

گونه اجتماعی در مرقع بهرام میرزا با تأکید بر نظریه ژرار ژنت*

سیده نفیسه ضرغامی**

حسن بلخاری قهی***

بهمن نامور مطلق****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۳۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۱۵

چکیده

یکی از مواردی که در تدوین تاریخ هنر 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. مرقع بهرام میرزا (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 گونه اجتماعی و مضامین آن است. این پژوهش در جهت پاسخ به این پرسش است که گونه اجتماعی در مرقع بهرام میرزا چه آثاری را در بر می‌گیرد و شامل چه مضامینی می‌شود. فرض ما در این مقاله بر اهمیت گونه اجتماعی است که بر موضوع افراد دربار و جایگاه اجتماعی آنها تکیه دارد. نگاره‌های این مرقع از منظر گونه‌شناختی با تکیه بر نظریه ژرار ژنت، مشتمل است بر انواع حماسی، اجتماعی و تغزلی. نگارندگان این مقاله، با تمرکز بر مضمون‌های گونه اجتماعی، می‌کوشند نخست اهمیت این نگاره‌ها و سپس وجوه امتیاز آنها را نشان دهند. بررسی محتوایی و ظاهری (شکلی) این نگاره‌ها نشان می‌دهد که با تغییر زمینه‌های اجتماعی و احتمالاً ذوق و پسند حامیان آثار، نگارگران میل به نمایش «انسان» و از آن طریق، طبقات مختلف اجتماعی پیدا کرده‌اند. تحلیل این نگاره‌ها، جز آن که بعضی مناسبات دربار و زندگی اجتماعی درباری را نشان می‌دهد، بخش‌هایی از افت‌وخیزهای سبکی در سنت نگارگری و ارتباط آن با طبیعت‌گرایی نسل بعدی را آینگی می‌کند. گونه اجتماعی در این مرقع مستنداتی مصور را به نمایش می‌گذارد که طبقات اجتماعی حاکمان، سلحشوران، و خدمتگزاران و ملازمان را با جزئیات واقع‌گرایانه 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 بهرام میرزا، ژرار ژنت، گونه‌شناسی، گونه اجتماعی، سبک واقع‌گرایی

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

Email: nafisehzharghami1@gmail.com

**. دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه تهران، (نویسنده مسئول).

Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

***. استاد دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران.

Email: bnmotlagh@yahoo.fr

****. دانشیار دانشگاه شهید بهشتی..

مقدمه

هنر ایرانی، به‌ویژه اگر از شعر و ادبیات صرف‌نظر کنیم، به‌طور عام از نظر تدوین «تاریخ» چندان چشم‌گیر نیست. به عبارت دیگر، از این نظر، برابر تعداد بی‌شمار هنرمندان و آثار هنری منتقدان و نظریه‌پردازانی که نظام هنری 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 جنبه نظری و با دیدی تاریخ‌نگارانه وضعیت هنر نقاشی را نمایش داده باشند حقیقتاً ناچیز است. با این‌همه، بدیهی است که محصولات هنری نقاشی و نگارگری، به‌خصوص در ادوار متأخرتر، آن‌قدر هست که بتوان با تحلیل آن‌ها به نتایج سودمند و قابل‌اتکا درباره 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 - معمولاً با نظام و قاعده‌ای که درک و تحلیل آن ناممکن نیست - در کنار هم گرد آورده و به یادگار گذاشته‌اند. پیشینه «مرقعات» و تحولات آن‌ها بحثی مفصل و تا حد زیادی بیرون از دایره 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 فنون دقیق‌تر از قبل، به نظمی سازمان‌یافته‌تر و صورت‌هایی حرفه‌ای‌تر، رسیده‌اند. یکی از کهن‌ترین مرقعات از گروه دوم، مرقع بهرام‌میرزا است که، اولاً از نظر دامنه آثار و ثانیاً ساختار و به‌ویژه دیباچه آن، بسیار حائز اهمیت است. از گونه‌شناسی غالباً به منظور طبقه‌بندی براساس ویژگی‌های مشترک ساختاری استفاده می‌شود. ما بر آنیم تا، به‌واسطه مفاهیم نظری 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 گونه 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 گونه اجتماعی در این مرقع است که بر موضوع افراد دربار و جایگاه اجتماعی آن‌ها تکیه دارد. این گونه^۱ ژانر در مرقع بهرام‌میرزا، در تصویری کلی، افراد دربار و مناصب یا مشاغلشان را با موازین زیبایی‌شناختی نو و متمایل به سبک واقع‌گرایی پوشش داده است.

پیشینه پژوهش

پژوهشگران، در مواجهه با تاریخ و ارزش‌های کیفی نقاشی ایران، علاوه بر مطالعات تاریخی-تطبیقی کتاب‌آرایی و نسخ خطی، بر محتویات «مجموعه‌های هنر»، همچون مرقعات (آلبوم‌ها)، متمرکز شده‌اند. باین‌حال، منابع اندکی از گذشته در دست است که در آن‌ها (ها) مرقع و مرقع‌سازی و اهداف جمع‌آوری مرقع‌ها فراتر از ساختار ظاهری توصیف و تفسیر شده باشد. متخصصان هنر از اهمیت این مستندات به‌خوبی آگاهند؛ اما باید در نظر داشت که این مطالعات کلی‌نگر گاه پراکنده و قابل‌اعتنا پیشینه‌ای طولانی ندارد. در منابع فارسی با توصیفات کلی و مشابهی مواجهیم که اغلب به ساختار صوری مرقع پرداخته‌اند. دیدگاه‌هایی بسیار متفاوت درباره مرقعات، به دور از مفاهیم دانش مطالعات تاریخی و فرهنگ بصری ایران، وجود دارد؛ آرای بر پایه تفننی و سرگرم‌کننده دانستن مجموعه‌هایی مانند مرقعات برای سلیقه یک مجموعه‌دار شرقی، یا تأکید بر آشفستگی و تصادفی بودن این مجموعه‌سازی‌ها. افرادی مانند «بازیل گری»^۲ (The chinoiserie Elements in the Istanbul Albums)، از رفتار هرج‌ومرج و بی‌نظمی مرقعات و احساس توأمان هیجان در مرقعات می‌گوید و «ایوان اسپوکی»^۳ (Notes sur des peintures per-sonnelles du Serial de Istanbul) هدف و غایت این مجموعه‌ها را انکار کرده است.

برخلاف این گروه، عده‌ای دیگر از پژوهشگران نظرات دیگری دارند. «فیلیز چاغمان»^۴ و «زرین تانیندی»^۵ (Topkapi Saray Museum Islamic)،

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 مطالعه مآخذ و منابع مرتبط، اطلاعات را استخراج و با ارزیابی اطلاعات، آن‌ها را ترکیب و تحلیل کرده‌ایم.

