Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

Journal of Islamic Crafts, 2024; 8 (2): 23-44

Journal of Islamic Crafts

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.8.2.337

Original Paper Open Access

A Comparative Study of the Illumination Art of the Safavid Period and the Ottoman Period

Atefeh Shafiee[1], Mohsen Marasy [2,*]

1. Instructor, Handicrafts Department, Faculty of Arts, Semnan University, Semnan, Iran
2. Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran

Received: 2024/03/31 Accepted: 2024/10/29

Abstract

The art of illuminating in historical periods and Islamic lands exhibits different visual characteristics that can be studied. The characteristics that are common in some cases due to relationships and influences, and in some cases due to localization, have adopted the special characteristics of that region. The illumination of the Safavid period has its characteristics despite the continuity of the traditions. Following the decline of court patronage, also due to the wars and conflicts between the Safavid and Ottoman governments, several artists were transferred to the Ottoman court, and the characteristics of various arts, including illumination by Iranian artists, entered Ottoman illumination. Given that no research has yet been conducted on the characteristics of Safavid and Ottoman period illumination and their mutual relations and there exists a significant gap in knowledge in this field, research on this matter seems necessary. The purpose of this research is to investigate the differences and similarities between Safavid and Ottoman period illumination art and also to elucidate the reasons for the differences and similarities between these two periods. The research questions include: 1- What are the similarities and differences between Ottoman illumination and Safavid illumination? 2- What are the reasons for similarities and differences in Ottoman and Safavid illumination? The comparative research method employed is a set of qualitative methods. The method of gathering information is library and image reading. The findings of the research indicate that as long as Iranian artists were active in the Ottoman court, many features of Safavid and Timurid illumination were introduced to Ottoman illumination and were replicated faithfully. However, after the popularization of nationalism in the Ottoman government, the presence of Iranian artists in the workshops diminished and the influence of Safavid illumination was weak. Abstracts and structures become simple, quiet, and with minimal details.

Keywords:

Safavid Illumination, Ottoman Illumination, inlay, Hal-kari, Hilya, Tughra

* Corresponding Author: marasy@shahed.ac.ir

©2024 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

Introduction

The Safavid period, especially the Tabriz school, represents one of the peak periods of the art of illumination in Iran. During this time, thanks to the support of the Shah and the court, artists produced exquisite manuscripts in royal workshops under the patronage of the Shah. Concurrently with the Ottoman period, many arts in Turkey were influenced by Iranian art, especially Safavid art, due to trade, political relations, wars and conflicts, as well as the transfer of works of art and artists to the Ottoman court. Given the lack of information about the influence of Ottoman illumination art on Safavid art, there is a pressing need to conduct a comprehensive study on this issue is felt. Therefore, the present study was conducted with the aim of identifying the differences, similarities and effects of Safavid illumination art on Ottoman illumination. To date, no article has addressed Safavid and Ottoman illumination art.

Materials and Methods

This research is a comparative study utilizing a set of qualitative methods. The data collection method includes library and image reading. The research population consists of high-quality images of religious works available during the Safavid and Ottoman periods in the period (910 to 1150 AH). After reviewing the sources, thirty Ottoman religious works and twenty Safavid religious manuscripts were selected as samples. The sampling method employed is purposive. In this study, samples selected illustrate the relationship between Safavid and Ottoman illumination art during the period under investigation. The data analysis method is qualitative.

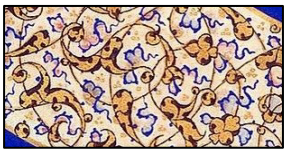
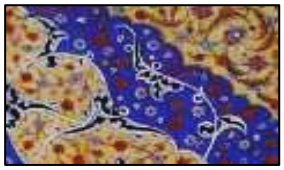
Results

The Safavid kings supported the art of book decoration by establishing the royal library and gathering artists in Tabriz. The finest artists in the royal library, under the spiritual and financial support of the king, created the most exquisite manuscripts, particularly literary and lyrical manuscripts. From the middle of the Safavid period onwards, the number of religious books decreased compared to the past, and the illumination of calligraphic pieces and lacquer works became popular.

The art of illumination during the Ottoman period until the middle of the 10th century AH was influenced by the art of illumination of Iran. Due to wars, unrest, and religious issues, artists migrated from Iran to the Ottoman court over the years. Additionally, the cessation of Shah Tahmasp's support for the arts caused a number of artists to migrate to the Ottoman court. Conversely, a significant number of exquisite works and manuscripts entered the Ottoman court through donations and offerings from the kings, leading to an increased influence of Iranian arts. From the middle of the 10th century AH onwards, the characteristics of Iranian illumination in Ottoman illumination began to fade. This decline occurred because Rustam Pasha, the second powerful Grand Vizier of Sultan Suleiman, fostered the formation and spread of the nationalist movement, and by replacing native artists with Iranian artists, native and European artistic characteristics replaced Timurid and Safavid characteristics (Dinparast, 2011).

The main application of the art of illumination in the Safavid period was book decoration, and gradually the illumination of lacquer pieces and works was also incorporated. However, in the Ottoman period, the use of illumination became very diverse with artists employing various medium for decoration and artistic display. Especially everything that was used by the king and the court for political purposes; such as books about Ottoman kings, signatures, decrees and amulets, and more.

Table 1. Comparison of Safavid and Ottoman illumination motifs

Ottoman	Safavid	Motifs
(quran,n.d.)	(Frontispiece with a Dedication to Sultan Khalil ,n.d.)	Plain
	 (Semsar,2000,p. 114)	Eslimi hollow
		Dahan Azhdari

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

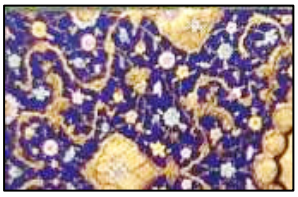
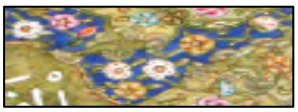
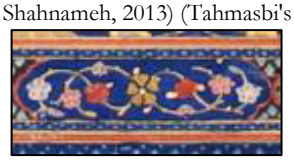
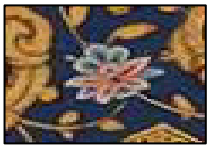
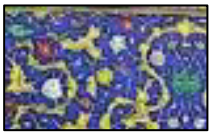
Ottoman	Safavid	Motifs
	(Frontispiece with a Dedication to Sultan Khalil ,n.d.)	
 (Cagman et al., 2005, p. 341)	Shahnameh, 2013) (Tahmasbi's	Betermeh
 (Istanbul Library: 06662)	 (quran, 1525)	Round flower
(Istanbul Library: 06662)	 (divan, 1528)	Butterfly flower
(quran, 16th)	(Paintingmasterpieces,2005, p.192)	Shah Abbasi flower
	(Malik National Library: 6873)	Cotton flower
	 (ShahnamehTahmasbi's, 2013)	Vaagh motif
(cagman, 2005)		Realistic flower

Table 2. Comparison of the visual characteristics of Safavid and Ottoman illumination

Ottoman	Safavid	
The color of the mold is gold and azure with a predominance of gold.	The color of the mold is gold and azure, with azure predominating.	Color
The space between the motifs and the surrounding space is simpler and more secluded.	The empty space between the motifs is filled with leaves and delicate decorations.	Empty space
In some cases, the arcs are not exact circles and the distance between them is large.	The circular shape of the arc and the distances between them are precise, and the designs are correctly placed on them.	Spiral arch
Multi-petaled flowers of different sizes are depicted next to each other.	The size of the flowers and the slime is correct in relation to each other.	Pattern coordination
There is no specific structure for the placement of flowers.	The large flower is depicted next to the small flower, and flowers of the same shape and size are not placed next to each other.	Patten placement

Ottoman	Safavid	
In many works, there are few designs and a lot of empty space between designs.	The smallest empty space is not visible in the works.	Avoiding the vacuity

Conclusion

Test. Based on the findings in response to the first question, it can be stated: Due to the Ottomans' interest in natural and floral motifs, the use of natural and realistic flowers, especially carnations and tulips, gradually entered the art of illumination, and the use of abstract motifs, which are the main features of Iranian illumination, became less and less common in Ottoman illumination. Due to the naturalism in Ottoman illumination, liberation and freedom in the motifs became more prominent. Spiral arches are less visible and it is as if the flowers are free and liberated in the space between the Islamic elements. In response to the second question, it can be said: The Ottoman period, due to its relationship with Iran, has been influenced by Iranian art for many years, especially in the field of book decoration and illumination. Due to wars, religious views, gifts and offerings, and the reception and support of Iranian artists, Iranian artists and works migrated to the Ottoman court in several stages during the Timurid and Safavid periods, and by the mid-10th century, many features of Ottoman illumination were influenced by Iranian illumination. Over time, due to the prevalence of nationalism in the Ottoman state, the influence of Iranian art faded, leading to the prevalence of natural and realistic motifs in Ottoman illumination art.

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

هنرهای صناعی اسلامی، ۱۴۰۳؛ ۸ (۲): ۴۴-۲۳

هنرهای صناعی اسلامی

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.8.2.337

مقاله پژوهشی

دسترسی آزاد

مطالعهٔ تطبیقی هنر تذهیب دورهٔ صفوی و دورهٔ عثمانی (۹۰۷ تا ۱۱۴۸ قمری، ۱۵۰۱ تا ۱۷۳۶ میلادی)

عاطفه شفیعی[۱]، **محسن مراثی**[۲*]

۱. مربی، گروه صنایع‌دستی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

۲. استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱/۱۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۰۸

چکیده

هنر تذهیب در دوره‌های تاریخی و در سرزمین‌های اسلامی دارای ویژگی‌های بصری مختلف و قابل‌مطالعه‌ای است. ویژگی‌هایی که به‌واسطهٔ روابط و تأثیر و تأثرات در برخی موارد مشترک هستند و در مواردی به‌واسطهٔ بومی‌سازی، ویژگی خاص آن منطقه را پذیرفته‌اند. تذهیب دورهٔ صفوی باوجود تداوم سنت‌های گذشته، دارای ویژگی‌هایی خاص خود است. بعد از قطع حمایت دربار، همچنین به‌واسطهٔ جنگ و درگیری‌ها بین دو دولت صفوی و عثمانی، تعدادی از هنرمندان به دربار عثمانی منتقل شدند و ویژگی‌های هنرهای مختلف، ازجمله تذهیب، توسط هنرمندان صفوی به هنر عثمانی راه یافت. با توجه به اینکه تاکنون پژوهشی درزمینهٔ ویژگی‌های تذهیب دورهٔ صفوی و عثمانی و روابط متقابل آن‌ها انجام‌نشده است و خلأ اطلاعاتی در این زمینه وجود دارد، پژوهش در این مورد ضروری به نظر میرسد. هدف از پژوهش حاضر، بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های هنر تذهیب دورهٔ صفوی و عثمانی و نیز بیان دلایل وجوه تفاوت و شباهت در این دو دوره است. پرسش‌های تحقیق عبارت هستند از: ۱- وجوه تشابهات و تفاوت‌های تذهیب عثمانی در تطبیق با تذهیب صفوی کدام هستند؟ ۲- دلایل وجود موارد تشابه و تفاوت در تذهیب عثمانی و صفوی چیست؟ این پژوهش از روش تطبیقی به‌عنوان یکی از روش‌های کیفی بهره برده است. روش گردآوردی اطلاعات کتابخانه‌ای و تصویر خوانی است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که تا زمانی که هنرمندان صفوی در دربار عثمانی مشغول به فعالیت بوده‌اند، بسیاری از ویژگی‌های تذهیب صفوی و تیموری به تذهیب عثمانی راه‌یافته و عیناً تکرار شده است. پس از رواج ملی‌گرایی در دولت عثمانی، حضور هنرمندان صفوی در کارگاه‌ها کم و تأثیر از تذهیب صفوی کمرنگ و به دلیل علاقه به گل‌ها و نقوش طبیعی، استفاده از نقوش طبیعی، به‌ویژه گل‌های گرد چند پر، رواج پیدا می‌کند و جایگزین بسیاری از نقوش انتزاعی شده است و نیز ساختارها ساده، خلوت و با کمترین جزییات میشود.

