Journal of Shiite History
ISSN: 2588-4468
https://www.sh-ishistory.ir

The Earliest Reflections of the Visual Discourse of the Events of ʿĀshūrāʾ in Written Sources

Mostafa La'l Shateri [1]✉

[1]. Assistant Professor, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran. **E-mail:** mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: *15 April 2026*
Revised: : *27 May 2026*
Accepted: *16 August 2026*
Published: *23 August 2026*

Keywords:
ʿĀshūrāʾ illustrations,
Baghdad school of manuscript illumination,
visual discourse,
Ḥadīqat al-Suʿadāʾ,
Maqtal Āl al-Rasūl,
Rawḍat al-Shuhadāʾ.

ABSTRACT

Explaining the transition from text to image in the representation of the events of ʿĀshūrāʾ requires an understanding of visual discourse—that is, a language that redefines events and concepts through visual signs and aesthetic experience. Accordingly, the present study aims to identify the earliest reflections of the visual discourse of the events of ʿĀshūrāʾ in written sources and to examine how textual narratives were transformed into images. Its central question is: In which sources did these visual representations first appear, and what formal and narrative characteristics do they possess? The findings indicate that the earliest representations emerged in six manuscripts belonging to the Ottoman Baghdad school of manuscript illumination. These manuscripts are the four copies of *Ḥadīqat al-Suʿadāʾ* (963, 983, 1009, and 1235 AH), *Maqtal Āl al-Rasūl* (988 AH), and *Rawḍat al-Shuhadāʾ* (1004 AH). Through a descriptive-analytical method, complemented by a qualitative content-analysis approach and comparative study, it can be shown that these illustrations were created by anonymous artists in an environment characterized by a degree of religious tolerance on the part of the rulers and supported by Sufi groups and local Shiʿi communities. These works did not serve merely a decorative function in relation to the texts; rather, they may be regarded as marking the beginning of the formation of a distinct "visual theology" of ʿĀshūrāʾ. Thus, the manuscripts produced by the Ottoman Baghdad school provided a context for the emergence of the earliest visual discourses of ʿĀshūrāʾ in the history of Islamic art—a discourse that continued in later artistic genres.

Cite this article: La'l Shateri, M. (2026). **The Earliest Reflections of the Visual Discourse of the Events of ʿĀshūrāʾ in Written Sources.** *Journal of Shiite History*, 2 (6), 77-102. http//doi.org/ 10.22034/jsh.2026.579230.1221

© Authors retain the copyright and full publishing rights.

Publisher: *The Iranian Society of Islamic.*

DOI: https://orcid.org/ 10.22034/jsh.2026.579230.1221

[1]. **Corresponding author: Mostafa La'l Shateri,** Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran., **Email:** mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir, **Tell:** +989154382143

English Extended Abstract

Introduction

Islamic art, particularly in the form of manuscript illumination, has consistently extended beyond the realm of aesthetic expression to serve as a medium for reflecting religious and identity-based discourses. In this context, the gradual transition of the ʿĀshūrāʾ narrative from the domain of writing to that of image constitutes a complex process shaped by historical developments. Manuscript illumination, by assuming the role of the visual interpreter of texts, has acquired a distinctive position in the representation of these narratives. From this perspective, examining the earliest examples of the depiction of the events of Karbalāʾ in manuscripts is significant not only for the history of Islamic art but also because it clarifies how a religious narrative was transformed into a visual discourse with its own language and semiotic system. This significance becomes even more pronounced in the context of the Ottoman Empire, whose religious structure was Sunni. The necessity of the present study rests on two foundations. First, it introduces and analyzes these illustrations as the earliest surviving images of Karbalāʾ in written sources, thereby addressing a gap in Islamic art-historical scholarship. Second, understanding the mechanisms underlying their creation reveals the interaction between Iranian and Ottoman artistic traditions, the role of relative religious tolerance, and the influence of Sufi groups and local Shiʿi communities. Undoubtedly, neglecting such research would not only result in overlooking the cultural documentary value of these works but would also lead to a limited understanding of the processes through which religious concepts were transmitted in multiconfessional societies

Materials and Methods

This study adopts a qualitative approach based on content analysis and comparative examination to identify the earliest visual reflections of the events of ʿĀshūrāʾ in the written sources of the Islamic world. The study population comprises all illustrated manuscripts relating to the lives of the Shiʿi Imams. Following an examination of these manuscripts, six were identified as the earliest extant examples containing ʿĀshūrāʾ illustrations: four copies of *Ḥadīqat al-Suʿadāʾ* (963, 983, 1009, and 1235 AH), one copy of *Maqtal Āl al-Rasūl* (988 AH), and one copy of *Rawḍat al-Shuhadāʾ* (1004 AH). The data were analyzed at three levels: descriptive-iconographic analysis, which examined visual elements such as composition, coloration, the arrangement of figures, symbols, and spatial setting; narrative-temporal analysis, which determined the position of each illustration within the sequence of the ʿĀshūrāʾ narrative; and comparative analysis, which compared similar illustrations across different manuscripts in order to identify patterns of copying, stylistic innovations, and narrative developments

Results and Discussion

Within the tradition of manuscript illumination, artists working in courtly or independent workshops produced manuscripts of varying artistic quality. In illustrated manuscripts such as *Ḥadīqat al-Suʿadāʾ*, *Maqtal Āl al-Rasūl*, and *Rawḍat al-Shuhadāʾ*, calligraphers and illuminators collaborated under the supervision of master artists. In this process, portions of the text, and sometimes entire pages, were left blank for illustration, and the illuminator was responsible for transforming the written content into visual form. Although the calligrapher's opinion had little influence on the number or quality of the illustrations, the views of the patron, financial sponsor, and, above all, the workshop supervisor were decisive. This explains why identical works, such as *Ḥadīqat al-Suʿadāʾ*, may contain different numbers of illustrations. In the production of illuminated manuscripts, the text of the work always took precedence, followed by the quality of the illustrations. The number of illustrations, too, was determined by the preferences of the patron and the workshop master. Accordingly, manuscripts containing valuable texts and commissioned by prominent patrons were entrusted to master illuminators, whereas works lacking distinguished financial sponsorship were assigned to second- or third-rank artists. Although the examination of the manuscripts under discussion yielded no information about the identities or biographies of their illuminators, given that these works were produced for cultivated members of the court and with the support of cultural and religious groups, it is likely that illuminators of an intermediate level of proficiency were employed. The illustrations

English Extended Abstract

examined here are regarded as the earliest extant depictions of the events of ʿĀshūrāʾ and the incidents preceding and following them. The principal sources used by the illuminators were undoubtedly historical-narrative texts, *Rawḍat al-Shuhadāʾ*, and the text of the work being illustrated.

Conclusion

The earliest visual reflections of the events of ʿĀshūrāʾ emerged in the mid-tenth century AH within the Ottoman domains, during the reigns of sultans such as Sulaymān the Lawgiver and Murād III. These illustrations were created in an environment of relative religious tolerance, with the support of Sufi groups—particularly the Bektāshiyya and Naqshbandiyya—and local Shiʿi communities, by illuminators whose identities remain unknown and who may have been Iranian and Shiʿi. Thus, these works were not merely products of an artistic tradition; they also reflected a process of cultural dialogue within a multiethnic and multiconfessional environment—an environment in which the ʿĀshūrāʾ narrative could transcend the boundaries of identity and be redefined in an artistic form. A comparative examination of the ʿĀshūrāʾ illustrations in the six manuscripts of the Baghdad school of manuscript illumination demonstrates that these earliest visual representations constituted a meaningful mechanism for consolidating religious narratives in visual form. In this process, the narrative texts of ʿĀshūrāʾ gradually developed into a visual discourse with its own language, signs, and narrative logic. Structural and iconographic analysis of the illustrations indicates that the artists selected moments of heightened dramatic intensity. In some cases, they combined several scenes within a single frame, creating a condensed and simultaneous narrative in which narrative time and pictorial time intermingle. This feature, together with the use of iconographic conventions such as luminous halos, symbolic colors, and facial distinctions between virtuous and villainous figures, indicates that these works were helping to establish a system of visual signs that would later continue in traditions such as Iranian coffeehouse painting and the illustration of lithographed books. The further significance of these illustrations lies in the fact that they reveal the earliest stages in the formation of a "visual theology of ʿĀshūrāʾ"—a theology in which concepts such as martyrdom, victimhood, courage, and righteousness are consolidated not at the level of the text but through visual structures.

Declarations

Acknowledgment

This article is derived from an independent research project. The author hereby expresses sincere thanks and appreciation to the article's reviewers.

Sponsor

According to the corresponding author, this article received no financial support.

Authors' Contribution to the Research

The author made a full contribution to the writing and preparation of this article.

Conflict of Interest

The author declares that there are no conflicts of interest concerning the authorship or publication of this article.

پژوهش‌نامه تاریخ تشیع
https://www.sh-ishistory.ir
انجمن ایرانی تاریخ اسلام

نخستین بازتاب‌های گفتمان بصری وقایع عاشورا در منابع مکتوب

مصطفی لعل شاطری [1]

[1]. استادیار گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران. **رایانامه:** mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخچه مقاله:
تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۱/۲۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۳/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۵/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۶/۰۱

کلیدواژه‌ها:
نگاره‌های عاشورایی،
مکتب کتاب‌آرایی بغداد،
گفتمان بصری،
حدیقه‌السعدا،
مقتل آل‌رسول،
روضه‌الشهدا.

چکیده

تبیین گذار از متن به تصویر در بازنمایی وقایع عاشورایی، نیازمند درک گفتمان بصری است، یعنی زبانی که رخدادها و مفاهیم را در قالب نشانه‌های دیداری و تجربه‌ای زیباشناختی بازتعریف می‌کند. براین‌اساس، هدف پژوهش حاضر، شناسایی نخستین بازتاب‌های گفتمان بصری وقایع عاشورا در منابع مکتوب و بررسی چگونگی تبدیل روایت‌های متنی به تصاویر است. پرسش اصلی آن است که این تصویرسازی‌ها در کدام منابع پدیدار شدند و دارای چه ویژگی‌های صوری و روایی هستند. یافته‌ها نشان می‌دهد که نخستین بازنمایی‌ها در شش نسخه خطی متعلق به مکتب کتاب‌آرایی بغداد عثمانی ظهور یافته‌است. این نسخ عبارتند از: حدیقه‌السعدا (۹۶۳ق، ۹۸۳ق، ۱۰۰۹ق، ۱۲۳۵ق)، مقتل آل‌رسول (۹۸۸ق) و روضه‌الشهدا (۱۰۰۴ق). با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد تحلیل محتوای کیفی و مطالعهٔ تطبیقی، می‌توان دریافت که خلق این نگاره‌ها در فضایی با درجاتی از تساهل مذهبی ازسوی حکمرانان و با حمایت گروه‌های صوفی و شیعیان محلی، توسط نگارگرانی ناشناس میسر شد. این آثار صرفاً کارکردی تزئینی برای متون نداشتند، بلکه می‌توان آن‌ها را سرآغاز شکل‌گیری نوعی «الهیات بصری» عاشورا دانست. بنابراین، نسخ خطی تولیدشده در مکتب بغداد عثمانی، بستری برای ظهور نخستین گفتمان‌های بصری عاشورا در تاریخ هنر اسلامی فراهم آوردند؛ گفتمانی که در گونه‌های هنری متأخر نیز تداوم یافت.

استناد: لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۵). **نخستین بازتاب‌های گفتمان بصری وقایع عاشورا در منابع مکتوب**. پژوهش‌نامه تاریخ تشیّع، ۲ (۶)، ۱۰۲-۷۷. **DOI:** http//doi.org/ 10.22034/jsh.2026.579230.1221

ناشر: انجمن ایرانی تاریخ اسلام.