چهار چوب نظری 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 (فرو، ۱۳۹۸: ۲۵)؛ ازجمله، گونه را به انواع حماسی، تغزلی و نمایشی تقسیم کرده‌اند. ژرار 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 درجه اهمیت که دارند بر فراز شمار ویژه‌ای از گونه‌های تجربی قرار دارند و دربردارنده آن‌ها هستند که به‌ظاهر این‌ها پدیده‌هایی مربوط به فرهنگ و تاریخ هستند... معیارهای تعریف‌کننده گونه‌ها همواره دربردارنده 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 فنی عام که هر کدام 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، غلبه مضمون و درون‌مایه (وجه) بر صورت اثر است. الگ

مرقعات (Miniature painting Istanbul مجموعه‌هایی هدفمند می‌دانند. آنان تمرکز خود را بر تاریخ ساخت مرقع‌ها و گردآوری آثار معطوف می‌کردند. «شهریار عدل»^{۱۲}، «In Absentia: Sur la date de l'introduction de la constitution de l'album de Bahram Mirza par Duṣṭ-Mohammad, en 951/1544-1545»، توضیحات کامل خود را براساس تاریخ ساخت و اطلاعات گردآورنده مرقع (دوست‌محمد)، تشریح کرده است. «تینگهاوزن»^{۱۳} (some painting in four Istanbul Albums) با بررسی آثار چهار مرقع، ازجمله مرقع بهرام‌میرزا، به مساعدت «محیط هنری» و شرایط ساخت منظم آن متمرکز شده است. او، به‌طورکلی، مرقعات را «اشیای هنری» ای دانسته که ویژه موزه‌های کوچک گردآوری شده‌اند. «سیمپسون»^{۱۴} (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 «...مجموعه خود را نمونه‌ای عالی و معاصر و عجیب و غریب می‌داند و آن را نوعی «وراق خانوادگی» نامیده است. «راکسبرا»^{۱۵} (Our Works Point to us Album Making, Col-lecting, and Art, (1427-1656) Under The Timurids and Safavids)، با مطالعه مفصل مرقعات ایرانی موزه توقیاتی‌سرای استانبول، با بررسی‌های تاریخی-تطبیقی، می‌گوید که به دلیل تفاوت‌های موجود در مرقعات نمی‌توان گونه/ژانر ثابتی برای آن‌ها تعریف کرد. برای پیکربندی مرقعات دوره صفوی که دیباچه دارند؛ ژانر کلاسیک مناسب است.

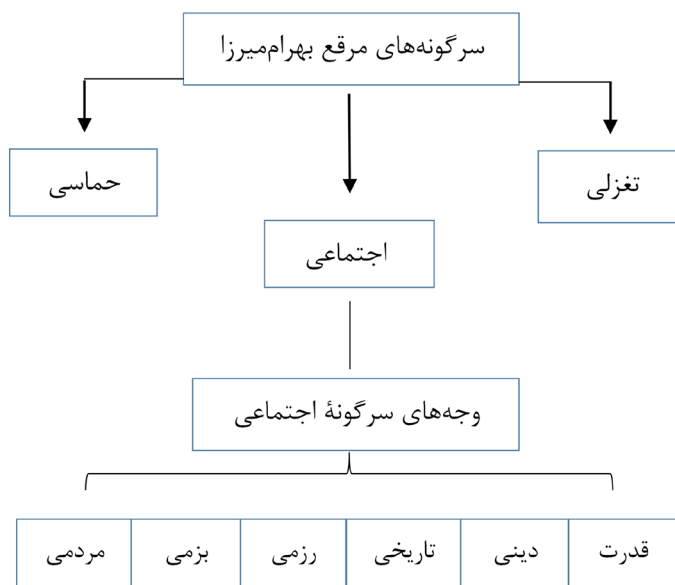
نکته مهم این است که اغلب پژوهشگران حوزه تاریخ هنر ایرانی بر اهمیت مرقعات در این حوزه تأکید ورزیده‌اند و ضرورت بررسی آن‌ها را یادآوری کرده‌اند؛ باین‌همه، تصویری روشن و جامع و مانع از گونه‌های مرقعات و طبقه‌بندی آثار در گروه‌های خاص براساس ویژگی‌های مشترک آثار موجود در مرقعات ارائه نکرده‌اند و به همین 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 نظریه ژرار ژنت ضروری

نگاره‌های گونه اجتماعی این مرقع، که موضوع این مقاله است، اطلاعات چشم‌گیری در جامعه عصر صفوی و به‌ویژه جامعه 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 تاریخی هنر نقش مستقیم داشت. هنر، به‌طور عام، تحت تأثیر طبقه اشراف (به تعبیری دیگر: دربار) و گاه در سلطه آن طبقه قرار داشت. علی‌رغم ابهام‌هایی که ممکن است در میزان تأثیر دربار به‌عنوان نهاد حامی هنر وجود داشته باشد - از این جهت که مخاطب اثر، به‌ترتیب، سفارش‌دهنده آن هم بوده‌است - 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

گرا بار^{۱۴} (۱۹۲۹-۲۰۱۱م)، تاریخ‌نگار و متخصص هنرهای اسلامی - ایرانی، که به‌طور مشخص درباره نقاشی ایرانی بحث می‌کند، از چشم‌اندازی دیگر به موضوع می‌نگرد و به‌جای اصطلاح مناقشه‌برانگیز «گونه»، از «موضوع» و «مضمون» و تفاوت آن‌ها سخن می‌گوید (گرا بار، ۱۳۸۳: ۸۴). این دو دیدگاه، که البته تناقضی نیز ندارند، در کنار هم، رویکرد و چارچوب نظری مقاله حاضر را شکل می‌دهند. نگاره‌های مرقع بهرام‌میرزا، از چشم‌انداز گونه‌شناختی، مشتمل است بر سرگونه‌های حماسی و تغزلی و اجتماعی، با وجه بیانگرانه متفاوت. عناصر و خصایص فنی و هندسی‌ای که سرگونه‌ها را از هم متمایز می‌کنند، می‌توانند مضامین یا وجه‌های بیانگرانه «تاب» یا «ترکیبی» داشته باشند؛ مثلاً سرگونه حماسی می‌تواند وجه بیانگرایانه «رزمی»، ترکیبی «رزمی-بزمی»، «رزمی-تاریخی» یا ترکیب‌های دیگر داشته باشد مانند جنگ رستم و اسفندیار، دیدار زال و رودابه و یادیدار خسرو با شیرین در شاهنامه. یکی از سرگونه‌های مرقع بهرام‌میرزا اجتماعی است. نگاره‌های این گونه - که از نظر موضوع و مضمون مرزهایی تقریباً قابل تفکیک با دیگر گونه‌ها دارند - اوضاع اجتماعی روزگار صفوی و به‌ویژه دربار و درباریان را آینگی می‌کنند. بررسی