واژگان کلیدی

تذهیب صفوی، تذهیب عثمانی، ترصیع، حلکاری، حلیه، طغرا

*مسئول مکاتبات: marasy@shahed.ac.ir

©2024 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

۱. مقدمه

هنر تذهیب از هنرهایی است که در دورهٔ اسلامی برای تزیین و آرایش کتاب قرآن موردتوجه بسیار قرارگرفته و نمونه‌های نفیسی از آن در مناطق مختلف خلق‌شده است. این هنر در اکثر کشورهای اسلامی در دوره‌های مختلف با ویژگی‌های خاص خود، برای تزیین کتب مذهبی و نیز ادبی استفاده می‌شده است. دورهٔ صفوی، به‌ویژه مکتب تبریز، از دوران اوج هنر تذهیب در ایران به شمار می‌رود. با حمایت شاه و درباریان، هنرمندان در کارگاه‌های سلطنتی، نسخ خطی نفیسی را خلق کرده‌اند. تذهیب دورهٔ صفوی، ضمن حفظ سنت‌های پیشین، به سبکی منحصربه‌فرد دست‌یافت که متضمن نظمی نوین و تکامل‌یافتهٔ ویژگی‌های هنری ادوار گذشته بود. هم‌زمان دورهٔ عثمانی در کشور ترکیه، به‌واسطهٔ روابط تجاری، سیاسی، جنگ و درگیری‌ها و نیز به دلیل انتقال آثار هنری و هنرمندان به دربار عثمانی، بسیاری از هنرهای این دوره متأثر از هنر ایران، به‌ویژه هنر دورهٔ صفوی، بودند. پس از کاهش حمایت‌های هنری در دوران شاه‌طهماسب صفوی، شمار زیادی از هنرمندان ناگزیر به همکاری با کارگاه‌های محلی و دربارهای دیگر کشورها همچون عثمانی شدند. به همین دلیل تذهیب عثمانی در برخی نمونه‌ها به‌طور کامل متأثر از هنر تذهیب ایران در دورهٔ صفوی است، حال‌آنکه در نمونه‌های دیگر، ویژگی‌های منحصربه‌فرد و سبک مختص به خود را نمایان می‌سازد. هدف پژوهش پیش رو شناخت ویژگی‌های هنر تذهیب عثمانی و تطبیق آن با ویژگی‌های تذهیب در دوره صفوی است تا از این طریق، وجوه شباهت و تفاوت‌های میان این دو مکتب هنری و علل شکل‌گیری این تفاوت‌ها و شباهت‌ها روشن گردد. بر این اساس پرسش‌های تحقیق عبارت هستند از: ۱–وجوه تشابهات و تفاوت‌های تذهیب عثمانی در تطبیق با تذهیب صفوی کدام هستند؟ ۲–دلایل وجود موارد تشابه و تفاوت در تذهیب عثمانی و صفوی چیست؟ با توجه به خلأ پژوهشی موجود در بررسی میزان تأثیرپذیری هنر تذهیب عثمانی از مکتب صفوی، انجام پژوهشی نظام‌مند در این حوزه ضروری می‌نماید. به همین دلیل، پژوهش حاضر باهدف شناخت وجوه تفاوت و شباهت‌ها و تأثیرات هنر تذهیب صفوی بر تذهیب عثمانی صورت پذیرفته است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

با مراجعه و جستجو در پایگاه‌های اطلاعاتی، پژوهشی درزمینهٔ هنر تذهیب عثمانی در ایران شناسایی نشد. در مقالات مختلفی هنر دورهٔ صفوی و عثمانی در رشته‌های هنری مختلفی چون کاشی‌کاری، فرش، منسوجات، فلز، خوشنویسی، نگارگری مورد مطالعهٔ تطبیقی قرارگرفته‌اند، اما پژوهشی به مطالعهٔ تطبیقی هنر تذهیب در این دو دوره نپرداخته است. چندین مقاله از دیدگاه و جنبه‌های خاص به هنر کتاب‌آرایی صفوی و عثمانی پرداخته‌اند. از آن جمله می‌توان به مقالهٔ فرزانه فرخ فر و دیگران (فرخ فز و دیگران، ۱۳۹۱) با عنوان «جایگاه هنرمندان کتاب‌آرایی ایرانی در کارگاه‌های هنر توپقاپی‌سرای، با استناد به دفاتر اهل حرف عثمانی سدهٔ دهم»، اشاره کرد که این پژوهش به بررسی میزان دستمزد و استخراج تعداد و اسامی هنرمندان ایرانی پرداخته است که در سال‌های مختلف در دربار عثمانی مشغول به کار بوده‌اند. مهدی قربانی و محمدحسین اسرافیلی(قربانی و اسرافیلی، ۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ پیوندهای کتابت مصحف شریف در ایران و عثمانی در سده‌های ۹ و ۱۰ ق» و چندین مقالهٔ دیگر نیز به بررسی خوشنویسی و کتابت در این دو دوره پرداخته‌اند. فرزانه فرخ فر و دیگران (فرخ فر و دیگران، ۱۳۹۰) در مقالهٔ «نگارگری عثمانی با رویکرد به دستاوردهای هنری ایران (بررسی تطبیقی نگارگری عثمانی و نگارگری ایران در نیمهٔ نخست قرن دهم هجری)» و چندین مقالهٔ دیگر نیز به مطالعهٔ تطبیقی نگارگری صفوی و عثمانی پرداخته‌اند. مهدی قربانی (قربانی، ۱۳۹۹) در مقالهٔ «حلیهٔ شریفه، تجلی سیمای پیامبر اکرم (ص) در هنر خوشنویسی عثمانی» به معرفی حلیه و بیان ویژگی‌های بصری آن در دورهٔ عثمانی پرداخته است. دین‌پرست (۱۳۹۰) در مقالهٔ «نقاشان صفوی و انتقال هنر نگارگری ایرانی به عثمانی»، به بیان ویژگی‌های نگارگری و انتقال هنرمندان ایرانی به دربار عثمانی و تأثیرات آن پرداخته است. شعبانی و دین‌پرست (شعبانی و دین پرست، ۱۳۹۹) در مقالهٔ «مهاجرت هنرمندان ایرانی به عثمانی: اواخر دورهٔ تیموریان و اوایل دورهٔ صفویه» و چندین مقالهٔ دیگر، به بررسی روابط ایران در دورهٔ صفوی با امپراتوری عثمانی و مهاجرت هنرمندان ایرانی و تأثیرگذاری بر هنر عثمانی پرداخته‌اند. همان‌گونه که اشاره شد، مطالعات پیشین به‌صورت خاص به بررسی تطبیقی هنر تذهیب صفوی و عثمانی نپرداخته‌اند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر با تمرکز بر تحلیل ویژگی‌های تذهیب این دو مکتب و کشف وجوه تشابه و تمایز میان آن‌ها، همچنین واکاوی دلایل این همسانی‌ها و تفاوت‌ها، گامی نو در این عرصهٔ پژوهشی محسوب می‌شود.

۳. مواد و روش‌ها

این پژوهش، به روش تطبیقی از مجموعه روش‌های کیفی است. روش گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و تصویر خوانی و ابزار گردآوری اطلاعات، فیش و کارت مشاهده است. در ابتدا ویژگی‌های هنر تذهیب دو دورهٔ عثمانی و صفوی ازنظر نقوش، رنگ

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

و ترکیب‌بندی توصیف و بیان می‌شود. در ادامه، تفاوت‌ها و شباهت‌های تذهیب این دو دوره با یکدیگر مقایسه می‌شوند. درنهایت، به تفسیر و بیان دلایل شباهت‌ها و تفاوت‌های تذهیب این دو دوره پرداخته خواهد شد. جامعهٔ پژوهش، تصاویر باکیفیت آثار مُذهّب در دسترس دورهٔ صفوی و عثمانی در بازهٔ زمانی ۹۱۰ تا ۱۱۵۰ ه.ق. است. پس از جستجو در منابع، سی اثر مُذهّب عثمانی و بیست نسخهٔ مُذهّب صفوی به‌عنوان نمونه، انتخاب شدند. روش نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند است. در نمونه‌گیری هدفمند، نمونه‌هایی انتخاب می‌شوند که دیدگاه‌های پژوهشگر را در برداشته باشند. در این پژوهش نیز نمونه‌هایی انتخاب‌شده‌اند که مُبیّن ارتباط بین هنر تذهیب صفوی و عثمانی در بازه زمانی موردمطالعه باشند. روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات در این پژوهش، از نوع کیفی است.

۳-۱. تعاریف

تعریف هنر تذهیب، در عرف نسخه آرایی، عبارت است از نقوشی که تنها با خطوط مشکی و طلا کشیده و تزیین‌شده باشند و رنگ دیگری در آن استفاده‌نشده باشد. ممکن است طلایی که در تذهیب به کار می‌رود، دارای رنگ‌های متنوع مانند زرد، سبز و سرخ باشد، اما این به آن معنی نیست که در تذهیب از رنگ‌های دیگر هم استفاده می‌شده است. برخلاف نقش مذهب که در آن فقط طلا به کار می‌رود اگر در هر یک از نقش و نگارهای مربوط به نسخه‌ها و مرقعات، به‌جز طلا، رنگ‌های دیگر چون شنگرف، لاجورد، سفیداب، زنگار، زعفران و غیره به‌کاررفته باشد، آن نقش را مرصّع و عمل آن را ترصیع می‌گویند. ازاین‌رو هر نقش مرصّع، مُذهّب نیز هست، درحالی‌که هر نقش مُذهّب، مرصّع نیست.(مایل هروی، ۱۳۷۲) در این پژوهش، به هنر «تذهیب» اشاره‌شده و نه ترصیع، زیرا امروزه در فرهنگ‌عامه و نزد اکثر مردم، اصطلاح تذهیب، مشهور و شناخته‌شده است و اصطلاح ترصیع کاربرد چندانی ندارد.

۳-۲. ویژگی‌های بصری و زیبایی‌شناختی تذهیب

ویژگی‌های بصری، کیفیات و انگاره‌هایی است که در یک‌زمان و مکان مشخص به‌صورت مشترک در آثار هنری، در هنرمندان یا محیط‌های هنری وجود دارد. منظور از ویژگی‌های بصری در آثار هنری، فرم و ساختار است که شامل عناصر بصری، اصول ترکیب‌بندی، تکنیک‌ها و شیوهای اجرا است. عناصر بصری شامل نقوش، رنگ و ترکیب‌های رنگی و فضا بندی است (جنسن، ۱۳۸۷) قاضی احمد قمی (منشی قمی، ۱۳۸۳)، هفت اصل تزیینی در هنر ایران را چنین برمی‌شمارد: اسلیمی، ختایی، فرنگی، فصالی و نیلوفر، ابر، واق و گره. نقوش، در هنر تذهیب شامل انواع اسلیمی (ساده، توسازی‌دار، دهن اژدری، ماری و بترمه) و انواع ختایی (گل‌های گرد و چندپر، گل پروانه‌ای، گل شاه‌عباسی، پنبه‌ای، برگ و غنچه) و حاشیه‌های تزیینی (گره‌های هندسی و حاشیه‌های منقوش ختایی و اسلیمی) است. کاربردهای هنر تذهیب و شیوه‌های اجرا از دیگر شاخصه‌های بصری محسوب می‌شوند.

٤. یافته‌ها و بحث

٤-۱. هنر تذهیب در دورهٔ صفوی

شاه اسماعیل در سال ۹۰۴ ه.ق. سلسلهٔ صفوی را رسماً تشکیل داد و همچون دیگر پادشاهان گذشته به حمایت از معماری، خوشنویسی و دیگر هنرها پرداخت تا بتواند یاد خود را جاودان سازد» (ولش، ۱۳۸۵). شاه اسماعیل بهترین هنرمندان را از هرات به تبریز آورد و کتابخانهٔ سلطنتی تأسیس شد. شاه دستور تدوین شاهنامه‌ای نفیس را برای فرزندش طهماسب، صادر نمود. پس از شاه اسماعیل، شاه‌طهماسب در سال ۹۳۰ ه.ق. به پادشاهی رسید. هنر کتاب‌آرایی از هنرهایی است که بسیار موردتوجه او بوده است. بهترین هنرمندان در کتابخانهٔ سلطنتی، تحت حمایت معنوی و مالی شاه، نفیس‌ترین نسخه‌های خطی، به‌ویژه نسخه‌های ادبی و غنایی چون شاهنامه و خمسهٔ طهماسبی را خلق کردند. به‌واسطهٔ حمایت شاه از هنرمندان و خلق کتب نفیس، هنر تذهیب در این دوره به اوج شکوفایی خود رسید و هنرمندان با شناخت و آگاهی کامل از هفت اصل تزیینی هنر ایران و اصول ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی، آثار خود را خلق کردند. در حدود ۹۵۰ ق، شاه‌طهماسب به‌واسطهٔ بیماری و نیز تغییر در باورهای دینی، از حمایت هنرها دست کشید. به همین دلیل تعدادی از هنرمندان کتابخانهٔ سلطنتی، مجبور به ترک کشور و مشغول به فعالیت در دربار دیگر کشورها شدند و تعدادی از آن‌ها به خدمت حامیانی چون درباریان و حاکمان محلی و کارگاه‌های کوچک درآمدند.