© نویسندگان حق چاپ و حقوق کامل نشر را حفظ می کنند.

DOI: http//doi.org/ 10.22034/jsh.2026.579230.1221

[1]. **نویسنده مسئول: مصطفی لعل شاطری**، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران. **رایانامه:** mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir **تلفن:** ۰۹۱۵۴۳۸۲۱۴۳

۱. مقدمه

هنر اسلامی، به‌ویژه در قالب کتاب‌آرایی، همواره فراتر از جلوه‌گاه زیبایی‌شناختی، عرصه‌ای برای بازتاب گفتمان‌های اعتقادی و هویتی بوده‌است. دراین‌میان، انتقال تدریجی روایت عاشورا از حیطهٔ نوشتار به قلمرو تصویر، فرآیندی پیچیده است که در بستر تحولات تاریخی شکل گرفته و نگارگری، با ایفای نقش تفسیرگر بصری متون، در بازنمایی این روایت‌ها جایگاهی ویژه یافته‌است. از این منظر، واکاوی کهن‌ترین نمونه‌های تصویرسازی وقایع کربلا در نسخ خطی، نه‌تنها برای تاریخ هنر اسلامی حائز اهمیت است، بلکه چگونگی تبدیل یک روایت دینی به گفتمانی بصری با زبان و نشانه‌شناسی مختص به خود را روشن می‌سازد. این اهمیت، در بستر امپراتوری عثمانی، با ساختار مذهبی تسنن، دوچندان می‌شود. ضرورت پژوهش حاضر، بر دو پایه استوار است: نخست، معرفی و تحلیل این نگاره‌ها به‌عنوان نخستین تصاویر بازمانده از کربلا در منابع مکتوب که شکاف دانشی در مطالعات هنر اسلامی را پر می‌کند. دوم، فهم سازوکارهای خلق آن‌ها، تعامل سنت‌های هنری ایران و عثمانی، نقش تساهل مذهبی نسبی و تأثیر گروه‌های صوفی و شیعیان محلی را آشکار می‌سازد. بی‌تردید، غفلت از چنین پژوهشی نه‌تنها به نادیده‌گرفتن سندیت فرهنگی این آثار می‌انجامد، بلکه درکی محدود از فرآیندهای انتقال مفاهیم اعتقادی در جوامع چندمذهبی بر جای می‌گذارد.

۲. پیشینه پژوهش

بررسی خاستگاه تصویرسازی عاشورا در هنر اسلامی، موضوعی است که تاکنون کمتر به‌صورت نظام‌مند مورد مطالعه قرار گرفته و تنها در برخی پژوهش‌ها به‌طور گذرا به آن اشاره شده‌است. نخستین پژوهش نزدیک به این موضوع را میلستین (۱۹۹۰) در کتاب «نقاشی مینیاتوری در بغداد عثمانی» انجام داده و آثار مصور مکتب بغداد عثمانی را در پنج دسته، از جمله زندگی‌نامه‌های بزرگان و زندگانی پیامبر(ص) و امامان شیعه، طبقه‌بندی کرده‌است. شایسته‌فر (۱۳۸۱)، در مقاله‌ای با عنوان «معنویت دینی در نقاشی‌های دوران صفوی و عثمانی»، ضمن معرفی نسخ خطی مذهبی این دو دوره و بررسی شرایط سیاسی، مذهبی، اقتصادی و فرهنگی، به وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها پرداخته‌است. بااین‌حال، تمرکز اصلی این مقاله بر پیامبر (ص) و امام علی (ع) است و واقعه عاشورا، جایگاه قابل‌توجهی در آن ندارد. او در مقالهٔ دیگری با عنوان «مکتب نگارگری بغداد با تأکید بر مضامین شیعی» (۱۳۸۸)، نگاره‌هایی از نسخه‌هایی چون سیرالنبی، حدیقه‌الشهدا، نفحات‌الانس، مقتل آل‌الرسول و ثواقب مناقب را در دوره عثمانی به‌صورت کلی بررسی کرده است. تانر (۲۰۱۶)، در فصل دوم و سوم رساله‌اش با عنوان «نگارگری در بغداد در اواخر سده شانزدهم و اوایل سده هفدهم»، به بررسی ادبیات مذهبی عامه‌پسند مصور می‌پردازد که عمده‌ترین بخش تولیدات نسخ خطی بغداد را تشکیل می‌دهد. او با تمرکز بر حدیقه‌السعدا، موضوعاتی چون کاربرد الگوها، تکرار ترکیب‌بندی‌ها و تولید نسخ خطی مصور برای اقشار مختلف را تحلیل می‌کند. فرخ‌فر (۱۳۹۵)، نیز در مقالهٔ «نقش ایرانیان در توسعه مکتب کتاب‌آرایی بغداد عثمانی»، با تمرکز بر حضور استادان ایرانی در بغداد و تأثیر آنان بر شکل‌گیری این مکتب، تنها به‌شکلی مختصر به معرفی دو کتاب حدیقه‌السعدا و مقتل آل‌رسول پرداخته‌است. براین‌اساس، تاکنون پژوهشی مستقل

و متمرکز به بررسی نخستین تصویرسازی‌های وقایع کربلا در متون مکتوب نپرداخته‌است؛ خلأیی که پژوهش حاضر برای نخستین‌بار به آن می‌پردازد.

۳. روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی کیفی و بر پایه تحلیل محتوا و مطالعه تطبیقی، به‌دنبال شناسایی نخستین بازتاب‌های بصری وقایع عاشورا در منابع مکتوب جهان اسلام است. جامعه آماری پژوهش را کلیه نسخ خطی مصور مرتبط با زندگانی امامان شیعه تشکیل می‌دهد که پس از بررسی، شش نسخه به‌عنوان کهن‌ترین نمونه‌های موجود و دربردارنده نگاره‌های عاشورایی شناسایی شد: چهار نسخه از حدیقه‌السعدا (۹۶۳ق، ۹۸۳ق، ۱۰۰۹ق، ۱۲۳۵ق)، یک نسخه از مقتل آلرسول (۹۸۸ق) و یک نسخه از روضه‌الشهدا (۱۰۰۴ق). تحلیل داده‌ها در سه سطح انجام پذیرفت: تحلیل توصیفی-شمایلی (بررسی عناصر بصری چون ترکیب‌بندی، رنگ‌آمیزی، چیدمان شخصیت‌ها، نمادها و فضاسازی)، تحلیل روایی-زمانی (تعیین جایگاه هر نگاره در توالی روایت عاشورا) و تحلیل تطبیقی (مقایسه نگاره‌های مشابه در نسخ مختلف برای شناسایی الگوهای گرته‌برداری، نوآوری‌های سبکی و تحولات روایی).

٤. کتاب‌آرایی مکتب بغداد عثمانی

فتح قسطنطنیه (۸۵۷ق)، نقطه عطفی در تاریخ عثمانی به شمار می‌رود که با تمرکز قدرت در استانبول، زمینه ساز گسترش شاخه‌های گوناگون هنری، از جمله کتاب‌آرایی شد. در اواخر سده نهم هجری، با الهام از مکاتب تیموری و ترکمان و با حضور شماری از هنرمندان ایرانی، نخستین کارگاه‌های کتاب‌آرایی در قلمرو عثمانی پدید آمدند. در پی این تحولات، مکتب کتاب‌آرایی بغداد، با بهره‌گیری از ظرافت‌های سبکی ایرانی، به اوج شکوفایی خود دست یافت. این دوران درخشان تا اوایل سده یازدهم هجری تداوم داشت و بلافاصله پس از آن، روند افول آغاز شد که تا میانه همان سده کامل شد. در این بین، کتاب‌آرایی به‌مثابه یکی از هنرهای برجسته دوره عثمانی، بر پایه نگاره‌هایی استوار بود که مورد اقبال درباریان و طبقات مختلف جامعه قرار داشت، زیرا این نگاره‌ها گاه مفاهیم سیاسی-اجتماعی سلطان و سایر اقشار را بازتاب می‌دادند (فرخ‌فر، ۱۳۹۵الف، ص۳۸؛ Ettinghausen, 1978, p46., Fetvaci, 2016, p66).

بغداد در سده هشتم هجری قمری تحت حاکمیت جلایریان بود. آل‌جلایر که در ۸۱۴-۷۴۰ق بر بخش‌هایی از قلمرو بغداد حکومت کردند، توجه ویژه‌ای به هنر کتاب‌آرایی، به‌ویژه نگارگری داشتند. مراکز اصلی فعالیت کارگاه‌ها و هنرمندان این رشته در شهرهای تبریز و به‌طور مشخص، بغداد متمرکز بود. در ۷۹۵ق، با شکست سلطان‌احمد از تیمور، این شهر به قلمرو تیموریان پیوست. در ادامه، قراقویونلوها (۸۵٦)، آق‌قویونلوها (۸۷۲ق)، صفویان (۹۱۴ق) و سرانجام عثمانیان (۹۴۱ق) بغداد را فتح کردند و هریک دورانی بر آن فرمان راندند. باوجود این تغییرات متوالی در حاکمیت، بغداد عثمانی و به‌طور کلی قلمرو عثمانی، جامعه‌ای متشکل از مسلمانان، مسیحیان، یهودیان، کردها، یونانیان، ارمنیان، اعراب و ترکان را در خود جای داده‌بود. این تنوع جمعیتی، بستر شکل‌گیری فرهنگی ترکیبی و غنی شد که میراث فرهنگ‌های آسیای میانه، آناتولی، یونان، روم و ایران را در هم می‌آمیخت. از این‌رو، عثمانیان با تداوم سنت کتاب‌آرایی نفیس که به آناطولی منتقل شده‌بود و جذب استادان هنر کتاب‌آرایی، به‌ویژه خوشنویسان و نگارگران،

کتابخانه‌های درباری باشکوهی تأسیس کردند (Imber, 2005, p51, 82., Okane, 2003, p33؛ مشرف، ۱۳۸۰، ص۱۸، ۱۳). مکتب کتاب‌آرایی بغداد عثمانی[1]، همزمان با حکومت سه پاشا ـ علی‌پاشا (۱۰۱۵-۹۸۲ق)، کوچک‌حسن پاشا (۱۰۱۲-۱۰۰۷ق) و یوسف‌پاشا (۱۰۱۵-۱۰۱۲ق)، شکل گرفت و به اوج رسید، امّا تولید نسخه‌های مصور بغدادی در ۱۰۱۴ق و اندکی پس از آن متوقف شد. این توقف با حملات صفویان به بغداد و شورش شیعیان در کربلا همزمان بود که به کناره‌گیری یوسف‌پاشا و تشدید آشوب در شهر انجامید و در نهایت، دوره درخشان مکتب کتاب‌آرایی بغداد عثمانی را به پایان برد (Dale, 2010, p168-170؛ فرخ‌فر، ۱۳۹۵، ص۱۴۷).

نگاره‌های مکتب بغداد از منظر زیبایی شناختی عمدتاً در دو طیف قابل دسته‌بندی هستند: نخست، آثاری متأثر از رویکردهای احساس‌گرای مکاتب هنری ایران و دوم، آثاری که با گستردگی بیشتر، در موضوع، کارکرد و شیوه‌های اجرا، سبک واقع‌گرایانه مکتب عثمانی را بازتاب می‌دهند (شایسته‌فر، ۱۳۸۸، ص۶۰). میلستین نسخ خطی مصور این مکتب را در سه دسته متمایز می‌کند: ۱. نگاره‌های نخستین: با عناصر محدود، تکراری و کیفیتی تفسیری-نمادگرایانه ناکامل. ۲. نگاره‌های با همسانی سبکی و شمایلی: این آثار ضمن حفظ ویژگی‌های انحصاری در عناصر، از حیث سبک و شمایل به یکدیگر نزدیک‌اند و با تکیه‌بر دستاوردهای پیشین، تحولات نوین و مستمر را نیز بازتاب می‌دهند. ۳. نگاره‌های بالغ: با کمترین شباهت به سبک‌های دیگر و اصالت و تازگی کمتر که به دلیل تجمیع همهٔ تجربیات دوره‌های پیشین، نمایانگر بلوغ مکتب بغداد هستند (Milstein, 1990, p76).

