تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۰/٤
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۲/۲۱

سمیرا رویان[۱]، صمد سامانیان[۲]

مطالعه اهمیت و کارکرد تصویرگری تاریخ در عصر صفوی[۳]

چکیده

تعداد نسخ تاریخی مصور به جا مانده از عصر صفوی در قیاس با سایر نسخ مصور آن عصر و همچنین در قیاس با نسخ تاریخی مصور همسایگان مسلمان صفویان، عثمانیان و مغولان هند، نسبتاً ناچیز است. همین امر سبب شده است که پژوهشگران صفویان را نسبت به تصویرگری تاریخ بی‌توجه قلمداد کنند و این ویژگی را گسستی نسبت به سنت تصویرگری ایران بدانند. از آنجا که مطالعات زیادی در زمینه‌ی تصویرگری تاریخ در عصر صفوی صورت نپذیرفته است، این مقاله ضمن معرفی و ارزیابی آرای پژوهشگرانی که در این راستا نظریه پردازی کرده‌اند و اشاره به کاستی‌های رویکرد موجود، اهمیت تصویرگری تاریخ نزد صفویان و کارکرد این تصاویر در نظام صفوی را تبیین می‌نماید. این پژوهش که با استناد به منابع کتابخانه‌ای و اسناد تصویری به روش توصیفی-تحلیلی انجام پذیرفته، ثابت می‌کند صفویان نه تنها به تصویرگری تاریخ بی‌توجه نبودند، بلکه علاوه بر تصویرگری نسخ خطی، ابزارهای دیگری نیز برای تصویرگری تاریخ در اختیار داشتند و تعداد آثار بجا مانده معیار مناسبی برای قضاوت رویکرد آنان به تصویرگری تاریخ نیست. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که آنچه تصویرگری تاریخ نزد صفویان را متمایز ساخته است، نه در کمیت، بلکه در کیفیت و کاربرد این تصاویر است.

کلیدواژه‌ها: تصویرگری، تاریخ، صفوی، وقایع‌نگاری، نسخ مصور.

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: Hurutat@yahoo.com

۲. دانشیار دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: samanian@art.ac.ir

۳. این مقاله برگرفته از رساله دکتری سمیرا رویان در رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی در دانشگاه هنر تهران، با عنوان «رویت‌پذیری قدرت در وقایع‌نگاری تصویری عصر صفوی» به راهنمایی دکتر صمد سامانیان و مشاوره دکتر مسعود علیا می‌باشد.

مقدمه

تصویرگری تاریخ در عصر صفوی به نسبت سایر تولیدات تصویری این عصر، کم‌تر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. آن دسته از پژوهش‌هایی هم که تصویرگری صفوی را بر اساس موضوع، دسته‌بندی و ارزیابی کرده‌اند، توجه زیادی به تصویرگری مضامین تاریخی نشان نداده‌اند. مهم‌تر آن‌که همه پژوهشگرانی که به موضوع تصویرگری تاریخ در عصر صفوی پرداخته‌اند، بر این باورند که صفویان تمایل چندانی به تصویرگری تاریخ-به ویژه تاریخ معاصر- نداشتند؛ پژوهشگرانی نظیر، اتینگهاوزن، مردیت اونز، النور سیمز،گرابار، بری وود و ملویل از آن جمله‌اند. این در حالی است که حکومت‌های اسلامی هم-عصر صفوی، از جمله عثمانی وگورکانی، و حتی حکومت‌های ایرانی پیش از صفوی، اهمیت ویژه‌ای برای تصویرگری تاریخ قایل بودند. آنچه سبب اتفاق نظر پژوهشگران در باور به بی‌علاقگی صفویان به تصویرگری تاریخ گشته است، بیش از هر چیز تعداد کم نسخ تاریخی مصور به جا مانده از آن دوره است؛ با این حال دلایل کیفی چندی نیز برای توجیه این رویکرد بیان شده است. به هر حال، هدف این پژوهش بررسی تعداد نسخ مصور تاریخ‌نگارانه به جا مانده از عصر صفوی نیست، بلکه ضمن مروری بر پژوهش‌های پیشین و ارائه برخی نظرات پژوهشگران، سعی شده است که چگونگی به تصویر درآمدن تاریخ در عصر صفوی و ویژگی‌ها و کارکردهای آن را مورد بررسی قرار گیرد.

رویکرد پژوهشگران به تصویرگری تاریخ در عصر صفوی

اتینگهاوزن، ضمن آن‌که قرن‌های دهم و یازدهم را دوره اوج تصویرگری تاریخ در تمدن اسلامی معرفی کرده است، معتقد است که این توسعه نزد ایرانیان بسیار کمتر از عثمانیان و گورکانیان اتفاق افتاد(Ettinghausen,1963 ,495-97) . مردیت اونز نیز مقاله‌اش درباب وقایع‌نامه‌های مصور تمدن اسلامی را بر این اساس شکل داده است که، در قیاس با تعداد زیاد نسخ شعر و داستان تعداد بسیار کمی از تواریخ اسلامی مصور شده‌اند (Meredith-Owens, 1971,20). او که پیش‌تر هم در معرفی نسخ مصور فارسی در کتابخانه بریتانیا به وجود برخی از وقایع‌نگاری‌های مصور تیموری و صفوی اشاره کرده بود، به هیچ وجه آن‌ها را قابل قیاس با آثار تاریخ‌نگاران ایلخانی نمی‌دانست (Meredith-Owens ,1965, 12). اونز این کاستی را در عصر صفوی بارزتر از سایر حکومت‌های اسلامی یافته و معتقد است، به طور کلی تعداد کمی از پادشاهان خاندان صفوی حامیان هنر بودند و به غیر از گسترش تاثیرات غربی در نیمه‌دوم سده یازدهم که منجر به چهره‌پردازی شد، توسعه مهم دیگری در این دوره اتفاق نیافتاد (Meredith-Owens ,1971 ,26). گرابار هم ضمن آن که اظهار می‌دارد، به طور کلی مضامین تاریخی چندان مورد توجه هنر ایران نبوده و با برآمدن صفویان این مضامین به کل ناپدید گشته‌اند، می افزاید، این در حالی است که در زمان حکومت عثمانی و حتی بیش از آن در عصر گورکانی هند که وقایع‌نامه‌های سلطنتی آن‌ها مزین به شاهکارهای واقعی تصویرگری است، مضامین تاریخی اهمیت خاصی دارند (1390، 121). النور سیمز(Sims , 2002) و همچنین بری وود(Wood, 2004) که در مقالات جداگانه‌ای، برخی از نسخ مصور اواخر عصر صفوی را مورد مطالعه قرار داده‌اند نیز همانند سایر پژوهشگران بر این باورند که تصویرگری تاریخ در عصر صفوی چندان اهمیتی نداشته است. وود، همچنین در رساله دکتری‌اش در ارتباط با نسخ مصور شاهنامه شاه اسماعیل، ضمن آن‌که نشان داده است،

از سی و نه نسخه بجا مانده از شاهنامه شاه اسماعیل، تالیف قاسمی گنابادی، حداقل هفت نسخه مصور هستند (Wood, 6 ,2002)–که به نظر می‌رسد چندان هم تعداد کمی نباشد– چنین نتیجه‌گرفته است که، بخشی از نگارگری صفوی بر فعالیت ذهن مخاطب متکی است و به همین دلیل به کاربرد کهن‌الگوها علاقه‌مند است و از تصویرگری تاریخ اجتناب می‌کند. وی می‌افزاید، صفویان بی شک به عمل تاریخ‌نگاری علاقه داشتند و در زمان آن‌ها تواریخ زیادی به سبک‌های متنوع نوشته شده است، ولی مسئله این است که نسخ تاریخی موضوعات جذابی برای تصویرگری نبودند و این گسستی نسبت به سنت ایرانی بود که حداقل تا دوره ساسانی قدمت داشت (,Wood ,2002, 247). در نهایت، ملویل، در متاخرترین پژوهشی که تا کنون در ارتباط با تصویرگری تاریخ نزد صفویان صورت پذیرفته است، مقاله‌اش را چنین آغاز کرده است که: آیا واقعاً تعداد وقایع‌نامه‌های مصور بجا مانده از عصر صفوی، آنقدر که پژوهشگران ادعا کرده‌اند کم است؟ او ضمن معرفی برخی از متون تاریخی مصور به جا مانده از آن دوره، نشان داده است که هرچند این آثار آنقدرها هم نایاب نیستند، ولی تعداد آن‌ها در قیاس با سایر نسخ مصور صفوی واقعاً کم است. ملویل از مقایسه نسخ مصور بجا مانده از تاریخ عصر صفوی با همتاهای عثمانی و گورکانی آنان، به این نتیجه رسیده است که هرچند تعداد تواریخ مصور نزد عثمانیان بیشتر است و عثمانیان و گورکانیان، نسخ تاریخی را با نگاره‌های بیشتری نسبت به صفویان آراسته‌اند، این تفاوت‌های رقمی در اوایل عصر صفوی چندان معنادار نیست و از زمان شاه عباس به بعد است که تولید نسخ مصور تاریخی تقریباً متوقف شده و این تفاوت آشکار می‌گردد(Melville ,2011 ,178) .

پژوهشگران کوشیده‌اند با استناد به برخی از ویژگی‌های تصویرگری صفوی، از جمله فقدان سبک چهره‌نگاری و واقع‌گرایی، ارجحیت تزئین بر بازنمایی واقعیت و همچنین تمایل هنرمندان به تکرار الگوهای سنتی و همانند آن، بی‌توجهی صفویان به تصویرگری تاریخ را توجیه کنند. اونز در بخش‌هایی از پژوهشی که پیش‌تر به آن اشاره شد، به برخی از دلایل تمایل نداشتن به تصویرگری تاریخ در فرهنگ اسلامی اشاره کرده است که بسیاری از پژوهشگران بعدی نیز به آن‌ها استناد کرده‌اند. او معتقد است هنرمندان مسلمان هرگز بدون برخورداری از انگیزه قوی همانند حمایت رشیدالدین، وزیرایلخانی، یا شکوفا شدن نهضت تاریخ‌نگاری تحت حمایت سلاطین عثمانی، اقدام به انجام پروژه‌های عظیم مصورسازی تاریخ نکرده‌اند(Meredith-Owens ,1971 , 21) . وی همچنین ادعا کرده است که نقاشان مسلمان فهرست از پیش آماده محدودی داشتند و هر چقدر هم که مهارت داشتند، باز هم مایل بودند موضوعات محبوب حماسی و عاشقانه را بر اساس سنت و آموزش هنری دوباره و دوباره تکرار کنند، و در نهایت این‌که «نقاشی ایرانی همانند شعر فارسی بیشتر تزئینی است تا واقعی» (Meredith-Owens, 1971 , 20). کنبی نیز بر همین اساس ، معتقد است که نسخ تاریخی مصور جامع‌التواریخ و نمونه‌های تیموری آن تاثیر چندانی بر روند تصویرگری تاریخ در ادوار بعد نداشتند، و این امر را نتیجه بیشتر واقعی و کمتر تزئینی بودن روایات تاریخی بیان کرده است که با ذائقه حامیان و هنرمندان ایرانی همخوانی نداشته (۱۹۹۳, ۵۸). همچنین،کریستینا رندلووا، در پژوهشی که به مقایسه تصویرگری صحنه‌های بزم در نگارگری ایرانی و عثمانی پرداخته است، اشاره می‌کند که این موضوعات در عصر صفوی بیشتر ماهیت اسطوره‌ای دارند، زیرا موضوعات تاریخی در این دوره چندان مورد توجه نبوده‌اند(,Rendlova 2014, 91) . لذا بیشتر این پژوهش‌ها بر این باورند که موضوعات تاریخی، به واسطه واقع‌گرایی آن‌ها برای هنرمندان تصویرگر صفوی جذابیتی نداشتند. وود برای اثبات این ادعا، تصویرگری

تاریخ نزد صفویان را با حکومت‌های پیش از آنان مقایسه کرده و نشان داده است که نه تنها تعداد نسخ مصور تاریخی به جا مانده از عصر صفوی معدود است، بلکه در همان نمونه‌های بجا مانده نیز تعداد تصاویر به هیچ وجه قابل قیاس با آثار دوره‌های قبل نیست؛ یک نسخه مصور از مجمع‌التواریخ تیموری دارای ۱۴۸ نگاره و یا نسخه‌ای از جامع التواریخ رشیدالدین، که احتمالاً برای مشروعیت بخشیدن به جایگاه مغولان در تاریخ نوشته شده، تقریباً با دویست نگاره مصور شده است (Wood, 2004, 93)، در حالی‌که تواریخ مصور صفوی به ندرت بیش از ۲۰ نگاره دارند.