در دوره شاه عباس، در مقایسه با هنرهای کتاب‌آرایی، هنرهای معماری و فرش‌بافی از توجه و حمایت بیشتری برخوردار بودند. این اولویت‌دهی به دلیل کاربرد عمومی و تجاری گسترده‌تر این هنرها و همچنین نقش مؤثرتر آن‌ها در نمایش عظمت و قدرت حکومتی بود. با کاهش حمایت شاهان صفوی از هنر تذهیب، سفارش‌دهندگان اصلی به درباریان، اشراف و سیاحان خارجی محدود

شد. این تحولات باعث گردید از نیمهٔ دوم دورهٔ صفوی به بعد، تولید کتاب‌های مُذهّب کاهش یابد و در مقابل، تذهیبِ قطعات خوشنویسی و آثار لاکی رواج بیشتری پیدا کند.

٤-٢. هنر تذهیب در دوره عثمانی

هنر تذهیب دورهٔ عثمانی تا نیمهٔ قرن دهم هجری، از هنر تذهیب ایران متأثر بوده است. به دلایل جنگ، ناآرامی و مسائل مذهبی، هنرمندان طی سال‌های مختلف از ایران به دربار عثمانی مهاجرت کردند.

در سال ۶۴۱ ق سلجوقیان روم به دست ایلخانیان آذربایجان شکست خوردند و آناتولی شرقی، تحت نفوذ فرهنگ ایرانی قرار گرفت و تعدادی از هنرمندان آذربایجانی و سپس خراسانی به آنجا مهاجرت کردند(پرهام، ۱۳۷۸). بعد از فتح قسطنطنیه در سال ۸۵۷ ق و تمرکز قدرت در استانبول، نخستین کارگاهای کتاب‌آرایی عثمانی به تقلید از تیموریان و ترکمانان با حضور هنرمندان ایرانی، برپا شدند که نقطهٔ عطفی در توسعهٔ هنرها، به‌ویژه هنر کتاب‌آرایی، محسوب می‌شود. این دوره، دورهٔ اوج مصورسازی متون ادبی است که تماماً به ادبیات ایرانی وابسته بوده و خط نستعلیق نیز رواج یافته است (فرخ فر، ۱۳۹۵). به همین دلیل، در اواخر سدهٔ نهم هجری، هنر عثمانی به‌طور کامل متأثر از هنر ایران بوده است. در هنر تذهیب نیز به‌واسطهٔ اجرای آثار توسط هنرمندان ایرانی، تکرار دقیق و بدون تغییر تذهیب ایران، به‌ویژه سبک شیراز، در آثار عثمانی مشهود است. برای اولین بار در سرای عثمانی، در زمان سلطان محمد فاتح، تشکیلاتی به نام صاحبان حِرَف وجود داشت. شامل هنرمندانی بودند که در رشته‌های نقاشی، خطاطی، تذهیب و... فعالیت می‌کردند و هنرمندان تیموری و ترکمن نیز در میان آن‌ها حضور داشتند (دین پرست، ۱۳۹۰).

در دورهٔ صفوی نیز در چند بازهٔ زمانی و به دلایل مختلف، هنرمندان ایرانی به دربار عثمانی منتقل شدند. تعدادی از هنرمندان ایرانی در اوایل دورهٔ صفوی، به دلیل ناآرامی‌های سیاسی و مذهبی در ایران و انتقال پایتخت و نیز استقبال و حمایت دولت عثمانی از هنرمندان و هنرهای ایرانی، شخصاً به دربار عثمانی مهاجرت کردند. دومین موج مهاجرت هنرمندان در سال ۹۲۰ق، روی داد. زمانی که سلطان سلیم اول پس از پیروزی بر شاه اسماعیل در جنگ چالدران تبریز را محاصره کرد و هنرمندان را از شهرهای مختلف به قسطنطنیه کوچ داد (پرهام، ۱۳۷۸) و بسیاری از آثار نفیس موجود در کتابخانهٔ سلطنتی تبریز را به استانبول منتقل کرد. با بررسی تعداد و اسامی هنرمندان در دفاتر اهل حِرَف عثمانی در سال‌های مختلف، مشخص می‌شود که واقعهٔ چالدران و انتقال هنرمندان به دربار عثمانی، عامل مهمی در توسعه و رونق کارگاه‌های هنری استانبول و تأثیر از ایران بوده است.

قطع حمایت شاه‌طهماسب از هنرها موجب شد تا تعدادی از هنرمندان به کارگاه‌های محلی و دربار دیگر کشورها چون استانبول و دربار عثمانی مهاجرت کنند. از طرفی دیگر، تعداد زیادی از آثار و نسخ خطی نفیس با اهدا و پیشکش‌های پادشاهانی چون شاه‌طهماسب به سلطان سلیم دوم، همچنین غنائم جنگی و هدایای دیپلماتیک، به دربار عثمانی راه یافتند که این امر تأثیرپذیری هنر عثمانی از شیوه‌های هنری ایرانی را در پی داشت.

به‌طور مثال شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی به مناسبت جلوس سلطان سلیمان دوم به وی اهدا شد.

در زمان سلطان محمد فاتح و با ورود نمونهٔ پرتره به هنر مینیاتور، تأثیرات هنر اروپا بر هنر عثمانی آغاز شد. از نیمهٔ قرن دهم هجری به بعد، ویژگی‌های تذهیب ایران در تذهیب عثمانی کمرنگ شد. این تحول، عمدتاً تحت تأثیر سیاست‌های رستم پاشا، دومین وزیر اعظم مقتدر سلطان سلیمان (از ۹۵۱ تا ۹۶۷ق) بود که با ترویج جریان ملی‌گرایی و تأکید بر استقلال، زمینهٔ خودکفایی کشور عثمانی را در زمینه‌های مختلف فراهم آورد. در این زمان، زبان ترکی رواج پیدا کرد. تعداد هنرمندان ایرانی در دربار کم و شاگردان عثمانیِ اساتید ایرانی در کارگاه‌های عثمانی مشغول به فعالیت شدند. همچنین به‌تدریج، تقلید از سبک‌های هنری سایر ملل اروپایی رواج پیدا کرد و با جانشینی هنرمندان بومی به‌جای هنرمندان ایرانی، ویژگی‌های هنری بومی و اروپایی، جایگزین ویژگی‌های تیموری و صفوی شد (دین پرست، ۱۳۹۰). در دفاتر اهل حِرَف نشان داده‌شده که از اواخر قرن دهم هجری، تعداد هنرمندان ترک به‌سرعت افزایش‌یافته و نزدیک به نود درصد اعضاء را هنرمندان ترک تشکیل می‌دادند. بااین‌حال، حضور هنرمندان ترک که زیر نظر صاحب-نظران هنر ایرانی شاگردی کرده و هنر آموخته بودند، تأثیرپذیری از هنر ایرانی را تا مدت‌ها تداوم بخشید و تا دهه‌های نخستین سدهٔ ۱۷م، ادامه یافت (فرخ فرو دیگران، ۱۳۹۰).

در تحلیلی تاریخی، دورهٔ عثمانی پس از سال ۱۰۰۹ قمری را عصر افول و رکود هنری به شمار می‌آورند؛ زیرا محدودیت‌های سفارش‌دهندگان موجب رکود در حوزهٔ کتابت شد و استفاده از الگوها و ویژگی‌های کهن رواج یافت. در این دوره، دیگر اثری از تذهیب‌های یکپارچهٔ صفحات آغازین – که در قرآن‌های قرن دهم هجری متداول بود – به چشم نمی‌خورد (خلیلی، ۱۳۸۲). دومین

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

دورهٔ اوج تذهیب در امپراتوری عثمانی در زمان سلطان سلیمان (۱۵۲۰–۱۵۶۶ ق) بود. این شکوفایی هنری مرهون نوآوری‌های کارا مِمی، استاد نامدار تذهیب در قرن دهم هجری/شانزدهم میلادی بود. وی با خلق سبکی بدیع در تذهیب عثمانی، از یکسو از چهارچوب‌های کلاسیک فراتر رفت و از سوی دیگر با به‌کارگیری نقوش گل‌های طبیعی، بنیان‌گذار مکتبی نوین در این هنر شد.

٤-۳. ویژگی‌های کاربردی، فنی و بصری تذهیب صفوی

٤-۳-۱. کاربرد

کاربرد اصلی هنر تذهیب در دوره‌های تاریخی مختلف زیبایی، تزیین و ایجاد احساس رضایت، لذت در ذهن و چشم بیننده است. اثر هنری دارای کاربردهای مختلفی چون ثبت وقایع، به تصویر کشیدن، تبلیغ، زیباسازی و عرضهٔ تعریفی نو از واقعیت (جنسن، ۱۳۸۷) است. طبق تعریف بیان‌شده، کاربرد اصلی هنر تذهیب در دورهٔ صفوی برای کتاب‌آرایی، تزیین و آرایش کتب – به‌ویژه کتاب‌های دینی و ادبی– بوده است. از نیمهٔ دوم دورهٔ صفوی و روی‌گردانی شاه از حمایت هنرها، خلق آثار تک‌برگی و تذهیب قطعهٔ خوشنویسی، نقاشی و آثار لاکی نیز رواج یافت.

٤-۳-۲. شیوه‌های اجرا

نقوش اسلیمی و ختایی به شیوه‌های مختلفی در آثار تذهیب رنگ گذاری و اجرا می‌شوند که بدین شرح است:

٤-۳-۲-۱. تذهیب

این شیوه، همان روش اصلی و رایج در اجرای نقوش تذهیب است. بدین شرح که نقوش اسلیمی و ختایی پس از رنگ گذاری، تحریر و قلم‌گیری سیاه‌رنگ می‌شوند. زمینه اثر دارای رنگ است و درون نقوش پرداز دارد (شکل ۱).

٤-۳-۲-۲. ترصیع

در این شیوه، نقوش به رنگ طلایی همراه با قلم‌گیری سیاه بر زمینهٔ کاغذ نقش می‌شود. در این شیوه، زمینهٔ کاغذ کار رنگ نمی‌شود و برخی قسمت‌های کوچک مانند مرکز گل‌ها و... رنگین می‌شود. به همین دلیل مانند مرصع نشان کردن و نشاندن نگین بر روی طلا به نظر می‌رسد (شکل ۱). این شیوه، در حاشیهٔ آثار دورهٔ صفوی زیاد به چشم می‌آید.