در میان مضامین موردتوجه نگارگران این مکتب، تصویرسازی با محوریت مفاهیم اعتقادی و دینی جایگاهی ویژه داشت. این گرایش در ترسیم اماکن مقدس، وقایع زندگی پیامبران، به‌ویژه حضرت محمد (ص)، و نیز نمادهای فرق و مذاهب دینی از جمله تصوف متجلی می شد. در مکتب بغداد، برای نخستین‌بار وقایع زندگی ائمه اطهار (ع)، به‌ویژه امام حسین (ع)، به یکی از مضامین اصلی هنری تبدیل شد. این رویکرد، احتمالاً بازتابی از ماهیت مذهبی سلاطین عثمانی بود که توجه به هنر دینی را در جامعه دارای اهمیت و محبوبیت ویژه می‌دانستند. همکاری نزدیک میان پیروان تشیع و تسنن در چارچوب فرقه‌های شیعی و صوفی (بکتاشی) با نفوذ چشمگیر در امپراتوری عثمانی نیز از عوامل مؤثر در گسترش این جریان به‌شمار می‌رود (Elias, 2016, Gruber, 2016, p100-108., Hillenbrand, 1977, p75., p185؛ شایسته‌فر، ۱۳۸۸، ص۶۰). این هم‌افزایی، بستر نگارش و ترجمه متون مرتبط با واقعه کربلا در قلمرو عثمانی، به‌ویژه در بغداد، را فراهم آورد. درنتیجه، امکان تصویرسازی برای نسخه‌هایی چون «حدیقه‌السعدا»، «مقتل آل‌رسول» و «روضه‌الشهدا» میسر گردید.

۵. حدیقه‌السعدا

محمدبن سلیمان فضولی‌بغدادی، از برجسته‌ترین شاعران ترکی عثمانی، نفوذ ادبی خود را فراتر از بین‌النهرین و تا سرزمین‌های عثمانی، آذربایجان و آسیای مرکزی گسترد و طی سده‌ها به الگویی الهام‌بخش مبدل شد (مؤید، ۱۳۸۱،

[1]. بغداد، با میراث هنری متأثر از بیزانس و ساسانی، همواره جایگاهی ممتاز در تاریخ هنر داشته‌است. در سدهٔ هفتم هجری، این شهر به یک قطب علمی-فرهنگی برجسته تبدیل گردید که نتیجه آن، تولید نسخه‌های نفیس کتاب‌آرایی‌شده با نگاره‌های استثنایی برای غنی‌سازی گنجینه‌های کتابخانه‌های خلفا بود (Barry, 2004, p56؛ نفیسی، ۱۳۴۳، ص۳۸).

ص۲۹۱). با وجود ابهام در زادگاه دقیق و سال تولد، دلبستگی او به بغداد قطعی است. تحصیلاتش در کربلا آغاز و در حله و بغداد تکمیل شد. در ۹۱۴ق و همزمان با فتح بغداد توسط شاه‌اسماعیل صفوی، ابراهیم‌خان، والی شیعه‌مذهب بغداد، این شاعر جوان را موردتوجه قرار داد و به بغداد برد. فضولی در مدح او قصاید و ترجیع‌بندهای برجسته‌ای سرود. با ورود سلطان سلیمان قانونی به بغداد در ۹۴۱ق، فضولی از طریق معاشرت با شاعران همراه لشکر، با ادبیات روم و آناتولی آشنا شد و به سرعت در دربار عثمانی شهرت یافت (یالتقایا، ۱۳۲۹، ص۱۰۵-۱۰۱؛ بگلی، ۱۳۵۱، ص۳٤٤-۳٤۲). تذکره‌نویسان معاصر و متأخر، بر قدرت ادبی او در هر دو زبان ترکی و عربی و نیز تخصصش در منقبت‌سرایی تأکید کرده‌اند (صفوی، ۱۳۱٤، ص۱۳٦؛ رازی، بی‌تا، ج۱، ص۱۱۰).

اسپناقچی پاشازاده درباره انگیزه فضولی برای نگارش حدیقه‌السعدا که به اشاره شاه‌اسماعیل آغاز و به نام محمدپاشا، والی بغداد، منتشر شد، می‌نویسد: فضولی با این استدلال که ترکان فاقد کتاب مقتل به زبان خود هستند و از ثواب مجالس عزا محروم‌اند، به تألیف این اثر پرداخت. او منابع اصلی خود را مقتل ابومخنف (در سنت عربی) و روضه‌الشهدای مولاناحسین واعظ‌کاشفی (در سنت فارسی) معرفی و تصریح نموده که در اصل تألیف از روضه‌الشهدا پیروی و از سایر کتب نیز نکاتی را اقتباس کرده‌است (اسپناقچی‌پاشازاده، ۱۳۷۹، ص۲۷۲-۲۷۱). فضولی را شیعه‌ای دوازده‌امامی با گرایش‌های صوفیانه و میانه‌رو دانسته‌اند. او در کربلا یا نجف به خدمت اشتغال داشته و مقرری دریافت می‌کرده، چنان‌که در قصیده‌ای در مدح حضرت علی (ع)[1] به این موضوع اشاره کرده‌است. او در ۹۶۳ق درگذشت و در کربلا مدفون شد. آثار او به سه زبان فارسی، ترکی و عربی باقی است[2]، امّا حدیقه‌السعدا که ترجمه فصلی از روضه‌الشهدا درباره واقعه کربلاست، نخستین مقتل ترکی و شناخته شده‌ترین اثر او به شمار می‌رود (بچیر، ۱۳٤۷، ص۱۵۷؛ قلی‌زاده، ۱۳۹۷، ص۱٦۵). اگرچه دوران بایزید دوم و سلیم اول با سختگیری بر شیعیان همراه بود، در عصر سلیمان قانونی سیاستی مبتنی بر تساهل مذهبی درپیش گرفته شد. سلطان به بازسازی بارگاه امام موسی کاظم (ع) همت گماشت، به زیارت عتبات رفت و در انتخاب والیان بغداد، افراد کم‌تعصب را برمی‌گزید[3]. براین‌اساس، به‌نظر می‌رسد سرایش حدیقه‌السعدا در بغداد، احتمالاً با فشار سیاسی مستقیم بر فضولی همراه نبوده‌است[4] (یالتقایا، ۱۳۲۹، ص۱۰۹؛ بگلی، ۱۳۵۱، ص۳۵۱، ۳٤۷-۳٤٤؛ مشرف، ۱۳۸۰، ص٦٦؛ Bagci, 2010, p252-253).

٦. مقتل آل‌رسول

مقتل الرسول (مقتل آل‌رسول یا مقتل الحسین)، شرحی بر شهادت اهل‌بیت پیامبر (ص)، اثر شیخ محمودبن‌عثمان بن‌علی‌النقش، عارف و ادیب صوفی نقشبندیه، مشهور به لامعی است. این شاعر و نویسنده برجسته ترک‌زبان، که همواره در بروسا می‌زیست و موردحمایت سلاطین عثمانی چون سلیم و سلیمان قانونی بود، شیوه‌ای آموزشی پدید

---

[1]. برای آگاهی بیشتر از اشعار سروده‌شده ازسوی فضولی بغدادی درباره امامان شیعیان، ر.ک: (حسنعلیان، ۲۰۲۱).

[2]. برای آگاهی بیشتر از تحقیقات صورت‌گرفته درباره فضولی بغدادی و آثارش، ر.ک: (جهان، ۱۳۷۷).

[3]. اگرچه در مواردی رویکرد سلطان‌سلیمان نسبت به شیعیان تساهل‌آمیز بود، امّا سیاست کلان او بر محور استیلای امپراتوری سنی‌مذهب عثمانی بر جمعیت‌های شیعه، به‌ویژه در ایران و نیز بر مسیحیان ساکن اروپا استوار بود (Sahin, 2013, p142).

[4]. در یک بررسی موردی، جایگاه و اهمیت هنری حدیقه‌السعدا به‌صورت نسبتاً مشروح بیان شده‌است، ر.ک: (Taner, 2016).

آورد و آن را به سلسلهٔ نقشبندیه افزود (شایسته‌فر، ۱۳۸۸، ص۷۳؛ Bagci, 2010, p251). باوجود جایگاه نسبتاً شناخته‌شده‌اش در ادبیات عثمانی، اطلاعات درباره او اندک و محدود به اشارهٔ منابع به سال درگذشتش (۹۳۸ق) است. مجموعه آثار او که همگی به زبان ترکی است، حاکی از فعالیت چشمگیرش در حوزه شعر و نیز ترجمه از فارسی به ترکی است. آثاری چون «بهار و خزان»، «جابرنامه»، «جامع‌الطوائف»، «حسن‌دل»، «خردنامه»، «رشف‌النصایح و کشف‌الفضایح»، «شرح دیباچه گلستان»، «گوی و چوگان»، «شرف‌الانسان»، «شمع و پروانه»، «عبرت‌نما»، «فرهادنامه»، «مناقب اویس قرنی» و «ترجمه شواهد النبوه» از مهم‌ترین تألیفات او محسوب می شوند (بغدادی، بی‌تا، ج۲، ص۴۱۲؛ رفاعی، ۱۳۷۱، ج۸، ص۷۲؛ حاجی‌خلیفه، بی‌تا، ج۲، ص۱۷۹۴). در میان این آثار متعدد، مقتل الرسول که توأمان به نظم و نثر و به ترکی نگاشته‌شده و در عصر مؤلف و پس از آن بارها استنساخ گردیده، به‌عنوان برجسته‌ترین اثر لامعی در حوزهٔ ادبیات مذهبی با رویکرد شیعی شناخته می‌شود.

۷. روضه‌الشهدا

روضه‌الشهدا، از برجسته‌ترین آثار ملامحسین واعظ کاشفی، در آستانه افول تیموریان و ظهور صفویان (۹۰۸ق) تألیف شد. این اثر، با محوریت مفهوم «ابتلا و بلا»، روایتی از آفرینش را به‌مثابه زمینه‌ساز آزمایش‌های الهی آغاز می‌کند و در واقعه کربلا به‌فرجام می‌رسد. ساختار کتاب، مشتمل بر ده‌باب و یک خاتمه است که چهار باب آن، به‌طور ویژه به امام حسین (ع) و رویدادهای کربلا اختصاص دارد. پس از تألیف، این کتاب به‌سرعت مورد اقبال علما و واعظان قرار گرفت، جریانی که کثرت نسخه‌های خطی برجای‌مانده گواه آن است. نفوذ این اثر فراتر از مرزهای ایران، به‌ویژه در قلمرو عثمانی، نیز گسترش یافت (Calmard, 2003, p328؛ کاشفی، ۱۳۹۰، ص۳٤). اگرچه نگارش روضه‌الشهدا پاسخی به درخواست یکی از شاهزادگان تیموری بود، در میان توده مردم به‌عنوان متنی ادبی-مذهبی شناخته‌شد. نکته‌ای کلیدی در این اثر، تمرکز بر شهادت امام حسین (ع) به‌مثابه محور تاریخ تشیّع است. این رویکرد، نقشی مکمل در بسط و تثبیت مذهب شیعه که در عصر صفوی شتاب گرفته‌بود، ایفا نمود (مارزلف، ۱۳۹۸، ص۲۸).

