بسم الله الرحمن الرحيم

مطالعات اجتماعی صغیر

مطالعات آسیای صغیر
شمارهٔ ۹، سال ۱۳۹۹
دارای درجهٔ علمی ـ پژوهشی (بر اساس مصوبهٔ جلسهٔ ۲۶۷، مورخ ۱۳۹۳/۱/۱۹ شورای معین شورای عالی انقلاب فرهنگی)

صاحب امتیاز: فرهنگستان زبان و ادب فارسی
مدیرمسئول: غلامعلی حداد عادل
دبیر: محمدرضا نصیری

هیئت تحریریه: دریا اورس (سفیر ترکیه در ایران)؛ علی تمیزآل (استاد دانشگاه سلجوق، قونیه)؛ چندرشیکهر (استاد دانشگاه دهلی)؛ علی رواقی (عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی)؛ توفیق سبحانی (استاد دانشگاه پیام نور)؛ ابراهیم صاری‌اوغلو (استاد دانشگاه آنکارا)؛ باقر صدری‌نیا (استاد دانشگاه تبریز)؛ نجدت طوسون (استاد دانشگاه مرمره، استانبول)؛ محمدعلی موحد (عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی)؛ جعفر مهراد (استاد دانشگاه شیراز)؛ عبدالرحمن ناجی طوقماق (استاد دانشگاه یدی‌تپه، استانبول)؛ محمدرضا نصیری (استاد دانشگاه پیام نور)؛ محمدجعفر یاحقی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)؛ شهرام یوسفی‌فر (استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی).

شورای مشاوران و داوران: مهری ادریسی (دانشیار دانشگاه پیام نور)؛ علی بیگدلی (استاد دانشگاه شهید بهشتی)؛ عطاءالله حسنی (دانشیار دانشگاه شهید بهشتی)؛ هوشنگ خسروبیگی (دانشیار دانشگاه پیام نور)؛ عبدالرسول خیراندیش (استاد دانشگاه شیراز)؛ احمد سوگی (استاد دانشگاه سلجوق، قونیه)؛ محمدامیر شیخ نوری (استاد دانشگاه الزهرا)؛ عباس قدیمی قیداری (دانشیار دانشگاه تبریز)؛ رحمان مشتاق‌مهر (استاد دانشگاه تبریز)؛ نوبواکی کُندو (استاد مؤسسهٔ مطالعات فرهنگ‌ها و زبان‌های آسیا و آفریقا، توکیو).

مدیر داخلی: فهیمه سیفی (پژوهشگر فرهنگستان زبان و ادب فارسی)
ویراستار: آزاده اتکال (پژوهشگر فرهنگستان زبان و ادب فارسی)
مترجم ترکی: علی تمیزآل (استاد دانشگاه سلجوق، قونیه)
مترجم انگلیسی: زهرا زندی‌مقدم (عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی)

صفحه‌آرا: مریم درخشان گلریز
طراح جلد و ناظر چاپ: حسین میرزاحسینی
خط طغرا: رحمت‌الله فلاح

شاپا: ۳۲۲۴-۲۵۸۸
بهای تک‌شماره: ۲۰۰۰۰۰ ریال

نامهٔ فرهنگستان
مدیرمسئول: غلامعلی حدّادعادل
هیئت تحریریه: محمّدرضا ترکی، غلامعلی حدّاد عادل، محمّد دبیرمقدّم، حسن رضایی باغ‌بیدی، احمد سمیعی (گیلانی)، علی‌اشرف صادقی، کامران فانی، محمّدرضا نصیری
سردبیر: محمدرضا ترکی
نشانی: تهران، بزرگراه حقانی، بعد از ایستگاه مترو، مجموعهٔ فرهنگستان‌ها، فرهنگستان زبان و ادب فارسی
کدپستی: ۱۵۳۵۶۳۳۲۱۱ **صندوق پستی:** ۶۳۹۴-۱۵۸۷۵
تلفن: ۴۸-۸۸۶۴۲۳۳۹ **دورنگار:** ۸۸۶۴۲۵۰۰
پیام‌نگار: namehfarhangestan@gmail.com
وبگاه: www.apll.ir

این نشریه در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی www.SID.ir نمایه شده است.
شماره حساب مجله: ۷۸۰۳۱۹۰۰۱۵ بانک تجارت، شعبه نوآوران، کد ۴۰۰
دارای درجهٔ علمی ـ پژوهشی
مصوّب وزارت علوم، تحقیقات و فناوری و نمایه‌شده در پایگاه اسنادی علوم جهان اسلام (ISC) و ایران ژورنال

راهنمای نگارش مقاله

در نشریهٔ مطالعات آسیای صغیر مقالاتی منتشر می‌شود که در حوزهٔ آسیای صغیر به موضوع زبان و ادب فارسی، فرهنگ، هنر، تاریخ، معرفی و بررسی اسناد و آرشیوها، شناسایی و احیای نسخه‌های خطی فارسی و معرفی آثار چاپی اختصاص یافته باشد.

مقاله‌ای که به دفتر مجله ارسال می‌شود باید دربرگیرندهٔ نکات تازه و حاصل پژوهش نویسنده باشد؛ از این رو، نشریه از چاپ مقاله‌های مبتنی بر گردآوری و ترجمه معذور است. همچنین مقاله نباید، پیش از این، در جایی دیگر چاپ یا هم‌زمان برای نشریه‌ای دیگر ارسال شده باشد.

پذیرش اولیهٔ مقاله مشروط بر رعایت نکات «راهنمای نگارش»، و پذیرش نهایی؛ و چاپ آن مشروط بر تأیید شورای داوران و اصلاح مقاله از سوی نویسندگان بر اساس نظر داوران و تأیید هیئت تحریریهٔ نشریه است. در هر صورت، نتیجه به نویسنده اعلام خواهد شد. مجله در رد، اصلاح و ویرایش مقاله‌های دریافتی، براساس ضوابط علمی و سیاست‌های نشریه، آزاد است.

نکات ضروری در نگارش مقاله به شرح زیر است:

- رعایت اصول دستور خط فارسی (مصوب فرهنگستان) و مطابقت املایی کلمات با فرهنگ املایی خط فارسی ضروری است.
- مقاله در نرم‌افزار وُرد (Word) حروف‌نگاری و به همراه فایل پی دی اف (pdf) آن، به پیام‌نگار مجله (ams@persianacademy.ir) ارسال شود.
- عنوان مقاله و مشخصات کامل نویسنده یا نویسندگان (نام و نام‌خانوادگی، سمَت یا مرتبهٔ علمی، نام دانشگاه یا مؤسسه، نشانی، کد پستی، شمارهٔ تماس، دورنگار و پیام‌نگار) باید در صفحه‌ای مجزا درج شود.
- مقاله باید شامل چکیدهٔ فارسی (۲۰۰-۲۵۰ کلمه)، انگلیسی و ترکی استانبولی و کلیدواژه (۳-۵ واژه) باشد.
- در حروف‌نگاری مقاله، نوع قلم فارسی B Nazanin و نوع قلم لاتینی Times New Roman در نظر گرفته شود.

- چکیده‌ها (هر کدام در یک صفحه)، با ذکر عنوان مقاله، پیش از متن اصلی قرار بگیرند.
- حجم مقاله حداکثر ۸۰۰۰ کلمه باشد.
- نقل‌قول‌های مستقیم با گیومه مشخص شوند.
- نام‌ها و اصطلاحات خارجی در متن به فارسی نوشته شود و صورت لاتینی آنها، در اولین موضع، در پانویس درج شود.
- عنوان کتاب‌ها، نشریات و دانشنامه‌ها داخل متن به صورت مورب (ایرانیک/ ایتالیک) و عنوان مقاله‌ها، شعرها، داستان‌ها و نمایشنامه‌ها «داخل گیومه» قرار گیرد.
- برای حفظ امانت، باید به پژوهش‌هایی که به‌ضرورت در مقاله استفاده شده‌اند، ارجاع داده شود. ارجاع به منابع به شیوهٔ درون‌متنی و داخل دو کمان و به این ترتیب باشد: (نام خانوادگی نویسنده، سال نشر: [شمارهٔ جلد/] شمارهٔ صفحه یا صفحات). ارجاع به منابع غیرفارسی به خط لاتینی درج شود. در صورتی که نام خانوادگی دو نویسنده مشابه باشد، ذکر نام هریک نیز در ارجاع ضروری است.
- فقط منابع استفاده‌شده در متن تحقیق در فهرست منابع ارائه شوند. در پایان مقاله، ابتدا منابع فارسی و عربی و سپس منابع لاتینی (به ترتیب الفبایی) ذکر شوند.
- اطلاعات کتاب‌شناختی منابع فارسی و لاتینی، به‌تفکیک و به‌ترتیب حروف الفبا، در انتهای مقاله و با توجه به الگوهای زیر تنظیم شود:

۱. کتاب: نام خانوادگی، نام، سال نشر، عنوان کتاب، [تعداد جلدهای کتاب یا شمارهٔ جلد]، [به کوشش.../ ترجمهٔ...]، نوبت چاپ، محل نشر، ناشر.

اگر تعداد نویسندگان بیش از یک نفر باشد، ترتیب نام و نام خانوادگی تنها در مورد نویسندهٔ اول جابه‌جا می‌شود و نام و نام خانوادگی سایر نویسندگان بدون جابه‌جایی بعد از واو عطف قرار می‌گیرد. در ضمن، اگر تعداد نویسندگان بیش از سه نفر باشد، تنها نام نویسندهٔ اول می‌آید و، پس از آن، عبارت «و دیگران/ .et al» درج می‌شود.

۲. مقاله (در نشریه): نام خانوادگی، نام، «عنوان مقاله»، عنوان نشریه، [ترجمهٔ...]، دوره/ سال، شمارهٔ نشریه، سال نشر، شمارهٔ صفحاتِ آغاز و پایان مقاله.

۳. مقاله (در مجموعه مقالات یا دانشنامه‌ها): نام خانوادگی، نام، «عنوان مقاله»، عنوان مجموعه یا دانشنامه، [به کوشش.../ ویرایش...]، ناشر، محل نشر، سال نشر، شمارهٔ جلد، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مقاله.

فهرست مطالب

مقالات

تقریرات درس مثنوی (۵)	محمدعلی موحد	۹
نگاره‌های *شجاعت‌نامه* به مثابهٔ تاریخ مصوّر جنگ‌های ایران و عثمانی در قفقاز (۹۸۶-۹۹۳ق)	نصرالله صالحی	۳۱
شهرانگیز در آسیای صغیر و *شهرانگیز استانبول* از صافی تنها شهرانگیز شناخته‌شدهٔ فارسی در آن قلمرو	مهدی رحیم‌پور رقیه بایرام‌حقیقی	۶۹
بازتاب مهاجرت شعرا، عرفا و علمای خراسانی و ماوراءالنهری به آناتولی با تکیه بر امیر بخاری (در میان قرون هفتم و دهم هجری)	روح‌الله هادی سِوال گونبال بوزکورت	۹۵
جستاری در «مولود» و بررسی جایگاه آن در ادبیات در آسیای صغیر	میتات چکیجی	۱۲۳
بررسی نقش قلعه و حصار در جنگ‌های دولت صفوی با دولت عثمانی (۹۴۰-۱۰۴۷ق)	سیدصاحب برزین ساسان طهماسبی	۱۴۱
حلیهٔ شریفه، تجلی سیمای پیامبر اکرمﷺ در هنر خوشنویسی عثمانی	مهدی قربانی	۱۶۱
تحلیلی بر ویژگی‌های مفهومی و بصریِ نشان‌های دیوانی دو دولت صفوی و عثمانی	فرزانه فرخ‌فر نفیسه زمانی	۱۷۹

معرفی و بررسی

تصوف: *اصول تصوف ابوسعد عبدالملک ابی‌عثمان خرگوشی با نگاهی به تهذیب الاسرار*؛ *Burhan-ı Katı; Ölümsüz Klasikler: Kâbusnâme* (سیده‌زیبا بهروز، فهیمه سیفی)		۲۲۷

چکیده ترکی

Özet	Ali Temizel	5

چکیده انگلیسی

Abstracts	Zahra Zandi Moqhaddam	13

مقالات

تقریرات درس مثنوی (۵) *

محمدعلی موحد **

(صفحه ۹-۳۰)

بردنِ پادشاه آن طبیب را برسرِ بیمار تا حالِ او را ببیند

چون گذشت آن مجلس و خوان کرم　　دستِ او بگرفت و برد اندر حرم
قصّهٔ رنجور و رنجوری بخواند　　بعد از آن در پیش رنجورش نشاند
رنگِ روی و نبض و قاروره بدید　　هم علاماتش هم اسبابش شنید

(۱۰۳) قصّهٔ رنجور و...:

رنجور: بیمار، رنجوری: بیماری

(۱۰۴) رنگِ روی و نبض و...:

قاروره: شیشهٔ ادرار که طبیب برای تشخیص بیماری در آن می‌نگرد.

---

* بخش پنجم از سلسله درس‌های شرح *مثنوی* استاد دکتر محمدعلی موحد در فرهنگستان زبان و ادب فارسی؛ تنظیم و بازنویسی: علی غلامی.

** عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی

ز بینـــایی بگردیـــدی، مگـــر خـــواب دگـــر دیـــدی چه خوردی تو که قاروره پر از خلط و رسـوب آمـد؟

(*کلیات شمس تبریزی*[۱]: غزل ۵۸۷)

علامات و اسباب: علامات، نشانی‌های بیمـاری اسـت و اسـباب، موجبـات آن. چیسـتی و چراییِ بیماری.

۱۰۵ گفت: هـر دارو کـه ایشـان کـرده‌انـد آن عمـارت نیسـت، ویـران کـرده‌انـد

بـــی‌خبـــر بودنـــد از حـــال درون أســـــتَعیذُ اللهَ مِمّـــــا یَفتَـــــرون

دید رنج و کشـف شـد بـر وی نهفـت لیک پنهان کرد و بـا سـلطان نگفـت

رنجَـش از صـفرا و از سـودا نبـود بـوی هـر هیـزم پدیـد آیـد ز دود

دیـد از زاریـش کـاو زار دل اسـت تن خوش است و او گرفتار دل اسـت

(۱۰۵) گفت: هر دارو که...:

عمارت: آبادانی، در برابر ویرانی. در اینجا مراد بهبودِ تن و روح است.

عمـــارتِ دل بیچـــارهٔ دوصـــد پـــاره ز حجّ و عمره به آید به حضرتِ بـاری

(همان: غزل ۳۱۰۴)

سماع گوش من نامت، سماع هوش من جامت عمارت کن مرا آخر، کـه ویـرانم بـه جـان تـو

(همان: غزل۲۱۶۲)

تو پنهانی چو عقل و، جملـه از توسـت خرابـی‌هـا، عمـارت‌هـا، بـه هـر جـا

(همان: غزل۹۹)

یعنی داروهایی که در معالجهٔ بیمار تجویز کرده‌اند، موجب تشدید بیماری شده و حـال او را بدتر کرده است.

(۱۰۶) بی‌خبر بودند از...:

استعیذُ...: به خدا پناه می‌برم از دروغی که می‌بندند.

(۱۰۷) دید رنج و کشف...:

نهفت: راز، آنچه پنهان است

۱. جلال الدین محمد مولوی (۱۳۶۲)، *کلیات شمس تبریزی*، به کوشش بدیع الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

در طبّ سنّتی صحّت مزاج وابسته به تعادل میان اخلاط چهارگانه (سودا، صفرا، دَم، و بلغم) است و غلبهٔ هریک از اخلاط در خُلقیّات و روحیاتِ فرد تأثیر دارد.

خروجیِ پنجم همه در وصفِ عالَمِ معنی است و اینکه میان عالم معنی و عالم ظاهر درّهٔ هولناکی است که به هم نمی‌رسند و محدود بودنِ عالمِ ظاهر در برابر بی‌کرانگیِ عالمِ معنی که زبان از بیان آن قاصر است.

۱۱۰ عاشقی پیداست از زاریّ دل — نیست بیماری چو بیماریّ دل
علتِ عاشق ز علت‌ها جداست — عشق اصطرلاب اسرار خداست
عاشقی گر زین سر و گر زآن سر است — عاقبت ما را بدآن سِرّ رهبر است
هرچه گویم عشق را شرح و بیان — چون به عشق آیم خجل باشم از آن
گرچه تفسیر زبان روشنگر است — لیک عشق بی‌زبان روشن‌تر است
۱۱۵ چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت — چون به عشق آمد قلم برخود شکافت

(۱۱۰) عاشقی پیداست...:

زاری: نهایت تباهیِ حال. فروزانفر آورده است که امام محمد غزالی در *احیاءالعلوم* کلمهٔ «زار» فارسی را معنی کرده و گفته است: فَإنَّ لَفظَ زار یَدُل فی‌الَعَجَمیَّةِ عَلَی‌المُشرِفِ عَلَی‌الهَلاکِ. زار کسی را گویند که مشرف بر هلاک باشد و امید از همه جا بریده باشد[۱].

معلوم می‌شود که این کلمه در آن زمان‌ها معنایی پررنگ‌تر و نیرومندتر از معنای امروزی داشته است.

(۱۱۱) علّتِ عاشق ز...:

علّت: بیماری

اصطرلاب: آلتی است که منجمان قدیم برای تشخیص موقعیت ستارگان و تعیین ساعات روز و شب و در برخی مسائل نجومیِ دیگر از آن استفاده می‌کردند.

۱. بدیع‌الزمان فروزانفر (۱۳۹۰)، *شرح مثنوی شریف*، تهران: علمی و فرهنگی، ج۱، ص ۸۱.

در اینجا مولانا عشق را اصطرلاب اسرار خدا خوانده و در جای دیگر از *مثنوی* همین تعبیر را دربارهٔ آدم صادق دانسته است:

آدم اصطرلاب اوصاف علوست وصف آدم مظهر آیات اوست

(*مثنوی*: دفتر ششم، بیت ۳۱۶۹)[۱]

و در *فیه‌مافیه* آدمی را اصطرلاب حق خوانده است:

وجود آدمی که وَلَقَد کَرَّمنا بَنی آدَمَ اصطرلاب حق است. چون او را حق تعالی به خود عالِم و دانا و آشنا کرده باشد از اصطرلابِ وجودِ خود تجلّیِ حق را، و جمالِ بی‌چون را، دم به دم و لمحه به لمحه می‌بیند و هرگز آن جمال از این آینه خالی نباشد[۲].

(۱۱۲) عاشقی گر زین سر...:

عاشقی، چه مجازی و چه معنوی، درنهایت جان عاشق را با رازِ عشق آشنا می‌کند.

روزبهان بقلی معروف به «شیخ شطّاح» عشق مجازی را نردبان عشق معنوی خوانده و عشق معنوی را نیز در دو قسم «عشق روحانی و عشق ربّانی» تقسیم کرده است:

امّا العشق الانسانی فهو اوّل العشق، و العشق الانسانی مرقاة العشق الروحانی ، و العشق الروحانی مصعد العشق الربّانی [۳].

«این سَر» اشاره به نزدیک است معادل کلمهٔ عربیِ «دنیا»، و «آن سر» اشاره به دور و پایان کار است در برابر معادل عربیِ «آخرت». عشق چه مادی و جسمانی و چه معنوی و روحانی، آخرِ سر راه به معنی می‌برد زیرا زیباییِ صوری در معرض زوال است و به مرور ایام طراوت و جاذبهٔ جوانی از دست می‌رود و عشقِ مبتنی بر آن نیز به بُن‌بست می‌رسد. عشقِ این‌سَری همیشه عقیم است، سترون است، زودگذر است، آدم را نومید می‌کند، ملول می‌کند، سیر

---

۱. تمامی ارجاعات به *مثنوی* در این مقاله به *مثنوی معنوی*، تصحیح محمدعلی موحّد (انتشارات هرمس و فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۹۶) است.

۲. جلال‌الدین محمد مولوی (۱۳۸۹)، *فیه‌مافیه*، به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر، ص ۱۰.

۳. روزبهان بقلی، *مشرب الانوار*، تصحیح محرّم خواجه، (چاپ استانبول) باب ۷، فصل۴۷، ص ۱۹۷.

می‌کند، مگر آنکه زیباییِ ظاهر پلی به سوی زیباییِ باطن تلقی شود و به عشقِ آن‌سری رهنمون گردد که هرچه بیشتر بروی، بیشتر مجذوبِ آن می‌شوی، تشنه‌تر و عاشق‌تر می‌شوی. مولانا در قصّهٔ اولِ *مثنوی* بُن‌بستِ عشقِ این‌سَری را (که عشقِ رنگ و بو می‌نامد) به تصویر می‌کشد و نیز به ماجرای شمس تبریز، یعنی جلوه‌گریِ عشقِ معنوی می‌پردازد.

(۱۱۵) چون قلم اندر...:

در گذشته قلم را از چوبِ نَی مخصوص می‌تراشیدند و زبانهٔ آن را می‌شکافتند. در نگاه شاعرانه رابطهٔ ایهامی هست میان شکافی که به وسیلهٔ چاقو بر پیکر قلم می‌افتد و شکافی که از هیبت عشق بر جان قلم می‌افتد و آن، تعبیری است از عجز و ناتوانیِ نوشتار در بیان حالات عشق.

چون سخن در وصف این حالت رسید هم قلم بشکست و هم کاغذ درید

(همان: دفتر پنجم، بیت ۴۱۹۷)

عقل در شرحش چو خر در گِل بخفت شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت
آفتاب آمد دلیل آفتاب گر دلیلت باید، از وی رو متاب
از وی ار سایه نشانی می‌دهد شمس هر دم نور جانی می‌دهد
سایه خواب آرد تو را همچون سَمَر چون برآید شمس، إنشَقَّ القَمَر
۱۲۰ خود غریبی در جهان چون شمس نیست شمس جان باقیی کِش اَمس نیست
شمس در خارج اگرچه هست فرد می‌توان هم مثل او تصویر کرد
شمس جان کاو خارج آمد از اثیر نبوَدَش در ذهن و در خارج نظیر
در تصوّر ذاتِ او را گُنج کو تا در آید در تصوّر مثل او؟

(۱۱۶) عقل در شرحش...:

خر در گِل خفتن: کنایه است از درماندگیِ مطلق. در روزگار قدیم خر متداول‌ترین و مؤثرترین وسیلهٔ حمل و نقل بود. گاهی حیوان را چندان بار می‌کردند که طاقت نمی‌آورد و فرو می‌غلطید. خرکچی به کمکش می‌شتافت و هم به ضرب سیخ و چماق وادارش می‌کرد که برخیزد و دوباره راه بیفتد. اما اگر هوا بارانی بود و حیوان در گِل خفته بود، برخاستنِ او به آسانی میسر نمی‌شد؛ می‌بایستی بندِ بار را بگشایند و پشت او را از بار خالی کنند.

عشق را از کس مپرس، از عشق پرس عشق ابر دُرفشان است ای پسر
ترجمانیّ منَش محتاج نیست عشق خود را ترجمان است ای پسر

(*کلیات شمس تبریزی*: غزل۱۰۹۷)

(۱۱۷) آفتاب آمد...:

یکی پیش مولانا سلطان‌العارفین شمس‌الدین تبریزی قدّس‌اللّه سرّه گفت که من به دلیل قاطع هستیِ خدا را ثابت کرده‌ام. بامداد مولانا سلطان‌العارفین فرمود که دوش ملائکه آمده بودند و آن مرد را دعا می‌کردند که الحمدللّه خدای ما را ثابت کرد. خداش عمر دهاد. در حق عالمیان تقصیر نکرد.

ای مردک خدا ثابت است؛ اثباتِ او را دلیلی می‌نباید. اگر کاری می‌کنی، خود را به مرتبه و مقامی پیش او ثابت کن؛ و اگرنه، او بی دلیل ثابت است. و إن مِن شیئٍ الّا یُسَبِّح بِحَمده[۱].

مطلبی که مولانا به شمس نسبت داده، در متنِ موجودِ *مقالات شمس* مذکور است:

گفتی مرا که مرا ثابت کردی، فریشتگان به پا برخاستند تورا. خدات عمر دهاد [...] فریشتگان همه شب ثنات می‌گویند که هستیِ خدا را درست کردی![۲]

اگر کسی وجود آفتاب را انکار کرد باید دستش را گرفت و برد زیر آفتاب. اثبات خدا هم چنین است. خدا به برهان عقلی قابل اثبات نیست، خدا را باید دید و شناخت.

آفتابی در سخن آمد که خیز که برآمد روز، برجه، کم ستیز
تو بگویی: آفتابا کو گواه؟ گویدت: ای کور، از حق دیده خواه

(*مثنوی*: دفتر سوم، بیت ۲۷۲۱-۲۷۲۲)

در میان روز، گفتن «روز کو؟» خویش رسوا کردن است ای روزجو

(همان: دفتر سوم، بیت ۲۷۲۶)

---

۱. *اصطرلاب حق، گزیده فیه‌مافیه*، انتخاب و توضیح محمدعلی موحد، تهران: نشرماهی، ۱۳۹۷، ص۱۲۱.
۲. شمس تبریزی (۱۳۶۹)، *مقالات شمس تبریزی*، تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی، ص ۶۸۸.

پیش این خورشید کاو بس روشنی‌ست در حقیقت هر دلیلی رهزنی‌ست

(همان: دفتر ششم، بیت ۷۲۹)

هرکه عاشق نیست او را روز نیست هرکه را عشق است و سودا، روز شد
صبح را در کنج این خانه مجوی رو به بالا کن، به بالا، روز شد
گر تو از طفلی ز روز آگه نه‌ای خیز با ما جان بابا، روز شد
روز را منکر مشو، لا لا مگو چند لا لا، جان لالا، روز شد

(*کلیات شمس تبریزی*: غزل۸۱۶)

وقتی شیخ را پرسیدم که ما الدلیل علی‌الله؟ فقال: دلیله هوالله. این کلمه بیان بلیغ با خود دارد، یعنی آفتاب را به چراغ نتوان شناخت[۱].

(۱۱۸) از وی ار سایه...:

در بیت قبلی گفت آفتاب خود دلیل خویش است، دلیل از خارج نمی‌خواهد. در این بیت مثل اینکه می‌خواهد جواب دخل مقدّر را بگوید. شاید ایراد بگیرند که مگر نه سایه دلالت بر آفتاب دارد؟ پاسخ می‌دهد که آری سایه دلالت بر آفتاب دارد، اما آفتاب برای اثبات وجود خود نیازمندِ سایه نیست. سایه اثرِ آفتاب است؛ تو عینِ آفتاب را رها می‌کنی و اثرِ آن را پی می‌گیری! سایه از آفتاب پیدا می‌شود نه آفتاب از سایه. سایه گاهی هست و گاهی نیست؛ دلالت آن هم تابع تغییراتی است که بر وجود سایه عارض می‌شود و حال آنکه دلالت آفتاب بر وجود خود، دلالتی ثابت و همیشگی است «شمس هر دم نورِ جانی می‌دهد».

سایه البته نشان از آفتاب دارد، دلالت به وجودِ آفتاب دارد، اما دلالتِ خودِ آفتاب چیزی دیگر است. آفتاب است که همواره نور می‌دهد و خود را معرفی می‌کند و به صد زبان می‌گوید: من اینجایم، من هستم. اظهار وجود می‌کند. سایه نشانگرِ آفتاب است اما عینِ

۱. عین‌القضاة همدانی (۱۳۷۷)، *تمهیدات*، با مقدمه و تصحیح و تحشیه و تعلیق عفیف عسیران، کتابخانهٔ منوچهری، ص ۲۸۳.

آفتاب نیست؛ بر خلاف شعاعِ آفتاب که از خودِ آفتاب و عینِ آن است. ارزش سایه به آن است که دلالت بر آفتاب دارد. با زوالِ سایه، دلالتِ آن نیز منتفی می‌گردد.

(۱۱۹) سایه خواب آرد...:

سَمَر: هم به معنی سایهٔ اجسام در نور ماه است و هم به معنی افسانه که شب هنگام حکایت شود. در اینجا معنی دوم مراد است با ایهام به معنی اول. سایه چون قصه خواب‌آور است و حال آنکه آفتاب مایهٔ بیداری است. با برآمدن خورشید بساطِ ماه برچیده می‌شود.

مراد از انشقاقِ قمر در اینجا فروشکستن و منتفی شدنِ آن است که جایی برای ماه باقی نمی‌مانَد. نیاز به نور ماه تا وقتی است که خورشید برآید.

عقل سایه‌ی حق بوَد، حق آفتاب سایه را با آفتاب او چه تاب؟

(*مثنوی*: دفتر چهارم، بیت ۲۱۱۲)

گفت: ای شه جملگی فرمان تورا ست با وجودِ آفتاب اختر فناست
زُهره که‌بوَد یا عطارد یا شهاب که برون آیند پیش آفتاب

(همان: دفتر پنجم، بیت ۲۱۳۴-۲۱۳۵)

(۱۲۰) خود غریبی در جهان...:

غریب: به دو معنی است: اول، دور افتاده از دیار خود، بیگانه و ناآشنا، که شواهد آن را در ذیل بیت ۶۳ آورده‌ایم. دوم، به معنای عجیب، نادره، بی‌نظیر و فرد. شاهد این معنی را هم در زیر می‌آوریم:

نه ز دام من ملالی، نه ز جام من وبالی نه نظیر من جمالی، چه غریب و نَدره یارم

(*کلیات شمس تبریزی*: غزل۱۶۲۵)

من تحصیل‌ها کردم در علوم و رنج‌ها بردم که نزد من فضلا و محققان و زیرکان و نغول‌اندیشان آیند که بر ایشان چیزهای نفیس و غریب و دقیق عرض کنم[۱].