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

مرقع بهرام میرزا

مرقع بهرام میرزا در سال ۹۵۱/ق ۱۵۴۴م به درخواست ابوالفتح بهرام میرزا (۹۲۳-۹۵۶/ق ۱۵۱۷-۱۵۴۹م)، فرزند شاه اسماعیل اول و برادر شاه تهماسب و بر دست دوست محمد گواشانی (متوفای ۹۸۰، ق؟) تدوین شده و از ارزشمندترین مرقعات شناخته شده 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 فرهنگی خارج از ایران، از جمله 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 همه این ویژگی‌ها باید دیباچه گردآورنده مجموعه را نیز افزود که از هر حیث حائز اهمیت است. مشخصات ظاهری و نسخه‌شناختی این مرقع، که امروزه در خزینه ۲۱۵۴، موزه توثیقای سرای ترکیه نگهداری می‌شود از این قرار است:

۱۴۹ برگ (اندازه هر برگ ۴۸/۴×۳۴/۵ سانتی‌متر)، تمام صفحات مُجدُول (و در مقدمه و حاشیه بعضی صفحات تذهیب و گاه تشعیر)، مشتمل بر ۶۲ نگاره و ۲۳۰ قطعه خوشنویسی (اغلب این آثار از نگارگران و خطاطان مشهور است؛ از جمله آثاری از شاهان و شاهزادگانی از قبیل شاه تهماسب و بهرام میرزا، سلطانم بیگم^{۱۴} و دیگران). جز این‌ها، پانزده نگاره 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، دوست محمد گواشانی، است (مرقع بهرام میرزا، ۹۵۱).

محل تدوین این مرقع در متن مصرّح نیست. شهریار عدل، به قراینی، احتمال داده است که در تبریز سامان یافته باشد. عدل می‌گوید؛ چون بین زمستان سال ۹۵۰/ق ۱۵۴۴م، تا ۹۵۱/ق ۱۵۴۵م، بهرام میرزا به همراه شاه تهماسب در قزوین بوده، در این زمان احتمالاً، برخی از آثار مرقع بهرام میرزا 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

کرده بود. این حاکمان، که از جنبه‌های تبلیغی 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، به مثابه «سیاست» و «راهکار»، پیشه خود کنند (پاکباز، ۱۳۸۰: ۱۱). این سیاست البته فایده‌یاء، دست‌کم، پیامد دیگری هم داشت: نمایش جامعه طبقاتی و اجزا و عناصر آن و دیگر نمایش وضع طبقات اجتماعی لزوماً باید «آن‌چنان که شایسته است» در هنر ظاهر می‌شد نه «آن‌چنان که هست». کولائو می‌گوید که در نقاشی، نه طبقات اجتماعی به‌صورت واقعی پدیدار می‌شود نه جدال‌های آن‌ها. در اینجا ایدئولوژی طبقات 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 سیطره الگوهای اساطیری و ازپیش‌معین. این چیزی است که در ادبیات نیز-که از جهتی، دست‌کم در هنر ایرانی، مادر نمونه هنر نگارگری و نقاشی است- 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، رحیمووا، ۱۳۸۲: ۲۰). در هر حال، این وضعیت در ادبیات از حدود همان قرن نهم هجری اندک‌اندک تغییر کرد و با ظهور و گسترش «مکتب وقوع»، که نتیجه مستقیم آن، تمایل اشعار عاشقانه به‌سوی گزارش امر واقع (به‌جای امر خیالی) بود، انسان از چارچوب وهم و خیال و کمال‌گرایی 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، رحیمووا، ۱۳۸۲: ۱۲۵).

برای یکی از سلاطین عثمانی فرستاده و از این طریق وارد توپقاپی‌سرای شده است: غروی می‌گوید که مرقع بهرام‌میرزا همراه با مرقع شاه‌تهماسب و نسخ دیگر را خود شاه‌تهماسب، در سال ۹۸۵ق/۱۵۷۶م به‌عنوان هدیه برای سلطان مراد سوم (۹۸۱-۱۰۰۳ق) 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 (۹۷۳-۹۸۱ق) هدیه داده شده باشد (Roxburgh, 2001: 118).

گونه‌ها در مرقع بهرام‌میرزا - گونه اجتماعی

براساس قواعدی که در گروه تصاویر مرقع بهرام‌میرزا وجود دارد تعداد بسیاری از نگاره‌ها هستند که بیشتر طبقات اجتماعی و شخصیت‌های فعال در دربار را نشان می‌دهند؛ از این رو ما به لحاظ کارکرد، این گروه از تصاویر را ذیل گونه‌ای به نام گونه اجتماعی قرار داده و تعریف کرده‌ایم. بنابراین، می‌توان گفت گونه اجتماعی در مرقع بهرام‌میرزا قواعدی را تعریف می‌کند و براساس آن، گونه‌ای را شکل می‌دهد که این گونه با نمایش انسان (پیکره و چهره)، جایگاه و طبقه اجتماعی را می‌نمایاند. گونه اجتماعی بازتاب زندگی اجتماعی و فردی است و تفاسیری را برمی‌انگیزاند که با سبک و موازین زیبایی‌شناختی آن‌ها رابطه مستقیم دارد. گونه اجتماعی، درواقع به‌نوعی تاریخ اجتماعی 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^{۱۵} و تک‌برگ‌های مرقع بهرام‌میرزا، روی هم‌رفته، در دو گروه می‌توان تفکیک کرد: الف. صور عام انسان؛ ب. توجه به مدل زنده. مشاهدات نقاش و اجرای جزئیاتی از تفاوت چهره‌ها، مانند رنگ پوست و جثه افراد، گاه با نوعی طنز اجتماعی. این نقاشی‌ها را، فارغ از این که نمایانگر بزم و مجلس باشند یا فرد و منظره، از نظر گونه (و، به تعبیری، مضمون و موضوع آن) همه 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 آغازین قرن نهم: «موضوع اکتشاف راه بصری گسترده در جهان مادی، که مضمون‌هایی سازگار با نقاشی‌ای که سلیقه شخصی و روحیه هنرمند و حامی‌اش را منعکس می‌ساخت» (اتینگهاوزن؛ یارشاطر، ۱۳۷۹: ۲۵۶). گونه اجتماعی در این مرقع، طبقات اجتماعی سه‌گانه را به خود اختصاص داده‌است. مستندات تصویری گواه بر درصد بیشتر گونه اجتماعی و غلبه وجه اجتماعی با مضامینی مانند وجه قدرت، وجه دینی، وجه رزمی، وجه بزمی، 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

طبقه قانون‌گذار و دین‌دار: این طبقه از نظر اداره امور، صلاح‌دید و قضاوت درباره 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 (تصویر ۲) و تک‌برگ‌ها متمایزند. در تصویر ۱، چهره سلطان حسین^{۱۶} را می‌بینیم که دوست‌محمد گواشانی آن را به بهزاد نسبت داده است. نقاش، چهره 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 فرقه نقشبندی^{۱۷} است.

