بررسی مضامین مذهبی در نسخ خطی جامع التواریخ

فاطمه صداقت
زهرا خورشیدی

چکیده

مصورسازی کتب ادبی، علمی و تاریخی به ویژه مذهبی، تحولات بزرگ و منحصر به فردی در هنر تصویرآرایی اسلامی ایجاد کرده است. یکی از همین دوره ها که به نوعی آغازگر بسیاری از تحولات در عرصه هنر تصویرسازی ایرانی بوده، دوره ایلخانی است که در آن برای اولین بار توجه ویژه‌ای به مضامین مذهبی کتب آسمانی یهودی، مسیحی، بودایی و از همه مهمتر اسلام شده و دارای ممنوعیت مذهبی نیز بوده است. توجه به این گروه مضامین و قرارگیری نشانه ها و نمادهای مذهبی و ادیان مختلف در کنار هم، به خوبی در نسخه جامع التواریخ رشیدالدین فضل الله، وزیر غازان خان، مشاهده می‌شود. این مقاله نگاره های مذهبی و داستان پیامبران از حضرت آدم تا زندگانی پیامبر اسلام (ص) را در نسخه خطی جامع‌التواریخ مورد بررسی قرار می‌دهد.

اهداف مقاله:

- بررسی نگاره‌های مذهبی نسخه جامع‌التواریخ از حیث زیباشناسی و مضمون.
- شناسایی نسخه‌های باقی مانده جامع‌التواریخ در موزه‌ها و کتابخانه‌های داخل و خارج.

سئوالات مورد نظر:

۱- حضور ایلخانان مغول چه تأثیری بر فرهنگ و هنر ایرانی به ویژه نگارگری داشته است؟
۲- نگارگری دوره ایلخانی از هنر چه دوره ها و فرهنگ‌هایی متأثر بوده است؟
۳- مضامین مذهبی در نگارگری دوره ایلخانی دارای چه جایگاه و ویژگی‌هایی است؟

واژگان کلیدی:

نگارگری دوره ایلخانی، مضامین مذهبی، نسخه خطی جامع‌التواریخ، موزه‌ها و کتابخانه‌ها

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۳/۱۲
تاریخ پذیرش: ۸۸/۶/۱۰

محقق هنر اسلامی Sedadgat@gmail.com
محقق هنر اسلامی Korshidi@gmail .com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

نگارگری ایرانی پس از افت و خیزهای دوره عباسی در سده چهاردهم/هشتم همزمان با حمله مغولان وارد مرحله جدیدی در تصویرسازی کتب علمی، فنی و هنری شد.

هر چند تسخیر ایران توسط مغول‌ها با غارت و تاخت و تازهای پیاپی همراه بود و این حملات به نابودی بسیاری از کتابخانه‌ها و گنجینه‌های علمی منجر شد، ولی مغول‌ها دریافتند که بدون کمک وزراء ایرانی نمی‌توانند کشور را اداره کنند. ابتدا حمایت آن‌ها از هنر نقاشی، منحصر به هنر گلدوزی برای چادرها می‌شد. بعد از دوره فرمانروایی ایلخان (۱۲۸۴-۱۲۸۲/۶۸۳-۶۸۱) ایران دارای فرمانروایی مسلمان شد که نسبت به تمدن آن اظهار دلبستگی و علاقه نمود. اباقاخان (۱۲۸۲-۱۲۶۵/۶۸۱-۶۶۴) جانشین او دارای زنی مسیحی به نام ماریا بود و با فرمانروایان غربی ارتباط داشت؛ می توان اثر و نفوذ هنر مسیحی را در دربار مغولان سال‌ها پس از آن مشاهده نمود. از طرف دیگر اَرغون‌خان (۱۲۹۱-۱۲۸۴/۶۹۱-۶۸۳) بودایی بود و این مسئله بدون شک راه نفوذ هنر آسیای مرکزی و چین را به روی ایران باز کرد. غازان خان (۱۳۰۴-۱۲۹۵/۷۰۴-۶۹۵) اسلام را به عنوان مذهب رسمی خود پذیرفت و علاقه او به علم و تحقیق به قدری بود که محققین را از کشورهای مختلف به تبریز کشاند.[۱]

در این دوره، تأثیر خاور دور عنصری بیگانه در هنر ایران به شمار نمی آمد، بلکه چنان جذب هنر ایران گردیده بود که شیوه ایرانی-مغولی نوینی در نگارگری این سرزمین به وجود آمد و آن هم با گستره و طراوتی که زاده مضامین کاملاً جدیدی بود که قوه تخیل هنرمندان را بر می انگیخت. در این میان تصویرسازی برای آثار تاریخی همچون تاریخ طبری و جامع التواریخ رشیدالدین، فرصت‌های عالی دیگری برای ابداع انواع ترکیب بندی‌های جدید تصویری به وجود آورد.[۲]

به علاوه با پذیرش اسلام از سوی حاکمان ایلخان توجه ویژه‌ای به مضامین مذهبی و تصویرسازی انبیاء و ائمه (ع) گردید، امری که تا به آن زمان در هنر نگارگری ایران جایگاهی نداشت. این مقاله بر آن است تا با بررسی و نگاهی کوتاه بر تحولات نگارگری سده چهاردهم/هشتم، نسخه تاریخ جهان، جامع التواریخ رشید الدین فضل الله، وزیر غازان خان را با توجه به مضامین مذهبی به کار رفته در آن، مورد بررسی و تحلیل قرار دهد.

مکتب تبریز دوره ایلخانی

از قرون اولیه اسلامی، پیش از دوره ایلخانی، نمونه‌های اندکی از نگارگری ایرانی باقی مانده و آن هم مربوط به تصویرگری منظومه‌های تغزلی چون « ورقه و گلشاه» و یا داستان « سمعک عیّار» است و در این نگاره‌ها از مضامین دینی و مذهبی خبری نیست. نقاشی مذهبی، در دوره‌های نخستین اسلامی، از آن استقبال و تشویقی که نزد بودائیان و مسیحیان معمول بود، بهره‌ای نداشت و از نقاشی برای آموزه‌های دینی و پرورش اعتقادات استفاده نمی‌شد.[۳]

اما با حضور ایلخانان مغول در سده سیزدهم/هفتم، فصل جدیدی از ظهور هنرهای ایرانی، از جمله نگارگری در ایران آغاز شد.[۴] مکتب نگارگری مغول، تلفیقی از هنر چین و هنر نگارگری ایرانی است؛ در جایی بیشتر خصوصیات نگارگری چینی و در جای دیگر ویژگی‌های هنر ایرانی به چشم می‌خورد. اما آنچه مسلم است، نفوذ طبیعت گرایی چینی در این آثار زیاد بوده و بسیاری از عناصر آن از هنرهای خاوردور، خصوصاً چین، به عاریت گرفته شده است. از آن جمله، می توان به ابرهای پیچ و تاب‌دار، کوه‌های مخروطی شکل و درختان کهنسال گره‌دار، حیوانات و جانوران افسانه‌ای و خرافی، نیلوفرهای آبی از نوع چینی، لباس، سلاح، کلاه خود و زره چینی و انسان‌های ترسیم شده که به نژاد حاکم تعلق دارند، اشاره داشت. همچنین قطع و اندازه نگاره‌ها با طول زیاد و عرض کم و باریک به نقاشی‌های طوماری چینی شبیه است. اصولاً یکی از بارزترین نمونه‌های اختلاف میان نگارگری و تصویرسازی ایرانی و چینی تأکیدی بود که هنرمندان ایرانی در رنگ آمیزی و آرایش منتظم بوته‌ها و دسته‌های علف پس زمینه داشتند.[۵]

از آغاز عصر مغول به بعد در طریقه نمایش اندام‌ها نیز تأثیراتی تازه به چشم می‌خورد. از جمله آن که در طرح‌های انسان و حیوانی تحرک بیشتری پیدا می‌شود، در حالی که در نقاشی ایرانی به کیفیت آرامش و سکون اهمیت بیشتری داده می‌شد، از این پس تحرک و جنبش در نمایش صحنه‌ها فزونی می‌یابد. چنین پیداست که از همین روزگار در شیوه قلم گیری نیز تغییراتی به ظهور می‌رسد. از این پس قلم گیری‌ها، کمی آبدارتر و درشتی و نازکی خطوط حادتر و اغراق آمیزتر می گردد. ضمناً به علت گرایش پاره‌ای از سلاطین مغولی به دیانت مسیح و واردشدن عوامل مسیحی، بویژه نسطوریان به دیار سلاطین مغول، در پاره‌ای از نگاره‌های این عصر، نفوذ نقاشی بیزانسی مشاهده می گردد. این تأثیرات بیشتر در طریقه نمایش چین‌های لباس و استفاده محدود از خط در نگاره‌های این مکتب است. در واقع خطوط خشک، منظم و تقریباً هندسی البسه، سربندها و مناظر و پیکره‌ها و نیز پیدایش چهره‌های گوناگون و خاص با تجسم حالات عاطفی در آن‌ها به ویژه در اواخر این دوره، حاصل نفوذ عناصر نقاشی بیزانس است.[۶و۷]

۱- بازیل گری، نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، تهران، نشر دنیای نو، ۱۳۸۳، صص ۲۴-۲۳.

۲- ارنست کونل، تاریخچه نقاشی، مینیاتور و طراحی، ترجمه پرویز مرزبان، برگرفته از کتاب سیری در هنر ایران، زیر نظر آرتور آپهام پوپ و فیلیس آکرون، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ج ۵، ۱۳۸۷، ص ۲۰۹۹.

- ثروت عکاشه، نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی، تهران، حوزه هنری، چ اول، ۱۳۸۰، ص ۱۰۷

۳ - تهاجمات مغول در سده سیزدهم/ هفتم، زندگی را به شکل بنیادی و برای همیشه تغییر داد. وزیر فوق‌العاده توانمند غازان‌خان، رشیدالدین فضل الله همدانی بود که به پیشرفت اصلاحات نظام اداری و مالی دوران غازان‌خان کمک رساند و پس از مرگ او در سمت خود باقی ماند و در حفظ نظامی که ایجاد کرده بود کوشید. شاید در نتیجه همین فعالیت‌ها و آرامش نسبی در دوره حاکمیت غازان‌خان، هنرها و ادبیات، تحت حاکمیت مغول‌ها سرانجام ریشه گرفت. (شیلا کنبای، نگارگری ایرانی، مترجم مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۱، صص ۲۶-۲۵). در این دوره علی‌رغم آن چه انتظار می‌رود، بسیاری از هنرهای ایرانی از جمله فنون مربوط به تزیینات بناها و نقاشی، درخششی فوق‌العاده یافت و در این عصر، یکباره شاهد خلق آثاری در زمینه نقاشی هستیم که با حفظ پیوندهای خود با سنت هنرهای تصویری ایرانی به یک گونه آفرینش و نوآوری دست یافته است که از این پس هنر نگارگری ایرانی را در زمره عالی‌ترین شاهکار هنری جهان قرار می‌دهد. (اکبر تجویدی، نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده دهم هجری، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۶، ص ۷۵).

۵- عبدالمجید شریف زاده، تاریخ نگارگری در ایران، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۵، ص ۸۲.

۶ - اکبر تجویدی، نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده دهم هجری، پیشین، ص ۷۸.

۷ - در حقیقت آرام آرام سنت تصویر کردن چهره اولیای الهی از زمان ایلخانان در ایران اسلامی باب شد و باتوجه به رونق ادیان مسیحی و بودایی، در آغاز، این دسته از نگاره‌ها شدیداً تحت تأثیر سنت‌های رایج در نگارگری این دو تمدن بودند. ویژگی‌های دیگر نگارگری این دوره، استفاده فراوان از رنگ نقره‌ای برای آبی‌تر نشان دادن آب، چروک لباس و حتی ریش و محاسن مردان است، که به مرور زمان این رنگ، سیاه شده است. امکان دارد این شیوه از خط نوشته‌های مصور کلیساهای مسیحی اقتباس شده باشد، چرا که در کتابخانه رشیدیه، محققین مسیحی در آماده سازی نسخه‌هایی چون جامع التواریخ، همکاری داشته‌اند. (بازیل گری، نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی، پیشین، ص ۲۹).

www.SID.ir

حکومت ایلخانان دو نتیجه مهم برای نقاشی ایرانی دربر داشت، یکی انتقال سنت‌های هنر چینی به ایران که منابع الهام تازه‌ای برای نگارگران شد و دیگری بنیانگذاری نوعی هنرپروری، که سنت کار گروهی هنرمندان در کتابخانه کارگاه سلطنتی را پدید آورد. در این دوره فعالیت نگارگران در عرصه نسخه‌آرایی وسعتی قابل ملاحظه یافت.[۸]

در این عصر نگارگری ایران دارای خصوصیات ویژه‌ای شد و به جایگاه خاص خود از نظر موضوع و ترکیب‌بندی دست یافت و اصول پایه‌گذاری شده در این عصر، به بالاترین شکل خود در ادوار تیموری و صفوی نائل گشت. مهمترین آثار مصوری که از این دوره باقی مانده شامل نسخه‌هایی چون تاریخ طبری، مونس الاحرار، منافع الحیوان ابن بختیشوع، آثارالباقیه، جامع التواریخ، شاهنامه دموت و کلیله و دمنه است.[۹]

از جمله مهمترین نسخه‌های تاریخی این دوره، « جامع‌التواریخ» رشیدالدین فضل الله همدانی است که به بررسی سیر تاریخ از حضرت آدم (ع) تا آخرین سلاطین دوره ایلخانی پرداخته و در همان زمان در چندین نسخه مصور شده است. بخش بعدی، صورت مفصل به این نسخه را مورد بررسی قرار می‌دهد.