۸. مشخصات ظاهری نُسَخ

بررسی نسخ خطی مصور با درون‌مایه‌های شیعی در قلمرو عثمانی، که عمدتاً در مکتب بغداد تصویرسازی و در آرشیوهای خارج از ایران نگهداری می‌شوند، نشان می‌دهد حجم قابل‌توجهی از تصاویر این آثار به مضامین عاشورایی اختصاص یافته‌است[1]. این مجموعه شامل نسخه‌های متعددی از حدیقه‌السعدا (۹۶۳ق، ۹۸۳ق، ۱۰۰۹ق، ۱۲۳۵ق)، مقتل الرسول (۹۸۸ق) و روضه‌الشهدا (۱۰۴۴ق) است. تاریخچه عاشورانگاری در کارگاه‌های بغداد، همزمانی تصویرسازی این نسخ را با دوره‌های مهم تحول امپراتوری عثمانی آشکار می سازد: نسخه ۹۶۳ق حدیقه‌السعدا در

[1]. یکی از مباحث مطرح در زمینه نخستین تصویرسازی‌های عاشورایی، دیوارنگاری‌های بقعه امامزاده‌زید (یا شاه‌زید) در اصفهان است. این بنا منسوب به ابوعلی زیدبن‌سیدبن‌علی (شاه زید) از نوادگان امام سجاد (ع) است که در ۳۷۵ ق به اصفهان مهاجرت کرد و در ۴۴۷ق درگذشت. تاریخ‌های ثبت‌شده بنا، ۹۹۴ق (بر مقبره) و ۱۰۹۷ق (دوره بازسازی شاه‌سلیمان صفوی) است. در تعیین تاریخ دقیق نقاشی‌ها، دیدگاه‌ها متفاوت است: یدا گدار و مایکل راجرز آن را متعلق به ۱۰۹۷ق می‌دانند، حال آنکه شاردن در بازدید از اصفهان اشاره‌ای به این دیوارنگاری‌ها نکرده‌است. ساموئل پیترسون در پژوهش‌هایش، تاریخ ۱۳۲۳ق را پیشنهاد کرده که با تحلیل سبک تصویرسازی و فیگورها، به واقعیت نزدیک‌تر به نظر می‌رسد (Chelkowski, 1989, p104).

عصر سلیمان قانونی (۹۲۶-۹۷۴ق)، نسخه‌های ۹۸۸ق حدیقه‌السعدا و مقتل الرسول و نیز روضه‌الشهدا (۱۰۰۴ق) در دوره مراد سوم (۹۸۲-۱۰۰۴ق)، و نسخه ۱۰۰۹ق حدیقه‌السعدا در عهد محمد سوم (۱۰۰۴-۱۰۲۱ق) پدید آمده‌اند. آخرین نمونه، با فاصله‌ای حدود دویست ساله، نسخه ۱۲۳۵ق حدیقه‌السعدا است که در دوران محمود دوم (۱۲۲۳-۱۲۵۵ق) و همزمان با نوسازی عثمانی تصویرسازی شده‌است.

آثار مذهبی شیعی با درون‌مایه‌های عاشورایی، هرچند در محتوا متأثر از ادبای ایرانی بوده‌اند، امّا به‌لحاظ زبانی عمدتاً بر ترکی تکیه داشته‌اند. این امر نشان می‌دهد که تولید این آثار در کارگاه‌های کتاب‌آرایی بغداد و برای مخاطبان قلمرو عثمانی صورت گرفته است. تنها مورد استثنا، نسخه‌ای مصور از «روضه‌الشهدا» به زبان فارسی است که در بغداد پدید آمده‌است[1]. ارائه تحلیلی قطعی درباره دلایل فراز و فرود تصویرگری عاشورایی در این آثار دشوار می‌نماید، چه‌بسا شمار قابل‌توجهی از نسخه‌ها به‌دلیل نگهداری نامناسب یا تعصبات مذهبی ازمیان رفته‌باشند. در نتیجه، استناد به نسخه‌های مصور معدود باقی‌مانده برای تبیین دلایل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، به‌ویژه در دوره‌های تقابل صفویان شیعه و عثمانیان سنی و تسلط متناوب هریک بر بغداد، به تحلیل ناقصی می‌انجامد. بااین‌حال، شواهد موجود از وجود فضای تساهل مذهبی در دوره تولید این آثار حکایت دارد، جریانی که احتمالاً با پشتیبانی علما و حامیان تشیّع و تصوف و نیز حضور نگارگران ایرانی شیعه‌مذهب[2] همراه بوده‌است. این روند، زمینه خلق آثاری غیردرباری و تا حد زیادی همسو با خواست اقشار گوناگون جامعه در کارگاه‌های کتاب‌آرایی بغداد را فراهم آورد.

جدول۱- مشخصات ظاهری نسخه‌های خطی موردبررسی

کتابت	برگ	ابعاد	مجموع نگاره‌ها	نگاره عاشورایی	زبان	محل تولید	محل نگهداری
حدیقه‌السعدا							
۹۶۳ق	۲۷۵	cm۲۷×۱	۱۳	۶	ترکی	بغداد	National Library of France
۹۸۳ق	۱۶۷	cm۱۹×۱	۴	۲	ترکی	بغداد	Harvard Art Museums
۱۰۰۹ق	۲۸۰	cm۲۶×۱	۱۵	۶	ترکی	بغداد	British Library
۱۲۳۵ق	۳۱۰	cm۲۲×۱	۸	۳	ترکی	بغداد	National Library of France
مقتل آل‌رسول							
988ق	43	cm۱۶×۲	۶	۲	ترکی	بغداد	British Library
روضه‌الشهدا							
۱۰۰۲ق	۲۴۰	cm۲۵×۱	۱۲	۸	فارسی	بغداد	Prussian Cultural Heritage

(مأخذ: نگارنده)

[1]. با وجود استنساخ گستردهٔ روضه‌الشهدا در عصر صفوی، رویکرد انتقادی غالب علمای آن دوره که تصویرسازی مجالس و عاشوراگرایی متکی بر باورهای عامیانه را ناپسند می‌دانستند، سبب شد تا این اثر کمتر مجال تصویرگری یابد. از این‌رو، تنها نسخهٔ مصور بازمانده از آن، تولیدشدهٔ بغداد، دردسترس است. برای اطلاع درباره نقاشی مذهبی در دوره صفوی، ر.ک: (Rogers, 1970؛ شایسته‌فر، ۱۳۸٤).

[2]. شواهد موجود در دفاتر هنرمندان، تذکره‌ها و منابع مکتوب به‌جامانده از دوران عثمانی، نشان می‌دهد که مهاجرت، اسارت و پناهندگی، از دلایل حضور هنرمندان ایرانی در کارگاه‌های کتاب‌آرایی قلمرو عثمانی بوده‌است. برای مطالعه بیشتر، ر.ک: (دین‌پرست، ۱۳۹۰).

جدول ۲-مجالس تصویرسازی شده در حدیقه‌السعدا، روضه‌الشهدا، مقتل‌الرسول

عنوان مجالس	حدیقه‌السعدا ۹۶۳ق	حدیقه‌السعدا ۹۸۳ق	حدیقه‌السعدا ۱۰۰۹ق	حدیقه‌السعدا ۱۲۳۵ق	مقتل‌الرسول ۹۸۸ق	روضه‌الشهدا ۱۰۰۴ق
اخراج آدم و حوا از بهشت						
ابراهیم در آتش						
قربانی کردن اسماعیل						
شهادت زکریا						
یوسف در بازار برده‌فروش‌ها						
یوسف در چاه						
موعظه حضرت محمد(ص)						
پیامبر(ص) و سپاهیان در نبرد با یهودیان						
مباهله						
امام علی(ع) در نبرد نهروان						
بیعت با امام علی(ع) پس از مرگ عثمان						
پیامبر(ص) و امام علی(ع) در مدینه						
لحظات آخر حیات پیامبر(ص)						
رحلت پیامبر(ص)						
ضربت خوردن امام علی(ع)						
ملاقات امام حسن(ع) با شکارچی						
شهادت امام حسن(ع)						
عبیدالله بن زیاد در کوفه						
نگاره‌های عاشورایی						
محاربه مسلم بن عقیل						
شهادت طفلان مسلم						
قصاص حارث، قاتل طفلان مسلم						
بستن آب بر امام حسین(ع) و یارانش						
مه امام حسین(ع) با یاران برای مقدمات جنگ						
محاربه حر با سپاه ابن‌سعد						
رجزخوانی هاشم بن عتبه (مرقال)						
هجوم سپاه ابن‌سعد به عبدالله بن مسلم						
محاربه قاسم(ع) با پسران ازرق شامی						
محاربه حضرت ابالفضل(ع)						
محاربه علی‌اکبر(ع)						
ب‌طلبی امام حسین(ع) برای علی‌اصغر(ع)						
شهادت امام حسین(ع)						
آمدن ذوالجناح به خیمه اهل‌بیت(ع)						
خطبه امام سجاد(ع) در مسجد شام						
ای بی‌حرمتی ساربان به جسد امام حسین(ع)						

۹. تصویرسازی مجالس

در سنت کتاب‌آرایی، هنرمندان در کارگاه‌های درباری یا مستقل، نسخه‌هایی با سطوح هنری متفاوت تولید می‌کردند. در نسخ مصوری چون حدیقه‌السعدا، مقتل آل‌رسول و روضه‌الشهدا، خوشنویسان و نگارگران تحت‌نظارت استادان با یکدیگر همکاری داشتند. در این فرآیند، بخش‌هایی از متن و گاه صفحات کامل برای تصویرسازی خالی می‌ماند و نگارگر موظف بود محتوای مکتوب را به فرم بصری تبدیل کند. اگرچه، نظر خوشنویس در کمیت یا کیفیت نگاره‌ها تأثیر چندانی نداشت، اما دیدگاه بانی، حامی مالی و به‌ویژه سرپرست کارگاه تعیین‌کننده بود. از این‌رو، در نسخ یکسان مانند حدیقه‌السعدا تفاوت در تعداد نگاره‌ها مشاهده می‌شود. در فضای کتاب‌آرایی نسخ خطی، همواره متن اثر در اولویت بود و سپس کیفیت نگاره‌ها. کمیت نگاره‌ها نیز تابع سلایق سفارش‌دهنده و استاد کارگاه محسوب می‌شد. براین‌اساس، نسخ دارای متن ارزشمند و حامیان برجسته، تصویرسازی را به استادان نگارگری می‌سپردند، حال آنکه، آثار فاقد حامی مالی ممتاز به نگارگران درجه دوم یا سوم واگذار می‌شد. هرچند در بررسی نسخ مذکور مشخصاتی از نگارگران به‌دست نیامد، امّا با توجه به تولید این آثار برای فرهیختگان دربار و با حمایت گروه‌های فرهنگی-مذهبی، احتمالاً نگارگرانی در سطح متوسط به‌کار گرفته شده‌اند. نگاره‌های مورد بررسی، نخستین تصویرسازی‌های موجود از وقایع عاشورا و حوادث قبل و بعد از آن به شمار می‌روند که منابع اصلی نگارگران بی‌شک متون تاریخی-روایی، روضه‌الشهدا و متن اثر در حال مصورسازی آن، بوده‌است.