حُسن غریب تو مرا کرد غریب دو جهان فردی تو چون نکند از همگان فرد مرا؟

(همان: غزل ۴۳)

۱. *فیه‌مافیه*، ص ۷۴.

در این بیت ۱۲۰، مصراع اول بیشتر با معنی اول (: بیگانه و ناآشنا) و مصراع دوم بیشتر با معنی دوم (: فرد و بی‌نظیر) سازگار می‌نماید.

(۱۲۱) شمس در خارج...:

فرد: تنها

مراد مولانا عالم ماده است و مقارنه‌ای قائل می‌شود میان شمسِ جان و شمسِ جهان. می‌گوید درست است که شمس جهان هم غریب است و تنها، اما دستِ کم در ذهن می‌توان نظیر آن را تصوّر کرد.

(۱۲۲) شمسِ جان کاو...:

اثیر: کرهٔ آتش است که به زعم قدما زیرِ فلکِ قمر و فوقِ کرهٔ هوا پیچیده بود. در زبان شاعران، اثیر اشاره است به آسمان و عوالمِ برتر از جهانِ خاکی و معمولاً وقتی می‌گفتند اثیر، عالم فلکی را منظور داشتند چرا که به اعتقاد آنان جهان خاکی زیرِ تأثیرِ جهانِ فلکی بود.

خاکیان رو به اثر آوردند من ز اثیرم، به اثر می‌نروم

(*کلیات شمس تبریزی*: غزل ۱۶۸۴)

مقارنهٔ شمسِ جان و شمسِ جهان زمینه را فراهم می‌کند تا شاعر به لطافتِ تمام سخن از منظور اصلی خود ـ شمس تبریزی ـ در میان آورَد. این پیچش ماهرانهٔ عنانِ کلام را شاه داعی شیرازی از نوع هنرنمایی‌های شاعران دانسته که «به طریق انتقال از نسیب قصیده به مدح ممدوح» می‌پرداختند.

مصراع دوم: اشاره است به دو نحوه از وجود: وجود ذهنی و وجود خارجی که معمولاً آن را وجود عینی می‌نامیم. آنچه فاقد وجود عینی است نه نظیر می‌تواند داشت و نه حتی وجود ذهنی؛ چه وجود ذهنی کپی‌برداری از یک وجود خارجی یا تلفیقی خیالی از چند وجود خارجی است. چیزی که در عالم خارج دیدی، می‌توانی نظیر آن را در ذهن خود نیز بیافرینی. چیزی را که در عالم خارج نیست، یعنی خارج از محدودهٔ تصورات انسانی است، نمی‌توان در ذهن مجسّم ساخت.

(۱۲۳) در تصوّر ذاتِ او...:

گُنج: گنجایی، گنجایش؛ صورت‌هایی از مصدر گنجیدن و به یک معنا هستند.

سخن از آفتابِ عالمِ ظاهر، مولانا را به یاد آفتابِ عالمِ معنی، شمس تبریز می‌اندازد و خیال او بر جانش می‌ریزد. آن غریبِ عالمِ معنی که ناشناس آمد و ناشناخته رفت و سرتاسر *دیوان کبیر* مشحون از یاد و نام اوست . مولانا شمسِ جان را با شمسِ جهان مقایسه می‌کند؛ شمسِ جهان غروب دارد و شمسِ جان را غروب نیست. آری، شمسِ جهان هم یگانه و یکتا است اما همتای او را می‌توان تصوّر کرد. شمسِ جان حتی در تصوّر همتا ندارد؛ همتا ندارد نه در عالمِ واقعِ خارج و نه در عالمِ ذهنی و خیالی. ذاتِ او در تصوّر نمی‌گنجد تا بتوان مِثل او را هم تصوّر کرد. برای تصوّرِ مثل و مانند، تصوّری از اصلِ آن ضرورت دارد چیزی که اصلش در تصوّر نگنجد، مثلی و مانندی هم برای او متصوَّر نتواند بود.

> اجسام را عالم است، تصوّرات را عالم است و تخیّلات را عالم است و توهّمات را عالم است و حق تعالی' ورای همه عالم‌هاست [...] حق تعالی در این عالمِ تصوّرات نگنجد و در هیچ عالمی؛ که اگر در عالمِ تصوّرات بگنجد، لازم شود که مصوِّر بر او محیط شود[۱].

چون حدیثِ روی شمس‌الدّین شمس چارم آسمان سر درکشید
۱۲۵ واجب آید چون که آمد نام او شرح کردن رمزی از اِنعام او
این نفَس جان دامنم برتافته‌ست بوی پیراهان یوسف یافته‌ست
کز برای حقِّ صحبت سال‌ها بازگو حالی از آن خوش حال‌ها
تا زمین و آسمان خندان شود عقل و روح و دیده صدچندان شود

(۱۲۴) چون حدیثِ روی...:

شمسِ چارم آسمان: قدما تصور می‌کردند که جای خورشید در آسمان چهارم است.

سر در کشید: سر فرو برد و پنهان شد (احساس حقارت و شرمساری کرد).

(۱۲۶) این نفس جان...:

این نفَس: این دم، این ساعت، حالا

---

۱. *فیه‌مافیه*، ص ۹۹.

دامن کسی را برتافتن: چنگ زدن در آن، در دامن کسی آویختن، به التماس چیزی درخواست کردن

منِ درونیِ شاعر است که دامنش را چسبیده است تا چیزی از ماجرای شمس بازگوید، یعنی التماس می‌کند. در *مقالات شمس* آمده است: «در یک لحظه به دو دست دامن او را درتافت و می‌گفت: به حق آن خدایی که تو را برگزید...»[۱]. مولانا نیز گفته:

رَو ز سایه آفتابی را بیاب دامن شه شمس تبریزی بتاب

(*مثنوی*: دفتر سوم، بیت (۴۳۳/۱)

گر زنده‌جانی یابمی، من دامنش برتابمی ای کاشکی در خوابمی، در خواب بنمودی لقا

(*کلیات شمس تبریزی*: غزل ۷)

انقروی به قرینهٔ آنکه مولانا در دیباچهٔ دفتر اول حسام‌الدّین را به منزلهٔ جان در تنِ خود دانسته (ومکان‌الرّوح من جسدی)، گفته است مراد از جان که حکایت شمس تبریزی را می‌طلبد، حسام‌الدّین است. نیکلسون نیز از انقروی پیروی کرده است. اما رفاعی تبریزی گوید: «دامن برتافتنِ جان، کنایه است از میل روح مقدّس حضرت مولوی به ذکر اوصاف حضرت شمس‌الدّین تبریزی». قول رفاعی با تفسیر ما مطابق درمی‌آید.

شاه داعی شیرازی:

> دامن برتافتن جان کنایت است از میل روح مولانا به اشباع اوصاف شمس‌الدّین تبریزی و [...] چون روح مولانا طلب اشباع اوصاف شمس‌الدّین کرده است گوئیا حال او را ربوده است و به زبان حال با روح خود گفته که
>
> [...] ای جانِ من، تکلیف من در احصای ثنا و وصف شمس‌الدّین مکن که من در عینِ فنااام [...] پس گفت:
>
> من چه گویم؟ یک رگم هشیار نیست شرح آن یاری که او را یار نیست
>
> [...] یعنی مرتبهٔ شمس‌الدّین از آن بالاتر است که کسی دعویِ حقِ مصاحبتِ او تواند کرد تا از سرِ احاطهٔ معرفت او، اوصاف او گوید [...] پس گوئیا روح مولانا به زبان سرّی با او می‌گوید که ثنای شمس‌الدّین مگو، شرح هجران خود از صحبتِ او بیان کن [...]

۱. *مقالات شمس تبریزی*، ص ۲۲۹.

بعد از آن مولانا به زبان حال استغنا از اوصاف شمس‌الدّین می‌جوید از غایت نزاهت شأن او، و جان مولانا طلب آن می‌کند که محادثه به آن آخر می‌شود که بناء عجزِ مولانا بر آن بوده[۱].

مصراع دوم: اشاره است به آیه ۹۴ سورهٔ یوسف: إنّی لَأجِدُ رِیحَ یُوسُفَ لَو لا أن تُفَنِّدُون (اگر سرزنشم نکنید من دارم بوی یوسف می‌شنوم).

(۱۲۷) کز برای حق صحبت...:

حقّ صحبتِ چه کسی؟ حقّ صحبتِ شمس تبریزی یا حقّ صحبتِ حسام‌الدّین چلبی که جویای احوال شمس است؟ ظاهراً شقّ اول مراد است. خلاصه آنکه حقّ صحبتِ دیرینِ شمس را به جای آر و از باب حق‌گزاری شمّه‌ای از احوال او را بازگوی.

لا تُکَلِّفنی! فَإنّی فی‌الفَنا کَلَّت أفهامی، فَلا أُحصی ثَنا
۱۳۰ کُلُّ شَیءٍ قالَهُ غَیرُالمُفیق إن تَکَلَّف اَو تَصَلَّف لایَلیق
من چه گویم؟ یک رگم هشیار نیست شرح آن یاری که او را یار نیست
شرح این هجران و این خون جگر این زمان بگذار تا وقتِ دگر
قال: «أطعِمنی! فَإنّی جائعٌ وَاعتَجِل! فَالوَقتُ سَیفٌ قاطِعٌ
صوفی ابن‌الوقت باشد ای رفیق نیست فردا گفتن از شرطِ طریق
۱۳۵ تو مگر خود مردِ صوفی نیستی؟ هست را از نسیه خیزد نیستی

(۱۲۹) لا تکلّفنی...:

من در حال فنا هستم مرا به تکلف نینداز؛ درک و شعورم از کار افتاده است و قادر نیستم ثنای تو بگویم.

امشب ستایمت ای پری، فردا ز گفتن بگذری فردا زمین و آسمان در شرح تو باشد فنا
(همان: غزل ۲۵)

(۱۳۰) کُلُّ شَیءٍ...:

۱. شاه داعی الی الله شیرازی (۱۹۸۵م)، شرح *مثنوی* معنوی، تصحیح و پیشگفتار محمد نذیر رانجها، اسلام‌آباد، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ج۱، ص ۲۲ـ۲۳.

غیرالمُفیق: کسی که بیدار نیست، مستِ ناهشیار.

تکلّف: خود را به زحمت انداختن، زور زدن.

تصلّف: لاف زدن. تکلّف و تصلّف در اینجا به یک معنی است.

مـردِ صـوفی تصـلّفی نبـوَد خود تصـوّف تکلّفـی نبـوَد[۱]

(۱۳۱) من چه گویم؟...:

کسی که در حال مدهوشی اسـت و تمیـز و اختیـار از دسـت داده اسـت، بـه هـیچ روی سخنی درخور نتواند گفت.

او را یار نیست: یعنی بی‌مانند است، نظیر ندارد.

اندر این گیتی به فضل و رادی او را یار نیسـت جز کریمی و عطا بخشیدن او را کـار نیسـت[۲]

(۱۳۳) قال أطعمنی...:

گفت: گرسنه‌ام، چیزی بده بخورم؛ بشتاب که تیغِ تیزِ وقت امان نمـی‌دهـد. فاعـلِ «قـالَ» (گفت) همان جان است که در بیت ۱۲۶ از او سخن رفت.

فالوقتُ سیفٌ قاطعٌ: وقت تیغِ تیز است.

وقت را امل نیست بلکه وقت با اجل همبر است. درآید، بنماید و برباید و ببُـرد کـه «الوقـت سیف قاطع». وقت تیغِ برّنده اسـت، طمـع ماضـی و انتظـار مسـتقبل را از خـاطرِ رونـده قطـع می‌کند و خود آینه‌دارِ مطلوب را نقد خلوت می‌کند. هرکه را ایـن ادراک باشـد همـه عمـرِ او وقت باشد و هرکه از این معانی محروم مانَد همه اوقات مـرده باشـد کـه حکـم زمـان ماضـی مرگ است و حکم زمان مستقبل حکم عدم است[۳].

(۱۳۴) صوفی ابن‌الوقت باشد...:

ابن‌الوقت: فرزند لحظه. فرزند حالتی که در هر نفَس بـر او مـی‌گـذرد. عبّـادی وقـت را بـا «زمان حاضر» و «اکنون» مترادف می‌داند:

سؤال: وقت چیست؟ جواب: بدان که زمانه منقسم اسـت بـه ماضـی و مسـتقبل و حـال.

---

۱. سنایی (۱۳۵۹)، حدیقة الحقیقه و شریعة الطریقة، تصحیح و تحشیه مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران، ص ۴۹۵.
۲. فرخی سیستانی (۱۳۴۹)، *دیوان*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: زوّار، ص ۴۲۹.
۳. قطب‌الدّین عبّادی، التصفیة فی احوال المتصوّفة نسخهٔ خطی موزهٔ بریتانیـا، ورق ۹۷؛ چـاپ دکتـر غلامحسـین یوسفی، ص۱۹۳.

ماضی روزگاری است گذشته، و مستقبل روزگاری است آینده، و حال روزگاری است گذرنده [...] حال را هیچ توقف نیست و ماضی را هیچ عود نیست و مستقبل را هیچ حکم نیست. زمانِ رونده زمانِ حاضر است که یک طرف به گذشته دارد و یک طرف به آینده و آن را «وقت» گویند، یعنی «اکنون»؛ و در حقیقت «مدّت اکنون». الّا به مقدار عبارت اکنون نیست که اگر همین لفظ باز گویی، عبارت مکرّر باشد و مدّت مجدد. پس حاصلِ رونده از روزگار «وقت» است و فرصتِ کارکن و آلتِ راه‌رو «وقت» است و «وقت» سریع‌الزوال است و قلیل‌البقاء [...] و ادراکِ آن وقت که او را زمانِ حاضر می‌گویند، که در عبور است، به سال و ماه و روز و ساعت و قدم، حساب و حفظ نتوان کرد بلکه مراقبهٔ او به «نفَس» و «خاطر» شاید کردن، که کسی که به «نفَس» رسد، وقت داند و کسی که به «خاطر» رسد، وقت بیند. دیگر همه از وقت اسم حاصل دارند و بس[۱].

صوفی قدر وقت می‌شناسد، وقت را به چشم پدری می‌نگرد و پاس حرمت او را واجب می‌داند و لحظه به لحظهٔ آن را غنیمت می‌شمارد. دامن وقت را رها نمی‌کند و امروز را به فردا نمی‌گذارد. می‌گویند صوفی در حکم وقت خویش یا فرزند وقت خویش است و مفهوم عرفیِ آن دلالت به زمان حال دارد، یعنی لحظه‌ای که تو در آنی.آنچه دریک دَم (نفَس زدن) بدون توجه به گذشته و آینده، بر تو می‌گذرد.

دَم را غنیمت شمردن یا ابن‌الوقت بودنِ صوفی از امثال رایج است و معنیِ آن چنان است که حافظ فرمود:

وقت را غنیمت دان آن‌قدر که بتوانی حاصل ازحیات ای جان یک دَم است تا دانی[۲]

در کتاب‌های تصوف مطالب مفصّل در تفسیر این معنی آورده‌اند که از آن میان ما توضیح زیر را از *رسالهٔ قشیریّه* (تألیف ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن قشیری نیشابوری متوفی ۴۶۵) نقل می‌کنیم:

سمعت الاستاذ اباعلی الدقاق رحمةالله یقول الوقت ما انت به؛ إن کنت بالدّنیا فوقتک الدّنیا

۱. قطب‌الدّین عبّادی، همان‌جا.
۲. حافظ شیرازی (۱۳۶۲)، *دیوان حافظ*، به کوشش پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی، ج۱، ص ۹۴۴.

و إن کنت بالعُقبی فوقتک العُقبی و إن کنت بالسّرور فوقتک السّرور و إن کنت بالحزن فوقتک الحزن. یرید بهذا انّ الوقت ما کان الغالب علی‌الانسان.

یعنون بالوقت ما هو فیه من‌الزّمان فانّ قوماً قالوا الوقت مابین الزّمانین یعنی الماضی والمستقبل و یقولون الصّوفی ابن‌وقته. یریدون بذلک انّه مشتغل بما هو اولی به فی‌الحال قایم بما هو مطالب به فی‌الحین.

و قیل الفقیر لایهمّه ماضی وقته و آتیه بل یهمّه وقته الذی هو فیه و قیل الاشتغال بفوات وقت ماض تضییع وقت ثان[۱].

(از استاد ابوعلی دقّاق شنیدم که گفت: وقت همان است که تو در آنی. اگر در دنیایی، وقتِ تو دنیا است و اگر در آخرتی، آخرت وقتِ تو است. اگر شادمانی، وقتِ تو شادمانی است و اگر اندوهگینی، اندوه وقتِ تو است. مقصودش این بود که وقت آن است که بر احوالِ انسان غالب باشد.

گروهی نیز وقت را پاره‌ای از زمان می‌دانند و می‌گویند وقت آن است که در میان دو زمان، یعنی در میان گذشته و آینده باشد. می‌گویند صوفی فرزندِ وقتِ خویش است و مرادشان این است که اشتغالِ خاطرِ او به چیزی است که در زمانِ حال اولی‌تر باشد و در هر ساعت به تکلیفی که در آن ساعت دارد، بپردازد. و باز گفته‌اند که درویش به گذشته و آینده اهمیت نمی‌دهد و تنها وقتی را که در آن است، مهم می‌شمارد. و گفته‌اند که پرداختن به وقتی که از دست رفته و گذشته است به معنیِ از دست دادنِ دیگربارهٔ وقت است.)

هجویری:

وقت اندر میان این طایفه معروف است و مشایخ را اندر این سخن بسیار است [...]. پس وقت آن بوَد که بنده بدآن از ماضی و مستقبل فارغ شود؛ چنان که واردی از حق به دل وی پیوندد و سرّ وی را در آن مجتمع گردانَد، اندر کشفِ آن نه از ماضی یاد آید نه از مستقبل [...]. خداوندانِ وقت گویند علمِ ما مر عاقبت و سابق را ادراک نتواند کرد، ما را اندر وقت با حق خوش است که اگر به فردا مشغول گردیم و یا اندیشهٔ دی بر دل

۱. قشیری نیشابوری (۱۳۹۲)، *رساله قشیریه*، تهران: سخن، ص۸۰.

گذاریم، از وقت محجوب شویم و حجاب پراکندگی باشد [...]. بوسعید خرّاز گوید: وقت عزیز خود را جز به عزیزترین چیزی مشغول مکنید؛ و عزیزترین چیزهای بنده شغل وی باشد بین‌الماضی والمستقبل. لقوله: لی مع‌اللّه وقت لایسعنی فیه ملک مقرّب و لا نبیّ مرسل [...]. پس اوقاتِ موحّد دو وقت باشد، یکی اندر حال فقد و دیگر اندر حال وجد. یکی در محل وصال و دیگر در محل فراق [...]. و وقت اندر تحت کسب بنده نیاید تا به تکلّف حاصل کند. و به بازار نیز نفروشند تا به جان عوضِ آن بدهد [...]. و مشایخ گفته‌اند: «الوقت سیف قاطع» از آنکه صفتِ شمشیر بریدن است و صفتِ وقت بریدن؛ که وقت بیخِ مستقبل و ماضی ببُرد و اندوهِ دی و فردا از دل محو کند. پس صحبت با شمشیر باخطر بوَد، إمّا مُلک إمّا هُلک[۱].

ابن‌عربی، که معمولاً در موشکافی‌های خود از ورای معانی ساده و روشنِ واژه‌ها پیچیدگی‌های شگفت‌انگیز درمی‌آورَد، در فصّ هارونی از *فصوص‌الحکم* عارفان را پرستندگان وقت (عبّادالوقت) می‌خواند و می‌گوید آفرینش صحنهٔ تجلّیات حق است و حق در تجلّی دائم است و صورت‌ها مدام در تحوّل و دگرگونی‌اند. عوام صورت‌ها را می‌پرستند و عارفان ذاتِ حق را که در پسِ صورت نهان است می‌بینند، ولی از این مقوله با عوام سخن نمی‌گویند زیرا عارف تابع رسولِ وقت است و رسولْ پرستش صورت را حرام دانسته است چرا که فهم عامه از درک این معنی قاصر است و نمی‌تواند ذات حق را از تجلّیِ آنکه صورت است بازشناسد. پس رسول پرستش صورت را نهی می‌کند زیرا که می‌ترسد عوام صورت را به نحو انحصار و تقیید پرستش کنند، یعنی حق را منحصر و مقیّد به یک صورت بدانند:

و امّا العارفون بالامر علی ما هو علیه فیظهرون بصورة الانکار لما عبد من‌الصور لانّ مرتبتهم فی‌العلم تعطیهم ان یکونوا بحکم‌الوقت لحکم الرسول الذی آمنوا به علیهم الذی به سمّوا مؤمنین. فهم عبّادالوقت مع علمهم بانّهم ما عبدوا من تلک‌الصور اعیانها و انّما عبدوا الله فیها لحکم سلطان التّجلّی الذی عرفوه منهم[۲].

---

۱. هجویری (۱۳۳۶)، *کشف المحجوب*، از روی متن تصحیح شده والنتین ژوکوفسکی، تهران: امیرکبیر، ص ۴۸۰ـ۴۸۲.
۲. ابن‌عربی [بی‌تا]، *فصوص‌الحکم*، علق علیه ابوالعلاء عفیفی، بیروت، دارالکتب العربی، ص ۱۹۶.

اما آنچه مولانا گفته، وافی‌تر است و دلپذیرتر از همهٔ گفته‌های دیگر:

هست صوفیّ صفاجو ابن وقت وقت را همچون پدر بگرفته سخت
هست صافی غرق عشق ذوالجلال ابن کس نه، فارغ از اوقات و حال
غرقهٔ نوری که او لَم یُولَد است لَم یَلِد لَم یُولَد آن ایزد است

(*مثنوی*: دفتر سوم، بیت ۱۴۳۵-۱۴۳۷)

(۱۳۵) تو مگر خود...:

مصراع دوم: نسیه در معرض سوخت و سوز است. نقد را ـ ولو اندک ـ به امید سودِ بیشترِ فردا از دست مگذار، شاید که به قول خاقانی، فردایی اصلاً در کار نباشد:

امروز کم خور اندُه فردا چه دانی آنک ایّام[۱] قفل بر در فردا بر افکنَد!

***

گفتمش: «پوشیده خوش‌تر سرّ یار خود تو در ضمن حکایت گوش دار
خوش‌تر آن باشد که سرّ دلبران گفته آید در حدیثِ دیگران»
گفت: «مکشوف و برهنه، بی‌غُلول بازگو؛ دفعم مده ای بوالفضول
پرده بردار و برهنه گو، که من می‌نخسبم با صنم با پیرهن»

(۱۳۸) گفت: مکشوف و...:

غلول: خیانت، تقلّب. بی غلول: بی شیله و پیله.

در حدیث آمده است: والّذی نفسی بیده لانستعمل رجلاً علی‌العمل ممّا ولأنّ الله فیغلّ منه شیئاً الّا جاء به یومَ‌القیامه یحمله علی رقبته[۲].

مولانا غُلول را به معنی بداندیشی، در برابر نصیحت یعنی صلاح‌اندیشی و خیرخواهی به کار برده است.

گفت: «الدّین نصیحه» آن رسول آن نصیحت در لغت ضدّ غُلول

---

۱. خاقانی شروانی (۱۳۸۲)، *دیوان*، تصحیح ضیاءالدین سجادی، تهران: زوّار، ص ۱۳۴.

۲. ابن‌تیمیّه (۲۰۰۹م)، الحسبة فی‌الاسلام، بیروت: دارالکتب العلمیة، ص ۲۶؛ و نیز همو: السیاسة الشرعیه *فی اصلاح الراعی* والرعیة، مکتبةالمثنّیٰ، ص۴۳.

این نصیحت راستی در دوستی در غُلولی خاین و سگ‌پوستی
(همان: دفتر سوم، بیت ۳۹۴۵-۳۹۴۶)

دفع دادن: از سر وا کردن، رد کردن

(۱۳۹) پرده بردار و برهنه...:

مصراع دوم: راضی نمی‌شوم که حتی یک پیراهن میان من و معشوق حجاب باشد.

گفت: لُبسش گر ز شَعر و شُشتر است اعتناق بی‌حجابش خوش‌تر است
(همان: دفتر ششم، بیت ۴۶۵۴)

۱۴۰ گفتم: «ار عریان شود او در عِیان نه تو مانی، نه کنارت، نه میان
آرزو می‌خواه، لیک اندازه خواه برنتابد کوه را یک برگِ کاه
آفتابی کز وی این عالم فروخت اندکی گر پیش آید، جمله سوخت
فتنه و آشوب و خون‌ریزی مجوی بیش از این از شمس تبریزی مگوی»

(۱۴۰) گفتم ار عریان...:

مضمون این بیت در دفتر سوم بیت ۴۶۲۵ تکرار شده است:

سایه‌ای و عاشقی بر آفتاب شمس آید، سایه لا گردد شتاب

***

بر سر ره دیدمش تیز روان چون قمر گفتم: بهر خدا یک دمه آهسته‌تر
یک دم ای ماه‌وش اسب و عنان را بکش ای تو چو خورشید و خور، سایه ز ما زو مبَر
گفت: منم آفتاب، نیست تو را تاب تاب ز آنکه ز یک تاب من از تو نمانَد اثر
(*کلیات شمس تبریزی*: غزل ۱۱۲۸)

(۱۴۱) آرزو می‌خواه...:

برنتابد: طاقت نمی‌آورد، تحمل نمی‌کند.

برنتابد دو سخن، زو هَی کند تاب یک جرعه ندارد، قَی کند
(*مثنوی*: دفتر دوم، بیت ۳۱۰۸)

در مقام تحریم یا تهدید نیست، می‌خواهد طرف را از این صرافت بیندازد. لا تسئلوا عن اشیاءَ إن تُبدَ لَکُم تَسُؤکُم (هرگز از چیزهایی مپرسید که اگر فاش گردد شما را زشت و بد می‌آید و غمناک می‌کند) (مائده/ ۱۰۱).

یادت نمی‌آید که او می‌کرد روزی گفت‌وگو می‌گفت: بس! دیگر مکن اندیشهٔ گلزار من
اندازهٔ خود را بدان، نامی مبر زین گلسِتان این بس نباشد خود تو را کآگه شوی از خار من؟
گفتم: امانم ده به جان، خواهم که باشی این زمان تو سرده و من سر گران، ای ساقی خمّار من
خندید و می‌گفت: ای پسر، آری، ولی از حد مبَر وآنگه چنین می‌کرد سر کای مست و ای هشیار من

(*کلیات شمس تبریزی*: غزل ۱۷۹۷)

نازنینی تو ولی در حدِّ خویش اللّه اللّه پا منه از حدّ بیش

(*مثنوی*: دفتر اول، بیت ۳۳۱۵)

(۱۴۲) آفتابی کز وی...:

فروخت: افروخت. مولانا گاهی به اقتضای وزن و قافیه حرفی را از کلمه ساقط می‌کند؛ مثلاً به جای «نشسته» می‌گوید «شِسته»، یا به جای «خوارزمشاه» می‌گوید «خوارمشاه».

چون که در جان منی، شِسته به چشمان منی شمس تبریز خداوند تو چونی به سفر؟

(*کلیات شمس تبریزی*: غزل ۱۰۸۸)

گاهی هم، به همان ملاحظه، حرفی یا حروفی بر کلمه می‌افزاید مانند «عمّر» به جای «عمر»، و «بومسیلم» به جای «مسیلمه» که حرفی از آخر آن حذف کرده و در عوض یک «بو» به اول آن افزوده است.

مضمون بیت را مولانا در *فیه‌مافیه* آورده است:

> حق تعالی این نقاب‌ها را برای مصلحت آفریده است که اگر جمال حق بی نقاب روی نماید، ما طاقت آن نداریم و بهره‌مند نشویم؛ به واسطهٔ این نقاب‌ها مدد و منفعت می‌گیریم.
>
> این آفتاب را می‌بینی که در نور او می‌رویم و می‌بینیم و نیک را از بد تمییز می‌کنیم و در او گرم می‌شویم و درختان و باغ‌ها مثمر می‌شوند و میوه‌های خام و ترش و تلخ در حرارت او پخته و شیرین می‌گردد، معادن زر و نقره و لعل و یاقوت از تأثیر او ظاهر می‌شوند، اگر نزدیک‌تر آید هیچ منفعت ندهد بلکه جملهٔ عالم و خلقان بسوزند و نمانند[۱].

۱. *فیه‌مافیه*، ص ۳۵-۳۶.

ایـن نـدارد آخِـر، از آغـاز گـوی رَو تمام ایـن حکایـت بـاز گـوی

***

این پانزده بیت مجاوبات است میانِ جان که خواهانِ گزارشِ مـاجرای شـمس تبریـز اسـت و مولانا که از شرح قصّه تن می‌زند و تکرار و تأکیـدِ مجـدّدِ جـان کـه بـر خواسـتهٔ خـود پـای می‌فشارد و گذر عمر را یادآور می‌شود. تو گویی دِینی بر عهدهٔ مولاناسـت کـه بایـد ادا کنـد. مولانا قبول دارد که چنین است؛ آری باید این دین را ادا کند ولی ماجرای شمس یـک قصّـهٔ معمولی نیست، حکایتی است که باید پوشیده و در پرده گفته شود (بیـت ۱۳۶-۱۳۷). دو بیـتِ ۱۳۸ و ۱۳۹ آخرین تلاشِ جان است که می‌کوشد تا مولانـا کوتـاه بیایـد و پـرده از رازِ مگـو بردارد. ابیاتِ آخر، یعنی ۱۴۰ تا ۱۴۴ پاسخ قاطع مولاناسـت کـه مـی‌گویـد پـرده از ایـن راز برنتوان انداخت. راز باید همواره مستور بمانَد و از حکایتِ آن ماجرا باید به همـین مقـدار کـه در پردهٔ «حدیث دیگران» گفته می‌شود، قناعت کرد.