نسخه خطی جامع التواریخ

یکی از مهمترین مشخصه‌ها و ویژگی‌های دوره ایلخانان، تاریخ نگاری بود. چنان که پس از آن نیز به رشدی درخور دست یافت. علاقه‌مندی سلاطین مغولی به جاودان سازی نام و نشان خود، وقوع حوادث بزرگ، برخورد افکار و آگاهی‌های مختلف و ایجاد روابط ملل اروپایی و دربارهای مسیحی، ورود اطلاعات، علوم و فنون چینی و مغولی به ایران، تأثیر شخصیت فردی مغولان و علاقه آنان به دانستن تاریخ پیشینیان خود (بخصوص غازان‌خان)، فضل و اعتبار خاندان‌های جوینی و رشیدی در قلمرو تاریخ‌نگاری، از جمله عواملی بود که موجب شکل گیری این بخش از علوم شد. جامع‌التواریخ تألیف رشیدالدین فضل الله همدانی را معمولاً از نخستین تواریخ عمومی جهان محسوب می‌دارند که در چندین جلد تألیف شده است.[۱۰]

تحت حمایت ایلخانان، برخی متون قدیم چون شاهنامه فردوسی نیز بازنویسی و مصور شدند. کارگاه‌های تولید نسخه‌های مصور عمدتاً در مراغه و تبریز (پایتخت غازان‌خان) قرار داشتند. خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی[۱۱] شهرکی به نام ربع رشیدی با ساختمان‌های زیبا و کارگاه‌های منظم در نزدیک تبریز بنا کرد و محققان و هنرمندان ایرانی و خارجی را در آن‌جا گرد آورد. انگیزه اصلی این اقدام، تألیف کتابی مصور درباره سرگذشت ملل مختلف و از جمله مغولان بود. بدین ترتیب، با همکاری گروه‌های مختلف و زیرنظر مستقیم رشیدالدین، مجموعه سترگ جامع‌التواریخ تکوین یافت.[۱۲]

جامع‌التواریخ رشیدالدین، در برگیرنده تاریخ قبایل ترک و مغولی، یهودی، پیامبران، خلفا، هندی‌ها و فرنگی‌ها است که رونوشت‌هایی در محل مکتب‌خانه ربع رشیدی تهیه می‌شد و در حوزه امپراطوری انتشار می‌یافت.[۱۳]

خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی به دستور غازان‌خان به تألیف جامع‌-التواریخ اقدام نمود. کتاب مذکور تاریخ مغول را در بر می‌گیرد. پیش از آن‌که تألیف تاریخ مغول به دست رشیدالدین به پایان برسد، غازان‌خان در تاریخ ۷۰۳/۱۳۰۳ وفات یافت، اما جانشین او اولجایتو، دستور داد که خواجه آن را به پایان برساند و همان گونه که در بدو امر در نظر داشت به نام غازان‌خان امضاء نمود. از اینجاست که این قسمت کتاب یاد شده که عموماً به جلد اول معروف است، غالباً به نام تاریخ «غازانی» معروف است. اولجایتو به مؤلف کتاب دستور داد، جلد دیگری شامل تاریخ عمومی عالم، به ویژه ممالک اسلامی و همچنین جلد سومی مشتمل بر مسائل جغرافیایی به آن بیفزاید. قسمت اخیر یا این که از میان رفته و یا آن‌که بعداً به رشته تحریر در نیامده و فقط زمینه آن مطرح شده است، چرا که از این کتاب در حال حاضر تنها دو جلد در دسترس است.[۱۴]

موضوع نسخه جامع‌التواریخ، از سرگذشت داستان حضرت آدم (ع)، موسی (ع)، عیسی (ع) و دوران آغازین حکومت پادشاهان ایرانی و پیامبر خدا پیامبر (ص) شروع و تا حکومت حاکمان امپراطوری مغولی، سلطان ابوسعید بهادرخان (۱۳۳۵-۷۳۶/۱۳۱۷-۷۱۷) ادامه می‌یابد.[۱۵]

از این کتاب چندین نسخه در زمان‌های مختلف کتابت و مصور شده که از آن جمله، نسخه معروفی از جامع‌التواریخ، مورخ سال‌های ۱۳۱۴-۷۱۴/۱۳۰۷-۷۰۷ با دو بخش است. بخش اول آن در سال ۷۰۷/۱۳۰۷ تهیه شده که شامل تاریخ غزنویان، سلاجقه و خوارزمشاهیان است و اکنون در کتابخانه دانشگاه ادینبرو اسکاتلند نگهداری می‌شود و دارای ۷۰ تصویر بسیار عالی است.

قسمت دوم این نسخه نیز در سال ۷۱۴/۱۳۱۴ به انجام رسیده و دارای ۱۰۰ تصویر به سبک نسخه اول

۸- کوشش آنان بیش از پیش معطوف شد به حل مشکل ناهمخوانی سنت‌ها و تأثیرات مختلف هنری و بلندپروازی یا علاقه‌مندی حامیان، که آنان را در رسیدن به این هدف یاری کرد. تداوم این وضع در زمان اینجوها، مظفریان و آل جلایر، به شکل گیری یک سبک نومایه در نگارگری ایرانی انجامید. (رویین پاکباز، نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴، ص ۶۰).

۹ - محمدرضا ریاضی، فرهنگ مصور اصلاحات هنر ایران، تهران دانشگاه الزهرا، ۱۳۷۵، ص ۲۲۰. تصاویر نسخه تاریخ جهانگشا با بازنمایی‌های تمثیلی فرم‌ها و اشکال در سفالینه‌های لعابی کاشان در اواخر سده سیزدهم/ هفتم، قابل مقایسه است. همچنین مهم‌ترین جنبه انکارناپذیر در نقاشی‌های نسخه منافع الحیوان نشان دادن اهمیت نقاشی‌های دورنمای چینی در شکل‌گیری مفهوم جدیدی از فضا در نگارگری اسلامی است. جزئیات منظره‌پردازی در نسخه خطی آثارالباقیه با همان رنگ پردازی‌های غنی تکرار شده است

E.J.Grube, Persian Painting in the Fourtheenth Century, Institute Orients, Naples, 1978, pp.5, 11-12

یکی دیگر از مهم‌ترین نسخ خطی این دوره شاهنامه دموت است که با عمق پویایی، بیان رسا و جزئیات نگاره‌های این نسخه، سایر آثار قبلی را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد و بالاترین جایگاه مصورسازی کتاب را به خود اختصاص داده است. مهم‌تر این‌که ارتباط بین نقاشی و متن به طور قابل ملاحظه‌ای افزایش می‌یابد و حرکت و احساسی که در اشخاص و حتی منظره تصویر شده است روح موجود در متن را حفظ می‌کند. همان پویایی، محتوای تزیینی و ارتباط عمیق با متن، در نسخه خطی کلیله و دمنه نیز دیده می‌شود.

(Ebadollah Bahari, Bihzad, Master of Persian, I.B.Tauris, London, New York, 1996, P.23.)

۱۰- اتینگ‌هاوزن و دیگران، فعالیت‌های فرهنگی و ادبی ایلخانان، سلسله‌های تاریخ ایران، ترجمه و تألیف: یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۸۳، صص ۱۵۱-۱۵۰.

۱۱- خواجه رشیدالدین ابی الطیب فضل الله بن عمادالدوله ابی الخیر یحیی نواده موفق الدوله عالی همدانی، یار و همکار خواجه طوسی و پزشک سلطان آباقا خان و وزیر غازان‌خان و اولجایتو و پنیانگذار رشیدیه در سلطانیه و ربع رشیدی در تبریز است. آثار وی جامع‌التواریخ، المجموعه الرشیدیه شامل توضیحات رشیدیه و مفتاح التفاسیر و سلطانیه و کتابی دیگر به نام لطائف الحقائق و الآثار و الاحیاء و دیگری به نام بیان الحقایق و نیز مکاتبات رشیدی و تنکسوق نامه است. (دیباچه خانبابا بیانی برذیل جامع التواریخ، تهران، مجله یادگار، سال چهارم، ش ۹و۱۰، ۱۳۱۷، صص ۱۷۶-۱۷۱).

۱۲- رویین پاکباز، نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز، تهران، پیشین، ص ۶۰

۱۳- باربارا برند، هنر اسلامی، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۳، صص ۱۴۰و ۱۲۴.

۱۴- عبدالمجید، شریف‌زاده، تاریخ نگارگری در ایران، پیشین، صص ۸۵-۸۴.

۱۵- مهناز شایسته‌فر، هنر شیعی، تهران، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۴، ص ۶۱.

۱۶- هنرمندان و آثار هنری، نسخه‌های مصور جامع‌التواریخ رشیدی، نشریه یادگار، ش ۱۳، آبان ۱۳۲۴، صص ۴۲-۳۳.

Archive of SID
www.SID.ir

است و اینک در انجمن آسیایی لندن نگهداری می‌شود.[۱۶] البته برخی نیز این دو بخش را، دو نسخه جدا با دو تاریخ عنوان کرده‌اند، که شاید دلیل آن تاریخ کتابت و مصور شدن آن‌ها باشد.[۱۷]

با وجود اختلاف هفت ساله بین دو بخش باقیمانده جامع‌التواریخ، تصاویر آن-ها سبک واحدی از خصوصیات نقاشی دربار مغولی تحت حاکمیت رشیدالدین و اولجایتو را نشان می‌دهند. به استثنای چهره‌های امپراطوران چینی، قطع و اندازه تصاویر همواره افقی است و حتی گاه تمام عرض صفحه نوشته شده را در بر می گیرد.[۱۸]

نسخه دوم این کتاب محفوظ در موزه توپقاپی سرای استانبول، به تاریخ ۷۱۷/۱۳۱۷ مصور شده است. برخی از آن نیز تقریباً با تصویرهای نسخه دانشگاه ادینبرو و انجمن سلطنتی آسیایی لندن شباهت کامل دارد. همچنین نسخه‌ای از جامع‌التواریخ در قطع بزرگ (۳۱×۴۱ سانتی‌متر) در کتابخانه ایالتی رامپور[۱۹] موجود است که کمتر مورد توجه قرار گرفته و احتمالاً تاریخ کتابت و مصورشدن آن پیش از میانه سده چهاردهم/ هشتم است. به علاوه نسخه دیگری نیز متعلق به دوره آل‌جلایر شناسایی شده که تاریخ آن اواخر سده چهاردهم/ هشتم، در قطع بزرگ (۳۳×۴۳ سانتی‌متر) است که بیش از ۵۰ برگ آن شناسایی شده و بیشترشان در تملک کورکیان در نیویورک یا جزو دارایی رامیل طباق در پاریس است.[۲۰]

در تصاویر نسخه‌های جامع‌التواریخ، از اسلوب هاشورزنی نقاشان چینی دوره تانگ بسیار استفاده و قلمگیری‌های زمخت و نحوه جامه‌پردازی آن‌ها مشخصاً بین‌النهرینی است. پیکرهای بلندقامت برخی تصاویر، الگوی بیزانسی را به یاد می‌آورند. در تصاویری که به تاریخ چین و مغول مربوط است، تأثیر نقاشی چینی آشکارتر است. با این همه، خصوصیات ایرانی را در بسیاری از نگاره‌ها می‌توان تشخیص داد.[۲۱]

در بیشتر صفحات جامع‌التواریخ، آسمان رنگ نشده، تپه‌ها یا کوه‌ها مختصر و ناقص و با خطوط سبز پَرگونه که اشاره به علف‌های برگ پهن دارد طراحی شده-اند. رنگ زمینه تصاویر جامع‌التواریخ متمایز است. علاوه بر رنگ‌های خامه-ای گرم خود صفحه، هنرمندان به فراوانی از نقره برای برجسته کردن تزیینات پارچه‌ها، پرده‌ها و چهره‌ها استفاده کرده‌اند. از طرف دیگر، رنگ-ها در نقاشی‌های جامع‌التواریخ کاملاً آرام و ملایم هستند. کاربرد رنگ‌های سبز، نارنجی، آبی و قرمز غلبه دارند، اما رنگ‌های اشباع شده به مقدار کم برای آستر لباس‌ها و دیگر قسمت‌های مهم استفاده شده‌اند. نوعاً، پاها دراسب‌ها و انسان‌ها دراز و سرها کوچک و متناسب هستند. در بهترین تصاویر جامع‌التواریخ، نوع تلفیق، اعم از چشم‌انداز یا معماری، گویای حالت پیکره‌ها و مؤید محتوای داستانی صحنه‌هاست.[۲۲]

با آن که هنرمندان کارگاه هنری رشیدالدین، مسلماً با ویژگی آثار چینی، آسیای مرکزی اروپا و غرب آشنا بودند، سبکی را منتج از منابع خارجی و از جهانی مستقل و متمایز به وجود آوردند. البته هرچند این روش دیرزمانی نپایید، اما دو نسخه خطی جامع‌التواریخ سال‌های ۱۳۷۰-۷۰۷/۱۳۰۶-۷۰۶ و ۷۱۴/۱۳۱۴ تلاشی هوشیارانه را برای تولید و ابداع روش و تکنیکی جدید به نمایش گذاشت. این امر آخرین تلفیق سبک باشکوه ایلخانی (با دیگر سبک‌های خارجی) و همچنین گسترش و تحول بعدی سبک قدیمی نگارگری ایرانی را هموار ساخت.[۲۳]

بررسی مضامین مذهبی نسخه‌های خطی جامع التواریخ

همان طور که اشاره شد از کتاب جامع التواریخ دوره های مختلف، نسخه هایی تهیه و مصور شده که از مجموع آن‌ها با توجه به تاریخ نسخه‌ها، دو نسخه متعلق به دوره ایلخانی و همزمان با وزارت رشید الدین فضل الله موجود است. نسخه اول با تاریخ ۱۳۱۴-۷۱۴/۱۳۰۷-۷۰۷ در میان کتابخانه دانشگاه ادینبرو و انجمن سلطنتی آسیایی لندن تقسیم شده و نسخه دوم با تاریخ ۷۱۷/۱۳۱۷ در موزه توپقاپی سرای نگهداری می‌شود. نسخه دیگر در اواخر سده چهاردهم/ هشتم، دوران آل جلایر و اوایل تیموریان، مصور شده که در فاصله زمانی این مقاله نمی گنجد و لذا مورد بررسی قرار نمی گیرد. از نسخه سوم که اینک در کتابخانه ایالتی رامپور[۲۴] نگهداری می‌شود، متأسفانه تصویری در دست نیست تا در این مقاله بررسی شود.

