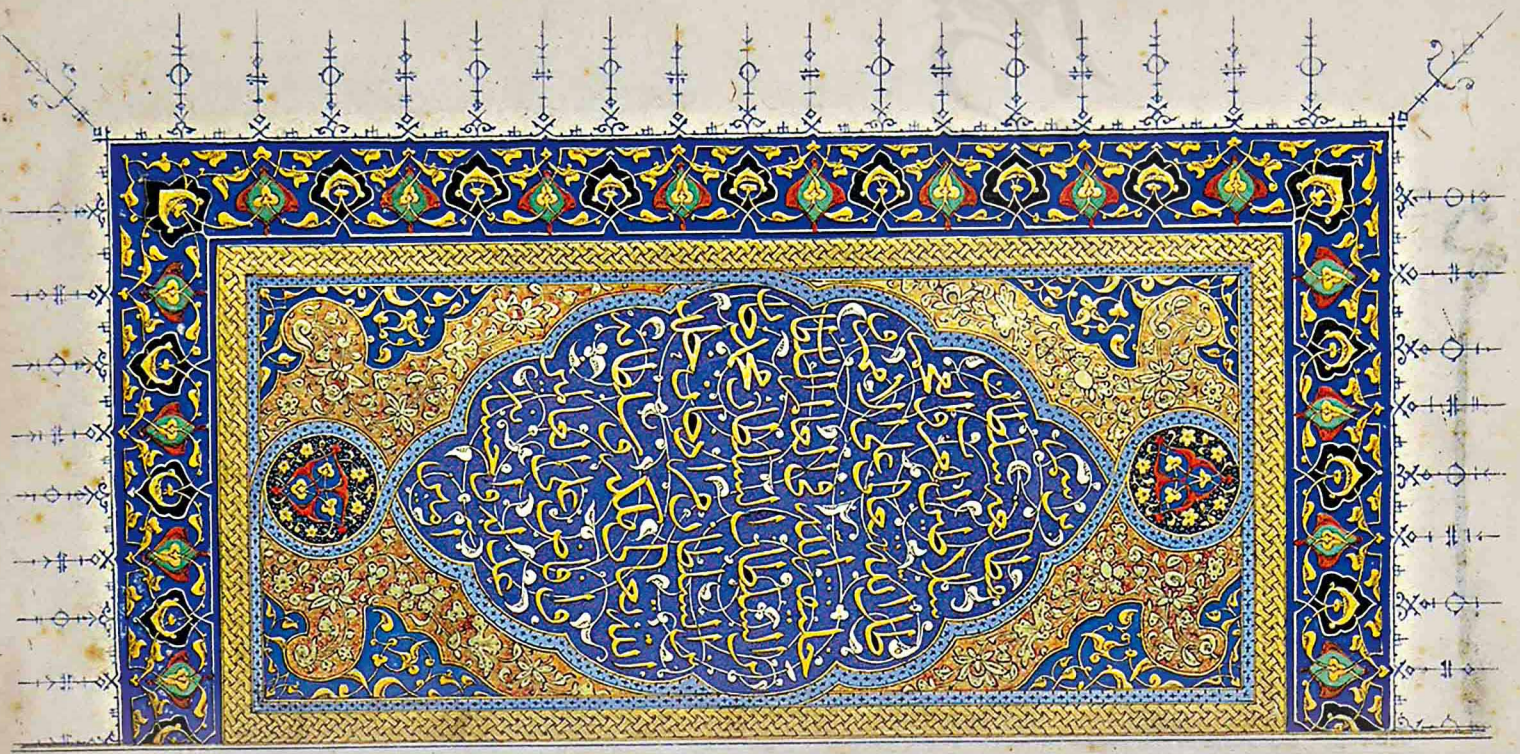
نسخه‌پژوهی

فصلنامهٔ اطلاع‌رسانی در حوزهٔ نقد و تصحیح متون، نسخه‌شناسی و ایران‌شناسی

دورهٔ سوم، سال هفتم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۴۰۱ [انتشار: زمستان ۱۴۰۳]

جلال متینی و خدمات او به میراث مکتوب فارسی ● تخبیر الکلام، اثری نویافته از سیف‌الدّین اسفرنگی در سبب نزول بعضی از سور و آیات قرآن / بهروز ایمانی ● یادمانی از دورهٔ سلجوقی در حلب / احمد خامه‌یار ● برخی واژه‌ها و اصطلاحات مغولی در الوسایل الی الرسایل / علی صفری آق‌قلعه ● به نیروی بازوی کیخسروی: دربارهٔ نام گرجیِ اللّه‌وردی خان / محمّدصادق میرزاابوالقاسمی ● برای محافظت و از روی مهرورزی: اعمال عاطفی در نقّاشی‌های نسخه‌های خطّیِ ترکی–ایرانیِ دورانِ مدرنِ متقدّم / کریستین گروبر؛ ترجمه: نسترن نجاتی ● سه یادداشت ریشه‌شناختی: بشکول، پژکول، بشول، بژگول، بشکولیدن؛ دیزه؛ بلوچ / حسن رضایی باغ‌بیدی؛ ترجمه: میلاد بیگدلو ● شواهدی بر درستیِ ترجمهٔ بنداری از «ماده سهر» به «ناقة بنت ثلاثین» / حسین شهرابی ● دربارهٔ مفردات و رباعیّات حسینعلی میرزا فرمان‌فرما / علیرضا خزایی ● درآمدی بر معضلاتِ فهرست‌نویسیِ نسخِ خطّیِ فارسی در لهستان؛ نگاهی گذرا به نسخ خطّی بهار دانش در ورشو و طوطی‌نامه در ورسلاو / ستانیسواف آدام یاشکوفسکی ● اشعار نویافتهٔ خالص استرآبادی / سیّد هادی میرآقایی ● درنگی بر تصحیح احسن القصص؛ سنجش متن تصحیح‌شدهٔ احسن القصص با نسخهٔ اساس (محفوظ در کتابخانهٔ چلبی عبدالله ترکیه) / سیّد رضا موسوی هفتادر ● نقد و بررسی تفاوت ضبط‌های زرّین‌قبانامه با دست‌نویسی نویافته / صادق ارشی ● ریشه‌شناس چه می‌کند؟ (۱۵) / سیّد احمدرضا قائم‌مقامی ● زندگی و آثار فریدون بیک / نصرالله صالحی



بسم الله الرحمن الرحیم

گزارش میراث

۱۰۱

فصلنامهٔ اطلاع‌رسانی در حوزهٔ نقد و تصحیح متون، نسخه‌شناسی و ایران‌شناسی

دورهٔ سوم، سال هفتم، شمارهٔ چهارم
زمستان ۱۴۰۱ [انتشار: زمستان ۱۴۰۳]

صاحب امتیاز:
مؤسسهٔ پژوهشی میراث مکتوب

مدیر مسئول و سردبیر: اکبر ایرانی

معاون سردبیر و سرویراستار: مسعود راستی‌پور

مدیر داخلی: یونس تسلیمی پاک

طراح جلد: محمود خانی

چاپ دیجیتال: میراث

نشانی مجله:
تهران، خیابان انقلاب اسلامی، بین خیابان دانشگاه و ابوریحان، ساختمان فروردین (شمارهٔ ۱۱۸۲)، طبقهٔ دوم.

شناسهٔ پستی: ۱۳۱۵۶۹۳۵۱۹
تلفن: ۶۶۴۹۰۶۱۲
دورنگار: ۶۶۴۰۶۲۵۸

www.mirasmaktoob.com
gozaresh@mirasmaktoob.ir

بها: ۶۰۰،۰۰۰ ریال

روی جلد: دستنویسی مورَّخ ۸۷۰ق از تحریر المجسطی، اثر نصیرالدین محمد بن محمد بن حسن الطوسی (۵۹۷-۶۷۲ق)، که به رسم خزانهٔ سلطان محمد فاتح (حک ۸۴۸-۸۸۶ق) انتساخ شده و اکنون به شمارهٔ ۱۳۶۰ در مجموعهٔ فیض‌الله افندی در کتابخانهٔ ملت (استانبول) نگهداری می‌شود.

فهرست

سرسخن

جلال متینی و خدمات او به میراث مکتوب فارسی ۳-۴

جستار

تخبیر الکلام، اثری نویافته از سیف‌الدّین اسفرنگی در سبب نزول بعضی از سور و آیات قرآن / بهروز ایمانی ۵-۹

یادمانی از دورهٔ سلجوقی در حلب / احمد خامه‌یار ۱۰-۱۲

برخی واژه‌ها و اصطلاحات مغولی در الوسایل الی الرسایل / علی صفری آق‌قلعه ۱۳-۱۹

به نیروی بازوی کیخسروی: دربارهٔ نام گرجیِ الله‌وردی خان / محمّدصادق میرزاابوالقاسمی ۲۰-۲۲

برای محافظت و از روی مهرورزی: اعمال عاطفی در نقّاشی‌های نسخه‌های خطّیِ ترکی-ایرانیِ دورانِ مدرنِ متقدّم / کریستین گروبر؛ ترجمه: نسترن نجاتی ۲۳-۵۰

سه یادداشت ریشه‌شناختی: بشکول، پژکول، بشول، بژگول، بشکولیدن؛ دیزه؛ بلوچ / حسن رضایی باغ‌بیدی؛ ترجمه: میلاد بیگدلو ۵۱-۵۴

شواهدی بر درستیِ ترجمهٔ بنداری از «ماده سهر» به «ناقة بنت ثلاثین» / حسین شهرابی ۵۵-۶۳

دربارهٔ مفردات و رباعیّات حسینعلی میرزا فرمان‌فرما / علیرضا خزایی ۶۴-۶۹

درآمدی بر معضلاتِ فهرست‌نویسیِ نسخِ خطّیِ فارسی در لهستان؛ نگاهی گذرا به نسخ خطّی بهار دانش در ورشو و طوطی‌نامه در ورسلاو / ستانیسواف آدام باشکوفسکی ۷۰-۸۰

اشعار نویافتهٔ خالص استرآبادی / سیّد هادی میرآقایی ۸۱-۸۷

نقد و بررسی

درنگی بر تصحیح احسن القصص؛ سنجش متن تصحیح‌شدهٔ احسن القصص با نسخهٔ اساس (محفوظ در کتابخانهٔ چلبی عبدالله ترکیه) / سیّدرضا موسوی هفتادر ۸۸-۹۹

نقد و بررسی تفاوت ضبط‌های زرّین‌قبانامه با دست‌نویسی نویافته / صادق ارشی ۱۰۰-۱۱۳

پژوهش‌هایی در باب تحقیق

ریشه‌شناس چه می‌کند؟ (۱۵) / سیّد احمدرضا قائم‌مقامی ۱۱۴-۱۱۷

ایران در متون و منابع عثمانی (۲۸)

زندگی و آثار فریدون بیک / نصرالله صالحی ۱۱۸-۱۲۲

راهنمای نویسندگان و خوانندگان

- **آرای مندرج در نوشته‌ها لزوماً منطبق با نظر گزارش میراث نیست.**
- **گزارش میراث در پذیرش و ویرایش مقالات مختار است.**
- نقل مطالب این نشریه با ذکر مأخذ مجاز است.
- مقالاتی که پذیرفته نشده‌اند، بازگردانده نمی‌شوند.
- نسخهٔ ویراسته و نهایی مقالات، حتی‌المقدور با تأیید نویسندگان به چاپ خواهد رسید.

از نویسندگان می‌خواهیم به نکات زیر توجه فرمایند:

- مقالات ارسالی نباید پیش‌تر در نشریه‌ای منتشر، یا همزمان به نشریات دیگر تحویل شده باشد؛ در غیر این صورت، مجله از چاپ دیگر مقالات نویسنده معذور است.
- نوشته‌های خود را به‌صورت تایپ‌شده با نرم‌افزار Word و به نشانی gozaresh@mirasmaktoob.ir بفرستید.
- تصاویر، جدول‌ها و نمودارها جداگانه و با فرمت JPEG یا TIFF ارسال شوند.
- به‌همراه مقالات مترجم، رونوشت متنِ اصلی و اطّلاعات کامل کتاب‌شناختیِ مقالهٔ ترجمه‌شده فرستاده‌شود.
- در مقالاتِ نقد و بررسی، لازم است تصویر روی جلد کتاب، نیز مشخصات کتاب‌شناختیِ آن درج شود؛ شامل موارد زیر:
  نام مؤلف. عنوان کتاب. نام مصحح/ مترجم. محل چاپ: ناشر، سال چاپ.
- ارجاعات به‌صورت زیر تنظیم شود:
  نام خانوادگی، تاریخ انتشار: [جلد/] شمارهٔ صفحه (مثلاً: افشار، ۱۳۸۹: ۲۱۲).
  تبصره: اگر ارجاع بعدی به اثری دیگر از همان نویسنده باشد، به‌جای نام خانوادگی: همو؛ اگر ارجاع بعدی به همان کتاب باشد، به‌جای نام خانوادگی و تاریخ نشر: همان؛ اگر ارجاع بعدی عینِ ارجاع قبلی باشد: همانجا.
- کتابنامه در پایان مقاله به‌ترتیب الفبایی، بر اساس نام خانوادگی یا نامِ اشهرِ مؤلفان، بدین شیوه تنظیم شود:
  کتاب: نام خانوادگی/ نام اشهر، نام (تاریخ انتشار). عنوان کتاب. [نام مترجم، مصحح و...]. [شمارهٔ ویراست]. محل نشر: ناشر.
  (مثلاً: آذرنوش، آذرتاش (۱۳۸۷). چالش میان فارسی و عربی. ویراست دوم. تهران: نشر نی.)
  مقاله در مجله: نام خانوادگی، نام (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله». [نام مترجم]. نام نشریه، دوره یا سال، شماره: شمارهٔ صفحات.
  (مثلاً: صادقی، علی‌اشرف (۱۳۶۸). «یک قاعدهٔ آوایی». مجلهٔ زبانشناسی، سال ششم، ش۲: ۶۲-۷۴.)
  مقاله در دانشنامه، مجموعهٔ مقالات و...: نام خانوادگی، نام (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله». [نام مترجم]. در: نام دانشنامه/ مجموعهٔ مقالات. زیر نظر/ به‌کوشش. محل نشر: ناشر. شمارهٔ صفحات. (مثلاً: خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۱). «اهمیّت و خطر مآخذ جنبی در تصحیح شاهنامه». در: سخن‌های دیرینه. به‌کوشش علی دهباشی. تهران: افکار. ص۲۸۵ - ۳۱۲.)
  دستنویس: نام اشهر، نام. عنوان کتاب. شمارهٔ دستنویس و کتابخانه. تاریخ کتابت. نام کاتب. (مثلاً: نیشابوری، معین‌الدین محمّد بن محمود. بصائر یمینی. دستنویس ش۳۵۸۴ کتابخانهٔ ملی تبریز. مورَّخ پنجشنبه ۴ جمادی‌الاول ۶۸۰ق. به خطّ ابی‌الخیر محمّد بن ابی‌بکر خراسانی تفتازانی.)

برای محافظت و از روی مهرورزی: اعمال عاطفی در نقّاشی‌های نسخه‌های خطّیِ ترکی-ایرانیِ دورانِ مدرنِ متقدّم*

کریستین گروبر
ترجمه: نسترن نجاتی

اولیا چلبی (۱۰۲۰-۱۰۹۳ق)، نویسندهٔ عثمانی، در سال ۱۰۶۵ق/ ۱۶۵۵م به شهر بتلیس در آناتولی شرقی سفر کرد. او در آن‌جا شاهد رفتار غریبی در حراج نسخه‌های خطّی بود که بعدها آن را در سیاحت‌نامه‌اش شرح داد. در طیّ حراج، مردی وارد خیمه شد، نسخهٔ مصوّری از شاهنامهٔ فردوسی را برگرفت و شروع به تخریب شمایل تصویرشده در آن کرد. اولیا چلبی، هراسناک از این رفتار وحشیانه، آن ظالم را نفرین می‌کند و خشم خود را از کار زیان‌بار او با سخنانی تند چنین ابراز می‌کند:[1]

> حریف ناظریف به خیمه می‌رود و با گفتنِ «تصویر حرام است» همهٔ تصاویری را که در آن صفحات بودند بر باد می‌دهد و چشمشان را درمی‌آورد. در حالی که چشمان نرگس‌مثال آن نگاره‌ها را با چاقوی ترکان حک می‌کند، هر ورق را سوراخ سوراخ می‌کند. بعضی تصاویر را ـبا این گمان که گلوشان را می‌بُرد ـ از گلو برش می‌زند (با چاقو خط می‌اندازد). باز آن چهره‌های زیبا و لباس‌های ظریف را به بلغم و تف مکروه دهانش آلوده می‌کند. این‌گونه بود که چنین کتاب ذی‌قیمتی را، که هر ورقش را استادی به‌سختی در یک ماه حاصل می‌کرد، چنین بی‌ادبی در لحظه‌ای آلوده کرد.[1]

در ادامهٔ متن، اولیا چلبی شرح می‌دهد که دلّالِ آن آثار از این شمایل‌شکن در محضر پاشا شکایت می‌کند که «چشمان همهٔ نگاره‌ها را سوراخ کرده‌است، بسیاری از تصاویر را با آب دهان سترده‌است. علاوه بر آن‌که تصویر پنجاه مجلس این شاهنامهٔ گران‌قیمت را ملوّث کرده، در پول دلّالی من هم خیانت کرده‌است». قاضی بتلیس برای مجرم مجازاتی تعیین کرد: هزار ضربه چوب و هزاروششصد قروش.[2] سپس «آن حریف، "خدا بلایش دهد"گویان [یعنی در حال نفرین بر باعث این بلا] راهی شد. مردمان اردو، جملگی، آن بیچاره را مشایعت کردند و به میمون بدلش کردند [مثل میمون او را دست انداختند و مضحکه کردند]».[2]

این حکایت از چندین جهت روشنگر است. نخست این‌که آشکار می‌کند که در محیط فرهیختهٔ ترکی-ایرانیِ دورانِ مدرنِ متقدّم، امیال شمایل‌شکنانه گاهی اقدامات ظالمانهٔ برآمده از وحشی‌گری تلقّی می‌شدند که از انسان‌هایی بی‌فرهنگ و قابل قیاس با انسان‌های نخستین سر می‌زد. اولیا چلبی و هم‌فکران او معتقد بودند که پرورش دانش از طریق گرامی‌داشت ادبیّات، محصولات آن در قالب نسخه‌های خطّی، و بازنمودش در تصاویر شمایلی حاصل می‌شود. نقّاشی‌های نسخه‌های خطّی، به‌نوبهٔ خود، نیازمند محافظت در برابر کسانی بودند که این تصاویر را حرام می‌دانستند و از آن‌جایی که آن‌ها را زنده تصوّر می‌کردند، لازم می‌دیدند که به‌طور نمادین به قتلشان برسانند؛ از برداشتن چشم و بریدن گلو با چاقو یا قلم گرفته

1. Dankoff, *Evliya Çelebi in Bitlis*, 294–95; Ruggles, *Islamic Art & Visual Culture*, 56; Flood, "Between Cult and Culture," 645; and Cook, *Commanding Right and Forbidding Wrong in Islamic Thought*, 328–29.