جدالی است که در درون مولانا می‌گذرد. آغاز کار *مثنوی* دسـت‌کـم ده دوازه سـال پـس از شمس تبریز است. با غیبت ناگهانیِ شمس و خبرهای بعدی که از درگذشـت او رسـید، کشـتیِ زندگیِ مولانا در گِل نشست. یکی دو سالِ اول را چنان آشفته و بی‌قـرار بـود کـه نمـی‌توانسـت خود را جمع و جور کند. آنگاه که کشتی از گِل نجات یافت و اندک انـدک بـه راه افتـاد، وقتـی بود که صلاح‌الدّین زرکوب را به خلافت نشاند. دوران ده‌سالهٔ خلافت صلاح‌الدّین ادامـهٔ تـلاش و تقلّای درونیِ مولاناست برای نجات از تلاطم سهمناکی کـه مفارقـتِ آن پیـر مرمـوز در جـانش افکنده بود. من از این دوران پرشور و شر تا شروع کار *مثنوی* در جای دیگر سخن گفته‌ام:

> آن حالتِ بی‌امانِ نابیوسیده و غافلگیر و آن جوشِ مهارگسیختهٔ شیدایی کـه در نزدیـک بـه تمام غزلیات مولانا موج می‌زند و حکایت از یک طوفان روحیِ سهمگین دارد، کم‌کم کـه بـا گذشت زمان آن طوفان فرو می‌نشیند و آرامش و قرار و سکون جای آن را مـی‌گیـرد، لحـن گفتار مولانا نیز عوض می‌شود. او درایـن دوران در بلنـدای طمأنینـه و تمکـین، و از موضـع ناصحی مشفق سخن می‌گوید؛ و این حالتی است که در سرتاسر *مثنوی* انعکاس دارد[۱].

۱. *اصطرلاب حق*، ص ۹.

اینک مولانا می‌خواهد در آغاز *مثنوی* تکلیف را روشن گردانَد. می‌خواهد «حقّ صحبت» پیر را بگزارد و آنچه را از او فرا گرفته است برای آیندگان باز گذارد: «بعد از ما *مثنوی* شیخی کند».

اما امر دایر است میان آنکه گزارش مستقیم «مکشوف و برهنه» از آن ماجرا ارائه دهد یا «سرّ دلبران» را در پوشش «حدیث دیگران» بیان کند. *مثنوی* راه دوم را برگزیده است. نخست شاعر شکایت نَی را پیش کشید و از زبان او حکایت جدایی‌ها را بازگفت؛ حدیث عشق را با اولین قصه آغاز کرد، با این اعلام صریح که قصه درواقع آیینهٔ احوالِ خودِ اوست:«خود حقیقت نقدِ حالِ ماست آن». طرح داستان چنان بود که حضور «طبیب عشق» را اقتضا می‌کرد. آن «مهمان غیب» چون آفتابی از میان سایه سر برآورد؛ و توجه کنید به تشبیه پرمعنای شاعر که به‌هم رسیدن آن مهمان و پادشاه را به ملاقات دو شناگرِ آزموده و ماهر مانند ساخته؛ و توجه کنید به اوصاف و القابی که مولانا برای آن مهمان غیب آورده است: «نورِ حق و دفعِ حرج»، «معنیِ الصّبر مفتاحُ‌الفرج»، «حکیمِ حاذق» و «امینِ صادق» که لقای او جواب هر سؤال است و حلّال مشکلات است و ترجمان اسرارِ قلوب است. «شمسِ جان» است که، نه در ذهن و نه در خارج، نظیر ندارد و ذات او در تصوّر نگنجد.

و آنگاه مثل اینکه تردید دارد که آن القاب و اوصاف از معرفی مراد و منظورِ او قاصر باشد، پس، صریح‌تر و روشن‌تر می‌گوید که این‌همه «حدیثِ روی شمس‌الدّین» است و می‌خواهد «رمزی از اِنعامِ او» بازگوید؛ و پرده از جدالی برمی‌دارد که در درون جان وی جریان دارد. از یک‌سو بی‌تابی و ناشکیباییِ عاشقانه که می‌خواهد هرچه را که در دل دارد بر آفتاب افکنَد: «عشق خواهد کاین سخن بیرون بوَد» و «مکشوف و برهنه و بی‌غلول» باشد، حتی در گیر و دار ابرام‌ها و چانه‌زدن‌ها اندکی از رسم ادب دور می‌افتد: «بازگو، دفعم مده ای بوالفضول»، و از سوی دیگر طبع اوج‌طلب و فاخراندیشِ شاعرانگیِ او که می‌خواهد سراپرده‌ای محتشم و باشکوه، پر از ایهام و ابهام و استعاره و مجاز، برافرازد؛ تعالیم پیر را پیش خوکان نریزد، که عروسِ خوش‌خرامِ سخن هرچه منّاعه‌تر و محجوب‌تر، پسندیده‌تر و دلفریب‌تر.

آخرالامر مولانا دیگر از ادامهٔ بحث تن می‌زند و صریح و قاطع می‌گوید:

گفـتم: ار عریـان شـود او در عیـان نـه تـو مـانی، نـه کنـارت، نـه میـان
آرزو مـی‌خـواه، لیـک انـدازه خـواه برنتابـد کـوه را یـک بـرگِ کـاه
آفتـابی کـز وی ایـن عـالم فروخـت اندکی گر پیش آیـد، جملـه سـوخت
فتنه و آشـوب و خـون‌ریـزی مجـوی بیش از این از شمس تبریزی مگـوی

نگاره‌های *شجاعت‌نامه* به مثابهٔ تاریخ مصوّر جنگ‌های ایران و عثمانی در قفقاز (۹۸۶-۹۹۳ق)

نصرالله صالحی *

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۲/۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۱۲ (صفحه ۳۱-۶۸)

چکیده: *شجاعت‌نامه*، اثر منظومِ محمد چلبی، ملقب به «دال» و مشهور به «آصفی»؛ دولتمرد، نظامی، کاتب و شاعر سدهٔ دهم عثمانی است. با تهاجم سپاه عثمانی به قلمرو ایران در قفقاز (۹۸۶/ ۱۵۷۸) دال محمد به عنوان کاتبِ سفر نظامی به خدمت سرعسکر سپاه عثمانی، لالامصطفی‌پاشا، درآمد. *شجاعت‌نامه* شرح جنگ‌های عثمانیان به فرماندهی عثمان‌پاشا در چلدر، تفلیس و تبریز در فاصلهٔ سال‌های ۹۸۶ تا ۹۹۳ است. دال محمد چلبی در هنگام نبردهای صفویان و عثمانیان، از سوی قزلباشان اسیر شد و به اردبیل، قزوین و اصفهان برده شد. وی بعد از تحمل حدود سه سال اسارت، که شش ماه آن در اصفهان سپری شد، از این شهر گریخت و خود را به سواحل خلیج فارس رساند و از آنجا راهی بصره شد، سپس خود را از بصره به اردوگاه سپاه عثمان‌پاشا رساند و در یورش سپاه عثمانی به تبریز در ۹۹۳/ ۱۵۸۵، به عنوان کاتبِ

* دانشیار دانشگاه فرهنگیان (salehi.nasr@gmail.com)

سفر نظامی، سپاه عثمانی را همراهی کرد. دال محمد بعد از بازگشت به استانبول، به تدوین وقایع‌نامه‌ای منظوم در شرح نبردهای صفویان و عثمانیان در قفقاز به نام *شجاعت‌نامه* اقدام کرد. وی کوشید تا به سبک و سیاق *شاهنامهٔ* فردوسی، اثری حماسی به ترکی به نظم درآورد. کتاب از نظر تاریخ جنگ‌های صفویان و عثمانیان در قفقاز و نیز برخورد عثمانیان با خوانین کریمه حائز اهمیت زیادی است؛ به‌ویژه از آن نظر که کتاب حاوی ۷۷ نگاره رنگی زیبا و متنوع است. هر نگاره حاوی آگاهی‌های بصری از جنبه‌های سیاسی، فرهنگی و نظامی است. بیشتر نگاره‌های کتاب، به مثابهٔ تاریخ مصوّر جنگ‌های ایران و عثمانی در قفقاز است. پاره‌ای دیگر از نگاره‌ها، روایتی تصویری از تاریخ صفویان است. در این اثر، چهرهٔ دولتمردان صفوی نظیر شاه‌محمد خدابنده، حمزه میرزا، امامقلی‌خان و ده‌ها شخصیت دیگر به زیبایی به تصویر کشیده شده است. همچنین نگاره‌های متعدد مربوط به صحنه‌های نبرد دو سپاه، موقعیت‌های جغرافیایی، نوع سلاح‌های نظامی و موضوعات متنوع دیگر بر ارزش و اهمیت *شجاعت‌نامه* می‌افزاید. در مقالهٔ حاضر، گزیده‌ای از نگاره‌های *شجاعت‌نامه* معرفی و جنبه‌هایی از ارزش و اهمیت آنها شرح و توصیف شده است.

کلیدواژه‌ها: دال محمد چلبی (آصفی پاشا)، *شجاعت‌نامه*، صفویان، عثمانیان، قفقاز، جنگ، مینیاتور (نگاره).

۱ مقدمه

محمد چلبی، ملقب به «دال» و مشهور به «آصفی»؛ دولتمرد، نظامی، کاتب و شاعر سدهٔ دهم عثمانی بود. تخلّص شعری محمد چلبی، «آصفی» بود و لقبِ «پاشا» نشان‌دهندهٔ مناصب نظامی و دیوانی او و لقب «چلبی» حاکی از انتساب وی به فرقهٔ مولویه است (Eravcı 2008; idem 2009: Giriş: LXXIV). محمد چلبی، لقبِ «دال» را برای متمایز کردن خود از دیگر کاتبان دیوان که نام محمد داشتند، برگزید (Eravcı 2009: Giriş: LVII-LVIII). از پیشینهٔ خانوادهٔ او آگاهی زیادی در دست نیست، اما لقبِ «اوقچوزادهٔ» او دلالت بر این دارد که او از یک خانوادهٔ نظامی برخاسته است (Özcan 2007, Giriş: LVIII). به نوشتهٔ مصطفی عالی افندی، وی در سیروز متولد شد، اما در استانبول و نزد سرعسکر عثمانی،

لالامصطفی‌پاشا، تربیت یافت و از همان آغاز دوران جوانی، با ورود به کار دولتی، در زمرهٔ کاتبان دیوان درآمد و سال‌ها عهده‌دار منصب کتابت بود (Özcan 2007: Giriş, LVI-LVII; Fleischer 1996: 83). وی به دلیل ابراز لیاقت، به مقام‌هایی نظیر تذکره‌چی، رئیس‌الکُتّابی و بیگلربیگی نیز رسید (Babinger 1992: 130).

۲ حضور دال محمد چلبی در جنگ‌های ایران و عثمانی

با شروع جنگ‌های ایران و عثمانی که با لشکرکشی عثمانیان به سوی مرزهای ایران در قفقاز آغاز شد (۹۸۵/ ۱۵۷۷)، دال محمد چلبی به عنوان کاتبِ سفر نظامی به خدمت سرعسکر سپاه عثمانی، لالامصطفی‌پاشا، درآمد (Eravcı 2009: Giriş: LVII-LVIII). وی بعد از فتح قفقاز، از سوی دولت عثمانی، به عنوان تذکره‌چی عثمان‌پاشا که به سرداری شروان انتخاب شده بود، منصوب (Asafi 2007: 59) و عهده‌دار امر تحریرات ایالت تازه‌تأسیس شروان شد (۹۸۶/ ۱۵۷۸).

دال محمد تا زمانی که فشار نظامی صفویان باعث شد قوای عثمانی به طرف دمورقپو (دربند) عقب‌نشینی کنند (۹۸۷/ ۱۵۷۹)، عهده‌دار مسئولیت‌های مهمی بود. از آن پس، نه به عنوان یک دولتمرد، که به عنوان یک سپاهی، به مدت سه سال در جنگ‌های عثمانی، به فرماندهی عثمان‌پاشا، حضور فعّال داشت. از جمله در هنگام فتح دمیرقاپو (دربند) به دست عثمان‌پاشا، دال محمد عهده‌دار مقام پس‌قراولی سپاه عثمانی بود (Asafi 2007: 162; Özcan 2007: Giriş, LVIII)، همچنین در بازپس‌گیری شروان، محاصرهٔ شماخی و یورش به گنجه همراه با قوای تاتار کریمه (۹۸۷/۱۵۸۰) مشارکت داشت. باز در زمستان سال ۹۸۹-۹۹۰، از سوی عثمان‌پاشا مأموریت یافت تا به اتفاق شماری از قوای نظامی، قلعهٔ قبالا (قَبَله) را تصرف و موقعیت آنجا را مستحکم کند[۱]. اما درست بعد از هجوم قوای قزلباش که به تسخیر این قلعه منجر شد، وی به اسارت آنها درآمد (← پورگشتال ۱۳۶۷: ۲/ ۱۴۱۳؛ Özcan 2007: Giriş, LXI). شکست سپاه عثمانی و اسارت دال محمد چلبی موجب خشم دولت عثمانی شد؛ ولذا ایلچی صفویان، ابراهیم خان، که

۱. در یکی از مینیاتورهای زیبای *شجاعت‌نامه* چگونگی تصرف قلعه نشان داده شده است (Asafi 2007: 292).

به نیّت برقراری صلح عازم استانبول شده بود، در این شهر محبوس و مورد آزار و اذیت قرار گرفت (پورگشتال ۱۳۶۷: ۲/ ۱۵۰۸).

دال محمد بعد از اسارت، نزد حاکم گنجه، امام قلی‌خان، برده شد. وی ضمن آنکه رفتاری خوب و مناسب با او کرد، دستور داد تا سلحدارِ اسیرشده را به عنوان خدمتکار او بگمارند (Asafi 2007: 296-297). خوش‌رفتاری با دال محمد چندان به درازا نکشید، زیرا پس از فرستادن وی به قزوین، او را برای تنبیه در کوچه بازار شهر گرداندند (ibid: 300-301) و سپس با غل و زنجیر به نزد شاه محمدخدابنده بردند. در یکی از نگاره‌های زیبای *شجاعت‌نامه*، صحنهٔ ملاقات دال محمد با پادشاه صفوی به زیبایی به تصویر کشیده شده (ibid: 303) و شاعر در ضمن ابیات متعدد، شرح گفتگوی خود با شاه محمدخدابنده را به نظم آورده است (ibid: 298-304).

ماجرای زندگی دال محمد در دوران اسارت سه ساله در ایران، یکی از بخش‌های زیبا و خواندنی *شجاعت‌نامه* است. وی شرح این دوران را به تفصیل به نظم کشیده است؛ از جمله می‌گوید: بعد از پایان گفتگو با شاه صفی به دست جلّاد سپرده شد و بر او بیداد رفت. در یکی دیگر از مینیاتورهای *شجاعت‌نامه* صحنه‌ای از شکنجهٔ آصفی به دست جلّاد دیده می‌شود (ibid: 307). به هر رو، از قتل دال محمد صرف‌نظر و در قلعهٔ الموت زندانی شد. وی می‌گوید: در قلعهٔ الموت در درون سیاه‌چالی حبس و با فرد مجنونی به نام ذوالفقار ابدال همنشین شد. دال محمد در یکی از نگاره‌های زیبای *شجاعت‌نامه*، چگونگی حبس در سیاه‌چال را به خوبی به تصویر کشیده است (ibid: 310). هم‌زمان با دال محمد، یکی از خان‌های معروف کریمه، به نام غازی‌گرای نیز در الموت محبوس بود. وی از حمزه میرزا، فرزند و ولیعهد شاه محمدخدابنده، درخواست کرد تا دال محمد را آزاد کنند. حمزه میرزا چون تصمیم داشت از وجود غازی‌گرای در داغستان برضد عثمانیان استفاده کند، درخواست او را پذیرفت و موجبات آزادی دال محمد را فراهم کرد (Danişmend 1972: 81). در چند نگارهٔ زیبای *شجاعت‌نامه*، مجلس ضیافت حمزه میرزا و غازی‌گرای و دال محمد به تصویر کشیده شده است (Asafi 2007: 483, 489, 492).

دال محمد بعد از آزادی، برای طی دوران اسارت بـه اصـفهان فرسـتاده شـد. او در ابیـات متعدد، به ماجرای حدود شش ماه حبس خود در اصفهان اشاره کرده، می‌گوید کـه در مـدت اسارت، دائماً به فکر فرار از اصفهان بوده تا اینکه سرانجام با یکـی از توپچیـان اسـیر شـده در شروان که در اصفهان به نوکری وادار شده بود، آشنا شـده و بـا یکـدیگر بـه «کشـف احـوال» پرداخته و با یافتن دو یار دیگر، از این شهر گریخته راهی شیراز می‌شوند. اینکـه آنهـا چگونـه راه شیراز را یافتند، خود داستان جالبی است که در ادامهٔ همـین نوشـته بـه آن اشـاره شـده است. چهار یار مذکور در شیراز سختی‌های زیادی تحمل کردند تا جایی که بـرای بـه دسـت آوردن غذا، خود را به صورت گدایان نابینا جا زده و به تکدی‌گـری در شـهر پرداختنـد[۱]. دال محمد و همراهانش بعد از مدتی راهی کازرون شدند و از آنجا خود را به سواحل خلیج فـارس رساندند و سرانجام قایقی یافتند و در «بحر هرمز» بحرپیمـایی کـرده بـه بصـره گریختنـد. در یکی از مینیاتورهای کتاب، قایق و سرنشینان آن، در حالی که در «بحر هرمز» سیر مـی‌کننـد، به زیبایی به تصویر کشیده شده است[۲].

دوران اسارت دال محمد در ایران، از ۹۹۰ تا ۹۹۳، به مدت سـه سـال، طـول کشـید. در بصره حاکم این شهر، اسکندرپاشازاده احمدپاشا، از او استقبال کـرد و سـپس راهـی بغـداد و دیاربکر شد (ibid: 2007: 517-18). دال محمـد در همـین شـهر بـاخبر شـد حـامی پیشـینش، عثمان‌پاشا، در حال لشکرکشی به تبریز است (۹۹۳/ ۱۵۸۵)، به این لحاظ خـود را بـه قرارگـاه سردار عثمانی در ارضروم رساند و به او پیوست و در کنـار ابـراهیم رحیمـی‌زاده چـاوش کـه سمت کاتبی سفر نظامی را برعهده داشت (ابوبکر بن عبدالله ۱۳۸۷: ۴۱)، بـه عنـوان تـذکره‌چـی عثمان‌پاشا منصوب شد (Kütükoğlu 1993: 66). وی بعد از فتح تبریز، با پشـتیبانی عثمـان‌پاشـا، به عنوان بیگلربیگِ کفه (تئودوسیا) در کریمه و سه سال بعد بـه عنـوان بیگلربیـگِ شـمخال (شروان) انتخاب شد (Fleischer 1996: 83). به نوشتهٔ ارآوجی، وی مدتی نیـز بیگلربیـگِ حلـب

---

۱. در یکی از مینیاتورهای جالب و دیدنی *شجاعت‌نامه* صحنهٔ گدایی آصفی و گـدایان دیگـر شـهر بـه تصـویر کشـیده شده است (← Asafi 2007: 510).

۲. تعبیر «بحر هرمز» برای خلیج فارس در مینیاتور صفحهٔ ۵۱۵ چاپ عکسی *شجاعت‌نامه* آمده است.

بود (Eravcı 2009: Giriş: XLIV). دال محمد تا پایان زندگی عهده‌دار مناصب دیگری نیز شد، از جمله در سال ۱۰۰۱/ ۱۵۹۳ باش‌تذکره‌چی (Selaniki 1999: 1\307) و چندی بعد، با درگذشت حسین چلبی که رئیس دیوان بود، به‌جای او به عنوان رئیس‌الکُتّاب منصوب شد (ibid: 1\324) و سرانجام در سال ۱۰۰۶ق/ ۱۵۹۸م درگذشت (محمد ثریا ۱۳۰۸- ۱۳۱۵: ۴/ ۱۳۳؛ Özcan 2007: Giriş: LXXIV).

بنا به نوشتهٔ منابع، دال محمد به‌جز ترکی، به دو زبان فارسی و عربی کاملاً مسلط بود. تسلط او به زبان فارسی تا جایی بود که *مثنوی معنوی* را به‌طور کامل به نظم ترکی درآورد (پورگشتال ۱۳۶۷: ۲/ ۱۴۱۳؛ Özcan 2007: Giriş: LXXIV). مهم‌ترین اثر باقی‌مانده از او، *شجاعت‌نامه* است. وی در این اثرِ تاریخی منظوم، به بیان مناقبِ عثمان‌پاشا که کمی بعد از تسخیر تبریز درگذشت (۹۹۳/ ۱۵۸۵)، پرداخته (بروسه‌لی ۱۳۴۲: ۳/ ۱۸۳) و زندگی و احوالات عثمان‌پاشا در فاصلهٔ سال‌های ۹۸۶-۹۹۳ از جمله جنگ‌های او در شروان و داغستان و نیز نبردهای او با خان کریمه، محمدگرای خان (وفات: ۹۹۲/ ۱۵۸۴)، و نیز سفر جنگی او به تبریز را به تفصیل و با جزئیات آورده است. نویسنده تلاش کرده تا به سبک و سیاق *شاهنامهٔ* فردوسی، اثری حماسی به ترکی، به نظم درآورد. مقدمهٔ اثر به نثر و مابقی به نظم است و در هر جزء به موضوع مستقلی پرداخته است. در خاتمهٔ اثر، تاریخ ۹۹۴ و در دیباچه، تاریخ ۹۹۵ قید شده است.

کتاب به لحاظ تاریخ روابط صفویان و عثمانیان و نیز برخوردهای نظامی دو دولت و تحولات نظامی قفقاز و قریم (کریمه) حائز اهمیت زیادی است، به‌ویژه از آن نظر که نویسنده خود شخصاً شاهد و ناظر حوادث و رویدادها بوده است. به اعتقاد ارآوجی، *شجاعت‌نامه* جدای از مسائل نظامی، از جهات دیگر نیز دارای اهمیت است؛ از جمله، آگاهی از وضعیت شهرها و روستاهای قفقاز و آذربایجان که محل درگیری طرفین بود (Eravcı 2007: Giriş: XXIX). علاوه‌بر آن، نویسنده در این اثر از بیش از چهل شخصیت یاد کرده و از آنها سخن گفته است؛ از این‌رو، کتاب به تذکره نیز شباهت دارد. با این همه، اثر مزبور بیشتر به شیوه مناقب‌نامه‌ها، حول اقدامات قهرمانانهٔ یک شخصیت به نظم

درآمده و قهرمان اصلی در آن، شخص عثمان‌پاشاست که دال محمد تلاش کرده به تقلید از *شاهنامهٔ* فردوسی به سبک *مثنوی* به ثبت دلاوری‌ها و قهرمانی‌های او بپردازد. البته در این زمینه از *اسکندرنامهٔ* احمدی که آن نیز متأثر از *شاهنامهٔ* فردوسی است، الهام گرفته است. او در این اثر بخش مهمی از زندگی عثمان‌پاشا، یعنی تا سال ۱۵۷۸/۹۸۶ که در تذکره‌های عمومی نیامده را به تفصیل بیان کرده است.

همچنین *شجاعت‌نامه* به دلیل اشتمال بر آگاهی‌های تفصیلی و جزئی، خلاءهای موجود در تاریخ‌های عمومی را تا حد زیادی پرمی‌کند و تصویر هرچه دقیق‌تری از ماوقع رویدادهای سال‌های مذکور در اختیار می‌گذارد. نویسنده در این اثر، وقایع و رویدادهایی که خود از نزدیک شاهد و ناظر آنها بوده را به نظم کشیده است که این از دیگر مزایای *شجاعت‌نامه* است. جدای از آن، *شجاعت‌نامه* از لحاظ تاریخ فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی نیز برای ایران دورهٔ صفوی حائز اهمیت است که به چند مورد اشاره می‌شود. دال محمد می‌نویسد: بعد از اسارت، مرا به گنجه بردند و بعد روانهٔ اردبیل ساختند و سپس به قزوین بردند. او به بهانهٔ ورودش به اربیل و توقف یک روزه در آن شهر، گریزی به زندگی شیخ صفی‌الدین اردبیلی زده و با نهایت احترام از او یاد کرده است و می‌نویسد:

> شیخ صفی در اردبیل مدفون است/ مدفن او همچون درّی در صندوق مخزون است؛ هرکسی چه فقیر، چه امیر، به تربت او پناه ببرد/ در آن حرم که همچون حرم مکه محترم است، از تعقیب و آزار مصون است؛ به پناهندهٔ حرم طعام می‌دهند /و از انتقام مصونش می‌دارند؛ پناهندهٔ حرم اگر صد سال هم در آنجا بماند/کسی به او تعرض نمی‌کند و این رسمی است قدیم.

دال محمد در بیت بعدی با گفتن اینکه آن رسم قدیم دیگر از بین رفته تلویحاً به این اشاره دارد که انتظار داشته بعد از ورود به اردبیل به حرمت مدفن شیخ صفی آزادش کنند، اما چنین نکردند و همچنان به اسیری بردند. اصل ابیات مذکور چنین است:

... اولدی منزل چونکه بر گون اردبیل بر یره قوندوردیلر خوار و ذلیل
اوْل شهرده شیخ صفی مدفوندور دُر گبی صندوقهده مخزوندور
تربه‌سینه قچسه گیرسه بر اسیر گر فقیر اولسون گرکسه اوْل امیر

اوْل حـــرم مکّـــه گبـــی‌در محتـــرم هرگـــز ایتمزلـــر ایـــدی صـــید حـــرم
هـم ویروُرلـردی طعـام‌مـن هرکشـه انتقـــام ایتمزلرایـــدی سرکشـــه
اوْل حرمـده کـاولالر یـوز ییـل مقـیم ردّ اولنمـــاز بویلـــه‌در عـــادت قـــدیم
گلســه شــهره بــر اســیر اوْلــده هــم ضــربی آلــورمش واروپ اهــل حــرم
شمدی گتمش قالمه‌مـش اول عـادتی هـر یـروُک گتمکـده‌درهـم راحتـی
ویرمش ایدی شهره هم بـر قریـه فـر ذکـــر اولنـــدن واریـــدی انـــده اثـــر
واقع اولمشـدی یـول اوزره اول مکـان کمســه گچمــزدی اســیر ایلــه اولان
اوّل ایلکلـــه دیلـــردی یـــالواروپ ویرمینلـــردن آلـــور جنـــک ایلیـــوب
قاتلـــه لازم ایکـــن فرضـــاً قصـــاص ضـــربیله آلـــوب ایـــدرلردی خـــلاص
آصـــفی‌یـــی آنـــده اوُغراتمـــادیلر اول گروهـــک آغزینـــه آتمـــادیلر...

(Asafi 2007: 299-300)

چنان‌که گفته شد دال محمد را بعد از اردبیل به قزوین بردند و با غل و زنجیـر نـزد شـاه محمدخدابنده حاضر کردند. شاه با عتاب از او سؤال‌هایی پرسید. به روایـت دال محمـد، شـاه خطاب به او گفت: «آیا شرم نمی‌کنید؟/ چگونه جرأت می‌کنید؟ سبب آمدنتان چیست؟/ مـن اولاد علـی‌ام، آیا در دین شما، علیّ مرتضی فاسق است؟/ بازگو! چرا به سـوی مـا هجـوم آوردیـد؟/ آیـا مـا در مـذهب شـما کافریم؟...»

اصل ابیات مذکور چنین است:

دیـــدی آکـــه شـــاه یوقـــدور شـــرمکز نیجـــه جُرأتـــدر نـــه‌در بـــو گرمکـــز
بـــن علـــی اولادیـــم لایقمیـــدر دینکـــزده مرتضَـــا فاســـقمیدر
اوسـتمه نیچـون گلورسـز سـیوله کـوز مذهبکـده یوخسـه بـز کـافر میـوز؟
ضـــبطکزده انجـــه واردر اولکـــه کـــوز باصدی لار و هندی سندی کولکـه کـوز
بنـــدن آلـــوپ ملکـــی قنـــده گـــده‌ســـز یـــا جهنمـــدن اوُد آلـــوپ نیـــده‌ســـز

(ibid: 302)

دال محمد به پرسش‌های شاه پاسخ می‌گوید و بعد روانهٔ سیاه‌چال می‌شود. مدتی بعد، بـا وساطت غازی‌گرای آزاد شده و به اصفهان فرستاده می‌شود تا در آنجـا تحـت‌نظـر باشـد. دال محمد، چنان‌که پیش‌تر گفته شد، بعد از پنج شش ماه اقامت در اصفهان، به اتفاق سه نفـر از این شهر می‌گریزد. او طی ابیاتی مبالغه‌آمیز به وصف چگونگی عبورشان از کوه «تخت رسـتم»

اصفهان اشاره کرده[۱] و می‌گوید: بعد از تحمل مصیبت‌ها، از «تخت رستم» پایین آمده و به سه راهی می‌رسند که یکی به کردستان، یکی به روم و دیگری به شیراز منتهی می‌شده است. می‌مانند کدام راه را درپیش‌گیرند. دال محمد به «لسان‌الغیب» متوسل می‌شود و به دیوان حافظ تفأل می‌زند. غزلی می‌آید که راه شیراز را به آنها نشان می‌دهد. اصل ابیات مذکور چنین است:

...دیدیلر بُوندن نه سَمته گیده‌لُوم قنقی اولیدُر نه تدبیر ایده‌لُوم
آصفی‌ده حافظک دیوانچه‌سی وارایدی هم معتقدایدی بسی
دیدیکم بن بر تفأل ایده‌یم هر نکیم بویرر اوُ سمته گیده‌یم
حافظک روحینه أیتدیلر دعا دیدیلر حافظ بزه اوله رهنما
آصفی دیوانِنی آلدی اَله اوّل لسانِ غیب ایدی گلدی دیله
اوّلدی آنلاره بو بیتی رهنما معنی اهلاً و سهلاً مرحبا
«یا بریدالحما حماک‌الله *مرحبا مرحبا تعال تعال»*
آصفی یه بر بشارت اوّلدی بُو یعنی شیرازه اشارت اوّلدی بُو...