در این مقاله سعی بر آن است تا از مجموع تصاویر موجود در نسخه‌ها، مضامین مذهبی و داستان پیامبرانی که در این نسخه‌ها به آن‌ها اشاره شده، مورد مطالعه قرار گیرد. نکته قابل توجه در نگارگری مکتب ایلخانی، چهره نگاری انبیاء و اولیاء الهی است که برای نخستین بار در نگارگری اسلامی گسترش یافت. به همین جهت سیر بررسی تصاویر و مضامین، به ترتیب زمانی و اولویت پیامبران از حضرت آدم تا پیامبر اسلام (ص) تنظیم شده که از مجموع تصاویر دو نسخه، ۲۳ تصویر انتخاب و مورد بررسی قرار می گیرند.

اولین تصویری که در این جا بررسی می شود تصویر «نوح و پسرانش در کشتی» است.

۱۷ - ر. ک به مهناز شایسته‌فر، هنر شیعی، پیشین، ص ۱۵.

۱۸- شیلا کنبای، نگارگری ایرانی، پیشین، ص ۳۱.

۱۹ - رامپور در اواخر سده هجدهم/ دوازدهم با تشکیل حکومت نوابان رامپور، مرکز فرمانروایی قسمتی از ایالت اوده در هند گردید. این شهر در سده‌های نوزدهم- بیستم/ سیزدهم- چهاردهم به صورت یکی از مراکز مهم علمی و ادبی اسلامی هند درآمد و در قلعه رامپور، کتابخانه‌ای عظیم به نام کتابخانه سلطنتی برای استفاده علما و دانشمندان تأسیس گردید و کتب نفیس و ارزشمند آن تا سال ۱۳۶۶/۱۹۴۶ حدود ۱۰۶۱۹ نسخه خطی به زبان‌های عربی، فارسی، اردو، هندی، پشتو و.. بوده که بعدها این تعداد اضافه گردید. این کتابخانه اکنون یکی از گنجینه‌های ارزشمند ادبی، هنری و یکی از غنی‌ترین کتابخانه‌های سراسر کشور هند است. ر.ک به : کتابخانه رضا رامپور، مرکز میکروفیلم نور، http://www.noormicrofilmindia.com/libfreza.htm)۸۸/۸/۲۳ ۹:۳۰.

۲۰ - ارنست کونل، تاریخچه نقاشی مینیاتور و طراحی، ترجمه پرویز مرزبان، پیشین، صص ۲۱۰۵-۲۱۰۳و ۲۱۰۱.

۲۱- رویین پاکباز، نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز، پیشین، ص ۶۱.

۲۲- شیلا کنبای، نگارگری ایرانی، مهناز شایسته‌فر، پیشین، ص ۳۱.

۲۳- همان، ص ۳۲.

24 -Rampur Provincial Library.

Archive of SID

www.SID.ir

نوح و پسرانش در کشتی:

اولین نگاره متعلق به بخشی از نسخه انجمن سلطنتی آسیایی لندن است که اینک در مجموعه ناصر خلیلی لندن نگهداری می‌شود. مهارت و توانایی نقاش، در ترسیم مضامین مذهبی در نسخه اول جامع‌التواریخ کتابخانه دانشگاه ادینبرو و انجمن سلطنتی آسیایی قابل توجه است. در بالا و پایین تصویر، متونی در خصوص داستان طوفان و کشتی نوح آمده است.[۲۵]

براساس متن مذکور، نوح به همراه سه پسرش سام، حام و یافت و همچنین همسر، عروسان و حیواناتش، جهت نجات از عذاب و طوفان، وارد کشتی می‌شوند.[۲۶] (تصویر ۱)

تصویر۱- نوح و پسرانش در کشتی، نسخه مجموعه ناصر خلیلی، لندن، ۷۱۴/۱۳۱۴.

در این تصویر نوح به همراه خانواده‌اش در کشتی نشان داده شده، در حالی که با عمامه و ریشی سفید بر تختی در سمت چپ تصویر نشسته است. بنا به تفسیری که شیلا بلر در کتاب خود آورده، ۳ فرزند نوح یکی در سمت چپ، یکی در مرکز و یکی نیز در سمت راست تصویر حضور دارند؛ مشخصه آن ها نیز داشتن یقه هایی با یراق و شبیه به لباس حضرت نوح است. همچنین فردی که در مرکز تصویر با پوششی قرمز رنگ ایستاده، به ظاهر همسر نوح است.[۲۷]

در این تصویر، کشتی بر روی آب با موج‌هایی شبیه خطوط مواج و ابرگونه، شناور است. این نگاره با توجه به نوع چهره پردازی، پوشش، خطوط هندسی لباس ها و رنگ پردازی، تأثیر سبک نگارگری بیزانسی را به یاد می آورد.

یکی از مشخصات بارز در این نسخه ترکیب، تقسیم بندی فضا به چندین بخش است که بدین طریق، امکان دیدن چندین فضا، حتی داخل و خارج بنا را می دهد که در این نگاره تصویر به ۳ بخش توسط ستون های بادبان کشتی تقسیم شده است که گویی هر گروه از افراد در یک قاب مجزا قرار گرفته اند.

در نسخه دیگری از جامع التواریخ که متعلق به اواخر سده چهاردهم/هشتم است، نمونه ای مشابه از داستان کشتی نوح مصور شده با این تفاوت که در آن علاوه بر افراد داخل کشتی، حیوانات نیز تصویر شده اند.[۲۸]

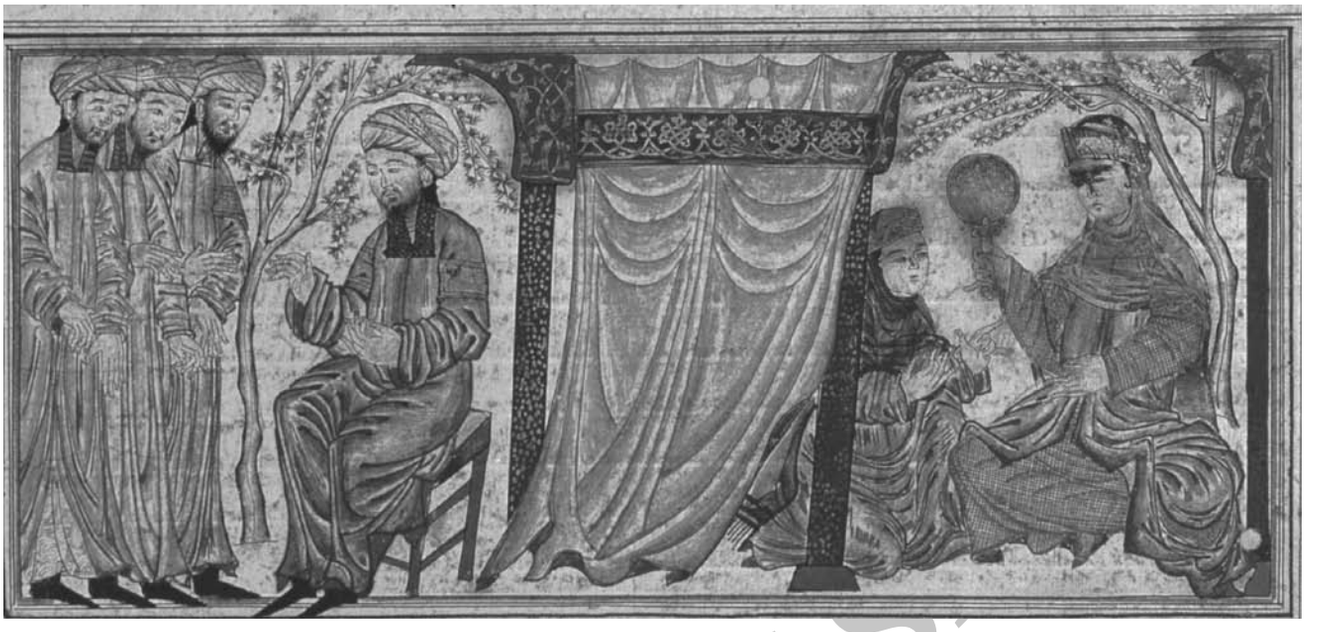
۲۵ - برای کسب اطلاعات بیشتر ر. ک به: حسین عماد زاده، تاریخ انبیاء از آدم تا خاتم و قصص قرآن، تهران، انتشارات اسلام، ۱۳۷۹، صص ۲۰۸-۲۰۵.

۲۶ - طول این کشتی ۳۰۰ گز، عرض آن ۵۰ متر و عمق آن ۳ گز بوده که در ۳ طبقه برای حیوانات و وحوش، حیوانات اهلی و اصحاب و خانواده حضرت نوح ساخته شد.

27- Shila Blair, A *Compendium of Chronicles,* London, Oxford University Press. 1995, pp. 81-83.

۲۸ - برای اطلاعات بیشتر ر.ک به:
Arthur Upham Pope, *A Survey of Persian Art* , London, Oxford University Press, 1946, V.IX, p.845.

www.SID.ir



تصویر۲ فراز آمدن فرشتگان الهی بر حضرت ابراهیم، نسخه پیشین.

سارا در چادر و پذیرایی ابراهیم از سه مرد

مذهب یهود نیز در زمان ایلخانان، از رواج فراوانی برخوردار بود و حتی در برهه‌ای از تاریخ ایلخانی، وزیران یهودی زمام امور را در دست گرفتند. انعکاس این امر در برخی از نگاره‌های مذهبی جامع التواریخ که به شرح زندگی انبیاء، اولیاء و پهلوانان مذهبی قوم یهود می پردازد، نمایان است. یکی از این داستان ها در دومین نگاره نسخه جامع التواریخ موجود در مجموعه خلیلی، به بخشی از زندگی حضرت ابراهیم (ع) و بشارت ولادت اسحاق بر ایشان می پردازد.

زمانی که ابراهیم و همسرش ساره در دوران پیری از داشتن اولاد ناامید شده بودند، فرستادگانی از جانب خداوند به عنوان مهمان بر آن حضرت وارد شدند و بشارت تولد فرزندی فرخنده را به او دادند. [۲۹]

در این تصویر کادر افقی نگاره، تن پوش پیکره‌ها، به ویژه البسه و آستین های بلند و استفاده از رنگ‌های ملایم تحت تأثیر مستقیم نگارگری چینی است. (تصویر ۲) از سویی دیگر شیوه اجرایی چین های لباس ها، پرده میانی درگاه و نیز تنوع حالات چهره ها و نوع نمایش ستون‌ها، از ویژگی شمایل نگاری بیزانسی ملهم است. اما شدیدترین تأثیرات و ویژگی این نگاره، استفاده از عناصر ایرانی-اسلامی است که عبارت است از: چسبیدگی پیکره ها به کادر، ترکیب بندی نسبتاً متقارن اثر، نوع پردازش درختان ظریف و شکننده و آرایش برگ‌های آن‌ها، استفاده از فضای مثبت و منفی اثر و از همه مهمتر، ردپای همزمانی در نگارگری ایرانی. همچون نگاره قبلی، فضا به چند بخش داخلی و خارجی تقسیم شده، به عبارتی بیننده، در حالی که حضرت ابراهیم را به همراه سه میهمان می بیند، سارا و هاجر را درون خیمه نیز مشاهده می کند. تکامل این ویژگی در ادوار بعدی به عناصر منحصر به فرد نگارگری ایرانی- اسلامی تبدیل می شود. درگاه و پرده آویخته شده به خوبی این دو فضا را از هم جدا کرده است.

همچنین به علت مضمون داستان که روایتی از مذهب یهود است، از شدت عناصر چینی کاسته شده و در عوض ویژگی های ایرانی و بیزانسی (کمتر) جایگزین آن شده است.

یوسف در حضور عزیز مصر، پوتیفار

سومین نگاره، مربوط به صحنه ای از داستان زندگی حضرت یوسف (ع) از نوادگان حضرت ابراهیم و اسحاق (ع)، مربوط به نسخه موجود در مجموعه ناصر خلیلی است که بر اساس متون موجود در تصویر، به صحنه درباری زلیخا، همسر عزیز مصر و یوسف می پردازد و این که یوسف برای دوری از بدخواهی زلیخا از دست او می گریزد و در این میان پیراهن یوسف از پشت پاره می شود. [۳۰]

این تصویر، یوسف (ع) را بعد از واقعه، در نزد عزیز مصر، پوتیفار، تصویر کرده است در حالی که یوسف، پیراهن پاره خود را به او نشان می-دهد. (تصویر ۳)

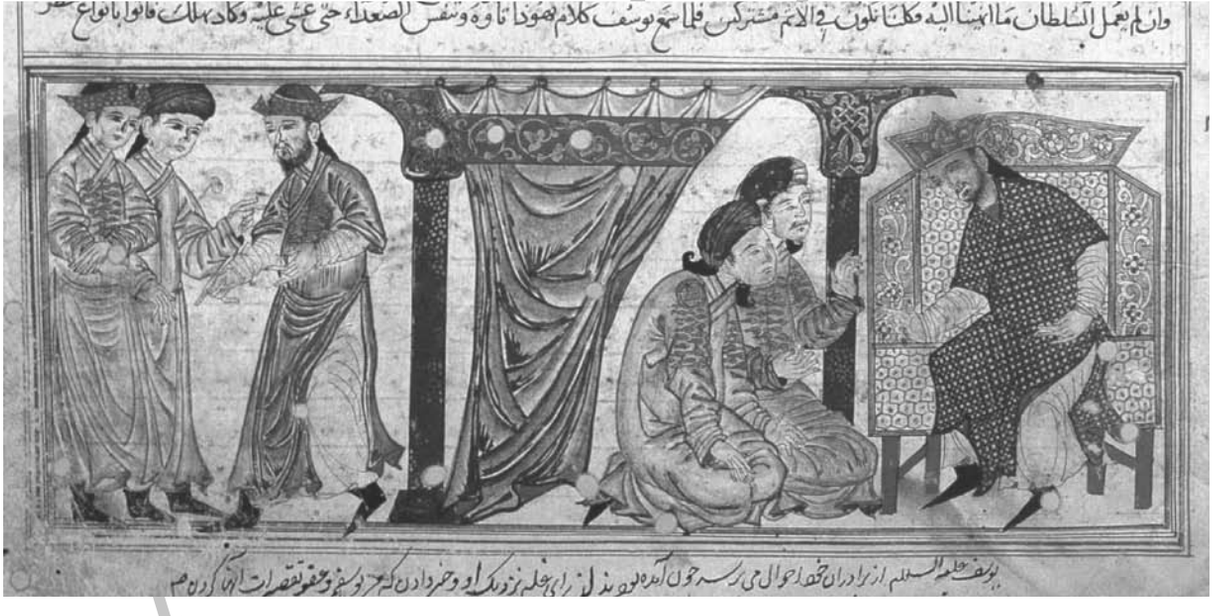
کادربندی این نگاره برخلاف تصویر قبلی، از حالت افقی خارج شده و ابعاد کوچکتری به لحاظ

۲۹- برای اطلاعات بیشتر و دیدن تصویر ر.ک به:
Arthur Upham Pope, *A Survey of Persian Art*, London, Oxford University Press, 1946, V, IX, P.845.