همانطور که بیان شد، برخی از پژوهشگران نیز تصویرگری تاریخ نزد صفویان را با همسایگان مسلمانشان قیاس کرده و نشان داده‌اند که تصویرگری تاریخ برخلاف صفویان برای عثمانیان و گورکانیان از اهمیت شایانی برخوردار بوده است. به عنوان مثال، تولید چهار نسخه مصور بابرنامه با تصاویر شکوهمند، حدود بیست سال، از ۹۹۴/۱۵۸۶ تا پایان حکومت اکبر در ۱۰۱۳/۱۶۰۵، کتابخانه سلطنتی را به خود مشغول ساخته بود(Sims, 1973, 359) . عثمانیان حتی بیش از گورکانیان به تصویرگری متون تاریخی علاقه نشان دادند، تا آن‌جا که اونز معتقد است در بین اقوام اسلامی ترکان عثمانی جایگاه ویژه‌ای برای ثبت رخدادهای تاریخشان قایل بودند (Meredith-Owens, Ibid, 28). رندلووا نیز می‌گوید هرچند عثمانیان در تصویرگری نسخ تاریخی منحصر به‌فرد نبودند، ولی آثار آنان در این حیطه از سایر سلسله‌های اسلامی بیشتر است؛ بیوگرافی سلاطین، سلسله‌نامه‌ها، انبیانامه‌ها و تاریخ جنگ‌های عثمانی از این دسته‌اند(Rendlova, 2014, 91) . با این حال، بزرگ‌ترین تفاوت تصویرگری تاریخ میان صفویان و همسایگان آن‌ها نه در تعداد نسخ، بلکه در بی‌توجهی به تصویرگری رخدادهای زمان حال نزد صفویان است. پژوهشگران بر این باورند که، در حالی‌که تاکید عثمانیان و گورکانیان بر نمایش دقیق و صحیح جزئیات یک رخداد تاریخی، تصاویر تاریخی این حکومت‌ها را به اسناد قابل قبولی برای مطالعه جزئیاتی چون پوشاک و معماری آن ادوار بدل کرده است؛ نقاشی‌های تاریخی صفویان بیشتر بازگو کننده یک الگو یا یک رویداد عام هستند. آن‌ها این ویژگی را بیش از هر چیز محصول تفاوت سنت نگارگری ایران و همسایگانش می‌دانند؛ ایران همانند هند برخوردار از یک مکتب نقاشی تاریخی و همانند مغولان و عثمانیان دارای سبک چهره‌نگاری نبود، در عوض هنرمندان در کاربرد فنون، مهارت خط‌گذاری و قدرت طراحی با هم رقابت می‌کردند (Gray, 1986, 898). اونز تصویرگری تاریخ نزد مغولان هند را بیش از هر چیز متاثر از سبک چهره‌نگاری غربی می‌داند و معتقد است آنان در این کار از ایرانیان پیشی گرفتند. او می‌گوید، زمانی که آنان]هنرمندان گورکانی[موضوعات زمان خود یا ادوار نزدیک به خود را تصویر می‌کردند با چنان واقع‌گرایی و دقت در جزئیات کار می‌کردند که به ندرت در وقایع‌نگاری‌های مصور شرق و غرب همتایی داشت. اونز نسخ تاریخی مصور گورکانی را بیش از سایر نسخ مصور اسلامی به زندگی و تاریخ عصر آن‌ها نزدیک می‌داند؛ البته در این عمل آن‌ها را همتای حکومت های عثمانی و ایلخانی می‌شمارد (Meredith-Owens, Ibid, 27). در واقع، جای تعجب نیست که در نگارگری عثمانی و گورکانی که خیلی پیش از صفویان تحت تاثیر رئالیسم نقاشی اروپایی قرار گرفته بودند، شاهد تصاویری با جزئیات و چهره‌نگاری دقیق‌تر باشیم. با این حال، برخی بر این عقیده‌اند که اختلاف دو سنت نقاشی صفوی و عثمانی دقیقاً به ماهیت متونی که تصویرگری می‌شدند باز می‌گردد؛ نسخ عثمانی بر تاریخ معاصر تاکید داشتند، در حالی‌که بیشترین نسخ مصور صفوی، متون ادبی از جمله حماسه و رمان بودند (Fetvaci, 2013, 23). رندلووا نیز به تفاوت ماهیت موضوعاتی که مصور می‌شدند اشاره دارد و

ادعا کرده است، در نقاشی عثمانی نقش اصلی همیشه سلطان است که در نگاره‌های مختلف چهره ثابتی دارد و واقع‌گرایانه ترسیم شده، در حالی‌که نقاشی صفوی به قانون مشابهی نچسبیده است. او این امر را حاصل سنت نگارگری ایران و اولویت مضامین حماسی به عنوان موضوعات تصویرگری می‌داند، با این حال می‌افزاید، «نامتداول نبوده که قهرمان اسطوره به شاه یا یکی از شاهزادگان و معمولاً حامی اثر ربط داده شود؛ مثلاً با یک شباهت ظاهری یا نوشته‌ای درون تصویر» (Rendlova, Ibid, 92). بدین ترتیب، بی‌توجهی صفویان به تصویرگری متون تاریخی که بر اساس قیاس آماری تعداد نسخ مصور تاریخی و تعداد نگاره‌های این نسخه‌ها با تولیدات سایر حکومت‌های آن دوره تشخیص داده شده بود، با تکیه بر تفاوت‌های سبک نگارگری آن‌ها و ماهیت متون و موضوعاتی که مصور می‌شدند توجیه می‌گردد.

ارزیابی رویکرد فعلی

چنانچه نظریاتی که تا کنون درباره تصویرگری تاریخ در عصر صفوی ارائه شده است را جمع بندی کنیم، درمی‌یابیم که همه آن‌ها بر تعداد کم وقایع‌نامه‌های مصور به جا مانده از عصر صفوی و تعداد کم نگاره‌های این نسخ در قیاس با نسخ ادبی عصر صفوی؛ نسخ تاریخی پیش از صفوی و نسخ تاریخی همسایگان مسلمان صفوی تاکید دارند. درست است که وقایع‌نامه‌های مصور به جا مانده از عصر صفوی نسبتاً کم هستند (Melville, 2011, 176)، ولی نه به آن اندازه که بگوییم آن‌ها هیچ توجهی به تصویرگری تاریخ نداشتند. مثالی از عصر ایلخانی در توضیح این موضوع کمک خواهد کرد: در وقف‌نامه ربع رشیدی به خط خود حامی-رشید الدین- به تولید سالانه دو نسخه جامع‌التواریخ تاکید شده است؛ یکی به عربی و یکی به فارسی. این نسخ باید به خط خوب روی کاغذ قطع بغدادی بزرگ و با صحافی پوست شتر تهیه و مصور می‌شدند و به شهرهای ایران و جهان عرب ارسال می‌شدند (iranicaonline). با این وجود، علیرغم آن‌که انتظار می‌رفت بیش از ۲۰ نسخه از آن در زمان حیات رشیدالدین و اولجایتو تهیه شده باشد، تنها بش‌هایی از دو نسخه از آن بجا مانده است، یکی محفوظ در دانشگاه ادینبرو، متعلق به سال‌های ۷-۷۰۶ و دیگری در مجموعه ناصر خلیلی، در لندن که به تاریخ ۷۱۳ قمری بازمی‌گردد (کنبی، ۱۳۸۷، ۳۳). لذا، تعداد آثار بجا مانده از یک عصر نمی‌تواند نشان دهنده رکود یا نزول یک فرایند فرهنگی در آن دوره باشد، چراکه عوامل زیادی می‌تواند منجر به از بین رفتن کل یا بخشی از آثار فرهنگی شده باشند. در شرایط ایران عصر صفوی، علاوه بر سوانح و بلایای طبیعی، جنگ‌های داخلی و خارجی، عوامل از بین رفتن نسخ خطی بودند. این قطعاً متفاوت است با شرایط نسخ خطی عثمانی که سال‌ها در کتابخانه سلطنتی دور از دسترس همگان بودند و به تازگی در اختیار کارشناسان هنر قرار گرفته‌اند؛ که همین امر دلیل دست نخوردگی آن‌ها بوده است (Sims, Ibid, 353). مینورسکی در سازمان اداری حکومت صفوی درباره قلت منابع مربوط به تشکیلات اداری در ایران صفوی گفته است، تهاجمات بسیار زیاد و نقل و انتقال مکرر پایتخت‌ها، مدارک و سوابق و اسناد دولتی را نابود کرده است (۱۳۳٤، ۳). نصیری مقدم نیز، در مقدمه دستور شهریاران، حمله محمود افغان به ایران را یکی از مهم‌ترین دلایل از میان رفتن بسیاری از منابع و کتب تاریخی سال‌های پایانی حکومت صفوی در ایران می داند؛ زیرا بنا بر آن‌چه در تواریخ اصفهان آمده است، پس از هجوم افغان‌ها به اصفهان، به دستور ملازعفران، یکی از اطرافیان محمود، نسخ دفتری صفوی را که در چهل ستون ضبط بودند به زاینده رود افکندند (۱۳۷۳، ۲۰). چندین سال بعد، در عصر قاجار، روس‌ها گنجینه

نسخ خطی صفوی در بقعه شیخ صفی را به غارت بردند. آدام الئاریوس، سرپرست هیات سیاسی شلزویک-هولشتاین، که از اولین اروپاییانی بود که مجموعه وقف شاه عباس در مقبره شیخ صفی را دیده بود، در بخشی از توصیفاتش گفته است:

کتاب‌ها در قفسه‌ها انباشته بودند، مرتب نبودند بلکه خوابانده شده بودند، بیشتر شامل نسخ عربی و همچنین فارسی و ترکی بود که با ظرافت بر پوست یا کاغذ کتابت شده بودند. نسخ تاریخی مصور بودند، صحافی آن‌ها با پارچه قرمز پوشانده و با موتیف‌های گل و گیاهی طلایی زینت شده بودند (Olearius, 1669, 301).