طبقه 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 صحنه کامل در مرقع بهرام‌میرزا نمایش داده شده‌اند. نمایش این طبقه، هم در شمایل انسان نوعی و هم جزئی‌پردازی در چهره‌ها و در تک‌برگ‌ها



صورت گرفته است (تصویر ۹).

طبقه ملازمان و ندیمان: دسته سوم اند. این گروه قابلیت‌های گوناگونی برای ایجاد رفاه، آسایش، و سرگرمی‌های جامعه دربار به کار می‌بستند؛ این طبقه مشتمل بر خدمه، کارگران، و متفنین 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 (تصویر ۱۰).

رابطه 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 - به‌ویژه در منظومه‌های حماسی و عاشقانه - 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 - آن‌گونه که لازمه نگارگری است - نداشت، نگارگر لابد تخیل خود را آزاد می‌گذاشت و می‌کوشید نقص توصیفات متن را با این تخیل جبران کند. این وضع البته در نیمه دوم قرن نهم هجری و در دوره تیموریان، به‌خصوص در همین دوره محل بحث ما، به دلایل گوناگونی دگرگون شد و به استقلال نگاره‌ها انجامید. درهرحال، رابطه نگاره‌ها با متن را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد:

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

ب. رابطه مستقل: استقلال تصویر از متن روایت و تجربه هنرمند از مشاهده محیط پیرامون و اجرای

جزئیات در صورت یا نمایش پیکره افراد، که در تک‌برنگاری بروز یافت و سرانجام در مرقعات به جنبشی زیبایی‌شناسانه تبدیل شد.

آنچه مسلم است دوست‌محمد در انتخاب آثار، هم به سنت بصری نگارگری، دو اصل تقلید (مراجعه به آثار پیشینیان) و تکرار (الگوها)، و هم به دستاوردهای نوآورانه هنرمندان هم‌عصر خود اهمیت داده است. (افشار، ۱۹۶۳: ۴۳). تفردبخشی تک‌پرتره‌ها/ تک‌چهره‌ها در مرقع بهرام‌میرزا با جایگاه طبقات اجتماعی رابطه مستقیم دارد. مضمون غالب شخصیت‌های ناشناس، مردان و زنانی است که معمولاً با لباس‌های مجلل، چهره‌ها یا آرمانی‌اند یا با جزئی‌پردازی واقع‌نمایانه افراد دربار و مشاغل درباری. پیش از این، فضای درنظرگرفته‌شده برای نمایش موضوعات و پیکره‌ها آن‌قدر کوچک بود که جایی برای شبیه‌سازی چهره افراد وجود نداشت؛ شخصیت‌ها داستانی بود و قاعدتاً با چند خط ظریف و ساده نشان داده می‌شدند. بنا به دلایل پیش‌گفته، زمانی که تجربه 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 سیاسی-اجتماعی برخاسته از همین نقاشی‌هاست که عنوان مستندات تاریخی و اجتماعی برای آن‌ها به‌نوعی قابل‌قبول است. بنابراین «هریک از مراحل حیات اجتماعی 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 بازمانده و قهرمانان و وقایع گوناگون در نقاشی از ماورای تاریخ و از اعماق حافظه جمعی به

این اصطلاح را در آثاری می‌توان بازشناخت که هنرمند از سطح ظواهر عینی فراتر می‌رود؛ نیروهای غیرزیبایی‌شناختی بر انتخاب شخصیت‌پردازی‌ها تأثیر می‌گذارند؛ و سلیقه شخصی و روحیه هنرمند منعکس می‌شود (اتینگهاوزن؛ یارشاطر، ۱۳۷۹: ۲۵۶). شاید بتوان گفت که طرز تلقی تازه از سنت زیبایی‌شناختی در نقاشی‌های گونه اجتماعی مرقع بهرام‌میرزا بر پایه شناخت هنرمندان از افراد و محیط پیرامون است؛ یعنی استنتاج و تصور از دیدن محیط پیرامون. رد پای این نومایی در سبک و اجرا در مرقع بهرام‌میرزا حکم اسنادی تاریخی‌اند.

وجه‌های نگاره‌های اجتماعی در مرقع بهرام‌میرزا

مضامین نگاره‌های اجتماعی در مرقع بهرام‌میرزا را، چنان‌که پیش‌تر در قالب نموداری نشان داده‌ایم، در مجموع می‌توان در شش گروه طبقه‌بندی کرد: قدرت، دینی، تاریخی، رزمی، بزمی، و مردمی. این تقسیم‌بندی و عنوان‌گذاری، چنان‌که لابد پنهان نخواهد بود، بر پایه مضمون برجسته و مرکزی 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 حاکم قانون‌گذار)

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



تصویر ۱. صورت سلطان حسین میرزا، منسوب به بهزاد، موزه کمبریج، دست‌نوشته‌ها، موزه‌های دانشگاه هاروارد، آرثر م. ساکлер (منبع: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Behhzad>)

روایت تصویری می‌آمدند» (پاکباز، ۱۳۸۰: ۸). در رویکرد واقع‌گرایانه 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 - یعنی غلبه مفاهیم و درون‌مایه‌ها - دور نشد.



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



تصویر ۲. برگه ۸۷ پ. قرن دهم هجری، مرقع بهرام میرزا

معماری داخلی و بیرونی، محل نشستن و پذیرایی خادمان و گروه ملازمان شاه تهماسب جوان در سرسرای دولتخانه صفوی، اشاره به جایگاه شاه و قدرت بالادست او دارد. کتیبه بالای عمارت جلب توجه می‌کند؛ به خط ثلث، متضمن بیتي از حافظ:

جز آستانِ توام در جهان پناهی نیست
سر مرا به جز این در حواله‌گاهی نیست
وجه دینی: نقاشی‌هایی از صحنه معراج پیامبر اسلام متعلق به قرن هشتم هجری است و نقاش آن احمد موسی است؛ به گفته دوست محمد، «پرده‌گشای چهره تصویر شد، و تصویری که حالا متداول است، او اختراع کرد» (گواشانی، ۹۵۱ ه.ق، برگه ۱۵). دوست محمد، دستاوردهای نوآورانه احمد موسی را آغاز مرحله تازه‌ای در نقاشی ایران می‌داند.