(ibid: 504)

آصفی و همراهانش بعد از ورود به شیراز، به دلیل بی‌پولی ناچار می‌شوند از راه گدایی شکم خود را سیر کنند، اما از بخت بد آنها، شیراز دچار قحطی بوده و لذا کسی در راه خدا نانی نمی‌داده است. از این رو، در اثر «آلام»، قدشان همچون «لام» خمیده می‌شود. می‌گوید:

شویله قحط ایدی شهرده اوّل زمان کمسه ویرمزدی گدایه آنده نان

دال محمد و سه یار همراهش برای نجات از گرسنگی از شیراز خارج شده برای رفتن به سوی سواحل خلیج فارس راهی کازرون می‌شوند. آنها یک روز در کازرون می‌مانند و بعد به راه خود ادامه می‌دهند. دال محمد در وصف کازرون، آن شهر را مرکز و مأوای «اولیاء» توصیف می‌کند و می‌گوید:

اوّلدی منزل چون که بر گون کازرون اولیا کانی‌درر حدّدن فُزون

۱. در یکی از مینیاتورهای زیبای کتاب که تصویری از قلعهٔ اصفهان است، عبور آصفی و دوستانش از «تخت رستم» به زیبایی به تصویر کشیده شده است. ← Asafi 2007: 503.

آنـــده هـــم بـــر دم گـــدالق أیتـــدیلر رای شـــهر آدلـــو دیـــاره گتـــدیلر

(ibid: 511)

آنها سرانجام خود را به «بحر هرمز» می‌رسانند و از آنجا به بصره می‌گریزند.

از دیگر جنبه‌های حائز اهمیت این کتاب، نگاره‌های آن است. کتاب حاوی ۷۷ نگارهٔ رنگی زیبا و متنوع است. هر نگاره حاوی آگاهی‌های بصری از جنبه‌های سیاسی، فرهنگی و نظامی است. نگاره‌های کتاب به واقع، خود تاریخ مصوّری از دورهٔ زمانی مذکور است. برخی از نگاره‌ها، به دلیل به تصویر کشیدن چهرهٔ دولتمردان و بزرگان صفوی، نظیر شاه محمدخدابنده، حمزه میرزا، امام قلی‌خان و دیگران بی‌نظیر است، زیرا در هیچ‌یک از منابع دورهٔ صفوی و غیره نمی‌توان به تصاویر این افراد برخورد. محمدعارف که برخی از نگاره‌های این اثر را در *تاریخ عثمانی مجموعه‌سی* به صورت عکسی منتشر کرده، بعد از بحث دربارهٔ هنر نگارگری سدهٔ دهم عثمانی، به این نکته اشاره می‌کند که یک هنرمند ایرانی حاضر در جنگ که بعداً به خدمت در دربار مشغول شده، در خلق این نگاره‌ها سهیم بوده است که برای اثبات این نظر می‌توان به تفاوت‌های موجود در نوع و رنگِ نگاره‌های ابتدا و انتهای کتاب اشاره کرد (Eravci 2008). از دیباچهٔ کتاب پیدا است که این اثر برای سلطان مراد سوم (حک: ۹۸۲-۱۰۰۳) سروده شده است. در برگ b9 کتاب، یک مینیاتور بزرگ درج شده که حاکی از تقدیم این اثر به سلطان مراد سوم است.

۳ نگاره‌های *شجاعت‌نامه*

متن اصلی *شجاعت‌نامه* با نگارهٔ صحنهٔ «محاربهٔ چلدر» آغاز می‌شود (ص۳۱). در یک سوی نبرد، سپاه عثمانی به فرماندهی درویش‌پاشا و عثمان پاشا و در سوی دیگر، سپاه قزلباش به فرماندهی قره‌خان و طوقماق‌خان قرار دارند. از آغاز کتاب، بنا به موضوعی که نویسنده به آن پرداخته، نگاره‌های متناسب با موضوع ترسیم شده است. نگاره‌های کتاب به ترتیب و فهرست‌وار از این قرار است:

صحنه‌ای از قلعهٔ تفلیس و تصرف آن به دست سپاه عثمانی (ص۳۵)؛ صحنهٔ باریابی لوند

اوغلی بـه حضـور لالامصـطفی پاشـا (ص۳۸)؛ صـحنهٔ عبـور سـپاه عثمـانی بـه سـرداری لالا مصطفی‌پاشا از نهر قِنِق (ص۴۴)؛ صحنهٔ جانشینی عثمان‌پاشا به جای مصطفی‌پاشا و واگـذاری فرماندهی نبردها در قفقاز به او و بریدن سرِ اسرای قزلباش در مقابل خیمهٔ او (ص۶۱)؛ صـحنهٔ زیارت عثمان‌پاشا کعبهٔ معظمه را (ص۷۱)؛ صحنهٔ نبرد سپاه عثمـانی و قزلبـاش بـه سـرداری قیطاس‌پاشا و پرتال اوغلی (ص۸۲)؛ صحنهٔ نبرد دو سپاه در شروان (ص۸۷)؛ حضور عثمان‌پاشـا در دمورقپو (دربند) و بریده شدن سـر بیـگ دربنـد در مقابـل خیمـهٔ او (ص۹۰)؛ طـوطی در قفس، نقل حکایت *مثنوی* و تفسـیر آن (ص۹۸)؛ صـحنهٔ نبـرد در شـروان، بـه خـاک افتـادن قیطاس‌پاشا (ص۱۰۶)؛ صحنهٔ نبرد دو سـپاه عثمـانی و قزلبـاش بـه فرمانـدهی عثمـان‌پاشـا و آصفی‌پاشا و پِره خان (ص۱۱۳)؛ صـحنهٔ نبـرد دو سـپاه بـا حضـور سـپاه تاتـار بـه فرمانـدهی غازی‌گرای و عادل‌گرای و عثمان‌پاشا و به خاک افتادن ارس‌خـان (سـهراب) سـردار قزلبـاش (ص۱۲۵)؛ بریدن سر اسرای قزلباش مقابل خیمهٔ عثمان‌پاشا (ص۱۲۷)؛ شکست سـپاه قزلبـاش و غارت اموال و تصرف نوامیس آنها، دربرکشیدن دوشیزه‌های ماه‌رو توسط عادل‌گرای و دیگـر فرماندهان سپاه تاتار و عثمانی (ص۱۳۴)؛ صـحنهٔ نبـرد دو سـپاه در قلعـهٔ شـماخی (ص۱۴۲)؛ صحنهٔ نبرد دو سپاه به فرماندهی عادل‌گرای و شاه اوغلـی (شـاهزاده حمـزه میـرزا) (ص۱۵۱)؛ صف‌آرایی دو سپاه در دمورقپو (دربند) (ص۱۶۰)؛ کشتار سپاه قزلباش و تصرف ولایت کـوره و به آتش کشیدن قلعهٔ قـوراخ (ص۱۷۰)؛ صـحنهٔ نبـرد خـونین دو سـپاه و بـه آتـش کشـیدن «مملکت تبرصران» (ص۱۷۶)؛ صحنهٔ نبرد دو سپاه به فرماندهی برهـان اوغلـی (ابـوبکرمیرزا) و قجار محمدخان (ص۱۸۵)؛ صحنهٔ یورش سپاه عثمانی به فرماندهی عثمان‌پاشا و ابـراهیم‌پاشـا به مملکت قیطاق و تصرف باشلی قلعه (ص۱۹۰)؛ صحنهٔ استقبال عثمـان‌پاشـا از سـوی سـپاه ارضروم (ص۲۱۳)؛ صحنهٔ نبرد دو سپاه و فـرار سـپاه ارضـرومی‌هـا (ص۲۱۷)؛ صـحنهٔ نبـرد در شروان با حضور دال محمد و قیقی بیگ (ص۲۳۸)؛ صحنهٔ نبـرد دو سـپاه تاتـار و قزلبـاش بـه فرماندهی غازی‌گرای و پره خان (ص۲۵۷)؛ مزار بی‌بـی‌هیبـت در بادکوبـه (ص۲۶۲)؛ بـه آتـش کشیدن «ملحدی شوم» در بادکوبه و ریختن خاکسـتر او بـه دریـا (ص۲۶۴)؛ صـحنهٔ نبـرد دو سپاه در شروان و فرار برهان اوغلـی (پسـر ابـوبکر میـرزا) از مقابـل سـپاه قزلبـاش (ص۲۷۱)؛

رویارویی شاه اوغلی (حمزه میرزا) و غازی‌گرای (ص۲۷۵)؛ صحنهٔ نبرد دو سپاه در قلعهٔ قبالـه به فرماندهی دال محمد و قیقی بک (ص۲۸۵)؛ شکست سپاه قزلباش و توسل آنها به مصحف شریف (تصویر هشت بیگِ قجار قزلباش قرآن بـه دسـت) دال محمـد و اغـوای قیقـی بیـگ (ص۲۹۰)؛ تصویر قلعهٔ قباله و دال محمد و یاباشی (ص۲۹۲)؛ صحنهٔ نبرد دو سپاه و نبـرد تـن به تن دال محمد و یکی از قزلباشان (ص۲۹۵)؛ دال محمد با غُل و زنجیر در برابر شـاه محمـد خدابنده (ص۳۰۳)؛ شکنجه و آزار دال محمد (ص۳۰۷)؛ دال محمد در قعر سیاه چـال (ص۳۱۰)؛ نمایی از بیشه‌زارهای بین کفه و شروان (ص۳۱۷)؛ نبرد تن به تن امام قلی‌خـان و عثمـان‌پاشـا (ص۳۲۱)؛ صـحنهٔ نبـرد دو سـپاه (ص۳۲۹)؛ عثمـان‌پاشـا در حـال وعـظ در منبـر (ص۳۳۴)؛ صف‌آرایی دو سپاه عثمانی و قزلباش بـه فرمانـدهی عثمـان‌پاشـا و امـام قلـی‌خـان (ص۳۴۳)؛ صف‌آرایی دو سپاه عثمانی و قزلباش به فرماندهی عثمان‌پاشا و امام قلی‌خـان (ص۳۵۵)؛ بنـا و احداث قلعهٔ شماخی توسط عثمان‌پاشـا (ص۳۶۲)؛ تفـویض حکومـت دربنـد بـه جعفرپاشـا از سوی عثمان‌پاشا و نمایی از قلعهٔ دربند (دمورقپو) (ص۳۶۵)؛ صحنهٔ نبرد سپاه عثمـانی و کفـرهٔ روس (ص۳۶۹)؛ صحنهٔ نبرد سپاه روس و عثمانی (ص۳۷۴)؛ عثمان‌پاشـا و همراهـان سـوار بـر قایق بر روی نهر (ص۳۸۹)؛ تصویر پل بوزپاره (ص۳۹۳)؛ حکایت شـیر و روبـاه (ص۴۰۰)؛ جنـگ تاتارها (ص۴۱۰)؛ مجلس ضیافت عثمان‌پاشا و حضور ایلچیان و خان‌زاده‌هـا (ص۴۱۶)؛ مجلـس ضیافت عثمان‌پاشا و آلپ‌گرای خان تاتار (ص۴۱۸)؛ صحنهٔ نبرد چراکسه و تاتار در قلعهٔ کفـه و حضور عثمان‌پاشا (ص۴۲۳)؛ صحنهٔ نبرد چراکسه و تاتار در خشـکی و دریـا (ص۴۲۶)؛ مجلـس ضیافت اسلام‌گرای خان و حضور عثمان‌پاشا و قپودان‌پاشا (ص۴۳۰)؛ اعزام ایلچی به دارالملـک اسکندر (ص۴۳۹)؛ به دارکشیدن وزرای دارا (ص۴۴۲)؛ دیدار عثمان‌پاشا بـا صـدراعظم عثمـانی در اسلامبول (ص۴۵۵)؛ دیدار غازی‌گرای با شاه اوغلی (حمزه میـرزا) و درخواسـت آزادی دال محمد (ص۴۸۳)؛ بیگِ الموت و آزادی دال محمد (ص۴۸۶)؛ مجلس ضیافت شاه اوغلی (حمـزه میرزا) و حضور غازی‌گرای، علی قلی‌خان و دال محمـد (ص۴۸۹)؛ صـحنه‌ای دیگـر از مجلـس ضیافت شاه اوغلی (حمزه میرزا) و حضور غازی‌گرای، علی قلـی‌خـان و دال محمـد (ص۴۹۲)؛ خیمهٔ علی قلی‌خان و حضور دال محمد (ص۴۹۶)؛ فرار دال محمد و دو همـراهش از اصـفهان

به همراه نمایی از قلعهٔ اصفهان و تخت رستم (ص۵۰۳)؛ دستگیری دال محمد و همراهان در میانه راه (ص۵۰۶)؛ ورود دال محمد و همراهان به شیراز با لباس‌های مبدل (ص۵۱۰)؛ حرکت دال محمد و همراهان با کشتی در «بحر هرمز» (ص۵۱۵)؛ ورود دال محمد به بصره و استقبال بیگ بصره، احمد پاشا (ص ۵۱۸)؛ محاربهٔ سپاه عثمانی به فرماندهی سنان‌پاشا و سپاه قزلباش (ص۵۳۶)؛ صحنهٔ نبرد دو سپاه و قتل بیگلربیگی قرامان (ص۵۵۰)؛ صحنهٔ نبرد دو سپاه و قتل بیگلربیگی دیاربکر(ص۵۵۲)؛ مجلس ضیافت عثمان‌پاشا و جعفرپاشا (ص۵۵۵)؛ حمل جنازهٔ عثمان‌پاشا و شبیخون حمزه میرزا و قزلباش‌ها به سپاه عثمانی در تبریز (ص۵۶۰).

تقریباً بیشتر نگاره‌های کتاب حول محور شخصیت و قهرمان اصلی کتاب یعنی عثمان‌پاشاست. بعد از وی، دال محمد به عنوان نویسنده کتاب و یار و یاور عثمان‌پاشا در بیشتر نگاره‌ها دیده می‌شود. نگاره‌های مربوط به دال محمد حاکی از سیر زندگی پرمخاطرهٔ او از حضور در جبهه‌های نبرد در قفقاز تا اسارتش به دست قزلباش‌ها و حبس او در الموت و اصفهان و بعد فرار او به سوی «بحر هرمز» و رسیدن به بصره و بازگشت دوباره به جبهه‌های نبرد ایران و عثمانی است. جدای از این دو شخصیت، چهرهٔ فرماندهان سپاه تاتار که در جنگ، هم‌پیمان عثمانیان بودند، نظیر عادل‌گرای، غازی‌گرای، اسلام‌گرای و آلپ‌گرای نیز به فراوانی دیده می‌شود. در کنار چهره‌های مزبور که متعلق به جبههٔ خودی بودند، بارها به چهره‌های جبههٔ دشمن یعنی قزلباشان نیز برمی‌خوریم. از شخصیت‌های مهم و معروف صفویان که تصویر آنها در نگاره‌ها آمده می‌توان به این افراد اشاره کرد: شاه محمد خدابنده، شاهزاده حمزه میرزا، امام قلی‌خان، علی قلی‌خان، پره اوغلی، بیگ الموت و شمار دیگری از سرداران، رجال و دولتمردان صفوی.

جدای از تصاویر شخصیت‌ها، که برای آگاهی نسبی از شکل و شمایل رجال تاریخی حائز اهمیت است، هر یک از نگاره‌های *شجاعت‌نامه* حاوی آگاهی‌های فراوانی از کم و کیف نبردهای دو سپاه عثمانی و صفوی است. بیشتر نگاره‌ها، صحنهٔ صف‌آرایی و یا نبردهای خونین دو سپاه است؛ از این رو می‌توان به ساز و برگ، سلاح‌ها، نحوهٔ پوشش و چگونگی نبرد سپاهیان دو طرف و همچنین به موقعیت مکانی نبردها و ویژگی‌های آنها

پی برد. در بعضی از نگاره‌ها، تصویر قلعه‌های تصرف‌شده یا به‌آتش‌کشیده شده به خوبی نمایش داده شده است. با توجه به اینکه منابع تاریخی بازمانده از دورهٔ صفویه فاقد هرگونه نگاره یا تصویر است، ارزش و اهمیت *شجاعت‌نامه* در به تصویر کشیدن بخشی از تاریخ صفویه دارای اهمیت زیادی است. برای مثال، در هیچ‌یک از منابع صفویه نمی‌توان به تصویری از شاه محمد خدابنده برخورد، در حالی که در یکی از نگاره‌های این اثر، چهرهٔ او چنان با دقت و به زیبایی به تصویر کشیده شده که قابل وصف نیست. حتی نگارگر با استادی تمام، نابینایی وی را در معرض دید بیننده قرار داده است.

همچنین، چندین مجلس ضیافت حمزه میرزا، و نیز حضور او در رأس سپاه قزلباش در نبرد با عثمانیان، واجد آگاهی‌های بصری مفیدی از این شاهزاده شجاع صفوی است که در هیچ‌یک از منابع تاریخی صفوی نمی‌توان به تصویری از او برخورد، مگر در *شجاعت‌نامهٔ* دال محمد چلبی.

نگاره‌های *شجاعت‌نامه* از حیث نشان دادن انواع مجازات‌ها، اعم از سر بریدن، به دارکشیدن، به آتش‌زدن، شلاق زدن، دو نیمه کردن و نیز برخی شکنجه‌های وحشیانهٔ متداول در دورهٔ صفوی ـ عثمانی نیز شایان توجه است. شماری از نگاره‌های این اثر، در واقع تاریخ مصوّری است از انواع مجازات‌ها و شکنجه‌های دورهٔ مذکور. تعداد زیادی از نگاره‌ها، نمایشی از صف‌آرایی دو سپاه است. از رویارویی دو سپاه می‌توان به نحوهٔ آرایش آنها و نیز سلاح‌ها و ساز و برگ مورد استفادهٔ طرفین پی برد. در مجموع هر یک از نگاره‌های شجاعت‌نامه به نوعی تاریخ مصوّر عصر صفوی ـ عثمانی در فاصلهٔ سال‌های ۹۸۶-۹۹۳/ ۱۵۷۸-۱۵۸۵ است.

۴ تصحیح و انتشار *شجاعت‌نامه*

از *شجاعت‌نامه*، تاکنون دو چاپ مختلف صورت گرفته است. یکی از سوی عبدالقادر اوزجان و دیگری از سوی مصطفی ارآوجی. چاپ اوزجان به صورت فاکسیمیله، نفیس و گران‌قیمت است، و چاپ ارآوجی به صورت آوانگاری لاتین همراه با متن نسخهٔ خطی در لوح فشرده. بیشترین

ارزش کتاب، به‌جز آگاهی‌های تاریخی، از جنبهٔ هنری است. این اثر دارای۷۷ مینیاتور رنگی است. کتاب به لحاظ هنر نگارگری دورهٔ عثمانی شایستهٔ مطالعه و پژوهش است.

۵ نتیجه

شجاعت‌نامه، اثر آصفی دال محمد چلبی، به عنوان اثری منظوم، به زبان ترکی عثمانی سروده شده است. نویسنده در این اثر، لشکرکشی‌های عثمان‌پاشا به چلدر، تفلیس و تبریز در سال‌های ۹۸۶ تا ۹۹۳ را روایت کرده است. کتاب به سبک مناقب‌نامه‌ها از قهرمانی‌های فرمانده عثمانی، عثمان‌پاشا، تمجید و ستایش زیادی کرده است. یکی از پربرخوردترین دوره‌های تاریخ صفویان و عثمانیان، دوره شاه صفی (حک: ۱۰۵۲-۱۰۳۸) است. از دورهٔ مزبور، به زبان فارسی تنها منابع مکتوب موجود است، در حالی‌که در عثمانی به‌جز منابع مکتوب، منابع مکتوب ـ مصوّر نیز باقی مانده است. *شجاعت‌نامهٔ* دال محمد چلبی، یکی از منابع ارزشمندِ مکتوب ـ مصوّری است که حاوی آگاهی‌های بسیار دربارهٔ کمّ و کیف برخورد صفویان و عثمانیان در قفقاز و آذربایجان است. در این اثر، ۷۷ نگاره رنگی بسیار زیبا به چاپ رسیده که به‌واقع تاریخ مصوّر جنگ‌های ایران و عثمانی در دورهٔ شاه صفی است. نگاره‌های کتاب، به جز نمایش صحنه‌های نبرد، هر یک حاوی آگاهی‌های بصری از جنبه‌های سیاسی، فرهنگی و نظامی دورهٔ صفوی است. در این کتاب، برای اولین بار به تصاویر دولتمردان و شخصیت‌های بزرگ ایران و عثمانی، از جمله، شاه محمدخدابنده، حمزه میرزا، امام قلی‌خان، عثمان‌پاشا و ده‌ها شخصیت دیگر که به زیبایی به تصویر کشیده شده‌اند، برمی‌خوریم. بنابراین، در *شجاعت‌نامه*، به عنوان تاریخ مصوّر دورهٔ شاه صفی، در قاب هر نگاره، با روایتی بصری مواجهیم که حاوی داده‌های دست اول تاریخی از جنبه‌های مختلف جامعهٔ ایران روزگار صفوی است. در مقالهٔ حاضر نمونه‌هایی از نگاره‌های *شجاعت‌نامه* آورده شد که از خلال آنها صحنه‌هایی از نبردهای فردی و جمعی، انواع سلاح‌ها و ساز و برگ‌های جنگی، انواع شکنجه‌ها، نمونه‌هایی از بناها، قلعه‌ها، برج و باروها، لباس‌های شاهان، نظامیان و گدایان، حال و هوای مجالس ضیافت بزرگان و نمایی از خلیج فارس و بحر هرمز، باورها و اعتقادات و... به تصویر کشیده شده است.

منابع

ابوبکر بن عبدالله (۱۳۸۷)، *تاریخ عثمان پاشا (شرح یورش عثمانی به قفقاز و آذربایجان و تصرف تبریز)*، به کوشش یونس زیرک، ترجمه از ترکی عثمانی، مقدمه و توضیحات، نصرالله صالحی، تهران: طهوری.

بروسه‌لی محمد طاهر (۱۳۴۲)، *عثمانلی مؤلفلری*، استانبول.

پورگشتال، هامر، (۱۳۶۷)، *تاریخ امپراطوری عثمانی*، ترجمه میرزا زکی علی آبادی، به اهتمام جمشید کیانفر، تهران: زرین.

سلانیکی مصطفی‌افندی (۱۳۸۹)، *تاریخ سلانیکی (۹۷۱ ـ ۱۰۰۸)*، ترجمه از ترکی عثمانی: حسن بن علی، تصحیح، ترجمه، مقدمه، توضیحات و پیوست‌ها، نصرالله صالحی، تهران: طهوری.

صالحی، نصرالله (۱۳۹۰)، «ایران در متون و منابع عثمانی (*شجاعت‌نامه*)»، *گزارش میراث*، دورهٔ دوم، سال پنجم، مهر ـ دی، ش ۴۷ و ۴۸، ص ۶۱ ـ ۶۹.

محمد ثریا، *سجل عثمانی یا خود تذکره مشاهیر عثمانیه*، استانبول، ۱۳۰۸ ـ ۱۳۱۵.

Asafi Dal Mehmed Çelebi (2007), *Şeca'atname: Özdemiroğlu Osman Paşa'nın Şark Seferleri (1578 - 1585)* [Tıpkıbasım] Haz. Abdülkadir Özcan, Çamlıca Basım, Yayın, İstanbul, 2. baskı, 20.5 x 28 cm, LXXVII + 579 Tıpkıbasım sayfa.

_____ (2009), *Şeca'atname*, Haz. H. Mustafa Eravci, İstanbul: mvt Yayincilik.

Babinger, Franz (1992), *Osmanli Tarih Yazarlari ve Eserleri*, Çeviren: Coşkun Üçok, Ankara.

Danişmend, İsmail Hami (1972), *İzahlı Osmanlı Tarihi*, Vol, 3, İstanbul: Türkiye Yayınevı.

Eravci, H. Mustafa (2008), "Dal Mehmed Çelebi Asafi", s.v. www.ottomanhistorians.com.

_____ (2009), "Dal Mehmed Çelebi Asafi", s.v. www.ottomanhistorians.com.

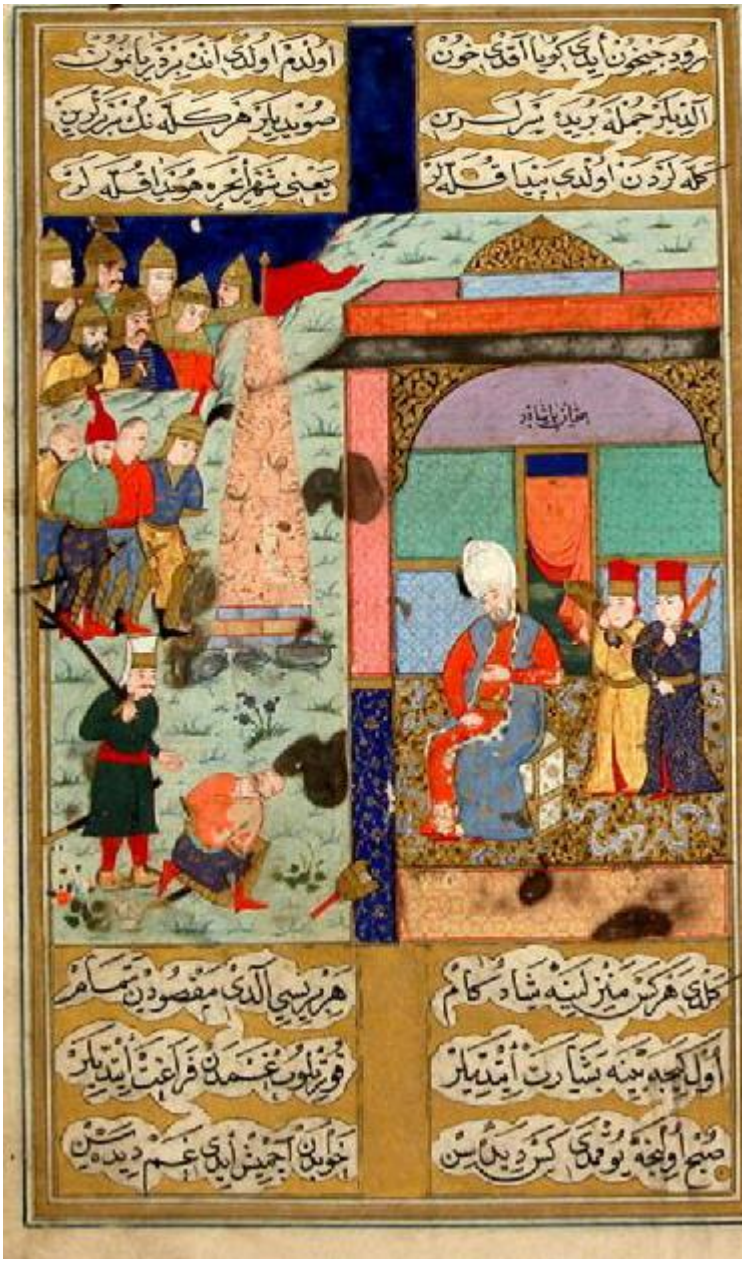
Fleischer, Cornell H. (1996), *Tarihçi Mustafa Ali, Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı*, Çevıren: Ayla Ortaç, Istanbul: Türkiye Vakfı.

Kütükoğlu, Bekir (1993), *Osmanlı-İran Siyası Münasebetleri (1578-1612)*, İstanbul.