بدین ترتیب، هر چند تعداد نسبتاً کمی از نسخ مصور تاریخ صفوی به جا مانده است ولی آن‌چه کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است ویژگی‌های متمایز کننده تصویرگری تاریخ نزد صفویان است. در واقع صفویان و همسایگانشان علیرغم نزدیکی‌های فرهنگی و مذهبی، از تفاوت‌های بنیادینی نیز برخوردار بودند، بر این اساس می‌توان انتظار داشت که تصویرگری تاریخ تحت این حکومت‌ها نیز از عملکرد یکسانی برخوردار نبوده، یا حامیان و مخاطبان یکسانی نداشته باشد. بسیاری از پژوهشگران، از جمله باغچی (2002, 427)، بر این باورند که سلاطین عثمانی به تصویرگری تاریخ از این جهت علاقه پیدا کردند که مایل بودند تاریخ خودشان را مصور کنند تا نسخ ادبی یک عصر؛ این ویژگی به ویژه در زمان فاتحان بزرگ بیشتر نمایان می‌شود. جای تعجب نیست که عثمانیانی که خیلی بیش از همعصران مسلمانشان از موفقیت‌های نظامی برخوردار بودند و خود را محافظان حرم مقدس و جانشینان خلافت اسلامی می‌پنداشتند، علاقه زیادی به ثبت موفقیت‌هایشان داشته باشند. اهمیت این موضوع زمانی بیشتر آشکار می‌شود که بدانیم از میان وقایع‌نگاره‌های مصور بجا مانده از عصر صفوی به سختی می‌توان اثری را به حمایت دربار ربط داد سیمز و ملویل که بررسی‌های جامعی در این راستا انجام داده‌اند معتقدند، هرچند به ندرت نمونه‌هایی از این نسخ مصور یافت می‌شوند که به سفارش دربار تهیه شده باشند-همانند ظفرنامه کاخ گلستان که ۲٤ نگاره آن منسوب به بهزاد و دربار شاه تهماسب است-ولی به طور کلی، هیچ دلیلی برای انتساب این آثار به حمایت دربار وجود ندارد و بیشتر این گونه تولیدات را محصول کارگاه‌های ایالتی شیراز می‌دانند (Sims, 142-44; Melville, 166-68). بر این اساس، می‌توان نتیجه گرفت که تصویرگری تاریخی صفوی مخاطبان گسترده‌تر و عملکرد متفاوتی داشته است.

تمایز تصویرگری تاریخ عصر صفوی با حکومت‌های اسلامی هم‌عصر یا حتی حکومت‌های ایرانی پیش از آنان را نه در تعداد آثار تولید شده، بلکه در اهداف و عملکرد تصویرگری تاریخ نزد این حکومت‌ها باید جستجو کرد. تواریخ مصور عثمانی کارکرد اسنادی داشتند، و این قطعاً با کارکرد تصاویر تاریخی صفوی، که چندان هم دقیق نبودند، متفاوت است. تصویرگری تاریخی صفوی حتی با تواریخ مصور ایلخانی که پس از تصویرگری با تصاویر دقیق به کتابخانه‌های نقاط مختلف امپراتوری ارسال می‌شدند تا در اختیار افراد بیشتری قرار گیرند نیز تمایز دارد. رندلووا در قیاس تصویرگری صحنه‌های مشخص نزد صفویان و عثمانیان نشان داده است که، نقاشان صفوی سنت نگارگری ایرانی را بدون توجه به زبان بصری ویژه موضوعات خاص دنبال می‌کنند، درحالی‌که عثمانیان رویکرد خودانگیخته‌ای دارند؛ نقاشان صفوی به الگوسازی و تزئین تمایل دارند که بیشتر یک عملکرد زیباشناسانه-بازنمایانه دارد، درحالی‌که رئالیسم زبان بصری ویژه عثمانی است که کارکرد اسنادی-بازنمایانه دارد (Rendlova, Ibid,102). تصویرگری تاریخ نزد صفویان بر خلاف عثمانیان صرفاً در اختیار خاندان سلطنتی نبود و علاوه بر شاه، بازه

وسیعی از نخبگان کشور می‌توانستند حامی یا مالک چنین آثاری باشند، تصویر شاه صفوی، هر چند تصویر دقیقی نبود، ولی این امکان را داشـــت که در اختیار افراد زیادی قرار گیرد و این بدان معناست که تصویرگری تاریخ در عصر صفوی به هیچ وجه سند دقیق تاریخی نیست و این چیزی است که آن را از همعصرانش متفاوت می‌کند.

این‌که در تصویرگری صفوی موضوعات واحدی بارها و بارها تکرار شـــده است، به این معنا نیســـت که آن‌ها قادر به تصویرگری موضوعات خاص نبودند؛ بسیاری از هنرمندان ایرانی که به امپراتوری‌های عثمانی و گورکانی مهاجرت کردند، مهارت‌های خود را در تصویرگری موضوعات خاص نشان داده‌اند. در کتابخانه بودلیان طرح مقدماتی قابل توجهی از نگارگر ایرانی، عبدالصمد، پس از مهاجرت او به هند موجود اســـت؛ این طرح که از واقع‌گرایی قابل توجهی برخوردار اســـت ، واقعه مهمی از اوایل ســـلطنت اکبر، یعنی دستگیر شدن شاه عبدالمعالی به‌دست تولوی خان قوچی در ســـال ۹۶۳/۱۵۵۶ را به تصویر کشـــیده اســـت (بینیون و دیگران، ۱۳۶۷، ۳۰۷). البته در داخل ایران نیز، به ویژه از زمان شـــاه عباس به بعد، نمونه‌های زیادی از تصویرگری موضوعات جدید وجود دارد؛ از جمله تصویرگری داســـتان ســـوز و گداز، اثر خابوشـــانی، که روایتی است از یک زوج هندی. ماجرای این داستان هرچند مشابهی در ادبیات فارسی نداشته، ولی در نیمه دوم سده یازدهم در ایران بسیار محبوب شده و مورد توجه تصویرگران قرار گرفته، تا آنجا که حداقل پنج نســـخه مصور و یک دیوارنگاره در کاخ چهل‌ستون از آن به‌جا مانده است (Massummeh Farhad, 2001, 117). ولـــی واقع‌گرایی و نوآوری تـــا مدت ها به تصویرگری مضامین تاریخی راه نیافت؛ از این روست که در عصر صفوی تفاوتی میان تصویرگری تاریخ و تصویرگری متون ادبی مشاهده نمی‌شـــود. رضوی نیز معتقد اســـت، آن‌چه نزد تصویرگر صفوی حایز اهمیت بود، نه شـــباهت ظاهری به شـــخص شاه، بلکه نمایش مشخصه‌های پادشاهی در چهره بود (Rizvi,2012, 243) . لذا تصویر پادشاه صفوی، تصویر یک پادشاه آرمانی است که نه تنها در وقایع‌نامه‌های سلطنتی بلکه در هر متنی که همخوانی با شخصیت آرمانی شاه و فعالیت‌های او داشته باشد، دیده می‌شود.

بدین ترتیب اگر آن‌گونه که بسیاری از پژوهشگران معتقدند تمایل صفویان به تصویرگری حماســـه بیش از تاریخ اســـت(Wood, 2002, 40) ، باید این موضوع را در نظام رویت‌پذیری عصر صفوی و مقایســـه کارکرد تصاویر حماســـی و تاریخی در این نظام بررسی کرد–البته اگر اصلاً تمایزی وجود داشته باشد. کارین روردنز اشاره کرده است که انتخاب نگاره‌ها در نسخ شاهنامه مربـــوط به اوایل تیموری به گونه‌ای بود که بـــر ماجراهای خارق‌العاده بیش از بخش‌های تاریخی تاکید شده؛ به عنوان مثال در شاهنامه ابراهیم سلطان (۱۳۴۰)، فقط ۲ نقاشی از ۴۲ نقاشی تاریخی هســـتند. اومعتقد است، این قضیه در زمان صفوی به گونه‌ای بود که حتی متن شاهنامه نیز تغییر می‌یافـــت، طوری که بخش‌های تاریخی حذف شـــده و به جای آن الحاقاتی از حماســـه‌های فرعی قـــرار می‌گرفت (Ruhrdanz, 1997, 118-119). ویلیام هاناوی نیز این مســـئله را از دیدگاه مخاطبان بررســـی کرده و معتقد است، مخاطبان قصه‌خوانان در فضاهای عمومی، بخش‌های اسطوره‌ای را بـــه بخش‌های تاریخی ترجیح می‌دادند (Hanaway, 1978, 79-80). بدین ترتیب به نظر می‌رســـد که عدم توجه به جزئیات رخدادهای تاریخی ویژه تصویرگری صفوی نیست و در نگارش ادبی نیز– علی‌رغم وجود تعداد زیاد متون تاریخ‌نگارانه –همین رویکرد مشـــاهده می‌شود. احسان یارشاطر در مقاله‌ای که به ویژگی های مشترک شعر و نقاشی در هنر ایران پرداخته است، به ماهیت انتزاعی هر دو هنر اشـــاره کرده و می‌گوید: «شـــاعر پارســـی علاقه‌ای به خصیصه‌های فردی ندارد، او با

انواع ســـر و کار دارد نه با افراد». یارشـــاطر توضیح داده است که در غزل فارسی تشخیص دادن معشـــوقه یک شـــاعر از دیگری تقریباً غیرممکن است، یا ســـاقی و مطرب، نزد رودکی یا فرخی یا مسعودی یکی است. همچنین هیچ چهره فردی از حکام، نجبا و اشراف‌زادگان که مدایح و ستایش شـــعرا را دریافت می‌کردند وجود ندارد... در نقاشـــی نیز معمولاً با تصاویر انتزاعی جهان روبرو می‌شویم. واقعیات ظاهری برای نقاش ایرانی چندان اهمیتی به عنوان ویژگی‌های فردی ندارد، بلکه این ویژگی‌های الگووار آنهاســـت که او در مضمون و موتیف‌های نقاشی بکار می‌برد (Yarshater, 1962, 62-3). همین نداشتن چهره پردازی و واقع‌گرایی بود که زمینه تصویرگری تاریخی صفوی را به نسخی فراتر از نسخ تاریخی بسط می‌داد.

عرصه‌های تصویرگری تاریخ در عصر صفوی

مروری کلی بر عرصه‌ای تصویرگری صفوی نشـــان می‌دهد که، صفویان به غیر از تصویرگری وقایع‌نامه‌های ســـلطنتی، راه‌های دیگری نیز برای تصویرگری تاریخشان در اختیار داشتند؛ اشیاء تزئینـــی و کاربردی صفویان- منســـوجات منقوش، قلمدان‌ها و ظروف‌تزئینی و...- انباشـــته‌اند از نقوشـــی که ممکن اســـت برخی از آن‌ها نیز نشـــان‌دهنده مضامین تاریخی باشـــند. در این میان، تصویرگری نســـخ ادبی، دیوارنگاری و نقاشی تک‌برگی، عرصه‌های اصلی ارائه تصاویر پیکره‌نما در عصر صفوی هستند که اتفاقا مضامین تاریخی نیز در آن‌ها مورد توجه قرار داشته است. این آثار، بر خلاف رویکردی که صفویان را بی‌توجه به تصویرگری تاریخ معرفی می‌کند، نشان‌دهنده تنـــوع عرصه‌های تصویرگری تاریخ در عصر صفـــوی و رویکرد متفاوت آنان به این موضوعات هســـتند. هرچند، باید در نظر داشـــت که تصویرگری تاریخ در هر یک از این عرصه‌ها، با توجه به تفاوت‌ها در شرایط تولید و ارائه آنها ، از ویژگی‌ها و عملکردهای متفاوتی برخوردار است؛ با این حال معرفی و بررســـی این عرصه‌ها، در شـــناخت بهتر ویژگی-های تصویرگری تاریخ در عصر صفوی و اهمیت و کارکرد آن مفید خواهد بود.