2. Dankoff, *Evliya Çelebi in Bitlis*, 298–99

* مشخّصات مقالهٔ اصلی از این قرار است:
Gruber, Christiane. "In Defense and Devotion: Affective Practices in Early Modern Turco-Persian Manuscript Paintings," in: *Affect, Emotion, and Subjectivity in Early Modern Muslim Empire, New Studies in Ottoman, Safavid, and Mughal Art and Culture*. Edited by Kishwar Rizvi, Leiden: Brill, 2017, pp. 95-123.

[۱]. این بخش از سیاحت‌نامهٔ اولیا چلبی در کتاب اولیا چلبی، کرد در تاریخ همسایگان: سیاحتنامهٔ اولیا چلبی، ترجمهٔ فاروق کیخسروی (انتشارات صلاح‌الدین ایوبی، ۱۳۶۴: ص۲۴۰-۲۴۱) ترجمه شده‌است. با این حال این ترجمه کاملاً دقیق نیست و برخی عبارات از آن حذف شده‌است. چهار نقل قول آورده‌شده از این سیاحت‌نامه را دوست گرامی، آقای حمیدرضا (بابک) سلمانی، از متن ترکیِ سفرنامهٔ اولیا چلبی به فارسی ترجمه کرده‌اند که از ایشان سپاس‌گزارم (منبع این ترجمه: اولیا چلبی محمد ظلی ابن درویش، اولیا چلبی سیاحتنامه‌سی. بطبع احمد جودت. معارف نظارت جلیله سنک رخصتیله، ۱۳۱۴ق: ص۲۴۷-۲۴۹). نویسندهٔ مقاله از ترجمهٔ انگلیسی متن مذکور استفاده کرده که در بعضی موارد عبارات در آن تکرار شده، اما مفهوم کلّی تغییر نکرده‌است. در این موارد، در ترجمهٔ حاضر، متن ترکی اصل قرار گرفته و از تکرار عبارات پرهیز شده‌است.

[۲]. در متن انگلیسی هفتاد ضربهٔ شلّاق ذکر شده‌است.

تا ملوّث کردن جزئیّات چهره با اسفنج یا بزاق.

علاوه بر این، این حکایت، با ضبط تمایلات ناهم‌خوان ناظران هم‌عصر، به‌طور خلاصه حسّاسیّت‌ها و جهان‌بینی‌های مغایری را نسبت به هنرهای شمایلی برجسته می‌کند: تخریب و محافظت از تصاویر بازنمودی. بعضی مواقع چنین نگرانی‌هایی از سوی فعّالان فرهنگی یک دوره، که نظرهای ضد و نقیضی دربارهٔ جواز نقّاشی در اسلام داشتند، ابراز می‌شد.[۳] در واقع، همان‌طور که این متن تاریخی روشن می‌کند، حدّاقل در سرزمین عثمانی در دوران مدرن متقدّم، برای حفظ تمامیّت مادّی (و در نتیجه ارزش مالی) محصولات هنری نفیس تلاش‌هایی رسمی صورت می‌گرفت.

در حالی‌که پژوهش‌های قابل‌توجّهی دربارهٔ نقّاشی‌های نسخه‌های خطّی و تصاویر شمایلی در سنن اسلامی انجام شده، ساز و کارهای دقیق و شواهد مادّیِ رفتارها و واکنش‌های عاطفی ناظران به تصاویر نقّاشی‌شده (مانند موردی که اولیا چلبی ثبت کرده) حیطه‌ای است که عمدتاً غیرمکشوف مانده‌است. پرسش‌های بسیاری قابل طرح است؛ برای مثال، آیا بینندگانْ تخریب نقّاشی‌ها را تنها به این علّت «به‌جا می‌آوردند» که تصویر شمایلی حرام پنداشته می‌شد، یا از سر ترسی که از زنده شدن احتمالی تصاویر بازنمودی داشتند؟ آیا واکنش احساسی و عینی افراد به تصاویر شمایلی می‌توانست دلایل عاطفی دیگری داشته‌باشد؟ آیا برخی افراد قصد تنبیه و انتقام داشتند؟ آیا اعمال مخرّب می‌توانست به‌قصد محافظت یا احترام به فرد تصویرشده، که شاید مقدّس یا متبرّک به شمار می‌رفت، انجام شده‌باشد؟ و سرانجام، آیا نشانه‌های محو و معیوب کردن دالّ بر تمایلات متناقضی که اولیا چلبی ثبت کرده ـ تخریب و حفظ یک کلّ مصوّر ـ است؟

اگرچه منابع متنی دربارهٔ این مسائل به سکوت مایلند، اما تعدادی از نقّاشی‌های نسخه‌های خطّی ایرانی و ترکی بین سال‌های ۷۰۰ تا ۱۰۱۰ق/۱۳۰۰ تا ۱۶۰۰م دربردارندهٔ شواهدی از اقدامات تعمّدیِ مختلفی هستند که پاسخ‌های بالقوّه‌ای به این پرسش‌ها ارائه می‌کنند. بارزترین «تخریب» در تصاویر شمایلی قرون میانه و مدرن متقدّم، در تصاویری متعلّق به سیره‌ها و متون تاریخی رخ داده که ساختار تصویری آن‌ها شامل بازنمودهایی از حضرت محمّدص و پیروانش در شرایط دشوار و خطرناک است، از جمله شکنجه و حرب. در چنین مواردی، دست‌بردهای ناظران به‌وضوح به‌هدف تخریب شمایل متعدّیان و دشمنان دین بوده‌است. چنین دست‌کاری‌هایی سعی در خنثی‌سازی عاملیّت مؤثّر دشمنان تصویرشده دارد، در فرآیندی که بر قدرت تصاویر دست‌نخورده و بی‌نقص شخصیّت‌های محبوب تأکید می‌شود.

در مواقع دیگر، شواهد تغییرات فیزیکی بر صفحهٔ تصویر این احتمال را به ذهن متبادر می‌کند که زوال نقّاشی نتیجهٔ غیرعمد رفتارهایی مشتاقانه بوده‌باشد. درست مانند نسخه‌های خطّی اروپایی قرون میانهٔ متأخّر و مدرن متقدّم که آثاری از بوسیدن و پسودن، از روی مهرورزی، و نیز افزودن حجاب‌های دوخته‌شده بر خود دارند، به‌جا آوردن اعمال عبادی بر نقّاشی‌های مذهبی اسلامی نیز ممکن است در طول زمان به خسارت‌هایی ناخواسته انجامیده‌باشد.[۴] این پدیده گویا بیش‌تر به حوزه‌های فرهنگی مدرن متقدّمِ صفوی و عثمانی مربوط است، که ظاهراً در آن زمان، در نقّاشی‌های قدیم‌ترِ ایلخانی و تیموری، چهره‌ها ـ به‌طور خاص ـ زدوده شده‌اند و حجاب‌هایی بر چهرهٔ حضرت محمّدص افزوده شده‌است. در نتیجه، این نوع تخریبِ تصاویرِ بازنمودی نه‌تنها بر تمایلات شمایل‌شکنانه در سنن اسلامیِ صحّه می‌گذارد، بلکه بقایای مادّی تمایلاتی است که ظاهراً در نقطهٔ مقابل تمایلات پیشین قرار می‌گیرد: انگیزه‌های زاهدانه و حفاظت‌گرانه در قبال تمثال‌ها. برخی مداخلات و دست‌کاری‌ها در بازنمودهایِ شمایلیِ نسخه‌های خطّی انجام گرفته که ظاهراً نتیجهٔ انگیزه‌های مهرورزانه بوده‌است، نه تمایلات شمایل‌شکنانه. همان‌طور که فینبار بری فلاد اشاره کرده‌است، این نوع

۳. برای بحث دربارهٔ این موضوع در دوران صدر اسلام نک.

CRESWELL, "The Lawfulness of Painting in Early Islam"

که تأثیر یهودیان را بر گرایش اسلامی به «اجتناب» از تصاویر بررسی می‌کند.

۴. به‌ویژه رک.

FREEDBERG, *The Power of Images*, 378–428; RUDY, "Kissing Images"; SCIACCA, "Raising the Curtain on the Use of Textiles in Manuscripts"; CAMILLE, "Obscenity Under Erasure"; BORLAND, "Unruly Reading"; and BART HOLEYNS, DITTMAR, & JOLLIVET, "Des raisons de détruire une image."

تخریب‌های مادّی سؤالات مهمّی را درباب اخلاق، عاملیّت و قصد ایجاد می‌کند.[5]

واکنش‌های احساسی به تصویر، به‌ویژه در سرزمین‌های ترکی-ایرانی دوران مدرن متقدّم، ظاهراً برای محافظت از حضرت محمّدص و جامعهٔ مسلمانان و مهرورزی به ایشان شدّت گرفته‌است؛ واقعیّتی که این حکم سهل‌الوصول و در عین حال ناقص را که در دین اسلام افراد جایز نیستند تصاویر شمایلی را گرامی بدارند، نقض می‌کند. این مسئله نیز به همان اندازه مهم است که داده‌های بصری راه‌های جدیدی برای پی‌گیری و داوری دربارهٔ احساسات مهر و عداوت، هنگامی که بر تصاویر و موادّ دورهٔ پیشامدرن اعمال می‌شوند، به دست می‌دهد. این مداخلات در بازنمودهای شمایلی، که در مجموع ابزاری برای اندازه‌گیری میزان عشق و نفرت ناظران هستند، این واقعیّت را نیز برجسته می‌سازند که شمایل‌شکنی و شمایل‌دوستی همواره در تقابل با یکدیگر نیستند؛ در عوض، و به شکلی چشم‌گیرتر، در قلمرو بازنمایی شمایلی هم‌پایه و هم‌سرشتند.

برای محافظت

شواهد مداخلات فیزیکی ناظران در تصاویر را می‌توان در نقّاشی‌های نسخه‌های خطّی ایرانی که از حدود سال ۷۰۰ق/ ۱۳۰۰م به بعد تولید شده‌اند یافت. تصاویر دستکاری‌شده معمولاً بخش‌هایی از زندگی پیامبرص و تاریخ صدر اسلام را به تصویر می‌کشند، و این تصاویر اغلب بخشی از یک تاریخ جامع، مانند جامع التواریخ رشیدالدین وزیر ایلخانی (د. ۷۱۸ق) را شکل می‌دهند. یک نسخهٔ مصوّر از تاریخ رشیدالدین که در اوایل قرن هشتم/ چهاردهم تولید شده شامل تصویر شکنجهٔ گروهی از مسلمانان نخستین است (شکل۱). در این نقّاشی، دو گروه از مردانْ تازه‌مسلمانانی را که جامه‌های سادهٔ سفیدی بر تن دارند گرد آورده‌اند و همان‌طور که این بیچارگان را به‌سوی آتش روانه می‌کنند، با کشیدن ریش‌هایشان تحت فشار و شکنجه قرار می‌دهند. شکّی نیست که اینان زنده زنده سوزانده خواهند شد، مگر این‌که محمّدص را رد کنند و اسلام را ترک گویند. آن سوی شعله‌های سرخ و سوزانندهٔ آتش، حاکمی بر تخت نشسته‌است و همراهانش در کنارش ایستاده‌اند. این فرد مردی بلندپایه است و احتمالاً رئیس قبیلهٔ بت‌پرست بنوجُمَح باشد. ابن‌اسحاق (د. ۱۵۱ق) در سیرة النبیِ خود شکنجهٔ تازه‌مسلمانان به دست اعراب مشرک، به‌ویژه اعضای قبیلهٔ بنوجمح، را شرح می‌دهد. با این حال، رشیدالدین شکنجه‌گران را به‌سادگی «کافران» می‌خواند. به‌علاوه، ابن‌اسحاق و رشیدالدین هر دو یادآور می‌شوند که این کافران مسلمانان را زندانی می‌کنند، گرسنگی می‌دهند، می‌سوزانند و شکنجه می‌کنند. برخی تحت چنین شرایط غیرقابل‌تحمّلی مجبور به ارتداد از اسلام می‌شدند، در حالی که برخی دیگر در برابر این عذاب‌ها مقاومت می‌کردند.[6]

بینندگان این صحنهٔ رنج‌آورْ نقّاشی را مصون نگذاشته‌اند و دست به اقدامی پرشور زده‌اند. آنان شکنجه‌گران را هدف قرار داده‌اند، چهره‌هایشان را سیاه کرده‌اند، و حتی چهرهٔ رئیس قبلیه را شکافته‌اند. در مورد چهرهٔ رئیس قبیله، از بین رفتن کاغذ در آن بخش یا به‌علّت شکافتن تعمّدی رخ داده ـ که خود مداخله‌ای افراطی است ـ یا به‌خاطر فرسایش مداوم در طول زمان.[7] بی‌شک، این نمونه، همچون مورد اولیا چلبی، نشان‌دهندهٔ یک عمل سادهٔ شمایل‌شکنانه نیست که معطوف به هر گونه تصویر شمایلی باشد، بلکه این چهره‌زدایی‌های تعمّدی را باید روشی برای مقابله یا حتی مجازاتِ دشمنانِ مسلمانانِ باتقوا دانست: یعنی این عمل را باید «نفرین یادبود»ی[۳] هدفمند دانست، که به‌طور نمادین از تمامیّت شمایل صالحان محافظت می‌کند. در واقع، رنگ‌هایی که برای به تصویر کشیدن تازه‌مسلمانان

---

5. Flood, "Bodies and Becoming," 477.

6. Ibn Ishaq, *Muhammad*, trans. Badawi, 246;
و رشیدالدین، جامع التواریخ (ایران و اسلام)، ص۹۶۸.

۷. در مورد شکافتن (دکوپاژ) شمایل‌ها در نسخه‌های خطّی اروپای قرون میانه، نک.
Bartholeyns, Dittmar, and Jollivet, "Des raisons de détruire une image," 6;
و در مورد احتمال استفاده از یک ابزار تیز برای تخریب چهره‌ها، نک.
Borland, "Unruly Reading," 104.

[۳]. نفرین یادبود/ Damnatio memoriae: اصطلاحی لاتین که به شیوه‌ای در روم باستان اشاره دارد برای محو کردن خائنان، ظالمان یا دشمنان دولت از حافظهٔ تاریخ.

استفاده شده به حالت نخستین باقی مانده‌است و می‌توان پاکیزگیِ ناملوّث این نقوش را بازتاب ثبات خدشه‌ناپذیر مؤمنان دانست. از این رو، لوثِ چهرهٔ شکنجه‌گران را باید گواه عینی خشم اخلاقی[۴] ناظران دانست، که بروز آن به‌صورت هتک‌حرمت‌هایی عینی و هدفِ غاییِ آن حفظ فضیلتِ ترسیم‌شده و تشخّص‌یافته است. در این مورد و موارد دیگر، تخریب بخش‌های استراتژیک تصویر اساساً نوعی رستگاری برآمده از تصویر بود: محافظت از جامعهٔ مسلمانان در کنار بری دانستن آنان از لعن و گناه.