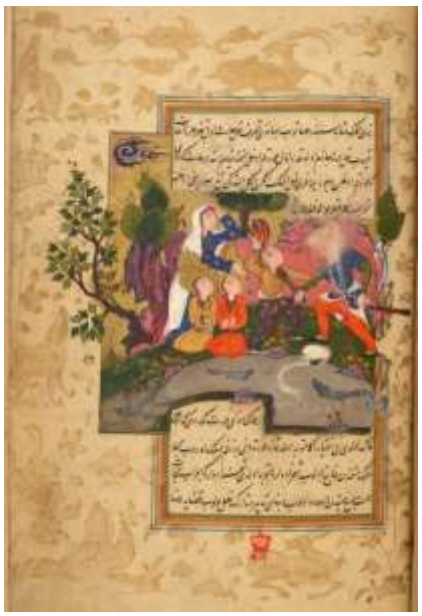
محاربه مسلم بن عقیل: در دو نسخه از حدیقه‌السعدا (۹۶۳ق، ۱۰۰۹ق)، نگاره‌هایی صحنه اوج درگیری مسلم‌بن‌عقیل را در کوفه، در مقابله با نیروهای اعزامی ابن‌زیاد، روایت می‌کنند. در این دو نگاره، مسلم به‌تنهایی و محاصره شده در کانون صحنه قرار دارد و با شمشیر به نبرد می‌پردازد. او در حالی‌که چندین تن از مهاجمان را از پای درآورده و اجساد آنان زیر پایش است، ضربه‌ای نهایی بر پیکر یکی دیگر فرود می‌آورد. همزمان، نیروهای دشمن از اطراف با تیر و شمشیر به او یورش می‌برند و از پشت‌بام‌های مجاور نیز سنگ‌بارانش می‌کنند. تمایز بصری قهرمان در دو نسخه، در کاربرد نمادین رنگ سبز است: در نسخهٔ ۹۶۳ق پوشش سبز بر تن و در نسخهٔ ۱۰۰۹ق عمامه‌ای سبز بر سر دارد. این انتخاب رنگ، احتمالاً ازسوی نگارگران، با هدف تأکید بر انتساب او به خاندان پیامبر (ص) و نیز تفکیک او از سپاهیان ابن‌زیاد صورت گرفته‌است. با وجود تشابهات ساختاری چشمگیر بین دو نگاره، که حاکی از احتمال گرته‌برداری نسبی نگارگر نسخه متأخر از نسخه پیشین است، نگرش هنری هر دو بر دو محور مشترک تأکید دارد: تجلیل از شجاعت و جنگاوری مسلم‌بن‌عقیل و برجسته‌سازی تنهایی او در آن مصاف نابرابر (شکل ۱-۲).

شکل۱- محاربه مسلم‌بن‌عقیل (حدیقه‌السعدا، ۹۶۳ق)

شکل۲- محاربه مسلم‌بن‌عقیل (حدیقه‌السعدا، ۱۰۰۹ق)

شهادت طفلان مسلم: این تصویرسازی در دو نسخه روضه‌الشهدا (۱۰۰۴ق) و حدیقه‌السعدا (۱۰۰۹ق)، باوجود اشتراک در بن‌مایه، از نظر زمان روایت و صحنه‌پردازی تفاوت‌های چشمگیری دارد. نگاره روضه‌الشهدا، واقعه را در بیابان و پیش از رسیدن به فرات ترسیم می‌کند: حارث با لباس زرد در کانون تصویر است، غلامی به سویش می‌تازد و پسر جوان حارث مانع درگیری می‌شود. فرزندان مسلم قابل‌تشخیص با عمامه و هاله نور در سمت چپ جای گرفته‌اند. پایین نگاره همسر و کنیز حارث در حال زاری‌اند و فراز تپه‌ها گروهی نظاره‌گر صحنه هستند. در مقابل، حدیقه‌السعدا تمام صحنه را در کنار رود فرات متمرکز کرده و لحظه اوج را نشان می‌دهد: حارث شمشیر بر گردن پسرش فرود آورده که مانع کشتن فرزندان مسلم شده و همسرش شیون‌کنان به تماشا ایستاده‌است. فرزندان مسلم در این نگاره زانوزده، با دستان بسته، سری برهنه و هاله‌ای نورانی تصویر شده‌اند. درمجموع، روضه‌الشهدا درگیری غلام و حارث را در مسیر فرات روایت می‌کند، حال‌آنکه، حدیقه‌السعدا کشمکش حارث با پسرش را در آستانه قتل فرزندان مسلم به تصویر می‌کشد. هر دو اثر با بیانی تصویری، سنگدلی حارث را بازنمایی کرده‌اند (شکل ۳-۴).

شکل۳- شهادت طفلان مسلم (روضه‌الشهدا، ۱۰۰۴ق)



شکل۴- شهادت طفلان مسلم (حدیقه‌السعدا، ۱۰۰۹ق)

قصاص حارث: تصویر سازی قصاص حارث در کنار رود فرات، تنها در نسخه حدیقه‌السعدا (۹۸۳ق) بازنمایی شده و بر دو محور اصلی متمرکز است: نخست، مأمور ابن‌زیاد با ردای قرمز که شمشیر را برای فرودآوردن بر حارث آماده کرده، حارث نیز زانوزده، با سری برهنه و حالتی غم‌آلود، همزمان به اجساد شناور در آب می‌نگرد و مرگ را می‌پذیرد. دوم، پیکر کودکان مسلم‌بن‌عقیل که به اذن الهی سرهای بریده افکنده‌شده در فرات را بازیافته و بر تن نهاده‌اند. در بخش بالایی نگاره، دو پیکر بر زمین دیده‌می‌شوند که با وجود مخدوشی نقاشی، به احتمال، غلام و فرزند حارث هستند. نگارگر در این مجلس، تمامی وقایع همزمان قصاص حارث را در قاب واحدی گرد آورده و بر مظلومیت کودکان مسلم و رویدادهای معجزه‌آسای ظهور پیکرهایشان در رود فرات تأکید ورزیده‌است (شکل ۵).

شکل۵- قصاص حارث (حدیقه‌السعدا، ۹۸۳ق)

بستن آب بر امام حسین (ع) و یارانش: نگاره‌ای منحصربه‌فرد در روضه‌الشهدا (۱۰۰۴ق)، محاصره آب فرات به دستور ابن‌زیاد را روایت می‌کند. این اثر، با ارائه‌ای یکپارچه از دو صحنه موازی، موقعیت دو سپاه را در قابی واحد به تصویر کشیده‌است. در بخش پایینی، سواره‌نظام و پیاده‌نظام مسلح، رود فرات را تحت‌مراقبت دارند. دراین‌میان، شمر با چهره‌ای سیاه‌رنگ و غیرانسانی، در حال گفتگو با یکی از سپاهیان ابن‌سعد دیده‌می‌شود. بخش بالایی نگاره، در مقابل خیمه‌ها، امام حسین (ع) را با هاله‌ای پیرامون سر و بدون چهره‌پردازی، درحال سخن با گروهی از یاران نشان می‌دهد. پشت سر ایشان، دو تن با عمامه‌ای سبز تصویر شده‌اند: نخست علی‌اکبر (ع) در هیئت نوجوانی بی‌محاسن و سپس حضرت ابوالفضل (ع) با سپری بر دست، محاسنی کامل و اندامی نسبتاً تنومند (شکل ٦).

شکل۶- بستن آب بر امام حسین (ع) و یارانش (روضه‌الشهدا، ۱۰۰۴ق)

گفت‌وگوی امام حسین (ع) با یاران برای مقدمات جنگ: تنها نگاره‌ای از حدیقه‌السعدا (۱۲۳۵ق)، صحنه گفت‌وگوی امام حسین (ع) با یاران در آستانه نبرد را بازنمایی کرده‌است. در کانون اثر، امام حسین (ع) و حضرت ابوالفضل (ع)، هر دو سوار بر اسب و با عمامه‌ای سبز، قرار دارند. چهرهٔ امام (ع)، مطابق سنت پرهیز از تصویر ائمه (ع)، ترسیم نشده و هاله‌ای گرد سر ایشان دیده‌می شود. در بخش راست نگاره، گروهی از یاران سوار بر اسب، با پرچم‌های برافراشته، همزمان به سخنان امام (ع) گوش می‌دهند و آماده رویارویی‌اند. درمیان آنان، سواری با هاله‌ای نورانی، احتمالاً علی‌اکبر (ع)، پیشاپیش دیگران، آماده ورود به میدان نبرد است. نگارگر در این اثر، از سویی اختیار و انتخاب آگاهانه یاران را در پذیرش مبارزه به‌تصویر کشیده و ازسوی‌دیگر، بر پایداری و دلاوری خاندان امام (ع)، به‌ویژه بر داوطلبی علی‌اکبر (ع) به‌عنوان نخستین شهید بنی‌هاشم، تأکید ورزیده‌است (شکل ۷).

شکل۷- مکالمه امام حسین (ع) با یاران برای مقدمات جنگ (حدیقه‌السعدا، ۱۲۳۵ق)

محاربه حُرّ با سپاه ابن سعد: در حدیقه‌السعدا (۱۰۹۹ق)، نبرد حُرّبن‌یزیدریاحی، نخستین مبارزی که با اذن امام حسین (ع) به میدان رفت، تصویرسازی شده‌است. در مرکز اثر، حُرّ با عمامه‌ای سفید و جامه رزم، سوار بر اسبی سفید دیده می‌شود که شمشیرش بر بدن یکی از سپاهیان ابن‌سعد فرود می‌آید. در زیر پای اسب، پیکرهای کشته‌شدگانی که توسط او از پای درآمده‌اند، قرار دارند و از جهات گوناگون، سواره‌نظام دشمن با شمشیر، نیزه و تیر به او حمله می‌برند. در بخش بالایی نگاره، دو گروه ناظر ترسیم شده‌اند: در سمت چپ، امام حسین (ع) با عمامه‌ای سبز و هاله‌ای نورانی پیرامون سر، در کنار چند جوان که گویا در حال دعا هستند و در سمت راست، شمر با صورتی سیاه و چهره‌ای متمایز، همراه سپاهیانش در حالتی مبهوت. نگارگر با ارائه همزمان سه صحنه (مبارزهٔ حُرّ، هیئت سپاهیان امام (ع) و حالات شمر و لشکریانش) در یک قاب واحد، بر شجاعت این نخستین رزم‌آور تأکید ورزیده‌است (شکل ۸).

شکل۸- محاربه حُرّ با سپاه ابن‌سعد (حدیقه‌السعدا، ۱۰۰۹ق)

رجزخوانی ها شم‌بن‌عُتبه (مِرقال): نگاره‌ای در رو ضه‌الشهدا (۱۰۰۴ق)، مبارزهٔ ها شم‌بن‌عتبه را که با وجود عدم ذکر در منابع اولیه، نخستین‌بار در ادبیات عا شورایی کا شفی روایت شده، تصویر سازی کرده‌ا ست. ها شم با عمامه‌ای سفید، نیزه در دست راست و سپر در چپ، بر اسبی اَبلَق (سفید–قهوه‌ای) در مرکز صحنه سوار است. در مقابل او، یک از سپاهیان سالخورده ابن‌سعد، با پوششی کاملاً نظامی ایستاده‌است. جسد دونیم‌شده زیر پای اسب، کشته‌شدن یکی از یاران ابن‌سعد در مبارزهٔ تن‌به‌تن را نشان می‌دهد و حالت ایستای سپاهی مقابل، احتمالاً برای رجزخوانی ترسیم شده‌ا ست. در بالای نگاره، دو گروه ناظر دیده‌می شوند: در سمت چپ، امام ح سین (ع) با عمامه‌ای سبز و هاله‌ای نورانی پیرامون سر و گویا در حال ار شاد سپاهیان ابن سعد، قابل‌تشخیص ا ست. پشت سر ایشان، گروهی از جوانان حضور دارند. در سمت راست، شمر با چهره‌ای سیاه و صورتی متمایز، در حلقه‌ای از سپاهیان، مشغول شنیدن سخنان امام (ع) است. نگارگر در این اثر، سه صحنه مجزا (رجزخوانی هاشم، موعظه امام حسین (ع) و یاران و شمر و سپاهیان) را در ترکیب‌بندی یکپارچه‌ای ارائه داده‌است (شکل ۹).