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

به‌صورت عام بوده است. «حضور همزمان هنرپروری و هنردوستی در سایه قدرت از یک سو، و ستیزه‌جویی و میل به قلمروگشایی از سوی دیگر، این ویژگی به بارزترین شکل حوزه ارزش‌ها و واقعیت را به نمایش می‌گذارد» (اخگر، ۱۳۹۱: ۲۱۷). زبان بیان این نقاشی‌ها از شخص اول حکومت، وجه قدرت را در خصیصه 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 خدمت‌وحشم 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 تصویر ۲ آمده، دیده می‌شود: این نقاشی یکی از قطعات برگه ۸۷ است. موضوع اثر مورد نظر، دیدار شاه با یکی از اعضای دربار است. عناصر فرهنگی، آداب، و رسم پذیرایی شاه قابل توجه است. فضا متشکل از ترازها/پلان‌های 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 جوهره فضا از جوهره 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. کتیبه‌نگاره سمت راست، مصرعی از شعر سردر عمارت عالی‌قاپوی قزوین است، که در زمان شاه تهماسب، ساخته شد. ژان شاردن (۱۶۴۳-۱۷۱۳ م)، جواهرفروش، جهان‌گرد، و نویسنده فرانسوی می‌نویسد، کاخ پادشاه هفت در دارد. بزرگ‌ترین آن‌ها، که در اصلی است، عالی‌قاپو نامیده می‌شود که به معنی باب همایون است. بالای این در (تصویر ۳)، کتیبه‌هایی به خط زرین گذاشته‌اند:

گشاده باد به دولت همیشه این درگاه
به حقّ اَشهد أن لا إله إلا الله
(شاردن، ۱۳۷۲: ۳۳۰). تنوع دیوارنگاره‌های فضای



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



تصویر ۳. گفت‌وگوی شاه‌تیماسب با یکی از درباریان، قرن نهم هجری، ابعاد: ۹۰×۱۴۰

مربوط است که وظیفه خود را نه فقط 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. رنگدانه مات و طلا بر روی کاغذ، ابعاد: ۲۳۵×۲۳۰ میلی‌متر. مرقع بهرام‌میرزا: برگ ۶۱ ر

حالات مختلف انسان و فراخ نمودن فضای تصویر. در نقاشی محمد بر دوش جبرائیل به دروازه بهشت نزدیک می‌شود. (شین دشت‌گل، ۱۳۹۱: ۱۰۲-۱۱۳) دوست‌محمد به اختراع احمد موسی در گشودگی فضا، حرکت و ماده 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 به هم متصل می‌کند و جهان ممکن را می‌سازد. از این رو پیکره پیامبر، جبرئیل و دیگر فرشتگان و طبقات آسمانی، استعاره‌هایی هستند که به صورت روزمره کارکرد ندارند اما انسان را به روشن‌بینی، دیده‌وری و خیال فردی و اجتماعی وادار می‌کنند.

درباره تصویر، احتمال می‌دهیم که این فرد از طبقه روحانیان دربار باشد. تردیدی نیست که این طبقه حضوری گسترده در دربار شاهان صفوی داشته‌اند، و این را تصریحات مکرر متون تاریخی به روشنی اثبات می‌کند.^{۱۸}

روحانیت، به عنوان نهادی مؤثر، نقشی مهم در تصمیم‌گیری‌های حکومت صفویان داشته است. بخشی از این قضیه، بی‌تردید، به جهان‌بینی پادشاهان صفوی

سفید و ظریف با سپیدی محاسن به قرینه هم انتخاب شده است جز شیخی قرمز میان عمامه. به واسطه کیفیت پوشش این فرد، از جمله 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 فعالان طبقات مختلف را به تصویر کشیده‌اند که از نظر ارزش استنادی - تاریخی حائز اهمیت است. دوست‌محمد در برگه ۷ ر مرقع بهرام‌میرزا دو نقاشی (تصاویر ۷ 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 (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۰، ج ۳، ص ۱۳۰۶). کریم‌زاده تبریزی عبارت «عمل میرزا عنایت ولد تَکَلتو خان» را به این صورت خوانده است که «میرزاعنایت فرزند دلو خان» است. او تَکَلتو خان را دلو خان نوشته، و ما در منابع تاریخی نتوانستیم از دلو خان اطلاعی به دست آوریم؛ بنابراین، احتمالاً اشتباهی نوشتاری صورت گرفته است. راکسبراً فرض را بر این گذاشته که عنایت، وزیر بهرام‌میرزا بوده که در رستم‌دار مازندران مأموریت نظامی داشته است (Roxburgh، 1996: 814). این فرض محالی است؛ چون این گزارش را قاضی احمد منشی قمی در خلاصه‌التواریخ نوشته و اشاره‌ای به هنرمند بودن خواجه عنایت‌الله نکرده است (قمی، ۱۳۸۳: ۳۳۱).

درباره تَکَلتو خان، سام‌میرزا، صاحب تذکره تحفه سامی، از شخصی به نام مولانا زین‌العابدین، مشهور به تَکَلتو خان، که اصلاً اهل شیراز است، یاد کرده و گفته بلاغت آثارش زبانزد همگان بوده، اوقاتش را به سفر و معرکه‌گیری می‌گذرانده، و سرانجام به خدمت صاحبقران



تصویر ۶. احتمالاً از روحانی دربار، تک‌برگ برگه ۱۶۶

بالین همه بسیاری از پژوهشگران، از جمله دیکسون و وِلش^{۱۹} و اسچوکین، که پژوهش‌هایی درباره نگاره‌های این روزگار انجام داده‌اند، تک‌نگاره‌هایی را که شخصیت‌های حاضر در آن‌ها پوششی مشابه روحانیون دارند به‌عنوان طبقه مستقل معرفی نکرده‌اند و ترجیح داده‌اند این نگاره‌ها را تحت عنوان عام درباریان طبقه‌بندی کنند.