Selaniki Mustafa Efendi (1999), *Tarih-i Selaniki (971-1008 / 1563- 1600)*, Haz. Mehmet İpşirli. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

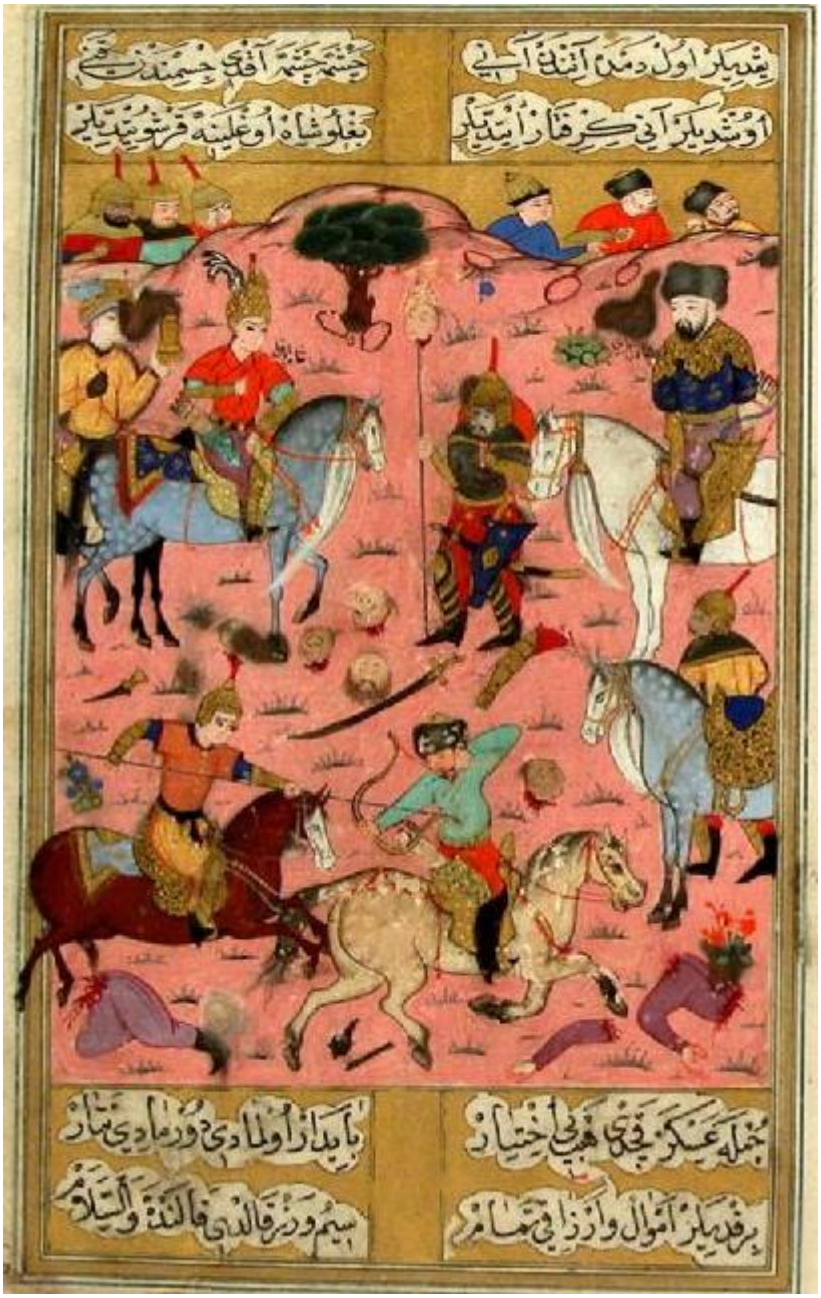
نمونه‌هایی از نگاره‌های *شجاعت‌نامه*

صحنهٔ نبرد دو سپاه عثمانی و صفوی در چلدر

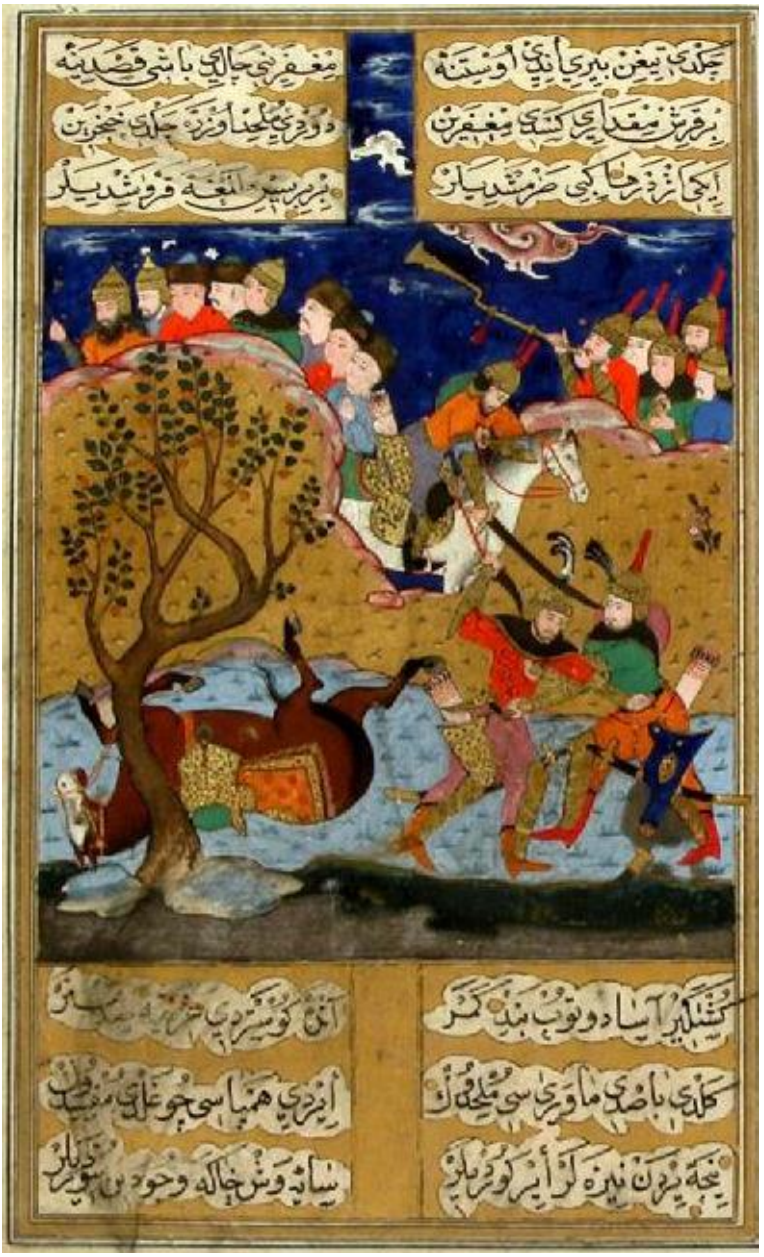


بریدن سر اسرای قزلباش مقابل خیمهٔ عثمان‌پاشا

صحنهٔ نبرد دو سپاه در قلعهٔ شماخی



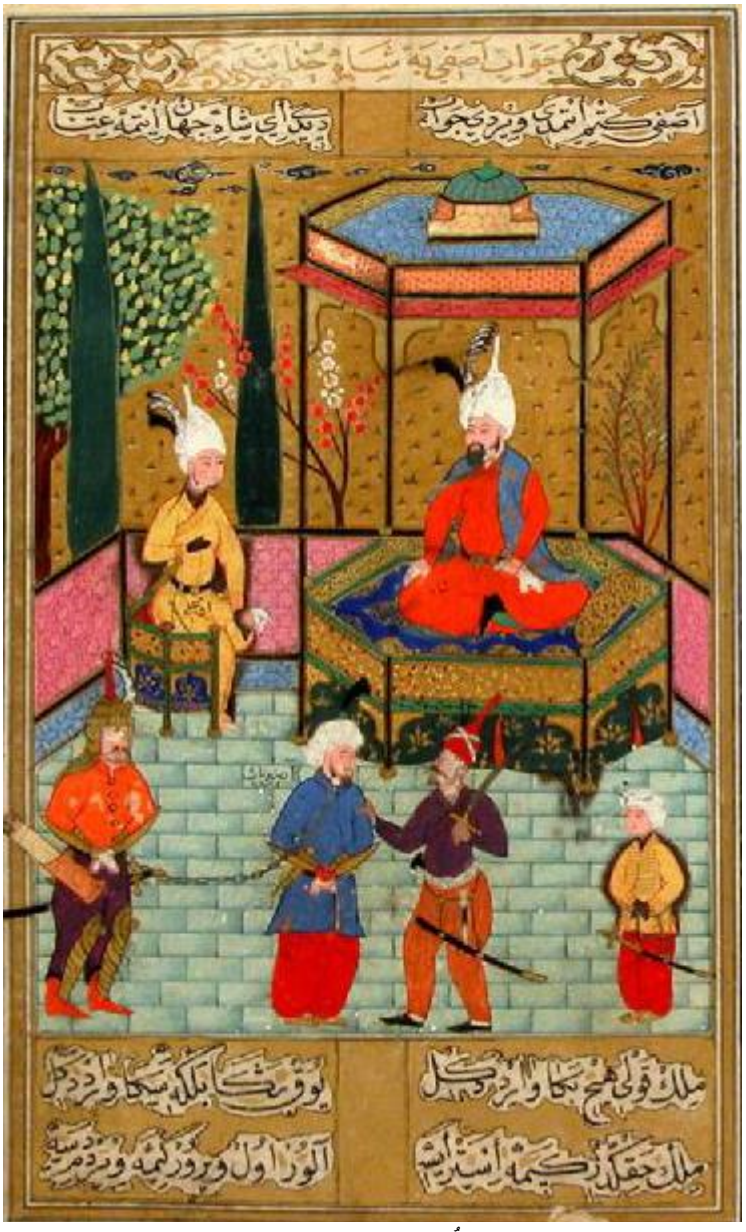
صحنهٔ نبرد دو سپاه به فرماندهی عادل‌گرای و شاه اوغلی (حمزه میرزا)



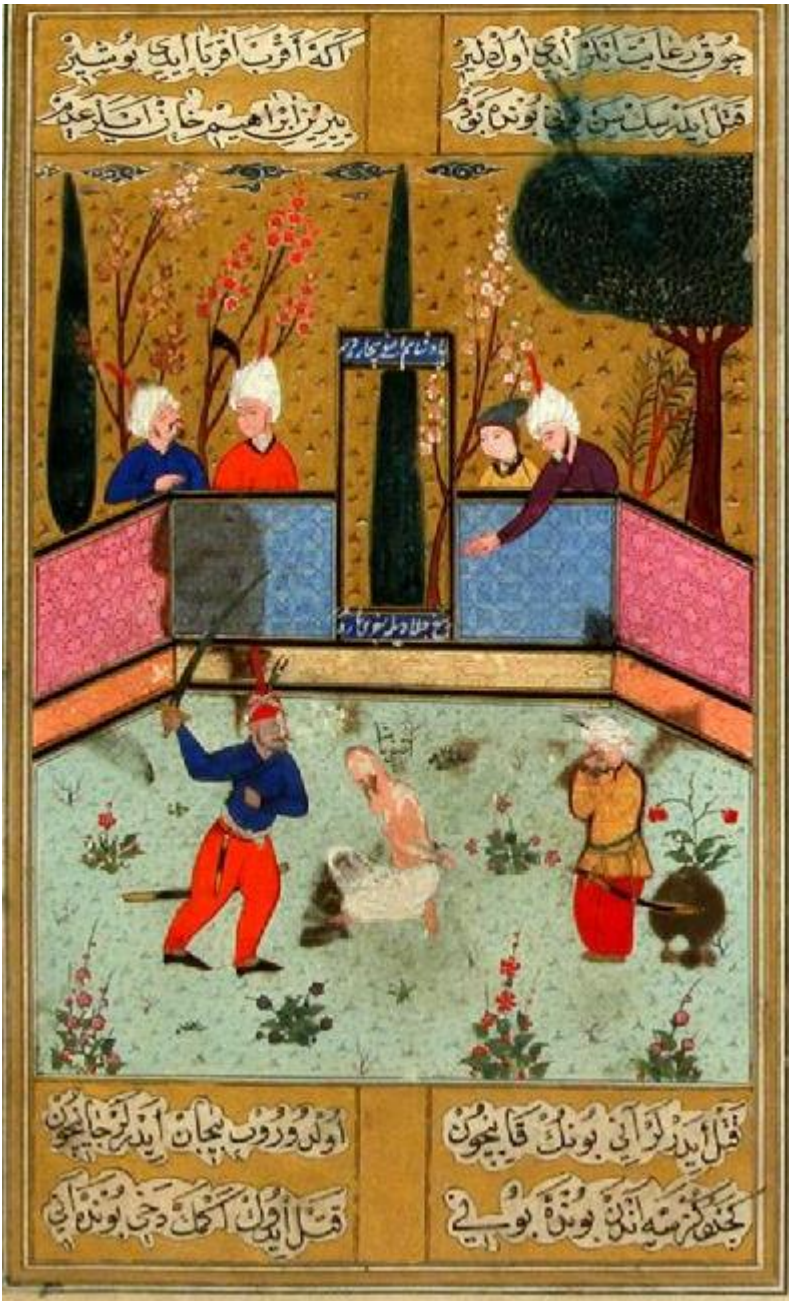
صحنهٔ نبرد دو سپاه در شروان و فرار برهان اوغلی (پسر ابوبکر میرزا) از مقابل سپاه قزلباش

رویارویی حمزه میرزا و غازی‌گرای

شکست سپاه قزلباش و توسل آنها به مصحف شریف (تصویر هشت قزلباش قرآن به دست)



دال محمد چلبی با غُل و زنجیر در برابر شاه محمد خدابنده



شکنجهٔ دال محمد چلبی

دال محمد چلبی در قعر سیاه چال

نبرد تن به تن امام قلی‌خان و عثمان‌پاشا

صف‌آرایی دو سپاه عثمانی و قزلباش به فرماندهی عثمان‌پاشا و امام قلی‌خان

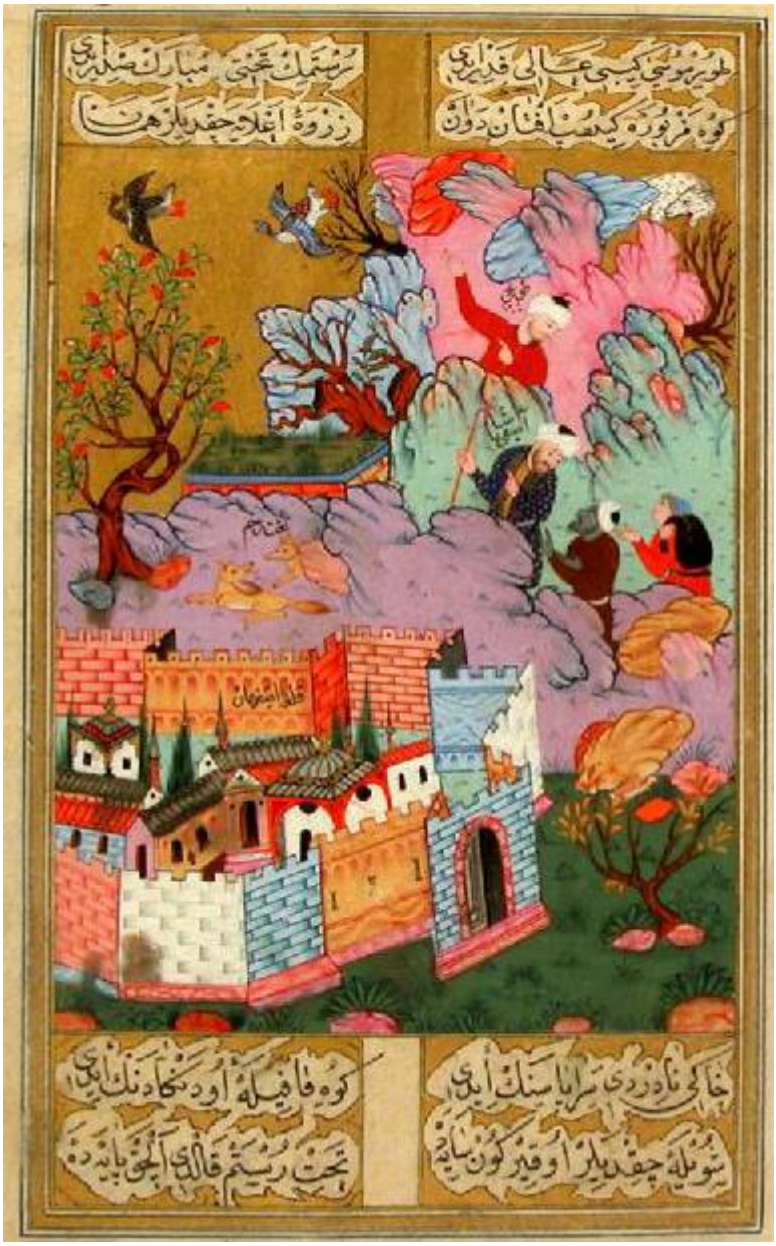
بنا و احداث قلعهٔ شماخی توسط عثمان پاشا

دیدار غازی‌گرای با حمزه میرزا و درخواست آزادی دال محمد چلبی

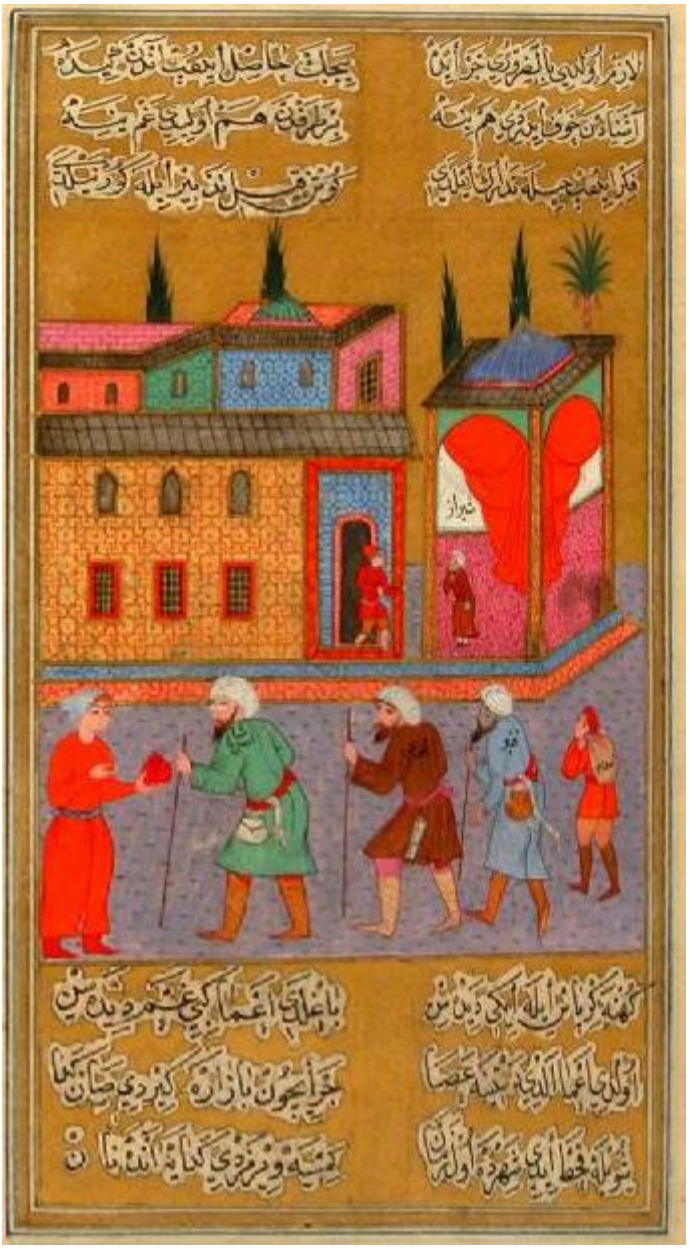
بیگ الموت و آزادی دال محمد چلبی

مجلس ضیافت حمزه میرزا و حضور غازی‌گرای، علی‌قلی‌خان و دال محمد چلبی

صحنهٔ دیگری از مجلس ضیافت حمزه میرزا



فرار دال محمد چلبی و دو همراهش از اصفهان به همراه نمایی از قلعهٔ اصفهان و تخت رستم



ورود دال محمد چلبی و همراهان به شیراز با لباس‌های مبدل

حرکت دال محمد چلبی و همراهانش با کشتی در «بحر هرمز»

محاربهٔ سپاه عثمانی به فرماندهی سنان‌پاشا و سپاه قزلباش

حمل جنازه عثمان‌پاشا و شبیخون حمزه میرزا و قزلباش‌ها به سپاه عثمانی در تبریز

شهرانگیز در آسیای صغیر و *شهرانگیز استانبول* از صافی تنها شهرانگیز شناخته‌شدهٔ فارسی در آن قلمرو

مهدی رحیم‌پور [*]، **رقیه بایرام‌حقیقی** [**]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۲/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۱۵ (صفحه ۶۹-۹۴)

چکیده: یکی از مهم‌ترین انواع ادبی در تاریخ ادبیات، شهرانگیز و شهرآشوب است و در طول تاریخ، آثار زیادی اغلب به صورت منظوم در این نوع ادبی پدید آمده است. از ویژگی‌های مهم این نوع ادبی آن است که علاوه بر زبان فارسی، در زبان‌های عربی، ترکی و اردو هم وجود دارد و حتی باعث شده ادعاهایی مبنی بر قدمت شهرانگیز در زبانی نسبت به زبان‌های دیگر، به‌ویژه از طرف محققان ترک، وجود داشته باشد. صرف‌نظر از این موضوع، شهرآشوب یا به تعبیر خودشان «شهرانگیز» در زبان ترکی بسیار جدی‌تر از سایر زبان‌هاست و تحقیقات زیادی در خصوص این نوع ادبی صورت گرفته است. محققان ترک‌زبان ادّعا دارند این نوع ادبی اختصاص به زبان ترکی دارد و ایرانیان پارسی‌گو آن را از ترک‌ها به ارث برده‌اند. آنچه به موضوع این مقاله مربوط می‌شود، در اصل وجود شهرانگیز فارسی در

* استادیار فرهنگستان زبان و ادب فارسی (mahdi_rahimpoor@yahoo.com)

** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران (rbhaghighi@yahoo.com)

آسیای صغیر، آن هم در بین چندین شهرانگیز ترکی است. نگارندگان در این مقاله، ابتدا به صورت اجمالی و بر پایهٔ تحقیقات محققان ترک، به بررسی شهرانگیزسرایی در ادب ترکی پرداخته، سپس *شهرانگیز استانبول* سرودهٔ شاعری به نام صافی را، که تاکنون تنها شهرانگیز شناخته‌شدهٔ فارسی است و نسخهٔ کامل آن در یکی از کتابخانه‌های ترکیه نگهداری می‌شود، معرفی کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: شهرانگیز، ترکی، فارسی، آسیای صغیر، صافی.

۱ مقدمه

شهرانگیز و شهرآشوب یکی از انواع ادبی مهم در تاریخ ادب فارسی است و در طول تاریخ آثار زیادی اغلب به صورت منظوم در این نوع ادبی پدید آمده است. پیش‌تر، شهرآشوب و شهرانگیز، به لحاظ موضوع و محتوا، به دو شکل مختلف ظهور و بروز داشت؛ از یک سو، به شعری گفته می‌شد که در مدح یا قدح یک شهر و اهالی آن بود و در محتوای آن جز هجو و هزل یا مدح و ستایش چیز دیگری دیده نمی‌شد؛ از سوی دیگر، شعری که به توصیف پیشه‌وران یک شهر و تعریف حرفه و صنعت اهالی آن شهر می‌پرداخت نیز ذیل این دو اصطلاح گنجانده می‌شد (گلچین‌معانی ۱۳۸۰: ۲-۳). قدیم‌ترین شاعری که ظاهراً این نوع ادبی در بین اشعار او دیده می‌شود، مسعود سعد سلمان است، که در قالب بیش از نود قطعه به ذکر نام و توصیف چند شغل و پیشه پرداخته است (← مسعود سعد سلمان ۱۳۹۰: ۶۵۱-۶۶۷). گلچین‌معانی بر اساس برخی منابع که عمدتاً فرهنگ‌های فارسی را شامل می‌شود، چند ترکیب دیگر را در معنی و مفهوم همین شهرانگیز و شهرآشوب نام برده که عبارت است از: دهرآشوب، جهان‌آشوب، عالم‌کوب، عالم‌آشوب و فلک‌آشوب (گلچین معانی ۱۳۸۰: ۳). البته امروزه برخی محققان (← شفیعیون ۱۳۹۴: ۹۲-۹۸)[1] بین شهرانگیز، شهرآشوب، اشعار صنفی و

۱. علی نصرتی سیاهمزگی (۱۳۸۶: ۲۹) هم ظاهراً متوجه تفاوت‌های موجود در محتوای شهرآشوب‌ها شده و قائل به سه نوع شهرآشوب است: ۱) شهری (در نکوهش یا ستایش مردم یک شهر)؛ ۲) درباری (در وصف پادشاهان و مطربان و خلوتیان و دیگر درباریان)؛ ۳) صنفی (در وصف عاشقانهٔ بازاریان، صنعتگران و به‌طور کلی مشاغل اجتماعی). در بین اینها شهرآشوب درباری جای تأمّل دارد و گنجاندن وصف پادشاهان اعم از ستایش و نکوهش، در ذیل شهرآشوب خالی از اشکال نیست. با این‌حال، مقالهٔ سیاهمزگی از مقاله‌های جالب توجّه در خصوص شهرآشوب‌هاست.

کارنامه تفاوت‌هایی قائل‌اند و معتقدند به‌کارگیری اصطلاحات مذکور به جای یکدیگر، به‌ویژه شهرانگیز و شهرآشوب، تسامحی است که از جانب قدما صورت گرفته و تا دورهٔ معاصر نیز ادامه داشته است. بر اساس این تفکیک، شهرآشوب عبارت است از شعر یا نثری که نویسنده، به قصد هجو یا تمسخر، اهالی شهری را در قالب اصناف و طبقات، همراه با ذکر نامشان، وصف کند؛ اما شهرانگیز عبارت است از شعر یا بعضاً نثری که گوینده در آن، ضمن معرفی شهری که موفق به دیدن آن شده، به منظور ایجاد انگیزه در مخاطبان برای دیدن آن شهر، توصیفی دقیق از پیشه‌های رایج در زمان خود، همراه با خلق تصاویر هنری از معشوق، ارائه می‌دهد[۱]. با این تعریف، ظاهراً شهرآشوب قدیمی‌تر از شهرانگیز است و در واقع قدیم‌ترین شهرانگیز شناخته‌شده در زبان فارسی مربوط به وحیدی تبریزی است که سام میرزا صفوی (← ۱۳۸۴: ۲۲۷) بدان اشاره کرده است.

شهرانگیز یا شهرآشوب، علاوه بر زبان فارسی، در زبان‌های عربی، ترکی و اردو هم موجود است و از این حیث ادعاهایی مبنی بر قدمت شهرانگیز در زبانی نسبت به سایر زبان‌ها، به‌ویژه از طرف محققان ترک، وجود دارد (← ادامهٔ مقاله). دربارهٔ وجود این نوع ادبی در زبان‌های فارسی و ترکی بحث خواهیم کرد؛ اما در مورد وجود شهرانگیز و شهرآشوب در زبان عربی، محمدجعفر محجوب (۱۳۴۵: ۶۷۸) با اینکه به نقل از یتیمةالدهر ثعالبی و نیز تتمةالیتیمه به نمونه‌هایی اشاره می‌کند (البته بیشتر به عنوان اشعاری که در آن اهل یک شهر را ستایش یا نکوهش می‌کردند)، در جای دیگر (همان: ۶۸۲) احتمال داده این نوع شعر (شهرآشوب و شهرانگیز، دست‌کم با این حالت و کیفیت) در زبان و یا ادبیات عربی وجود نداشته باشد. اما در زبان اردو نمونه‌هایی از این نوع ادبی دیده شده که عمدتاً سیّدعبدالله در کتاب *مباحث* بدان اشاره و نمونه‌هایی را معرفی کرده است (← سیّد عبدالله ۱۹۶۸م: ۲۶۰-۲۸۶؛ قمقام حسین جعفری ۱۹۷۶م: ۸۷-۱۳۱). این محققان، به دلیل حضور مسعود سعد سلمان در لاهور، بر این باورند که خاستگاه شهرآشوب سرزمین هند بوده و از این رو تحلیل‌های خود

۱. نویسنده، در کنار این دو اصطلاح، به تعریف دو مفهوم کارنامه و اشعار صنفی نیز پرداخته که علاقه‌مندان می‌توانند به آن مقاله مراجعه کنند.

را بر این دیدگاه استوار داشته‌اند. محجوب به چند مورد از شهرآشوب‌های مربوط به زبان اردو اشاره کرده است (← محجوب ۱۳۴۵: ۶۹۵-۶۹۶).

امّا شهرآشوب، یا به تعبیر خودشان شهرانگیز، در زبان ترکی بسیار جدی‌تر است و همچنان‌که اشاره شد، محققان ترک‌زبان ادّعا دارند این نوع ادبی اختصاص به زبان ترکی دارد و ایرانیان پارسی‌گو آن را از ترک‌ها به ارث برده‌اند. البته در این ادّعا، گیب هم با آنها هم‌صدا و چه بسا از طراحان اصلی این ادّعاست. وی در *تاریخ شعر عثمانی* ادعا می‌کند، شهرانگیز از اختراعات عثمانیان است و در ادب فارسی این نوع شعر وجود ندارد (Gibb 1902: 2/ 232). اما براون، در ردّ نظر گیب، به نمونه‌هایی از وجود شهرانگیز و شهرآشوب در زبان فارسی اشاره کرده و معتقد است دلیلی در دست نیست که رواج شهرانگیز را در ایران طرزی نو قلمداد کنیم، حتی اگر نمونه‌های یافت‌شده در ادب ترکی قبل از وجود شهرانگیز در ادب فارسی بوده باشد (براون ۱۳۲۹: ۱۸۰-۱۸۱). البته گیب در ادعای خود تنها نیست و محققان دیگری نیز چنین ادعایی دارند؛ از جمله عبدالقادر قره‌خان (۱۳۵۴: ۶۷۴)، ضمن اشاره به *شهرانگیز ادرنه*، سرودهٔ مسیحی، که تاکنون اوّلین شهرانگیز شناخته‌شدهٔ ترکی به حساب می‌آید، بر این باور است که ایرانی‌ها بعد از ترک‌ها به این نوع ادبی پرداخته‌اند. با وجود این، کسانی چون میکله برناردینی برآن‌اند که نویسندگان عثمانی در موارد متعددی از ایرانیان تأثیر گرفته‌اند که شهرانگیز نیز از این نوع است (برناردینی ۱۳۸۶: ۲۶-۲۷)[۱].