دست‌کاری‌های مشابه در سایر نقّاشی‌ها نیز به همین ترتیب برای حفاظت از خیر و ریشه‌کن کردن شر است. برای مثال، دستنویس متأخّرتری از جامع التواریخ نیز صحنه‌ای از ضرب و جرح دارد (شکل۲).[۸] در متنی که ضمیمهٔ این تصویر است، رشیدالدین شکنجه‌هایی را که بردهٔ سیاه‌پوست، بلال حبشی، متحمّل شد توصیف می‌کند. او به اسلام گروید و به‌عنوان اوّلین مؤذّن نماز جماعت مسلمانان خدمت کرد. مورّخانی همچون ابن‌اسحاق و رشیدالدین مصائب بلال را با جزئیات بازگفته‌اند. به‌گفتهٔ آنان او که «مسلمانی راستین و پاکدل» بود به‌سبب پذیرفتن دین اسلام به‌شدّت توسّط ارباب خود ـابن‌امیّه،[۹] یکی از سران قبیلهٔ قریشـ مورد آزار و اذیت قرار می‌گرفت. آن مرد فاسد او را برهنه می‌کرد و زیر آفتاب سوزان نیمروز بیرون می‌برد، به زمین می‌انداخت، کتکش می‌زد و در همان حال فریاد می‌زد: «بر این حال خواهی بودن تا آن‌گاه که بمیری یا به محمّد کافر شوی و لات و عزّی را بپرستی». بلال امتناع می‌کرد، و حتی زیر آن شکنجه ثابت‌قدمانه بر یگانگی خدای یکتا شهادت می‌داد («احد احد» می‌گفت). در ادامه رشیدالدین می‌گوید که ابوبکر با مشاهدهٔ چنین شکنجه‌هایی نزد ابن‌امیّه رفت و پرسید «از خدای نمی‌ترسی که این بیچاره را این عذاب می‌کنی؟»، رئیس بت‌پرستان به ابوبکر گفت: «او را از راه تو بردی. خلاصش کن»؛ ابوبکر پذیرفت و در عوض به او بردهٔ سیاه‌پوست غیرمسلمان خود را پیشنهاد کرد. کمی پس از این معامله، ابوبکر تصمیم گرفت بلال و شش بردهٔ دیگر را آزاد کند.[۱۰]

این نقّاشی مجموعهٔ این رویدادها و مبادلات را به شکلی مختصر و مفید به تصویر می‌کشد. در مرکز این ترکیب‌بندی، بلال روی زمین افتاده یا انداخته شده‌است. مردی ـبه‌احتمال ابن‌امیّهـ که چوبی در دست دارد می‌خواهد او را مضروب کند، درحالی‌که ابوبکر، با ردایی سبز بر تن، ناظر این بدرفتاری با برده است. ابوبکر که بی‌حرکت به نظر می‌رسد، دستانش را بالا آورده و گویی از آن فاسد می‌خواهد که دست نگه دارد. یکی از ناظران این نقّاشی بر آن شده‌است که سررشتهٔ امور را به دست بگیرد. مداخلهٔ او شامل ملوّث کردن اجزای چهرهٔ دشمن و ضربات استراتژیک به مفاصل او، به‌خصوص زانوها و آرنجش (و شاید دست او) است. ناظر در این‌جا به «بخش‌های حرکتی و ارتباطی بدن»[۱۱] آن دژخیم ـصورت، چشم‌ها، پاها و احتمالاً دست‌هاـ حمله کرده‌است. این حمله مجازات اقدامات پیشین و بازدارندهٔ حملات سپسین اوست، راهی است برای انتقام و پیش‌گیری، و وسیله‌ای است برای متوقّف کردن رنج جسمی و روحی مؤمن.

تصاویری که شکنجهٔ مسلمانان نخستین به دست دژخیمان بت‌پرست عرب را نمایش می‌دهند و متحمّل آسیب آشکاری شده‌اند، آن‌گونه که شواهد بصری مرتبطی که در ادامه دربارهٔ آن‌ها بحث خواهد شد به‌قوّت نشان می‌دهند، احتمالاً توسّط ناظران صفوی و عثمانی در طول قرن دهم/شانزدهم تغییر یافته‌باشند. ناظران ترک و ایرانی دوران مدرن متقدّم در صحنه‌های تصویرشده مشارکت می‌کردند و بین افراد تفاوت قائل می‌شدند، و به‌نیابت از آن تصاویر دست به تنبیهاتی می‌زدند تا ظلمی را که علیه جامعهٔ مسلمان نخستین روا داشته شده‌بود جبران کنند.[۱۲] تصرّفات این ناظران بی‌شک کیفر بی‌تقوایی و ظلم بود؛ کیفری که هم در قالب نمودی تصویری و هم نمادی استعاری بروز

---

8. Inal, "Some Miniatures of the Jami' al-Tawarikh in Istanbul."

۹. اُمیّة بن خلف بن وهب بن حذافة بن جمح.

10. Ibn Ishaq, *Muhammad*, trans. Badawi, 247;
و رشیدالدین، جامع التواریخ (ایران و اسلام)، ص۹۶۸– ۹۶۹.

11. Borland, "Unruly Reading," 111.

12. Bartholeyns, Dittmar, and Jollivet, "Des raisons de détruire une image," 9.

[۴]. خشم اخلاقی/ Moral indignation: خشمی پسندیده، از سر پای‌بندی به اخلاق، و در مخالفت با امری ناعادلانه یا غیراخلاقی.

می‌یافت. همان‌طور که دیوید مورگان اشاره کرده‌است، این «خشونت بصری» برای از بین بردن تصویر یا شمایل رقیب است.[۱۳] این شکل از شمایل‌شکنیِ هدفمندِ از سرِ احساس به‌قصدِ نابود کردنِ بازنمودهای شمایلی ـ به‌خاطر حرمت آن‌ها یا از ترس زنده‌شدنشان ـ انجام نمی‌شد، بلکه برای اطمینان از این‌که آن‌ها در حالت مسخ‌شده‌ای، که پسند ناظران بود، باقی می‌مانند صورت می‌گرفت.[۱۴] از این رو، چنین مداخلاتی در تصاویرْ کنش‌هایِ نفرینی بصری هستند که صراحتاً بر قدرت مذهبی و اعتبار اخلاقیِ تصویر در جهان‌بینیِ دینیِ ناظرانِ متدیّن و مداخله‌جو صحّه می‌نهند.

هر اقدام تنبیهی که در ترکیب‌بندی تصویر اعمال می‌شود، بازتاب‌دهندهٔ تعدادی از متون شرعی و تعلیمی اسلامی است که آموزه‌ها و اقدامات خاصّی را برای حذف اشیاء مَنهی یا مجازات افراد خاطی پیش می‌نهند.[۱۵] برای مثال، غزّالی، متکلّم و فقیه قرون میانه (د. ۵۰۵ق)، به خوانندگانش می‌گوید که می‌توان به روش‌های مختلفی، به‌ویژه از طریق زبان، نهی از منکر کرد. او وظیفهٔ نهی از منکر را دارای توالی تصاعدی می‌داند؛ این توالی با تذکّر کلامی آغاز می‌شود که اگر به آن توجّه نشود، اقدامات فیزیکی و یا تنبیهات جسمانی را به دنبال دارد. در مورد تنبیه از طریق به‌کارگیری دست، غزّالی معتقد است که می‌توان اشیا را با دست از بین برد؛ ابزار موسیقی را می‌شود شکست، شراب را می‌توان دور ریخت، و تصاویر ورودی گرمابه‌ها را می‌توان تخریب کرد (مگر آن‌که در ارتفاعی دور از دسترس باشد).[۱۶] به‌علاوه، فردی را به‌راحتی می‌توان با کشیدن بازویش از محلّ خاصّی خارج کرد ـ اما نه کشیدن پا و ریش که عملی نامحترمانه است ـ یا او را با کلماتی مانند «دست بردار، وگرنه سرت را می‌شکنم!»[۱۷] تهدید کرد. اگر مجرم از ترک گناه امتناع کرد، می‌توان با لگد زدن، مشت زدن یا چوب زدن به او ضربات جسمانی وارد کرد. در مجموع، در صورت اطاعت نکردن، می‌توان هشدارهای کلامی را با تهدید به بریدن سر و تنبیهات بدنی تشدید کرد.

در نهی از منکر، غزّالی و دیگر متکلّمان به قلب نیز متوسّل می‌شوند. این عمل اساساً عملی شناختی و عاطفی است که در آن فردی که صلاحیّت قانونی منع و مجازات ندارد می‌تواند شخصی یا چیزی را با تفکّر و احساسات شخصی طرد کند. غزّالی خاطرنشان می‌کند که محکومیّت قلبی می‌تواند از طریق حالات خشم و نفرت در چهره و نیز احتراز از اشخاص و اشیاءِ متجاوز و رنجاننده باشد.[۱۸] از آن‌جایی که عمل توسّل به قلب واکنش‌های احساسی و نمودهای عینیِ حاصل از آن را شامل می‌شود، اساساً در حوزهٔ عاطفه جای می‌گیرد. از این رو، در توضیح آن‌چه در سنن اسلامی می‌توانیم آن را حوزهٔ «اخلاق عاطفی» بنامیم، قلب دارای مدخلیّتی ژرف به شمار می‌رود.

نتایج مشهود اخلاق عاطفی در دو نقّاشی محلّ بحث کاملاً به نمایش درآمده‌است. در هر دو مورد، هنرمندان بر اساس اسلوب شمایل‌نگاری و قوانین اخلاقی خود، تصاویر شمایلی را خلق کرده‌اند و ناظران نیز بر همین اساس به آن‌ها واکنش نشان داده‌اند. به‌عنوان مثال، در ترسیم شکنجهٔ مسلمانان، هنرمندْ مخالفان دین اسلام را در حالی نشان می‌دهد که مؤمنان را از ریششان می‌کشند ـ روشی برای اجبار به حرکت که غزّالی آن را ناروا می‌داند. از طریق این تدبیرِ بصریِ هدف‌مند، نقّاشْ نوع خاصّی از رفتارهای غیراخلاقی و آسیب‌زننده را که از مخالفان جامعهٔ مسلمانان سرمی‌زد در مرکز توجّه قرار می‌دهد.

ناظران، به نوبهٔ خود، به این تصاویر شمایلی به روش‌هایی که با دخالتِ زیادِ دست همراه بود واکنش نشان می‌دادند. در حالی که ممکن است ناظران به‌صورت کلامی نیز به شمایل کافران توهین کرده‌باشند، که متأسّفانه امروزه آثار صوتی آن باقی نیست، اما بی‌شک آنان را از طریق مداخلات فیزیکی و بصری، به‌ویژه با تخریب چهره و شکستن مفاصل از طریق ملوّث کردن‌های شدید و مکرّر،

---

13. Morgan, *The Sacred Gaze*, 122.

14. Flood, "Between Cult and Culture," 646.

برای نقّاشی‌هایی که شمایلشان با مادّه‌ای مرطوب (آب یا بزاق دهان) ملوّث شده و به‌صورت نمادین خطوط جوهر سیاه دارند، نک.
Ibid. 646 (Fig. 4) and 648 (Fig. 6).

۱۵. برای جزئیات بیش‌تر در این باره نک.
Cook, *Forbidding Wrong in Islam*, 27–43.

۱۶. در مورد توصیهٔ غزالی دربارهٔ تصاویر گرمابه‌ها نک.
Cook, *Forbidding Wrong in Islam*, 31.

17. Ibid. 30.

18. Ibid. 37.

مورد عتاب قرار داده‌اند. پاک کردن اجزای چهره تا حدّی مجازاً معادل بریدن سر یا، با وام‌گیری از اصطلاح غزّالی، اجرای این اخطار است که «دست بردار، وگرنه سرت را می‌شکنم!». این اقدامات شمایل‌شکنانه، که برآمده از احساسات قلبی هستند، می‌خواهند مانع از این شوند که بخش‌های خاصّی از تصویر به‌مثابهٔ موجودیّتی خودبسنده، و از این رو قادر به انجام فعلی قدرتمند، درک شوند.[۱۹] این نکته نیز به همان میزان قابل توجّه است که اقدامات نشأت‌گرفته از تأثّرات اخلاقی، که به‌صورت عاطفی درک شده و به‌صورت عینی بر تصاویر اعمال شده‌اند، آن‌چه را باید واکنش ضروری، و از این رو «هنجاری»، به مجموعه‌ای از اهانت‌ها پنداشته می‌شده‌باشد ـ حتی اهانت‌هایی که تنها در مقام تصویر قابل درک هستند ـ بر آفتاب می‌کند. در نهایت، هدفِ غاییِ ناظران از مداخله امر به معروف و نهی از منکر است که اصلی دوگانه در بنیاد اخلاق و شریعت اسلامی است.[۲۰] بنابراین، چنین اعمالی در مدار بزرگ‌ترِ واکنش‌های اخلاقی-احساسی واقع می‌شوند، که از قرار معلوم حوزهٔ بازنمایی تصویری نیز از آن مستثنا نبوده‌است.

آثار مشابهی از مداخلات احساسی ناظران را در تعدادی از دیگر نقّاشی‌های نسخه‌های خطّی می‌توان یافت. آماج این محوسازی‌های مجدّانه نه شکنجه‌گران بت‌پرستِ عرب، که رقبای مسیحی و دست‌نشانده‌های شاخهٔ خاصّی از اسلام بودند. این امر نشان می‌دهد که هنرهای شمایلی در حوزه‌های فرهنگی اسلامی می‌توانسته‌است همچون میدان نبردی دینی برای مسلمانان و اهل کتاب به کار آید و یا بقایای ملموس بحث و مکابرهٔ درون‌جمعی بین گروه‌های سنّی و شیعی در اسلام به شمار رود. به بیان دیگر، آثار حکّ در تعدادی از نقّاشی‌های نسخه‌های خطّی باید به‌عنوان بازتاب‌های عاطفی و عینیِ فردیّتِ دینیِ برآمده از ذهنیّت‌های متفاوت تفسیر شود، که در چارچوب پیچیده‌ای از تعاملاتِ سیاسیِ درون‌دینی و بینادینی در جهانِ ترکی-ایرانیِ دورانِ مدرنِ متقدّم عمل می‌کند.

نسخهٔ مصوّر ایلخانیِ آثارالباقیه عن قرون الخالیهٔ ابوریحان بیرونی (تکمیل‌شده در ۷۰۷ق/ ۱۳۰۷م) همچون جامع التواریخ، شامل تصاویری است که ناظران بعدی به‌صورت نمادین تخریبشان کرده‌اند.[۲۱] در میان آن‌ها، دو تصویر نشان‌دهندهٔ تعصّب شیعی است، که شاید اوّلین نشانه‌های تغییر کیش سلطان اولجایتو در سال ۷۰۹ق/ ۱۳۰۹م باشد. قسمت‌های دستکاری‌شده‌ای در این نسخه وجود دارد که در گفتمان تشیّع از اهمّیّت ویژه‌ای برخوردار است. این قسمت‌ها شامل دو نقّاشی پایانی است: یکی بازنمایی مباهله و دیگری واقعهٔ غدیر خم.[۲۲]

در نقّاشی مباهله، حضرت محمّدص در حال مباحثهٔ مذهبی با مسیحیان نجران نشان داده شده‌است (شکل۳). در جریان این رویارویی، مسیحیان از محمّدص خواستند که به دین ایشان بگرود؛ او قبول نکرد و این اعتقاد را که خدا پسری دارد و این‌که مسیح بر صلیب جان سپرده‌است رد کرد.[۲۳] درحالی که برخی متون، مانند سیرهٔ ابن‌اسحاق، این رویداد را مناظره میان مسیحیان و مسلمانان توصیف می‌کنند، دیگران رویکرد فرقه‌گرایانه‌تری به این روایت دارند. به‌عنوان مثال، ابوریحان بیرونی با الهام از روایات شیعی از این واقعه، استدلال می‌کند که برتری محمّدص بر مسیحیان با حضور دخترش فاطمهس، دامادش علیع و پسران آنان حسنع و حسینع قابل اثبات است.[۲۴]

نقّاشی ایلخانیْ محمّدص و خانواده‌اش را در سمت راست تصویر و مسیحیان نجران را در سمت چپ آن نشان

---

۱۹. دربارهٔ تصویر به‌عنوان موجودیّتی خودبسنده و در نتیجه قادر به انجام افعال قدرتمند، نک.

BREDEKAMP, "The Picture Act," 4 and 23.

و برای مباحث جدّی‌تر دربارهٔ اعمال تصویری نک.

BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts*.

۲۰. برای اشاره به امر به معروف و نهی از منکر در قرآن نک. آل‌عمران (۳): ۱۰۴، ۱۱۰، ۱۵۷؛ توبه (۹): ۷۱.

[در آیهٔ ۱۵۷ آل‌عمران اشاره‌ای به امر معروف یافت نشد، در عوض در آیهٔ ۱۱۴ این اشاره وجود دارد که نویسنده در این‌جا ذکر نکرده‌است. م]

21. HILLLENBRAND, "Images of Muhammad in al-Biruni's Chronology of Ancient Nations"; SOUCEK, "An Illustrated Manuscript of al-Biruni's Chronology of Nations"; and SOUCEK, "The Life of the Prophet," 198 and 205–06.

۲۲. برای مباحث اوّلیّه دربارهٔ غدیر خم نک.

GRUBER, "Questioning the 'Classical' in Persian Painting," 16-21.

23. Ibn Ishaq, *Sira*, trans. Guillaume, 270–77.

24. SACHAU, *The Chronology of Ancient Nations*, 332.

می‌دهد. اگرچه به نظر می‌رسد دهان (یا برقع) فاطمه[س] آسیب دیده (یا تراشیده شده‌است)، اما اهل بیت پیامبر تا حدّ زیادی دست‌نخورده باقی مانده‌اند و شأن محفوظشان با ابرهایی که در بالای سرشان می‌چرخد مشخّص شده‌است. درحالی‌که اجزای چهرهٔ این شخصیّت‌های اصلی دست‌نخورده به نظر می‌رسد، سه مسیحی سخت از شکل افتاده‌اند. خطوط مورّب عمیقی رنگ نقّاشی را برش داده، رنگدانه‌های چهره‌ها را کدر کرده و اجزای چهره‌ها را از بین برده‌است. ناظرانِ این نقّاشیْ تصویرِ مسیحیان را ناقص‌العضو و مجروح کرده‌اند؛ کسانی که به‌صورت توهین‌آمیزی مثله شده‌اند و در نتیجه به توده‌ای درهم و برهم تقلیل یافته‌اند. بی‌شک این نمایشِ به‌خصوص از شمایل‌شکنی را می‌توان مجازات بصری دشمنان دین و نگاه و نیّت بدخواهانهٔ آنان دانست. بقایای تصویر فروپاشیده و مخدوش مسیحیان در کنار سیمای دست‌نخوردهٔ اهل‌بیت قرار دارد، اهل بیتی که «معصومین» اسلام شیعی هستند و شأن بالای آنان به‌لحاظ بصری ترفیع یافته تا از آسیب‌های فیزیکی مصون بمانند.