تصویرگری نسخ ادبی

تصویرگری وقایع معاصر در نســـخ خطی تنها به متون تاریخی مربوط نمی‌شـــود، بلکه بخشی از تاریخ نگاری مصور صفوی در نســـخ ادبی (غیر تاریخی) ارائه شـــده اســـت. ملویل برای مطالعه تصویرگری تاریخ عصر صفوی آن‌ها را به متون تاریخی دوره‌های قبل و وقایع‌نگاری‌های عصر صفوی تقسیم کرده و نشان داده است که بیشترین تواریخی که در عصر صفوی مصور شده‌اند، ظفرنامه شرف‌الدین علی یزدی (۸۲۸/۱٤۲٤-۵) و روضه‌الصفا تالیف محمد بن خواندشاه میرخواند (۸۷۳/۱٤٦۹) هســـتند؛ که اولی درباره زندگی و فتوحات تیمور و دومی یک تاریخ جهانی متعلق به دوره تیموریان است (Melville ,2011 ,164-65). جالب است که از میان ۱۰ نسخه مصور بجا مانده از ظفرنامه شـــرف‌الدین علی یزدی، ۷ نســـخه آن در عصر صفوی تولید و مصور شده‌اند (Sims, 1973, 64-67). همچنین ۱٦ نسخه مصور از روضه‌الصفا بجا مانده است که همه اینها مربوط نیمه اول حکومت صفوی و از این میان ۱۲ نســـخه مربوط به زمان سلطنت شاه عباس است (Melville, 2011, 169). بدین ترتیب، او با اشـــاره به نســـخ مصور تواریخ تیموری و همچنین جامع التواریخ رشـــیدالدین و مجمع‌التواریخ حافظ ابرو، که از عصر صفوی بجا مانده اســـت، نتیجه می‌گیرد که صفویان به تصویرگری تاریخ گذشـــته بیش از وقایع معاصر خود توجه داشتند (Melville, 2011,

167). بـا توجه به این‌که، به عنوان مثال، بسـیاری از وقایع‌نگاری‌هـای صفوی دربردارنده همان مضامینی هستند که در ظفرنامه تیمور بیان شده است و تصاویر آن‌ها می‌توانسته همانند تصاویر ظفرنامه مثنی‌هایی از تصاویر حماسـی باشـند، چرا صفویان باید به تصویرگری نسـخ ظفرنامه بیش از نسـخ تاریخی خود اهمیت داده باشند. البته وجود بیش از هفت نسخه مصور به جا مانده از شـاهنامه شاه اسماعیل تنها در قرن دهم (Wood, 2002, 6)، و چندین نسخه مصور از یکی دیگر از متون مرتبط با زندگی و اقدامات شـاه اسماعیل، متعلق به اواخر حکومت صفوی (Sims, 2002, 52-59)، که اتفاقاً چندان هم متون تاریخی دقیقی نیسـتند و از شـباهت‌های زیادی به متن ظفرنامه برخوردارند، سبب شـده است که ملویل ادعا کند آنچه صفویان را به تصویرگری متنی علاقه‌مند می‌کرده، شـباهت موضوع و نگارش ادبی متن با شـاهنامه یا سـایر نسـخ منظوم حماسی بوده (Melville, 2011, 185). هرچند، نظریه ملویل مبنی بر این‌که صفویان به تصویرگری تاریخ گذشـته بیش از تصویرگری تاریخ زمان حاضر توجه داشتند با معرفی دو نسخه مصور حبیب السیر که از چشم او پنهان مانده بودند نقض می‌شود، ولی او که پس از پذیرش مقاله‌اش با این آثار مواجه شـده است، در یک پی‌نوشت کوتاه به این نسـخ اشاره کرده و گفته است «شاید این‌ها استثنائاتی بر روند رایج باشند» (Melville ,2011, 186). به هر حال، علاوه بر حبیب‌السیر–که یک تاریخ‌نگاری جهانی اسـت و وقایع عصر صفوی را تنها تا سـال ۹۲۸/۱۵۲۲ دنبال کرده اسـت– از مهم‌ترین وقایع‌نامه‌های خاندانی صفوی نسـخ مصور چندانی به جا نمانده اسـت. نسـخی چون: فتوحات شـاهی تالیف امینی و احسن‌التواریخ روملو در سـن پترزبورگ، خلاصه‌التواریخ قاضی احمد در برلین ، فتوحات همایون تالیف سـیاقی نظام و یک تاریخ بی‌نام صفوی تالیف مرتضی قلی، نگهبان حرم اردبیل که وقایع زمان شاه عباس دوم را نشان می‌دهد، تنها نسخ مصور بجا مانده از مهم‌ترین وقایع‌نامه‌های صفوی هستند (Melville ,2011,, 180).

این واقعیت که هم متون تاریخی گذشته–به عنوان مثال تواریخ تیموری– و هم تواریخ عامه‌پسند صفوی در کارگاه‌های ایالتی و بدون حمایت دربار تولید شده‌اند، نشان دهنده اهمیت این نسخ فارغ از صحت تاریخی آن‌هاست. در واقع، به نظر می–رسد که صفویان در تصویرگری تاریخ تمایزی میان تاریخ گذشـته و حال قایل نبودند، بلکه نمایش ایده‌آل‌های سـلطنت بود که برای آنان اهمیت داشت. فوکو همین نظریه را درباره شباهت تاریخ‌نگاری قرون وسطی به ادوار پیش از آن مطرح کرده و گفته است:

...تاریخ نگاران قرون وسطی هیچ گسستی یا تفاوتی میان تاریخ روم و تاریخ خودشان احساس نمی‌کردند...این پیوسـتگی تا جایی بود که روایات تاریخی روم و تاریخ قرون وسطی یک عملکرد سیاسی واحد داشتند. تاریخ مناسکی بود که سلطنت را تحکیم می‌کرد (Foucault, 2003, 68-69).

بر این اساس، آیا نمی‌توان گفت صفویان نیز تفاوتی میان تصویرگری تاریخ خودشان و تاریخ حکومت‌های باسـتانی ایران و همچنین تاریخ تیموری که خود را دنباله‌رو آنان می‌دانسـتند، قایل نبودند. این فرضیه با توجه به تمایل صفویان به کسـب مشروعیت از طریق پیوند با حکومت‌های پیش از خود تقویت می‌شود(Queen, 1996, 12; Newman, 2006, 68) . این متون که با گذشت زمان از جنبه‌های سیاسـی خود خالی شـده‌اند، همانند شاهنامه یا خمسـه نظامی که تاریخ پادشاهان باستانی ایران را روایت می‌کنند زمینه‌ای برای نشان دادن صحنه‌های باشکوه درباری و درخشش قدرت را فراهم می‌آورند؛ همان عملکردی که احتمالاً تصویرگری تاریخ صفوی نیز بر آن بنا شده است. می‌توان گفت، علاوه بر شاهنامه و تواریخ تیموری، روایت‌های مربوط به ویژگی‌های معنوی

اجـداد صوفی صفوی نیز چنین کاربردی داشـته. به عنوان مثال، صفوه الصفا تالیف اسـماعیل بن بزاز (۷۵۹/۱۳۵۸) هرچند یک روایت اخلاقی در بیان کرامات شـیخ صفی‌الدین اردبیلی اسـت، ولـی گویا به عنـوان یکی از مهم‌ترین منابع تاریخی برای مورخان اوایل عصر صفوی محسـوب می‌شـده، تا آنجا که در زمان شاه تهماسـب بازنویسی و اصلاح این متن به سفارش دربار انجام شـده است (Erkmen, 2015, 2-3). حداقل یک نسخه مصور از این اثر شناخته شده است که آن هم تولید شـیراز در عصر صفوی (احتمالاً همزمان با سـلطنت سـلطان محمد خدابنده) است . بدین ترتیب، تصویرگری این نسـخ نـه تنها همان عملکرد تصویرگری تاریخ عصر صفوی را داشـت، بلکه موضوعات و سنت‌های تصویرگری متون تاریخی معاصر نیز از آن‌ها الهام گرفته می‌شد، به گونه‌ای که نقاشـان را به مجموعه‌ای از المان‌های مقدس و مشخص مجهز می‌ساخت که منجر به شباهت تصویرگری وقایع‌نامه‌های صفوی به تصاویر حماسه‌های پیشین می‌گشت.

تصویرگـری وقایع معاصر در نسـخ غیـر تاریخی، مخصوص صفویان نبوده و تقریباً همزمان با تصویرگری نسخ تاریخی در عصر ایلخانی شکل گرفته است. بلر، در پژوهشی پیرامون پیشـرفت تصویرگری نسـخ در ایران، اشاره کرده است که تصویرگری نسـخ در ایران با متون تاریخی شـروع می‌شود و سـپس نوبت به متون حماسی می‌رسـد (Blair, 1993, 270). او به تبع بائوسـانی که اسطوره‌سازی گذشته را از ویژگی‌های اندیشه سـنتی ایرانیان معرفی کرده است (Bausani, 1965, 171-72)، می‌گویـد دقیقاً به همین دلیل اسـت که حامیان درباری در سـده هفتم هجری شـروع به استفاده از نسـخ مصور مجلل کردند. آن‌ها از تواریخ و حماسه‌ها برای نمایش حقانیت سلطنت خود بهره بردند، و صحنه‌هایی را برای تصویرسازی انتخاب کردند که متناسب با زندگی خودشان بود (Blair,1993, 273). شاهنامه یکی از نمونه‌های مناسب در این زمینه بود، چرا که قابلیت سـازگاری با اهداف سیاسی طبقه حاکم و رخدادهای معاصر را داشت. همین امر سبب شده است تا بسیاری از مسائل و موضوعات زمان حاضر در تصویرگری شاهنامه نمایان شوند. ملویل در ارتباط با رابطه تصویرگری متون حماسی و تصویرگری تاریخی می‌گوید:

اثر فردوسـی کهن الگوهایی را ارائه می‌داد که به صـورت فرمول‌های الگووار در متون ادبی (و تاریخـی) بعدی متداول شـده بود، ولی در رابطه با تصویرگری متون حماسـی و تاریخی در دربـار مغولان جان تازه یافت. فارغ از ماهیت حکومت مغول، نمایش حکام مغول در زمینه ایرانی یا بالعکس نمایش پادشاهان و قهرمانان باستانی ایران با ظاهر مغولی، در خدمت به حقانیت اقوام فاتح جدید و کمک به پذیرش فرهنگی مغولان در سنت ایرانی مهم بود (Melville, 2012, 344).

لذا، نه تنها الگوهای تصویرگری شـاهنامه در تصویرگری وقایع‌نامه‌ها تکرار می‌شـدند، بلکه تصاویر در هر دو گروه عملاً کارکرد یکسانی داشتند- و آن تایید حقانیت حکومت بود. هنرمندان درگیر در مصورسـازی اولین نسخ شاهنامه یک تصویر تجسـمی از شکوه این‌جهانی پادشاهی خلـق کردند که کم و بیش با متن شـاهنامه سـازگار بود ولی به واسـطه برخـورداری از ظاهر واقعیات امروزی به جای رویکرد باستانی به وقایع گذشته، از نظر تاریخی همخوانی نداشتند. این مدل تصویری بعدها به الگوی اسـتاندارد تصویرگری تبدیل شـد؛ چه برای شاهنامه و چه سایر متـون ادبی و تاریخی (Melville, 2012, 349). به همین دلیل اسـت که در تصویرگری‌های تاریخی شاهد صحنه‌هایی هستیم که اقدامات مهم ارتش سلطنتی را همچون حماسه‌های اسطوره‌ای نشان داده‌اند (Merethith-Owens, 1965, 4). گویا سـاختار دوری شـاهنامه که بر اساس نمودار تاریخی ظهور و سقوط دولت‌ها و انتقال حکومت از یک گروه به گروه دیگر شکل گرفته است، آن را برای

پادشـــاهان مختلف و تلاش آن‌ها برای نمایش حقانیتشان مناسب می‌ساخت (Meisami, 2004, 77). لذا در آستانه قرن دهم هجری و ظهور حکومت صفوی مدت‌ها بود که ادبیات حماسی هم به عنوان محملی برای نمایش رخدادهای تاریخی و هم برای شـــکوه بخشـــیدن به اقدامات یک فرد یا سلسله مشخص بشمار می‌رفت.