چون این نگاره‌ها عنوان ندارند، ما برای طبقه‌بندی آن‌ها در قالب اهل دین به قراین جانبی از جمله 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 - آبی استفاده کرده است. رنگ پای‌پوش مشکی و ریش، رنگ عمامه، شال



تصویر ۸، ولد تگلوتو [؟] خان، تک برگ ۳، تک نگاره ۲، نگارگر: میرزا عنایت، ابعاد: ۶۰×۱۲۱ میلی متر، مرقع بهرام میرزا: برگ ۷



تصویر ۷، ولد تگلوتو [؟] خان، تک برگ ۲، نگارگر: میرزا عنایت، ابعاد: ۶۰×۱۲۱ میلی متر، مرقع بهرام میرزا: برگ ۷

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 تصویر ۷، نقاش، چهره فرزند تگلوتوخان را با جزئیاتی از چهره، مانند سبیل، برجسته کرده است. در تصویر ۸، فرد چهره‌ای بنا به سنت نگارگری دارد. جزئیات چهره این فرد به گونه‌ای است که مسن‌تر از فرد مقابل است. به احتمال که صاحب تصویر را باید از امرای روزگار دانست. قبا یقه‌گرد و بالا پوش گلداز در هر دو مشابه است. پارچهٔ اعلا ی لباس نشان می‌دهد که این دو فرد به یک طبقهٔ اجتماعی واحد تعلق دارند. در تک‌برگ‌هایی مانند دو تصویر ۶ و ۸، چنان‌که پیش‌تر از آن سخن رفت، واقعیت مبتنی بر دریافت نقاش است با ظرفیت‌های محدود. این تجارب ایجاب می‌کرد که هنرمندان دریافت خود از واقعیت ادراکی‌شان را با این شیوه و در چنین ظرفی

مغفور رسیده است (صفوی، ۱۳۱۴: ۸۳). از این عبارات سام میرزا، که خالی از تکلف و تصنع منشیه هم نیست، اطلاع خاصی دربارهٔ تگلوتو به دست نمی‌آید. اگر ما «عمل میرزا عنایت» را امضای نقاش بدانیم، که او فرزند تگلوتوخان را کشیده است، این پرسش‌ها پیش می‌آید: چرا ولد تگلوتوخان نوشته شده؟ آیا این دو نقاشی متعلق به یکی از فرزندان تگلوتوخان بوده یا دو فرزند او؟ چرا میرزا عنایت یکی از نقاشی‌ها را با جزئیات واقع‌گرایانه و دیگری را براساس سنت مرسوم (چهرهٔ عام) اجرا کرده است؟ به هر حال، با هیچ قطعیتی در این باره نمی‌توان نظر داد. قدر مسلم آن است که این تگلوتو، هر که بوده، اعتبار و منزلتی داشته، و فرزندان او نیز به اعتبار پدر (یا هنر و فضل خودشان) بی‌مکن و جاهی نبوده‌اند. تصاویر ۷ و ۸، هر دو، به تعبیر مدوّن مرقع بهرام میرزا، «عمل» میرزا عنایت است. خطوط رنگی مجدول هر دو تصویر حاشیهٔ زرافشانی و اشاره به تکنیک/ فن قطاعی (کاغذبری)^{۲۰} دارد. پیش‌زمینهٔ باریک سبز تیره بر افق



تصویر ۹. صحنه نبرد، نقاش: مولانا مقصود، ۹۷۱ ق، ابعاد: ۶۸×۱۳۰ میلی‌متر، مرقع بهرام میرزا؛ برگه ۱۳۱ ر

مذهبی دارد. مجموعه این صحنه در زمینه‌ای صورتی‌رنگ، که احتمالاً در زمان تدوین مرقع اضافه شده، قرار گرفته است. پای‌پوش‌های مشکی و شمشیر و کمر بند 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 گل‌های الوان) به چشم می‌آید که عبارت «این نیز کار مولانا مقصود است» را به دو بخش می‌کند. چنان‌که این کتیبه تصریح کرده، این نگاره اثر مولانا مقصود است. کریم‌زاده تبریزی درباره مقصود می‌گوید که او از شاگردان بهزاد است؛ در مجلس آرای و تصویرگری مهارت داشته؛ در چهره‌پردازی و منظره‌سازی پر استعداد بوده؛ و در اوایل قرن دهم هجری فعالیت هنری داشته است (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۰، ج ۳، ۱۲۰۱).

وجه مردمی (طبقه کارکنان)

تعداد نگاره‌های این گروه نیز در مرقع بهرام میرزا چشم‌گیر است. هرکدام از شخصیت‌هایی که در این گروه از نگاره‌ها به تصویر کشیده شده است، خصایص پوششی 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 بزم عمومی یا خصوصی حاضرند. تصویر ۱۰: صورت قاسم کوزه‌باز. در این نگاره جوانی

بیان کنند. جزئیات در طرح لباس و تنوع رنگ‌ها هم، که ریشه در مبانی سنت زیباشناسی دارد، ارجاعی است به جایگاه طبقاتی 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 دایره شناخت ما می‌شود.

وجه رزمی

در نگاره‌های رزم و جنگاوری مرقع بهرام میرزا تفاوت چهره‌ها بسیار جزئی است و تناسب و اندازه پیکره‌ها منطبق با تناسب مرسوم است. قابل توجه است که در وجه رزمی، هم آسوه‌های دینی، مانند حضرت علی، و هم اسطوره ملی در دو تصویر دیده می‌شود. نقاشی تصویر ۹ اثر مولانا مقصود است. براساس قراین موجود، به نظر می‌رسد نبرد تن‌به‌تن علی بن ابی‌طالب با عمرو بن عبدود در جنگ خندق است.

علی از عمرو می‌خواهد از اسب پایین بیاید و مبارزه کند. هاله نور دور سر و، از آن مهم‌تر، شمشیر دوفاق، که نشانه اختصاصی و مشهور امام علی است، این فرض را تأیید می‌کند. در هر حال، در این نگاره، حضرت علی عمامه‌ای - که احتمالاً عمامه حضرت محمد است - 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 -



تصویر ۱۱. دوست محمد مصور، ابعاد: ۲۲۵×۱۶۶ میلی‌متر، مرقع ۹۵۱ ه.ق.
مرقع بهرام میرزا: برگ ۱۳۸ پ

دوست محمد مصور و دیگری از آن سلطان محمد نقاش است؛ نقاشی که سنت بهزاد را با شیوه خود ادامه داد. تصویر ۱۱: پذیرایی از شاهزاده. نقاش این اثر دوست محمد نقاش است. رنگ‌های پر جنب و جوش و گرم دو رنگ متضاد آبی و نارنجی، چشمان بیننده را خیره می‌کند. شاهزاده، در ردای نارنجی، با یقه کج در زیر بغل، کمربند مشکی با سنگ‌های قیمتی، و با خنجر مرصع‌نشان که بر آن قرار گرفته، دیده می‌شود. دسته سفید خنجر، شدت رنگ نارنجی را ملایم‌تر کرده، و عمامه سفید، توده‌ای با رشته‌هایی از ابریشم و طلا، تاج قرمز را پوشانده و پر کلنگی، قالب فرم تزئین را کامل کرده است. گوشواره یاقوت سرخ و پای‌پوش زردوزی‌شده جایگاه طبقاتی او را مشخص می‌کند. شاهزاده، به طرز 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