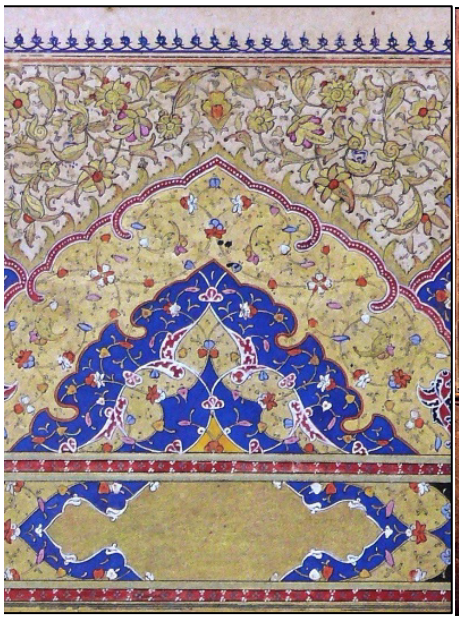
٤-۳-۲-۳. حل کاری (تشعیر گیاهی)

نوعی تذهیب مانند ختایی و تصاویر حیوانات و پرندگان کوچک است که عموماً با طلا و گاهی رنگ‌های دیگر اجرا می‌شوند. در این تذهیب، هنرمند پس از قلم‌گیری تندوتیز، زیر و روی برگ‌ها و گل‌ها و اندام حیوانات و پرندگان را با طلا به شیوهٔ آبرنگی و سایه‌روشن تزیین می‌کند(مایل هروی، ۱۳۷۲). در حاشیهٔ نگاره‌ها و فضای خالی آثار تذهیب، نمونه‌های بسیار از هنر حل کاری را می‌توان مشاهده کرد. در دورهٔ صفویه، طرح‌های حل کاری عمدتاً به‌صورت طلایی خالص یا ترکیب طلا و نقره اجرا می‌شد و اکثراً در حاشیهٔ آثار به کار گرفته می‌شدند. اکثر تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان حاشیهٔ عریضی دارند. بیشترین نقوش شامل گل پنج پر، برگ لوتوس، برگ ساده (گرد یا کشیده)، شاه‌عباسی، برگ سوزنی و برگ صنوبر هستند. ترسیم نقوش واگیره‌دار، برگ‌های شمشیری، صنوبر و مو در این دوره افزایش یافت که از ویژگی‌های انحصاری سبک‌شناسی حل کاری این دوره محسوب می‌شوند. نقوش گیاهی در برخی آثار، حالت آزاد خود را ازدست‌داده و به‌دقت نقوش تذهیب ترسیم‌شده‌اند، درحالی‌که در اغلب تک‌نگاره‌ها هنرمند شیوهٔ آزاد را در ترسیم نقوش گیاهی در پیش‌گرفته است (شکل ۲).

٤-۳-۲-٤. حل کاری (بداهه)

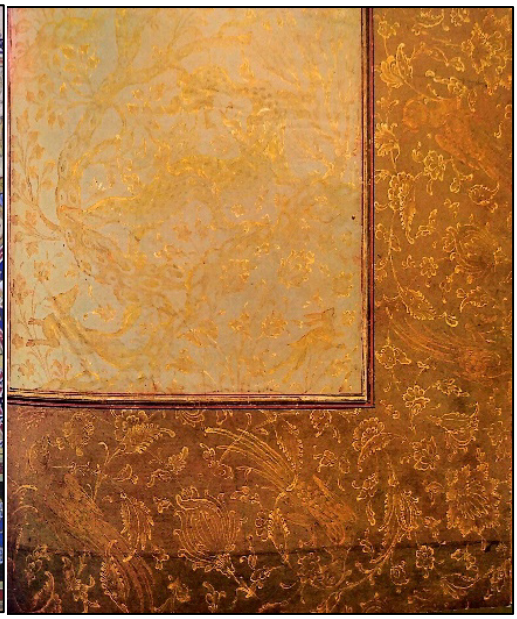
این شیوه، به معنای اجرای مستقیم نقوش اسلیمی و ختایی، بدون طراحی قبلی، باظرافت بسیار بالا است. به دلیل اینکه در این شیوه طراحی دقیقی از قبل صورت نمی‌گیرد، اجرای این شیوه، بسیار دقیق و نیازمند مهارت بالای هنرمند است. در این شیوه نقش‌ها را با خطوط ایجاد نمی‌کنند بلکه آن‌ها را به‌صورت سطوحی از طلا بر صفحه نقش می‌کنند(صفری، ۱۳۹۰). این شیوه در دورهٔ صفوی در قسمت حاشیه و فضای خالی شمسه‌ها و نیز در برخی قسمت‌های نگارگری‌ها (همچون لباس اشخاص، زین اسب و...) و حاشیهٔ قطعه‌ها، باظرافت بسیار بالا بارنگ طلایی و گاهی لاجوردی اجرا می‌شده است (شکل ۳).

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026



شکل ۱. بخشی از سرلوح و حاشیهٔ مذهّب– مرصّع (سمسار، ۱۳۷۹: ۶)

Figure 1. Part of the title and the margin of illumination-Morasa (Semsar, 2000, p.6)



شکل ۲. حل کاری در حاشیه، حبیب السیر۲ (شاهکارهای نگارگری، ۱۳۸۵: ۱۹۷)

Figure 2. tashair in the margin. Habib Al-Seir 2(Painting masterpieces, 2005, p.197)

شکل ۳. حاشیهٔ قطعه، حل‌کاری، ۱۶۲۵م (Hunters at a Stream, n.d)

Figure 3. margin. Hal-kari, 1625. (Hunters at a Stream, n.d)

٤-۳-۳. نقوش

از نقوشی که به‌وفور در آثار تذهیب دورهٔ صفوی استفاده‌شده و می‌توان گفت از ویژگی‌های خاص تذهیب این عهد است، استفاده از نقش بترمه (ابری– ماری) است که در اکثر آثار به تعداد زیاد و نزدیک به هم فضای حاشیه و سرلوح را پرکرده است. همچنین نقش گل شاه‌عباسی و گل پنبه‌ای در آثار زیاد به چشم می‌خورد که در نمونه‌های نفیس، اکثر فضای طرح این دو گل با فواصل یکسان از یکدیگر اجراشده‌اند. نقش واق از نقوش خاص و پرکاربرد دیگر در تذهیب دورهٔ صفوی است. اسلیمی دهن‌اژدری نیز در آثار برای فضاسازی کاربرد بسیار داشته است (شکل ۴).

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

شکل ٤. بخشی از سرلوح صفحهٔ آغاز شاهنامهٔ طهماسب (شاهنامه طهماسبی، ۱۳۹۲)

Figure 4. Part of the title page of the beginning of Tahmasbi's Shahnameh (Tahmasbi's Shahnameh, 2013)

از ویژگی‌های نقوش این دوره می‌توان به ظریف‌تر و باریک‌تر شدن نقش اسلیمی اشاره کرد. ساقه‌ها به‌صورت خطوط مویین نازکِ بدون حجم درمی‌آیند که درهم‌پیچیدگی، ظرافت و جزییات آن‌ها بسیار زیاد است. همچنین استفاده ازگل‌های ریز چندپر به رنگ‌های سفید، قرمز و صورتی در بین اسلیمی‌ها بسیار نقش شده است (کوه جانی و شیخی، ۱۳۹۶) (شکل ۴). حاشیهٔ باریک تزیینی به دور فضای متن و سرلوح با نقوش ختایی بر زمینهٔ سیاه‌رنگ، از ویژگی‌های خاص تذهیب صفوی است. درمجموع، استفاده از چندین حاشیهٔ تزیینی هندسی و منقوش باظرافت و جزییات بسیار در دورهٔ صفوی رایج بوده است. تنوع نقوش در شیوهٔ حل کاری و بداهه بیشتر است و هنرمند به دلیل آزادی در ترسیم، نقوش را متنوع‌تر طراحی و اجرا کرده است.

٤-۳-٤. رنگ

رنگ غالب در تذهیب صفوی، به تأثیر از دورهٔ تیموری، دورنگ طلایی و لاجوردی- با سیطرهٔ چشمگیر رنگ لاجوردی- است. نقوش اسلیمی و ختایی به رنگ‌های روشن سفید، آبی، صورتی، سبز و... در همهٔ قسمت‌های اثر به چشم می‌خورد. اسلیمی دهن‌اژدری در اکثر آثار به رنگ طلایی- سبز یا طلایی مات بر زمینهٔ طلایی براق (مهره خورده) است. استفاده از دورنگ قرمز و نارنجی در بخش‌های مختلف و سطوح کوچک ازنظر بصری، موجب ایجاد تعادل سرد و گرم در آثار شده است. نیز استفاده از رنگ طلایی و لاجوردی درزمینه و سطوح اصلی و استفاده از نقوش به رنگ‌های روشن بر روی زمینهٔ تیره، موجب ایجاد تعادل بصری سطوح تیره و روشن شده است (شکل ۴).

٤-۳-٥. فضاسازی

هنرمند از تمامی فضا برای طراحی استفاده کرده است. گل‌های بزرگ و کوچک، به‌صورت یک‌درمیان، در کنار هم قرارگرفته‌اند. یک قسمت کار ازنظر نقش، جزییات و ظرافت بر قسمت‌های دیگر برتری ندارد و چشم به‌راحتی در همهٔ قسمت‌ها حرکت می‌کند. فضای خالی بین گل‌ها با برگ‌ها و در صورت لزوم با پیچک‌ها و نقاط طلایی ریز، پرشده است. تناسب نقوش ختایی نسبت به یکدیگر و تناسب نقوش ختایی نسبت به نقوش اسلیمی و تناسب نقوش با فضای کار به‌خوبی رعایت شده است. گردش‌های حلزونی درست و دقیق طراحی‌شده‌اند. فضای اطراف حاشیه و شمسه در اکثر آثار، با نقوش به شیوهٔ بداهه تزیین و پر شد است و فضای خالی چندانی در آثار به چشم نمی‌خورد. درعین‌حال چون این نقوش بارنگ طلایی اجراشده‌اند، سبب شلوغی بصری نشده‌اند. بدین‌صورت هم فضای خالی آثار تزیین‌شده و خالی از نقش نیست و هم به‌واسطهٔ استفاده از رنگ طلایی، هماهنگی بصری مناسبی ایجادشده است که چشم پس از دیدن نقوش رنگین و جزییات در اثر به تعادل و هماهنگی و استراحت بصری می‌رسد (شکل ۴).

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

٤-٣-٦. ساختار

در این دوره، کتب دینی و ادبی بسیاری تذهیب شده‌اند. صفحات اول قرآن‌ها دارای صفحهٔ تقدیم، دعای آغاز تلاوت، صفحهٔ فهرست سوره‌ها و دو صفحهٔ آغازین سوره‌های قرآن است که اکثراً تمام تذهیب هستند. در کتب ادبی نیز صفحهٔ تقدیم و آغاز متن تذهیب می‌شدند. معمولاً صفحهٔ تقدیم در قالب شمسه است و دیگر صفحات دارای فضای متن، سرلوح و حاشیه هستند. دیگر ویژگی‌های تذهیب صفوی، عبارت هستند از: اجرای چند سرلوح در یک قرآن برخلاف دوران گذشته، مرصّع‌سازی، تذهیب‌های سنجاق‌نشان، اجرای بیش از پنج نوع جدول، استفاده از نقوش بته‌جقه‌ای و سروی در تذهیب‌های قرآنی، حاشیه‌های مذهّب عریض و رنگ‌های طلایی، سبز و زرد (نجارپور، ۱۳۹۵). در قطعه نیز، فضای بین سطور، کلمات و حاشیه تذهیب شده است. در حاشیه‌های این دوره، دو تزیین غالب استفاده‌شده است: یکی، حاشیهٔ عریض با نقوش گیاهی و حیوانی با تکنیک حل کاری یا بداهه و دیگری، حاشیهٔ مستطیلی که زبانهٔ مثلثی (تاجی) در قسمت میانهٔ آن رسم شده و بخشی از آن، از فضای حاشیه بیرون زده است. همچنین حاشیه بافرم تاجی تودرتو و پرکار تزیین‌شده است.

٤-٤. ویژگی‌های کاربردی، فنی و بصری تذهیب عثمانی

٤-٤-١. کاربرد

در دورهٔ عثمانی نیز کاربرد تذهیب، تزیین و زیبایی است و از این هنر برای تزیین آثار مختلف و متنوعی استفاده‌شده است:

٤-٤-١-١. تذهیب کتاب

کتاب‌آرایی از رایج‌ترین کاربردهای هنر تذهیب در دورهٔ عثمانی است. تذهیب کتب دینی و ادبی در این دوره رواج داشته است. سفارش‌دهندگان، شامل سلاطین، درباریان و قشر مرفه جامعه بودند و کتب قرآن، قصص دینی و کتب تاریخی که حاکمان عثمانی بیشتر در قالب شاهنامه، سورنامه، سلسله نامه و شمایل‌نامه سفارش می‌دادند، در درجهٔ اول اهمیت و موضوعات ادبی، شعر و حکایت در مرحلهٔ بعد قرار داشتند (محمدزاده و ظاهر، ۱۳۹۴).

٤-٤-١-٢. تذهیب قطعه

یکی دیگر از رایج‌ترین کاربردهای تذهیب عثمانی، تذهیب قطعهٔ خوشنویسی و نقاشی است که در نمونه‌های بسیاری حاشیهٔ قطعه به شیوهٔ بداهه و حل کاری تزیین‌شده است. در دورهٔ عثمانی، نگارش متون و عبارت‌های دینی با خط ثلث و محقق رایج بوده است. به همین دلیل قطعه‌ها به‌صورت سطری نگارش شده و فضای بین سطور گاهی تزیین‌شده است (شکل ۵). گواهینامهٔ خوشنویسی یا اذن نامه[1] یکی از انواع قطعه‌های خوشنویسی دورهٔ عثمانی است که عمدتاً فضای پایین صفحه بدان اختصاص داده می‌شود و اکثراً دارای قاب‌بندی و تذهیب است (شکل ۷).