درحالی‌که نقّاشی مباهله جانبِ تفوّقِ اسلام (متمایل به تشیّع) بر مسیحیت را نگاه می‌دارد، دومین نقّاشیِ تغییریافته در کتاب بیرونی معنای فرقه‌گرایانهٔ بسیار واضح‌تری به خود می‌گیرد. این نقّاشی حضرت محمّد[ص] را به تصویر می‌کشد که یار محرم خود، علی[ع] را در آخرین سفر زیارتی خویش در غدیر خم به امامت برمی‌گزیند (شکل۴).[۲۵] این صحنه در تاریخ تشیّع صحنه‌ای مؤثّر و محوری است. طبق منابع شیعی، در این زمان است که پیامبر[ص] علی[ع] را وصیّ خود و ولیّ جامعهٔ مسلمانان می‌نامد. گاه متون شیعی می‌گویند که محمّد[ص] و علی[ع] تنها افراد حاضر در آن محل بوده‌اند و خدا آیه‌ای نازل کرده‌است (مائده (۵): ۳):

﴿ الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا فَمَنِ اضْطُرَّ فِي مَخْمَصَةٍ غَيْرَ مُتَجَانِفٍ لِإِثْمٍ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ ﴾

امروز دین شما را به حدّ کمال رسانیدم و بر شما نعمتم را تمام کردم و بهترین آیین را، که اسلام است، برایتان برگزیدم. پس هر گاه کسی در ایّام قحطی و سختی از روی اضطرار، نه به‌قصد گناه، از آن‌چه حرام شده مرتکب شود، خدا بخشنده و مهربان است.

در اندیشهٔ تفسیری شیعه، این آیه گواهی می‌کند که علی[ع] مظهر دین اسلام در برابر کافران است، هر آن کس که باشند.

نقّاشی غدیر خم در این نسخه، به‌واسطهٔ ترکیب‌بندی اوّلیّه و دست‌بردهای متعاقبش، بیانیهٔ روشن‌تری دربارهٔ تقابل شدید دین و کفر اظهار می‌دارد. این صحنه محمّد[ص] را ملبّس به ردایی سیاه (البردة) درحالی‌که دستش را به نشانهٔ انتخاب و تفویض بر شانهٔ علی[ع] گذاشته نشان می‌دهد. پیرامون این دو شخصیّت اصلی، سه تن دیگر قرار دارند که چهره‌هایشان در تاریخ نامعلومی از این ترکیب‌بندی به‌طور خشنی حذف شده‌است. این سه چهره به احتمال زیاد بازنمود سه خلیفهٔ اوّل از خلفای راشدین هستند: ابوبکر، عمر، و عثمان. تنها خلیفهٔ چهارم، یعنی علی[ع]، از تصویر حذف نشده‌است. بنابراین می‌توان حدس زد که مخدوش کردن نقّاشی در جهت تحکیم یک دوگانهٔ فرقه‌ای بوده‌است که در آن تجسّم اصلی دین محمّد[ص] و علی[ع] هستند، درحالی‌که سه خلیفهٔ دیگر تجسّم کفر پنداشته می‌شوند.

گرچه تشخیص زمان حمله به چهرهٔ سه خلیفه غیرممکن است، اما یک زمان محتمل دورهٔ صفویه است؛ عصری که در آن لعن «ملاعین ثلاثه»[۲۶] از طریق گروهی از واعظان، که در لعن و ردّ اهل تسنّن تبحّری داشتند، در میان شیعیان تبدیل به عرف شده‌بود.[۲۷] مثله‌سازی شمایل‌شکنانهٔ پیکره‌ها در نقّاشی ایلخانی، علاوه بر این‌که همتای تصویریِ حملاتِ کلامیِ شیعه محسوب می‌شد، از طریق تبدیل تصویرِ روایی به نمادی به‌وضوح اهانت‌آمیز، در پی رواجِ حذفِ فرقه‌گرایانهٔ دشمنان بود.

شاهد تصویریِ دیگری از دخیل بودنِ زمینه و ناظران صفوی پشتیبانی می‌کند. به‌عنوان مثال، به نظر می‌رسد که نسخهٔ مصوّر ایلخانی از متن بیرونی در کارگاه صفوی در اصفهان موجود بوده و رونوشتی از آن در سال ۱۰۵۷ق تهیه

---

۲۵. در مورد مباحثات شیعه و سنّی دربارهٔ غدیر خم نک.
KOHLBERG, "Some Imami Shi'i Views on the Sahaba," 153–55.

26. CALMARD, "Les rituels shiites," 122.

27. STANFIELD-JOHNSON, "The Tabarrâiyan and the Early Safavids."

شده‌است (شکل۵). نقّاشی صفوی، برخلاف پیشگام ایلخانی خود، آسیب ندیده‌است. شمایل سه مرد با چهره‌های جوان و بدون ریش در اطراف محمّدص و علیع، بی‌نقص و حتی درخشان باقی‌مانده‌است. مسلّماً این سه جوان همان خلفای راشدین نیستند که چهره‌هایشان از نقّاشی پیشین (نمونهٔ ایلخانی) حذف شده‌بود، بلکه این چهره‌های جوان به احتمال زیاد حسنع، حسینع و زین‌العابدینع هستند[۵]: مظاهرِ گسترشِ رهبریِ محمّدص از طریق علیع و از راهِ امامت. از این رو، عمل مخدوش‌سازی فرقه‌گرایانه‌ای که بر نقّاشی ایلخانی اِعمال شده‌بود در نسخه‌های صفوی جبران شد و نقیضهٔ بصری جدیدی به ناظران ارائه شد که آنان را به تعمّق مؤمنانه در انگاره‌های دست‌نخوردهٔ پیشوایان و شجره‌نامهٔ اسلام شیعی فرا می‌خواند. به این ترتیب در این نقّاشی، الحاق تصویری به‌جای تصویر دیگرْ جایگزین عمل تخریب خشونت‌آمیز می‌شود، و کنش شمایل‌شکنانه به کنش شمایل‌دوستانه تغییر می‌یابد.

سفر دور و دراز نسخهٔ خطّی ایلخانی در این‌جا پایان نمی‌یابد. گویا رونوشت دیگری از این نسخه به سرزمین‌های عثمانی رسیده‌است و در آن‌جا نمونهٔ سومی از این نقّاشی در حدود سال ۹۶۷ق/ ۱۵۶۰م تولید شده‌است (ممکن است رونوشت‌های دیگری نیز موجود بوده‌باشد). این نمونه نیز شامل نقّاشی صحنهٔ مورد بحث است (شکل۶). در ترکیب‌بندی عثمانی، سه فرد همراه محمّدص و علیع به‌وضوح تصویر شده‌اند. هر سه مرد در اندازهٔ مردان بالغی هستند و اجزای چهره‌هایشان قابل مشاهده است، و حدّاقل دو نفرشان ریش‌های پرپشتی دارند که نشانهٔ بلوغ و بزرگ‌سالی آنان است. کاملاً محتمل است که نقّاشی عثمانی بر اساس اصل ایلخانی و یا روگرفت[۶] نزدیک به آن کشیده شده‌باشد، چنان‌که عناصر تصویری بسیاری (مانند منظره و ابر)، که وفادارانه روگرفت شده، گواه بر این امر است. با این حال، اگر نقّاشی ایلخانی به‌صورت تخریب‌شده به سرزمین عثمانی می‌رسید، نقّاشی که مسئول کشیدن مجدّد آن بود باید جاهای خالی را که بر اثر از بین رفتن رنگ و کاغذ به وجود آمده‌بود پر می‌کرد. این مسئله محتمل به نظر می‌رسد، به‌خصوص که یکی از سه خلیفهٔ راشدین در نقّاشی عثمانی بدون ریش کشیده شده‌است. این فرد احتمالاً ابوبکر است که در نقّاشی ایلخانی ظاهراً با ریش‌های سفیدی ترسیم شده بوده که اکنون کاملاً از بین رفته‌است. بنابراین، احتمالاً نقّاش عثمانی سعی کرده تا جای خالی اجزای ازدست‌رفتهٔ صورت و ریش سفید محوشدهٔ او را پر کند، و نتیجهٔ نسبتاً مبهمی حاصل کرده‌است.

این نقّاشی‌های سه‌گانه، که انتصاب علیع به امامت در غدیر خم را به تصویر می‌کشند، زنجیره‌ای از مداخلات مخرّب یا احیاگر را در تصاویر، از قرن هشتم/ چهاردهم تا یازدهم/ هفدهم، آشکار می‌کنند. از یک سو، بازنمایی ایلخانی، ضمن جانب‌داری از علیع، این واقعه را در زمینه‌ای جامع مذاهب، یعنی حضور خلفای راشدین تصویر کرده، که چهرهٔ سه تن از آنان در دوران صفوی تخریب شده‌است؛ دورانی که در آن روگرفت جدیدی از این صحنه نقّاشی شد که اهل‌بیت را، به‌عنوان نماد امامت، جایگزین آن سه تن کرده‌بود. هنگامی که نقّاشی ایلخانی، در حدود سال ۹۶۷ق/ ۱۵۶۰م، در سرزمین‌های عثمانی روگرفت شد، چهار پشتیبان سنّت پیامبر به‌صورت تصویری به وضعیّت اوّلیّهٔ خود بازگردانده شدند و این عمل به احتمال زیاد به‌منظور مقابلهٔ آشکار با قرائت شیعی از این واقعه بود. در هر مورد، صحنه‌های تصویرشده خود را در میانهٔ یک سلسله تنازعات سنّی-شیعی می‌یابند، فرآیندی که در دوران مدرن متقدّم در سرزمین‌های ایرانی و ترکی مولّد «شمایل‌ستیزی» بود.[۲۸] از این رو، ارزش نقّاشی در توانایی‌اش برای دعوت ناظران به از بین بردن و تخریب شمایل‌های مخالف، یا برعکس، احیای نمادین شخصیّت‌های مهم و بنیان‌گذار است. قبول، تخریب و بازگرداندن شمایل‌ها این واقعیّت را پررنگ می‌کند که ناظران، در مقابل بازنمودهای شمایلی دچار تأثّراتی

28. Latour, "What Is Iconoclash?" 27–28.

[۵]. واقعهٔ غدیر خم در سال ۱۰ هجری رخ داده که در آن زمان زین‌العابدینع (۳۸-۹۵ق) هنوز زاده نشده بوده‌است و حسنینع نیز در آن زمان در دوران کودکی به سر می‌برده‌اند، نه جوانی. احتمالاً این‌که نویسنده این سه چهره را متعلّق به این سه تن می‌داند، به‌جهت مفهوم‌پردازی استعاری برای این نقّاشی است.

[6]. Copy.

عاطفی-ایدئولوژیک می‌شدند که نمودهای معنی‌داری از دوگانگی اعتقادی را بر جای می‌گذاشت.[۲۹]

اگرچه تشخیص دقیق این‌که کِی و کجا این نقّاشی‌ها دستکاری شده‌اند ناممکن است، هم گزارش اولیا چلبی در سال ۱۰۶۵ق/ ۱۶۵۵م و هم شواهد بصری به‌شدّت حاکی از شکل‌گیری مداخلات شمایل‌شکنانه در شیوه‌های مشاهدهٔ تصویر در قرن دهم و یازدهم/ شانزدهم و هفدهم است، دوره‌ای که ارتباط با اروپا و نیز نزاع در سرزمین‌های اسلامی بر سر قدرت بین سیاست‌های صفوی و عثمانی افزایش یافت. در اروپا، تخریب‌های مشابهی در نقّاشی‌های نسخه‌های خطّی در حوالی همین دوره اتّفاق افتاد؛ شاید، همان‌طور که مایکل کمیل گفته‌است، به‌علّت رشد «ذهنیّت هرزه‌انگار»[۷]، ظهور «رژیم‌های اقتدارگرای دیدمحور»[۸]، و گزمگیِ نگاه[۹] که به نشانهٔ مدرنیته تبدیل شد.[۳۰] جهان‌وطنیِ نوظهور و تبلورِ راست‌کیشیِ سنّی در سرزمین‌های عثمانی، ممکن است رژیم‌ها و عواطف نظام‌مندِ دیدمحور مشابهی را ایجاد کرده‌باشد، اگرچه چنین فرضیه‌ای همچنان قابل بحث است.

در دوران مدرن متقدّم، پدیدهٔ دیگری که رخ نمود حواشی به زبان عثمانی بر نقّاشی‌های ایرانی و مداخلات آنان در این نقّاشی‌ها بود. به‌عنوان مثال، معراج‌نامه‌های ایلخانی و تیموری و شاهنامهٔ شاه طهماسب در حدود سال ۹۳۰ق/ ۱۵۲۵م به کارگاه سلطنتی عثمانی در استانبول رسید و در آن‌جا محلّ شور قرار گرفت و تغییر یافت. در معراج‌نامهٔ ایلخانی حجاب‌های سفیدی بر صورت پیامبرص کشیده‌شد[۳۱] و معراج‌نامهٔ تیموری و شاهنامهٔ صفوی از طریق افزودن حواشی به زبان عثمانی بسط یافت. همان‌طور که اونور رستم نشان داده‌است، در مورد شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، هدف از این حواشی «بازخوانی» متون فارسی و تصاویر در جهان‌بینی جامع اهل سنّت بود.[۳۲] بنابراین، واضح است که هم مخاطبان صفوی و هم مخاطبان عثمانی ـ چه حامی، چه نویسنده و چه هنرمند ـ در دستکاری‌های مداخله‌جویانه و بازتفسیر تصاویر نسخه‌های خطّی در عصر مدرن متقدّم دست داشته‌اند.

در قلمرو عثمانی، سلطان مراد سوم در سال ۱۰۰۳ق/ ۹۵-۱۵۹۴م دستور داد زندگی‌نامهٔ چندجلدی مصوّری از پیامبر اسلام بر اساس سیر نبی ضریر، که متن آن در اصل در حدود سال ۷۹۰ق/ ۱۳۸۸م تألیف شده‌بود، به زبان ترکی تهیه شود.[۳۳] سفارش این نسخهٔ خطّی با تصاویر پرهزینه عملی زاهدانه بود که بر دعوی دودمان عثمانی نسبت به سنّت و میراث پیامبر صحّه می‌گذاشت. مجموعهٔ پرجزئیاتی از نقّاشی‌ها، پیامبر را از ولادت تا زمان وفاتش به تصویر می‌کشد و زندگی محمّدص را در مقابل چشمان خواننده قرار می‌دهد.

تعامل بینندگان با نقّاشی‌های سیر نبی، بر قدرت احساسی نقّاشی‌های این متن می‌افزود. در یکی از تصاویر، ابوجهل که تمام عمر دشمن محمّدص بود، در حالی نشان داده شده که سعی دارد پیامبر را با پرتاب سنگ در هنگام نماز در کعبه بکشد (شکل۷). در متن ضریر، خداوند توطئهٔ ابوجهل را به‌طرز معجزه‌آسایی خنثی می‌کند، و در نقّاشی نیز این توطئه به شیوهٔ مشابهی با مداخلات مکرّر و

---

۲۹. در مورد تأثّرات عاطفی-ایدئولوژیک نک.
TOMKINS, *Exploring Affect*, 168.

30. CAMILLE, "Obscenity under Erasure," 151–54.

۳۱. حجاب‌های صورتی که بعدها عثمانیان بر تصویر حضرت محمّدص در معراج‌نامه‌های ایلخانی افزودند، متعاقباً توسّط نگه‌دارندگان این آثار در کاخ توپقاپی استانبول برداشته‌شد. برای تصاویر ایلخانی از حضرت محمّدص که عثمانیان به آن حجاب‌هایی افزوده‌بودند، پیش از برداشتن آن حجاب‌ها، نک.
ETTINGHAUSEN, "Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century"
به‌ویژه ص۳۶۳ (تصویر ۱) و ص۳۷۰ (تصویر ۵)؛ برای وضعیّت فعلی آن‌ها نک.
GRUBER, *The Ilkhanid Book of Ascension*.

۳۲. برای حاشیه‌های عثمانی و الحاقات معراجنامه‌های تیموری، نک.
GRUBER, *The Timurid Book of Ascension*, 339–44.
برای حاشیه‌های افزوده‌شده به شاهنامهٔ شاه‌طهماسب نک.
RÜSTEM, "The Afterlife of a Royal Gift."

33. See. TANINDI, *Siyer-i Nebî*; and Garrett FISHER, "A Reconstruction of the Pictorial Cycle of the Siyar-i Nabi of Murad iii."

---

[۷]. ذهنیّت هرزه‌انگار/ Prurient mentality: در این زمینه، ذهنیّت هرزه‌انگار به تغییرِ نگرش و دیدگاه‌های اجتماعی‌ای اشاره دارد که به‌طور فزاینده‌ای منجر به کنترل تجارب بصری می‌شد؛ به‌ویژه بازنمایی‌هایی که از نظر اخلاقی بحث‌برانگیز بودند. این ذهنیّت نه‌تنها به علاقه به سانسورِ مطالبِ بالقوّه ناشایست منجر می‌شد، بلکه به‌صورت وسواس‌گونه‌ای در تعریفِ آن‌چه ناشایست و نامناسب بود نیز دخالت داشت.

[۸]. رژیم دیدمحور/ Scopic regime: به نظام‌ها یا ساختارهای کنترل بصری اشاره دارد که آن‌چه را می‌توان دید، چگونگی دیده شدن آن و این‌که چه کسانی آن را می‌توانند ببینند کنترل می‌کنند.

[۹]. گزمگی نگاه/ Policing the gaze: جهت‌دهی و کنترل نگاه مردم توسّط حکومت؛ حکومت تلاش می‌کند تا مردم به آن‌چه او می‌خواهد خیره شوند.