تصویر ۱۰. صورت قاسم کوزه‌باز، نگارگر: ناشناخته، ابعاد: ۱۷۳×۶۰ میلی‌متر، سال ۹۵۱ ه.ق. مرقع بهرام میرزا: برگ ۱۳۹ ر

کوزه‌باز به تصویر کشیده شده است. چهره این شخص، در قیاس با نگاره‌های دیگر، فاقد جزئیات و تقریباً ساده است، با موهایی بلند و تئک. پوشش رویه، بنفش با گل‌های زردوزی و آستری آبی است. رنگ آبی، رنگ مکمل نارنجی شلواری را تشدید می‌کند. زیر ردا آبی روشن و هم‌رنگ پس‌زمینه است و از همین مایه/تئالیتة برای رنگ کوزه، که گلی هم درون آن هست، استفاده شده است. جوان، درحالی که روی پنجه‌های پا ایستاده، برای حفظ تعادل، از دست آزاد خود استفاده کرده است. احتمالاً کار این شخص ایجاد سرگرمی و تفنن بوده است. قدر مسلم اینکه، برای نقاش، این شغل درباری یا جایگاه این طبقه نیز اهمیت داشته است.

وجه بزمی

از مضامینی که در این مرقع زیاد دیده می‌شود، وجه بزمی است. درخور یادآوری است که همه تصاویری که مضمون تغزلی و مغالزهای در مرقع بهرام میرزا دارند، براساس سنت گذشتگان، یعنی چهره‌های نوعی و بدون جزئیات، کشیده شده‌اند. یکی از آن‌ها کار استاد

ریزه‌کاری‌هایی از چمن‌های کوچک و توده‌های بزرگ گیاهان گل‌دار پوشیده شده است. شیب افق بین دو پیکره با تنه درخت و شاخه‌گلی مشخص می‌شود. در کتیبه بالای تصویر، با خط نستعلیق سفید، نام نقاش، استاد دوست‌محمد، معرفی شده است. تذهیب کتیبه در زمینه تیره، با گل‌های رنگین ختایی، رنگ نوشته را برجسته و حاشیه‌ای مذهب، 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، «گونه اجتماعی در مرقع بهرام‌میرزا چه آثاری را در بر می‌گیرد و شامل چه مضامین و سبک‌هایی می‌شود»، با این فرضیه پیش رفتیم که گونه غالب در این مرقع، گونه اجتماعی است و اینکه در تصویری کلی، افراد دربار و مناصب یا مشاغلشان را با موازین زیبایی‌شناختی نو و غالباً متمایل به سبک واقع‌گرایی پوشش داده است. سعی کردیم با ارزیابی اطلاعات، تصویر جامعی از گونه‌های بصری موجود در مرقع بهرام‌میرزا 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. سرگونه اجتماعی مضامینی مانند وجه قدرت، دینی، تاریخی، رزمی، بزمی و مردمی را نمایندگی و در زمره خود، طبقات اجتماعی دربار را معرفی کرده است. این تصاویر علاوه بر کیفیات زیباشناختی، نظر دوست‌محمد را به عنوان جامع مرقع از ابعاد گوناگون نشان می‌دهد؛ از جمله نمایش طبقات اجتماعی، نوآوری در سبک و چگونگی نمایش مضامین متفاوت و تغییر نگرش از تصویرسازی متون ادبی به خصایص فردی زمانه، در انتخاب موضوعات و سبک اجراها کاملاً مشهود است. در دربار طبقه 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 جامعه دربار بوده، با مضامین

تاریخی و مردمی، نقاشان تجارب متنوع خود را به سبک واقع‌گرایی نشان داده‌اند. در رویکرد واقع‌گرایانه 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 تفاوت چهره‌ها، رنگ پوست، قد و جثه افراد، و رنگ لباس‌هایشان؛ به‌عنوان تجربه بصری، معرف مشخصات فردی و جایگاه اجتماعی فعالان دربار است. در طبقه نظامیان و جنگاوران در مرقع بهرام‌میرزا، تکرار قواعد پیشینیان در سبک و سنت زیبایی‌شناسی به چشم می‌خورد. نگارگران، برای نمایش دادن طبقه ملازمان، به شغل و جزئیاتی مانند حالت مو و رنگ پوست اکتفا کرده‌اند. این مرقع با نمایش شخصیت‌هایی از طبقات مختلف جامعه درباری در تک‌برگ‌ها، از تجربه زیبایی‌شناختی و سبکی‌ای که از قبل آغاز شده بود پشتیبانی و بار ادبی و معنایی را به سود زیبایی‌شناسی اثر تقلیل داده و زمینه نمایش تجارب نو را مهیا کرده است. این مرقع مستنداتی مصور را به نمایش می‌گذارد که به‌مثابه پیوندی میان تاریخ هنر با تاریخ جامعه دربار آن روز است؛ تا جایی که طبقات اجتماعی حاکمان، سلحشوران، و خدمتگزاران و ملازمان را با جزئیات واقع‌گرایانه مخصوص به خودشان اعتبار بخشیده است. این مستندات شیوه تدریجی تغییرات سبک را نشان می‌دهند. چهره‌نگاری‌های واقع‌نمایانه از شخصیت‌های طبقات مختلف در مرقع بهرام‌میرزا، محصول «دید 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. روی هم رفته آثار گردآوری شده در مرقع بهرام‌میرزا گواه بر این‌اند که دوست‌محمد به تحولات زیبایی‌شناختی زمان خود آگاه بوده؛ زیرا ترکیبی از وضعیت تاریخی و بافت اجتماعی را به نمایش گذاشته است. گونه اجتماعی درواقع به‌نوعی تاریخ اجتماعی 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

آورند.

۱۶. طرح موسوم به صورت سلطان حسین‌میرزا و شش قطعه 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 فرقه 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 رابطه نهاد روحانیت و دربار در این دوران مبتنی بر توازن بوده و تعادل هم‌پایه هم پیش رفته بوده‌اند. کُمُفِر درباره این وضعیت می‌نویسد: «مقام و موقع [= موقعیت] شاه بیشتر با قاضیان و امام‌های مساجد تکمیل می‌گردید تا بزرگان و اعیان و یا عمال عالی‌مقام اداری» (کُمُفِر، ۱۳۶۰: ۱۲۱). در گفتمان مسلط دوره 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 (آقاجری، ۱۳۸۸: ۷۱).