شکل۹- رجزخوانی هاشم‌بن‌عتبه (مرقال) (روضه‌الشهدا، ۱۰۰۴ق)

هجوم سپاه ابن سعد به عبداللّه‌بن‌مسلم: نگاره‌ای در رو ضه‌الشهدا (۱۰۱۴ق)، که تنها تصویر سازی موجود از مبارزه انفرادی عبداللّه‌بن‌مسلم با سپاهیان ابن سعد ا ست، او را با عمامه‌ای سفید، سوار بر ا سب در مرکز صحنه نشان می‌دهد. عبداللّه همزمان سپری در دست دارد و در برابر شمشیر مهاجمی از پشت دفاع می‌کند، حال‌آنکه شمشیر خود را بر بدن یکی از لشکریان ابن‌سعد فرود می‌آورد. این هجوم چندجانبه با تیری از پشت و نیزه‌ای از روبرو به اسبش تکمیل می شود. پیکرهای ک شته شده زیر پای ا سب، اوج درگیری و لحظات پایانی شهادت او را نمایان می سازد. در بخش بالایی نگاره، در سمت چپ، امام حسین (ع) با عمامه‌ای سبز و هاله‌ای نورانی اطراف چهره، در حال گفت‌وگو با یاران غمگین خود، احتمالاً خاندان عقیل، دیده‌می‌شود. در مقابل، در سمت راست، شمر با چهره‌ای تیره و حالتی شادمانه، نظاره‌گر نبرد و در حال گفت‌وگو با سپاهیان خویش ا ست. نگارگر در این اثر، سه صحنهٔ مجزا (نبرد عبداللّه،

احوال یاران امام حسین (ع) و وضعیت شمر و سپاهیان) را در ترکیب‌بندی واحدی گنجانده و بر شجاعت و دلاوری عبداللّه‌بن‌مسلم تأکید ورزیده‌است (شکل ۱۰).

شکل ۱۰- هجوم سپاه ابن‌سعد به عبداللّه‌بن‌مسلم (روضه‌الشهدا، ۱۰۰۴ق)

محاربه قاسم (ع) با پسران اَزرَق شامی: نگاره‌های نبرد قاسم (ع)، بر پایه روایتی غیرمستند از کاشفی، در حدیقه‌السعدا (۹۶۳ق، ۱۲۳۵ق) و روضه‌الشهدا (۱۰۰۴ق) مشاهده می‌شوند که با وجود وحدت موضوعی، زمان‌بندی‌های متفاوتی از این رخداد ارائه می‌دهند. در نگاره حدیقه‌السعدا (۹۶۳ق)، قاسم (ع) با عمامه‌ای سفید، سوار بر اسبی سفید، در حال نبرد با سومین فرزند ازرق است. دو کشته زیر پای اسب، انتقام برادران را نشان می‌دهد. در بخش بالایی، امام حسین (ع) با هاله‌ای نورانی در حال دعا و در مقابل، ازرق و سپاهیان ابن سعد در شگفت‌زدگی نظاره‌گرند (شکل ۱۱). نگاره روضه‌الشهدا (۱۰۰۴ق)، قاسم (ع) را با عمامه‌ای سبز، سوار بر اسبی قهوه‌ای و در حال نبرد با دومین فرزند ازرق نشان می‌دهد، درحالی‌که جسد برادر حریف زیر پای قاسم (ع) است. در بالای نگاره، امام حسین (ع) و یارانش در سمت چپ، و شمر با چهره‌ای سیاه در حال گفتگو با ازرق در سمت راست دیده‌می شوند (شکل ۱۲). نگاره متأخر حدیقه‌السعدا (۱۲۳۵ق)، قاسم (ع) را با عمامه و هاله‌ای سبز، سوار بر اسبی خاکستری درحال مجروح‌کردن فرزند ارشد ازرق به تصویر می‌کشد. فضای وسیعی از نگاره به ناظران نبرد (یاران امام (ع) در سمت راست و سپاهیان دشمن در سمت چپ) اختصاص یافته‌است (شکل ۱۳). درمجموع، هر سه نگارگر بر رزم‌آوری قاسم (ع) تأکید دارند. گویا نگارگران نسخ ۱۰۰۴ق، ۱۲۳۵ق، از اثر پیشین (۹۶۳ق) گرته‌برداری کرده، امّا با ارائه زمان‌بندی‌های نوین، به این موضوع پرداخته‌اند.

شکل ۱۱-محاربه قاسم (ع) (حدیقه‌السعدا، ۹۶۳ق)

شکل ۱۲- محاربه قاسم (ع) (روضه‌الشهدا، ۱۰۰۴ق)

شکل ۱۳- محاربه قاسم (ع) (حدیقه‌السعدا، ۱۲۳۵ق)

محاربه حضرت ابوالفضل (ع): نگاره‌های نبرد حضرت ابوالفضل (ع) در مجاورت فرات، از تصویرسازی‌های تکرار شونده در نسخ خطی مکتب بغداد است. در نگاره حدیقه‌السعدا (۹۶۳ق)، ایشان با عمامه‌ای سفید و جامه‌ای سبز، مَشک بر دوش و سوار بر اسبی سفید، در مرکز صحنه و درحال رفع تشنگی است. ایشان درگیر هجوم همه‌جانبه سواران و پیادگان و همزمان با دفاع، ضربات شمشیر خود را بر یکی از سپاهیان ابن‌سعد فرود می‌آورد. در بالای نگاره، امام حسین (ع) با هاله‌ای نورانی در سمت راست ناظر است و سپاهیان متراکم دشمن در سمت چپ دیده می شوند (شکل ۱۴). نگاره مقتل آل‌رسول (۹۸۸ق)، ایشان را با عمامه و پوششی سبز، ترکش بر کمر و سوار بر اسب سفید، درحال فرودآوردن شمشیر بر یکی از سپاهیان نشان می‌دهد. در بخش پایینی نگاره، گروهی در حال نبردند. در بالا،

امام حسین (ع) با هاله‌ای نورانی در سمت چپ و سپاهیان ابن‌سعد در سمت راست، با حالتی مبهوت و ترسان نظاره‌گر صحنه هستند (شکل ۱۵). نگاره متأخر حدیقه‌السعدا (۱۰۰۹ق)، ایشان را با عمامه و جامه‌ای سبز، سپر در دست و مشک بر شانه، سوار بر اسبی سفید به تصویر می‌کشد. درحالی‌که تحت حمله است، با ضربه‌ای سهمگین سپر و پیکر یکی از مهاجمان را می‌شکافد. در بخش بالایی و سمت چپ نگاره، امام حسین (ع) با هاله‌ای نورانی متمرکز بر تما شای نبرد دیده‌می شود (شکل ۱۶). در مجموع، هر سه نگارگر بر جنگاوری حضرت ابوالفضل (ع) تأکید دارند. گویا نگارگران نسخ ۹۸۸ق و ۱۰۰۹ق به اثر نخستین (۹۶۳ق) دسترسی داشته و از آن اقتباس کرده‌اند.

شکل۱۴- محاربه ابوالفضل (ع) (حدیقه‌السعدا، ۹۶۳ق)

شکل۱۵- محاربه ابوالفضل (ع) (مقتل آل‌رسول، ۹۸۸ق)

شکل۱۶- محاربه ابوالفضل (ع) (حدیقه‌السعدا، ۱۰۰۹ق)

محاربه علی‌اکبر (ع): نگاره‌های مبارزه حضرت علی‌اکبر (ع) در حدیقه‌السعدا (۹۶۳ق) و روضه‌الشهدا (۱۰۰۴ق)، با تمرکز بر صحنه های نبرد، وجوه مشترک و تفاوت هایی را در بازنمایی ارائه می‌دهند. در نگاره حدیقه‌السعدا، علی‌اکبر (ع) با جامه‌ای سبز و سپر در دست، سوار بر اسبی قرمز و درحال فرودآوردن شمشیر بر پیکر یکی از سپاهیان ابن‌سعد، در کانون تصویر جای گرفته‌است. پیکرهای زیر سم اسب و هجوم همه‌جانبه سپاهیان، شامل دو نیزه‌دار و یک تیرانداز از دو سو، اوج درگیری و احتمالاً بازنمایی لحظات واپسین پیش از شهادت را القا می‌کند. در بخش بالایی و سمت چپ نگاره، امام حسین (ع) با عمامه‌ای سبز و هاله‌ای نورانی، درحالی‌که یارانش او را همراهی می‌کنند، ناظر نبرد و مشغول نیایش است. در مقابل، در سمت راست، شمر با چهره‌ای سیاه در گفتگو با یکی از همراهانش دیده‌می شود و سپاهیانش پرچم‌هایی برافراشته دارند (شکل ۱۷). نگاره روضه‌الشهدا نیز علی‌اکبر (ع) را با عمامه و جامه‌ای سبز، سپر به دست و سوار بر اسبی سفید نشان می‌دهد که شمشیرش را بر تن یکی از سپاهیان فرود آورده‌است. احاطه کامل سواران و هجوم پیادگان ابن سعد، این صحنه را به لحظات پیش از شهادت نزدیک می سازد (شکل ۱۸). درمجموع هر دو اثر بر تجسم جنگاوری علی‌اکبر (ع) تأکید دارند و این همسانی، احتمال تأثیرپذیری نگارگر روضه‌الشهدا از نسخه پیشین حدیقه‌السعدا را تقویت می‌کند.

شکل۱۷- محاربه علی‌اکبر (ع) (حدیقه‌السعدا، ۹۶۳ق)

شکل۱۸-محاربه علی‌اکبر (ع) روضه‌الشهدا، ۱۰۰۴ق)

آب‌طلبی امام حسین (ع) برای علی‌اصغر (ع): امام حسین (ع) با آگاهی از تشنگی علی‌اصغر (ع)، سپاهیان ابن سعد را به گفتگو فراخواند و تقاضای آب نمود، درخواستی که با پرتاب تیری خونین و شهادت نوزاد پاسخ داده‌شد. تحلیل نگاره‌های حدیقه‌السعدا (۹۶۳ق) و روضه‌الشهدا (۱۰۰۴ق) نشان می‌دهد که در هر دو، صرفاً به بخش نخست این واقعه (گفت‌وگوی امام (ع)) پرداخته‌اند و از تصویرسازی لحظه شهادت نوزاد خودداری کرده‌اند. در نگاره حدیقه‌السعدا، امام حسین (ع) با عمامه‌ای سبز و هاله‌ای نورانی، سوار بر اسبی سفید و مجهز به شمشیر و سپر، درحال گفتگو با سپاهیان به تصویر درآمده‌است. سواره‌نظام دشمن به سرکردگی شمر، به شکل هلالی حضرت را احاطه کرده‌اند و در بخش پایینی نگاره، کمانداری سواره (احتمالاً حرمله) تیری در چله کمان نهاده و در آمادهٔ هدف‌گیری

است (شکل ۱۹). در مقابل، نگاره «روضه‌الشهدا»، امام حسین (ع) را با همان نشانه‌های قدسی (عمامه سبز و هاله نور)، امّا فاقد چهره‌پردازی و تجهیزات نظامی نشان می‌دهد که درحال گفتگو با شمر است. در بخش بالایی و سمت راست این نگاره، خیمه اهل‌بیت (ع) و شماری از یاران و خاندان، از جمله امام سجاد (ع)، با حالتی مضطرب ناظر صحنه ترسیم شده‌اند (شکل ۲۰). براین‌اساس، هر دو نگاره، با وجود تأکید بر مظلومیت امام حسین (ع) و قساوت سپاه ابن‌سعد، از بازنمایی علی‌اصغر (ع) و صحنه شهادت او اجتناب کرده‌اند.