٤-٤-١-٣. تذهیب طغرا، امضا پادشاهان

بهترین و ظریف‌ترین نمونه‌های تذهیب عثمانی را در امضاها می‌توان دید. طغرا به‌نوعی امضای سلاطین عثمانی است. از زمان تأسیس امپراتوری عثمانی تا زمان فروپاشی آن، بدون از دست دادن اهمیت خود، در بسیاری از نقاط مختلف مورداستفاده قرار گرفت و همچنین به‌عنوان شاخه‌ای از هنر خوشنویسی و تذهیب توسعه یافت. طغراهایی که در ابتدای اسناد مکتوب مانند فرمان‌ها، منشورها و اساسنامه‌ها قرار می‌گرفتند، باگذشت زمان رواج بیشتری یافتند و در کتیبه‌ها، سکه‌ها، تمبرها، مهرها، بناهای تاریخی و کشتی‌های جنگی نیز مورداستفاده قرار گرفتند. طغرای سلطان با انتخاب یکی از نمونه‌هایی که در روز سلطان شدن به او نشان داده می‌شد، مشخص می‌گردید (onat, 2009)(شکل ۶).

٤-٤-١-٤. حلیه

حلیه، قطعهٔ خوشنویسی و کتابی در شرح صفات و ویژگی‌های پیامبر است. در فرهنگ عثمانی، حلیه اصطلاح خاصی برای توصیف ویژگی‌های ظاهری و باطنی پیامبر است که در میان طبقات مختلف جامعه رواج یافت و نخستین بار خطاط بزرگ، حافظ عثمان (۱۱۱۰ – ۱۰۵۲ ق)، آن را برای کتابت توصیف اوصاف پیامبر ترتیب داد (قربانی، ۱۳۹۹). حلیه‌نویسی از قرن یازدهم هجری، در میان اهل سنت رواج یافت و به دلیل اهمیت دینی موردتوجه عموم مردم قرار گرفت. یکی از کاربردهای تذهیب، تزیین و آرایش

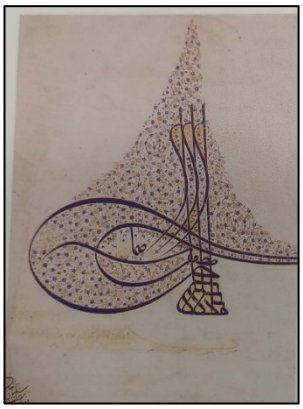
[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

حلیه است. قالب کلی حلیه، سرلوح، بخش مرکزی، متن و حاشیه است. هلال در میان بخش مرکزی، پرنقش‌ترین قسمت حلیه محسوب می‌شود و کادرهایی کوچک که اسامی و صفات پیامبر و اسامی خلفای راشدین داخل آن‌ها نوشته می‌شوند، درون بخش مرکزی نقش می‌شوند (شکل ۷).

۵-۱-٤-٤. تذهیب فرامین

تذهیب فرامین نیز در دورهٔ عثمانی بسیار رایج بوده است. در برخی نمونه‌ها در فضای بالای متن فرمان، درون فرمی سروی شکل، عبارت بسم‌الله الرحمن الرحیم و امضاء صادرکنندهٔ فرمان، تذهیب شده است و در برخی فرامین، علاوه بر تذهیب نقش سروی شکل، حاشیه نیز تماماً تذهیب شده است (شکل ۸).

به‌طورکلی تذهیب در دوره عثمانی بسیار رایج بوده است و از هنر تذهیب برای تزیین بسترهای متفاوتی استفاده کرده‌اند. از آن جمله می‌توان به تعدادی از پیراهن‌های طلسم در دوره عثمانی که تزیین و تذهیب شده‌اند، اشاره کرد. سلاطین عثمانی برای پیروزی در جنگ، محافظت از خود در برابر چشم بد، دسیسه‌ها و یافتن شفا و ...، این پیراهن‌ها را می‌پوشیدند. پیراهن‌های طلسم محصولات رایجی بوده‌اند که بر روی آن‌ها آیات، دعا و علامت‌هایی نگاشته می‌شدند. یک منجم، ساعت صادق را برای شروع کار محاسبه می‌کند و درنهایت یک هنرمند، پیراهن را تزیین می‌کند(onat, 2009).



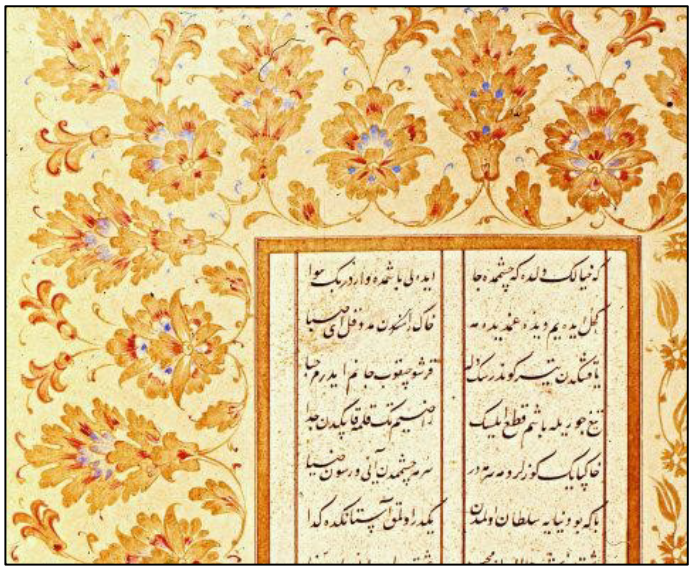
شکل ٦. امضای سلطان مراد۳
(Cagman et al., 2005, p.346)
Figure 6. Sultan Murad's signature3
(Cagman et al., 2005, p.346)

شکل ۵. تذهیب قطعهٔ خوشنویسی، نیمهٔ اول قرن ۱۶م
(Album of Calligraphy. N.d.)
Figure 5. The illumination of a piece of calligraphy The first half of the 16th century (Album of Calligraphy. N.d.)

شکل ۸. فرمان سلطان سلیمان ۲، ۱۰۰۹ه.ق. (sydam, 2008)
Figure 9. Decree of Sultan Suleiman 2. 1009 AH (sydam, 2008)

شکل ۷. حلیه با چهار گواهینامهٔ خوشنویسی
Figure 7. Haliya with four calligraphy certificates (hilyah. N.d.)

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026



شکل ۹. دیوان محبی ۱۵۶۶م (Çiçek Derman, 2020)

Figure 8. Diwan Mohibi 1566 AD (Çiçek Derman, 2020)

٤-٤-٢. شیوه‌های اجرا

در تذهیب دورهٔ عثمانی، نقوش اسلیمی و ختایی، به تأثیر از هنر تذهیب ایران به شیوه‌های مختلف ترصیع، حل کاری و بداهه اجرا می‌شده است. شیوهٔ اجرای ترصیع در آثار عثمانی، بسیار کم و معمولاً در فضای خالی بین خط طغرا استفاده‌شده است. در شیوهٔ حل کاری و بداهه، به‌مرور رنگ‌های دیگر هم استفاده‌شده‌اند (شکل ۱۰). در کنار استفاده از رنگ طلا، به‌عنوان رنگ اصلی، از رنگ‌های لاجورد، قرمز و سبز نیز در برخی قسمت‌ها استفاده‌شده است. می‌توان گفت شیوهٔ ترصیع (جواهرنشان کردن) و استفاده از رنگ‌های دیگر در کنار رنگ طلا، در نمونه‌های بداهه و حل کاری عثمانی، استفاده‌شده است و از وجوه تمایز آن با بداهه و حل کاری صفوی محسوب می‌شود. به‌طور مثال، در دیوان محبی، حاشیهٔ تمام صفحات دارای حل کاری است. برخی صفحات طلایی‌رنگ، برخی با لکه‌های رنگی و برخی تمام‌رنگی هستند. همچنین نقوش در برخی صفحات باظرافت و جزییات بسیار بالا اجراشده است و در برخی صفحات نقوش درشت، بدون ظرافت و بدون جزییات هستند (شکل ۹).

شکل ۱۰. بداهه در فضای طغرا، امضای سلطان سلیمان (Tughra. N.d.)

Figure 10. Hal-kari in Togra space. Signature of Sultan Suleiman (Tughra. N.d.)

٤-٤-٣. نقوش

انواع نقوش ختایی و اسلیمی در تذهیب دورهٔ عثمانی مورداستفاده بوده است. بیشترین نقشی که در آثار این دوره به چشم می‌خورد، نقش گل گرد و چندپر است. گل‌های دیگر چون شاه‌عباسی و پروانه‌ای نسبت به گل‌های چندپر، کمتر استفاده‌شده‌اند. گل پنبه‌ای به‌جز نمونه‌هایی که تکرار دقیق از تذهیب ایرانی است، در آثار استفاده‌نشده است. در نمونه‌های بسیاری فقط چندین گل چندپر

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

که تأثیر گرفته از طبیعت نیز هستند، در اندازه‌ها و با تعداد گلبرگ‌های متفاوت در کنار هم نقش شده‌اند (شکل ۱۱ و ۱۲). نقش اسلیمی نیز به‌صورت اسلیمی ساده و دهان‌اژدری در فضای آثار بسیار استفاده‌شده است. بین سال‌های ۱۷۱۸ و ۱۷۳۰ میلادی که به عصر لاله‌ها معروف است، در زمان سلطنت سلطان احمد سوم (حکومت ۱۷۰۳–۱۷۳۰)، تأثیر هنر غربی شروع به افزایش کرد و طیف گسترده‌ای از نقش گل به سبک طبیعی ظاهر شد (Çiçek Derman, 2020). در این دوره، علاوه بر گل‌های ختایی، گل‌هایی مانند لاله، گل رُز، سنبل، نرگس، زنبق و زنبق روییده در باغ‌های کاخ، درختان میوه با گل‌های بهاری، سرو و انار، موضوع تزیینات ترکی شد. این ابداع توسط کارا مِمی، ابتدا در هنر تذهیب کاربرد پیدا کرد و به‌تدریج، به موضوع اصلی تمام تزئینات عثمانی تبدیل شد. کارا مِمی، خالق صدها صفحه با تزئینات عامیانه و پیشگام جنبش طبیعت‌گرایی بود (onat, n.d.). گل‌های لاله، میخک، صدپر، سنبل‌ها و بنفشه‌ها که در فرهنگ ترکی بسیار باارزش بودند، توسط هنرمندان عثمانی به‌تدریج برای پر کردن فضای آثار استفاده شدند (درویشی و نریمانی، ۱۴۰۱). محمد چلبی، معروف به کارا مِمی، یکی از بزرگ‌ترین شاگردان شاهقلی[۲] بود و در سال ۱۵۵۷م، به‌عنوان رئیس نقاش‌خانهٔ امپراتوری عثمانی ظاهر شد (kara memi, n.d.). نقش گل رز، لاله، سنبل و میخک، معروف به «سبک چهار گل» در هنر عثمانی، نشان‌دهندهٔ عشق مقدس و جسمانی، فراوانی و تداوم به معنای عرفانی است، درحالی‌که گل‌های بهاری و سرو، نمادی از عروج روح به بهشت هستند. از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار کارا مِمی، استفاده از سبک چهار گل و خوشه‌های گل است. وی، گاهی تمام حاشیه را با نقش سرو و درخت بهاری که با درختان سرو درهم‌تنیده شده بود، تزئین می‌کرد (cekin, n.d.).

٤-٤-٤. رنگ

در ابتدا به دلیل تأثیرپذیری از هنر تذهیب ایران، رنگ غالب تذهیب عثمانی، همان رنگ لاجوردی و طلایی و دیگر رنگ‌ها برای نقوش بوده است. به‌مرورزمان، استفاده از رنگ لاجوردی کم شده است. از حدود سال ۱۰۰۰ه.ق. به بعد، در اکثر آثار، نقوش طلایی‌رنگ بر زمینهٔ طلایی همراه باکمی سایه‌های قرمزرنگ نقش می‌شده‌اند و در برخی موارد، در سطوحی بسیار کوچک، رنگ لاجوردی استفاده‌شده است. همچنین رنگ قرمز در کنار رنگ طلایی در آثار زیاد به‌کاررفته است. به‌طورکلی قرن ۱۷م، به‌عنوان قرن رکود و پسرفت در خلق نقش‌ها و ترکیب‌بندی‌ها مطرح می‌شود. در این دوران استفاده از رنگ‌های روشن، زنده و ملی قرون گذشته از بین رفته و تذهیب با طلا افزایش‌یافته است (onat, n.d.) (شکل ۱۱ و ۱۲).