۳۰- برای اطلاعات بیشتر ر ک به: حسین عمادزاده، تاریخ انبیاء، پیشین، صص ۴۰۳-۴۰۲.

www.SID.ir

تصویر۳ یوسف در حضور پوتیفار(عزیز مصر)، نسخه پیشین.



تصویر۴. یوسف و برادرانش در مصر، نسخه پیشین.

طولی دارد. اما دارای همان ویژگی های تصویری دو نگاره قبلی، از جمله توجه به حالات افراد، چین لباس ها، ترکیب بندی تصویر با استفاده بهینه از کل فضا و تقسیم بندی آن است. در حالی که یوسف در سمت چپ تصویر، پیراهن پاره خود را به عزیز مصر نشان می دهد، عزیز مصر در جانب راست در حالی که (با ابعاد بزرگتر نسبت به دیگران) بر تخت نشسته، حالتی نگران و برافروخته دارد. ستون‌های اطراف تخت، فضا را به دو بخش پوتیفار و یوسف و دیگر ملازمان تقسیم کرده اند. همچنین وجود نقوش اسلیمی و گل و برگ ها بر روی سرستون ها و تخت پوتیفار، بیش از پیش توجه و تأثیر عناصر هنر ایران را در این نگاره به نمایش می گذارد.

یوسف و برادرانش در مصر

در ادامه داستان، پس از سال‌ها سختی و رنج بر یوسف در زندان، از جانب فرعون مورد توجه و احترام قرار می گیرد و عزیز مصر می‌شود و در سال های قحطی در مصر با تدبیر او، مصریان و مردم دیگر از رنج و گرسنگی نجات می‌یابند تا آن که برادران یوسف نیز برای تهیه آذوقه به مصر سفر می کنند که این اتفاق، دیدار یوسف و برادران را به همراه دارد.[۳۱]

۳۱- همان، صص ۴۴۵-۴۳۴.

www.SID.ir

داستان این ملاقات در چهارمین نگاره نسخه موجود در مجموعه خلیلی، دیده می‌شود. عریض بودن تصویر، توجه به حالات و حرکات، چین لباس ها، کادربندی و ترکیب بندی فضا با تعادل در فضای مثبت و منفی از ویژگی‌های تصویر است (تصویر ۴). در این تصویر نیز ستون ها، نگاره را به ۳ بخش تقسیم کرده که در سمت راست آن یوسف با تاجی بر سر، بر تخت صدارت نشسته و جویای حال و احوال برادران، پدر، مادر و خانواده آنهاست. توجه به مضامین مذهبی و قصه های قرآن و تورات، توجه و تأثیر عناصر چینی را کمتر کرده و همچون نگاره قبلی وجود نقوش اسلیمی بر روی سرستون، پرده و تخت سلطنتی یوسف، تأثیر عناصر هنر ایرانی را بیشتر مشهود می سازد. یکی از نکات مشترک این تصویر و نگاره شماره ۲، پرده‌ای است که در میانه تصویر، حائل میان دو فضا بیرون و درون است، گویی ۳ فرد دیگر در سمت چپ تصویر از ملازمان یوسف هستند، که به دستور او خارج شده اند تا او با برادران خود تنها باشد. در داستان ها و روایت های جامع التواریخ از روایت‌های موجود در کتب آسمانی به غیر از قرآن نیز استفاده شده و شرح نگاره بر نوع تصویرسازی آن‌ها تأثیر داشته است، در این نگاره به بخشی از روایت های تورات توجه شده است.[۳۲]

پیدا شدن سبد حامل موسی (ع) توسط آسیه همسر فرعون

نگاره بعدی یکی دیگر از قصه‌های پیامبران، پیامبر موجود در نسخهٔ جامع التواریخ موجود در دانشگاه ادینبرو را نشان می‌دهد. مادر موسی (ع) از ترس کشته شدن نوزادش توسط سربازان فرعون، طفل تازه متولد شده خود را در سبدی می‌نهد و آن را به رودخانه نیل می سپارد و به امر خداوند، سبد به سمت باغ فرعون هدایت می شود و در آن جا آسیه، همسر پرهیزکار فرعون، طفل را می یابد و از او نگهداری می کند.[۳۳]

این نگاره نیز افقی و طومار مانند بوده و شیوه تزیینی آن که در نمایش سطح آب رودخانه (نیل) و همچنین چهره و نوع آرایش گیسوان خدمتکاران آسیه، متأثر از عناصر چینی است. اما چهره آسیه و نوع سربند و تن پوش او برگرفته از شیوه پوشش زنان متشخص ایرانی است. علاوه بر این شیوه نمایش طبیعت، درختان، گل ها و بوته ها و همچنین پر کردن تمامی فضای نگاره، کاملاً منطبق بر سنت های نگارگری ایرانی است. (تصویر ۵)

تصویر ۵ پیدا شدن موسی توسط خدمتکاران آسیه، نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو، ۷۰۷/۱۳۰۷.

در این نگاره برخلاف تصاویر قبلی، از سنت های شمایل نگاری بیزانس که شامل پیچش و چین لباس ها و حالات و حرکات در چهره افراد است، اثری به چشم نمی خورد، در حالی که این نگاره حاصل عناصر ترکیب بندی و تزیینی هنر چینی و ایرانی است. همچنین نگاره نسبت به تصاویر قبلی وضوح کمتری دارد.

غرق شدن سپاه فرعون در دریای سرخ

این نگاره نیز برگی دیگر از همان نسخه جامع التواریخ کتابخانه دانشگاه ادینبرو است، که به شرح داستانی از قصه‌های قوم یهود می پردازد. استناد به کتب آسمانی، زمانی که حضرت موسی (ع) تصمیم می گیرد قوم خویش را از مصر مهاجرت دهد، دریای سرخ شکافته می‌شود و بنی اسرائیل به سلامت از میان آن عبور می کنند. به دنبال آن فرعون و سپاهیانش به قصد عبور از دریا روان می‌شوند اما ناگهان دریا به هم می آید و تمامی سپاهیان فرعون غرق می‌شوند.[۳۴]

۳۲- ر. ک به: ترجمه تفسیری کتاب مقدس، عهد عتیق، بی نا، ۱۳۷۴، صص ۴۵-۴۴.

۳۳- ر ک به: حسین عماد زاده، تاریخ انبیاء، پیشین، صص ۴۹۸-۴۹۶.

۳۴- همان، صص ۵۳۲-۵۳۰ با همچنین ترجمه تفسیر کتاب مقدس، عهد عتیق، پیشین، صص ۶۸-۶۷.

www.SID.ir

تصویر۶ بالا، غرق شدن سپاه فرعون در دریای سرخ.

تصویر۷ پایین، فرو رفتن قارون در قعر زمین.

در این نگاره نیز اثری از ویژگی هنر بیزانس دیده نمی‌شود. اما انتخاب کادر افقی، نحوه تزیین سطح آب، نحوه پوشش سپاهیان (کلاه خود و لباس آنان) برگرفته از ویژگی های نگارگری چینی است. (تصویر ۶) در عوض نوع پوشش حضرت موسی (ع) و قوم او، هاله گرد سر پیامبر و چسبیدن پیکره به کادر، از ویژگی های ایرانی نگاره مورد بحث است. جالب آن که چهره و البسه سپاهیان کافر، مغولی است. شاید هنرمند به زیرکی طعنه ای پنهان به مغولان مهاجم زده است.

نکته دیگر آن که، برخلاف نگاره قبلی، جریان آب در این نگاره قطری ندارد و هنرمند، حضرت موسی (ع) را چون سدی در برابر جریان آب قرار داده این ویژگی باعث شدت بخشیدن احساس فرو رفتن سپاهیان فرعون در آب شده است.

فرو رفتن قارون در قعر زمین

نمونه مشابه نگاره قبل، در داستان فرو رفتن قارون در قعر زمین، مشاهده می‌شود. این نگاره متعلق به نسخه دانشگاه ادینبرو، با همان ویژگی‌های تصویری اجرا شده است. (تصویر ۷) در این تصویر قارون که خود در ابتدا از یاران حضرت موسی (ع) بوده و بعدها به جهت کسب ثروت، دچار تکبر و غرور شده، از دستورات خداوند سرپیچی کرده، در حال فرو رفتن به قعر زمین، عذاب الهی، دیده می‌شود. موسی (ع) به علت نافرمانی‌های فراوان قارون، به زمین امر کرد تا قارون را فرو برد.[۳۵] این داستان از جمله روایت های عبرت انگیز است.

نکته قابل مشاهده این نگاره و تصویر قبل، نوع ترکیب بندی و قرارگیری افراد در نقش های مثبت و منفی است. در هر دو نگاره حضرت موسی (ع) و یاران ایشان، در سمت چپ تصویر دیده می‌شوند و چهره پیامبر و حالت او در هر دو نگاره، به غیر از نوع پوشش یکی است. در سمت راست تصویر، گروه کفار، قارون و همراهانش به تصویر کشیده شده‌اند. حالات افراد در این گروه نیز در هر دو تصویر مشابه است.

۳۵- حسین عمادزاده، تاریخ انبیاء، پیشین، صص ۵۶۴-۵۶۲.
۳۶- طبق روایت کتب آسمانی، قوم بنی اسرائیل بارها عهد و پیمانی را که با خداوند بسته بودند شکستند و دست به نافرمانی زدند، در نتیجه گرفتار بلا و سرگردانی در بیابان شدند تا این که زمان مرگ موسی فرا رسید و خداوند قوانین و دستورات خود را به موسی وحی نمود و منطقه ای نزدیک «اریحا»، سرزمین موعود، که پیشتر وعده آن را به قوم بنی اسرائیل داده بود به حضرت موسی نشان داد. (همان، ص ۵۶۵؛ همچنین ر. ک به: ترجمه تفسیری کتاب مقدس، عهد عتیق، پیشین، صص ۲۰۹-۲۰۳.)

www.SID.ir

تصویر۸ مرگ موسی، نسخه مجموعه ناصر خلیلی، لندن.

قارون و همراهانش در حال فرو رفتن در زمین، در حال التماس و زاری و خواهش دیده می شوند. شاید وجه تمایز این دو نگاره، هاله نورانی است که در تصویر قبل پیرامون سر حضرت موسی (ع) دیده می شود، حال آن که در این تصویر چهره موسی (ع) با حالتی غضبناک، در حالی که عصای خود را به زمین می زند تصویر شده است. نکته دیگر آن که نگاره فعلی از عناصر بیزانسی به ویژه، انعکاس حالات عاطفی افراد و چین لباس ها بیشتر تأثیر پذیرفته است.

مرگ حضرت موسی (ع)

نگاره‌ای دیگر از نسخه موجود مجموعه خلیلی، به داستان مرگ حضرت موسی(ع) می‌پردازد.[۳۶] (تصویر ۸) در بالای نگاره، شرحی در خصوص محاوره حضرت موسی(ع) با پیروان و مردم بنی اسرائیل، در ابلاغ پیام و دستورات خداوند، پیش از مرگ موسی، آورده شده و در متن پایین نگاره، از مرگ موسی سخن گفته که به تنهایی در کوه‌های نبو[۳۷] حضور داشته است. نوع ترکیب بندی و تقسیم بندی فضای نگاره، همچون نمونه-های قبلی، همزمانی دو فضا را به خوبی نشان می‌دهد. در سمت راست، موسی (ع) در حالتی خوابیده و سکون نشان داده شده و در سمت چپ، افرادی در پایین کوه، که گویی در انتظار بازگشت موسی هستند و یکی از آن‌ها به سمت حضرت موسی اشاره می کند، قرار دارند. قرارگیری فرم کوه ها در میانه تصویر، به نوعی این دو فضا را از هم جدا نموده، به ویژه که ترکیب فرم درختان و کوه ها در حالتی قاب مانند، فرمی شبیه قبر برای پیکر موسی (ع) ایجاد کرده است.[۳۸]

نوع خطوط خشک و ضخیم در چین و چروک لباس ها و کوه ها، حالات و حرکات افراد و نیز استفاده از بازوبند و سربندها در افراد به ویژه پیکره موسی (ع)، تأثیرپذیری نگاره از نقاشی های بیزانسی را بیش از پیش نشان می دهد. همچنین نوع ترکیب بندی فضا، چسبندگی افراد به کادر و چهره ها، ترکیب سبک بیزانسی و ایرانی را به یاد می آورد. اما در هر حال عریض بودن نگاره همچنان متأثر از سبک چینی است.

دستور نابودی غنائم شهر اریحاء توسط یوشع پیامبر (ص)

برگی دیگر از جامع التواریخ دانشگاه ادینبرو، مربوط به یکی دیگر از قصص تورات و داستان یوشع پیامبر است.[۳۹] در این اثر، خبری از ترکیب بندی افقی و طوماری شکل، متأثر از نگارگری چینی نیست، حتی چهره‌ها هم چندان معمولی نیستند. ترکیب بندی قرینه و نزدیکی پیکره‌ها به کادر در این اثر، یادآور سنت ترکیب بندی ایرانی است. از سویی دیگر چین‌های جامه پیکرها به ویژه چین های لباس یوشع (ع) نرم و روان است و از خشکی و نظم چین های البسه در شمایل های بیزانسی خبری نیست.