شکل۱۹- شهادت علی‌اصغر (ع) (حدیقه‌السعدا، ۹۶۳ق)

شکل۲۰- شهادت علی‌اصغر (ع) روضه‌الشهدا (۱۰۰۴ق)

شهادت امام حسین (ع): تصویرپردازی از واپسین لحظات زندگی امام حسین (ع) تنها در حدیقه‌السعدا (۱۰۰۹ق) دیده‌می‌شود. در این نگاره، حضرت پس از نبردهای پیاپی و از پای درآوردن شمار زیادی از سپاهیان ابن‌سعد، با عمامه‌ای سبز و جامه‌ای سرخ‌فام، که گویی از خون ایشان رنگ گرفته‌است و هاله‌ای نورانی پیرامون چهره، از اسب بر زمین افتاده و در حال راز و نیاز با پروردگار تصویر شده‌اند. همزمان، سنان و به‌احتمال فراوان شمر که چهره‌اش مخدوش است، با خنجری در دست، به حضرت نزدیک می‌شوند. در بخش بالایی نگاره و سمت چپ، ابن‌سعد با چهره‌ای سیه‌گون، سوار بر اسب و غرق در شادی و سرور ترسیم شده‌است. در مقابل، دیگر افراد سپاه که شاهد این صحنه‌اند، با حالتی آمیخته به اندوه و بیشتر تعجب، نمودار در حرکت انگشت بر دهان، به تصویر درآمده‌اند. درمجموع، نگارگر کوشیده‌است بعد عاطفی نگاره را برجسته سازد، چنانکه نمایش مظلومیت و وضعیت شهادت امام حسین (ع) و نیز واکنش احساسی سپاهیان در مواجهه با این رخداد، در همین راستا قابل‌تفسیر است (شکل۲۱).

شکل۲۱- شهادت امام حسین (ع) (حدیقه‌السعدا، ۱۰۰۹ق)

آمدن ذوالجناح به خیمه اهل‌بیت (ع): بازگشت ذوالجناح، با بدنی خون‌آلود به خیمه‌گاه، اهل‌بیت (ع) را از سرنوشت حضرت آگاه ساخت. این صحنه تنها در نگاره‌ای از حدیقه‌السعدا (۹۸۳ق) بازنمایی شده‌است. در این نگاره، ذوالجناح با بدنی سپید، زینی قهوه‌ای و پوششی سرخ، در میان زنان برهنه سر ایستاده‌است. گروهی بر پاهایش افتاده‌اند، گروهی تنش را لمس می‌کنند و دیگران با چهره‌هایی اندوهگین از دور نظاره می‌کنند. در میان آنان، حضرت زینب(س) با پوششی سیاه، دستانش را بر گردن اسب حلقه کرده و ذوالجناح با حالتی اندوهگین و سرافکنده در آغوش او قرار گرفته‌است. نیمه بالایی نگاره به خیام اختصاص دارد که دخترانی با چهره‌هایی آمیخته به ترس و اضطراب، صحنه را تماشا می‌کنند. در بخش میانی و سمت چپ، امام سجاد (ع) با چهره‌ای افسرده بر صندلی نشسته و کودکانی با دیدگانی اشکبار پشت سر ایشان دیده‌می شوند. نگارگر با تمرکز بر دو محور انسان–حیوان و تأکید بر بیان عمیق‌ترین مراتب اندوه، ابعاد عاطفی این واقعه را برجسته ساخته‌است (شکل ۲۲).

شکل۲۲- آمدن ذوالجناح به خیمه اهل‌بیت (ع) (حدیقه‌السعدا، ۹۸۳ق)

خطبه امام سجاد (ع) در مسجد شام: خطبهٔ امام سجاد (ع) در مسجد شام، از مجالس تکرارشونده در حدیقه‌السعدا (۹۶۳ق، ۱۰۰۹ق، ۱۲۳۵ق) و روضه‌الشهدا (۱۰۰۴ق) است. در این نگاره‌ها، حضرت با عمامه و جامه‌ای سبز و هاله‌ای نورانی، گاه با چهره‌پردازی و گاه بی‌آن، بر پله منبر تصویر شده‌اند. حضار به‌شکل هلالی یا ردیفی پیرامون ایشان جای گرفته‌اند و گروهی جداگانه، احتمالاً هواداران یا مأموران یزید، در حاشیه صحنه دیده‌می شوند و تمامی این بازنمایی‌ها، امام سجاد (ع) را در حال ایراد خطبه‌ای درباره حقایق کربلا و رسوا سازی یزید نشان می‌دهند. تنوع چهره‌ها و پوشش‌ها (ازجمله عمامه) گویای حضور اقشار گوناگون و نیز مخالفان در میان شنوندگان است. حالات حضار (اغلب متعجب، شرمسار و مبهوت) بر تأثیر کلام ایشان دلالت دارد. نگارگران در این مجلس، هم بر شجاعت امام سجاد (ع) و هم بر قدرت بیان و حقانیت گفتار ایشان تأکید کرده‌اند. بااین‌حال، از نظر ساختار محتوایی، همه نگاره‌ها فضایی مشابه را بازتولید نموده‌اند و به‌نظر می‌رسد نگاره نسخه۹۶۳ق حدیقه‌السعدا، الگوی اصلی برای گرته‌برداری و خلق نگاره‌های مشابه در سه نسخه بعدی بوده‌است.

شکل۲۳- خطبه امام سجاد (ع) (حدیقه‌السعدا، ۹۶۳ق)

شکل۲۴- خطبه امام سجاد (ع) (حدیقه‌السعدا، ۱۰۰۹ق)

شکل۲۵- خطبه امام سجاد (ع) (روضه‌الشهدا، ۱۰۰۴ق)

شکل۲۶- خطبه امام سجاد (ع) (حدیقه‌السعدا، ۱۲۳۵ق)

ماجرای بی‌حرمتی ساربان به پیکر امام حسین (ع): در نگارهٔ مقتل آل‌رسول (۹۸۸ق)، عاقبت ساربانی که پس از شهادت امام حسین (ع) به طمع کمربند ایشان، پیکر حضرت را بی‌حرمت کرد، بازنمایی شده‌است. ساربان با بدنی سیاه و نامتعارف و پوشش قهوه‌ای در مرکز قرار دارد و طواف‌کنندگان با چهره‌ها و پوشش‌های متنوع، نشانگر تعلقات جغرافیایی و طبقاتی گوناگون، او را در بر گرفته‌اند. گویا لحظه تصویر شده، اندکی پس از اعتراف ساربان است؛ زیرا حضار با حالتی حیرت‌زده و افسوس‌بار، به او می‌نگرند و در گفت‌وگو با یکدیگرند. نگارگر، با وفاداری به سنت‌های هنری، از طریق نمایش بدنی غیرطبیعی و شبه‌دیو، عقوبت دنیوی شدید این عمل و خروج از قالب انسانی را ترسیم کشیده است (شکل ۲۷).

شکل۲۷- ماجرای بی‌حرمتی ساربان به پیکر امام حسین (ع) (مقتل آل‌رسول، ۹۸۸ق)

۱۰. نتیجه‌گیری

نخستین بازتاب‌های بصری واقعه عاشورا در اواسط سده دهم هجری، در قلمرو عثمانی و در دوره حکمرانی سلاطینی چون سلیمان قانونی و مراد سوم پدیدار شد. این نگاره‌ها در فضایی با تساهل نسبی مذهبی و با حمایت گروه‌های صوفی (به‌ویژه بکتاشیه و نقشبندیه) و شیعیان محلی با حضور نگارگرانی با هویت نامشخص (شاید ایرانی و شیعه‌مذهب) خلق شدند. ازاین‌رو، این آثار نه‌تنها محصول یک سنت هنری، بلکه بازتابی از گفت‌وگوی فرهنگی در فضایی چندقومیتی و چندمذهبی هستند. فضایی که در آن روایت عاشورا توانست از مرزهای هویتی فراتر برود و در قالبی هنری بازتعریف شود. بررسی تطبیقی نگاره‌های عاشورایی در شش نسخه خطی مکتب کتاب‌آرایی بغداد نشان می‌دهد که این نخستین بازنمایی‌های بصری، سازوکاری معنادار برای تثبیت روایت‌های دینی در قالب دیداری بوده‌اند. از این رهگذر، متن‌های روایی عاشورا تدریجاً به گفتمانی بصری با زبان، نشانه‌ها و منطق روایت‌پردازی خاص خود تبدیل شدند. تحلیل ساختاری و شمایلی نگاره‌ها حاکی از گزینش لحظات اوج دراماتیک است. نگارگران در مواردی با ترکیب چند صحنه در یک قاب، روایتی فشرده و هم‌زمان آفریده‌اند که در آن زمان روایی و زمان تصویری درهم می‌آمیزد. این ویژگی، همراه با کاربرد الگوهای شمایلی چون هاله‌های نورانی، رنگ‌های نمادین و تمایز چهره‌ای میان شخصیت‌های مثبت و منفی، نشان می‌دهد که این آثار در حال شکل‌دهی به نظامی از نشانه‌های بصری بودند که

بعدها در سنت‌هایی چون نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی در ایران تداوم یافت. اهمیت دیگر این نگاره‌ها، در آشکارسازی نخستین گام‌های تکوین «الهیات بصری عاشورا» است. الهیاتی که در آن مفاهیمی چون شهادت، مظلومیت، شجاعت و حقانیت، نه در سطح متن، بلکه در قالب ساختارهای دیداری تثبیت می‌شوند.

منابع

-اسپناقچی‌پاشازاده، محمدعارف، انقلاب الاسلام بین الخواص و العوام. قم: دلیل، ۱۳۷۹.

-بگلی، اف. آر، شاعر سه‌زبانه عتبات‌عراق عرب، فضولی. زبان و ادب فارسی، شماره ۱۰۳، ۱۳۵۱ش.

-بچیر، جاکا، محمد فضولی‌بغدادی (۹۳۶-۹۱۰ق). دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۲-۱، ۱۳۴۷.

-بغدادی، اسماعیل، هدیه العارفین: أسماء المؤلفین و آثار المصنفین. ج۲، بیروت: دراحیا التراث العربی، بی‌تا.

-جهان، اوکویوجو، تحقیقات انجام‌شده درباره فضولی در ترکیه. ترجمه جلال خسروشاهی، ایران‌شناخت، شماره ۸، ۱۳۷۷.

-حاجی‌خلیفه، مصطفی، کشف الظنون عن أسامي الکتب و الفنون. ج۲، بیروت: دراحیا التراث العربی، بی‌تا.

-حسنعلیان، سمیه، النبي و آل البیت علیهم السلام في شعر فضولي البغدادي. تراث کربلا، شماره ۲۹-۳۰، ۲۰۲۱.

-دین‌پرست، ولی، نقاشان صفوی و انتقال هنر نگارگری ایرانی به عثمانی (اوایل قرن دهم هجری). تاریخ‌نامه ایران بعد از اسلام، شماره ۳، ۱۳۹۰.

-رازی، امین‌احمد، هفت اقلیم. ج۱، تصحیح جواد فاضل، تهران: علمی، بی‌تا.

-رفاعی، عبدالجبار، معجم ما کتب عن الرسول و اهل البیت(ع). ج۸، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۱.

-شایسته‌فر، مهناز، معنویت دینی در نقاشی‌های دوران صفوی و عثمانی. جامعه‌شناسی کاربردی، شماره ۱۳، ۱۳۸۱.

-_____، هنر شیعی. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۴.

-_____، مکتب نگارگری بغداد با تکیه بر مضامین شیعی. مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۰، ۱۳۸۸.

-صفوی، سام‌میرزا، تحفه سامی. تصحیح وحید دستگردی، تهران: ارمغان، ۱۳۱٤.