با این حال، به نظر می‌رســـد که ســـنت تصویرگری شـــاهنامه در عصر صفوی تفاوت‌هایی با دوره‌های قبل دارد. هرچند دیکســـون و ولش بر این باورند که یک نســـخه از شاهنامه فردوسی، معمولاً به انضمام شـــاهنامه‌ای معاصر در ســـتایش شـــاه حامی، چنان برای کتابخانه یک حاکم ضروری بود که تقریباً می‌تواند بخشـــی از نشـــان‌های سلطنتی محسوب شود (Dickson & Welch 1981,3)، ولی هیلنبرند معتقد اســـت که حتی یک مطالعه مختصر نیز نشان خواهد داد در زمانی که این اثر]شاهنامه شاه تهماسب[تولید شـــده است، یعنی حدود ۹۲۶/۱۵۲۰، مدت‌ها بود زمان تولید شـــاهنامه‌های باشکوه به سر رسیده بود و اشتباه اســـت که فرض کنیم انگیزه تولید این شاهنامه این بود که شاهان باید نسخ مصور باشکوهی از شاهنامه تهیه می‌کردند (Hillenbrand ,54 ,1996). ســـیوری نیز ماهیت منحصر به فرد شـــاهنامه شاه تهماســـبی را در این نکته می‌داند که بر خلاف ســـایر نســـخ مصور این دوره که غالباً بیش از ۱۴ نگاره ندارند، این اثر شامل بیش از ۲۵۰ نگاره است (سیوری، ۱۳۶۳، ۱۲۵)، بدین ترتیب اهمیت تصویرگری شاهنامه در عصر صفوی را باید در چیزی بیش از امتداد ســـنت تصویرگری شاهنامه در ادوار قبل جستجو کرد. در این راستا، ملویل به موضوع قابل توجهی اشـــاره کرده است که می‌تواند رویکرد صفویان به تصویرگری شاهنامه را توجیه کند؛ او معتقد اســـت، اقوام ترک و مغول به این دلیل دســـت به تولید تواریخ مصور زدند که بتوانند حقانیت خود را در ســـرزمین بیگانه نشـــان دهند، در حالی‌که صفویان خود را دنباله‌رو خط پادشـــاهان ایرانی شـــاهنامه می‌دانســـتند و لذا تصویرگری شـــاهنامه را بدیـــن منظور کافی می‌دانســـتند (Melville ,184 ,2011). در واقع، می‌توان گفت تصویرگری شاهنامه در عصر صفوی جـــای تصویرگری تواریخ جهانی در زمان ایلخانی و تیمـــوری را گرفته و از این رو تصویرگری تاریخ نزد صفویان چیزی از آن‌ها کم‌تر ندارد. این نســـخ مصور شـــاهنامه به لحاظ تعداد نگاره‌ها قابل قیاس با نسخ جامع‌التواریخ رشیدالدین هستند و جای تعجب نیست که در حکومتی که ادعای احیای پادشـــاهی ایرانـــی را دارد، جای تواریـــخ جهانی مغولان را گرفته باشـــند. رضوی نیز در مقاله‌ای درباره شـــاهنامه سال ۱۰۱۳ق. ادعا کرده است که تصاویر این شاهنامه برای نشان دادن ایده‌آل‌های پادشاهان صفوی و تبلیغ جهان‌بینی آنان به کار رفته است (Rizvi, 2012, 226). او برای اثبات این فرضیه به تصاویری از این شاهنامه اشاره می‌کند که قهرمان داستان را در حال عبادت نشـــان می‌دهد. اهمیت این صحنه‌ها در آن است که نه تنها تصویرگری امور مذهبی در نسخه‌های پیشین شـــاهنامه نادر بوده، بلکه در این صحنه‌ها از مهر و تسبیح برای نشان دادن نمازگزاری یا عبادت اســـتفاده شده است که عناصر شیعی هستند و استفاده صفویان از تصویرگری برای تبلیغ دیدگاه مذهبی خود را نشـــان می‌دهند. رضوی همچنین معتقد اســـت چهره قهرمان داستان در این تصاویر چهره شاه عباس است (Rizvi, 2012, 230-32).

تصویرگری وقایع معاصر در نسخ غیر تاریخی محدود به نسخ شاهنامه نیست و برخی متون ادبی دیگر نیز به این منظور بکار رفته‌اند، به ویژه تصاویری که مربوط به حامی نســـخه و زندگی او هســـتند. به عنوان مثال، سودآور به نسخه‌ای از قران‌السعدین امیر خسرو دهلوی اشاره می‌کند که در ۹۲۰ق. در هرات توسط سلطان محمد نور کتابت شده و تنها دارای دو نگاره است که احتمالاً

حدود ۹۳٦ ق. به آن افزوده شده. او معتقد است نگاره‌ای که ملاقات کیقباد با برادرش کیکاووس را نشان می‌دهد در واقع تداعی کننده ملاقات شاه تهماسب با برادرش سام میرزاست که کمی پیش از افزودن تصاویر به این نسخه اتفاق افتاده بود و عبدی بیگ در تکمله‌الاخبار نیز به آن اشاره کرده است. وی همچنین نگاره دیگری را که مراسم جشن و سرور کیقباد در کنار آب را نشان می‌دهد بر اساس وقایع معاصر تفسیر می‌کند و ادعا کرده است که تصویر کیقباد همان شاه تهماسب است که سربند قزلباشی را به برادر خود اهداء می‌کند (۱۳۷۹، ۱٥٦-۱٥۲). نمونه‌هایی از این دست در تصویرگری ایران نادر نیستند و پژوهشگران زیادی به نمونه‌هایی از این تصاویر اشاره کرده‌اند و نشان داده‌اند که چگونه رخدادهای واقعی منجر به پیدایش موضوعات خاص تصویرگری در متون غیر تاریخی شده‌اند.

دیوارنگاری

دیوارنگاری به عنوان هنری با قابلیت نمایشی و ماندگاری بیشتر همواره مورد توجه حکومت‌های سلطنتی گذشته بوده؛ نقش برجسته، سرامیک، فرسک و سایر تکنیک‌هایی که به‌کار رفته‌اند تا دیوارهای عمارات باشکوه را به محل نمایش قدرت و دستاوردهای حکومت تبدیل کنند، شاهدی بر این ادعا هستند. گرابار نیز، با توجه به منابعی که وجود تصاویر در کاخ‌های حکام مختلف را ثابت می‌کنند به موضوع حضور همیشگی دیوارنگاری با همه نوع بازنمایی و تفوق نقاشی‌های نمایانگر عظمت حال یا گذشته شاهانی که بر ایران حکومت کرده‌اند، در تاریخ نقاشی ایران اشاره کرده است (گرابار ، ۱۳۹۰، ٦۳). با این‌حال بهترین نمونه‌های بجا مانده از این دیوارنگاره‌ها به زمان صفویان باز می‌گردند. نگاهی بر دیوارنگاره‌های پیکرنمای عصر صفوی نشان می‌دهد که مضامین تاریخی و صحنه‌های زندگی درباری مهم‌ترین موضوعات این تصاویر هستند. بی‌شک اولین تصویری که از دیوارنگاری صفوی با مضامین تاریخی در ذهن مجسم می‌شود، دیوارنگاره‌های سالن پذیرایی کاخ چهلستون هستند که در زمان شاه عباس دوم تکمیل شدند. بابایی، که در مقاله‌ای مفصل، ارتباط این دیوارنگاره‌ها با وقایع مهم زمان شاه عباس دوم را بررسی کرده است، آن‌ها را بهترین نمونه‌های به جا مانده از دیوارنگاری ایران می‌داند (Ba-baie, 1994, 125). با این‌حال دیوارنگاره-های چهلستون، تنها دیوارنگاره‌های صفوی نبودند که موضوعات تاریخی را نشان می‌دادند؛ هنگامی که شاه تهماسب پایتخت را از تبریز به قزوین منتقل نمود (۹٦۲/۱٥٥٥)، کاخ جدیدی در آن‌جا بنا کرد و بسیاری از هنرمندان را برای تزئین دیوارهای این کاخ فراخواند، و حتی گفته می‌شود که خود او نیز در این کار مشارکت داشت (Newman, 2006, 34). با این که چیزی از دیوارنگاری این قصر باقی نمانده است، ولی توصیف آن در دیوانی از عبدی بیگ شیرازی، شاعر دربار شاه تهماسب، در بخشی به نام جنات عدن به‌جا مانده است. عبدی بیگ در وصف نقاشی‌های ایوان شاهی و دو ایوان دیگر به تصاویری با موضوعات ادبی از قبیل مجلس شیرین و فرهاد ؛ یوسف و زلیخا؛ زنان مصری و مانند آن و همچنین تصاویری با موضوعاتی از زندگی درباری چون مجالس شکار و چوگان بازی و مهم‌تر از همه، صحنه‌ای از جنگ با گرجیان اشاره می‌کند (اشراقی، ۱۳۸۸، ۱۳-۱). یادداشت‌های سیاحان اروپایی نیز نشان می‌دهد که در دوره شاه عباس بزرگ تمایل شدیدی به نقاشی دیواری وجود داشته، که قصرهای سلطنتی، خانه‌های ثروتمندان و حتی اماکن عمومی را مزین می‌کرده است. ظاهراً بیشتر تصاویر این دیوارنگاره‌ها صحنه‌های رزم و شکار بوده، با این حال صحنه‌های

عاشقانه و میگساری که برخی از سیاحان غربی آن‌ها را مبتذل خوانده‌اند نیز وجود داشته (بینیون و دیگـران، ۱۳٦۷، ۷۵-۳۷٤). البته تفاوت زیادی میـان مضامین تاریخی و صحنه‌های رزم و بزم در تصویرگری صفوی وجود ندارد. رضوی که سـاختمان‌های اطراف نقش جهان را نشان‌دهنده جهان بینی سیاسـی و مذهبی شاه عباس می‌داند، دیوارنگاری سردر قیصریه را نیز بخشی از این نمایش به حسـاب آورده است؛ این دیوارنگاره پیروزی شاه بر ازبکان و همچنین صحنه شکار را نشان می‌دهد (Rizvi, 2013, 385). استفاده از این دو موضوع در کنار هم- یک رخداد خاص و یک صحنه عام از فعالیت‌های شـاه- در یکی از مهم‌ترین و اسـتراتژیک‌ترین دیوارنگاره‌های صفوی بـر وجه عام تصویرگـری تاریخ و عملکرد آن به عنوان نمایش پادشـاه آرمانی صحه می‌گذارد. سـیمز و گروبه نیز بر این باورند که دیوارنگاری پیکرنمای بناهای اصفهان، زندگی طبقه حاکم را ارج می‌نهد و به طور کلی شـمایل نگاری شناخته شـده در نسخ خطی سده یازدهم و تشعیرهای تزئینی را تکرار می‌کند (Grube, 1974, 521). بابایی دیوارنگاره‌های پیکرنمای کاخ چهلسـتون را به لحاظ موضوعی به سه گروه تقسیم کرده است؛ از نظر او اولین و مهم‌ترین گروه، دیوارنگاره‌های تاریخی تالار پذیرایی هستند که از چهار دیوارنگاره صفوی آن یکی صحنه جنگ شاه اسماعیل با ازبکان و سـه تای دیگر صحنه‌های پذیرایی از امرای خارجی در زمان شـاه تهماسب، شاه عباس اول و شـاه عباس دوم هستند- دو دیوارنگاری دیگر نیز که صحنه‌های جنگ را نشان می‌دهند از افزوده‌های قاجاری هسـتند (Babaie,1994, 127-28). گروبه نیز اظهار می‌دارد که دیوارنگاره‌های تالار اصلی چهل‌سـتون، چه صحنه‌های نظامی باشـند و چه ضیافت، رخدادهای همگانی مهم در زمان برجسته‌ترین پادشاهان صفوی را نشان می‌دهند (Grube, 1974, 523).