اما کرسی یوشع (ع) که بر آن نشسته، یادآور تخت گاه شمایل های بودا در نگاره ها و تندیس‌های هنر بودایی است.[۴۰] در این جا دقیقاً همین تخت برای پیامبر یهود در نظر گرفته شده است. در ضمن میز و بخوردان جلو یوشع (ع) نیز برگرفته از مبلمان چینی است. (تصویر ۹)

نکته قابل توجه در این نگاره، روانی و انحنای فوق العاده خطوط قلم گیری، نسبت به آثار قبلی است. هر چند که هنوز فاصله زیادی با نحوه قلم گیری استادانه و ظریف نگارگری عصر صفوی دارد، اما این نگاره نخستین تلاش های استادان نگارگر ایرانی در سده چهاردهم/هشتم را نشان می دهد و نشانگر دلزدگی نگارگران ایرانی مسلمان از خطوط خشک و رسمی شمایل نگاری بیزانسی است.

۳۷- کوه نبو در مقابل سرزمین باستانی اریحا بوده و شهر اریحا کنونی نیز در شمال شرقی بیت المقدس واقع است. (ترجمه تفسیری کتاب مقدس، عهد عتیق، پیشین، ص ۲۰۸)

38- Shila Blair, *A Compendium of Chronicles*, optic, pp. 84-85

۳۹- در تورات آمده است: «پس از موسی(ع)، یوشع از نوادگان یوسف پیامبر، به عنوان رهبر و پیامبر قوم بنی اسراییل انتخاب شده و خداوند به او دستور داد، قوم بنی اسراییل را از رود اردن عبور داده و به سرزمین های موعود برساند. در این راه، شهر اریحا توسط سپاه بنی اسراییل سقوط کرد و یوشع دستور داد هر آنچه در شهر است نابود شود و کسی از آن غنیمتی بر ندارد، چرا که قوم به عذاب خداوند دچار می‌شوند». (ترجمه تفسیری کتاب مقدس، عهد عتیق، پیشین، صص ۲۱۵-۲۱۴).

۴۰- این تخت بر اساس سنت هنر هندی-چینی، از یک سطح زیرین مدور، نمادی از گل لوتوس (نیلوفر آبی) و یک تکیه گاه مدور، شبیه هاله دور سر، ساخته شده است. (برای کسب اطلاعات بیشتر و دیدن تصاویر نمونه ای از نگاره های بودا ر ک به: رابرت ایی. فیشر، نگارگری و معماری بودایی، ترجمه: ع پاشایی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴، صص ۵۹-۵۶.)

www.SID.ir

تشکیل دولت بنی اسرائیل توسط حضرت داود (ع)

نگاره بعد نیز برگی دیگر از جامع التواریخ موجود در کتابخانه دانشگاه ادینبرو است. این اثر فرمان تأسیس دولت یهود را به فرمان حضرت داود (ع) به نمایش می گذارد.[۴۱]

در این نگاره نیز ردپای ضعیفی از تأثیر هنر نقاشی چینی مشاهده می‌شود. اما در عوض تأثیرات هنر ایرانی–اسلامی و بیزانسی از شدت بیشتری برخوردار است. (تصویر ۱۰) نوع پردازش چین جامه پیکره‌ها، حالات چهره افراد، به ویژه چهره داود (ع) و همچنین عناصر تزیینی دور طاق ها از عناصر بیزانسی است، اما چسبیدگی پیکره‌ها به کادر، نوع پردازش طبیعت به ویژه درخت انار، نوع و شیوه اجرایی فضای معماری، به ویژه طاق‌های قوسی و شیوه آجر چینی و تزیین ستون مرکزی، از عناصر ایرانی نگاره فوق است. تنها عنصر چینی این نگاره، کادر افقی و طومار مانند و شیوه اجرایی گیسوان پیکره–ها است.

تصویر۹ فرمان نابودی غنایم اریحا توسط یوشع پیامبر، نسخه دانشگاه ادینبرو.

داستان یونس (ع) و بلعیده شدن او توسط نهنگ

در این بخش، دو نگاره از داستان حضرت یونس (ع) و بلعیده شدن او توسط نهنگ مورد بررسی قرار می‌گیرد. [۴۲]

اولین نگاره با توجه به قدمت نسخه، از نسخه دانشگاه ادینبرو انتخاب شده است. این تصویر یونس را زمانی که بیرون از دهان نهنگ است نشان می دهد و درخت کدو یا انجیر با برگ های پهن و بزرگ، او را در برابر نور آفتاب، سرما و گرما محافظت می کند. در سمت راست تصویر، ماهی بزرگی با فرم پیچان و درون موج های دریا، کل فضا را پر کرده است. خطوط ضخیم و پیچان آب‌ها، فضای ساحل و دریا را از هم جدا کرده و همچون نگاره های دیگر، فضای تصویر را به دو قسمت تقسیم نموده است.

خطوط سیاه رنگ و ضخیم دور گیاه در سمت چپ، یاد آور کتاب های گیاه شناسی مکتب عباسی بین النهرین است. نهنگ با فرمی طبیعی، با سایه صورتی روی پلک ها و دمش نشان داده شده است. الگوی قراردادی امواج به صورت ۷ و ۸ به همراه موج های پس زمینه، مانند ورقی نازک بر روی شکل های کف آلود دریا قرار گرفته که عملاً یک سنت چینی است. سمت چپ تصویر، نوع قرارگیری یونس و درخت کدو، برگرفته از هنر مصورسازی مسیحی است. اما فرم و شکل نهنگ به نظر می رسد متأثر از تصویرپردازی حیوانات منافع الحیوان سال ۶۹۴/۱۲۹۵ مراغه باشد.[۴۳] (تصویر ۱۱)

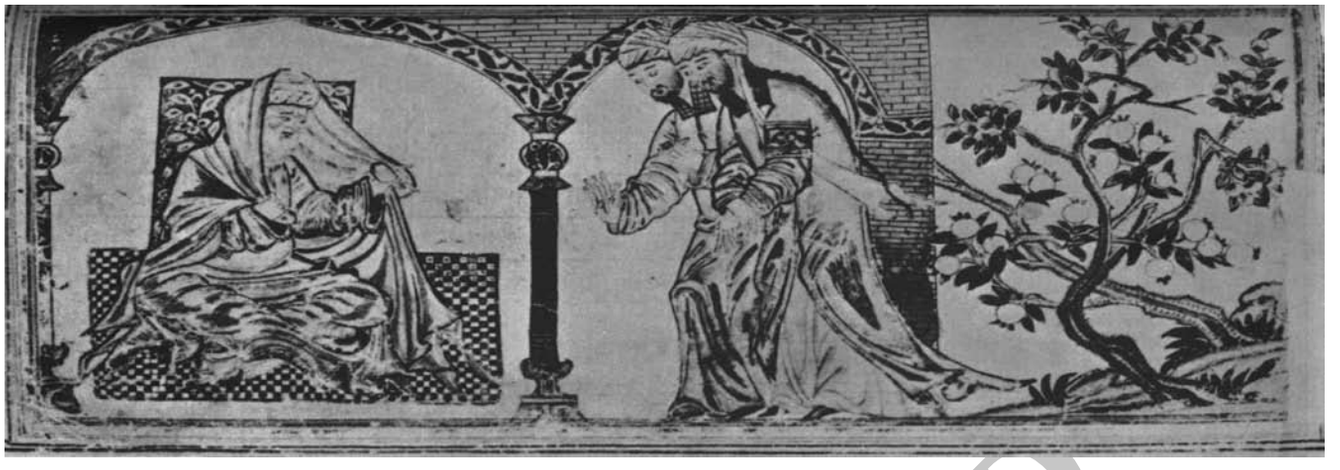
در تصویری از نسخه مجموعه خلیلی، یونس در حال خروج از دهان نهنگ نشان داده شده و ابعاد

۴۱- داود از پیامبران بزرگ بنی اسراییل بود که هم مقام پادشاهی داشت و هم پیامبری. پس از آن که بنی اسراییل طی چندین سده بعد از موسی (ع) درگیر جنگ‌های داخلی و سرزمین‌های همجوار خود بود موفق به پیروزی های بزرگی گردید تا زمینه مساعد شد که تمامی اقوام بنی اسراییل او را به پادشاهی خود برگزیدند. (حسین عماد زاده، تاریخ انبیاء، پیشین، صص ۵۹۲-۵۹۱)

۴۲- دو نگاره با دو شکل متفاوت، داستان یونس (ع) و نهنگ را نشان می دهد. بنابر روایت کتاب‌های آسمانی، یونس (ع) پیامبر بنی اسرائیل، در سرزمین های بابل و نینوا بود، مردم اطاعت او را نکردند، او از میان قوم خود بیرون رفت و در کشتی نشست. در میان راه طوفان شد و مسافران کشتی به وسیله قرعه او را به آب انداختند تا به اذن خداوند او در شکم ماهی قرار گیرد تا او در آن مکان و فضا به قرب الهی نزدیکتر گردد. در نهایت بعد از ۴۰ شبانه روز ماهی او را بر خاک انداخت و به خواست خداوند درخت کدو یا انجیل جهت حفاظت از او از زمین رویید. (همان، صص ۶۸۶-۶۸۲.)

43- David Talbot Rice, *The Illustrations to the World History of Rashid al-Din*, Edinburg University Press, 1976, p.89.

www.SID.ir



تصویر ۱۰ بالا، دعوت داود نبی به حکومت بنی‌اسرائیل.

تصویر ۱۱ پایین، داستان یونس و نهنگ، دانشگاه ادینبرو

تصویر۱۲ داستان یونس و نهنگ، نسخه مجموعه ناصر خلیلی

کادر تصویر و نوع خصوصیات نگارگری آن با تصویر قبل تا حدودی متفاوت است. (تصویر ۱۲) نوع و فرم ماهی در هر دو نگاره شبیه است اما ماهی در تصویر فعلی از لحاظ حرکت پیچشی، فرم باله ها و فلس ها، حرکتی تکاملی نسبت به تصویر قبل داشته و طبیعی تر به نظر می رسد، حرکت پیچشی نهنگ و دیگر ماهی ها، همراه با امواج دریا که کل تصویر را اشغال کرده، فضا را از حالت سکون به صحنه ای مهیج و پر حرارت تبدیل کرده و بیش از پیش سبک نگارگری بیزانسی را به یاد می آورد. به علاوه برخلاف تصاویر قبل، این بار، کل نگاره، یک فضا و یک حرکت را دنبال می کند و از تقسیم بندی آن خبری نیست. چهره یونس در هر دو نگاره شبیه به هم است با این تفاوت که نگاره قبلی یونس را برهنه تصویر کرده در حالی که در تصویر فعلی، یونس جامه‌ای بر تن دارد. این دو نگاره، به خوبی سیر تکاملی و سبک نگارگری عصر ایلخانی در طی هفت سال فاصله میان این دو بخش از نسخه خطی جامع التواریخ را نشان می‌دهد.

داستان ارمیای نبی

داستان پیامبر دیگری از قوم بنی اسراییل، به نام ارمیای نبی، در نسخه دانشگاه ادینبرو تصویر شده است.[۴۴](تصویر ۱۳) موضوع این تصویر ارمیای نبی است که قدرت پروردگار را در آبادی شهر اورشلیم پس از ویرانی آن مورد تردید قرار داده و خداوند او را به مدت صد سال بمیراند و سپس دوباره زنده می‌کند و الاغش در برابر چشمان او حیات تازه می‌یابد. فرم گره دار و پیچش درخت و شاخه های آن به خوبی سبک نقاشی دوره یانگ در چین را آشکار می کند.[۴۵] اما نوع خطوط خشک

۴۴ - این پیامبر از نوادگان بنیامین فرزند یعقوب بوده و در زمان حکومت بخت النصر پادشاه بابل می زیسته است. بخت النصر بیت المقدس را تسخیر و یهودیان را به زیر فرمان خود برده شهر اورشلیم را ویران کرد. (حسین عماد زاده، تاریخ انبیاء، پیشین، صص ۶۹۳-۶۹۲.)

www.SID.ir

تصویر۱۳ داستان ارمیای نبی، نسخه دانشگاه ادینبرو.

و ضخیم در لباس ارمیای نبی در سمت راست تصویر، چهره پردازی غیر چینی و ابعاد فرد در نقاشی، کادربندی، چسبندگی عناصر به کادر تصویر و نقشمایه های اسلیمی بر روی پس زمینه، تأثیرات هنر بیزانسی و ایرانی را نشان می دهد به علاوه که نگاره بر خلاف نگاره های چینی کم عرض است. در مجموع می توان تلفیق مناسب و هماهنگی عناصر متأثر در هنر نگارگری ایلخانی هنر چینی، بیزانسی و ایرانی را در کنار هم مشاهده کرد.

شاکیامونی (بودا) و شیطان

همان طور که پیشتر نیز اشاره شد، بخشی از کتاب جامع التواریخ به تاریخ و مذهب بودا می‌پردازد. از جمله نگاره‌هایی که انعکاس دهنده دین بودا است، داستان ملاقات بودا و شیطان در نسخه موجود مجموعه خلیلی است.[۴۶] در این نگاره هر سه دسته عناصر و ویژگی‌های نگارگری ایرانی، چینی و بیزانسی به وضوح نمایان است. (تصویر ۱۴)

تصویر۱۴ بودا و شیطان، نسخه مجموعه ناصر خلیلی، لندن.

45- David Talbot Rice, *Islamic Painting*, Edinburg University Press, 1971, p.90

۴۶- در میان دانشمندان و محققانی که به وسیله رشیدالدین برای تدوین تاریخ جهان، گرد هم آمده بودند، کمالشری یک راهب بودایی اهل کشمیر بود، که اطلاعاتی درباره زندگی بودا فراهم کرد. میوه ای که بودا به شیطان تعارف می کند، از پیشکشی بود که او در پایان روزه طولانی اش دریافت کرد. (شیلا کنبای، نگارگری ایرانی، پیشین، ص ۳۲).

Archive of SID
www.SID.ir

شاید مهمترین ویژگی زیبایی شناختی ایرانی این نگاره، اندام‌های چسبیده به کادر بودا و شیطان است. از سویی دیگر فرم گیاهان و برگ‌های روی تپه-ها و پس زمینه و نیز پردازش برگ‌های درختان، انعطاف، فرم ساقه و شاخه-های درختان، یادآور ریزبینی و ظرافت نگاره های ایرانی است که در سده های بعد، به اوج تکامل خود می‌رسد.