خام‌دستانهٔ ناظران تصویر متوقّف شده‌است؛ ناظرانی که تصویر دشمن محمّدص را در حال ارتکاب این عمل ناشایست آشکارا از بین برده‌اند. ابوجهل که در حین ارتکاب این عملِ مستحقِّ مجازات گرفتار و متوقّف شده‌است، از شکل افتاده ومخدوش و مقهور شده و از تاریخ مقدّر الهی ناپدید و حذف شده‌است. دستان ناظران، همچون دست خدا که معجزه‌وار مانع دست‌درازی دشمن می‌شود، محمّدص را قادر می‌سازد که به تقدیر نبوی خود دست یابد. انگیزهٔ شمایل‌شکنانه در این‌جا به نظر ناشی از تمایل به توقیف سریع و قطعی مشرک است، نه هراس از تصاویر شمایلی. به این ترتیب، این مداخله از یک حملهٔ پیش‌گیرانه دست‌کمی ندارد، که از تشابه بصری و تمامیّت جسمانی شمایل پیامبر دفاع و محافظت می‌کند.

نقّاشی دیگری در سیر نبی، برخی از مشکلات کلیدی در قبال بازنمایی شمایلی در محیط‌های فرهنگی اسلامی را برجسته می‌کند. در این نقّاشی، پیامبر به همراه پیروان مسلمانش، ایستاده در کنار کعبه تصویر شده‌اند، در حالی که یکی از اعضای قبیلهٔ قریش در حضور رهبران قبیله به نشانهٔ ستایش به تندیس خدای بت‌پرستان تعظیم می‌کند (شکل۸). ضریر در متن همراه این تصویر به خوانندگانش می‌گوید که این مشرک در برابر بت خود سجده می‌کند و از خدای خود می‌خواهد که محمّدص را خوار گرداند، زیرا او گفته‌بود که اعتقاد به صنم باطل است و عبادت آن خطاست.[۳۴] این ستیزه‌جویی متقابل، که در آن یک بت‌پرست در پی انتقام از محمّدص با توسّل به صورت متجسّد خدای خویش است، کمی پیش از آن‌که پیامبرص کعبه را از بت‌های مشرکان پاک سازد، تا بار دیگر آن مکان را وقف الله، یگانه خدای راستین، کند رخ داد.

بینندگان عثمانی در اقدامی متقابلاً انتقام‌جویانه، هم بت و هم بت‌پرست را لکّه‌دار کردند، و در این راه خود را با پیامبرص و رسالت او همراه ساختند.[۳۵] در این‌جا، بت‌پرست که در حال سجده است تقریباً به‌طور کامل صورت خود را از دست داده و بدن خمیده‌اش با لکّهٔ حجیم افقی‌ای به دو نیم شده‌است. علاوه بر این، تندیس طلایی ایستاده، که خود ابژهٔ تاج‌دارِ عواطفِ مهرورزانهٔ آن بت‌پرست است، به‌صورت عمودی ساییده شده و چهره‌اش از بین رفته‌است. بینندگان از طریق چنین اقدامات ویران‌گری، همچون خود حضرت محمّدص، خرافات بت‌پرستانه و گذشتهٔ شرک‌آمیز را انکار می‌کردند تا به‌صورت نمادین عصری جدید و کاملاً توحیدی را بنیان نهند. بت و بت‌پرست تجسّم بصری جاهلیّت هستند؛ دوره‌ای از صورت‌گرایی[۱۰] و جهل پیشااسلامی که جامعهٔ مسلمانان برای غلبه و گذر از آن به چالش کشیده‌شد. از قرار معلوم، در این تصویر ایجاد نظام جدید جهان اسلام بدون خسارات جانبی قابل تصوّر نیست.

بینندگان عثمانیِ این دو نقّاشیِ سیر نبی از طریق کنش‌های فیزیکیِ تحقیر و تخریب، آشکارا خود را شریکان و متولّیان سنّت نبوی می‌دانستند. این اقدامات پس از اِعمال، به نشانه‌های شاخص و دائمیِ دستبرد به نقّاشی‌ها، محرّک تخریب‌های بعدی، و عناصر اصلی شمایل‌نگاشتی در خود این آثار تبدیل شدند. سانسور تصاویر ابوجهل و بت‌پرست، احساسات پرشور بینندگان را به نمایش می‌گذارد که به‌شکل رفتار فیزیکی مخرّب درآمده‌است؛ رفتاری که «احساسات شدید را در یک مسیر حرکتی مناسب» ترجمه می‌کند.[۳۶] در مقابل، هنگامی‌که تصاویر به‌طور دائمی تخریب می‌شدند ـ و به این شکل در نظر بینندگان عثمانی‌شان به‌درستی اصلاح شده‌بودند ـ وضعیّت تغییریافته‌شان بر روند بازخورد ناظران بعدی تأثیر می‌گذاشت، و مجموعه‌ای از واکنش‌های احساسی را برمی‌انگیخت که با گذشت زمان اجتناب‌ناپذیر و مکرّر، و از این رو هنجاری می‌شد. بنابراین، تفکّر، احساس و عمل اخلاقی در جهان ترکی-ایرانی عصر مدرن متقدّم، تنها منحصر به الهیات و فقه نبود؛ بلکه روش‌های ابراز بصری، که ترکیبی از رفتار زیبایی‌شناختی و کنش اخلاقی بود و در نتیجه شماری «کارهای از روی عادت»[۳۷] در قبال تصویر

34. Al-Darir, *Siyer-i Nebi* (Biography of the Prophet), Istanbul, 1594–95 ce, Topkapı Palace Library, Istanbul, H. 1222, folio 371r (author's English translation).

۳۵. در نسخه‌های خطّی اروپایی نیز بت‌ها به صورت مشابهی ملوّث شده‌اند؛ نک. BORLAND, "Unruly Reading," 102.

36. TOMKINS, *Exploring Affect*, 454.

37. KANTOR, "The Psychology of Feeling or Affective Reactions," 457.

[10]. Literalism.

را در بین مخاطبان نخبه ایجاد می‌کرد، نیز در چگونگی ایجاد و کدگذاری عواطف در اجتماع تأثیرگذار بود.

همان‌طور که این نمونه‌های دستبردهای شمایل‌شکنانه در نقّاشی‌های نسخه‌های خطّی عصر مدرن متقدّم به‌تأکید نشان می‌دهند، انگیزه‌های بینندگان صفوی و عثمانی برای تخریب بازنمودهای شمایلی در آثار اسلامی بسیار متنوّع‌تر از آن چیزی است که پیش از این فرض می‌شد. این نقّاشی‌های تغییریافته، محقّقان را ترغیب می‌کند تا از گفتمان‌های پیش‌پاافتاده دربارهٔ شمایل‌گریزی[11] و شمایل‌شکنی اسلامی فراتر روند و دربارهٔ دلایل و نتایج متعدّد رفتارهای مخرّب که بر بخشی یا کلّ هنرهای شمایلی اعمال می‌شود پرسش‌های جدیدتری را طرح کنند.[۳۸] افزون بر این، نوع شواهد بصری ارائه‌شده در این‌جا محقّقان را وادار می‌کند تا از تمایل به صورت‌بندی نوعی «نگرش مسلمانان» یا «اخلاق اجتماعی مسلمانان» نسبت به شیوه‌های تصویرسازی ـ چیزی که اولگ گرابار دربارهٔ آن هشدار داده‌است ـ اجتناب کنند.[۳۹] این تمایل، که سهل‌انگارانه و بر پایهٔ حدس و گمان است، با هدف شناسایی و صورت‌بندی تمایزات ـ و نه تشابهات ـ اسلام و سایر فرهنگ‌های هنری جهانی شکل گرفته‌است. نتیجهٔ نهاییِ این طبقه‌بندی چیزی کمتر از جدا کردن هنر و فرهنگ اسلامی به‌عنوان «دیگر»ی ماهوی نبوده‌است، به‌رغم این واقعیّت که تخریب نقّاشی‌ها از عواطف مشترک انسانی (از جمله تحقیر و تمسخر و خشم) نشأت می‌گیرد که در تعامل‌های شمایل‌شکنانهٔ مسیحیان با تصاویر شمایلی نیز یافتنی است.

از روی مهرورزی

اشکال اسلامی شمایل‌شکنی عمدتاً ناشی از ترس یا نفرت از تصاویر توصیف شده‌اند. اگرچه شاید در برخی موارد واقعاً این‌گونه باشد، اما در برخی دیگر انزجار بینندگان متوجّه شمایل‌ها نیست، بلکه دشمنان به‌تصویردرآمدهٔ دین را آماج حملات قرار می‌دهد. علاوه بر این، به نظر می‌رسد که بینندگان مداخلات دیگری نیز انجام داده‌اند، که گویا ناشی از عشق و محبّت بوده‌است نه دشمنی و خشم. در نتیجه، چنین شواهد بصری‌ای ما را ترغیب می‌کند که به‌جای این‌که بپرسیم "شمایل‌شکنی چه چیز را از بین می‌برد؟"، بپرسیم "چه چیز را به‌وجود می‌آورد؟".[۴۰]

واکنش‌های عاطفی یا مهرورزانه به بازنمودها نباید تعجّب‌آور باشد، زیرا انسان صرف‌نظر از وابستگی‌های مذهبی، اخلاقی، یا تمدّنی در طیف مشترکی از تأثّرات عمل می‌کند. با این حال، احساس تکریم، میل و عشق بینندگان، در مباحث علمی دربارهٔ نقّاشی‌های اسلامی، تقریباً به‌طور کامل نادیده گرفته شده‌است. بنابراین، زمان آن فرا رسیده که پرسش‌های موشکافانه‌تری طرح کنیم؛ از جمله این‌که آیا نقّاشی‌های تخریب‌شده به‌جای این‌که هدف دست‌کاری‌های عمدی بوده‌باشند، ابژهٔ مداخلات مکرّر زاهدانه بوده‌اند؟ به عبارت دیگر، آیا تصاویر به‌خصوصی که دست‌خوش تغییر و تخریب شده‌اند می‌توانند به اقدامات شمایل‌دوستانه‌ای چون تماس‌ها و بوسه‌های شدیدِ بینندگانِ تصاویرِ نسخه‌های خطّی اشاره کنند؟ و آیا چنین اقداماتی به این علّت که گفتمان‌های غالب در شمایل‌شکنی اسلامی چشمانمان را بسته‌بود مورد غفلت واقع شده‌اند؟

تعدادی از نقّاشی‌های نسخه‌های خطّیِ ترکی–فارسیِ عصرِ مدرنِ متقدّم پاسخ‌های مثبتی به این پرسش‌ها می‌دهند: هنرهای بازنمودی در واقع بخشی از زیست‌جهان‌های مهرورزانهٔ مخاطبانشان را شکل می‌دهند، و محقّقان به آن علّت که ادّعا می‌شد تمایلات تصویرگریزانه مشخّصهٔ مسلمانان است نتوانسته‌اند این پدیده را به‌درستی در نظر بگیرند.

نمونه‌ای از این مورد، به‌عنوان مثال، نقّاشی پیامبرص متعلّق به اواخر ترکمانان و اوایل صفوی است که دست‌خوش

---

۳۸. مطالعات متعدّدی دربارهٔ شمایل‌گریزی و شمایل‌شکنی اسلامی وجود دارد. از جملهٔ مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:
CRESWELL, "The Lawfulness of Painting in Early Islam"; ARNOLD, *Painting in Islam*; HODGSON, "Islam and Image"; HAWTING, "Idols and Images"; KING, "Islam, Iconoclasm, and the Declaration of Doctrine"; PARET, "Textbelege zum islamischen Bilderverbot"; VAN REENEN, "The Bilderverbot, A New Survey"; İPŞIROĞLU, *Das Bild im Islam*; and NAEF, *Y a-t-il une "question de l'image" en Islam*?

39. GRABAR, "Islam and Iconoclasm," 51.

40. RAMBELLI and REINDERS, "What does Iconoclasm Create?" 20.

[11]. Aniconism.

آسیب‌های شدیدی در رنگ و کاغذ شده‌است (شکل۹).[۴۱] در این نقّاشی، محمّدص سوار بر براق ـ اسب پرندهٔ او که سر انسان دارد ـ به معراج می‌رود. فرشتگانی او را احاطه کرده‌اند؛ یکی از آنان از طبقی زرّین بر سر او جواهر می‌ریزد و دیگری پرچم بزرگی را می‌گرداند که کتیبهٔ شیعی «یا محمّد یا علی» بر آن نقش بسته‌است. پیامبرص نیز به نوبهٔ خود چون یکتاپرستی پارسا به تصویر کشیده شده: او با انگشت اشارهٔ راست خود، با حالتی که نماد شهادت است، به‌سوی بالا اشاره می‌کند. لکّهٔ بزرگی به‌قدری به تصویر چهرهٔ او آسیب رسانده که تکّهٔ مدوّری از کاغذ زیرین به‌کلّی از بین رفته‌است. گرچه واضح است که محمّدص با طرّه‌های مشکی بلند و دستار سفیدش، که مشخّصهٔ اوست، به تصویر کشیده شده، اما هنوز روشن نیست که او در اصل با اجزای نمایان چهره نشان داده شده بوده یا با حجاب چهره، و یا احتمالاً هر دو، که می‌توانسته به‌طور همزمان یا به‌مرور اضافه شده‌باشد.

آسیب واردشده به رنگ و کاغذ را به‌راحتی می‌توان از دریچهٔ شمایل‌شکنی اسلامی مورد بررسی قرار داد، روشی برای توضیح که خود من پیش از این در پرداختن به بازنمایی‌های تصویری آسیب‌دیده اتّخاذ کرده‌ام.[۴۲] در حقیقت، شاید یک بینندهٔ سپسین بازنمود تصویری پیامبر را چنان تابو می‌دانسته که همان‌طور که غزّالی توصیه کرده‌بود تصمیم به «نهی از منکر» گرفته‌باشد. با این حال، این‌که پیامبرص بذاته فرد یا موردی توهین‌آمیز نیست، پرسش اساسی‌تری را پیش می‌کشد: آیا ممکن نیست که چهرهٔ محمّدص بارها و بارها پسوده یا بوسیده شده، و رنگ‌دانه‌های زدوده‌شده و کاغذ خیس‌شده تحت فشار مداخلات مهرورزانهٔ بینندگان از بین رفته‌باشد؟

در حالی که پاسخ‌های این پرسش بیش‌تر در حدّ فرضیه باقی مانده‌اند، شواهد متنی و بصریْ سنّتی به قدمت سده‌ها از بوسیدن و پسودن و سجده بر تصاویر پیامبر را برجسته می‌کنند. به‌عنوان مثال، بیرونی می‌گوید اگر تصویری از محمّدص به مرد یا زن بی‌سوادی نشان داده‌شود «مسرّتشان از دیدن آن سبب می‌شود که آن تصویر را ببوسند، گونه‌هایشان را به آن بسایند و در مقابل آن به خاک بیفتند، گویی این خود اوست که می‌بینند نه تصویرش».[۴۳] پیامبرص از طریق تصویرسازی ذهنی و تمثال بصری، همواره مورد عشق و محبّت مهرورزانش واقع شده‌است.

شواهد مادی موجود به تعدادی از اعمال تصویرمحور نیز اشاره دارند که منجر به چیزی می‌شود که می‌توان آن را «آسیب مهرورزانه» نامید. در حالی که هنوز مشخّص نیست این نقّاشی‌ها چه زمانی و توسّط چه کسانی از شکل افتاده‌اند، تعدادی از عوامل مرتبط به هم نشان از بینندگان عثمانی عصر مدرن متقدّم یا عصر مدرن دارند. اعضای طبقهٔ نخبهٔ سلطنتی عثمانی، به‌ویژه از قرن دهم تا سیزدهم/ شانزدهم تا نوزدهم، اعمال مهرورزانه با محوریّت پیامبر را ترویج دادند؛ اعمالی شامل بوسیدن، پسودن، و شستن یادگارهای او، که در کوشک یادگارهای مقدّس در کاخ توپقاپی نگهداری می‌شد.[۴۴] آبی که برای شستن ردّپا و خرقهٔ پیامبر استفاده می‌شد، همچون دیگر مایعاتِ در تماس با وی،[۴۵] متبرّک دانسته‌می‌شد. از این رو، آن را نگه می‌داشتند و قطراتی از آن را به نوشیدنی‌های آیینی که در ماه رمضان مصرف می‌شد می‌افزودند، و نیز در شیشه‌های کوچکی ذخیره می‌کردند تا به‌عنوان معجون شفابخش برای بیماران کاخ استفاده کنند.[۴۶]

علاوه بر شواهدی دالّ بر پسودن و بوسیدن اشیائی که جانشین وجود حضرت محمّدص دانسته‌می‌شد، کتاب‌های دعای مصوّر عثمانی شامل تعویذها و تصاویری از یادگارهای مقدّس پیامبر، از جمله ردّپا و خرقهٔ او، نیز هستند.

---

41. Robinson, *Persian Paintings in the India Office*, 25, nos. 86–133.
نقّاشی در این‌جا بازتولید شده‌است:
Ibid., 26, Fig. 86,
به‌همراه نعت پیامبرص، همان‌طور که در آغاز کتاب خسرو و شیرین نظامی آمده‌است.

42. Gruber, "Between Logos (Kalima) and Light (Nur)," 230, Fig. 1.

۴۳. ارجاع در:
Flood, "Bodies and Becoming," 461 and 486n8.

44. See. Aydin, *Pavilion of the Sacred Relics*; Gruber, "A Pious Cure-All," 130–37; and Flood, "Bodies and Becoming," 471.

۴۵. این‌گونه سنّت‌های مربوط به آب پیش از قرن نهم/ پانزدهم نیز وجود داشت. به‌عنوان مثال، غزالی گزارش می‌دهد که در طیّ زندگی محمّدص، والدین فرزندان خود را می‌فرستادند تا با نوشیدن آب ظرف وضوی پیامبر برکت جویند (غزالی، کتاب بیستم از احیاء علوم دین، ۳۵).