٤-٤-٥. فضاسازی

در اوایل دوره عثمانی، ساختار و ترکیب‌بندی‌ها، تکرار دقیقی از فضاسازی تذهیب ایران بوده است. اندازهٔ نقوش، تناسب سایز، محل قرارگیری نقوش نسبت به یکدیگر، پر کردن فضای خالی با برگ و تزیینات ظریف، ترسیم قوس‌های حلزونی با فواصل منطقی، طراحی و اجرا باظرافت و جزییات بسیار را در این‌گونه آثار می‌توان دید. به‌مرورزمان، اکثر فضا با نقش گل‌های چندپر که در اندازه‌های مختلف و گاهی به‌صورت نامنظم در فضا پراکنده‌شده‌اند، پرشده است. فضای اکثر آثار خالی است و قوس حلزونی به‌صورت دقیق، طراحی و اجرانشده است (شکل ۱۱). اسلیمی دهن‌اژدری در کنار گردش حلزونی ساده با چند گل گرد، با حداقل تزیینات فضایی ساده و خلوت در اکثر آثار به چشم می‌خورد. به‌تدریج، به‌واسطهٔ طبیعت‌گرایی، استفاده از نقوش به تعداد زیاد در کنار یکدیگر قرارگرفته و گردش حلزونی به‌خوبی طراحی نشده است. گویا گل‌ها در فضایی میان اسلیمی‌ها آزاد و رها هستند (شکل ۱۲).

شکل ۱۱. قرآن، ۱۱۲۹ق (کتابخانه استانبول: ۰۶۵۷۶)

Figure 11. Quran, 1129 AH (Istanbul Library: 06576)

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

شکل ۱۲. قرآن، ۹۳۰ ق. (کتابخانه استانبول: ۰۶۵۶۶)

Figure 12. Quran, 930 A.H. (Istanbul Library: 06566)

٤-٤-٦. ساختار

ساختار تذهیب در دورهٔ عثمانی در بسیاری از موارد شبیه دورهٔ صفوی است. در کتاب‌ها، همان سرلوح آغازین و صفحات یادشده در تذهیب دورهٔ صفوی تمام تذهیب هستند ولی ازنظر تزیینات ساده‌تر به نظر می‌رسند و برگه‌های تاجی و گنبدی رایج در دورهٔ صفوی، ساده‌تر شده‌اند. تذهیب فرامین به‌صورت سروی‌شکل در بالای متن است. همچنین در ساختار حلیه، سرلوح، حاشیه، کادرهای اسامی و فرم هلال ماه، تزیین و تذهیب به‌کاررفته است.

۵. تحلیل یافته‌ها

کاربردهای هنر تذهیب، انواع شیوه‌های اجرا، نقوش مورداستفاده در هر دوره، نیز ترکیب‌بندی و ساختار هنر تذهیب در دو دوره در (جداول ۱ تا ۴) مقایسه و تجزیه‌وتحلیل شده‌اند.

کاربرد اصلی هنر تذهیب در دورهٔ صفوی کتاب‌آرایی بوده و به‌مرورزمان، تذهیب قطعه و آثار لاکی نیز اضافه‌شده است؛ اما در عثمانی کاربرد تذهیب تنوع بسیار دارد و گویا هنرمند از هر بستری برای تزیین و هنرنمایی استفاده کرده است. به‌ویژه هر آنچه مورداستفادهٔ پادشاه و درباریان با مقاصد سیاسی بوده است؛ مانند کتاب‌هایی دربارهٔ پادشاهان عثمانی، امضا، فرامین و پیراهن طلسم و غیره.

در دورهٔ صفوی انواع شیوه‌های اجرا، دارای ساختار مشخص و از پیش طراحی‌شده بودند و باظرافت و جزییات بسیار اجراشده‌اند. درحالی‌که در دورهٔ عثمانی، شیوهٔ بداهه و حل کاری بیشتر موردتوجه بوده است. گویا علاقه به آزادی و رهایی، موجب تمایل بیشتر به شیوهٔ حل کاری بوده است؛ زیرا در این شیوه معمولاً طراحی دقیق و از پیش طراحی‌شده‌ای وجود نداشت و هنرمند مستقیم و آزادانه نقش اندازی می‌کرد. در حل کاری‌های عثمانی نیز تنوع بسیاری وجود داشت، به‌مرور رنگ را وارد حل کاری کردند. به همین دلیل بسیاری از نمونه‌ها تک‌رنگ نیست. برخی نمونه‌ها ظریف و با جزییات و برخی دیگر، ساده و باکیفیت کمتری اجراشده‌اند.

جدول ۱. تطبیق کاربرد تذهیب دورهٔ صفوی و عثمانی

Table 1. Matching the use of illumination in the Safavid and Ottoman periods

کاربرد تذهیب	صفوی	عثمانی	توضیحات
کتاب	*	*	به تأثیر از ایران، کتاب‌آرایی کتب دینی و تاریخی و ادبی رواج بسیار داشته است.
تزیین قطعه نقاشی	*	*	در ایران، بعد از قطع حمایت دربار، به‌ویژه در اصفهان، رایج می‌شود. در عثمانی نمونه‌ها بیشتر و متنوع‌تر هستند.
تزیین خوشنویسی	*	*	در ایران بعد از قطع حمایت دربار، به‌ویژه در اصفهان، رایج می‌شود. در صفوی به‌واسطهٔ خط نستعلیق ساختار قطعه به‌صورت چلیپا و در عثمانی به‌واسطهٔ رواج خط نسخ و محقق، به‌صورت سطری است.
حلیه	–	*	به‌واسطهٔ مذهب تسنن در میان طبقات مختلف رواج بسیار داشته است.
تزیین امضا و طغری		*	در صفوی امضای پادشاه به‌صورت مهر بوده و گاه دور مهر، طلایی‌رنگ شده است. در عثمانی تذهیب امضاء به خط طغرا باظرافت و جزییات بسیار رایج بوده است.

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

کاربرد تذهیب	صفوی	عثمانی	توضیحات
تزیین فرامین	❋	❋	در دورهٔ صفوی ساده بوده است و از اواخر دورهٔ صفوی فرامین تذهیب می‌شدند. در دورهٔ عثمانی فرامین و امضای شخص صادرکنندهٔ فرمان در نمونه‌های بسیاری تذهیب شده‌اند.
آثار لاکی	❋	–	در دورهٔ صفوی، در اصفهان رایج می‌شود.

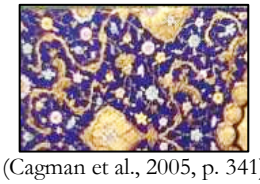
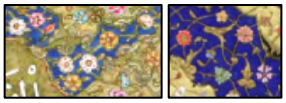
جدول ۲. مقایسهٔ شیوه‌های اجرای تذهیب در دورهٔ صفوی و عثمانی

Table 2. Comparison of illumination methods in the Safavid and Ottoman periods

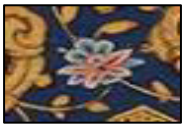
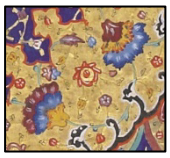
شیوه اجرا	صفوی	عثمانی	توضیحات
تذهیب	❋	❋	در هر دو دوره، شیوهٔ اصلی اجرای نقوش است.
ترصیع	❋	❋	در دورهٔ صفوی در حاشیهٔ آثار و در عثمانی در فضای بین خط طغرا استفاده‌شده است.
بداهه	❋	❋	در هر دو دوره، نمونه‌ها دارای جزییات و ظرافت بسیار در اجرا هستند. در حاشیه و فضای خالی اطراف اثر و درمیان تذهیب‌ها نیز اجراشده است. در صفوی، اکثر نمونه‌ها تک‌رنگ و در عثمانی دو یا سه رنگ نیز کارشده است.
حل کاری	❋	❋	حل کاری‌های اجراشده در دورهٔ صفوی دارای تنوع بیشتری در نقوش و ظرافت و جزییات در طراحی و اجرا است. اکثر نمونه‌های عثمانی ساده و با جزییات کمتر هستند و برخی نمونه‌های سفارشی، ظرافت و جزییات بالایی دارند و در برخی قسمت‌ها از رنگ‌های روحی مانند قرمز، سبز و ... نیز استفاده‌شده است.

جدول ۳. تطبیق نقوش تذهیب صفوی و عثمانی

Table 3. Comparison of Safavid and Ottoman illumination motifs

نقوش		صفوی	عثمانی	توضیحات
اسلیمی	ساده	(Frontispiece with a Dedication to Sultan Khalil ,n.d.)	(quran,n.d.)	رایج‌ترین نوع اسلیمی مورداستفاده در آثار عثمانی.
	توخالی	(سمسار، ۱۳۷۹: ۱۱۴)		اسلیمی توخالی نسبت به اسلیمی‌های دیگر در هر دو دوره کمتر استفاده‌شده است.
	دهن اژدری	(Frontispiece with a Dedication to Sultan Khalil ,n.d.)		از نقوش اصلی و رایج دورهٔ صفوی مورداستفاده برای فضاسازی
	برمه	(شاهنامه طهماسبی)	 (Cagman et al., 2005, p. 341)	از نقوش خاص واصلی در تذهیب صفوی. در عثمانی نیز در برخی آثار به‌ویژه در فضای خط طغرا نقش شده است.
ختایی	گل گرد	(quran,1525)	 (کتابخانه استانبول: ۰۶۶۶۲) (کتابخانه استانبول: ۰۶۵۵۹)	پر استفاده‌شده نقش در عثمانی. در اندازه و تعداد گلبرگ‌ها و فرم‌های متنوع نقش شده است.

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

نقوش		صفوی	عثمانی	توضیحات
جدول	گل پروانه‌ای	 (divan, 1528)	(کتابخانه استانبول: ۰۶۶۶۲)	دقت، ظرافت و جزییات طراحی و اجرا در نمونه‌های صفوی بهتر است.
	گل شاه‌عباسی	(شاهکارهای نگارگری، ۱۳۸۵: ۱۹۲)	(Divan-i Muhibbi,1566) (quran, 16th)	دقت، تنوع، ظرافت و جزییات طراحی و اجرا در نمونه‌های صفوی بهتر است.
	گل پنبه‌ای	 (کتابخانه و موزه ملی ملک: ۶۸۷۳)		فقط در نمونه‌هایی که تکرار دقیق از تذهیب ایران است، نقش شده است.
	نقش واق	(شاهنامه طهماسبی) (شاهکارهای نگارگری، ۱۳۸۵: ۱۶۴)		هیچ نمونه‌ای در تذهیب عثمانی دیده نشد.
	گل واقع‌گرا			نمونه‌ای در تذهیب صفوی دیده نشد.
	گره هندسی	(سمسار، ۱۳۷۹: ۱۷۶)	(کتابخانه استانبول: ۰۶۵۵۹)	جدول‌های گره و هندسی در صفوی باظرافت و جزییات و دقت بسیار ترسیم‌شده‌اند. در عثمانی، جداول هندسی کم و بیشتر ساده و فقط طلایی هستند.
	حاشیه‌های تزیینی	(سمسار، ۱۳۷۹: ۱۶۵)	(Cagman et al., 2005, p. 341)	معمولاً چند حاشیهٔ تزیینی منقوش در دوره صفوی باظرافت و جزییات در آثار نقش شده است. در عثمانی اکثر حاشیه‌ها با تزیینات مختصر و ساده هستند.