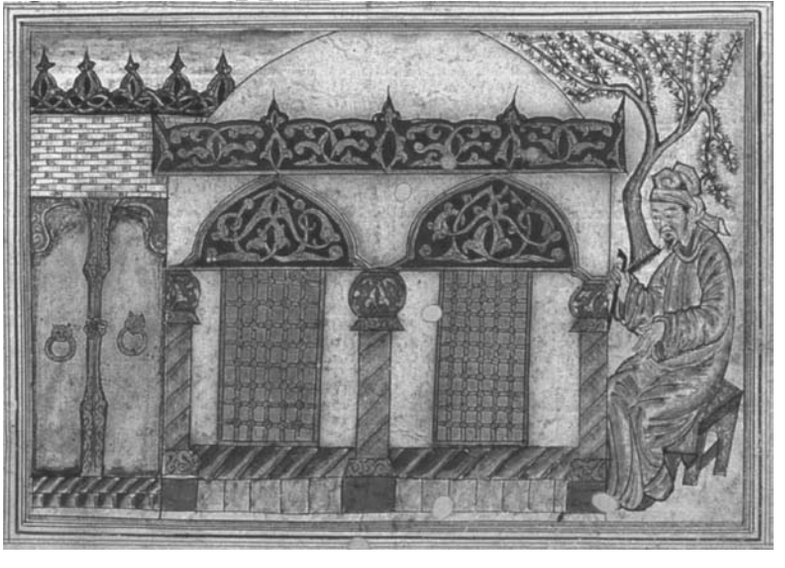
همچون تصاویر پیشین، فضا توسط سه درخت به دو بخش تقسیم شده و در واقع شیطان از بودا به طور کامل جدا شده، به طوری که دو درخت در سمت چپ، به طور معنادار خم شده و شیطان چابلوس را با دستان خیلی بزرگ و کشیده اش دربر گرفته و به نوعی اسیر کرده است. همین طور سر بودا به طور مناسب بین شاخه‌های دو درخت جا گرفته است.[۴۷] در سمت بودا، فضا بازتر، گسترده تر و راحت‌تر است و حتی درختان به سوی او متمایل شده‌اند. این شیوه نمادین ترکیب بندی، که غالباً با استفاده از تأثیر فضای مثبت و منفی در نگاره حاصل می شود، حاصل ذوق و اندیشه هنرمندان ایرانی است. به علاوه کادر افقی کشیده که یادآور طومارهای کتب چینی است، رنگ‌های محدود و ملایم، که طیفی از رنگ‌های گرم بوده و به شدت خاکستری شده‌اند، فرم پردازش صخره ها، تپه‌ها و حرکت آزاد قلم، تأثیر نقاشی های آب مرکب چینی را یادآوری می کند.

مهمترین ویژگی حاصل از شمایل نگاری بیزانسی این نگاره، توجه به حالت درونی پیکره و چهره مکار شیطان در مقابل حالت روحانی بودا است. به علاوه شیوه تزیین چین های لباس و تزیینات ساقه درختان نیز از عناصر بیزانسی این نگاره است. در مجموع نگارگر ایرانی توانسته با تلفیق به جا و استفاده به مورد از عناصر نگارگری سه تمدن یاد شده، با شیوه‌ای نوین، زیبا و منحصر به فرد این روایت مذهبی از زندگی بودا را ترسیم نماید.

مرگ بودا

برگی دیگری از نسخه مجموعه خلیلی، به شرح روایتی دیگر از آیین بودا پرداخته و تصویر پیامبر مذهب بودایی را در لحظه مرگ به نمایش می گذارد. (تصویر ۱۶) این تصویر نیز به خوبی تلفیق عناصر هنری را به خوبی نمایش می‌دهد. قبه یا بارگاهی که به احتمال زیاد محل عبادت بودا بوده و در مرکز تصویر، بیشترین فضا را اشغال کرده است و بسیاری از عناصر آن، از جمله نقشمایه های اسلیمی، گنبد و فرم طاق های آن، برگرفته از هنر و تأثیرات معماری ایرانی و به نوعی انعکاس همان چهارطاقی ها و معابد پیش از اسلام است که بعدها کم کم در فرم و شکل مساجد تجلی تازه تری پیدا کرد. در کنار این بنا درختی در پس زمینه قرار دارد که فرم و شاخه های آن همچون نگاره های قبلی از عناصر هنر چینی است. به علاوه چهره بودا در این نگاره و نوع پوشش آن، که شبیه راهبه‌های بودایی است، تأثیراتی از فرهنگ و هویت اصلی آیین بودا در سرزمین های شرقی، یعنی چین دارد.

شاید تنها عنصر بیزانسی در این نگاره را در فرم و چین لباس بودا و حالت دست‌ها، که نوعی تحرک را القا می کند یافت. با این وجود، خطوط آن خشکی و خشنی نگاره قبلی را ندارد و حالتی لطیف تر و آرام تر یافته است. چیزی که در چهره آرام و حالت چینی بودا قابل دیدن است. چهره بودا در این دو نگاره تا حدودی شبیه است اما تأثیر چهره های مغولی و چینی در این نگاره بیشتر به چشم می خورد.



تصویر۱۵ مرگ بودا، نسخه مجموعه خلیلی.

۴۷- - همان، ص ۳۲.

Archive of SID
www.SID.ir

تصویر۱۶ بشارت ولادت حضرت مسیح، نسخه دانشگاه ادینبرو.

بشارت تولد عیسی (ع) به حضرت مریم (س)

برگی دیگری از نسخه جامع‌التواریخ دانشگاه ادینبرو مربوط به بشارت تولد عیسی (ع) به حضرت مریم (س)، توسط جبرئیل است.[۴۸]

این پرده تماماً وامدار سنت‌های شمایل‌نگری بیزانسی است. به عبارتی، نوع پردازش کوه‌ها و چین‌های مشخص و منظم البسه حضرت مریم (ع) و جبرئیل، سکون و ایستایی ترکیب‌بندی، خشکی و صلابت پیکره‌ها، تماما برگرفته از هنر بیزانسی است. چرا که نگارگران در تصویرگری سیره پیامبر، بیشتر از شیوه بیزانسی پیروی کرده‌اند، که برابر با اسلوب کلیسای شرقی در مصور ساختن این واقعه است[۴۹]. این صحنه یکی ازمتداول‌ترین و محبوب‌ترین صحنه‌ها نزد شمایل‌نگاران بیزانس و حتی نقاشان رنسانس بوده است.

تنها عنصر ایرانی این نگاره، نزدیکی و چسبندگی پیکره‌ها به کادر و نوع پردازش چهره‌ها، پیکره‌ها و ترکیب‌بندی قرینه‌ای نگاره است. در این اثر نیز به طور نامحسوس فضا به سه قسمت تقسیم شده است. در یک سو حضرت مریم (ع) در حالی که کوزه‌ایی در دست دارد، سر خود را به زیر افکنده و با حالتی شرم‌گونه در برابر چشمه‌ایی که از دل کوه بیرون می‌آید، که در واقع فصل جداکننده این دو فضا به شمار می‌آید، تصویر شده و در بخش سوم و آخرین قسمت، محل نزول جبرئیل بر خاک است، در حالی که اشاره به حضرت مریم (ع) می‌کند. در این نگاره نیز هر بخش جایگاه عنصری ویژه است اما تفکیک آن‌ها نامحسوس‌تر است.

اصحاب کهف

اصحاب کهف از جمله داستان‌های و روایت‌هایی است که در قرآن کریم، در سوره کهف، اشاره شده است.[۵۰] از این واقعه بارها تصویر نگاری شده که دو نمونهٔ آن مربوط به نسخهٔ جامع التواریخ دوره ایلخانی است. یکی در نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو و یکی نیز مربوط به نسخه ۷۱۷/۱۳۱۷ محفوظ در موزه توپقاپی سرای است که بسیار متفاوت با نمونه دانشگاه ادینبرو است. در نگاره اول (تصویر ۱۷)، تصویر تا حدودی همان ویژگی های تصاویر قبلی را داراست، از جمله تقسیم بندی فضا در دو بخش بیرون و درون غار، چسبندگی تصاویر به کادر، فرم و شکل کوه، خطوط و چین لباس‌ها و چهره های مغولی در کنار حالات و روحیات آن‌ها، هر کدام نشانه یکی از عناصر بصری هنرهای بیزانسی، ایرانی و چینی است که در کنار یکدیگر به خوبی تلفیق شده‌اند. در سمت راست، اصحاب کهف، درون غار با چهره هایی غیر صفوی، در خوابی عمیق نشان داده شده در حالی که در سمت چپ تصویر، پادشاه و ملازمانش، با چهره ای مغولی در حال بررسی واقعه هستند. نوع خطوط چین لباس پادشاه، خشک و هندسی و به نوعی بیزانسی است در حالی که چین لباس اصحاب نرمتر بوده و نوعی آرامش در آن‌ها القا می کند، در مقابل در چهره پادشاه، نوعی هراس و نگرانی دیده می‌شود. اما در مجموع و با توجه به دیگر تصاویر، می‌توان تأثیر عناصر بیزانسی در این نگاره را بیشتر از موارد دیگر احساس کرد.

۵۰-پس از مسیح، آیین او توسط حواریون گسترش یافت، دقیانوس، پادشاه امپراطور شرقی به شهر رامینوس که جمع زیادی از مؤمنین و پیروان زندگی می‌کردند، سفر کرد و بسیاری از مسیحیان را کشت. بدنباله این حادثه جمعی از اشراف زادگان و درباریان که مخفیانه در کیش عیسی (ع) بودند از شهر گریخته به کوهی پناه بردند و به اذن خداوند به خوابی عمیق و طولانی فرو رفتند. دقیانوس پس از اطلاع از ماجرا، دستور داد در غار را ببندند تا آن‌ها در همان مکان زنده به گور شوند. اما به روایت قرآن کریم بعد از ۳۰۹ سال آن‌ها از خواب بیدار شده و از واقعه اتفاق افتاده بر خود آگاه شدند. (حسین عماد زاده، تاریخ انبیاء، پیشین، صص ۷۶۸-۷۶۴).

Archive of SID
www.SID.ir

تصویر۱۷داستان اصحاب کهف، نسخه پیشین دانشگاه ادینبرو.

تصویر۱۸ داستان اصحاب کهف، نسخه توپقاپی سرای استانبول.

تصویر بعدی مربوط به نسخه توپقاپی سرای است (تصویر ۱۸) که تأثیر هنر تیموری به ویژه در فرم اسفنجی کوه‌ها، چهره و لباس افراد مشاهده می‌شود. هر چند که این نسخه در دوره ایلخانی و در تاریخ ۷۱۷/۱۳۱۷ مصور شده اما به جهت مرگ رشید الدین در این سال، نسخه مذکور ناقص مانده و بعد از گذشت یک صد سال در زمان شاهرخ تیموری از خطر نابودی نجات یافته و تصاویری به آن اضافه شده است.[۵۱] شاید این نگاره متأثر از همان دوره و مکتب باشد چرا که به هیچ وجه عناصر بصری دوره ایلخانی در آن دیده نمی شود و به نوعی، حرکت و پویایی نگاره قبلی را ندارد.

میلاد پیامبر (ص)

اولین نسخه جامع التواریخ دانشگاه ادینبرو پیامبر در هشت صحنه تصویر شده که در بیش‌تر آن‌ها، از نظر پیکر، بلند قامت و از جهت رفتار، اندیشمند، نمودار می‌شود. این موضوع می‌تواند به احساس نقاش نسبت به مسئولیت‌های وحی شده به پیامبر، مربوط گردد. در هیچ‌کدام از این تصاویر، پیامبر با هاله یا علامتی خاص نشان داده نشده، به جز در مواقعی که هاله‌ای مدور یا پوشش پیامبرانه سر، مزین کننده عمامه اوست، وی در این علایم با سایرین مشترک است.[۵۲] اولین نگاره در این راستا،

۵۱ - کورس بینیون، ویلکینسون و بازیل گری، سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۷، صص ۹۷-۹۶.

۵۲ - مهناز شایسته‌فر، هنر شیعی، پیشین، ص ۶۲.

www.SID.ir

تصویر۱۹ میلاد پیامبر (ص)، نسخه دانشگاه ادینبرو.