باری، از چیستی و سابقهٔ سروده شدن شهرانگیز و شهرآشوب که بگذریم، آنچه به موضوع این مقاله مربوط می‌شود، وجود شهرانگیز فارسی در آسیای صغیر، آن‌هم در بین چندین شهرانگیز ترکی است. به نظر می‌رسد نویسندگان و شاعران عثمانی علاقهٔ چندانی به

۱. محققان تاجیک نیز ادعای تقلید شعرای فارسی‌گوی ماوراءالنهر از شهرانگیزهای ترکی را با قاطعیت رد می‌کنند؛ مثلاً عبدالغنی میرزایف، در کتاب خود با عنوان *سیّدا و مقام او در تاریخ ادبیات تاجیک* (۱۹۴۷م)، احتمال تأثیر گرفتن سیدا در شهرآشوب خود از شهرانگیز نسفی را مردود می‌داند و بر این باور است که در زمان حیات سیدا، مناسبات ادبی و سیاسی مابین آسیای صغیر و ماوراءالنهر وجود نداشته که سیدا بخواهد از مسیحی تأثیر بگیرد. از طرفی مسیحی فقط در یک وزن و قافیه شهرانگیز سروده، اما سیدا روش دیگری در پیش گرفته و شهرآشوب خود را در چند وزن و قافیه سروده است (برای تفصیل ← میرزایف ۱۳۹۰: ۱۰۱-۱۰۳).

سرودن شهرانگیز فارسی نداشتند و یافت شدن حتی یک نمونه از این نوع شعر به زبان فارسی در آن سرزمین مغتنم است. نگارندگان در این مقاله ابتدا به صورت اجمالی و بر پایهٔ تحقیقات محققان ترک، به بررسی شهرانگیزسرایی در ادب ترکی پرداخته‌اند، سپس *شهرانگیز استانبول* سرودهٔ شاعری به نام صافی را، که تاکنون تنها شهرانگیز شناخته‌شدهٔ فارسی است و نسخهٔ کامل آن در یکی از کتابخانه‌های ترکیه نگهداری می‌شود (حسینی ۱۳۹۴: ۲۸۹-۲۹۱)، معرفی کرده‌اند.

۱-۱ پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ شهرانگیز و شهرآشوب به زبان فارسی پژوهش‌های زیادی انجام گرفته است. از بین آنها می‌توان به نوشتهٔ محمدجعفر محجوب اشاره کرد که در انتهای کتاب *سبک خراسانی در شعر فارسی* به این موضوع پرداخته است (← محجوب ۱۳۴۵: ۶۱۲-۶۱۴ و ۶۷۷-۶۹۹). همچنین احمد گلچین معانی در سال ۱۳۴۴ کتابی مستقل با عنوان *شهرآشوب در شعر فارسی* نگاشت و سال‌ها بعد (۱۳۸۰) صورت تکمیل‌شدهٔ پژوهش مذکور به همت پرویز گلچین معانی منتشر شد. پژوهش مستقل دیگری که در این حوزه می‌توان بدان اشاره کرد کتاب *پیشه‌وران و زندگی صنفی آنان در عهد صفوی*، نوشتهٔ مهدی کیوانی است که در سال ۱۹۸۲م به زبان انگلیسی در برلین انتشار یافت و در سال ۱۳۹۲ به فارسی ترجمه شد. در کنار این پژوهش‌ها، می‌توان از دو مقاله هم یاد کرد: یکی مقالهٔ «درنگی بر چند گونهٔ هم‌سنگ»، نوشتهٔ سعید شفیعیون که پیش‌تر از آن یاد کردیم. این مقاله بر تفکیک محتوایی چهار نوع از اشعار صنفی تمرکز دارد و نویسنده در پژوهش خود به این نتیجه رسیده که این نوع شعر به لحاظ محتوایی به چهار نوع شهرآشوب، اشعار صنفی، شهرانگیز و کارنامه قابل تقسیم‌بندی است. این مقاله، که در فصلنامهٔ *نقد ادبی* (س ۸، ش ۳۰، تابستان ۱۳۹۴: ص ۸۱-۱۱۷) چاپ شده، از مقاله‌های تحقیقی ارزشمند در این موضوع محسوب می‌شود؛ و دیگری مقالهٔ «شهرآشوب» علی نصرتی سیاهمزگی (۱۳۸۶: ۲۸-۳۳) است که در نوع خود قابل توجّه است. این پژوهش از اولین کوشش‌هایی به شمار می‌رود که در بررسی علمی این نوع ادبی

صورت گرفته و در آن، اصرار نویسنده بر جدا کردن انواع شهرآشوب نشان می‌دهد که او نیز متوجه برخی تفاوت‌ها شده است؛ اگرچه در ارائهٔ تحلیل‌ها و تعیین مرز بین انواع شهرآشوب بررسی دقیق‌تر و بیشتری را می‌طلبد. سایر آثار مربوط به این حوزه اغلب بر اساس پژوهش گلچین معانی نوشته شده و حتی در مقالاتی که در آنها یک یا چند شهرآشوب منتشر شده، از همان منبع پیشین استفاده شده است و حرف تازه‌ای ندارند.

در زمینهٔ شهرانگیز در قلمرو جغرافیایی و ادبی آسیای صغیر، که از موضوعات مورد توجّه محقّقان آن دیار است، کتاب‌ها و مقالات مفصلی نوشته شده؛ از جمله کتاب *Şehrengiz, Urban Rituals and Deviant Sufi Mysticism in Ottoman Istanbul* نوشتهٔ بهار دنیز چالیش[1]، که انتشارات راتلج[2] آن را در ۲۰۱۶م منتشر کرده است. این کتاب، همچنان‌که از عنوان آن نیز برمی‌آید، به طور عمده به شهرانگیز و رابطهٔ آن با عرفان اسلامی اختصاص دارد و از نظر نویسنده، در شهرانگیز نوعی انحراف از عرفان اصیل به‌وجود آمده است[3].

همچنین، مقاله‌ای با عنوان « Türk Edebiyatinda Şehrengizler ve Şehrengizlerde Istanbul»[4] به قلم آگاه سرّی لِوند[5] در سال ۱۹۵۶م نوشته شده، که از مقاله‌های مهم در این موضوع است و اغلب نویسندگان ترک از این مقاله استفاده کرده‌اند. مدخل **شهرانگیز**[6] در جلد ۳۸ دایرةالمعارف *اسلام*[7] نوشتهٔ بایرام علی کایا[8] دیگر پژوهش جالب توجه در این موضوع است. همچنین مقاله‌ای به قلم عدنان کارا اسماعیل‌اوغلو[9] در مجلّهٔ *Millet Kültür* (شمارهٔ ۶۲، ۱۹۸۸م، ص ۵۵-۵۸) با عنوان «Türk ve Fars Edebiyatlarinda Şehr-engizler»[10] نوشته شده که مقایسه‌ای است بین شهرانگیزهای ترکی و فارسی؛ همچنین بحثی را در خصوص اینکه اوّلین بار در کدام ادبیات (ترکی یا فارسی) این نوعِ ادبی آغاز شده در این مقاله مطرح کرده

---

1. Bahar Deniz Çalış
2. Routledge
۳. این کتاب در اصل رسالهٔ دکتری بهار دنیز چالیش است که در سال ۲۰۰۴م با عنوان *Ideal and Real Spaces of Ottoman Imagination: Continuity and Change in Ottoman Rituals of Poetry*، در دانشگاه فنی خاورمیانه (آنکارا) در رشتهٔ فلسفه از آن دفاع کرده است.
۴. شهرانگیز در ادبیات ترکی و *شهرانگیز استانبول*.
5. Agah Sirri Levend
6. Sehrengiz
7. *Islam Ansiklopedisi*
8. Bayram Ali Kaya
9. Karaismailoğlu
۱۰. شهرانگیزها در ادبیات فارسی و ترکی.

است. با اینکه مؤلّف وانمود به بی‌طرفی می‌کند، امّا علاقه‌مند است شعرای ترک‌زبان را آغازگران این نوع ادبی بداند. با این حال، بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های این نوع ادبی در دو ادبیات ترکی و فارسی از نکات جالب توجّه مقاله است (همچنین ← Tezcan 2001: 162-163; Çiftçi 2002: 10). باریش کاراجاسو[1] از دیگر محققانی است که مقاله‌ای مفصّل و قابل توجّه با عنوان «Türk Edebiyyatinda Şehregizler»[2] در سال ۲۰۰۷ در این زمینه نوشته و در واقع، ضمن معرفی برخی از شهرانگیزهای مهم و تهیّهٔ فهرستی توصیفی از آنها، چاپ‌های مختلف این نوع ادبی در ترکیه را نیز برشمرده است. این مقاله در واقع کتاب‌شناسی مختصری است از شهرانگیز در ادبیات ترکی. جز این پژوهش‌ها، پژوهش‌های متعدد دیگری نیز در ترکیه صورت گرفته، که اغلب، به انضمام یکی از شهرانگیزها، در قالب مقدمه‌ای مفصّل به زبان ترکی به چاپ رسیده‌اند و تقریباً همهٔ آنها از مقالهٔ لوند به طور مستقیم استفاده کرده‌اند. امّا در مورد *شهرانگیز استانبول*، سرودهٔ صافی ــ که موضوع اصلی این مقاله است ــ تنها یک مقاله به زبان آلمانی در مجلّهٔ *مطالعات آسیایی*[3]، که در دانشگاه بازل سوئیس منتشر می‌شد، به قلم میشل گلونز[4] نوشته شده است (← Glünz 1986: 133-145). گلونز، در این مقاله، ضمن معرفی اجمالی اثر، به تحلیل آن عمدتاً از جنبهٔ روان‌شناختی پرداخته و به‌نوعی سعی کرده بین موضوع شهرانگیز و اروتیک[5] ارتباط ایجاد کند. آنچه از این مقاله برای نگارندگان مقالهٔ حاضر اهمیت دارد، اشارهٔ نویسنده به نسخهٔ دیگری از *شهرانگیز استانبول* صافی است که در کتابخانهٔ دانشگاه بازل نگهداری می‌شود و ظاهراً ناقص است (← ibid:136). جز این مقاله نوشتهٔ مستقل دیگری در مورد *شهرانگیز استانبول* نیافتیم و هرچه هست اشاره‌های برخی محققان ترکیه به اسم این مثنوی، در ضمن معرفی فهرست‌وار «شهرانگیز»هاست. در ادامه، ابتدا بحث کوتاهی راجع به شهرانگیز در ادبیات ترکی خواهیم داشت، سپس به *شهرانگیز استانبول* صافی می‌پردازیم.

۲ شهرانگیز در آسیای صغیر

شهرانگیز، که در ادبیات ترکی اغلب با همین عنوان به کار می‌رود، در بین محققان ترک

1. Baris Karacasu

۲. شهرانگیزها در ادبیات ترکی.

3. Études asiatiques 4. Michael Glünz 5. erotic

بسیار مورد توجّه بوده و پژوهش‌های مفصّلی بر روی آن انجام شده است. اغلب آنها هم، به دلیل مشخص بودن ساختار شهرانگیز و تقریباً یکدست بودن شکل آن در همهٔ شهرانگیزها و اشتراک موضوع و محتوای اغلب آنها، تعریف روشن‌تر و واضح‌تر و دقیق‌تری ارائه داده‌اند.

تعریف و موضوع شهرانگیز در نزد محققان ترک عبارت است از شعری که در آن وصف زیبارویان شهری خاص، همراه با ذکر مشاغل و طبقهٔ اجتماعی آنان، اغلب در قالب مثنوی، به تصویر کشیده می‌شود (Levend 1954: 13; Kaya 2010: 461)[1]. محققان ترک شهرانگیز را، به لحاظ ساختار و محتوا، به سه دسته تقسیم می‌کنند: ۱) شعری که در وصف معشوقی واحد و توصیف زیبایی‌های او و حسب حال او به سبک سرگذشت‌نامه سروده شده و در کنار وصف معشوق به زیبایی‌های شهری که معشوق در آن سکونت دارد نیز پرداخته شده است. *شهرانگیز استانبول* و *ویزه*، که کاتب چورلو در ۹۱۹ق آن را سروده، از این دسته است؛ ۲) دستهٔ دوم شهرانگیزهایی است که در آن زیبایی‌های زیبارویان و نیز بعضی شخصیت‌ها و صاحبان اصناف و مشاغل آنها به تصویر کشیده شده است. *شهرانگیز ادرنه*، از مسیحی ادرنه‌ای (۹۱۸ق)، و *شهرانگیز بورسا*، از اسماعیل بلیغ (۱۱۱۹ق)، و نیز «*چنگ‌نامه و زنان‌نامه*» فاضل اندرونلو (۱۲۰۷ق) از این قسم‌اند؛ ۳) شهرانگیزهایی که در آن صرفاً زیبایی‌های طبیعی یک شهر و اماکن تاریخی آن و ویژگی‌های اجتماعی شهر توصیف می‌شود. *شهرانگیز بورسای* لامع چلبی و *شهرانگیز بورسای* نازکی در دستهٔ سوم قرار می‌گیرند (Levend 1958: 14; Kaya 2010: 461; Çetinkaya 2014: 231).

در کنار تقسیم‌بندی فوق، که به نظر دقیق می‌رسد، برخی محققان ترک برای شهرانگیزها دو دسته قائل‌اند: یکی شهرانگیزی که در آن شاعر فقط به آثار تاریخی شهر، مساجد، مدارس، شخصیت‌های تاریخی، ارزش‌های شهر، ییلاق‌ها و عشایر، شرایط اقلیمی، فصول سال و موضوعاتی از این دست می‌پردازد و هیچ اشاره‌ای به زیبارویان شهر نمی‌کند، مانند *شهرانگیز بورسا*، از لامعی چلبی؛ و دیگر شهرانگیزی که هدف اصلی شاعر معرفی زیبارویان شهر، به‌ویژه

---

۱. در ادبیات ترکی، علاوه بر شهرانگیز، محتوای چند نوعِ ادبی دیگر به شهر اختصاص دارد و به عبارت دقیق‌تر محوریت آنها بر مبنای «بلد» و «شهر» است. بسته به محتوا، هر کدام از این انواع ادبی، اسامی مختلفی دارند که عبارت است از: بلادیه (بلدنامه)، تعریف‌نامه، مرثیهٔ شهر (şehir mersiyesi)، ساحل‌نامه و... بررسی ساختار و محتوای این موارد خود می‌تواند موضوع پژوهشی مفصّل و جداگانه باشد.

زیبارویان صاحب مشاغل مختلف است، کـه در ایـن نـوع توجّـه بـه مـواردی کـه در روش اول گفتیم بسیار ناچیز است. *شهرانگیز ادرنه* در این دسته قرار می‌گیرد (→ Aydemir 2007: 99).

بر اساس نظر اکثر پژوهشگران ترک، اوّلـین کسـی کـه شـهرانگیز ترکـی سـرود، مسـیحی ادرنه‌ای است که به احتمال زیاد در سال ۹۱۸ق/ ۱۵۱۲م *شـهرانگیز ادرنـه* را بـه نظـم کشـید. البته، هم‌زمان با او، شاعری به نام ذاتی نیز شهرانگیزی به نام *شهرانگیز ادرنه* سرود، امّا بـه دلیـل اینکه مسیحی شهرانگیز خـود را بـه نـام بایزیـد دوم (حـک: ۸۵۱-۹۱۸ق/ ۱۴۸۱-۱۵۱۲م) بـه نظـم درآورده بود، شهرانگیز او شهرت و اعتبار بیشتری یافتـه و عـدهٔ زیـادی در شهرانگیزسـرایی از او تقلید کرده‌اند؛ از این رو، در منابع بیشتری از شهرانگیز او یاد شده اسـت. در ادامـه بـه برخـی از مهم‌ترین شهرانگیزهای ترکی اشاره خواهیم کرد، امّا پیش از آن ذکر ایـن نکتـه ضـروری اسـت که در آسیای صغیر و در قلمرو عثمانی تاکنون ۸۴ عنوان شـهرانگیز شناسـایی و معرفـی شـده است. شاید اوّلین کسی که به شهرانگیزهای ترکی اشاره کرد و شـش مـورد از آنهـا را نـام بـرد، حاجی خلیفه (۱۹۸۲: ۲/ ۱۰۶۸) در *کشف‌الظنون* باشـد. او، کـه تعریـف یـا موضـوع شـهرانگیز را «وصف الغلمان» بیان کرده، به شهرانگیز مسیحی و تـاریخ سـرایش آن (۹۱۸ق) اشـاره کـرده و از کمالی، سلوکی، یحیی، لامعی و عاشق چلبی نیز به عنوان گویندگان/ سرایندگان شـهرانگیز نـام برده است. امّـا در دورهٔ معاصـر، پژوهشـگران ادبیـات تـرک، در تحقیقـات اوّلیـه، ۳۲ عنـوان از شهرانگیزهای ترکی را شناسایی و معرفی کردنـد (Deliçay 1936) و لونـد (Levend 1958:17-64)، بـا یافتن چند شهرانگیز جدید این رقم را به ۴۴ رساند. پس از او نیـز متـین آک‌کـوش، در رسـالهٔ کارشناسی ارشد خود، این رقم را به ۴۹ رساند؛ و در نهایـت، بـاریش کاراجاسـو، بـا جسـتجو در منابع متعدد، ۶۸ شهرانگیز را معرفی کرد (→ Kaya 2010: 462; Karacasu 2011: 260). البتـه برخـی محققان با اضافه کردن آثاری مانند *هوس‌نامـه* کـه صـرفاً شـباهت بـه شـهرانگیز دارنـد، تعـداد شهرانگیزهای ترکی را ۷۸ اعلام کرده‌انـد، کـه خـالی از تسـامح نیسـت (→ ibid: 3074). لقمـان توران (Turan 2011: 51) با جستجوهای بیشتر و اضافه کردن چند شهرانگیز دیگـر، تعـداد آنهـا را به ۸۰ شهرانگیز رساند. مراد اوزتورک[1]، در سال ۲۰۱۴، سـه شـهرانگیز دیگـر را بـه ایـن تعـداد افزود و در نهایت، یونس کاپلان[2]، با پیدا کردن یک شهرانگیز دیگر بـا عنـوان *شـهرانگیز حلـب*،

1. Murat Öztürk 2. Yunus Kaplan

این رقم را به ۸۴ رساند. شاید با جستجو در منابع و لابه‌لای دیوان‌ها نمونه‌های دیگری نیز بتوان یافت.

در جدول زیر عناوین برخی از مهم‌ترین شهرانگیزهای یافت‌شده را، همراه با نام نویسنده، تاریخ سرایش و محل نگهداری نسخه ــ در صورتی که اطلاعی از آن در دست باشد ــ ذکر کرده‌ایم. برای جستجوی محل نگهداری نسخه‌ها، به فهرست‌های مختلف مراجعه شد و تا جایی که امکان داشت، حداقل یک نسخه برای هر اثر معرفی شد. توضیحات تکمیلی نیز در پاورقی آمده است. عناوینی که در این جدول آمده، در منابع ترکی بیشترین بحث را به خود اختصاص داده و برخی از آنها نیز چاپ شده‌اند (البته با حروف لاتینی). عناوینی که فقط نامی از آنها در منابع آمده و ما نتوانستیم اطلاعی بیش از این از آنها بیابیم، در این جدول نیامده است. امیدواریم در آینده بتوان با یافتن نمونه‌های بیشتر، ضمن ارائهٔ آماری دقیق‌تر، در تحلیل محتوایی این نوع ادبی نیز با جزئیات بیشتری عمل کرد.

نام اثر	شاعر	تاریخ سرایش	محل نگهداری نسخه
شهرانگیز (در مدح جوانان) ادرنه	مسیحی ادرنه‌ای	احتمالاً ۹۱۸ق/ ۱۵۱۲م	دانشگاه استانبول، شمارهٔ 481، کتابخانهٔ لالا اسماعیل در سلیمانیه، شمارهٔ 483، موزهٔ بریتانیا، شمارهٔ 1152[1]
شهرانگیز ادرنه[2]	ذاتی عیوض	۹۱۸ق/۱۵۱۲م	کتابخانهٔ سلیمانیه، مجموعهٔ لالااسماعیل، شمارهٔ 443[3]
شهرانگیز استانبول و ویزه	کاتب چورلو	۹۱۹ق/۱۵۱۳م	سلیمانیه، مجموعهٔ نورعثمانیه، شمارهٔ 4086[4]
شهرانگیز استانبول	یحیی تاشلیجالی	احتمالاً ۹۲۲ق/۱۵۲۳م	دانشگاه استانبول، شمارهٔ 2982[5]
شهرانگیز بورسا	لامعی محمود	بعد از ۹۲۹ق/۱۵۲۳م	کتابخانهٔ سلطنتی وین، شمارهٔ 671[6]

۱. در مورد این شهرانگیز ← İğneci 1969: Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Mezuniyet Tezi; Mengi, 1995: 89-109.
۲. در مورد شهرانگیزهای سروده‌شده در ارتباط با ادرنه ← Kırkkılıç 1994: C. 6, S. 47, s. 94 -101.
۳. دریا کاراجا این شهرانگیز را معرفی و به چاپ رسانده است ← Karaca 2018: C .11, S. 55, s 114-136.
۴. این شهرانگیز نیز چاپ شده است ← Hasan Kaya 2015: Vol. 10 (12): 631-686.
۵. محمد چاوش‌اوغلو در سال ۱۹۶۹ این شهرانگیز را به چاپ رسانده است ← Çavuşoğlu 1969: C. XVII/ 73-108.
۶. این اثر همراه با مقدمه‌ای تحقیقی و سودمند چاپ شده است:
Tezcan Nuran 2001: 14 (1) s, 161-194; ve → İsen ve Bilen Burmaoğlu 1978: 3: 57-105; Kuru 2005: 111-139; Yurtsever 1987: 2: 2/ 243-252.

شهرانگیز بلگراد	حیرتی محمد	نامعلوم	کتابخانۀ ملّت، مجموعۀ امیری، شمارۀ 1534
شهرانگیز استانبول	حیرتی	نامعلوم	کتابخانۀ ملّت، مجموعۀ امیری، شمارۀ 124
شهرانگیز	حیرتی	نامعلوم	همان مجموعه[۱]
شهرانگیز بورسا	اسحاق قیلیچ زاده	نامعلوم	دانشگاه استانبول، شمارۀ 2800، همانجا، شمارۀ 2870 و شمارۀ 3770
شهرانگیز ینیجه	اصولی	نامعلوم	کتابخانۀ ملی ازمیر، شمارۀ 35/234، موزۀ بریتانیا 7917/2[۲]
شهرانگیز استانبول	فقیری	۹۴۱ق/۱۵۳۴م	کوپریلی، مجموعۀ فاضل احمد، شمارۀ 270[۳]
شهرانگیز استانبول (فارسی)	صافی	۹۴۴ق/۱۵۳۷م	نورعثمانیه، 3383، دانشگاه بازل سوئیس
شهرانگیز ادرنه	کریمی فرزند محمود	۹۵۱ق/۱۵۴۴م	دانشگاه استانبول، شمارۀ 615[۴]
شهرانگیز حلب	سیری	قبل از ۹۵۶ق	کتابخانۀ ملی فرانسه، شمارۀ 280[۵]
شهرانگیز موستار[۶]	موستارلی حاجی درویش	۱۰۴۰ق	کتابخانۀ غازی خسروپاشا، شمارۀ 5788[۷]
شهرانگیز کوتاهیه	عارف	قبل از ۱۰۷۶ق	نسخۀ شمارۀ 419 کتابخانۀ مرادملا در سلیمانیه[۸]

۱. دو شهرانگیز اخیر را محمد چاوش‌اوغلو (1976: 86-100) چاپ کرده است.

۲. در این مورد ← İsen 1988: 131-148.

۳. این شهرانگیز در سال ۲۰۱۶ با این مشخصات منتشر شده است:
Gök, Taner, 2016, "Fakîrî'nin İstanbul Şehrengizi", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, S. 21, s.233-282.

۴. این اثر با این مشخصات چاپ شده است:
Göre, zehra, 2015, "Keriminin Edirne Şehrengizi", *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi* (OMAD), C. 2, S. 3, Temmuz, s. 17-41.

۵. این اثر با مقدمه‌ای مفصّل و عالمانه به کوشش یونس کاپلان در سال ۲۰۱۵ چاپ شده است؛
→ Kaplan 2015, 14, ss. 67-92.

۶. نام شهری در بوسنی فعلی (Mostar).

۷. نسخه‌ای نیز در یکی از کتابخانه‌های سارایو و بوسنی (انستیتو اوریجنتالنوم، شمارۀ 4287) نگهداری می‌شود. این شهرانگیز دو بار چاپ شده است؛ یک‌بار در بوسنی و بار دیگر در ترکیه؛
→ Boflkov 1970-1971: Knjiga VI, s. 173-211; Beyhan 2010: Vol. 5 Issue 3, p.p. 368-399.

۸. در مورد این شهرانگیز و متن آن ← Şahin, 2018: s. 184-212.

شهرانگیز ینی‌شهر	رحمی پیر محمد	نامعلوم	کتابخانهٔ دولتی برلین (پرچ)، شمارهٔ 407
شهرانگیز بورسا	عاشق چلبی، سید پیر محمد	نامعلوم	نسخه‌ای از آن در دسترس نیست.
شهرانگیز ادرنه	تابعی و یا فیضی علی	نامعلوم	نسخه‌ای از آن در دسترس نیست.
شهرانگیز استانبول	نامشخص	دوران سلطان سلیمان (حک: ۹۲۶ـ۹۷۴ق)	نسخهٔ شخصی لوند[۱]
شهرانگیز استانبول	تابعی اسماعیل	قبل از ۹۷۱ق	دانشگاه استانبول، شمارهٔ 318
شهرانگیز استانبول	نویسی	قبل از ۹۷۱ق	کتابخانهٔ ملی پاریس، شمارهٔ 3965[۲]
شهرانگیز استانبول	جمالی احمد	۹۷۲ق/۱۵۶۴م	دانشگاه استانبول، شمارهٔ 9263، شمارهٔ 3770[۳]
شهرانگیز استانبول در خوبان زنان/ نگارنامهٔ ذوق‌آمیز در اسلوب شهرانگیز	مصطفی عزیزی	نامعلوم	دو نسخه در دانشگاه آتاتورک، مجموعهٔ سیف‌الدین ازگه، یک نسخه در برلین (پرچ) شمارهٔ 8/18[۴]
شهرانگیز مغنیسا	علوی محمد	۹۶۴ق/۱۵۸۵م	دانشگاه استانبول شمارهٔ 1532[۵]
شهرانگیز انطاکیه	صیامی	نامعلوم	نسخهٔ شخص لوند
شهرانگیز برای خوب‌رویان گلیبلو	علی مصطفی	قبل از ۹۷۵ق	کتابخانهٔ بایزید، شمارهٔ 5665[۶]
شهرانگیز بورسا	محمد چلیک‌زاده، معانی	نامعلوم	نسخهٔ شخصی لوند[۷]
شهرانگیز ایوب[۸] (شهرانگیز لبیبی، جوانان ابی‌ایوب الانصاری)	لبیبی	قرن دهم/شانزدهم میلادی	کتابخانهٔ سلیمانیه، مجموعهٔ اوشاکی تکه‌سی، شمارهٔ 476[۹]

۱. این شهرانگیز نیز همراه با مقدمه‌ای مفید چاپ شده است؛ ← Çelik 2019: Vol. 5, Issue. 1, ss. 12-31.
۲. این اثر نیز منتشر شده است؛ ← Karasoy ve Yavuz, 2006: S. 20: 1-20.
۳. دربارهٔ این شهرانگیز و مشخصات چاپ آن
→ Aysun Eren, 2012: Defterdâr-zâde Ahmed Cemâlî'nin Metâli'-i Cemâlî ve Şehr-engîz-i İstanbul Adlı Eserleri (İnceleme-Metin). Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi; Turan 2011: S 37, 49-76.
۴. دربارهٔ این شهرانگیز ← Çetinkaya, 2014: 229-268.
۵. در این مورد ← Tanrisever 1972: 25-47; Celik 2018: 223-290.
۶. در این مورد ← Aksoyak 1996: III: 157-176.
۷. این شهرانگیز را متین آک‌کوش در قالب رسالهٔ کارشناسی ارشد تصحیح کرده است: ← Akkuş 1987: 159-174.
۸. ایوب (Eyüp) نام ناحیه‌ای در استانبول
۹. در این باره ← Koncu 2013: 457-473; Kaplan 2016: S. 56: 1063-1076.