-فرخ‌فر، فرزانه، کاربرد نسخه‌شناسی در تبیین میزان وابستگی کتاب‌آرایی عثمانی به هنر و ادب ایرانی. هنرهای کاربردی، شماره ۸، ۱۳۹۵الف.

-_____، نقش ایرانیان در توسعه مکتب کتاب‌آرایی بغداد عثمانی. مطالعات تاریخ اسلام، شماره ۳۰، ۱۳۹۵ب.

-_____، سنت کتاب‌آرایی ایرانی و توسعه آن در آسیای صغیر در دوره میانه. تاریخ و فرهنگ، شماره ۹۸، ۱۳۹٦.

-قلی‌زاده، مصطفی، نخستین مقتل‌نویس به زبان ترکی نگاهی به زندگی و آثار عاشورایی حکیم ملامحمد فضولی بغدادی. فرهنگ زیارت، شماره ۳٦، ۱۳۹۷.

-کاشفی، حسین، روضه الشهدا. تصحیح حسین ذوالفقاری، تهران: معین، ۱۳۹۰.

-مارزلف، اولریش، فرهنگ بصری شیعیان دوازده‌امامی ایران در دورهٔ قاجار. ترجمه مصطفی لعل‌شاطری، مشهد: مرندیز، ۱۳۹۸.

-مشرف، مریم، زندگی و شعر محمد فضولی. تهران: روزنه، ۱۳۸۰.

-مؤید، حشمت، ترکان پارسی گوی: اشعار پارسی شاعران عثمانی (فضولی بغدادی). ایران‌شناسی، شماره ۲، ۱۳۸۱.

-نفیسی، نوشین، تاریخ نقاشی‌های آسیا و جلوه‌های آن (عراق، مکتب بغداد). هنر و مردم، شماره ۲۲، ۱۳٤۳.

-یالتقایا، شرف‌الدین، فضولی، محیط، زندگانی و شخصیت او. ترجمه عبدالرسول خیام‌پور، زبان و ادب فارسی، شماره ۱۸، ۱۳۲۹.

-Bachir, J, & Fuzuli al-Baghdadi, M. (910–936 AH). *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran*, Vol 1–2, 1968.

-Bagci, S. (2010). *Ottoman Painting*, Ankara, Ministry of Culthre and Toorism.

-Barry, M, (2004). *Figurative Art in Medieval Islam: And the Riddle of Bihzad of Herat (1465-1535)*, Paris, Flammarion.
-Binney, E. (1973). *Turkish Miniature Paintings and Manuscripts*. New York, Metropolitan Museum of Art.
-Calmard, J. (2003). *Popular Literature under the Safavids*. Society and Culture in the Early Modern Middle East, ed. Andrew Newman, Leiden, Brill.
-Dale, S. (2010). *The Muslim Empires of the Ottomans, Safavids, and Mughals*. New York, Cambridge University.
-Elias, J. (2016). *Mevlevi Sufis and the Representation of Emotion in the Arts of the Ottoman World.* Affect, Emotion, and Subjectivity in Early Modern Muslim Empires: New Studies in Ottoman, Safavid, and Mughal Art and Culture, ed. Kishwar Rizvi, Leiden, Brill.
-Ettinghausen, R. (1978). *Islamic Painting*. New York, Metropolitan Museum of Art.
-Fetvaci, E. (2016). *Ottoman Author Portraits in the Early-modern Period*. Affect, Emotion, and Subjectivity in Early Modern Muslim Empires: New Studies in Ottoman, Safavid, and Mughal Art and Culture, ed. Kishwar Rizvi, Leiden, Brill.
-Gruber, Ch. (2016). *In Defense and Devotion: Affective Practices in Early Modern Turco-Persian Manuscript Paintings.* Affect, Emotion, and Subjectivity in Early Modern Muslim Empires: New Studies in Ottoman, Safavid, and Mughal Art and Culture, ed. Kishwar Rizvi, Leiden, Brill.
-Hillenbrand, R. (1977). *Imperial Images of Persian Painting*, Edinburgh, Scottish Arts Gallery.
-Imber, C. (2005). *The Ottoman Empire, 1300-1650: The Structure of Power*, New York, Palgrave Macmillan.
-Milstein, R. (1990). *Miniature Painting in Ottoman Baghdad*. California (Costa Mesa), Mazda.
-Okane, B. (2003). *Early Persian Painting*. London, I.B. Tauris.
-Rogers, J. M. (1970). *The Genesis of Safavid Religious Painting*. Iran, Vol 8.
-Sahin, K. (2013). *Empire and Power in the Reign of Suleyman: Narrating the Sixteenth-Century Ottoman World*. New York, Cambridge University.
-Shayestefar, M. (2002). *Religious Spirituality in Safavid and Ottoman Paintings.* Applied Sociology, Vol 13.
-Taner, M. (2016). *Painting in Baghdad in the Late Sixteenth-Early Seventeenth Centuries*. Doctoral dissertation, Harvard University.

References

-Bachir, J, & Fuzuli al-Baghdadi, M. (910–936 AH). *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran*, Vol 1–2, 1968.
-Bagci, S. (2010). *Ottoman Painting*, Ankara, Ministry of Culthre and Toorism.
-Baghdadi, I. *The Gift of the Learned: The Names of Authors and the Works of Writers*, Vol. 2, Beirut: Dar Ihya al-Turath al-Arabi, n.d. **(In Persian)**
-Bagley, F. R. Fuzuli, (1972). *the Trilingual Poet of the Shrine Cities of Arab Iraq*. Persian Language and Literature, Vol 103, 1972. **(In Persian)**
-Barry, M, (2004). *Figurative Art in Medieval Islam: And the Riddle of Bihzad of Herat (1465-1535)*, Paris, Flammarion.
-Binney, E. (1973). *Turkish Miniature Paintings and Manuscripts*. New York, Metropolitan Museum of Art.
-Calmard, J. (2003). *Popular Literature under the Safavids*. Society and Culture in the Early Modern Middle East, ed. Andrew Newman, Leiden, Brill.
-Chelkowski, P. (1998). *Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran*. Muqarnas, vol 6.
-Cihan, O. (1998). *Research on Fuzuli in Turkey, Translated by Jalal Khosrowshahi*. Iranian Studies, Vol 8. **(In Persian)**
-Dale, S. (2010). *The Muslim Empires of the Ottomans, Safavids, and Mughals*. New York, Cambridge University.
-Dinparast, V. (2011). *Safavid Painters and the Transmission of Iranian Illumination to the Ottoman Empire in the Early Tenth Century AH.* A History of Iran after Islam, Vol 3. **(In Persian)**

-Elias, J. (2016). *Mevlevi Sufis and the Representation of Emotion in the Arts of the Ottoman World*. Affect, Emotion, and Subjectivity in Early Modern Muslim Empires: New Studies in Ottoman, Safavid, and Mughal Art and Culture, ed. Kishwar Rizvi, Leiden, Brill.
-Espenqchi Pashazadeh, M. (2000). *The Islamic Revolution among the Elites and the Masses*. Qom: Dalil. **(In Persian)**
-Ettinghausen, R. (1978). *Islamic Painting*. New York, Metropolitan Museum of Art.
-Farrukhfar, F. (2016). *The Application of Codicology to Clarifying the Extent of Ottoman Book Illumination's Dependence on Iranian Art and Literature.* Applied Arts, Vol 8. **(In Persian)**
-_____. (2017). *The Iranian Tradition of Manuscript Illumination and Its Development in Asia Minor during the Medieval Perio*. History and Culture, Vol 98. **(In Persian)**
-_____. (2016). *The Role of Iranians in the Development of the Ottoman Baghdad School of Manuscript Illumination*. Studies in Islamic History, Vol 30. **(In Persian)**
-Fetvaci, E. (2016). *Ottoman Author Portraits in the Early-modern Period*. Affect, Emotion, and Subjectivity in Early Modern Muslim Empires: New Studies in Ottoman, Safavid, and Mughal Art and Culture, ed. Kishwar Rizvi, Leiden, Brill.
-Gruber, Ch. (2016). *In Defense and Devotion: Affective Practices in Early Modern Turco-Persian Manuscript Paintings.* Affect, Emotion, and Subjectivity in Early Modern Muslim Empires: New Studies in Ottoman, Safavid, and Mughal Art and Culture, ed. Kishwar Rizvi, Leiden, Brill.
-Haji Khalifa, M. *The Removal of Doubts from the Titles of Books and the Sciences*, Vol 2, Beirut: Dar Ihya al-Turath al-Arabi, n.d. **(In Persian)**
-Hasanalian, S. (2021). *The Prophet and the Household of the Prophet in the Poetry of Fuzuli al-Baghdadi.* The Heritage of Karbala, Vol 29–30. **(In Persian)**
-Hillenbrand, R. (1977). *Imperial Images of Persian Painting*, Edinburgh, Scottish Arts Gallery.
-Imber, C. (2005). *The Ottoman Empire, 1300-1650: The Structure of Power*, New York, Palgrave Macmillan.
-Kashifi, H. (2011). *The Garden of the Martyrs*, Edited by Hosayn Zolfaghari, Tehran: Moein. **(In Persian)**
-Marzolph, U. (2019). *The Shiite Visual Culture of the Twelver Shiites in Qajar Iran*. Translated by Mostafa La'l Shateri, Mashhad: Marandiz. **(In Persian)**
-Milstein, R. (1990). *Miniature Painting in Ottoman Baghdad*. California (Costa Mesa), Mazda.
-Moayyed, H. (2002). *Persian-Speaking Turks: The Persian Poetry of Ottoman Poets, with Reference to Fuzuli al-Baghdadi*. Iranian Studies, Vol 2. **(In Persian)**
-Mosharraf, M. (2001). *The Life and Poetry of Muhammad Fuzuli*. Tehran: Roozaneh. **(In Persian)**
-Nafisi, N. (1964). *A History of Asian Painting and Its Manifestations: Iraq and the Baghdad School.* Art and the People, Vol 22. **(In Persian)**
-Okane, B. (2003). *Early Persian Painting*. London, I.B. Tauris.
-Qolizadeh, M. (2018). *The First Author of a Turkish Maqtal: A Study of the Life and ʿAshura Works of the Sage Mulla Muhammad Fuzuli al-Baghdadi*. The Culture of Pilgrimage, Vol 36. **(In Persian)**
-Razi, A. *The Seven Climates*, Vol. 1. Edited by Javad Fazel, Tehran: Elmi, n.d. **(In Persian)**
-Rifai, A. (1992). *A Bibliography of Works Written about the Prophet and the Household of the Prophet*. Vol 8. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. **(In Persian)**
-Rogers, J. M. (1970). *The Genesis of Safavid Religious Painting*. Iran, Vol 8.
-Safavi, S. (1935). *The Gift of Sami*. Edited by Vahid Dastgerdi. Tehran: Armaghan. **(In Persian)**
-Sahin, K. (2013). *Empire and Power in the Reign of Suleyman: Narrating the Sixteenth-Century Ottoman World*. New York, Cambridge University.
-Shayestefar, M. (2002). *Religious Spirituality in Safavid and Ottoman Paintings.* Applied Sociology, Vol 13.
-_____. (2005). *Shiite Art*. Tehran: Institute for Studies on Islamic Art. **(In Persian)**
-_____. (2009). *The Baghdad School of Painting with Emphasis on Shiite Themes*. Studies in Islamic Art, Vol 10. **(In Persian)**

-Taner, M. (2016). *Painting in Baghdad in the Late Sixteenth-Early Seventeenth Centuries*. Doctoral dissertation, Harvard University.
-Yaltkaya, Sh. (1950). *Fuzuli: His Milieu, Life, and Personality*. Translated by Abd al-Rasul Khayyam-Pur, Persian Language and Literature, Vol 18. **(In Persian)**