۱۹. Martin Dickson و Stuart cary Welch روی شاهنامه شاه‌تیماسب 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. «کاغذبری» 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) آن چنان با دقت و ظرافت از میان کاغذ، درمی‌آورد که شکل اصلی خود را کاملاً نگاه می‌داشت و با چسباندن آن بر زمینه‌ای به رنگ دیگر، خود را همچون قطعه‌ای خوش یا نقاشی زیبا نشان می‌داد (ذکاء، ۱۳۷۹).

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 برجسته در زمینه مطالعات ادبی برای تطبیق و بسط نظریه‌های ساختارگرایی است (لیچت، ۱۳۸۳: ۹۸).

۱۲. Oleg Grabar

۱۳. عرضه‌داشت جعفر بایسنقری سند مهمی است که در مرقع ۲۱۵۳، (برگه ۸۹ر) ثبت شده است. محتوای این سند که با خط نستعلیق نگاشته شده، از فرد زبردست (مسئول) به یک مافوق، عنوان یک دستورالعمل و اطلاعات کلی از شرح وضعیت آثار در دست اقدام را گزارش می‌دهد که به‌عنوان سند مکتوب از اهمیت اساسی برخوردار است. (پارسای قدس، ۱۳۵۶، ص ۴۸).

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

۱۵. نقاشی‌های مرقع بهرام‌میرزا، در کل، به دو گروه «مجالس» و «تک‌برگ‌ها» تقسیم می‌شوند. نقاشی‌های مجالس مشتمل بر سطحی از رویدادهای روایی یا توصیف گونه‌های ادبی هستند که از ادبیات الهام می‌گرفتند؛ اما رابطه این دو گونه هنری فراتر از رابطه مستقیم میان متن و تصویر است. در این نقاشی‌ها فرد یا جمعی از افراد در یک فضا (داخلی یا بیرونی)، جهانی خیالی قرینه دنیای افسانه‌ای شاعران آفریده‌اند. تک‌برگ‌ها محصول دوره اغتشاش سیاسی و رکود هنری‌اند (۸۵۰-۸۷۳ق). در این روزگار، برخی هنرمندان، بدون وابستگی مستقیم به دربار، کارشان را ادامه دادند و فرصت یافتند دغدغه‌های خود را، بدون توجه به نظام ازپیش‌معین کارگاه‌های دربار به تصویر بکشند و در تجارب فردی توانستند مقدمات سبک نومیایه‌ای را فراهم

کتابنامه

- آقاخیری، هاشم. (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر مناسبات دین و دولت در ایران عصر صفوی*، تهران: طرح نو.
- افشار، صادقی‌بیک. (۱۹۶۳)، *قانون‌الصّور*، به کوشش عبدالکریم علی‌زاده، آذربایجان، باکو: فرهنگستان علوم شوروی.
- ایتینگهاوزن، ریچارد؛ یارشاطر، احسان. (۱۳۷۹)، *اوج‌های درخشان هنر ایران*، ترجمه رویین پاکباز و هرمز عبداللّهی، تهران: آگه.
- اخگر، مجید. (۱۳۹۱)، «*فانی و باقی: درآمدی انتقادی در مطالعه نقاشی ایرانی*» تهران: حرفه هنرمند.
- پارسای قدس، احد. (۱۳۵۶)، «*سندی مربوط به فعالیت‌های دوره تیموری در کتابخانه بایسنقرمیرزا*»، هنر و مردم، ش ۱۷۵ صص ۴۳-۵۰.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۰)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.
- پولیاکووا، یلنا آرتیوموونا؛ رحیمووا، زد. ای. (۱۳۸۲)، *نقاشی و ادبیات ایرانی*، ترجمه زهره فیضی، تهران: روزنه.
- جامی، عبدالرحمن. (۱۳۷۹)، *تَفَحّات/لانس*، با مقدمه مهدی توحیدی‌پور، تهران: علمی.
- ذکاء، یحیی. (۱۳۷۹)، *هنر کاغذبری در ایران*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- راکسبر، دیوید جی. (۱۳۸۸)، «*رفتار نابسامان؟ اف.آر. مارتین و مرقع 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.
- شاردن، ژان. (۱۳۷۲)، *سفرنامه شوالیه شاردن*، ترجمه اقبال یغمائی، تهران: توس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۸)، *ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما*، ترجمه 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 ه‍.ق)، *مرقع بهرام‌میرزا*، خزینه ۲۱۵۴ موزه توفقایی سرای استانبول ترکیه.
- صفوی، سام‌میرزا. (۱۳۱۴)، *تحفه سامی* (مشمّل بر اسامی و آثار قریب به هفتصد شاعر از شعرای نامدار و گمنام)، با تصحیح و مقابله وحید دستگردی، تهران: ارمغان.
- عدل، شهریار. (۱۳۹۹)، *هنرمندان معروف به دوست‌محمد قرن شانزدهم*، تهران: فرهنگستان هنر.
- غروی، مهدی. (۱۳۷۲)، «*شاهنامه شاه‌تیماسب یا شاهنامه هوتن*»، مجله سیمرغ، ش ۱۲ و ۱۳، صص ۵-۲۹.
- فرو، جان. (۱۳۹۸)، *ژانر*، ترجمه لیلا میرصفیان، تهران: علمی و فرهنگی.
- فغفوری، ربّاب؛ بلُخاری‌قُهی، 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)، *خلاصه‌التواریخ*، به کوشش احسان اشراقی، ج ۱، تهران: دانشگاه تهران.
- قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۹)، «*وجه در برابر گونه: بحثی در قلمروی نظریه انواع ادبی*»، فصلنامه نقد ادبی، ش ۱۰، صص ۶۳-۸۹.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۰)، *احوال و آثار نقاشان قدیم و برخی از مشاهیر نگارگری هند و عثمانی*، جلد سوم، لندن.
- کِمْپُفر، اِنْگِلِبرت. (۱۳۶۰)، *سفرنامه کِمْپُفر*، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.
- گواشانی، دوست‌محمد، ۹۵۱ ه‍.ق، *دیباچه*، مرقع بهرام‌میرزا، خزینه ۲۱۵۴، موزه توفقایی سرای ترکیه.
- گرابار، اَلْگ. (۱۳۸۳)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
- لِچَت، جان. (۱۳۸۳)، *پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته*، ترجمه محسن حکیمی، تهران: خجسته.
- Adle, Chahryar. (1990), "Autopsia, in Absentia: Sur la date de l'introduction et de la constitution de l'album de Bahrām Mirzā par Duṣṭ-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*, İstanbul: Ali Riza Başkan Güzel Sanatlar Matbaası.

Gray, Basil. (1985), "The Chinoiserie Elements in the Paintings in the İstanbul 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