شاهد معانی (شهرانگیز بودین[۱])	وجوی (لارندی)	قبل از ۱۰۲۱ق	کتابخانهٔ سلیملنیه، شمارهٔ 3373، کتابخانهٔ عدنان اوتوکن، شمارهٔ 3218[۲]
شهرانگیز برای طاش کوپرو	نامعلوم	قبل از ۱۰۴۹ق	کتابخانه دولتی برلین (پرچ)، شمارهٔ 6
شهرانگیز هزلیات	فهیمی قدیم	۱۰۴۲ق/۱۶۳۱م	دانشگاه استانبول 2932
شهرانگیز ادرنه[۳]	نشاطی احمد دده	نامعلوم	دانشگاه استانبول، 545
شهرانگیز بورسا	نازک عبدالله	نامعلوم	دانشگاه استانبول، شمارهٔ 2914، سلیمانیه، مجموعهٔ حاجی محمودافندی، شمارهٔ 3511
شهرانگیز جلوه‌رسا و آیین خوبان بورسا	بلیغ اسماعیل	۱۱۱۹ق/۱۷۰۷م	دانشگاه استانبول، شمارهٔ 1653[۴]
شهرانگیز بورسا	بلیغ اسماعیل	۱۱۱۹ق/۱۷۰۷م	نسخه‌ای از آن در دسترس نیست.
لاله‌زار (شهرانگیز ینی‌شهر)	وحید مختومی، محمد	نامعلوم	دانشگاه استانبول، شمارهٔ 2913، سلیمانیه، مجموعهٔ حاجی محمودافندی، شمارهٔ 3505، کتابخانهٔ ملت، مجموعهٔ امیری، شمارهٔ 975
دفتر عشق، خوبان‌نامه، زنان‌نامه، چنگی‌نامه	هر چهار اثر از فاضل حسین	۱۲۰۷ق	هر چهار اثر ابتدا در سال ۱۲۵۵ق و سپس در سال ۱۲۸۶ به چاپ سنگی رسیدند[۵].
شهرانگیز ادرنه	یحیی بیگ	نامعلوم	دانشگاه استانبول، شمارهٔ 1302
شهرانگیز استانبول	همو	نامعلوم	دانشگاه استانبول، شمارهٔ 2982 و شمارهٔ 1302[۶]
شهرانگیز مغنیسا	جامعی	نامعلوم	کتابخانهٔ ملت استانبول، مجموعهٔ علی امیری، شمارهٔ 685[۷]

۱. بودین امروزه قسمتی از بوداپست مجارستان است که در برهه‌ای از تاریخ (۹۵۲-۱۰۹۷ق/ ۱۵۴۱-۱۶۸۶م) تحت سلطهٔ عثمانیان بود و آثاری به ترکی در آن ناحیه باقی مانده است.

۲. این شهرانگیز در سال ۲۰۱۷ به کوشش تانر گوک (Taner Gok) در چناق قلعه (از شهرهای ترکیه) منتشر شده است؛ ← Gök 2017: yil 15, sayi 23, ss 119-131.

۳. دربارهٔ این شهرانگیز ← Kırkkılıç 1988: 44-55.

۴. این اثر نیز همراه با مقدمه‌ای در خصوص شهرانگیز منتشر شده است؛ ← Abdulkadiroğlu 1988: 129-167.

۵. در مورد سه اثر *دفتر عشق*، *زنان‌نامه* و *چنگی‌نامه* سه تحقیق مفصّل همراه با چاپ مجدد صورت گرفته است →Kuru 2005: 476-506; Oztürk, Nebiye 2002: Zenânnâme-Enderunlu Fâzıl, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul -niversitesi; Karacasu 2006: S. 27, 133-160.

۶. هر دو شهرانگیز همراه با *کلیات* یحیی‌بیگ، به‌کوشش محمد چاوش‌اوغلو، در سال ۱۹۷۷ در استانبول منتشر شده‌اند.

۷. در مورد این شهرانگیز و متن ← Tigli 2005: 29-30.

چنان‌که گفتیم این شهرانگیزها، به استثنای شهرانگیز استانبول از صافی، همگی به زبان ترکی سروده شده‌اند. آن یک عنوان هم که به زبان فارسی است و در واقع ظاهراً تاکنون تنها شهرانگیز سروده‌شده به فارسی در آسیای صغیر است، به لحاظ ساختار و محتوا مشابه همین شهرانگیزهای ترکی است (⟵ ادامهٔ مقاله).

۳ شباهت‌ها و تفاوت‌های شهرانگیزها در ادبیات فارسی و ترکی

به‌طور کلی از چند جنبه می‌توان به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های شهرانگیزها در دو ادبیات فارسی و ترکی پرداخت. شاید تنها نقطهٔ مشترک این باشد که شهرانگیز/ شهرآشوب در هر دو زبان به توصیف یک شهر و زیبارویان آن و نیز طبقهٔ اصناف یک شهر و جوانان زیبارویی که صاحب شغل‌های مدّنظر شاعرند، در قالب نظم (و به ندرت نثر) اختصاص دارد. اما تفاوت‌ها، به لحاظ محتوا و ساختار، بیشتر از وجوه اشتراک است. در یک بررسی تاریخی می‌توان گفت که در ادب فارسی، شهرانگیز یا شهرآشوب از قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری، با شهرآشوب مسعود سعد سلمان (۴۳۸[۱]-۵۱۵ق) آغاز شده؛ اما در ادبیات ترکی اوّلین شاعر شهرانگیزگو مسیحی ادرنه‌ای است، که احتمالاً در ۹۱۸ق منظومهٔ خود را سروده است. همچنین، به لحاظ قالب، در ادبیات ترکی تنها قالب مورد پسند برای این نوعِ ادبی مثنوی است (و در حد یک یا دو عنوان، رباعی)، ولی در ادب فارسی تنوع قالب‌ها در این نوع ادبی دیده می‌شود و از مثنوی و غزل و قطعه گرفته تا ترکیب‌بند و رباعی را دربر می‌گیرد. از سوی دیگر، شهرانگیزها در ادبیات ترکی از قاعده و طرح مشخصی پیروی می‌کنند؛ به عبارت دیگر، شهرانگیزها در زبان ترکی ساختار مشخص‌تری دارند. توحید، مناجات، سبب تألیف و مدح سلطان یا پادشاهی که اثر در دورهٔ او سروده شده، در اکثر قریب به اتفاق شهرانگیزهای ترکی دیده می‌شود؛ اما در ادبیات فارسی این ساختار در کمتر شهرانگیز/ شهرآشوبی مشاهده شده است. شاعران ترک‌زبان، استقلال این نوع ادبی را حفظ کرده‌اند، با این توضیح که معمولاً در ادبیات ترک، شهرانگیز یک اثر مستقل محسوب می‌شود و شاعری که شهرانگیز سروده، حتی اگر آن را در

۱. تاریخ‌های ۴۳۹ و ۴۴۰ق هم برای تاریخ تولّد مسعود در منابع آمده است (⟵ مهیار ۱۳۹۰: ۱۱).

دیوانش هم بگنجاند، مستقل از سایر اشعار دیوانش بررسی می‌شود و جزو اشعار دیوان به حساب نمی‌آید؛ اما در زبان فارسی، این استقلال جز در موارد معدودی همچون *مجمع‌الاصناف* لسانی شیرازی دیده نمی‌شود. شعرا، اشعار با محتوای شهرآشوب یا شهرانگیز را اغلب در لابه‌لای دواوین خود آورده‌اند و می‌توان گفت این نوع ادبی در بین شعرای فارسی‌گو لزوماً اثر مستقلی از یک شاعر به حساب نمی‌آمد. به لحاظ تعداد هم تفاوت‌هایی دیده می‌شود. در ادبیات ترکی از قرن دهم به این سو، بیش از هشتاد اثر شناسایی شده، ولی در ادبیات فارسی از قرن پنجم تا قرن دوازدهم (بر اساس فهرستی که گلچین معانی تنظیم کرده است) حدوداً ۵۰ اثر شناسایی و معرفی شده است. این تعداد شامل شهرآشوب‌های نوشته/ سروده شده در شبه‌قاره هم می‌شود (نیز در این باره ← Karaismailoğlu 1988: 57; Çetinkaya 2014: 230-231). برخی محققان ترک (از جمله ← Çelik 2019: 14) نیز، به دلیل وجود هجو در برخی شهرآشوب‌های فارسی، به‌طور کلی بین شهرانگیزهای ترکی و شهرآشوب‌های فارسی تفاوت اساسی قائل‌اند و این دو را کاملاً مقوله‌ای جدا از هم می‌دانند.

۴ *شهرانگیز استانبول*

این شهرانگیز، که تاکنون تنها شهرانگیز شناخته‌شده به زبان فارسی در آسیای صغیر است، سرودهٔ شاعری به نام صافی است. او در چند جای اثر به اسم خود اشاره کرده است؛ از جمله این بیت در انتهای منظومه:

روی دل کن با الـه الکافی تا شوی اسم و مسمّا **صافی**

در لابه‌لای منظومه نیز شاعر به اسم خودش اشاره کرده است (برای نمونه، نک: ۵۱پ). در چند بیت نیز خودش را «صافیا» خطاب کرده است (← گ ۲۸پ، ۳۲ر، ۵۴ر). تا جایی که نگارندگان جستجو کردند، از این شاعر اطلاع زیادی در دست نیست و در تذکره‌ها و منابع مرتبط نیز نامی از او یافت نشد. شاعری به اسم امین‌الدین محمد صافی سبزواری، سرایندهٔ منظومهٔ *بهرام و گلندام* را می‌شناسیم، اما قرینه‌ای وجود ندارد که این دو شاعر را یکی بدانیم. به گمانِ لوند، احتمالاً صافی با ایرانی خواندن خود قصد منفعت‌طلبی داشته است

(Levend 1958: 33). ظاهراً برخی این نظر را می‌پذیرند و در ایرانی بودن صافی تردید دارند (← Günz 1986: 140).

با توجّه به بیتی از شاعر در ابتدای منظومه، ایرانی بودن شاعر را می‌توان اثبات کرد، اما پنهان کردن هویّتش نظریه‌ای مردود است. شاعر صراحتاً می‌گوید:

گاهی از **فارس** سخن می‌گفتم یعنی **احوال وطن** می‌گفتم

(گ ۸ پ)

اگر منظور شاعر از فارس همان نواحی جنوبی ایران باشد ــ که احتمالش زیاد است ــ بنابراین، بر اساس این بیت، ضمن اثبات ایرانی بودن شاعر، سبزواری بودن او رد می‌شود.

شاعر، بنا به تصریح خودش، این منظومه را در سال ۹۴۴ق، در قسطنطنیه و در مدّت دو تا سه روز سروده است:

ختم این نامه جان و دل سوز نه به یک ماه شد اندر دو سه روز
بود در بلده قسطنطنیه سال چار و چهل و تسعمئه

(گ ۵۵ ر)

شاعر سبب تألیف یا سرایش را رؤیایی ذکر می‌کند که در آن در جمعی نشسته بود که «اهل دلی»، او را تشویق به گفتن شعری در وصف «اسطنبول و سکّانش» می‌کند و شاعر نیز، بنا به پیشنهاد آن شخص، در رؤیا اقدام به سرودن این شهرانگیز می‌کند (گ ۸ر ـ ۸ پ).

این منظومه که حدوداً ۱۳۰۰ بیت دارد، به نوعی شهرانگیز دو شهر است: استانبول و ایوب[1]. شاعر بعد از اینکه از وصف شهر استانبول فارغ می‌شود، با قید عبارت «خاتمهٔ استنبول»، به طور مختصر (در حدّ دو برگ) به وصف زیبارویان شهر ایوب می‌پردازد (← برگ ۵۲پ ـ ۵۴ ر). در میان ابیات مربوط به وصف شهر ایوب دو بیت نیز به وصف غلطه[2] اختصاص دارد.

نکته‌ای که بهتر است در اینجا به آن اشاره شود، بحثی است که صافی، پیش از مناجات، ذیل عنوان «مذمّت صوفیان زراق»، در قالب بیست بیت مطرح کرده و در آن، به نکوهش

۱. Eyüp؛ هم‌اکنون نام منطقه‌ای است در استان استانبول.
۲. نام منطقه‌ای در ترکیه که در زبان فارسی به صورت گالاتا (Galata) تلفّظ و نوشته می‌شود. این منطقه در سواحل شمالی خلیج شاخ طلایی نزدیک استانبول واقع است.

صوفیان ریایی و کسانی پرداخته که احتمالاً از او یا شعرایی همچون او، به دلیل مدح جوانان در قالب اشعاری چون شهرانگیز، انتقاد کرده‌اند. البته در برخی شهرانگیزهای ترکی نیز چنین بحثی دیده می‌شود و ظاهراً بین سرایندگان شهرانگیز و مدعیان عرفان و تصوف تقابلی بوده است. صافی به عرفا و صوفیان القاب و صفاتی چون «بی‌صفا»، «سفیه»، «سیه‌دل»، «خارج از دایرهٔ انسان»، «دون»، «ابله»، «نادان» و... داده، که نشان می‌دهد شاعر، به احتمال زیاد، از طرف این قشر به‌شدت مورد انتقاد قرار گرفته است (← گ ۵۳پ ـ ۵۴ر).

۱-۴ ساختار *شهرانگیز استانبول*

اثر با نثری کوتاه و ساده آغاز می‌شود. این شهرانگیز از معدود شهرانگیزهایی است که دارای مقدمه‌ای منثور است. اغلب شهرانگیزها، به‌ویژه شهرانگیزهای ترکی صرفاً منظوم‌اند و به‌ندرت شهرانگیزهایی یافت می‌شوند که در متن آنها مطالبی به نثر هم دیده شود، مثل شهرانگیز ینیجه از اصولی و شهرانگیز بغداد از اسیری که به مانند شهرانگیز استانبول سرودهٔ صافی، در کنار متن منظوم، مطالبی به نثر هم دیده می‌شود.

اثر به سلطان سلیمان (حک: ۹۲۶-۹۷۴ق) اهدا شده و بعد از اتمام مقدمهٔ منثور، قصیده‌ای ۲۵ بیتی در مدح او سروده شده است (گ ۲پ ـ ۳ر).

پس از مقدمهٔ منثور و قصیدهٔ مدحیه، مثنوی با دو مناجات و نعت پیامبر[ص] و خلفای راشدین و امام حسن و امام حسین[ع] آغاز می‌شود. پس از آن، شاعر به بیان سبب تألیف پرداخته و «صفت شهر استنبول» را با مدح سلطان سلیمان، این بار در قالب مثنوی و در ۳۱ بیت، آغاز می‌کند. صفت امرا، لشکر، وزرا، مدح لطفی پاشا، محمدپاشا، خیرالدین پاشا، قاضی عسکر روم ایلی، قاضی عسکر آناطولی، مدح نشانجی پاشا، دفتردار، آغای خزینه‌دارباشی، صفت ینگی‌چریان[۱]، احمدآغا، مصطفی چلبی، صفت سرای پادشاهی، صفت دیوان‌خانه، صفت ایاصوفیه، صفت ثمانیه، صفت دانشمندان ثمانیه، جوان دانشمند، شیخ‌زاده، قاضی‌زاده، امیرزاده، امام‌زاده، مؤذن‌زاده، حافظ‌زاده، جوانان مکتب، حکیم‌زاده، عطارزاده، قنادزاده،

۱. ینگی‌چریان یا ینی‌چری، به معنی «چریک نو»، واحدهایی از ارتش امپراتوری عثمانی بودند.

کشفی‌زاده، کاتب‌زاده، عجم‌زاده کاتب، جوانان مجلِد، جوان مجلّد، شاگرد یار احمد مجلّد، شکری بالی معجونی، جوان آشپز، جوان نانبازاده، جوان بقال، کمانگرزاده، تیرگرزاده، شمشیرگرزاده، قصه‌خوان‌زاده، قصاب‌زاده، رئیس‌زاده، چاوش‌زاده، کبوترباز، شانه‌گرزاده، زرگرزاده، بستانجی‌زاده، وزنه‌لی احمد، شیطان‌زاده، علی حقه‌دهن، جوان قرمان[1] بازار، سوباشی‌زاده، جوان سوخته، حسن بالی میان‌بسته، حسن بالی صراف، سلیمان بالی، وزنه‌لو احمد حسن، صفت میدان سلطان بایزید، ضیایی، قیطاس بالی، سپاهی پسران، صفت آت‌میدان، خواننده، صفت روز عید، نکاحی‌چی، آلتون‌باشی، احمد زرگر، ذی‌النون بالی، در مدح دو برادر زرگر، صفت مهمان‌خانهٔ دو برادران، قاسم نقاش‌زادهٔ عجم، جوان بوّاب، کاتب، صفت عمارت علی‌پاشا، حسن بالی بربر، مدح فیضی کاردگر، جوان مرغ‌فروش، صفت بازار علی‌پاشا، صفت اهل بازار، پیری خیمه‌دوز، حسن و قاسم طاقیه‌دوز، صفت بازار کفش‌دوزان، ممی نعلچه‌گر، جوان شکرفروش، جوان جامه‌فروش، جوان صراف، جوان سیم‌کش، جوان کاردگر، جوان زرگر، جوان خیاط، جوان نمدمال، جوان شیشه‌گر، قاسم معجونی، جوان آهنگر، احمد بالی مؤذّن، جوان ترسابچه، جوان کاردگر، سقازاده، معمارزاده، جوان سرّاج، جوان دلاک، جوان فصّاد، جوان بربر، جوان سنبوسه‌ای، صفت بازار دراز و جوان سیم‌بر از عناوین اصلی این شهرانگیز است، که برخی از آنها در برگ‌های دیگر تکرار شده است. در قسمت مربوط به شهر ایوب نیز این عناوین آمده: صفت کشتی‌ها، صفت غلطه، صفت ایوب، صفت جوانان ایوب، مذمت صوفیان زراق و مناجات به عنوان خاتمه شهرانگیز.

به جز قصیدهٔ مدحیه (گ ۱پ ـ ۲ر) و نیز غزلی که در اواسط منظومه (گ ۲۱پ ـ ۲۲ر) آمده، بقیّهٔ متن شهرانگیز در قالب مثنوی و در بحر رمل مسدس مخبون سروده شده است (فاعلاتن فعلاتن فعلن).

۲-۴ نسخ *شهرانگیز استانبول*

از این شهرانگیز تاکنون دو نسخه شناسایی شده است. یکی از آنها نسخه‌ای است که در

۱. Karaman؛ نام شهری است در ترکیه و احتمالاً نام بازاری در استانبول نیز بوده که شاعر بدان اشاره کرده است.

کتابخانهٔ نورعثمانیه[۱] به شمارهٔ ۳۳۸۳ نگهداری می‌شود. در این نسخه که به خط نستعلیق کتابت شده، نام کاتب و تاریخ کتابت ذکر نشده، ولی خط نسخه واضح است که مربوط به سدهٔ دهم هجری است. در برگ ابتدایی نسخه نوشته شده که نسخه وقف سلطان عثمان‌خان بن مصطفی‌خان است و مهر همین سلطان و نیز حاج ابراهیم مفتش اوقاف حرمین شریفین در برگ ۲ر دیده می‌شود. عناوین به شنگرف و زر، مجدول به لاجورد، و ابیات در دو ستون جدول‌بندی شده است. نسخه ۵۵ برگ با ابعاد ۱۱/۷ در ۲۰/۷ سانتی‌متر دارد؛ همچنین ابعاد متن ۶/۷ در ۱۳ سانتی‌متر است (← حسینی ۱۳۹۴: ۲۹۱).

نسخهٔ دیگر، به شمارهٔ M VI 239، در دانشگاه بازل سوئیس محفوظ است، که ظاهراً ناقص است (Glünz 1986: 136) و جز این، هیچ اطلاع دیگری از این دست‌نویس نداریم. مقالهٔ حاضر نیز بر اساس دست‌نویس نورعثمانیه معرفی شده است.

۳-۴ سبک شهرانگیز استانبول

نثری که در برگ آغازین شهرانگیز آمده، ساده و عاری از تکلّف است. صافی سعی کرده، با استفاده از جناس و نیز جملات مسجّع، نثری زیبا ارائه دهد ــ که با توجّه به موضوع اثر و اینکه معمولاً در چنین آثاری این نوع هنرنمایی‌ها به‌ندرت به چشم می‌خورد، می‌توان وی را در این زمینه موفق دانست. قصیدهٔ مدحیه‌اش در ابتدای شهرانگیز قصیده‌ای متوسّط و مانند اغلب اشعار فارسی این دوره در آسیای صغیر چندان قابل اعتنا نیست. امّا متن اصلی، یعنی *شهرانگیز استانبول*، در نوع خود جالب توجّه است. در این شهرانگیز نیز، همچون اغلب شهرانگیزها و شهرآشوب‌ها، شاعر در به‌کار بردن اصطلاحات خاصّ مربوط به اصناف در شعر هیچ محدودیتی نداشته و اغلب مشاغل را نام برده است؛ حتی وصف شهر و نیز توصیف برخی شخصیت‌های استانبول (عمدتاً شخصیت‌های سیاسی) را به زیبایی بیان کرده، و در این زمینه می‌توان این شهرانگیز را از شهرانگیزهای ارزشمند به لحاظ هنری قلمداد کرد. در اینجا، برای نمونه، ابیاتی از آن را نقل می‌کنیم:

۱. نسخ این مجموعه هم‌اکنون در کتابخانهٔ سلیمانیه نگهداری می‌شود.

آن ایاصـــوفیهٔ جنّـــت‌طـــرح که بـرون اسـت صـفاتش از شـرح
کعبـه‌سـان واضـح و مشـهور بـوَد ثـــانی خانـــهٔ معمـــور بـــوَد
کس عمارت به چنان وضع و نشان نشنیدســت و ندیدســت عیــان
محترم کـرده خـدایش چـو حـرم زینـــتش داده چـــو بســـتان ارم
اغلبـــا مســـکن طاعـــت بـــوده دایمـــا جـــای عبـــادت بـــوده
آن عمارت کـه سـماء دهـم اسـت انـدران سـبع سـموات گـم اسـت
دو منـارش کـه مقـام ملـکانـد گوییـا هـر دو سـتون فلـکانـد...
سنگش از مرمر و از عنبـر خشـت زعفـران‌ارض بـه ماننـد بهشـت...
طاق آن خانه که محراب دل اسـت بـه در خلـد بـرین متّصـل اسـت
چار رکنش که بـه هـم متّصـل‌انـد کعبـه‌سـان قبلـهٔ اربـاب دل‌انـد
جـامعی بهتـر از آن جـایی نیسـت همچـو آن هـیچ مصـلّایی نیسـت

(گ ۱۶ پ)

نمونه‌ای دیگر که در وصف یکی از جوانان اصناف، یعنی جوان کاتب، سروده شده است:

یوســف حســنی و گــل پیرهنــی لالـــه ســیمایی [و] غنچـــه دهنـــی
ســـرور تنـــگ‌قبایـــان جهـــان دلبـــر صـــفشـــکن کـــج‌کلهـــان...
خـود بـود کاتـب و بـابش سـرّاج صفحه‌اش کعبـه بـود خطّـش حـاج
زلف او کج شـده چـون حلقـهٔ جـیم دهـنش تنـگ‌تـر از چشـمهٔ مـیم
نیسـت در کشـور خـوبی چـون او نـــازک و خـــوب و ملـــیح و نیکـــو
کاکـــل پرشـــکنش هرکـــه ندیـــد خوش نسیمی به مشـامش نرسـید...
صـــفت خـــوبی آن مـــاه نکـــو ما چه گوییم کـه بـی مثـل اسـت او

(گ ۳۹ پ)

از دیگر وجوه اهمّیّت این شهرانگیز آن است که به برخی از آداب و رسوم اجتماعی عصر شاعر اشاره کرده است. برای مثال در جایی به رسم بستن شال یا سربند سیاه بـر سـر هنگـام مرگ یکی از وابستگان نزدیک اشاره شده، که ظاهراً در آن خطّه امری مرسوم بوده است:

زان سهی‌قامت رخساره چو مـاه عجبم شد که به سر داشت سیاه
کردم از ساکن آن کوچه سـؤال گفت این دلبـر خورشـید مثـال
هست سلطان جهان را چـاووش پـدرش رفتـه ازیـن عـالم دوش

(گ ۲۷ر)

۵ نتیجه‌گیری

آنچه در مورد شهرانگیز استانبول اهمیت دارد و آن را از سایر شهرانگیزها متمایز کرده، زبان آن است. چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره کردیم، شهرانگیز استانبول سرودهٔ صافی تنها شهرانگیز شناخته‌شده به زبان فارسی در آسیای صغیر است[۱]. شهرانگیزهای موجود در آن قلمرو اغلب به زبان ترکی سروده شده‌اند؛ و اکثر محقّقانی که شهرانگیزهای موجود در آن ناحیه را فهرست کرده‌اند، به این موضوع اشاره کرده‌اند که شهرانگیز استانبول صافی تنها شهرانگیز فارسی در میان آنهاست (← Karacasu 2007: 279; Levend 1958: 33-34)[۲]. با این حال صافی در سرودن شهرانگیز استانبول از ساختار شهرانگیزهای ترکی تبعیت کرده و اثر او به لحاظ ساختار و محتوا تازگی خاصی ندارد. اصلی‌ترین ابتکار و خلاقیّت صافی همان تغییر در زبان اثر است.

منابع

ایمانی، بهروز (۱۳۸۹)، «مجمع‌الرباعیات، کهن‌ترین رباعی‌نامهٔ فارسی»، *اوراق عتیق*، دفتر اوّل، به کوشش سیدمحمّدحسین حکیم، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

۱. ناگفته نماند، منظور از اینکه گفته می‌شود *شهرانگیز استانبول* از صافی، تنها شهرانگیز سروده‌شده به فارسی است، به لحاظ تشابه ساختار آن با شهرانگیزهای ترکی است که از قرن دهم اولین نمونه‌های آن شناخته شده و ظاهراً از آن زمان رواج داشته است. چنان‌که پیش‌تر اشاره کردیم شهرآشوب در زبان فارسی و در ایران از دورهٔ مسعود سعد سلمان رواج داشته و نمونه‌هایی از آن در منابع مختلف (از جمله *شهرآشوب در شعر فارسی*، اثر ارزشمند مرحوم گلچین معانی) آمده است. در همان اعصار (دورهٔ سلجوقیان) رباعیاتی شهرآشوبی در آسیای صغیر وجود داشته که به لحاظ ساختار به شهرآشوب‌های فارسی شبیه‌تر است تا شهرانگیزهای ترکی. این رباعیات به وسیلهٔ ابوحنیفه عبدالکریم بن ابی‌ابکر بین سال‌های ۵۸۴ تا ۶۰۰ق گردآوری شده، ولی متأسفانه ناقص است و حدود ۵۰ رباعی از آن باقی مانده است. از مقدمهٔ گردآورنده معلوم می‌شود حدود بیست شغل را در این رباعیات وصف کرده است. این رباعیات با عنوان *مجمع‌الرباعیات* (نسخهٔ شمارهٔ ۲۳۸ کتابخانهٔ حالت‌افندی) در انگوریه (آنقره/ آنکارا) گردآوری شده و به نوعی قدیم‌ترین مجموعه رباعیات باقی‌مانده به زبان فارسی است. این نسخه، که در قرن هشتم کتابت شده، به کوشش بهروز ایمانی همراه با مقدمه‌ای عالمانه در دفتر اول مجموعهٔ *اوراق عتیق* در سال ۱۳۸۹ منتشر شده است (ایمانی ۱۳۸۹: ۳۳-۴۱). عکس رباعیات نیز به انضمام آن به چاپ رسیده است (← همان: ۴۶-۵۳).

۲. استاد محمد امین ریاحی، که یکی از مهم‌ترین پژوهش‌ها را دربارهٔ حضور و نفوذ زبان و ادب فارسی در آسیای صغیر انجام داده‌اند (← ریاحی ۱۳۹۰)، هیچ بحثی در مورد شهرانگیزها نکرده‌اند. شاید اصلی‌ترین دلیل آن همین نبودِ شهرانگیز فارسی در آن سرزمین بوده و شهرانگیز استانبول سرودهٔ صافی هم در آن زمان هنوز برای ایشان شناخته‌شده نبوده است.

براون، ادوارد (۱۳۲۹)، *تاریخ ادبیات ایران از آغاز عهد صفویه تا زمان حاضر*، ج۴، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: جاویدان.
برناردینی، میکله (۱۳۸۶)، «تیموری‌گرایی عثمانی: لامعی چلبی و شهرانگیز بورسای او»، *تاریخ پیوستگی‌های فرهنگ ایران با فرهنگ زبان‌های ترکی*، در سده‌های ۱۱-۱۷، به کوشش اوا ام. ژرمیاس، ترجمهٔ عباسقلی غفاری‌فرد، تهران: امیرکبیر.
حاجی خلیفه (۱۹۸۲)، *کشف الظنون عن اسامی الکتب و الفنون*، بیروت: دارالفکر.
حسینی، محمدتقی (۱۳۹۴)، *فهرست دست‌نویس‌های فارسی کتابخانهٔ نورعثمانیه (استانبول)*، تهران: بنیاد شکوهی.
ریاحی، محمدامین (۱۳۹۰)، *زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی*، تهران: اطلاعات.
سام میرزا صفوی (۱۳۸۴)، *تذکرهٔ تحفهٔ سامی*، تصحیح و مقدمهٔ رکن‌الدین همایون‌فرخ، تهران: اساطیر.
سیدعبدالله (۱۹۶۸)، *مباحث*، دهلی: کتابخانهٔ نذیریه، مسلم منزل کهاری باولی.
شفیعیون، سعید (۱۳۹۴)، «درنگی بر چند گونهٔ هم‌سنگ؛ کارنامه، شهرآشوب، اشعار صنفی و شهرانگیز»، *فصلنامهٔ نقد ادبی*، سال ۸، شمارهٔ ۳۰، تابستان، ص ۸۱ ـ ۱۱۷.
صافی، *شهرانگیز استانبول*، نسخهٔ خطی شمارهٔ 3383 کتابخانهٔ نورعثمانیه (ترکیه).
قره‌خان، عبدالقادر (۱۳۵۴)، «انواع ادبی مشترک در ادبیات باستانی ایران و ترک»، مجلهٔ *ارمغان*، دورهٔ ۴۴، شمارهٔ ۱۱و۱۲، ص ۶۶۷-۶۷۴.
قمقام حسین جعفری (۱۹۷۶م)، «شهرآشوب»، *سه‌ماهی اردو*، جلد ۵۲، شمارهٔ ۲، کراچی، ص ۸۷-۱۳۱.
کیوانی، مهدی (۱۳۹۲)، *پیشه‌وران و زندگی صنفی آنان در عهد صفوی*، ترجمهٔ یزدان فرخی، تهران: امیرکبیر.
گلچین‌معانی، احمد (۱۳۸۰)، *شهرآشوب در شعر فارسی* (تحریر ثانی)، به کوشش پرویز گلچین‌معانی، تهران: روایت.
محجوب، محمدجعفر (۱۳۴۵؛ تاریخ مقدمه)، *سبک خراسانی در شعر فارسی*، تهران: فردوس و جامی.
مسعود سعد سلمان (۱۳۹۰)، *دیوان*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد مهیار، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
مهیار، محمد (۱۳۹۰)، «سال‌شمار روزگار مسعود سعد»، دیوان مسعود سعد سلمان، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

میرزایف، عبدالغنی (۱۳۹۰)، *گنج سر به مهر: سیدا و مقام او در تاریخ ادبیات تاجیک*، ترجمهٔ شهین‌دخت صانعی، تهران: رابعه.
نصرتی سیاهمزگی، علی (۱۳۸۶)، «شهر آشوب»، *نامهٔ فرهنگستان*، شمارهٔ ۳۳، بهار، ص ۲۸ ـ ۳۳.