از نیمهٔ قرن دهم هجری، به‌واسطهٔ رواج ملی‌گرایی و کمرنگ شدن حضور هنرمندان ایرانی در کارگاه‌های عثمانی، تأثیر از تذهیب ایران کمتر و تأثیر از طبیعت، به دلیل علاقهٔ عثمانی‌ها به طبیعت بیشتر می‌شود. تفاوت اصلی تذهیب دو دوره، در استفاده از نقوش است. در تذهیب صفوی از انواع نقوش اسلیمی و ختایی، در حقیقت، از نقوش انتزاعی استفاده‌شده است و در تذهیب عثمانی استفاده از نقوش انتزاعی محدود و نقوش طبیعی رواج بسیار پیداکرده است. درمجموع، می‌توان گفت به دلیل طبیعت‌گرایی و علاقه به گیاهان، آزادی و رهایی از ترکیب‌ها و اصول سنتی و نمایش گل‌های طبیعی، از ویژگی‌های خاص تذهیب عثمانی است. صفوی به‌نوعی ساختارگراتر و مقید به اصول است و حتی در نمونه‌های اصفهان و شیوهٔ حل کاری، همچنان ترکیب‌بندی منظم و قابل پیش‌بینی است.

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

جدول ٤. مقایسهٔ شاخصه‌های بصری تذهیب صفوی و عثمانی

Table 4. Comparison of the visual characteristics of Safavid and Ottoman illumination

	صفوی	عثمانی
رنگ	رنگ غالب طلایی و لاجوردی است، با غلبهٔ رنگ لاجوردی و رنگ‌های دیگر در فضاهای کوچک‌تر در همهٔ بخش‌های اثر استفاده‌شده است.	رنگ غالب طلایی و لاجوردی است با غلبهٔ رنگ طلایی و رنگ‌های دیگر در فضاهای کوچک‌تر در همه بخش‌های اثر استفاده‌شده است.
فضای خالی	فضای خالی بین نقوش با برگ‌ها و تزیینات ظریف پرشده است. فضای خالی اطراف شمسه و حاشیه با شرفه، بداهه و حل کاری پرشده است.	فضای بین نقوش و فضای اطراف، ساده و خلوت‌تر است. در نمونه‌های متأخرتر فضا پر از نقش شده و ساختار منظمی ندارد.
پرداختن به جزییات	نقوش اسلیمی و ختایی درنهایت ظرافت و دقت و جزییات طراحی و اجراشده‌اند.	در اکثر نمونه‌ها ظرافت و جزییات نقوش کمتر است.
قوس حلزونی	فرم دایره قوس و فواصل بین آن‌ها دقیق است و نقوش به‌درستی بر روی آن‌ها قرارگرفته‌اند.	در برخی موارد قوس‌های دایره دقیق نیست و اکثراً فاصله بین آن‌ها زیاد است و فضای خالی ایجاده کرده است.
تناسب نقوش	اندازهٔ انواع گل‌ها و اسلیمی نسبت به یکدیگر صحیح است.	گل‌های چندپر با اندازه‌های متفاوت در کنار یکدیگر نقش شده‌اند.
جاگذاری نقوش	گل بزرگ در کنار گل کوچک نقش شده و گل‌های یک‌شکل و یک اندازه در کنار هم قرار نگرفته‌اند.	ساختار مشخصی برای قرارگیری گل‌ها وجود ندارد.
نظم	عناصر، همگی به تبعیت از یک شیوه و یک نقشهٔ واحد مورداستفاده قرارگرفته‌اند. ترکیب‌بندی‌ها به‌آسانی قابل‌فهم و پیش‌بینی پذیری است.	در برخی نمونه‌ها عناصر به تبعیت از یک شیوه و یک نقشهٔ واحد مورداستفاده قرار نگرفته‌اند و گویی در فضا آزاد و رها هستند.
پرهیز از خلاء و سکوت بصری	کوچک‌ترین فضای خالی در آثار دیده نمی‌شود.	در بسیاری از آثار نقوش، کم و فضای خالی بین نقوش بسیار است.
تعادل	نقوش و رنگ‌ها در بخش‌های مختلف ازنظر سنگینی و ظرافت و جزییات و نسبت و اندازه و... دارای وزن‌های مساوی و دارای تعادل و هماهنگی هستند.	در برخی آثار، نقوش و رنگ‌ها در بخش‌های مختلف ازنظر سنگینی و ظرافت و جزییات و نسبت و اندازه و... دارای وزن‌های مساوی و دارای تعادل و هماهنگی کمی هستند.
وحدت	و درنهایت، عناصر مختلف به نحوی با یکدیگر ادغام و در کنار هم قرارگرفته‌اند که روی‌هم‌رفته تبدیل به یک کل واحد و یکپارچه گردیده‌اند.	و درنهایت، عناصر مختلف به نحوی با یکدیگر ادغام و در کنار هم قرارگرفته‌اند که روی‌هم‌رفته تبدیل به یک کل واحد و یکپارچه گردیده‌اند.

درمجموع، پرداختن به جزییات، ظرافت، طراحی و اجرای صحیح قوس‌های حلزونی، اندازه و تناسب نقوش نسبت به یکدیگر، پر کردن فضای خالی و غیره، در تذهیب صفوی رعایت شده است و در نمونه‌های تذهیب عثمانی، به‌ویژه آثاری که تأثیر از ایران کمتر است، این ویژگی‌ها بسیار کمرنگ شده‌اند.

٦. نتیجه‌گیری

بر اساس یافته‌ها در پاسخ به پرسش اول می‌توان گفت که به دلیل علاقهٔ عثمانی‌ها به نقوش طبیعی و گل، به‌مرور استفاده ازگل‌های طبیعی و واقع‌گرا، به‌ویژه میخک و لاله، وارد هنر تذهیب شده و استفاده از نقوش انتزاعی که از ویژگی‌های اصلی تذهیب تیموری و صفوی است، در تذهیب عثمانی کم و کمتر شده است. در تذهیب عثمانی به دلیل طبیعت‌گرایی، رهایی و آزادی در نقوش بیشتر می‌شود. قوس‌های حلزونی کمتر به چشم می‌خورند و گویی گل‌ها در فضای بین اسلیمی‌ها آزاد و رها هستند. استفاده از دو شیوهٔ بداهه و حل کاری، به‌ویژه بداهه به‌واسطهٔ رهایی و آزادی هنرمند در اجرا، در تعداد زیادی از آثار این دوره و اکثراً باظرافت و جزییات بسیار اجراشده است. همچنین حل کاری‌های عثمانی دیگر تک‌رنگ نیستند و حل کاری‌های رنگین از ویژگی‌های این هنر در دورهٔ عثمانی است. بهترین نمونه‌های تذهیب عثمانی ازنظر ظرافت، جزییات و رعایت اصول را، به دلیل اهمیت سیاسی، در امضای پادشاهان و تذهیب خط طغرا می‌توان دید. درمجموع، اصول زیبایی‌شناختی چون پرکردن فضای خالی بین نقوش، تناسب، نظم، پرداختن به جزییات و غیره، در تذهیب صفوی بهتر از عثمانی رعایت شده است. در پاسخ به پرسش دوم می‌توان گفت که دورهٔ عثمانی به‌واسطهٔ ارتباط با ایران طی سال‌های متمادی، از هنر ایران، به‌ویژه درزمینهٔ کتاب‌آرایی و تذهیب متأثر بوده است. به‌واسطهٔ جنگ‌ها، دیدگاه‌های مذهبی، هدایا و پیش کش ها و استقبال و حمایت از هنرمندان ایرانی، هنرمندان در چندین مرحله در دوره‌های تیموری و صفوی به دربار عثمانی مهاجرت کرده‌اند و آثار هنری بسیاری وارد دربار عثمانی شدند و تا اواسط قرن ۱۰هجری، بسیاری از ویژگی‌ها در تذهیب عثمانی متأثر از تذهیب ایرانی است. به‌مرور و به‌واسطهٔ رواج ملی‌گرایی در دولت عثمانی تأثیر از هنر ایران

کمرنگ می‌شود. این امر موجب رواج نقوش طبیعی و واقع‌گرا در هنر تذهیب عثمانی می‌شود.

سپاسگزاری: از جناب آقای دکتر خشایار قاضی‌زاده بابت همکاری در انتخاب موضوع سپاسگزاریم.

مشارکت نویسندگان: نویسندهٔ اول جمع‌آوری داده‌های پژوهش، تحقیق و بررسی و نگارش پیش‌نویس اولیه را بر عهده داشته است. نویسندهٔ دوم، مدیریت فرایند تحقیق، نظارت بر کیفیت و تأیید صحت داده‌ها، ویرایش و تهیهٔ نسخهٔ نهایی مقاله را بر عهده داشته است. بخش تحلیل داده‌ها توسط دو نویسنده انجام‌شده است.

تامین مالی: این پژوهش هیچ بودجه خارجی دریافت نکرده است.

تضاد منافع: نویسندگان هیچ گونه تضاد منافع را اعلام نمی کنند.

دسترسی به داده‌ها و مواد: مجموعه داده‌های مورداستفاده و تحلیل‌شده در طول پژوهش حاضر از طریق درخواست منطقی از نویسندهٔ مسئول قابل‌دسترسی هستند.

پی‌نوشت

1. اذن نامه: به‌منزلهٔ دانشنامه‌ای است که یک خوشنویس پس از زحمات فراوان که همه فنون و قواعد خوشنویسی را زیر نظر استادان مختلف فراگرفت، با نوشتن قطعه‌ای و نشان دادن آن به یک یا چند استاد، اجازه خطاطی رسمی می‌گرفت. این هنر از قرن نهم هجری، رایج شد (پات، ۱۳۹۵).

۲. استاد کارا ممی، شاهقلی بغدادی یا تبریزی بود که در جریان لشکرکشی سلطان سلیم در تبریز در سال ۱۵۱۴ م. از تبریز به آماسیه تبعید شد. شاهقلی که بین سال‌های ۱۵۲۰ تا ۱۵۵۶.م برای کاخ عثمانی کار می‌کرد، کمک زیادی به هنر عثمانی کرد و شاگردش کارا مِمی را تحت تأثیر قرارداد که در آینده سبک جدیدی خلق کرد (Çiçek Derman,2020).

References

Album of Calligraphy(n.d.). Album of Calligraphy. Khalilicollections. https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-album-of-calligraphic-mss28/ Retrieved on 21/11/2023.

Cagman, filiz and other. (2005) Turks, a journey of a thousand years 600- 1600. London: Royal academy of art.

Cekin,zehra(n.d.). Müzehhib Kara Memi. zdergisi.istanbul. https://www.zdergisi.istanbul/makale/muzehhib-kara-memi-36. Retrieved on 23/11/2023.

Çiçek Derman,f. (2020). İSTANBUL'DA TEZHİP SANATI. https://istanbultarihi.ist/271-istanbulda-tezhip-sanati. Retrieved on 23/11/2023.

Darvishi, Neda; Narimani, Sarah (2022). The symbolic role of tulips and pomegranates in tile work of Iran and Ottoman Türkiye. Eastern Art and Civilization 10(35): 23-28. [In Persian]. 10.22034/jaco.2022.329920.1234

Dinparast, vali (2011). Safavid painters and the transfer of Iranian painting art to the Ottomans. History of Iran after Islam (3): 59-82.[In Persian].

Divan(1528). Folio froma manuscript of the collected works…. Agakhan museum. https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/left-half-of-a-double-page-frontispiece-akm282.2. Retrieved on 25/11/2023.

Divan-i Muhibbi.(1566). Ottoman illumination. Wiki pedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Ottoman_illumination#/media/File:Double_page_from_the_%22Divan-i_Muhibbi%22_(I%C3%9C_Ktp._T.5467_ff._359b-360a).jpg. Retrieved on 28/11/2023.

Farrokhfar, Farzaneh; Khazaei, Mohammad; Hatam, Gholam Ali (2013) The position of Iranian book artists in the Sarai topography workshops, with reference to the 10th century Ottoman calligraphy books. Islamic art studies (15): 35-52. [In Persian].

Farrokhfar, Farzaneh; Khazaei, Mohammad; Hatam (2012). Ottoman painting with an approach to Iran's artistic achievements (a comparative study of Ottoman painting and Iranian painting of the first half of the 10th century AH. Fine arts - visual arts (49): 19- 30. [In Persian]. 10.22059/jfava.2012.28517

Farrokhfar, Farzaneh (2016). The use of etymology in explaining the degree of dependence of Ottoman book-arrangement on Iranian art and literature. Journal of applied arts (8): 37-50. [In Persian]. 10.22075/aaj.2017.2603

Frontispiece with a Dedication to Sultan Khalil(n.d.). Frontispiece with a Dedication to Sultan Khalil. https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-frontispiece-with-a-dedication-to-sultan-khalil-mss1040/. Retrieved on 25/11/2023.