۴۶. در زمینهٔ واسطه‌گری مادّی و خوردن مقدّسات نک.
Flood, "Bodies and Becoming."

این تصاویر گاه همراه با دستورالعمل‌هایی است که به بینندگان متدیّن خود می‌آموزد که تصاویر را بپسایند یا ببوسند تا قدرت نهفته‌شان آزاد شود؛ قدرتی که سبب درمان بیماری‌ها، محافظت در برابر طاعون و مصونیّت از دیگر بلایای طبیعی و غیرطبیعی می‌شود.[۴۷] آخرین، و نه کم‌اهمّیّت‌ترین، نکته این است که دست‌کم یک تصویر عثمانی با رنگ طلایی از ردّپای پیامبر، که به‌شدّت ساییده شده، نشانه‌های گویایی از پسودن مهرورزانه را آشکار می‌سازد. همان‌طور که حلمی آیدین می‌گوید، ساییدگی‌های داخل ردّپا ممکن است کار مهرورزان عثمانی باشد که پیشانی خود را بر تصویر سوده‌اند.[۴۸] بی‌شک این عرف زاهدانهٔ پسودن با هدف ادای احترام به حضرت محمّدص و فعّال‌سازی قدرت خفتهٔ یادگارهای متبرّک او انجام می‌شد.

در مجموع، گزارش‌های متنی از بوسیدن چهرهٔ محمّدص و شستن یادگارهای مقدّس او، دستورالعمل‌هایی که به ناظران می‌گویند که تصاویرِ یادگارهای مقدّس نبوی را ببوسند، و تصاویر ردّپای او که دستخوش آسیب‌های مهرورزانه شده‌اند سخت گویای آنند که ناظرانِ عصرِ مدرنِ متقدّم و مدرنِ عثمانی برخوردی بسیار پساوشی با اشیاء و تصاویر پیامبرص، که تحت مراقبت و توجّه پرهیزگارانهٔ آنان قرار گرفته‌بود، داشتند. بنابراین منطقی است که بپرسیم "آیا بازنمودهای تصویری پیامبرص، که در کاخ عثمانیان در استانبول تولید شده و یا به آن‌جا راه یافته، نیز مورد مهرورزی‌های فیزیکی قرار گرفته‌اند؟"، مهرورزی‌هایی که بخشی از آداب دینی عثمانی با محوریّت محمّدص را شکل می‌داد. بر اساس این شاخص‌های متعدّد، بررسی خسارات تصویری نه‌تنها به‌عنوان نتیجهٔ محرّک‌های شمایل‌شکنانه، بلکه به‌عنوان نتیجهٔ محرّک‌های زاهدانه نیز مهم است.

به شکل ۹ بازمی‌گردیم. شواهد بصریْ حاکی از آن است که چهرهٔ تصویرشده از حضرت محمّدص محتملاً پسوده و بوسیده شده‌است و بزاق مهرورزان پارسا سبب شده که رنگ و کاغذِ مرطوب زیر انگشتان و لب‌های پرمهرشان از هم بپاشد. این تمایلِ احساسی به بوسیدن تصاویر و نمادهای مقدّس بی‌سابقه و بی‌نظیر نیست. همان‌طور که کاترین رودی و دیگر محقّقان نشان داده‌اند، در قرون میانه و مدرن متقدّم، مهرورزان مسیحی به روش‌های مختلفی با نسخه‌های خطّی مصوّر عبادی در تعامل بودند. یکی از انواع تعاملِ پساوشیْ بوسیدن پارسایانه یا بوسهٔ مهرورزانه بود.[۴۹] با گذشت زمان، ترویج ارتباط نزدیک و محبّت‌آمیز ناظران با تصاویر مقدّس، که از طریق بوسیدن بیان می‌شد، به خسارات غیرعمد منجر شد ـ یا چیزی که مایکل کمیل آن را «بوسهٔ نهفته» می‌نامد.[۵۰] در نتیجه، برخی از تصاویر عیسی مسیح و مریم عذرا «نشانگر تخریب ارادی تصاویر برگزیدهٔ عابد بر اثر دستکاری‌های مکرّر و شدید اوست».[۵۱] کتاب‌های دعای مسیحی که تصاویری «آسیب‌دیده» دارند لمحاتی از عواطف و رفتارهای بینندگانشان را نشان می‌دهند، درحالی‌که نشانه‌های فیزیکی استفاده و ساییدگی آن‌ها آیین‌ها و عرف‌های عاطفی را آشکار می‌کند که شامل اعمال تنانه و بقایای مادّی بوسه است. بنابراین، این کتاب‌ها نشان می‌دهند که در برخی موارد تکریم بیش از حدّ تصویر نتیجه‌ای جز تخریب آن ندارد.

این احتمال وجود دارد که بینندگان عثمانیِ تصاویر و اشیاء متبرّکْ متأثّر از اعمال شمایل‌دوستانهٔ مسیحی بوده‌باشند. درحالی‌که بوسهٔ مهرورزانه توجّه را به یک نقطهٔ اشتراک در این زمینه جلب می‌کند، نقطهٔ اشتراک دیگری را می‌توان در عرف صفوی و عثمانی در پوشاندن اجزای چهرهٔ محمّدص با کشیدن حجابی سفید یا لایه‌ای از رنگ طلایی بر نقّاشی‌های ایلخانی و تیموری یافت. برخی از تصاویر نسخه‌های خطّی که نشان از دستبردهای تصویری دارند از طریق فتوحات نظامی یا تبادلات دیپلماتیک صفوی–عثمانی به دست نخبگان عثمانی افتاده‌است. در واقع، از قرن دهم/شانزدهم به بعد، تعداد زیادی از نسخه‌های مصوّر فارسی به کتابخانهٔ کاخ توپقاپی راه یافتند؛ در آن‌جا هنرمندانی که در کتابخانهٔ سلطنتی کار می‌کردند، آن‌ها را نگهداری،

---

۴۷. در مورد دستورالعمل‌های عثمانی که بینندگان را راهنمایی می‌کند تا تصاویر عبادی و طلسم‌گون را ببوسند و بپسایند، نک.
GRUBER, "'Go Wherever You Wish, for Verily You Are Well Protected.'"

48. Topkapı Palace Museum, inv. no. 21-640; reproduced in AYDIN, *Pavilion of the Sacred Relics*, 120.

49. RUDY, "Kissing Images," 2.

50. CAMILLE, "Obscenity Under Erasure," 141.

51. RUDY, "Kissing Images," 30.

مرّمت و تکمیل می‌کردند، بر آن‌ها حاشیه می‌نگاشتند، مجدّداً بر آن‌ها رنگ می‌گذاشتند و آن‌ها را مجدّداً صحّافی می‌کردند.[۵۲] حواشی متنی و دگرگونی‌های تصویری که در تصاویر محمّدص در نسخه‌های خطّی یافت می‌شود بیانگر رسوم مهرورزانهٔ صفوی و عثمانی در تعامل با تصویر است، اعمالی که نمونه‌های جالب توجّهی در سنّت‌های مسیحی دارد.

یکی از نسخه‌های مصوّری که به استانبول راه یافته، کلّیّات تواریخ حافظ ابرو[۱۲] است که در حدود سال ۸۱۸ق/ ۱۴۱۵ – ۱۶م در هرات تولید شده‌است.[۵۳] نسخه‌های سلطنتی تیموری به احتمال زیاد در قرن دهم یا یازدهم/ شانزدهم یا هفدهم به خزانهٔ کاخ توپقاپی منتقل شده‌اند. این متن نیز، همچون دیگر متون مصوّر، پس از ورود به استانبول در معرض دستبردهای متعدّدی قرار گرفت، از جمله شرح توضیحی به زبان عثمانی بر تصاویر آن افزوده‌شد. دیگر تغییرات، از جمله افزودن رنگ طلایی که چهرهٔ پیامبرص را می‌پوشاند، نیز به احتمال زیاد در کتابخانهٔ عثمانی انجام شده‌است.

یکی از نقّاشی‌های این نسخه که محمّدص را در حال تاختن بر اسب در جنگ بدر نشان می‌دهد به‌طور ویژه از این نظر روشنگر است (شکل۱۰).[۵۴] این تصویر تیموری به‌وضوح مرهون نقّاشی‌های قدیم‌تر از جنگ‌های پیامبر است که در نسخه‌های مصوّر ایلخانی جامع التواریخ رشیدالدین، متعلّق به سال‌های ۷۰۷–۷۱۴ق/ ۱۳۰۷–۱۳۱۴م، موجود بوده‌است.[۵۵] تقریباً بدون استثنا، تصاویر نسخه‌های خطّی ایلخانی و تیموریْ پیامبر را با اجزای بارز چهره به تصویر می‌کشند؛[۵۶] حجاب سفید و دیگر تکنیک‌های انتزاعی (همچون رنگ طلایی) بعد از سال ۹۰۵ق/ ۱۵۰۰م در هنرهای شمایلی ترکی–ایرانی ظاهر شد.[۵۷] با این حال، بررسی دقیق چهرهٔ محمّدص ترکیبی غیرمعمول از رنگ‌دانه‌های همرنگ پوست را نشان می‌دهد که با رنگ طلایی پوشانده شده‌است (شکل۱۱). در زیر این رنگ طلایی، ریش سیاه پیامبر، شملهٔ سفید دور گردنش، و نشانه‌هایی از اجزای چهره‌اش قابل تشخیص است. همهٔ دیگر نقّاشی‌های این نسخه، همان‌طور که در تصویر پیامبر در کعبه پس از فتح مکّه مشاهده می‌شود، دستخوش دستبردهای مشابهی شده‌اند (شکل۱۲).[۵۸] در این مورد نیز می‌توان ریش و گیسوان بلند سیاه محمّدص، همچنین پوست مایل به صورتی‌اش را در زیر رگه‌های طلایی تشخیص داد.

این جزئیّات نشان می‌دهند که پوشش طلاییْ افزودهٔ پسینی به تصاویر تیموریِ دربردارندهٔ شمایل پیامبر است. این‌که آیا رنگ طلایی زمانی اضافه شده که این نسخه در دست صفویان بوده یا زمانی که در دست عثمانیان بوده مشخّص نیست، اما واضح است که هدف این مداخلهٔ تصویری اوّلاً و اساساً مبهم کردن چهرهٔ پیامبر است. این کار به طرز قابل ملاحظه‌ای یک سند هنری قرن هشتمی/ چهاردهمی را برای تطبیق با انتظارات و شیوه‌های تصویرسازی قرن دهم/ شانزدهم و بعد از آن دگرگون می‌کرد. این قبیل دست‌بردها هنجارهای درحال‌تغییر به تصویر کشیدن محمّدص را در عصر مدرن متقدّم در

---

۵۲. برای بحث جدّی‌تر در این باب نک.
TANINDI, "Additions to Illustrated Manuscripts in Ottoman Workshops."

۵۳. در مورد این نسخه و دیگر نسخه‌های تاریخی مصوّر نک.
GRUBE and SIMS, "The School of Herat from 1400 to 1450," 148–50; ETTINGHAUSEN, "An Illuminated Manuscript of Hafiz-i Abru in Istanbul"; INAL, "Miniatures in Historical Manuscripts from the Time of Shahrukh in the Topkapı Palace Museum"; and INAL, "Some Miniatures of the Jamiʿ al-Tawarikh in Istanbul."

۵۴. این نگاره در این‌جا نیز آورده شده‌است:
TANINDI, *Siyer-i Nebî*, 11.

55. See. BLAIR, A. *Compendium of Chronicles*, 69–70; and HILLENBRAND, "Muhammad as Warrior Prophet."

۵۶. برای تصاویر جلایریان از معراج پیامبر، که در آن چهرهٔ پیامبر کاملاً نمایان و بدون تغییر است، نک.
David Collection, Copenhagen, inv. no. 20/2008 (http://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/cultural-history-themes/muhammad/art/202008).
این تصویر افتتاح ستایش پیامبر در مخزن الاسرار نظامی است، در رونوشتی از خمسه که در ۷۹۰ق ساخته شده‌است.

۵۷. برای مروری بر پیشرفت شمایل‌نگاری پیامبر نک.
GRUBER, "Between Logos (Kalima) and Light (Nur)"; and GRUBER, "Images."

۵۸. این تصویر در این‌جا بازتولید شده‌است:
LENTZ and LOWRY, *Timur and the Princely Vision*, 138–39, 166, cat. no. 46.

---

[۱۲]. کلّیّات تواریخ یا کلّیّات تاریخی عناوینی است که محقّقان مدرن به مجموعهٔ حافظ ابرو داده‌اند. برای تحلیل این نسخه و انتشار تمام‌نگاره‌های آن نک. محمّدرضا غیاثیان، نگارگری در دربار شاهرخ (میراث مکتوب، ۱۴۰۳): ۲۴۳ – ۲۷۰.

سرزمین‌های ترکی-ایرانی برجسته می‌کند، و در این راه محقّقان را به چالش می‌کشد تا تکامل همواره درحال تغییر بازنمایی پیامبر را در سنّت‌های هنری اسلامی به‌درستی تشخیص دهند.

این نسخهٔ خطّی تیموری، مانند دیگر متون مصوّر کتابخانهٔ سلطنتی عثمانی، شامل پیشانی‌نوشت‌هایی به زبان عثمانی است که بر روی برگ‌های نسخهٔ اصلی نوشته شده‌اند. این الحاقات متنی با جوهری سرخ بر بالای هر برگ مصوّر نوشته شده‌اند. این خطوط به زبان ترکی عثمانی، در مجموع متن فارسی را به‌طور واضح و مختصری خلاصه می‌کنند و در عین حال عنوان تصاویر نیز محسوب می‌شوند. عنوان تصویر ۱۲ (که مباحثهٔ محمّدص را با رهبران مکّه پس از فتح شهر شرح می‌دهد) و همچنین عنوان بالای سمت راست برگی که تصویرش علیع را در حال بلند کردن دروازه و حمله به قلعهٔ خیبر نشان می‌دهد (نک. شکل۱۳) از این قبیل است. در مورد دوم، اجزای چهرهٔ علیع قابل مشاهده و دست‌نخورده باقی مانده، درحالی‌که چهرهٔ پیامبرص (که در گوشهٔ پایینی سمت چپ بر اسب خود نشسته) بار دیگر با لایه‌ای از رنگ طلایی پوشانده شده‌است. این نمونه‌ها محتمل می‌سازد که افزودن حجاب طلایی کار عثمانیان اهل تسنّن بوده‌باشد، نه صفویان شیعه‌مذهب؛ عثمانیانی که قصد داشتند محمّدص را از نظر بصری بر علیع، که در نقّاشی‌های صفوی غالباً با حجاب سفید بر صورت به تصویر درمی‌آمد، برتری بخشند.

علاوه بر این، عنوان بالای نقّاشی‌ای که جنگ بدر را به تصویر می‌کشد (شکل ۱۰) از هنجارهای توضیحات عثمانی به طرز جالبی خارج می‌شود. در حالی که سطر اوّل متن، صحنهٔ نقّاشی‌شده را تصویر محمّدص و پیروانش در جنگ بدر معرّفی می‌کند،[۱۳] سطر دوم خطابه‌ای توصیفی[۱۴] ارائه می‌دهد: «و مبارک وجه سعادتلری تعظیما نقاب ایله‌در»، یعنی صورت مبارک و باسعادت او به نشانهٔ احترام پوشیده شده‌است. در این‌جا یک حاشیه‌نویسِ دانش‌ورِ عثمانی چهرهٔ محمّدص را مبارک و باسعادت توصیف می‌کند و از این رو نقاب را، که نماد بصری تقوا و احترام (تعظیم) ناظران است، برای آن لازم می‌داند. این یادداشت که تا کنون به آن توجّهی نشده‌بود و احتمالاً منحصربه‌فرد است بسیار ارزشمند است، زیرا انگیزهٔ بالقوّهٔ اقداماتِ بصری در جهتِ پنهان کردنِ اجزایِ چهرهٔ پیامبر را آشکار می‌سازد. همان‌طور که در این حاشیه توضیح داده شده، افزودن حجاب بر چهرهٔ محمّدص برای تکریم و تعظیم پیامبر است و برآمده از منع تصاویر یا ترس از آن‌ها نیست. علاوه بر این، هم یادداشت متنی و هم شواهد بصریِ همراه آن، سخت گویای آنند که عمل احترام‌آمیز افزودن حجاب طلایی به چهرهٔ پیامبرص که بر نسخه‌های خطّیِ ایرانیِ از پیش موجود انجام شده، به احتمال زیاد سنّتی مربوط به عصر مدرن متقدّم عثمانی بوده‌است.

افزودن حجاب چهره به تصاویر محمّدص در نسخه‌های خطّی اسلامی یادآور اقدامات مشابه، یعنی پوشاندن بازنمودهای عیسی مسیح و مریم عذرا در کتاب‌های عبادی مسیحی اواخر قرون میانه است. همان‌طور که کاترین رودی و کریستین شیاکا نشان داده‌اند، پرده‌های پارچه‌ای کوچکی (معمولاً ابریشمی) به صفحات این کتاب‌ها دوخته می‌شده تا این تصاویر مقدّس را بپوشانند. در برخی از نسخه‌های خطّی، این پارچه‌ها باقی مانده‌اند؛ در برخی دیگر نیز، سوراخ‌های سوزن و بقایای نخ شواهدی دال بر وجود پارچه‌های مفقودند.[۵۹] این پرده‌ها بر رازآمیزی تصاویر مبهم می‌افزایند و مانعی محافظ بین بیننده و شمایل ایجاد می‌کنند. تأثیر بصری تصویر زمانی بیش‌تر می‌شود که خواننده پرده را برمی‌دارد؛ عملی نمایشی و آیینی که تقلیدی نمادین از مکاشفه است. در نتیجه، این شمایل‌پوش‌ها نقش مهمّی در خواندن و دیدن، در آیین‌های نیایش‌سرایی و عبادی مسیحی، ایفا می‌کند. چنین اعمالی شامل برداشتن پرده از رازهای بصری از طریق مشارکت فعّالانهٔ مهرورزان است، که خود نشان‌دهندهٔ دیدگاه الهیّات مسیحی قرون

59. Rudy, "Kissing Images," 10–15; and Sciacca, "Raising the Curtain on the Use of Textiles in Manuscripts."

[۱۳]. «پیغمبریمز محمّد مصطفی صلی الله تعالی علیه و سلم حضرتلرینک بدر کبرا غزا».