لحظه به دنیا آمدن پیامبر (ص) را در سال عام‌الفیل نشان می‌دهد که از لحاظ ویژگی‌های بصری، در نوع خود بی‌نظیر است.
این اثر از لحاظ ترکیب‌بندی یکی از پیچیده‌ترین نگاره‌های جامع‌التواریخ است. همچون تصاویر دیگر جامع التواریخ، این نگاره نیز همان ترکیب و تقسیم‌بندی فضاها (توسط ستون‌ها) را داراست که در هر یک اتفاقی مستقل در شرف وقوع است.
در سمت راست تصویر، حجره‌ای دیده می‌شود که پرده‌ای بر در آن آویخته شده و عبدالمطلب جد پیامبر روبروی بنایی که می‌بایست کعبه باشد و چشم به راه ولادت پیامبر است تصویر شده است. در صحنه میانی، تصویر بانو آمنه، مادر پیامبر (ص) دیده می‌شود که نوزادی به دنیا آورده و در کنار او زنانی که به نقل از آمنه، حوریه‌های بهشتی هستند که به کمک او آمده و به او شربتی می‌دهند، دیده می‌شوند.[۵۳] به همراه آن‌ها دو فرشته بالدار تصویر شده‌اند، که یکی از آن‌ها نوزاد را روی دست نگه‌داشته و دیگری بر نوزاد دعا می‌خواند و بخوردانی به نشانه برکت و تعویذ در دست دارد. در سمت چپ تصویر، پیرزنی به همراه سه زن دیگر دیده می‌شود که به نظر می‌رسد از وابستگان خاندان پیامبرند و برای تهنیت آمده‌اند. طرح این تابلو، از تصاویر مربوط به میلاد مسیح تأثیر پذیرفته، زیرا همان‌گونه که در تصاویر میلاد مسیح آمده، فرشتگان بر بالای سر مادر نوزاد حضور دارند. عبدالمطلب نیز همان جایی قرار گرفته، که در هنر مسیحی به یوسف نجار، اختصاص داشته و بر چهره او آثار اندوه ناشی از مرگ پدر پیش از ولادت فرزند دیده می‌شود و آن سه زن که به دیدار مادر آمده‌اند، همتای سه حکیم زرتشتی‌اند.[۵۴](تصویر ۱۹) تعداد افراد ترسیم شده در نگاره مذکور، ۱۴ تن می‌باشند، شاید بتوان گفت انتخاب این تعداد پیکره از سوی نگارگر اتفاقی نبوده است.
باتوجه به این نکته که چنین صحنه‌ای پیش از این در هنر نگارگری ایرانی به تصویر در نیامده و پس از آن نیز به ندرت به تصویر کشیده شده و همچنین نمونه‌های بصری موجود در نگاره، می‌توان تأثیر مستقیم هنر شمایل‌نگاری بیزانسی را در آن به وضوح مشاهده نمود. از سوی دیگر شیوه پردازش چین‌ها، نقوش تزیینی پارچه‌ها و پرده‌ها، به ویژه لباس عبدالمطلب و فرشتگان و نوع آرایش گیسوان فرشتگان، برگرفته از عناصر بیزانسی است. اما شکل بال‌های آن‌ها ایرانی است و در نگاره‌های سلجوقی نیز از همین شیوه ترسیم بال‌ها استفاده شده است. از دیگر تأثیرات هنر ایرانی نیز می‌توان به ترکیب‌بندی متقارن اثر و چسبندگی پیکره‌ها به کادر، سربند و پوشش سر زنان و نوع تزیین ستون‌های بنا، اشاره کرد. اما با این وجود، گذشته از انتخاب کادر افقی طومار مانند، اثری از تأثیرات هنر چینی دیده نمی‌شود. نکته آخر این که در این نگاره‌ها، خط نقشی اساسی در بیان القای احساس نگارگر به بیننده، بازی می‌کند، که این نیز یکی دیگر از ویژگی‌های شمایل‌های بیزانسی است.

نزول وحی بر پیامبر (ص)

در نگاره دیگری از نسخه جامع‌التواریخ دانشگاه ادینبرو، پیامبر اکرم (ص)، در زمان نزول وحی الهی توسط جبرییل دیده می‌شود.[۵۵](تصویر ۲۰)

۵۳ – حسین عمادزاده، تاریخ انبیاء، پیشین، ص ۷۸۶؛ همچنین ر.ک به : محمدباقر مجلسی، بحارالانوار، قم، فقه، موسسه احیاء الکتب الاسلامیه، ج۱۵، ۱۳۸۵، ص ۳۲۵.
۵۴ – ثروت عکاشه، نگارگری اسلامی، پیشین، ص۱۱۶.
۵۵ – زمانی که پیامبر (ص) در سن ۴۰ سالگی برای عبادت خداوند به کوهستان و غار حرا در اطراف مکه پناه برده بود، در حالی که در تفکر و تآملات عرفانی خویش فرو رفته بود، ناگهان جبرئیل بر او وارد شد و با نزول آیات ابتدایی سوره علق، به وی بشارت پیامبری و گزینش وی از سوی خداوند، جهت امری بزرگ و خطیر را داد. (میرخلیل سید نقوی، تحلیلی از تاریخ دوران پیامبر (ص)، تهران، انتشارات هدی،۱۳۶۲، صص ۳۹-۳۸).

www.SID.ir
Archive of SID

تصویر۲۰ نزول وحی بر پیامبر (ص)، نسخه پیشین، دانشگاه ادینبرو.

در این نگاره نیز نمود عناصر چینی به حداقل رسیده و کادر این اثر نیز برخلاف بیشتر نگاره‌های این نسخه، افقی کشیده و طوماری نیست. کوه‌ها، صخره‌ها و چین لباس پیامبر، به شیوه بیزانسی به تصویر درآمده اما در عوض، عناصر ایرانی و از همه مهمتر، ترکیب‌بندی قرینه اثر در این نگاره نمودی کامل دارد. به عنوان نمونه، چهره، آرایش گیسوان و نیز حتی شیوه اجرای فرم بال‌های فرشته نیز در این نگاره متفاوت است.

نکته جالب در این تصویر، بال‌های جبرئیل است، که به بازوهای او پیوسته، و این برعکس نگارگری مسیحی است که بال‌های فرشتگان از شانه‌هایشان سرزده است.[۵۶]

در چهره رسول اکرم نیز که در این نگاره به وضوح نمایان است، دیگر ردی از تأثیرات هنر چینی دیده نمی‌شود و چهره‌ای کاملاً ایرانی دارد. از سوی دیگر چسبیدگی پیکره‌ها به کادر نیز، از عناصر ایرانی ترکیب‌بندی اثر است. همچنین در این نگاره، فضا به طور نامحسوس به دو بخش تقسیم شده و فرم کوه در اطراف پیکره پیامبر (ص) به گونه‌ای است که گویی شمایل پیامبر (ص) را کاملاً در برگرفته تا حضور آن حضرت را در دهانه غار، بیشتر القا نماید.

معراج حضرت محمد (ص)

از جمله وقایع مهم زندگی پیامبر (ص) و جهان اسلام، سفر معجزه آسای آن حضرت، معراج، به آسمان‌ها، در شب بیست و هفتم رجب سال ۶۲۰/۱۲۲۳ است.[۵۷]

نگاره‌ای از نسخه جامع التواریخ دانشگاه ادینبرو، این واقعه را به زیبایی به نمایش گذارده است. (تصویر ۲۱) در این نگاره، پیامبر اکرم (ص) سوار بر براق، موجودی با بدنی همچون اسب و سری انسانی، ترسیم داده شده است. در دستان این موجود خارق‌العاده، نسخه کتابی است که می‌بایست قرآن کریم، معجزه بزرگ پیامبر (ص) باشد. در مقابل او جبرئیل دیده می‌شود که جامی زرین در دست دارد. هر چند ابعاد نگاره، عریض و به شکل طومارهای چینی است، اما همچون دو نگاره قبلی، تأثیر عناصر چینی در این نگاره دیده نمی‌شود. به علاوه همچون نگاره قبلی، بال‌های فرشتگان بر روی بازوهایشان کشیده شده است. در مجموع نوع خطوط، چین لباس‌ها و حالت چهره افراد و پیکره‌های بلندقامت، متأثر از عناصر بیزانسی است در حالی که ترکیب‌بندی ایستا و استوار فضا، نزدیکی اجزاء و نگاره به کادر و چهره‌های شرقی، بیش از پیش نگاره را به تصویر ایرانی – اسلامی نزدیک می‌کند.

این واقعه از جمله داستان‌هایی است که در تمامی دوره‌ها، مورد توجه نگارگران ایرانی جهت تصویرآرایی بوده است. از جمله آن‌ها می‌توان به تصویری از نسخه معراج‌نامه شاهرخی دوره تیموری اشاره کرد. همچنین نگاره‌هایی برگرفته از مخزن‌الاسرار هفت پیکر نظامی، در دوره صفوی، به موضوع معراج پیامبر پرداخته‌اند. با این تفاوت که فضای مورد استفاده در نگاره جامع‌التواریخ تاحدودی محدودتر بوده و پیامبر (ص) سوار بر براق، در فضایی گسترده‌تر و در آسمان نیلی رنگ و در میان هدایت و همراهی فرشتگان دیده می‌شود.[۵۸]

در هر حال، نگاره جامع‌التواریخ، با نوع ترکیب‌بندی و عناصر بصری خود، منحصر به فرد است.

پیامبر اکرم (ص) و ابوبکر در راه هجرت

از دیگر واقع مهم زندگی حضرت محمد (ص) در نسخه جامع‌التواریخ دانشگاه ادینبرو، نگاره‌ای است که به توصیف هجرت پیامبر اکرم (ص) به همراه ابوبکر از شهر مکه به مدینه می‌پردازد.[۵۹] آنان

۵۶ - ثروت عکاشه، نگارگری اسلامی، پیشین، ص ۱۱۶.

۵۷ - در آن شب، ناگهان جبرییل، ملکه مقرب، وارد مکان خواب پیامبر می‌شود. او ابتدا برای تطهیر قلب پیامبر، سینه او را با آب نهر مقدس زمزم جهت زدودن تمامی شکیات و اثر اشتباهات، بت‌پرستی و الحاد می‌شوید. سپس جامی طلایی بیرون می‌آورد و حکمتی به حضرت عطا می‌کند که نمادی از هوشیاری و ایمان است. فرشته در حالی که سینه پیامبر را می‌پوشاند، دستش را می‌گیرد و او را سوار بر موجودی غریب به نام براق می‌کند و این مخلوق خارق‌العاده با سرعتی معادل نور، پیامبر و جبرییل را هدایت می‌کند.(ماری رزسگای، معراج‌نامه (سفر معجزه آسای پیامبر (ص)، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۵، ص ۱۴.)

۵۸-برای دیدن تصاویر، ر. ک به: مهناز شایسته‌فر، هنر شیعی، پیشین، صص۱۴۲-۱۳۹.

۵۹- ۱۳ سال از اعلان نبوت گذشته بود که پیامبر (ص) مأمور هجرت گردید و جبرییل بر او نازل شد و رسول خدا را از مکر کفار و مشرکین خبر داد که کفار قریش در صدد کشتن تو هستند و پیامبر شبانه با ابوبکر از شهر مکه خارج و به سوی یثرب (مدینه) حرکت کرد. (حسین عمادزاده، تاریخ انبیاء، پیشین، ص ۸۱۴).

Archive of SID
www.SID.ir

تصویر۲۲ پیامبر و ابوبکر در راه هجرت، نسخه پیشین، دانشگاه ادینبرو.

بر سر راه خود، پیرزنی را ملاقات می‌کنند که آنان را با شیر بزهایش سیراب می‌نماید.
کادر این اثر نیز افقی و یادآور نگاره‌های طوماری چینی است. در این‌جا نیز فضا به دو قسمت تقسیم شده، در یک قسمت پیامبر اکرم (ص) و ابوبکر در حال گفتگو قرار دارند که چهره هر دو به وضوح نمایان است، در سمت دیگر پیرزن در حال دوشیدن بزهایش است. این دو صحنه، توسط درختی که از شکل ظاهری‌اش می‌توان فهمید که از گونه درختچه‌های خاردار بیابانی است، از یکدیگر جدا شده است. خطوط ضخیم و منظم تپه‌ها و صخره‌های بیابانی، حالتی تهدیدآمیز به وجود آورده که با موضوع اصلی داستان همخوانی دارد زیرا همان گونه که در روایت آمده قریش به جستجو و تعقیب پیامبر می‌پردازند. چین‌های منظم جامه پیکره‌ها، نوع پردازش صخره‌ها و نمایش چهره پیامبر و ابوبکر، برگرفته از شمایل نگاری بیزانسی است.[۶۰] اما پرکردن تمامی فضا با عناصر تصویری، چسبیدگی پیکره به کادر، شیوه اجرایی نمایش حیوانات، سربند و البسه پیکره‌ها و قرینگی ترکیب‌بندی، از عناصر ایرانی – اسلامی نگاره است.

مأموریت حضرت علی (ع) و حمزه در جنگ بدر

آخرین نگاره مورد بررسی در این مقاله مربوط به نگاره‌ای از مجموعه خلیلی و مربوط به داستان یکی از جنگ‌های مهم و تأثیرگذار تاریخ اسلام، غزوه بدر، اولین جنگ مسلمانان با کفار قریش، در سال ۶۲۳/ ۲ است. (تصویر ۲۳)[۶۱]
در حواشی بالا و پایین نگاره متنی در شرح داستان آمده است. در حاشیه بالایی، حضرت محمد (ص) خطاب به بنی هاشم، آن‌ها را برای جنگ ترغیب می‌نماید و حاشیه پایینی تصویر، مطالبی در خصوص پیشقدم شدن حمزه، حضرت علی (ع) و عبیده دارد.[۶۲]
نگارگر براساس متن حاشیه بالایی، لحظه‌ای را توصیف می‌کند که به نظر می‌آید کسی که در مرکز تصویر نشسته و با دستش به سمت افراد حاضر در چپ تصویر اشاره می‌کند، پیامبر (ص) است که با موهای سیاه و بلند، همچون نگاره‌های قبلی، ترسیم شده است. آن سه فرد در حال گفتگو با پیامبر (ص) هستند و شخص پیرتر در مرکز صحنه، ظاهراً عبیده است. سمت راست تصویر، دو نفر سوار بر اسب، احتمالاً حضرت حمزه و علی (ع) هستند، حمزه با ریشی مایل به قرمز تصویر شده است.[۶۳]
در این نگاره، تقسیم‌سازی فضا به وضوح دیده نمی‌شود چرا که همه افراد حاضر در صحنه، در یک مکان و موقعیت هستند و شی‌ئی، حائل میان آن‌ها نیست و همچون نگاره‌های قبلی که مربوط به داستان زندگی پیامبر اکرم (ص) است به جز عریض و طوماری بودن نگاره، عنصر دیگری از مفاهیم چینی دیده نمی‌شود و بیش از پیش نگاره متأثر از سبک بیزانسی و به ویژه ایرانی – اسلامی است. خطوط خشک و خشن لباس‌ها، حالات و حرکات افراد، برگرفته از عناصر بیزانسی، در کنار متعادل‌سازی، قرینه و چسبندگی اجزاء به کادر تصویر، متأثر از نگاره‌های ایرانی، تصویری زیبا با تلفیقی از سبک‌ها و عناصر را ایجاد کرده است.
در تمامی نگاره‌های مورد بررسی جامع‌التواریخ، از عناصر چینی – بودایی بندرت استفاده شده و بیشتری عناصری برگرفته از ویژگی‌های ایرانی – اسلامی و بیزانسی کاربرد داشته است. این ویژگی شاید به دلیل دوری‌گزینی ایرانیان و نگارگران ایرانی از آیین بودایی و آیین‌های چینی و مغولی است.
اما شاید مهمترین ویژگی‌های نگاره‌های جامع‌التواریخ، که به قصص اسلامی می‌پردازد، وضوح کامل در به نمایش گزاردن چهره پیامبر اکرم (ص) است. در واقع تصاویری که سیمای پیامبر را کامل و روشن نمایان می‌سازند اندک است و بیشتر آن‌ها متعلق به اوایل دوران نگارگری اسلامی است.