Ghorbani, Mehdi (2020). Haliya Sharifa, the manifestation of the face of the Holy Prophet (PBUH) in the art of Ottoman calligraphy. Studies of Asia Minor (9): 161- 178. [In Persian].

Ghorbani, Mehdi; Esrafili, Mohammad Hossein (2022) Studying the links between Mus-haf Sharif in Iran and Ottoman in the 9th and 10th centuries AD. Theoretical studies of art (1): 61- 89 [In Persian].

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

Hilyah (n.d.). Album of Calligraphy. Khalilicollections. https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-hilyah-with-four-certificates-of-calligraphic-merit-cal255/#object/CAL-459. Retrieved on 21/11/2023.

Hunters at a Stream.(n.d.). brooklynmuseum. https://www.brooklynmuseum.org/objects/44644. Retrieved on 27/11/2023.

Jensen, Charles (2007). Analysis of works of visual arts. (Betty Avakian, translator) Tehran: Samt.

Kara Memi(n.d.). Kara Memi - Muhibbî Dîvânı. Facsimiles. https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/kara-memi-muhibbi-divani-facsimile. Retrieved on 23/11/2023.

Kargar, Mohammad Reza; Sarikhani, Majid (2015). Book layout in Islamic civilization. Tehran: Samt.

Khalili, Nasser (2003) Perfect beauty, the fourth volume of Islamic art collection., Tehran: Karang.

Kooh Jani Goji, somayeh; Sheikhi, Alireza (2017) A case study of pagination, calligraphy and decorative motifs in the opening pages of the Safavid and Qajar Qurans in the two collections of the Astan Quds Razavi Library and the Islamic Council Library. Research Journal of Great Khorasan. (29): 45-62. [In Persian]. 20.1001.1.22516131.1396.7.29.4.5

Mayele Heravey, Najib (1993). Book layout in Islamic civilization. Mashhad: Astan Quds Razavi.

Mohammadzadeh, Mehdi; Zahir, Adel (2014). The influence of Tahmasabi Shahnameh in the tradition of Ottoman Shahnameh writing. Negare, (34): 26-37. [In Persian]. 10.22070/negareh.2015.210

Monshi Qomi, Qazi Mir Ahmad (2004). Golestane honar. Tehran: Manochehri.

Najarpour Jabari, Samad (2016), Concepts of Quranic gilding in the Safavid era, Negreh, No. 40, pp. 32-47. [In Persian]. 10.22070/negareh.2016.422

Onat ,Sema(14, Ara ,2009). Tezhip Sanatı. Tezhipnedir. https://tezhipnedir.wordpress.com/tezhip-sanati/page/2 / Retrieved on 23/11/2023.

Onat, sema(n.d.). Tezhip Sanatı. Tezhipnedir. https://tezhipnedir.wordpress.com/tezhip-2/tezhip. Retrieved on 23/11/2023.

Painting masterpieces of Mohammad Ali Rajabi (Secretary). (2006). Tehran: Museum of Contemporary Arts.

Parham, Cyrus (1999). Iranian tiling in Asia Minor and the Ottoman Empire. Nashre Danesh (93) 28-25. [In Persian].

Patt, Fariba (2015). The practice of permission writing in the educational tradition of Ottoman calligraphy art.. 10.22059/jhic.2018.256390.653888

Quran (914 AH). Istanbul National Library. Manuscript. Registration number: 06662. Retrieved on 2/10/1402, from http://www.mkutup.gov.tr

Quran (930 AH). Istanbul National Library. Manuscript. registration number: 06566.

Quran (1118 AH). Istanbul National Library. Manuscript. Registration number: 06559.

Quran (1129 AH). Istanbul National Library. Manuscript, registration number: 06576.

Quran (10th century AH). Malek National Library and Museum. Manuscript. Registration number: 683.

Quran(1525). Single-volume Qur'an. Khalili collections. https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-single-volume-quran-qur441/. Retrieved on 25/11/2023.

Quran(16 th). OTTOMAN TURKEY. Christies. https://www.christies.com/lot/lot-quran-ottoman-turkey-circa-16th-century-3987267/. Retrieved on 28/11/2023.

Quran.(n,d.). aquran signed by…. Oriental art auctions. https://www.orientalartauctions.com/object/art3003892-a-quran-signed-by-seyyid-abdulkadir-efendi-ottoman-turkey-dated-1142-ah-1729-ad. Retrieved on 28/11/2023.

Sadeghi Nia, Sara; Hesari, Elham (2017). A comparative study of structure and composition in the painting of the second Tabriz school and the Ottoman school. History of Islamic culture and civilization (8): 107-130. [In Persian]. 20.1001.1.22520538.1396.8.27.4.9

Safari agh ghaleh,ali(2011). A handbook of persian codicology. Tehran: miras-e Maktoob.

Semsar, Mohammad Hassan (2000). Golestan Palace (Treasure of books and fine calligraphy). Tehran: Zarin and Simin.

Saydam, Yelda(2008). Language use in the Ottoman Empire and its problems, 1299-1923.

Shabani, Reza; Din Parast (2010) The migration of Iranian artists to the Ottoman Empire: The end of the Timurid period and the beginning of the Safavid period, 932 - 811 AH, 1528 - 1409 AD. History of Islam and Iran (6):54-89. [In Persian]. https://doi.org/10.22051/hii.2014.706

Tahmasabi's Shahnameh (2013). Tehran: Institute of authoring, translating and publishing text artworks.

Tughra(n.d.). Tughra. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449533

Welch, Anthony. (2006). Safavid Painting and Supporters, Tr. Rouhollah Rajabi, Tehran: Iranian Academy of the Arts. [in Persian]

پات، فریبا.(۱۳۹۵). رسم اجازه‌نویسی در سنت تعلیمی هنر خوشنویسی عثمانی. پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی، (۴۹): ۱۴۳– ۱۷۰. 10.22059/jhic.2018.256390.653888

پرهام، سیروس.(۱۳۷۸). کاشی‌کاری ایران در آسیای صغیر و امپراطوری عثمانی. نشریه نشر دانش (۹۳): ۲۵– ۲۸.

[DOI: 10.61882/jic.8.2.337]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 12:02 +0330 on Friday July 3rd 2026

جنسن، چارلز (۱۳۸۷). تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی، (بتی آواکیان، مترجم) تهران: سمت.

خلیلی، ناصر.(۱۳۸۲). کمال آراستگی، جلد چهارم مجموعه هنر اسلامی، تهران: کارنگ.

درویشی، ندا؛ نریمانی، سارا.(۱۴۰۱). نقش نمادین گل لاله و گل انار در کاشی‌کاری ایران و ترکیه عثمانی. هنر و تمدن شرق، ۱۰(۳۵): ۲۳– ۲۸.

دین پرست، ولی.(۱۳۹۰). نقاشان صفوی و انتقال هنر نگارگری ایرانی به عثمانی. تاریخ نامه ایران بعد از اسلام (۳): ۵۹ – ۸۲.

سمسار، محمد حسن.(۱۳۷۹). کاخ گلستان (گنجینه کتب و نفایس خطی). تهران: زرین و سیمین.

شاهکارهای نگارگری محمدعلی رجبی (دبیر).(۱۳۸۵). تهران: موزه هنرهای معاصر.

شاهنامه طهماسبی (۱۳۹۲). تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

شعبانی، رضا؛ دین پرست.(۱۳۸۹). مهاجرت هنرمندان ایرانی به عثمانی: اواخر دوره تیموریان و اوایل دوره صفویه ۹۳۲ - ۸۱۱ ه ۱۵۲۸ – ۱۴۰۹ م. تاریخ اسلام و ایران، (۶): ۵۴– ۸۹. https://doi.org/10.22051/hii.2014.706

صادقی‌نیا، سارا؛ حصاری، الهام.(۱۳۹۶). بررسی تطبیقی ساختار و ترکیب‌بندی در نگارگری مکتب تبریز دوم و مکتب عثمانی. تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی (۸): ۱۰۷ – ۱۳۰. 20.1001.1.22520538.1396.8.27.4.9

صفری آق قلعه، علی(۱۳۹۰). نسخه شناخت. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

فرخ‌فر، فرزانه؛ خزایی، محمد؛ حاتم، غلامعلی.(۱۳۹۰) جایگاه هنرمندان کتاب‌آرای ایرانی در کارگاه های هنر توپقاپی سرای، با استناد به دفاتر اهل حرف عثمانی سده دهم. مطالعات هنر اسلامی. (۱۵): ۳۵– ۵۲.

فرخ‌فر، فرزانه؛ خزایی، محمد؛ حاتم، غلامعلی.(۱۳۹۱). نگارگری عثمانی با رویکرد به دستاوردهای هنری ایران (بررسی تطبیقی نگارگری عثمانی و نگارگری ایران نیمهٔ نخست قرن دهم هجری. هنرهای زیبا – هنرهای تجسمی، (۴۹): ۱۹– ۳۰. 10.22059/jfava.2012.28517

فرخ فر، فرزانه (۱۳۹۵). کاربرد نسخه‌شناسی در تبیین میزان وابستگی کتاب‌آرایی عثمانی به هنر و ادب ایرانی. نشریه هنرهای کاربردی (۸): ۳۷– ۵۰. 10.22075/aaj.2017.2603

قرآن (۹۱۴ ق). کتابخانه ملی استانبول. نسخه خطی. شماره ثبت: ۰۶۶۶۲. بازیابی شده در ۲/ ۱۰/ ۱۴۰۲، از http://www.mkutup.gov.tr

قرآن (۹۳۰ ق). کتابخانه ملی استانبول. نسخه خطی. شماره ثبت: ۰۶۵۶۶. بازیابی شده در ۲/ ۱۰/ ۱۴۰۲، از http://www.mkutup.gov.tr

قرآن (۱۱۱۸ ق). کتابخانه ملی استانبول. نسخه خطی. شماره ثبت: ۰۶۵۵۹. بازیابی شده در ۲/ ۱۰/ ۱۴۰۲، از http://www.mkutup.gov.tr

قرآن (۱۱۲۹ق). کتابخانه ملی استانبول. نسخه خطی، شماره ثبت: ۰۶۵۷۶. بازیابی شده در ۲/ ۱۰/ ۱۴۰۲، از http://www.mkutup.gov.tr

قرآن (قرن ۱۰ ق). کتابخانه و موزه ملی ملک. نسخه خطی. شماره ثبت: ۶۸۳

قربانی، مهدی.(۱۳۹۹). حلیهٔ شریفه، تجلی سیمای پیامبر اکرم (ص) در هنر خوشنویسی عثمانی. مطالعات آسیای صغیر، (۹): ۱۶۱– ۱۷۸.

قربانی، مهدی؛ اسرافیلی، محمدحسین. (۱۴۰۰). مطالعهٔ پیوندهای کتابت مصحف شریف در ایران و عثمانی در سده‌های ۹ و ۱۰ ق. مطالعات نظری هنر، (۱): ۶۱– ۸۹.

کارگر، محمدرضا؛ ساریخانی، مجید.(۱۳۹۵). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. تهران: سمت.

کوه جانی گوجی، سمیه؛ شیخی، علیرضا.(۱۳۹۶) مطالعه موردی صفحه آرایی، خط و آرایه‌های تزئینی در صفحات افتتاح قرآن‌های صفوی و قاجار موجود در دو مجموعه کتابخانه آستان قدس رضوی و کتابخانه مجلس شورای اسلامی. پژوهشنامه خراسان بزرگ، (۲۹): ۴۵– ۶۲. 20.1001.1.22516131.1396.7.29.4.5

مایل هروی، نجیب.(۱۳۷۲). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، مشهد: آستان قدس رضوی.

محمدزاده، مهدی؛ ظاهر، عادل.(۱۳۹۴). تأثیر شاهنامه طهماسبی در سنت شاهنامه‌نگاری عثمانی. نگره، (۳۴): ۲۶– ۳۷. 10.22070/negareh.2015.210

منشی قمی، قاضی میر احمد.(۱۳۸۳). گلستان هنر. تهران: منوچهری.

نجارپور جباری، صمد.(۱۳۹۵). مفاهیم تذهیب‌های قرآنی در عصر صفوی. نگره، (۴۰): ۳۲– ۴۷. 10.22070/negareh.2016.422

ولش، آنتوان.(۱۳۸۵). نگارگری و حامیان صفوی. (روح الله رجبی: مترجم). تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.