[۱۴]. خطابهٔ توصیفی/ Ekphrastic: اکفراسیس به مفهوم ادبی و بلاغیِ احضار ـ از طریق کلمات ـ برداشتی از یک شئ یا صحنهٔ بصری اشاره دارد. از قرن اوّل میلادی به بعد، واژهٔ اکفراسیس (ἔκφρασις) نوعی استنباط انتقادی تلقّی می‌شود، گفتاری توصیفی که موضوع را با وضوح بصری در مقابل چشم قرار می‌دهد.

میانه دربارهٔ قدرت تجلّی‌های بصری است.[۶۰]

تصاویر عبادی در اروپای مسیحی پس از قرون میانه از طریق بوسیدن، روشن کردن شمع، مزیّن کردن، قاب کردن، پوشاندن و پرده‌برداری کردن مورد توجّه قرار گرفت. همان‌طور که دیدیم، نقّاشی‌های نسخه‌های خطّیِ ترکی–ایرانیِ پیامبر در عصر مدرن متقدّم دستخوشِ ابراز محبّت‌ها و دست‌بردهای مختلف واقع شده‌بودند. برخی از این تصاویر و یادگارهای مقدّس با لب‌های مرطوب مهرورزان بوسیده و در نتیجه تخریب شده‌بودند؛ برخی دیگر لمس شده و رنگشان در معرض خطر قرار گرفته یا پاک شده‌بود؛ و برخی دیگر بعدها با حجاب‌هایی به رنگ‌های سفید یا طلایی، به نشانهٔ احترام پوشانده شده‌بودند.

شواهدِ تصویریِ دیگر به اعمال اسلامی پسودن آیینی حجاب‌های چهره اشاره دارند. این امر در مورد یک نقّاشی صفوی در اواخر قرن دهم/ شانزدهم که پیامبرص و علیع را در حال شکستن بت‌های کعبه نشان می‌دهد، صادق است (نک. تصاویر ۱۴ و ۱۵).[۶۱] در این روایت و تصویرسازی شیعی، علی بتی به‌شکل میمون را از بام کعبه برمی‌گیرد. کعبه در این نقاشی با پرده‌ای (کسوة) پوشیده شده که شهادتی شیعی[۱۵] به ولایت بر آن نوشته شده‌است.[۶۲] درحالی‌که حجاب چهرهٔ محمّدص با کتیبهٔ ندایی «یا محمّد» با جوهر طلایی پوشیده شده، رنگ‌دانه‌های سفید سرتاسرِ حجابِ چهرهٔ علیع آن‌قدر به‌تکرار پسوده شده که هیچ رنگی از آن باقی نمانده‌است.[۶۳] این پسایش‌های تمیز و محدود این حس را القا می‌کنند که ناظران تنها علیع را با اشتیاق شدیدی که در طیّ زمان تکرار می‌شده مورد توجّه قرار داده‌اند. بنابراین، در زمینهٔ فرهنگیِ شیعیِ ایرانیِ مدرنِ متقدّم، هدف اصلی و نخستینِ «ایمان لمسیِ» ناظران ممکن است که علیع بوده‌باشد، نه محمّدص.

تأثیرات متعاقب

همهٔ این نقّاشی‌ها به‌عنوان زدوده‌نوشت‌هایی[۱۶] عمل می‌کنند که درگیریِ عاطفیِ بی‌ثبات و ذهنیت‌های در حال تغییر را در حوزه‌های فرهنگی ایرانی و ترکی عصر مدرن متقدّم مستند می‌سازند. این بقایای تصویری به شکلی مادّی، قانونی نانوشته را دربارهٔ نحوهٔ مشاهده و ادراک تصاویر نشان می‌دهند و در غیاب آموزه‌های مفصّلْ شواهد مهمّی ارائه می‌کنند. گرچه اقدامات خسارت باری علیه تصاویر مهاجمان مشرک، مخالفان فرقه‌ای، و مظاهر نافرهیختگی بت‌پرستانه انجام شده، اما این اقدامات هم‌زمان اعتبار اخلاقی این تصاویر را، که عرصه‌ای برای انگاشت مهرورزانه بودند، ملموس‌تر می‌کردند، به‌ویژه هنگامی‌که در پی حفاظت و دوام میراث نبوی بودند. به‌علاوه، این تصاویر تغییریافته عرصه‌هایی تصویری برای احساس عشق و محبّتی فراهم می‌کردند که به‌صورت فیزیکی اجرا شده‌بود؛ احساساتی که بقایای آن متضمّن نوعی تخریب مهرورزانه است. این تصاویرِ دستکاری‌شده، ازشکل‌افتاده و بازنگاشته‌شده ما را به تشخیصِ عرصه‌ای احساسی که در آن دشمنایگی و عاطفه به هم می‌پیوندند و با هم تصادم می‌کنند رهنمون می‌شوند و ازاین‌روی رفتارهای احساسی و زیبایی‌شناسانه‌ای را به منصّهٔ ظهور می‌گذارند که به نظر می‌رسد ویژهٔ جهانِ ترکی–ایرانیِ مدرن متقدّم باشند.

بینندگان این تصاویر تمایلات کاملاً متضادّی از خود بروز می‌دهند، از جمله انگیزه‌هایی برای محافظت یا تخریب، ستودن یا زدودن، جاودانه ساختن یا محو کردن. چنین تمایلاتی بر این واقعیّت تأکید می‌کنند که عشق به تصاویر یا ترس از آن‌ها کاملاً درهم‌تنیده‌اند ـ در واقع همان‌طور که دیوید فریدبرگ اشاره کرده‌است، آن‌ها «دو روی یک سکه‌اند».[۶۴] تخریب‌های شمایلی، به‌عنوان ردّ پای

---

60. Elsner, "Iconoclasm as Discourse," 369.

۶۱. در مورد رونوشت‌های مصوّر از روضة الصفای میرخواند، نک.
Melville, "The Illustration of History in Safavid Manuscript Painting," 168–71.

۶۲. در مورد ولایت شیعی نک.
Takim, "From Bidʿa to Sunna."

63. Gruber, "Between Logos (Kalima) and Light (Nur)," 242, Fig. 8, and 245, Fig. 10.

64. Freedberg, *The Power of Images*, 405.

[۱۵]. لا اله الا الله محمّد رسول الله علی ولی الله.

[۱۶]. زدوده‌نوشت/ Palimpsest: نسخه‌های خطّی‌ای هستند که مطالبی که زمانی روی آن‌ها نوشته شده بوده پاک شده و بار دیگر روی آن‌ها نوشته شده‌است. معادل این کلمه در زبان عربی «طِرس» است (نک. لغت‌نامه).

مادّی واکنش‌های احساسی، همچنین پژواک‌های عاطفی را، به‌ویژه هنگام برخورد با پرسش‌های اخلاقی، گواهی می‌کنند. در این راستا، چیزی که در گفتمان اخلاقیّات از اهمّیّت ویژه‌ای برخوردار است شفقت انسانی است ـ که نوعی «احساس کردن با دیگری» است ـ و تعدادی از نقّاشی‌های شمایلی، در حالت تغییریافته‌شان، در واقع «بینش همدلانهٔ»[۶۵] مخرّبِ ناظرانشان را نشان می‌دهند. این اشکال آسیب با ترکیب اخلاق، عاطفه و حرکت، به‌عنوان پاسخ‌های مجسّم‌شدهٔ تجمیعی عمل می‌کنند و با وام گرفتن از بیان موریس مرلوپونتی، «قصدمندی عملی» ناظران تصویر را آشکار می‌کنند، زیرا آنان فعّالانه درگیر پدیده‌های روانی–فیزیکی دیدن و قضاوت کردن هستند.[۶۶]

این نوع فعّالیّت، با ترکیب رفتار زیبایی‌شناختی و کنش اخلاقی، دربرگیرنده و یادآور طیفی از عادات است که ناظران از طریق آن‌ها می‌بینند و با احساس عمل می‌کنند.[۶۷] به گفتهٔ ارنست فن آلفن، این بعدِ پویاترِ تجربهٔ بصری «شدّت‌هایی» دارد که شناخت و احساسات را هدایت می‌کند و به نوبهٔ خود تأثیر فیزیولوژیکی ایجاد می‌کند. در نتیجه، عواطف تعاملی‌اند و رو به بیرون، به‌سوی یک شئ یا تصویر، دارند.[۶۸] آن‌ها همچنین پیوندی بین نقّاشی و ناظران آن برقرار می‌کنند و خالق جوامع عاطفی در طیّ قرون هستند.

با این حال، تصاویر شمایلی صرفاً دریافت‌کنندگانِ منفعلِ کنش‌های انسانی نیستند. آن‌ها نیز، با همان حالت‌های دستکاری‌شده و تغییریافته‌شان، می‌توانند به مواضع و نتایج اخلاقی ماهیّت مادّی بدهند و همچنین بر فرآیند بازخورد کنترل و نظارت داشته‌باشند.[۶۹] به بیان دیگر، بازنمایی‌های شمایلی می‌توانند موجودیّت‌های پویایی باشند که تأثیرات را منتقل می‌کنند و از این رو ناظران را به روش‌هایی پویا تحت تأثیر قرار می‌دهند. این امر به‌ویژه زمانی درست است که یک واکنش عاطفی برای محافظت و یا از روی مهرورزی به یک فردِ به‌تصویردرآمده، از اتّفاق در یک نقّاشی شمایلی درج شده و به‌زور گنجانده شده‌باشد. بنابراین، هنگام طرح این پرسش‌ها که "تصاویر چه می‌خواهند، چگونه رفتار می‌کنند و چه قدرتی بر ما دارند؟"[۷۰] باید توجّه داشته‌باشیم که تأثیرات متعاقب مادّی و بصریِ ساختارهای فیزیکیِ تغییریافتهٔ آن‌ها را نادیده نگیریم، که به نوبهٔ خود فعّالانه حالات عاطفی بینندگانی را که به تماشای آن‌ها آمده‌بودند برمی‌انگیختند.

در پایان، این تصاویر تغییریافته ما را به تجدید نظر اساسی در الگوهای جاافتادهٔ پژوهشی دعوت می‌کنند؛ این‌که شواهدی که بیش‌تر به‌عنوان نوعی شمایل‌شکنی اسلامی تفسیر می‌شوند می‌توانند دست‌کم در مواردی سرنخ‌هایی برای شمایل‌دوستی ارائه دهند. به هر حال، اعمال عاطفی ـ از جمله مواردی که ناظران مسلمان بر تصویر اعمال می‌کردند ـ باید کلّ طیف احساسات انسانی را در بر گیرند، احساساتی که نمی‌توانند تنها محدود به ترس و نفرت باشند. بنابراین، منطقی و به‌جاست که روش‌ها و دامنهٔ تحقیقات علمی ما، برای بحث درباب اعمال عاشقانهٔ تصویرمحور در حوزه‌های دینی–فرهنگیِ اسلامی، گسترش یابند. از یک سو، در نظر گرفتن این نوع اعمال اخلاقی–عاطفی، که مولّدش بیش‌تر واکنش‌های مثبت به تصاویر است تا منفی، این واقعیّت را برجسته می‌کند که تمایزِ سنّت تصویری اسلامی به شکلی اغراق‌شده تصویر شده‌است. از سوی دیگر، این امر ما را قادر می‌سازد تا تعاملات نزدیک ناظران با نقّاشی‌ها را شناسایی و ردیابی کنیم و بنابراین به درک بهتری از احساسات متفاوت مخاطبان ترکی–ایرانی دست یابیم؛ مخاطبانی که در طیّ عصر مدرن متقدّم با تصویر زندگی می‌کردند، از آن نفرت داشتند یا به آن عشق می‌ورزیدند.

---

۶۵. اصطلاح از بنت (Bennett) وام گرفته شده‌است: Empathic Vision.

۶۶. در مورد اصطلاح «قصدمندیِ عملی» (intentionalité motrice) مرلوپونتی نک.

MERLEAU-PONTY, *Phenomenology of Perception*, 137;

و در مورد بیان مرلوپونتی و مفهوم مرتبطِ kinaesthetic consciousness ادموند هوسرل، نک.

BREDEKAMP, "The Picture Act," 27.

67. KANTOR, "The Psychology of Feeling or Affective Reactions," 457.

68. VAN ALPHEN, "Affective Operations of Art and Literature," 23.

69. TOMKINS, *Exploring Affect*, 455.

۷۰. برای این سه پرسش نک.

MITCHELL, "What Do Pictures Want?"; BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts*; and FREEDBERG, *The Power of Images*.

تصویر ۱. شکنجهٔ مسلمانان، رشیدالدّین، جامع التواریخ، تبریز، ۷۱۴ق (کتابخانهٔ دانشگاه ادینبرا، Arab Ms. 20): گ۴۸پ. [نسخهٔ دیجیتال: https://archives.collections.ed.ac.uk/repositories/2/archival_objects/145535]

تصویر ۲. شکنجهٔ بلال، رشیدالدّین، جامع التواریخ، حدود ۱۳۵۰ تا ۱۴۰۰م (کتابخانهٔ کاخ توپقاپی، استانبول، خزینه ۱۶۵۴): گ۶۲ر. [این نسخه مورَّخ ۷۱۷ق است اما تصویر در نیمهٔ نخست سدهٔ نهم هجری اجرا شده‌است؛ نک. محمّدرضا غیاثیان، نگارگری در دربار شاهرخ (میراث مکتوب، ۱۴۰۳): ۱۳۸]

تصویر ۳. مباهله، بیرونی، آثار الباقیه عن قرون الخالیه، تبریز یا مراغه، ۷۰۷ق (کتابخانهٔ دانشگاه ادینبرا، Arab Ms. 161): گ۱۶۱ر. [نسخهٔ دیجیتال: https://archives.collections.ed.ac.uk/repositories/2/digital_objects/3051]

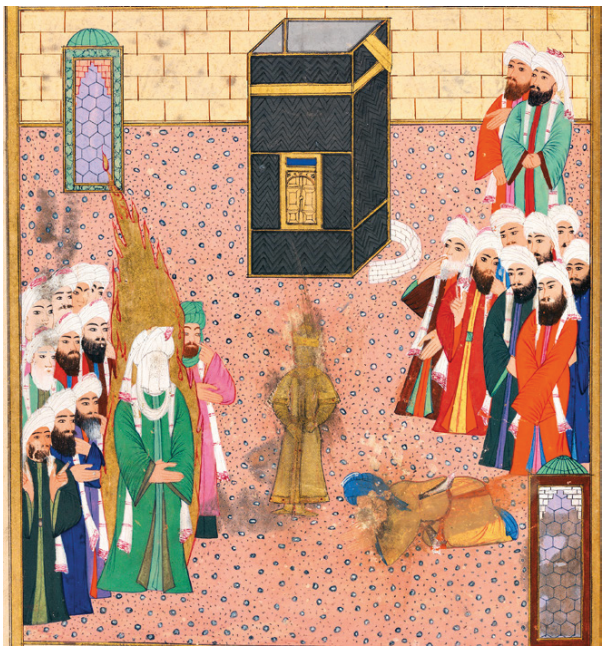
تصویر ۵. جانشینی علی ؑ در غدیر خم، بیرونی، آثار الباقیه عن قرون الخالیه، اصفهان، ۱۰۷۵ق (کتابخانهٔ مدرسهٔ سپهسالار، ش ۱۵۱۷): گ ۲۸۷ر.

تصویر ۴. جانشینی علی ؑ در غدیر خم، بیرونی، آثار الباقیه عن قرون الخالیه، تبریز یا مراغه، ۷۰۷ق (کتابخانهٔ دانشگاه ادینبرا، Arab Ms. 161): گ ۱۶۲ر.

جستار
برای محافظت از رزق مقدر
کریستین گروبر؛ ترجمهٔ: میترا مهاجر

تصویر ۶. جانشینی علیؑ در غدیر خم، بیرونی، آثار الباقیه عن قرون الخالیه، سرزمین عثمانی، حدود ۹۶۷ق (کتابخانهٔ ملّی فرانسه، پاریس، Ms. Arabe 1489): گ۸۷ر.
[نسخهٔ دیجیتال: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406161z/f1.item]

تصویر ۷. ابوجهل سنگی به‌سوی محمّدˇ پرتاب می‌کند، ضریر، سیر نبی، استانبول، ۱۰۰۳ق (توپقاپی، استانبول، خزینه ۱۲۲۲): گ۳۶۶ر.



تصویر ۸. محمّدˇ بت‌پرستی را در حین سجده بر بت خود می‌بیند، ضریر، سیر نبی، استانبول، ۱۰۰۳ق (توپقاپی، استانبول، خزینه ۱۲۲۲): گ۳۷۱ر.

تصویر ۹. معراج پیامبر، نظامی، خمسه، احتمالاً شمال شرق ایران، حدود ۸۷۹–۹۲۱ق
(کتابخانهٔ بریتانیا، لندن، ایندیا آفیس ms. 387): گ۴پ.