تصویر۲۳ مأموریت حضرت علی و حمزه در جنگ بدر از سوی پیامبر، نسخه مجموعه ناصر خلیلی، لندن.

۶۰- مهناز شایسته‌فر، جایگاه و نمود مذهب در نگارگری ایلخانی و تیموری، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی ،سال سوم، ش ۵، زمستان ۱۳۸۵، ص ۱۰۴.
۶۱- در این جنگ تعداد مسلمانات ۳۱۳ نفر و تعداد مشترکین نیز ۹۵۰ نفر ذکر شده است. رسول خدا خبردار شد که ابوسفیان و قریش با کاروان تجاری از شام به مکه می‌رود، پیامبر با اصحاب خود به قصد آن‌ها از مدینه بیرون رفته و در منطقه بدر به کمین نشستند. ابوسفیان خبردار شده، راه را منحرف کرد و با قاصدی خبر به مکه رساند، جمعی از مکه آمدند و در بدر با مسلمانان روبرو شدند. مسلمانان در این جنگ به فتح و پیروزی، که اولین موفقیت آن‌ها بود رسیدند و بسیار شادمان شدند. (حسین عمادزاده، تاریخ انبیاء، پیشین، ص ۸۱۹).
۶۲- از لشکر قریش « عبته بن ربیعه» برادرش «شیبه» و پسرش « ولید بن عتبه» پیش تافتند و از مسلمین هماورد خواستند و رسول خدا، عبیده بن حارث، حمزه عموی پیامبر و علی (ع) را به جنگ آنان فرستاد حضرت علی (ع) و حمزه بی‌درنگ دشمن را نابود کردند، اما عبیده و عتبه هر دو با شمشیر یکدیگر کشته شدند. آنگاه حمزه و علی (ع) عبیده را برداشته به نزد رسول خدا آوردند. (محمد ابراهیم آیتی، تاریخ پیامبر اسلام، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۹، ص۲۳۳)

63- Shila Blair, *Acomendium of Chronicles,* optic, p.70.

Archive of SID
www.SID.ir

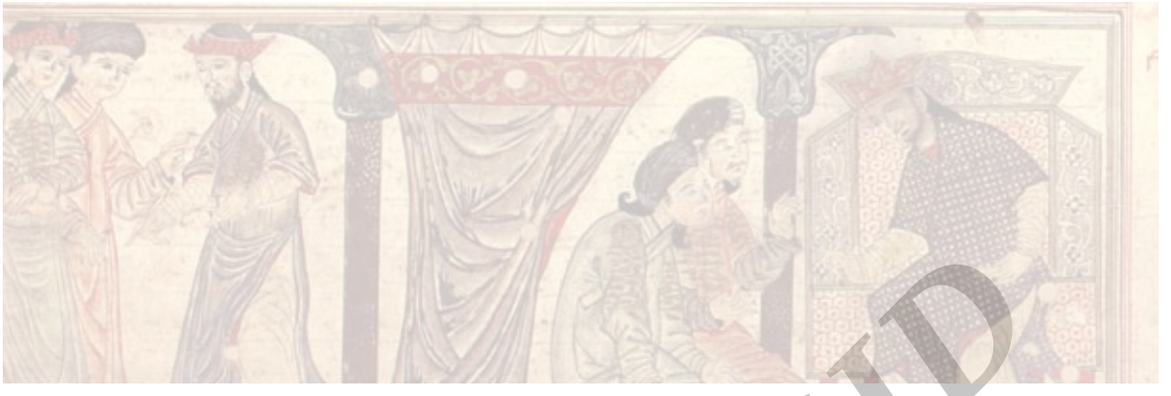
نتیجه‌گیری :

با ورود چنگیزخان مغول به ایران، دوره جدیدی از تحولات اقتصادی، اجتماعی و از همه مهمتر هنری در ایران رخ داد. از جمله آن‌ها، هنر نگارگری و نسخه‌پردازی بود، که شاید مصور شدن مضامین مختلفی از داستان‌های حماسی شاهنامه بویژه مضامین تاریخی، مورد علاقه حاکمان ایلخان بود. مهمترین اثر نگارگری دوره ایلخانی نسخه‌پردازی و مصورکردن کتاب جامع‌التواریخ رشیدالدین فضل الله همدانی وزیر غازان خان در رشیدیه تبریز است، که در چندین بخش و نسخه مصور شده است. دو نسخه مهم آن، در واقع نسخه اصلی این اثر در دو بخش، نسخهٔ کتابخانه دانشگاه ادینبرو و مجموعه خصوصی ناصر خلیلی است.

مهم‌ترین ویژگی‌های نگاره‌های این دو نسخه، که به فاصله ۷ سال از هم مصور شده‌اند؛ برقراری ارتباط میان سه فرهنگ و تمدن تأثیرگذار بر هنر دوره ایلخانی است. در بسیاری از نگاره‌های این نسخه ارزشمند، عناصر هنر بیزانسی متأثر از نگاره‌های مسیحی، عناصر هنر دوره چینی، متأثر از فرهنگ و طومارهای نقاشی دوره تانک چینی، فرهنگ مذهب بودایی و عناصر هنر ایرانی و اسلامی که از دوره‌های گذشته بویژه مکتب بغداد بین‌النهرین به یادگار مانده، به خوبی در کنار یکدیگر مورد استفاده قرار گرفته‌اند. شکل طوماری و چینی نگاره‌ها در کنار خطوط خشک و ضخیم لباس‌های بیزانسی و ترکیب‌بندی ایرانی نگاره‌ها، مجموعه‌ای منحصر به فرد از این نسخه را در دوره ایلخانی به نمایش می‌گذارد.

البته نگاره‌های موجود در دانشگاه ادینبرو نسبت به نسخه هفت سال بعد موجود در مجموعه خلیلی، از عناصر هنر چینی بیشتر استفاده کرده تا عناصر بیزانسی. از نکات مورد توجه و مهم این اثر، توجه به مضامین مذهبی، بویژه مضامین اسلامی و مصورکردن چهره پیامبر (ص) است که تا قبل از دوره ایلخانی نه تنها مورد توجه نبوده بلکه تاحدودی ممنوعیت نیز داشته است. اما در هر حال نمونه‌های این مضامین درحالی که چهره پیامبر در هیچ‌کدام از تصاویر پوشیده نیست، نخستین گام در به تصویر کشیدن زندگی پیامبر (ص) و ائمه (ع) بوده که تجلی و گسترش آن‌ها در دوره‌های بعد، به خوبی مشاهده می‌شود.

www.SID.ir



Archive of SID

فهرست تصاویر:

۱- نوح و پسرانش در کشتی، نسخه مجموعه ناصر خلیلی، لندن، ۷۱۴/۱۳۱۴، منبع ۲۴، ص ۳۲
۲- فراز آمدن فرشتگان الهی بر حضرت ابراهیم، نسخه مجموعه ناصر خلیلی، منبع ۲۴، ص ۳۲.
۳- یوسف در حضور پوتیفار (عزیز مصر)، نسخه مجموعه ناصر خلیلی، منبع ۲۴، ص ۸۱.
۴- یوسف و برادرانش در مصر، نسخه مجموعه ناصر خلیلی، منبع ۲۴، ص ۸۲.
۵- پیدا شدن موسی توسط خدمتکاران آسیه، نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو، ۷۰۷/۱۳۰۷، منبع ۵، ص۱۲۲.
۶- غرق شدن سپاه فرعون در دریای سرخ، نسخه مجموعه ناصر خلیلی، منبع ۵، ص ۱۲۴.
۷- فرو رفتن قارون در قعر زمین، نسخه مجموعه ناصر خلیلی، منبع ۵، ص ۱۲۵.
۸- مرگ موسی، نسخه مجموعه ناصر خلیلی، لندن، منبع ۲۴، ص ۸۵.
۹- فرمان نابودی غنایم اریحا توسط یوشع پیامبر، نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو، منبع ۵، ص ۱۲۹.
۱۰- دعوت داود نبی به حکومت بنی‌اسرائیل، نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو، منبع ۵، ص ۱۲۶.
۱۱- داستان یونس و نهنگ، نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو، منبع ۲۴، ص ۸۷.
۱۲- داستان یونس و نهنگ، نسخه مجموعه خلیلی لندن، منبع ۲۴، ص ۸۶.
۱۳- داستان ارمیای نبی، نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو، منبع ۲۷، ص ۱۱۶.
۱۴- بودا و شیطان، نسخه مجموعه ناصر خلیلی، لندن، منبع ۱۸، ص۳۲.
۱۵- مرگ بودا، نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو، منبع ۲۴، ص ۲۶.
۱۶- بشارت ولادت حضرت مسیح، نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو، منبع ۳۰، ص ۹۹.
۱۷- داستان اصحاب کهف، نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو، منبع ۲۴، ص ۱۰۰.
۱۸- داستان اصحاب کهف، نسخه توپقاپی سرای استانبول، منبع ۲۴، ص ۱۰۱.
۱۹- میلاد پیامبر (ص)، نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو، منبع ۳۱، ص ۱۳۷.
۲۰- نزول وحی بر پیامبر (ص)، نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو، منبع ۳۱، ص ۱۴۲.
۲۱- معراج پیامبر (ص)، نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو، منبع ۳۱، ص ۱۳۹.
۲۲- پیامبر و ابوبکر در راه هجرت، نسخه کتابخانه دانشگاه ادینبرو، منبع ۳۱، ص ۱۳۹.
۲۳- مأموریت امام علی و حمزه در جنگ بدر از سوی پیامبر، نسخه مجموعه ناصر خلیلی، لندن، منبع ۳۱، ص۷۹.

www.SID.ir

فهرست منابع :

۱- آیتی، محمدابراهیم، تاریخ پیامبر اسلامی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۹.
۲-اتینگهاوزن و دیگران، فعالیت‌های فرهنگی و ادبی ایلخانان (سلسله‌های تاریخ ایران)، ترجمه و تألیف یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۸۳.
۳- برند، باربارا، هنر اسلامی، مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۳.
۴- بیانی، خانبابا، دیباچه‌ای بر ذیل جامع‌التواریخ، تهران، مجله یادگار، سال چهارم، ش ۹ و ۱۰، ۱۳۱۷، صص ۱۷۱-۱۷۶
۵- بینیون، لورس، ویلکینسون و بازیل، گری، سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۷.
۶- پاکباز، رویین، نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴.
۷- تجویدی، اکبر، نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده دهم هجری، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۶.
۸- ترجمه تفسیری کتاب مقدس، عهد عتیق، بی‌نا، ۱۳۷۴.
۹- رزسگای، ماری، معراج‌نامه (سفر معجزه‌آسای پیامبر (ص)، مترجم مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۵.
۱۰- ریاضی، محمدرضا، فرهنگ مصور اصلاحات هنر ایران، تهران، دانشگاه الزهرا، ۱۳۷۵.
۱۱- سید نقوی، میر خلیل، تحلیلی از تاریخ دوران پیامبر (ص)، تهران، انتشارات هدی، ۱۳۶۲.
۱۲- شایسته‌فر، مهناز، جایگاه و نمود مذهب در نگارگری ایلخانی و تیموری، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی، سال سوم، ش۵، زمستان ۱۳۸۵، صص۱۱۸-۹۷.
۱۳- شایسته‌فر، مهناز، هنر شیعی، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۴.
۱۴- شریف‌زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، حوزه هنری، ۱۳۷۵.
۱۵- عکاشه، ثروت، نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی، تهران، حوزه هنری، ۱۳۸۰.
۱۶- عمادزاده، حسین، تاریخ انبیاء از آدم تا خاتم و قصص قرآن، تهران، انتشارات اسلام، ۱۳۷۹.
۱۷- فیشر، رابرت ایی، نگارگری و معماری بودایی، مترجم ع. پاشایی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳.
۱۸- کنبای، شیلا، نگارگری ایرانی، مهناز شایسته‌فر، موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۱.
۱۹-کونل، ارنست، تاریخچه نقاشی مینیاتور و طراحی، ترجمه پرویز مرزبان، برگرفته از کتاب سیری در هنر ایران، زیر نظر آرتو آپهام پوپ و فیلیس اکرمن، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ج۵، ۱۳۸۷.
۲۰- گری، بازیل، نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه، تهران، نشر دنیای نو، ۱۳۸۳.
۲۱- مجلسی، محمدباقر، بحارالانوار، قم، فقه: موسسه احیاء الکتب الاسلامیه، ج۱۵، ۱۳۸۵.
۲۲- هنرمندان و آثار هنری، نسخه‌های مصور جامع‌التواریخ رشیدی، نشریه یادگار، ش۱۳، آبان ۱۳۲۴،صص ۳۳-۴۲.

24- Blair, Shila, *A Compendium of Chronicles,* London, Oxford University Press 1995
25- Grube, E.J., *Persian Painting in the Fourtheenth Century,* Institute Orients, Naples, 1978, pp.5, 11-12
26- Pope, Arthur Upham, *A Survey of Persian Art*, London, Oxford University Press, 1946, V.IX
27- Talbot Rice, David, *Islamic Art,* Thames and Hudson, 1993.
28- Talbot Rice, David, *Islamic Painting*. Edinburg University Press,1971.
29- Talbot Rice, David, The *Illustrations to the World History of Rashid al-Din,* Edinburg University Press,1976.
30- W. Arnold, Thomas, *Painting in Islam, Study of the Place of Pictorial in Muslim Culture*, Dover Publications, 1965.
31- W. Robinson, Basil, *Persian Painting from the Mongol to the Qajars,* London, I .B. Tauris & Coltd, 2000.

۳۲- سایت: کتابخانه رضا رامپور، مرکز میکروفیلم نو،
httm://mm.noormicrofilmindia.com / libfreza.htm

Archive of SID

www.SID.ir