دیوارنگاری تاریخی صفویان به نمونه‌های ذکر شده محدود نمی‌گردد، بی شک تعداد زیادی از آن‌ها از بین رفته و تنها برخی از آن‌ها از خلال متون قابل شناسـایی هستند. وود، روایتی از دون ژوان ایرانی را نقل می‌کند که در آن اروج بیک بیات-یا همان دون ژوان- ادعا کرده اسـت که پس از کشته شدن پدرش به دست عثمانیان در تلاش برای رسیدن به استحکامات تبریز، شاه اسماعیل خدابنده دسـتور داد تصویری از قهرمان کشته شده، ایسـتاده بر پیکر هفت فرمانده ترکی که به دست او کشته شده بودند نقاشی شود. دون ژوان ادعا کرده است که ممکن است هنوز این نقاشی بر سـردر مسجد سلطان حیدر در تبریز دیده شـود (Don Juan, 1926, 193). معصومه فرهاد نیز، از تنکابنی در قیاس العلما، نقل کرده اسـت که در زمان شاه عباس اول یک شیر از شهربازی فرار کرد و در مجمعی که میر عبدالقاسـم فندرسکی و شـیخ بهاءالدین محمد آملی برگزار کرده بودند ظاهر شـد، طبق روایت تنکابنی، هرچند که این ماجرا به فاجعه ختم نشد ولی به یادبود بر دیواری در تکیه میرفندرسـکی در محله تخت فولاد و همچنین در کاخ هشـت بهشت نقاشی شد (Farhad, 1992, 118-19). هر چند که این دیوارنگاره‌ها یا محل فعلی آن‌ها یافت نشده است ولی دلیلی وجود ندارد که این روایات را به کلی کذب قلمداد کنیم، ضمن آن‌که وجود چنین روایاتی در تاریخ‌نگاری عصـر صفوی خود تضمین کننده وجود نوعی تصویرگری تاریخی با توجه به موضوعات خاص اسـت. هر چند شواهد و منابعی که با استناد به آن‌ها بتوان ویژگی این نوع دیوارنگاری در عصر صفوی را تعیین کرد بسیار معدود است، ولی شکی نیست که تصویرگری مضامین تاریخی-حتی مضامین خاص-در دیوارنگاری صفوی متداول بوده.

نگاره‌های تک‌برگی

طراحی و نقاشی در برگه‌های تکی به جای نسخ خطی از شیوه‌های هنری بود که همزمان با روی کار آمدن صفویان رونق گرفت. شیلا بلر در ابتدای مقاله‌اش درباره توسعه تصویرگری کتاب در ایران خاطر نشـــان ســـاخته است که تصویرگری نسخ خطی از ســـده هشتم تا سده دهم در ایران رونق داشـــت و در این زمان، نقاشـــی‌های تک برگی که برای نگهداری در مرقعات مناســـب بودند جای آن‌ها را گرفتند (Blair, 266 ,1993). وود نیز معتقد اســـت که با شروع قرن یازدهم تولید نسخ مصور باشکوه دچار تنزل شده و نقاشی‌ها و طراحی‌های تک برگی جایگزین آن می‌شوند (Wood 2004, 101,). ولش با اشـــاره به این‌که، صفحات منفرد طراحی و نقاشـــی از سال ۱۵۵۰تا ۱۶۰۰م./ ۹۵۸ تا ۱۰۰۸ق. شایع شده بود، می‌گوید علل ظهور ناگهانی صفحات منفرد هر چه که بود، حالتی از بیـــان هنری ایجاد کرد که سراســـر قرن یازدهم هجری را در بر گرفت و عموماً هنر ســـنتی‌تر کتاب‌آرایی را تحت شـــعاع قرار داد (ولش، ۱۳۸۹، ۱۱۳). بدین ترتیب شیوه جدیدی از تصویرگری در عصر صفوی ظاهر می‌گردد که ویژگی‌ها، موضوعات و کارکردهای خاص خود را دارد. سنتاً نقاشی ایرانی وقایع تاریخی و اسطوره‌ای و موضوعات معطوف به گذشته را تصویرگری می‌کرد، ولی نقاشی تک برگی از وقایع همزمان و نامربوط به متون کهن، یک پدیده کاملاً جدید بود (بلر و بلوم، ۱۳۸۸، ۷۵۰). نگاره‌های تک برگی همانند دیوارنگاره‌ها از قید متن آزاد بودند، لذا امکان بروز موضوعات جدید در آن‌ها فراهم بود و جالب آن‌که بیشـــتر این‌ها بر خلاف ســـنت مرسوم نقاشی ایرانی تصویری از واقعیت را نشـــان می‌دهند، نه خیال. بنابراین جای تعجب نیست که بگوییم این شیوه، به روش متداول ثبت رخدادهای تاریخی در عصر صفوی تبدیل شد.

در موزه لوور تصویری موجود اســـت که شاه تهماسب جوان را بر سکویی روی درخت چنار و رعایا و ملازمانش را ایســـتاده در پایین نشـــان می‌دهد . در طرف چپ تصویر نردبانی که شاه از آن بالا آمده نوشـــته شـــده اســـت «پیر غلام بهزاد»، و بر روی ردای یک ملازم پیر که در سمت راست تصویر اســـت عبارت «پیرقاپوچی» به چشم می‌خورد. در این تصویر که احتمالاً متعلق به ۹۳۶/۱۵۳۰ باشـــد، نام شـــاه نیز دیده می‌شـــود (بینیون و دیگران، ۱۳۶۷، ۲۹۶). آژند نیز به نگاره تک برگی دیگری از ســـلطان محمد اشاره کرده است که ظاهراً تصویر شاه تهماسب است. در این نگاره شاه بالشی را بین دستانش گرفته و بدان تکیه داده و در حال مطالعه است. کمربندی مرصع زیر ردای او دیده می‌شـــود و کلاه قزلباشی جواهرنشان بر سر نهاده و گوشواری بر گوش دارد (آژند، ۱۳۸٤، ٤٧-٤٦). این نمونه‌ها نشـــان می‌دهد که وقایع‌نـــگاری از زندگی روزمره درباری از همـــان آغاز حکومت صفوی رواج داشـــته، ولی آنچه تحت تاثیر نقاشـــی اروپایی در اواخر عصر صفوی ایجاد شـــده، سبک واقع‌گرا یا به عبارت دقیق‌تر رواج چهره پردازی بوده است. بازیل گری به نمونه هایی اشـــاره کرده اســـت که نقاشـــان در اواخر عصر صفوی رخدادهای مربوط به شاه و وقایع تاریخی را نقاشـــی کرده‌اند، از جمله صحنه‌ای از شـــاهی بر تخت نشسته که سفیر مغول را می‌پذیـــرد، در مجموعه صدرالدین آقاخان، منتســـب به محمد زمـــان و طراحی دیگری با همین موضوع از شـــیخ عباســـی، هر دو به تاریخ ۱۰۷٤/۱٦٦۳. او همچنین به نگاره‌ای از آخرین مراسم اهدای هدایای نوروزی ســـلطان حســـین در ۱۱۳۳/۱۷۲۱ توســـط محمد علی، فرزند محمد زمان، اشـــاره کرده اســـت که امروزه در موزه بریتانیاســـت و نگاره دیگری از محمد سلطانی به تاریخ ٥-۱۱۰٦/۱٦۹٤ در مرقع لنینگراد که همین پادشاه را در حال تاجگذاری نشان می‌دهد (Gray, 1986, 907-908). آداموا نیز در «نگاره‌های ایرانی از سفیران روس»، نقل کرده است، زمانی که شاهزاده

آندری، سفیر روس، برای مراسم نوروز [۱۰۰۳/۱۵۹۵] دعوت شده بود، شاه[عباس] دستور داد مجموعه‌ای بیاورند و به او تصاویر سفیران مختلفی را که به مملکت قزلباش آمده بودند را نشان دهند (آداموا، ۱۳۸۸، ۹۵). لذا به نظر می‌رسد که در این دوره هنرمندانی در دربار حضور داشتند که در صورت لزوم به ثبت تجسمی رخدادها اقدام می‌نمودند. چهره‌نگاری بهزاد، از هاتفی شاعر با کلاه قزلباشی، که احتمالاً به ملاقات شاه اسماعیل با هاتفی در سال ۹۱۶ق.، برای سفارش سرودن شاهنامه‌ای در وصف خودش بازمی‌گردد (آژند، ۱۳۸٤، ۲۱) شاهدی بر این ادعاست. اثر دیگری از بهزاد که احتمالاً رخدادی درباری را نشان می‌دهد، تک چهره‌ای است از یک زندانی عالی‌رتبه که گردن و بازویش به یوغ کشیده شده. هنرمندان بعدی کپی‌های متعددی از این تصویر تهیه کرده‌اند که البته سبب تحلیل رفتن ماهیت تاریخی اثر گردیده است (گری، ۱۳٦۹، ۱۳٦) . حتی در خلال تولید نسخ خطی بزرگ در زمان شاه تهماسب نیز، نقاشان دربار گاهی به چهره‌نگاری در تک برگ‌ها می‌پرداختند. نمونه آن تصویر «چهره سرخان بیگ سفره‌چی» به قلم میر مصور است (کنبی، ۱۳۸۷، ۸٤). با این حال از زمان شاه عباس به بعد، به ویژه در اواخر حکومت صفوی، چهره‌نگاری به سبک غربی بسیار رایج شد و این شیوه بیشترین تاثیر را در تک‌نگاره‌ها داشت. هرچند هیچ نسخه مصوری را نمی‌توان با اطمینان به حمایت آخرین پادشاه صفوی، شاه سلطان حسین، نسبت داد، با این حال چهره‌نگاری های متعدد علی قلی جبادار از شاه و مقامات ملاقات کننده، نشان دهنده جایگاه ممتازی است که او در دربار داشته (Babaie et al, 2004, 136). سفارش‌های شاه سلطان حسین به علی‌قلی و محمد زمان و همچنین چهره‌نگاری گروهی از شاه و درباریان توسط محمدعلی، فرزند محمد زمان، نشان می‌دهد که شاه به هنر بی‌علاقه نبوده، بلکه شاید نوع نقاشی مورد توجه او اندکی متفاوت بود. او حتی به یک نقاش هلندی که در ۱۱۱۲/۱۷۰۱ از اصفهان دیدن کرده بود، نقاشی‌هایی از چهره خودش را سفارش داد (Gray, 1986, 908). بر این اساس وجود چهره‌نگاری و وقایع‌نگاری مصور در نگاره‌های تک‌برگی به ویژه در اواخر حکومت صفوی تردید ناپذیر است.