تصویر ۱۰. پیامبر اسلام در جنگ بدر، حافظ ابرو، کلّیات تواریخ، هرات، ۸۲۰ق (کتابخانهٔ کاخ توپقاپی، استانبول، B. 282): گ۱۵۴ر.

تصویر ۱۱. بخشی از تصویر ۱۰، چهرهٔ پیامبر اسلام که با طلا پوشانده شده‌است.

تصویر ۱۲. پیامبر اسلام در کنار کعبه پس از فتح مکّه، حافظ ابرو، کلیّات تواریخ، هرات، ۸۲۰ق (کتابخانهٔ کاخ توپقاپی، استانبول، B. 282): گ۱۷۱ر.

تصویر ۱۳. علی‌ؑ به خیبر حمله می‌کند، حافظ ابرو، کلّیّات تواریخ، هرات، ۸۲۰ق (کتابخانهٔ کاخ توپقاپی، استانبول، B. 282): گ۱۶۹ر.

تصویر ۱۴. پیامبرﷺ و علی‌ؑ بت‌های کعبه را می‌شکنند، میرخواند، روضة الصفا، شیراز، ۹۹۳–۱۰۰۳ق (موزهٔ هنر اسلامی، برلین، I.44/68).

تصویر ۱۵. بخشی از تصویر ۱۴، عبارت دعایی بر حجاب چهرهٔ پیامبرﷺ و نبود نقّاشی بر حجاب چهرهٔ علی‌ؑ.

- ARNOLD, Thomas. *Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*. Oxford: Clarendon, 1928.
- AYDIN, Hilmi. *Pavilion of the Sacred Relics: The Sacred Trusts, Topkapi Palace Museum, Istanbul*. Istanbul: Kaynak Kitaplığı, 2004.
- BARTHOLEYNS, Gil, Pierre-Olivier DITTMAR, and Vincent JOLLIVET. "Des raisons de détruire une image [Why Destroy an Image?]." *Images re-vues: histoire, anthropologie et théorie de l'art* 2 (2006): 1–20.
- BENNETT, Jill. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- BLAIR, Sheila. *A Compendium of Chronicles: Rashid al-Din's Illustrated History of the World*. Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, ed. Julian RABY, vol. 27. Oxford: Nour Foundation and Oxford University Press, 1995.
- BORLAND, Jennifer. "Unruly Reading: The Consuming Role of Touch in the Experience of a Medieval Manuscript." In *Scraped, Stroked, and Bound: Materially Engaged Readings of Medieval Manuscripts*, ed. Jonathan WILCOX, 97–114. Turnhout: Brepols, 2013.
- BREDEKAMP, Horst. *Theorie des Bildakts*. Frankfurt: Suhrkamp, 2010.
- ————————. "The Picture Act: Tradition, Horizon, Philosophy." In *Bildakt at the Warburg Institute*, ed. Sabine MARIENBERG and Jürgen TRABANT, 3–32. Berlin: De Gruyter, 2014.
- CALMARD, Jean. "Les rituels shiites et le pouvoir. L'imposition du shiisme safavide: eulogies et malédictions canoniques." In *Études safavides*, ed. Jean CALMARD, 109–50. Paris and Tehran: Institut français de recherche en Iran, 1993.
- CAMILLE, Michael. "Obscenity Under Erasure: Censorship in Medieval Illuminated Manuscripts." In *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, ed. Jan ZIOLKOWSKI, 139–54. Leiden: Brill, 1998.
- COOK, Michael. *Forbidding Wrong in Islam: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ————————. *Commanding Right and Forbidding Wrong in Islamic Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- CRESWELL, K.A.C. "The Lawfulness of Painting in Early Islam." *Ars Islamica* 11–12 (1946): 159–66.
- DANKOFF, Robert. *Evliya Çelebi in Bitlis: The Relevant Section of the Seyahatname*. Leiden: Brill, 1990.
- ELSNER, Jas. "Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium." *The Art Bulletin* 94, no. 3 (September 2012): 368–94.
- ETTINGHAUSEN, Richard. "Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century." *Convegno di Scienze Morali Storiche e Filologiche, Symposium on Orient and Occident during the Middle Ages, May 27–June 1, 1956*, 360–83. Rome: Accademia nazionale dei Lincei, 1957; republished in his *Islamic Art and Archaeology: Collected Papers*, ed. Myriam ROSEN-AYALON, 244–68. Berlin: G. Mann Verlag, 1984.
- ————————. "An Illuminated Manuscript of Hafiz-i Abru in Istanbul, Part I." *Kunst des Orients* 2 (1955): 30–44.
- FLOOD, Finbarr Barry. "Bodies and Becoming: Mimesis, Mediation, and the Ingestion of the Sacred in Christianity and Islam." In *Sensational Religion: Sensory Cultures in Material Practice*, ed. Sally PROMEY, 459–93. New Haven: Yale University Press, 2014.
- ————————. "Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum." *The Art Bulletin* 84, no. 4 (December 2002): 641–59.
- FREEDBERG, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: Chicago University Press, 1989.
- GARRETT FISHER, Carol. "A Reconstruction of the Pictorial Cycle of the Siyar-i Nabi of Murad III." *Ars Orientalis* 14 (1984): 75–94.
- Al-Ghazali. *Book XX of al-Ghazali's Ihyā ʿUlum al-Din* [Revival of Religious Sciences], trans. Leon ZOLONDEK. Leiden: Brill, 1963.
- GRABAR, Oleg. "Islam and Iconoclasm." In *Iconoclasm: Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, University of Birmingham, March 1975, ed. Anthony BRYER and Judith HERRIN, 45–52. Birmingham: Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1977; republished in his *Constructing the Study of Islamic Art*. Vol. 1, *Early Islamic Art, 650–1100*, 43–56. Aldershot and Burlington: Ashgate Variorum, 2005.
- GRUBE, Ernst, in collaboration with Eleanor SIMS. "The

School of Herat from 1400 to 1450." In *The Arts of the Book in Central Asia*, 14th–16th Centuries, ed. Basil GRAY, 147–78. Boulder: Shambhala; London: UNESCO, 1979.

- GRUBER, Christiane. *The Ilkhanid Book of Ascension: A Persian-Sunni Devotional Tale*. London: I.B. Tauris and British Institute for Persian Studies, 2010.
- ————————. *The Timurid Book of Ascension (Miʿrajnama): A Study of Text and Image in a Pan-Asian Context*. Valencia, Spain: Patrimonio Ediciones in collaboration with the Bibliothèque nationale de France, 2008.
- ————————. "'Go Wherever You Wish, for Verily You Are Well Protected': Seal Designs in Late Ottoman Prayer Books." In *Visions of Enchantment: Occultism, Spirituality, and Visual Culture*, ed. Daniel ZAMANI. London: Fulgur, forthcoming.
- ————————. "Images." In *Muhammad in History, Thought, and Culture: An Encyclopedia of the Prophet of God*, ed. Coeli FITZPATRICK and Andrew WALKER, 286–94. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2014.
- ————————. "Questioning the 'Classical' in Persian Painting: Models and Problems of Definition." *Journal of Art Historiography* 6 (June 2012): 1–25.
- ————————. "A Pious Cure-All: The Ottoman Illustrated Prayer Manual in the Lilly Library." In *The Islamic Manuscript Tradition: Ten Centuries of Book Arts in Indiana University Collections*, ed. Christiane GRUBER, 117–53. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- ————————. "Between Logos (Kalima) and Light (Nur): Representations of the Prophet Muhammad in Islamic Painting." *Muqarnas* 26 (2009): 1–34.
- HAWTING, Gerald R. "Idols and Images." In *Encyclopaedia of the Qurʾan*, ed. Jane Dammen MCAULIFFE. Accessed on February 12, 2015, via Brill Online: http://referenceworks.brillonline.com.proxy.lib.umich.edu/entries/encyclopaedia-of-the-quran/idols-and-images-EQSIM_00207.
- HILLLENBRAND, Robert. "Muhammad as Warrior Prophet: Images from the World History of Rashid al-Din." In *The Image of the Prophet between Ideal and Ideology: A Scholarly Investigation*, ed. Christiane GRUBER and Avinoam SHALEM, 65–75. Berlin: De Gruyter, 2014.
- ————————. "Images of Muhammad in al-Biruni's Chronology of Ancient Nations." In *Persian Painting from the Mongols to the Qajars: Studies in Honour of Basil W. Robinson*, ed. Robert HILLENBRAND, 129–46. London: I.B. Tauris, 2000.
- HODGSON, Marshall. "Islam and Image." *History of Religions* 3 (1964): 220–60.
- Ibn Ishaq. *Muhammad*. Translated by ʿAbd al-Rahman BADAWI. 2 vols. Beirut: Editions Albouraq, 2001.
- ————————. *The Life of Muhammad: A Translation of Ibn Ishaq's Sirat Rasul Allah*. Translated by Alfred GUILLAUME. Lahore and Karachi: Pakistan Branch, Oxford University Press, 1967.
- INAL, Güner. "Miniatures in Historical Manuscripts from the Time of Shahrukh in the Topkapı Palace Museum." In *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, ed. Lisa GOLOMBEK and Maria SUBTELNY, 103–15. Leiden: Brill, 1992.
- ————————. "Some Miniatures of the Jamiʿ al-Tawarikh in Istanbul, Topkapı Museum, Hazine no. 1654." *Ars Orientalis* 5 (1963): 163–75.
- İPŞIROĞLU, Mazhar Şevket. *Das Bild im Islam. Ein Verbot und seine Folgen*. Vienna and Munich: Schroll, 1971.
- KANTOR, J.R. "The Psychology of Feeling or Affective Reactions." *The American Journal of Psychology* 34, no. 3 (July 1923): 433–63.
- KING, G.R.D. "Islam, Iconoclasm, and the Declaration
- of Doctrine." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 48 (1985): 267–77.
- KOHLBERG, Etan. "Some Imami Shiʿi Views on the Sahaba." *In Belief and Law in Imami Shiʿism*, ed. Etan KOHLBERG, 143–75. Aldershot: Variorum, 1991.
- LATOUR, Bruno. "What Is Iconoclash? Or Is There a World beyond the Image Wars?." In *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ed. Bruno LATOUR and Peter WEIBEL, 14–37. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- LENTZ, Thomas, and Glenn LOWRY. *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1989.
- MELVILLE, Charles. "The Illustration of History in Safavid Manuscript Painting." In *New Perspectives on Safavid Iran: Empire and Society*, ed. Colin MITCHELL, 163–97. London: Routledge, 2010.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin SMITH. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- MITCHELL, W.J.T. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: Chicago University Press, 2005.
- MORGAN, David. The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice. Berkeley: University of California Press, 2005.
- NAEF, Sylvia. *Y a-t-il une "question de l'image" en Islam?*. Paris: Téraèdre, 2004.
- NOYES, James. *The Politics of Iconoclasm: Religion, Violence, and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam*. London: I.B. Tauris, 2013.
- PARET, Rudi. "Textbelege zum islamischen Bilderverbot." In *Das Werk des Künstlers: Studien zur Ikonographie und Formgeschichte: Hubert Schrade zum 60. Geburtstag dargebracht von Kollegen und Schülern*, ed. Hans FEGERS, 36–48. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- RAMBELLI, Fabio, and Eric REINDERS. "What does Iconoclasm Create? What Does Preservation Destroy? Reflections on Iconoclasm in East Asia." In *Iconoclasm: Contested Objects, Contested Terms*, ed. Stacy BOLDRICK and Richard CLAY, 15–33. London: Ashgate, 2007.
- Rashid al-Din. *Jamiʿ al-Tawarikh (Iran wa Islam)*, ed. Muhammad Rushan. Tehran: Miras-e Maktoob, 2013.
- ROBINSON, Basil. *Persian Paintings in the India Office: A Descriptive Catalogue*. London: Sotheby Parke Bernet, 1976.
- RUDY, Kathryn. "Kissing Images, Unfurling Rolls, Measuring Wounds, Sewing Badges and Carrying Talismans: Considering Some Harley Manuscripts through the Physical Rituals they Reveal." *Electronic British Library Journal* (2011): 1–56.
- RUGGLES, D. Fairchild. *Islamic Art & Visual Culture: An Anthology of Sources*. Malden: Wiley-Blackwell, 2011.
- RÜSTEM, Ünver. "The Afterlife of a Royal Gift: The Ottoman Inserts of the Shahnama-i Shahi." *Muqarnas* 29 (2012): 245–337.
- SACHAU, C. Edward, ed. and trans. *The Chronology of Ancient Nations: An English Version of the Arabic Text of the Athâr-ul-Bâkiya of Albîrûnî or "Vestiges of the Past."* London: W. H. Allen & Co., 1879.
- SCIACCA, Christine. "Raising the Curtain on the Use of Textiles in Manuscripts." In *Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and Their Metaphors in the Late Medieval Ages*, ed. Kathryn RUDY and Barbara BAERT, 161–90. Turnhout: Brepols, 2007.
- SOUCEK, Priscilla. "The Life of the Prophet: Illustrated Versions." In *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World: Papers from a Colloquium in Memory of Richard Ettinghausen, Institute of Fine Arts, New York University, 2–4 April 1980*, ed. Priscilla SOUCEK, 193–218. University Park: Penn State University Press, 1988.
- ————————. "An Illustrated Manuscript of al-Biruni's Chronology of Nations." In *The Scholar and the Saint: Studies in Commemoration of Abuʾl-Rayhan al-Biruni and Jalal al-Din al-Rumi*, ed. Peter CHELKOWSKI, 103–68. New York: New York University Press, 1975.
- STANFIELD-JOHNSON, Rosemary. "The Tabarråiyan and the Early Safavids." *Iranian Studies* 37, no. 1 (March 2004): 47–71.
- TAKIM, Liyakat. "From Bidʿa to Sunna: The Wilaya of ʿAli in the Shiʿi Adhan." *Journal of the American Oriental Society* 120, no. 2 (2000): 166–77.
- TANINDI, Zeren. *Siyer-i Nebî: İslam Tasvir Sanatında Hz. Muhammedʾin Hayatı*. Istanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1984.
- ————————. "Additions to Illustrated Manuscripts in Ottoman Workshops." *Muqarnas* 17 (2000): 147–61.
- TOMKINS, Silvan. *Exploring Affect: The Selected Writings of Silvan S. Tomkins*, ed. Virginia DEMOS. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- VAN ALPHEN, Ernst. "Affective Operations of Art and Literature." *RES: Anthropology and Aesthetics* 53–4 (Spring–Autumn 2008): 20–30.
- VAN REENEN, Daan. "The Bilderverbot: A New Survey." *Der Islam* 67, no. 1 (1990): 27–77.

Gozaresh-e Miras

101

Quarterly Journal of Textual Criticism, Codicology and Iranology
Third Series, vol. 7, no. 4, Winter 2022
[Pub. Winter 2024]

Properietor:
The Written Heritage Research Institute

Managing Director & Editor-in-Chief:
Akbar Irani

General Editor:
Masoud Rastipour

Managing Editor:
Younes Taslimi-Pak

Cover:
Mahmood Khani

Print:
Miras

No. 1182, Enghelab Ave.,
Between Daneshgah St. & Abureyhan St.,
Tehran, Iran

Postal Code: 1315693519
Tel: 66490612, **Fax:** 66406258
Website: www.mirasmaktoob.com
E-mail: gozaresh@mirasmaktoob.ir

Gozāresh-e Mirās

101

Quarterly Journal of Textual Criticism, Codicology and Iranology

Third Series, vol. 7, no. 4, Winter 2023 [Pub. Winter 2025]

Table of Contents

Editorial

Jalal Matini and His Contributions to the Persian Written Heritage 3-4

Articles

Takhbīr al-Kalām: A Newly Found Work by Sayf al-Dīn Isfarangī on the Reasons for Revelation of Some of the Quran's Surahs and Verses / **Behrouz Imani** 5-9

A Remnant of the Seljuq Period in Aleppo / **Ahmad Khameyar** 10-12

A Few Mongolian Words and Expressions in *Al-Wasā'il Ilā al-Rasā'il* / **Ali Safari Aq-Qaleh** 13-19

By the Might of the Royal Arm: on the Georgian Name of Allāhwerdī Khān / **MohamadSadegh Mirzaabolqasemi** 20-22

In Defense and Devotion: Affective Practices in Early Modern Turco-Persian Manuscript Paintings / **Christiane Gruber;** Translated by **Nastaran Nejati** 23-50

Three Etymological Notes / **Hassan Rezai Baghbidi;** Translated by **Milad Bigdeloo** 51-54

Some Evidence for the Accuracy of Bundari's Translation of *Māda Sihr* to *Nāqatu Binti Thalāthīn* / **Hossein Shahrabi** 55-63

On the Monostichs and Quatrains of Hussayn ʿalī Mīrzā Farmānfarmā / **AliReza Khazai** 64-69

An Introduction to the Challenges of Cataloging Persian Manuscripts in Poland: An Overview of the Manuscripts of *Bahār-i Dānish* and *Ṭuṭī Nāma* in Warsaw and Wrocław / **Stanisław Adam Jaśkowski** 70-80

Newly Discovered Poems of Khālis-i Astarābādī / **Seyyed Hadi Miraghai** 81-87

Reviews and Critiques

A Contemplation on the Edition of *Ahsan al-Qiṣaṣ*: Collating the Edited Text with the Base Manuscript (Preserved in the Library of Celebi Abdullah in Turkey) / **Seyyed Reza Mousavi Haftador** 88-99

A Review of the Textual Variations Between the Edited Text of *Zarrin Qabā Nāma* and a Newly Discovered Manuscript / **Sadegh Arshi** 100-113

Essays on Research

What Does an Etymologist Do? (15) / **Seyyed AhmadReza QaemMaqami** 114-117

Iran in Ottoman Texts and Sources (28)

Life and Works of Freydun Beyk / **Nasrollah Salehi** 118-122

ISSN 2008-0174