از مهم‌ترین دستاوردهای نقاشی در صفحات منفرد و همچنین واقع‌گرایی فزاینده در نقاشی اواخر عصر صفوی، پیدایش نوع جدیدی از وقایع‌نگاری است که تا پیش از آن در تاریخ هنر ایران سابقه‌ای نداشته. بینیون و دیگران، این نوع تصویرگری در اواخر عصر صفوی را وقایع‌نگاری مردمی نامیده و معتقدند، این طرح‌ها که از مایه مردم پسندانه قوی برخوردارند، موضوعات زندگی روزانه و طرح‌های تمرینی از چهره مردم عادی را که معمولاً در منظره طبیعت‌گرایانه جای داده شده بود، جایگزین مضامین قراردادی و سنتی کردند. موضوعاتی چون شبانان و زنان شیردوش، درویشان، پزشکان، زایران و مسافرانی که در سفر یکدیگر را ملاقات می‌کنند، اسبی که آب می‌نوشد، عقابی که طعمه خود را به چنگ می‌گیرد و بسیاری دیگر از مضامین احتمالی این نگاره‌ها هستند (بینیون و دیگران، ۱۳٦۷، ۸۲-۳۸۱). این نمونه‌ها علاوه بر آن‌که نشان می‌دهند که نقاشی ایرانی در این زمان از قابلیت نمایش موضوعات خاص برخوردار بوده، نمایانگر چرخشی در زاویه دید تصویرگری عصر صفوی هستند. پیش از این هیچ وقت زندگی مردم عادی موضوع تصویرگری قرار نگرفته بود و از زمان شاه عباس به بعد بود که این ویژگی در نقاشی ایرانی دیده می‌شود. البته آژند به نقاشی به نام محمدی اشاره کرده است که در حدود سال‌های ۹۷۷تا ۹۸۵ در قزوین و از حدود ۹۸۵ تا ۹۹۵ در هرات فعالیت داشته؛ او معتقد است محمدی در نگاره‌های خود

علاقه ویژه‌ای به ثبت وقایع روزمره نشـــان داده است، و تصویرگری او از صحنه کار روستاییان به سال ۹۸۹ این ویژگی را کاملاً نشان می‌دهد (آژند، ۱۳۸٤، ۷٦). اتینگهاوزن نیز ضمن آن‌که تایید کرده است که این ویژگی در نقاشی‌های محمدی از روستاییان و عشایر و درویشان وجود داشته، با این حال با اشـــاره به آثار رضاعباسی و همعصرانش، نشـــان می‌دهد که تمایل به تصویرگری رخدادهای روزمره زندگی مردم عادی در زمان شـــاه عباس رواج یافته است (اتینگهاوزن، ۱۹۷٤, ٦۰۰-٦۰۱). احتمال می‌رود که رواج نگاره‌های تک برگی که حامیان و مخاطبان گسترده تری نسبت به هنر پرهزینه تصویرگری کتاب داشـــتند و همچنین توسعه فضاهای اجتماعی چون قهوه‌خانه‌ها و زورخانه‌ها از زمان ســـلطنت شاه عباس، موجب رویت‌پذیری طبقه عامه و در نتیجه پیدایش این نوع وقایع‌نگاری مردمی شده باشد. یکی از نمونه‌های جالب توجه این نوع وقایع نگاری که در منابع زیادی نیز به آن اشاره شده است، یکی از آثار معین مصور به نام «حمله ببر به مرد جوان» است. ایـــن تصویر علاوه بر این‌که یک رخداد خاص را به تصویر کشـــیده اســـت، اطلاعات قابل توجهی درباره موضوع نقاشـــی و شرایط کلی اصفهان در زمان اجرای اثر ارائه می‌دهد. معصومه فرهاد، در مقاله ارزشـــمندی که به بررســـی این اثر اختصاص دارد، چنین اظهار داشته است که، با توجه به آن‌که در وقایع نگاری‌های این دوره شـــاه و درباریان موضـــوع توجه بودند، اثر معین مصور با اطلاعات کمی که درباره زندگی مردم عادی می‌دهد در نوع خود بی‌ســـابقه اســـت و سند مهمی در ارتباط با زندگی مردم اصفهان در زمان شاه سلیمان محسوب می‌شود (Farhad, 1992, 116).

نتیجه‌گیری

با وجود آن‌که حداقل ۲۰ نســـخه تاریخی مصور(شامل تواریخ محبوب شاه اسماعیل)، مربوط به تاریخ معاصر صفویان، تا کنون شـــناخته شده اســـت و این رقم با درنظر گرفتن تواریخ تیموری که در عصر صفوی مصور شـــده‌اند-از قبیل ظفرنامه شرف‌الدین علی یزدی و روضه‌الصفا تالیف خواندمیر-بسیار بیشتر هم می‌شود، پژوهشگران بر این باورند که صفویان تمایلی به تصویرگری تاریخ معاصرشان نداشتند. هر چند، باید پذیرفت که تعداد این نسخ مصور در قیاس با نسخ مصور ادبی صفویان یا نسخ تاریخی همسایگان آن‌ها کم است، با این حال نمی‌توان تعداد نسخ به‌جامانده از یک عصر را ملاک ارزیابی رویکرد آنان به یک رویه هنری قرار داد. همانطور که ذکر شـــد نقل و انتقال مکرر پایتخت، جنگ‌های خارجی و داخلی، بلایای طبیعی و عوامل متنوعی از این دســـت، که در عصر صفوی به وفور اتفاق افتاده‌اند، می‌توانســـت منجر به نابودی کل یا بخشی از تولیدات هنری آنان شده باشد. تصویرگری تاریخ نزد صفویان و همسایگانشان بیش از هر چیز در هدف و کارکرد متفاوت است؛ در حالی که عثمانیان و حتی گورکانیان، که خیلی زودتر از صفویان تحت تاثیر واقع‌گرایی غربی قرار داشـــتند، تواریخشان را با تصاویر دقیق و واقعی مصور می‌کردند که کارکرد اســـنادی-بازنمایانه داشـــته، این ویژگی به هیچ وجه مورد توجه صفویان نبوده. در واقع، تاریخ‌نگاری و به تبع آن تصویرگری تاریخ برای صفویان ابزاری بود برای نمایش و تحکیم قدرت به واسطه قانونی و درخشان جلوه دادن آن. شکوه و درخشش بخشیدن به سلطنت کارکردی بود که تصویرگری تاریخ صفوی با ویژگی‌های زیباشناســـانه و جزئیات تزئینی آن به خوبی برآورده می‌ســـاخت. هدف این نبود که تاریخی دقیق نوشته یا مصور شـــود، بلکه هدف این بود که شکوه سلطنت و دربار نشان داده شود؛ به همین دلیل است که صفویان تمایزی میان تاریخ خود و تاریخ حکومت‌های پیشـــین که خود را دنباله‌رو آنان می‌دانســـتند قایل نبودند. همچنین به همین دلیل بود

که صفویان علاوه بر نسخ خطی، در عرصه‌های دیگری چون دیوارنگاری و نقاشی در تک‌برگه‌ها به مضامین تاریخی روی آوردند؛ این‌ها در قیاس با نسخ خطی مخاطبان گسترده‌تری داشتند و اهداف نمایشی صفویان را بهتر برآورده می‌ساختند. لذا، صفویان نه تنها به تصویرگری تاریخ بی‌علاقه نبودند، بلکه از هر زمینه‌ای برای تصویرگری تاریخشان استفاده می‌کردند، ولی تاریخی که بر مبنای ایده‌آل‌های سلطنت تنظیم شده است، نه واقعیت. این بدان معنا نیست که تصویرگری تاریخ در عصر صفوی هیچ ارزشی به عنوان سند تاریخی ندارد، بلکه این تصاویر، با همه آن‌چه که نشان می‌دهند و همه آنچه که پنهان می‌کنند، واقعیاتی را در ارتباط با جامعه عصر صفوی و رویت‌پذیری‌های آن آشکار می‌سازند که هیچ بیانیه صریحی نمی‌تواند آن را بیان کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. برخلاف تصویرگری تاریخ در عصر صفوی، تصویرگری تاریخ نزد عثمانیان مورد مطالعات گسترده‌ای قرار گرفته است. هرچند نمی‌توان این دو مقوله را با هم یکی گرفت، لیکن این پژوهش‌ها دربردارنده ایده‌های بدیعی در مواجهه با تصویرگری تاریخ هستند که برای خوانندگان مشتاق مفید خواهد بود. برای مطالعه در زمینه تصویرگری تاریخ نزد عثمانیان می‌توانید به منابع زیر رجوع کنید:
Elenor Sims, "The Turks and Illustrated Historical Texts," in GFeher(ed.), 5th International Cogress of Turkish Art, Budapest, 1978, pp. 74771-; Emine Fetvacı, Picturing History at the Ottoman Court, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013; H. Erdem Çıpa, and Emine Fetvaci, Writing History at the Ottoman Court Editing the Past, Fashioning the Future, Bloomington: Indiana University Press, 2013; Serpil Bağcı, «Visualizing Power: Portrayals of the Sultans in Illustrated Histories of the Ottoman Dynasty,» Islamic Art 6, 2009, pp.11327-; Begüm Özden Firat, Encounters with the Ottoman Miniature: Contemporary Readings of an Imperial Art, London: I. B. Tauris, 2015.

۲. این تصویر در (P. Brown, 1924, Indian Painting Under Mughals, pl.VIII, fig. 2) چاپ شده است.

۳. یکی متعلق به حدود ۱۵۷۹/۹۸۷–۸۰ شامل ۱۰ تصویر که ٤ تای آخر آن وقایع زمان شاه اسماعیل را نشان می‌دهد (Sackler Gallery, S86.0047)؛ و دیگری به تاریخ ۱۵۹۹/۱۰۰۷که شامل هفت نگاره از فتوحات تیمور و شاه اسماعیل است (Berlin, HS.or.697).

٤. شامل هشت نگاره و بیشتر مربوط به اقدامات خارق‌العاده شاه اسماعیل، در کتابخانه ملی روسیه، سن پطرزبورگ (Dorn 301).

۵. تنها نسخه مصور احسن التواریخ شامل ۸ نگاره به تاریخ ۱۰۱۲/ ۱٦۰۳، در کتابخانه ملی روسیه، سن پطرزبورگ (MS. PNS 92).

٦. این نسخه شامل ۱۰ نگاره و تصاویری از سلطنت شاه تهماسب، سلطان محمد خدابنده و شاه عباس است (Berlin, Staatsbibliothek, ms.20 2202).

۷. درباره اقدامات شاه عباس در بازپس‌گیری هرات، محفوظ در کتابخانه ملی پاریس) (BNF, s. p. 226).

۸. این نسخه در کتابخانه چستربیتی (MS. Per. 279) نگهداری می‌شود.

۹. البته یک نسخه مصور عالم آرای عباسی، شامل ۳ نگاره، نیز پیش‌تر در کتابخانه دانشگاه سن‌پطرزبورگ موجود بوده که اکنون مفقود شده است.

۱۰. برای اطلاعات بیشتر درباره‌ی این نسخه و تصاویر آن رجوع کنید به:
Aslihan Erkmen, "The Visualization of Shaykh Ṣafī al-Dīn Isḥaq Ardabilī: A Unique Illustrated Copy of the Ṣafvat al-Ṣafā at the Aga Khan Museum Collection and Its Illustrations", Iranian Studies, 2015:133.

۱۱. برای آشنایی با برخی از این تصاویر می‌توانید به متون زیر مراجعه کنید:
باربارا برند، «جمال و جلال: حلقه ارتباطی دو دوره»، در هنر و معماری صفوی، تالیف شیلا کنبی،

مترجم مزدا موحد، تهران: شرکت چاپ و نشر شادرنگ، ۱۳۸۵: ۷۱-۶۱ (به ویژه ٦٦)؛
R. Ettinghausen, "Stylistic Tendencies at the Time of Shah Abbas", Iranian Stadies, vol. VII, Nos 3599 :1974 ,4-; S. C. Welch, Royal Persian Manuscripts, Thames & Hudson, 1976: 67,98; Massumeh Farhad, «Searching for the New»: Later Safavid Painting and the «Suz u Gawdaz»(«Burning and Melting») by Nau›i Khabushani, The Journal of the Walters Art Museum, Vol. 59, 2001: 115130- (esp. 126).

۱۲. برای تصویر چاپ شده این صحنه رجوع کنید به: Sakisian,1929, fig. 133; Migeon, 1903, fig.38

۱۳. به معنای دربان پیر

۱٤. برای تصویر چاپ شده به همین منبع، صفحه ۲۳، تصویر ۲ مراجعه کنید.

۱۵. بازیل گری (۱۳٦۹)، تصویر این نقاشی بهزاد و کپی های بعدی آن را آورده است. تصاویر: ۱۵۹- ۱٦۲-۱٦۱-۱٦۰.

فهرست منابع

- آداموا، آدل (۱۳۸۵)، «نگاره‌های ایرانی از سفیران روس»، در *هنر و معماری صفویه*، تالیف شیلا کنبی، مترجم: مزدا موحد، فرهنگستان هنر، تهران.
- آژند، یعقوب (۱۳۸٤)، *مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد*، فرهنگستان هنر، تهران.
- اشراقی، احسان (پاییز ۱۳۸۸)، «توصیف نقاشی‌های عمارت دولتخانه صفوی در اشعار عبدی بیگ»، *نشریه فرهنگ*، شماره ۷۷، ۱۳-۱.
- برند، باربارا (۱۳۸۵)، «جمال و جلال: حلقه ارتباطی دو دوره»، در *هنر و معماری صفویه*، تالیف شیلا کنبی، مترجم :مزدا موحد، فرهنگستان هنر، تهران، ۷۱-٦۱.
- بلر، شیلا و جاناتان بلوم (۱۳۸۱)، *هنر و معماری اسلامی (۲)*، مترجم : یعقوب آژند، فرهنگستان هنر، تهران (چاپ سوم: ۱۳۸۸).
- بینیون، لورنس و دیگران (۱۳٦۷)، *سیر تاریخ نقاشی ایران*، مترجم: محمد ایرانمنش، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- ترکمان، اسکندر بیک (۱۳۵۰) ، *تاریخ عالم آرای عباسی*، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- سیوری، راجر (۱۳٦۳)، *ایران عصر صفوی*، مترجم: کامبیز عزیزی، نشر مرکز، تهران (چاپ بیست و چهارم: ۱۳۹۳).
- سرامی، قدمعلی (۱۳٦۸)، *از رنگ گل تا رنج خار: شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه*، انتشارات علمی- فرهنگی، تهران.
- قمی، قاضی احمد (۱۳٦٦)، *گلستان هنر*، به اهتمام احمد سهیلی خوانساری، کتابخانه منوچهری، تهران.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۷)، *عصر طلایی هنر ایران*، مترجم: حسن افشار، نشر مرکز، تهران.
- گرابار، اولگ (۱۳۸۳)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، مترجم: مهرداد وحدتی دانشمند، فرهنگستان هنر، تهران (چاپ دوم: ۱۳۹۰).
- گری، بازیل (۱۳٦۹)، *نقاشی ایران*، ترجمه: عربعلی شروه، انتشارات عصر جدید،تهران.
- مینورسکی (۱۳۳٤)، *سازمان اداری حکومت صفوی (یا تحقیقات و حواشی استاد مینورسکی بر تذکرة‌الملوک)* ، مترجم: مسعود رجب نیا، به اهتمام محمد دبیر سیاقی، انجمن کتاب، تهران.
- ولش، آنتونی (۱۳۸۹)، *نگارگری و حامیان صفوی: بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان*، مترجم: روح الله رجبی، فرهنگستان هنر، تهران.
- Babaie, Sussan (1994), «Shah ‹Abbas II, the Conquest of Qandahar, the Chihil Sutun, and its Wall Paintings,» Muqarnas 11, 125- 42.
- Babaie, Susan et al (2004), *The Slaves of the Shah: New Elites of Safavid Iran*, I.B.Tauris, London & New York.
- Bausani, Allesandro (1965), *Die Perser: von den Anfangen bis zur Gegenwart*, Urbanbucher 87, Stuttgart.
- Blair, Sheila S. (1993), «The Development of the Illustrated Book in Iran,» *Muqarnas* 10, 266-

74.
- Canby, Sheila R. (1993), *Persian Painting*, Thames & Hudson, New York.
- Diba, Leyla s. (2001), "Invested with Life: Wall Painting and Imagery Before the Qajars", *Iranian Studies*, volume 34, numbers 1- 4, 5- 16.
- Dickson, Martin B. (1982), and Stuart Cary Welch, *The Houghton Shahnameh*, 2 vols., Harvard University press, Cambridge.
- Ettinghausen, R. (1963), "Historical Subjects", *Encyclopedia of World Art*, Vol. VII, cols: 495- 97.
- Ettinghausen, R. (1974), "Stylistic Tendencies at the Time of Shah Abbas," *Iranian Studies*, Vol.7, Issue 3- 4, 593- 628.
- Erkmen, Aslihan (2015), "The Visualization of Shaykh Ṣafī al-Dīn Isḥaq Ardabilī: A Unique Illustrated Copy of the Ṣafvat al-Ṣafā at the Aga Khan Museum Collection and Its Illustrations," *Iranian Studies*, 1 -33.
- Farhad, Massumeh (2001), «Searching for the New»: Later Safavid Painting and the «Suz u Gawdaz»(Burning and Melting) by Nau'i Khabushani, The Journal of the *Walters Art Museum*, Vol. 59, 115- 130.
- Farhad, Massumeh (1992), "An Artist s Impression: Muin Musawir s Tiger Attacking a Youth," *Muqarnas* 9, 116- 23.
- Fetvacı,Emine (2013), *Picturing History at the Ottoman Court*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Foucault, Mitchel (2003), David Macey (trans. & ed.), *Society Must Be Defended: Lectures at the College De France* (1975- 76), Picador, New York.
- Grabar, Oleg and Blair, Sheila (1980), *Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shahnama*, Chicago.
- Gray, Basil (1986), "The Arts of the Safavid Period", In The Timurid and Safavid Periods, P. Jackson (ed.), *Cambridge History of Iran*, vol. 6, Cambridge.
- Grube, Ernst (1974), "Wall paintings in the seventeenth century monuments of Isfahan," Iranian Studies, 7: 3542-511 ,4-.

Hanaway, William L. (1978), «The Iranian Epics,» In Heroic Epic and Saga: An Introduction to the World's Great Folk Epics, Felix J. Oinas(ed.), Bloomington.

Hillenbrand, Robert (1996), «The Iconography of the Shah-nama-yi Shahi,» In Safavid Persia: The History and Politics of an Islamic Society, pp. 53- 78, Edited by Charles Melville, London,.

Le Strange, Guy (1926), trans. and ed., Don Juan of Persia: A Shiiah Catholic, 1560- 1604, London.

Melville, Charles (2011), "The Illustration of History in Safavid Manuscript Painting", in New Perspective on Safavid Persia: Empire and Society, Colin P. Mitchel(ed.), London: Rutledge, 163- 197.

Melville, Charles (2012), Persian Historiography, vol. X, A History of Persian Literature, general ed. E. Yarshater, London.

Meisami, Julie S. (2004), "Rulers and the Writing of history," in Beatrice Gruendler and Louise Marlow (eds.),Writers and Rulers: Perspectives on their Relationship from Abbasid toSafavid Times ,Wiesbaden, 73–97.

Meredith-Owens, G.M. (1965), Persian Illustrated Manuscripts, Trustees of British Museum, London.

Meredith-Owens, G.M. (1971), "Islamic Illustrated Chronicles", Journal of Asian History, Vol. 5, No. 1, 20 -34.

Newman, A. J. (2006), Safavid Iran: Rebirth of a Persian Empire, I. B. Tauris, London.

Norgren, Jill, and Davis, Edward (1969), Preliminary Index of Shah-Nameh Illustrations, Ann Arbor.
Olearius, Adam (1669), The Voyage and Travels of the Ambassadors, trans. John Davis, J Starkey & T. Basset, London.
Quinn, Sholeh (1996), "The Histiriography of Safavid Prefaces," Pembroke Papers 4, Charles Melville (ed.), Cambridge.
Rendlova, Kristyna (2014), "Visual Language of Safavid and Ottoman Ceremonies and Feasts Depictions in the 16th Century Miniature Painting: Reforming Proportions between Figures and Architecture," Histart 14, 90- 103.
Rizvi, Kishwar (June 2012), "The Suggestive Portrait of Shah Abbas: Prayer and Likeness in a Safavid Shahnama, Art Bulletin, vol. XCIV, Number 2, 226- 250.
Rizvi, Kishwar (2013), "Architecture and Representation of Kingship During the Reign of Safavid Shah Abbas I", in Every Inch a King: Comparitive Studies in Kings and Kingship in Ancient and Medieval World, Lynette Mitchel and Charles Melville (ed.), Brill, Leiden and Boston, 371- 398.
Ruhrdanz, Karin (1997), "The Arts of The Book in Central Asia," In Uzbekistan Heirs to Silk Road, J. Kalter and M. Pavalio, London & New York, 101- 119.
Sims, Eleanor G. (1973), The Garrett Manuscript of the Zafar-Name: A Study in Fifteenth-Century Timurid Patronage, Ph.D. dissertation, New York University.
Sims, Eleanor G.(1978), «The Turks and Illustrated Historical Texts,» In Fifth International Congress of Turkish Art, pp. 747- 72, Edited by G. Feher, Budapest.
Soudavar, Abolala (1996), "The Saga of Abu-Said Bahador Khan: The Abu-Saidname," In The Court of Il-khans(1290- 1340), Oxford Studies in Islamic Art, Vol. 12, ed. By Julian Raby and Teresa Fitzherbert, Oxford University Press, Oxford.
Uluc, Lale (2006), Turkman Governors, Shiraz Artisans and Ottoman Collectors: Arts of the Book in 16th Century Shiraz, Is Bankasi Kultur Yayinlari, Istanbul.
Wood, Barry David (2002), The Shahnama-I Ismail: Art and Cultural Memory in Sixteenth Century Iran, Ph. D. dissertation, Harvard University.
Wood, Barry David (2004), " The Tarikh-I Jahanara in Chester Beatty Library: an Illustrated Manuscript of the Anonymous Histories of Shah Ismail," Iranian Studies, Vol. 37, No. 1, 89- 107.
Woodhead, Christine (1983), «An Experiment in Official Historiography: The Post of Shehnamci in the Ottoman Empire, c. 1555- 1605,» Wiener Zeitschrift fur die Kunde des Morgenlandes 75, 157 -82.
Welch, Stuart Cary (1976), Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century, Thames & Hudson, London.
Yarshater, Ehsan (1962), "Some Commen Characteristics of Persian Poetry and Art," Stadia Islamica XVI, 240- 45.
www.iranicaonline.org/articles/historiography-vi