Abdulkadiroğlu, Abdülkerim (1988), "Şehrengizler Üzerine Düşünceler ve Beliğ'in Bursa Şehrengizi", *Türk Kültürü Araştırmaları: Prof. Dr. Şerif Baştav'a Armağan*, Ankara: s. 129-167.

Akkuş, Metin (1987), *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Bursa Şehr-engizleri*, Atatürk Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

Aksoyak, İ. Hakkı (1996), "Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Gelibolu Şehrengizi", *Türklük Bilimi Araştırmaları* III: s. 157-176.

Aydemir, Yaşar (2007), "Ravzî'nin Edincik Şehrengizi", Gazi Türkiyat:Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi, Güz 2007. S. 1, s. 97-126.

Aysun Eren (2012), *Defterdâr-zâde Ahmed Cemâlî'nin Metâli'-i Cemâlî ve Şehr-engîz-i İstanbul Adlı Eserleri (İnceleme-Metin)*, Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.

Beyhan Kesik (2010), "Yeni bir Nushadan Hareketle Haci Derviş'in Mostar Şehrengizi", *Journal of Turkish Studies*, Volume 5 Issue 3, s. 368-399.

Boflkov, Vanço (1970-1971), "Şehr-engiz u Turskoj Knjizevnosti i Sehr-engiz o Mostaru", *Radovi, Knjiga* VI, s. 173-211.

Çalış, Bahar Deniz (2004), *Idea and Real Spaces of Ottoman Imagination: Ontinuity and Change in Ottoman Rituals of Poetry*, (Istanbul, s. 1453-1730), A Thesis Submitted to the Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University.

_____ (2016), *Şehrengiz, Urban Rituals and Deviant Sufi Mysticism in Ottoman Istanbul*, London, Routledge.

Çavuşoğlu, Mehmed (1969), "Taşlıcalı Dukakin-zâde Yahyâ Bey'in İstanbul Şehr-engîzi", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* (XVII): s. 73-108.

Çelik, Aysun (2013), "Defterdâr-zâde Ahmed Cemâlî'nin 'Metâli'-i Cemâlî' ve 'Şehr-engîz-i İstanbul' Adlı Eserleri", *Turkish Studies-International Periodical For The Languages*, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/13 Fall, s. 671-704.

Çelik, Busra (2019), "Muellifi Bilinmeyen bir İstanbul Şehrengizi", *Journal of Turkish Language and Literature* Volume:5, Issue:1, s. 12-31.

_____ (2018), "Derzi-zade Ulvi ve Manisa Şehrengizi", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 39, İstanbul 2018, s. 223-290.

Çetinkaya, Ülkü (2014), "Bir Kadın Şehrengizi: Azîzî'nin İstanbul Şehrengizi", *Ankara Üniversitesi Dil ve arih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S. 54, s. 229-68.

Çiftçi, Hasan (2002), "Fars Edebiyatında Şehrâşûb I" *Nüsha: Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 7: s. 8-18.

Deliçay, Mustafa. İzzet (1936), "Türk Edebiyatında Şehrengizler", İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı ölümü asılmamış Mezuniyet Tezi.

Gibb, E.J, W (1902), *a History of ottoman Poetry*, London.

Glünz, Michael (1986), "Sfs Šahrangz: ein persisches Matnaw über die schönen Berufsleute von Istanbul", *Asiatische Studien*, 40, p 133-145.

Gülhan, Abdülkerim (2012), "Şehrengiz Türü ve Ravzî'nin Edincik Şehrengîzleri", *Turkish Studies-nternational Periodical For The Languages,Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/2, Spring, s. 515-45.

Gök, Taner (2017), "On Altıncı Asırda Bir Şehir Övgüsü: Budin", *Çanakkale Arastirmalari, Turkyilligi*, yil 15, sayi 23, s 119-131.

_____ (2016), "Fakîrî'nin İstanbul Şehrengizi", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, S. 21: s. 233-282.

Göre, Zehra (2015), "Keriminin Edirne Şehrengizi", *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, Cilt 2, Sayı 3, Temmuz, s. 17-41.

Hasan Kaya (2015), "Kâtib Davud'un İstanbul ve Vize Şehrengizi", *Turkish Studies*, Volume 10 (12): 631-686.

İğneci, Eşref (1969), *Mesihî'nin Kasîdeleri ve Şehr-engizi*, Ankara Üniversitesi DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Mezuniyet Tezi.

İsen, Mustafa (1988), "Usûlî'nin Yenice Şehrengizi", *Türk Kültürü Araştırmaları*, (Mehmed Kaplan için), s. 131-148.

_____ , ve Hamit Bilen Burmaoğlu (1978), "Bursa Şehr-engîzi (Lami'î Çelebi)", *Türklük Araştırmaları*, Dergisi 3: 57-105.

Kaplan, Yunus (2015), "Seyrî ve Halep Şehrengizi", *Dîvan Edebiyatı Araştırmaları*, Dergisi 14, İstanbul 2015, 67-92.

_____ (2016), "Lebîbî ve Eyüp Şehrengizi", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*, Dergisi, S. 56: s. 1063-1076.

Karaca, Darya (2018), "Zâtî'nin Edirne Şehrengizi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 11, sayi 55, s. 114-136.

Karacasu, Barış (2007), "Türk Edebiyatında Şehrengizler", *Türkiye Araştırmaları Literatür*, Dergisi, C. 5, s. 10, s. 259-313.

———— (2006), "'Bize çengîleri kıl rûşen ü pak' ya da 'Hayra hezlin dahi bir rehberi var'", *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, (Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu'na Armağan III), S. 27: 133-160.

Karaismailoğulları, Adnan (1988), "Türk ve Fars Edebiyatlarında Şehrengizler", *Milli Kültür*, s. 55-59.

Karasoy, Yakup ve Orhan Yavuz (2006), "Nüvîsî ve 'Şehrengîz-i İstanbul'u", *SÜ Türkiyat Araştırmaları*, Dergisi, S. 20: s. 1-20.

Kaya, Bayram Ali (2010), "Şehrengiz", *İslam Ansiklopedisi*, C. 38, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. s. 461-462.

Kırkkılıç, Ahmet (1994), "Edirne Şehrengîzleri ve Şairleri", *Yedi İklim Kültür Edebiyat Dergisi* (Edirne Özel Sayısı), C. 6, s. 47, İstanbul: s. 94-101.

———— (1988), "Şehrengizler, Edirne Şehrengizleri ve Neşatî'nin Edirne Şehrengizi", *Edirne İl Halk Kütüphanesi Bülteni*, s. 44-55.

Koncu, Hanife (2013), "Bir Eyüp Şehrengîzi: Şehrengîz-i Lebîbî Cüvânân-ı Ebî Eyyûb-ı Ensârî", *Ahmet Atillâ Şentürk Armağanı*, ed. Ahmet Kartal-Mehmet Mahir Tulum, İstanbul: Akademik Kitaplar.

Kuru, Selim Sırrı (2005), "Lâmi'i Çelebi'nin Gözüyle Bursa", *Osman Gazi ve Bursa Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Haz. Cafer Çiftçi, Bursa: Osmangazi Belediyesi, s. 111-139.

———— (2005), "Biçimin Kıskacında Bir 'Tarih-i Nev-icad': Enderunlu Fazıl Bey ve Defter-i Aşk Adlı Mesnevisi", *A Festschrift For Şinasi Tekin*, Haz. Günay Kut-Fatma Büyükkarcı Yılmaz, İstanbul: Simurg Yay, s. 476-506.

Levend, Agâh Sırrı (1958), *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul*, İstanbul: İstanbul Fetih Derneği, İstanbul Enstitüsü Yay.

Mengi, Mine (1995), "Mesihi Divani", Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayini, s. 89-109.

Öztürk, Murat (2014), "Maksadî'nin Yenice ve İştip (İştib) Şehrengizleri", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 11, Sayı 25, s. 51-80.

Öztürk, Nebiye (2002), *Zenânnâme–Enderunlu Fâzıl*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul-niversitesi.

Pertsch, Wilhelm (1889), *Die Handschriften-Verzeichnisse Der Königlichen Bibliothek Zu Berlin (Sechster Band, erzeichniss Der Türkischen Handschriften Von Wilhelm Pertsch)*, Berlin: A. Ascher & Co.

Şahin, Ebubekir (2018), "Ârifin Kutahya Şehrengizi", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji*, Dergisi 22, 1, s. 184-212.

Tanrisever, Mustafa (1972), "şehr-engiz-i Ulvî Çelebi (Manisa Şehrengizi)", *Bitirme Tezi*, Ankara: Ankara niversitesi DTCF Türk Dili ve Edebiyati Bölümü, (Danîflman: Hasibe Mazioğlu), s. 25-47.

Tiqli, Fatih (2005), "Klasik Türk Edebiyat›nda fiehrengizler ve Cam'i'nin Manisa fiehrengizi", *Manisa fiehri Bilgi fiöleni*, Kültür Spor Kulübü (düz.), Celal Bayar Üniversitesi, Manisa: s. 29-30.

_____ (2007), "Klâsik Türk Edebiyatında Şehrengiz Çalışmaları Hakkında Bibliyografya Denemesi", *Turkish Studies International Periodical For the Languages*, Literature and History of Turkish or Turkic,Volume 2/4, s. 63-70.

Turan, Lokman (2011), "Defterdâr-zâde Ahmed Cemâlî'nin Siroz Şehrengîzi", *Osmanlı Araştırmaları The Gournal Of Ottoman Studies*, Türkiye Diyanet Vakfi Kütüphanesi, İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul: S. XXXVII, s. 49-76.

Tezcan Nuran (2001), "Guzele bir Sehrengizden bakis", *Türkoloji Dergisi*, 14 (1) s, 161-194.

_____ (2016), *Divan Edebiyatına Yeniden Bakış*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Turan, Lokman (2011), "Defterdâr-zâde Ahmed Cemâlî'nin Siroz Şehrengîzi", *Osmanli Arastirmali*, sayi 37, s. 49-76.

Yurtsever, Murat (1987), "Lami'i Çelebi'nin Bursa Şehrengizi'nde Mekân Tasvirleri", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, Dergisi 2: 2 , s. 243-252.

بازتاب مهاجرت شعرا، عرفا و علمای خراسانی و ماوراءالنهری به آناتولی با تکیه بر امیر بخاری (در میان قرون هفتم و دهم هجری)

دکتر روح‌الله هادی [*]**، سِوال گونبال بوزکورت** [**]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۷/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۹/۲۰ (صفحه ۹۵ ـ ۱۲۲)

چکیده: سرزمین‌های خراسان ـ ماوراءالنهر (آسیای میانه) و آناتولی دو تمدن قدرتمند و به‌هم‌پیوسته‌اند. مهاجرت‌های پی‌درپی ساکنان این دو سرزمین به یکدیگر، در دوره‌های گوناگون تاریخی، از جمله دورهٔ سلجوقی و نیز عصر ظهور و شکوه دولت عثمانی، از عوامل اصلی شکل‌گیری این پیوند بوده است. افزون بر توده‌های عظیم مردم، مهاجرت دانشمندان، شاعران و عارفان شناخته‌شدهٔ عصر نیز به آناتولی اهمیت به‌سزایی در تحولات فرهنگی و علمی و هنری آناتولی داشته است. آثار به‌جامانده از آنان اشتراکات فراوانی را میان این دو تمدن تأیید می‌کند؛ مدیحه‌سرایی و نظیره‌گویی‌های شاعران آناتولی به زبان فارسی و ترکی غالباً تحت تأثیر اشعار شاعران مهاجر بوده و حاشیه‌نگاری، شرح‌نویسی و ترجمهٔ آثار دانشمندان و عالمان نیز در پیشرفت نهضت علمیِ آن سرزمین تأثیر داشته است. در این مقاله،

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران (rhadi@ut.ac.ir)

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران (gunbal.seval@gmail.com)

نخست، مقولهٔ مهاجرت به آناتولی در قرن‌های هفتم تا دهم هجری ــ که بیشتر به‌سبب وقوع اغتشاشات سیاسی، جنگ‌ها، کشمکش‌های مذهبی، میل به جهاد، اشاعهٔ تصوف، سیاحت‌های علمی، کسب احترام و شهرت و همچنین مسائل اقتصادی بوده ــ کاوش شده است؛ سپس دیدگاه عرفانی و ادبی شاعران مهاجر به آناتولی، از جمله امیر بخاری، بررسی شده است. او در قرن دهم هجری از بخارا به آناتولی مهاجرت کرد و، افزون بر اشاعهٔ فرقه‌ای که خود یکی از خلفای آن بود، آثاری چند نگاشت و اشعاری نیز سرود؛ به‌ویژه در دیوان‌های شاعران عثمانی، که هم‌طریقت امیر بخاری بودند، می‌توان تأثیر این عارف برجسته را دید.

کلیدواژه‌ها: مهاجرت، امیر بخاری، تصوف، نظیره‌گویی، خراسان‌ـماوراءالنهر (آسیای میانه)، آناتولی، دولت عثمانی.

۱ مقدمه

تأثیر زبان و ادبیات فارسی را در فرهنگ و ادب آناتولی نمی‌توان نادیده گرفت. این تأثیرپذیری در آثار ادبیِ آناتولی از قبیل نظیره‌گویی، ترجمه، شرح و حاشیه‌نویسی به‌وضوح دیده می‌شود. پژوهش‌هایی در باب تأثیر زبان و ادبیات فارسی بر فرهنگ و ادب آناتولی انجام شده، اما در موضوع تأثیرپذیری اهل علم و ادب آناتولی از مهاجرت مشاهیر خراسانی و ماوراءالنهری (آسیای مرکزیِ فعلی) به آناتولی هیچ پژوهش مستقلی صورت نگرفته است. از این رو، جای این پرسش هست که شعرا و علمای آسیای مرکزی در فرهنگ و ادب آناتولی چه تأثیری نهاده‌اند؟

در فاصلهٔ قرن‌های هفتم تا دهم هجری، مهاجرت معاریف خراسان و ماوراءالنهر به آناتولی به‌طور فزاینده‌ای ادامه داشت و میان شهرهایی چون هرات، بخارا، سمرقند، استانبول، بروسه و آماسیه ــ که مراکز علمی و فرهنگی و ادبی آن روزگارِ بودند ــ تبادلات علمی، فرهنگی و ادبی برقرار بود. مهاجران صرفاً در گرایش اهالیِ آناتولی به اسلام مؤثر نبودند، بلکه در گسترش علم، فرهنگ، ادب و تصوف نیز نقشی مهم داشتند. این تأثیرگذاری چنان بود که آناتولی به‌سرعت در حوزه‌های علمی و فرهنگی رشد یافت و، در قرن دهم هجری، دربار سلاطین عثمانی به بزرگ‌ترین محفل شعرا تبدیل شد؛ به‌ویژه آنکه پادشاهان عثمانی برای

شاعران (و نیز عرفا و علمای) مهاجر احترامی فراوان قائل بودند و این تکریم و احترام به‌قدری بود که حسادت شاعران آناتولی را برمی‌انگیخت؛ برای مثال، لعالی (از شاعران قرن نهم هجری) برای تکمیل تحصیلاتِ خود به ایران رفت و فارسی را به‌خوبی آموخت. او خود را به‌دروغ ایرانی معرفی کرد و به محفل ادبیِ سلطان محمد ثانی راه یافت و مورد لطفِ او قرار گرفت، اما بعدها ایرانی نبودن شاعر آشکار و از دربار سلطان رانده شد. لعالی، بعدها با اشاره به این واقعه، چنین سرود:

گر می‌خواهی اعتبار به دست آری ز سرزمین عرب و عجم بیا[1]

تأثیرپذیری شاعران و نویسندگان آناتولی از مشاهیر مهاجر خراسانی و ماوراءالنهری ابتدا در عرفان و تصوف آناتولی آشکار و، سپس، در حوزه‌های علمی و ادبی نیز نمایان شد؛ به‌ویژه در قرن هفتم و هشتم هجری ابدالان خراسان، که «ولی»، «بابا» یا «دده» نامیده می‌شدند، از شهرهای مختلف خراسان و ماوراءالنهر به آناتولی می‌آمدند. این درویشان در فتوحات آناتولی شرکت می‌کردند و وظیفهٔ اسکان‌دهی قبایل ترکمن را داشتند. مردم آناتولی نیز در حلقهٔ این درویشان گرد می‌آمدند و مریدشان می‌شدند.

سید هارون ولی، قره‌جه احمد، بابا الیاس خراسانی و آکیازی لی از مهاجرانی‌اند که در قرن‌های هفتم و هشتم هجری، به‌قصد شرکت‌جستن در فتوحات آناتولی و اسکان‌دهیِ قبایل ترکمن و اشاعهٔ تصوف، از خراسان به آناتولی آمدند.

در فاصلهٔ قرن‌های نهم و دهم هجری، ساخت و آبادسازیِ شهرهای آناتولی به‌تمامی انجام گرفت و مهاجرت‌های جمعی یا قبیله‌ای کندتر شد. با به قدرت رسیدن دولت عثمانی، به‌ویژه در اوایل قرن دهم هجری، علما و عرفا و شعرای خراسانی و ماوراءالنهری به آسیای صغیر روی آوردند و، در آناتولی، ترجمهٔ آثار مهاجران و شرح و حاشیه‌نویسی بر این آثار آغاز شد و دانشمندان، ریاضی‌دانان، مورخان و هنرمندان با اجرتی شایان به کار مشغول شدند. شاعران مهاجر نیز در مجلس پادشاهان شعر می‌سرودند و شاعران آناتولی بر اشعارِ آنها

۱. به زبان ترکی:
Olmak istersen itibare mahal Ya Arabdan yahûd Acemden gel

نظیره می‌نوشتند یا، در اشعارِ خود، مدحشان می‌کردند. صوفیان مهاجر نیز، در تکیه‌ای که به دستورِ پادشاه ساخته می‌شد، به تربیت شاگردان و تألیف آثارِ خویش می‌پرداختند.

این اطلاعات عمومی گویای آن است که تبادل علمی و ادبی، ساختار اجتماعی ـ فرهنگی آناتولی را تشکیل داده است. بدین سبب نیاز به پژوهش مستقلی احساس شد تا به شرح حال و تأثیرگذاری این مهاجران و نقش آنها در رشد علم و عرفان آناتولی بپردازد. در این مقاله، سعی محقق بر آن است که با در پیش گرفتن رویکردی تحلیلی روند و چگونگی مهاجرت اهل خراسان و ماوراءالنهر به آناتولی در قرون هفتم تا دهم هجری را بررسی کند. مطالعهٔ چگونگی تأثیرپذیری اهل قلم آناتولی، از چشم‌اندازهای مختلف انجام شده است. نتایج این پژوهش، بازتاب مهاجرت شعرا، عرفا و علمای خراسانی و ماوراءالنهری را در آناتولی آشکار می‌سازد.

این اطلاعات گویای آن است که تبادلات علمی و ادبی ساختار اجتماعی‌ـفرهنگیِ آناتولی را شکل داده است. از این رو، وجود پژوهشی مستقل ــ که در آن به تأثیر مهاجران خراسانی و ماوراءالنهری و نقش آنان در رشد علم و عرفان آناتولی پرداخته شود ــ ضروری می‌نمود. در این مقاله، سعی بر آن است که با در پیش گرفتن رویکردی تحلیلی روند و چگونگی مهاجرت اهل خراسان و ماوراءالنهر به آناتولی در فاصلهٔ قرن‌های هفتم تا دهم هجری، از چشم‌اندازهای مختلف، بررسی شود. نتایج این پژوهش بازتاب مهاجرت شعرا، عرفا و علمای خراسانی و ماوراءالنهری را در آناتولی آشکار می‌سازد.

۱-۱ پیشینهٔ پژوهش

تا کنون، پژوهشی مستقل در زمینهٔ بازتاب و تأثیری که مهاجرت شعرا، عرفا و علمای خراسانی و ماوراءالنهری بر آناتولی در فاصلهٔ قرن‌های هفتم تا دهم هجری داشته صورت نگرفته است. در میان منابع موجود، در چند اثرِ پژوهشی، اشاراتی گذرا دیده می‌شود. ویس دئیرمن چای، در کتاب خود با عنوان *پارسی‌سرایان شعرای عثمانی*، به اشعار فارسیِ شاعران و سلاطین عثمانی و نیز به اشعار مهاجرانی اشاره دارد که از شهرهای مختلف ایران وارد

آناتولی شده‌اند. کتاب مزبور را اسدالله واحد با عنوان *فارسی‌سرایان آسیای صغیر* به فارسی برگردانده است. جمال کورناز نیز، در این زمینه، کتاب *شعرای آسیای مرکزی در آناتولی* را منتشر کرده است. او، در اثرِ خود، بعد از پژوهشی مجمل در باب رابطهٔ ادبی و فرهنگیِ آسیای مرکزی و آناتولی، به معرفی شاعران مهاجر و ذکر نمونه‌ابیاتی از آنان پرداخته است. منابع مزبور تا حدی سیر تاریخیِ مهاجرت را ــ که به دلایل مختلف صورت گرفته ــ نشان می‌دهند و در مقالهٔ حاضر نیز به آنها استناد شده است.

۱-۲ پرسش‌های پژوهش

اصلی‌ترین مسئله پژوهش حاضر، بررسی تأثیرپذیری شعرا و متصوفان آناتولی از مهاجرت‌های اهل خراسان و ماوراءالنهر بر آناتولی در بین سده‌های هفتم تا دهم هجری است. از این رو، سؤالات این پژوهش به ترتیب ذیل است:

۱) مهاجرت فرهیختگان خراسان و ماوراءالنهر به آناتولی از چه زمانی شروع شده، در کدام عصر بیشتر صورت گرفته و چه تأثیری بر فرهنگ آناتولی داشته است؟

۲) علت مهاجرت شعرا، عرفا، علما، دانشمندان و هنرمندان اهل خراسان و ماوراءالنهر به آناتولی چه بوده است؟

۳) اندیشهٔ عرفانی شعرای مهاجر چه بوده و به کدام طریقت تمایل داشته‌اند؟ این طریقت‌ها در آناتولی چه بازتابی داشته‌اند؟ آیا بر اشعار مهاجران نظیره نوشتند یا در اشعارشان آنها را مدح کردند؟

۱-۳ فرضیه‌ها

۱) مهاجرت فرهیختگان اهل خراسان و ماوراءالنهر به آناتولی قبل از حملهٔ مغول صورت گرفته است؛ زیرا بعد از نبرد ملازگرد قبایل ترکمن از ایران و ماوراءالنهر به آناتولی آمده و در شهرهای مختلف آن سرزمین ساکن شدند. اما بعد از حملهٔ مغول این مهاجرت‌ها شکل گسترده‌ای به خود گرفت؛ به‌ویژه مهاجرت‌هایی که در سده‌های هفتم و هشتم

هجری از آسیای مرکزی به سوی آسیای صغیر صورت گرفته، کوچ‌های دسته‌جمعی بوده و در میان آنها شعرا، عرفا و علمای برجسته نیز بوده‌اند. این مهاجرت‌ها در قرن دهم هجری به اوج رسیده است. در قرون مذکور مهاجران فرهیخته به‌ویژه شعرا و متصوفان در رشد و گسترش ادب و عرفان اسلامی در آناتولی نقش مهمی ایفا کرده‌اند.

۲) جنگ‌ها، اغتشاشات منطقه‌ای، مشکلات مذهبی، دعوت سلاطین، احترام و حمایت از شعرا، عرفا، علما، دانشمندان و هنرمندان اصلی‌ترین دلایل مهاجرت به شمار می‌روند.

۳) مهاجران اهل خراسان و ماوراءالنهر بیشتر تحت تأثیر مکتب عرفانی ابن عربی بودند. در عرفان آناتولی خلوتیه و نقشبندیه نسبت به بقیهٔ طریقت‌ها تأثیرگذارتر بوده است. شعرای خراسان و ماوراءالنهر معمولاً منسوب به طریقت‌ها بودند و وقتی به آناتولی مهاجرت کردند، پادشاهان برای آنها تکیه ساختند و در آن تکیه‌ها به تربیت مریدان خود پرداختند. به‌خصوص در دیوان‌های این مریدان یا خلفای آنها نظیره و مدح به چشم می‌خورد. در بین مهاجران، غیر از مولانا می‌توان به تأثیرگذاری امیر بخاری در شعرای آناتولی اشاره نمود. برای نشان دادن تأثیرپذیری شعرای آناتولی از امیر بخاری تنها نظیره‌های لامعی چلبی که شاعر و مرید وی بوده، کفایت می‌کند.

۱-۴ روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش، میان‌رشته‌ای است. از آنجا که در میانِ مهاجران ادیبان، درویشان و عالمان حضور داشته و بیشترشان منتسب به طریقتی خاص بوده‌اند، برای به‌دست‌آوردنِ فهرست اسامی و حوزهٔ گرایش مهاجران، منابع تاریخی، تصوفی و نیز تذکره‌ها مطالعه شد. همچنین، پس از بررسی آثار مزبور، به‌جهت دریافتن میزان تأثیرپذیریِ اهل قلم آناتولی از شعرا و عرفای آسیای مرکزی (چه در دورهٔ سلاجقهٔ روم و چه در دورهٔ عثمانی) به دیوان‌های خودِ شاعران آناتولی نیز مراجعه شد.

پس از بررسی منابع مزبور، از میان مهاجران، شصت و نه تن با گرایش‌هایی متفاوت انتخاب شدند که وجه اشتراکشان تأثیرگذاریِ عمیق بر شاعران و نویسندگان آناتولی و

انتسابشان به طریقت‌ها بوده است. البته، شمارِ مهاجران بیش از این است، اما در پژوهش حاضر تمرکز بر آنهایی است که اطلاعاتی دقیق دربارهٔ زادگاه و شرح احوالشان در دست است؛ زیرا نگارندگانِ مقاله، به‌منظورِ انجام پژوهشی مستقل و البته مفصل‌تر، به‌سراغِ مهاجرانی رفته‌اند که زادگاه اصلی‌شان آسیای مرکزی باشد. با مقایسهٔ متون مختلف، دریافته شد مهاجرانی که در تذکره‌ها خراسانی یا ماوراءالنهری معرفی شده‌اند، در اصل، خراسانی نبوده‌اند. مثلاً، در بعضی تذکره‌ها، شرح حال جمیلیِ شاعر آورده شده که در قرن دهم هجری از هرات به استانبول مهاجرت کرده است و این مطلب را تعدادی از منابع تأیید کرده بودند، اما پس از بررسی‌های فراوان مشخص شد شاعرِ یادشده اهل هرات نبوده، بلکه به یکی از شهرهای آناتولی تعلق داشته و فقط برای ادامهٔ تحصیل به هرات رفته بوده است و پس از بازگشت به آناتولی، مانند دیگر مهاجرانی که از خراسان آمده بودند، او را نیز «عجمی» خوانده‌اند. دربارهٔ برهان‌الدین حیدر هروی نیز در منابع چنین می‌خوانیم که برای کسب علم از زادگاهش به هرات رفته و سپس رهسپار آناتولی شده است. با توجه به نسبتِ او (هروی) می‌توان دریافت که اهل هرات بوده، هرچند که در شیراز زاده شده است. به این دلایل، این‌گونه اشخاص از دایرهٔ پژوهشِ ما خارج شدند. مهاجرانی نیز بودند که درباره‌شان اطلاعی دقیق به دست نیامد و صرفاً برای نمونه اسامی چند تن از آنان ذکر شد. نهایتاً، بر اساس پژوهش حاضر، شصت و نه تن شناسایی شدند که زادگاهشان خراسان یا ماوراءالنهر بوده است و شاعران و نویسندگان آناتولی از آنان تأثیر پذیرفته‌اند.

۱-۵ اهمیت پژوهش

این مقاله صرفاً تحقیقی فهرست‌وار دربارهٔ اسامیِ مهاجران خراسانی و ماوراءالنهری به آناتولی نیست، بلکه تأثیر آنان بر فرهیختگان آناتولی را نیز بررسی می‌کند. این مهاجرت‌ها عاملی مهم در زمینهٔ پیدایش و گسترش طریقت‌های صوفیانه و اشاعهٔ افکار متصوفهٔ آسیای مرکزی در آناتولیِ قرن‌های هفتم تا دهم هجری محسوب می‌شود، چراکه با ورود مهاجران ظهور طریقت‌های تصوف نیز در آناتولی رقم می‌خورد.

گفتنی است هم‌چنان‌که فرهیختگان خراسان و ماوراءالنهر به آناتولی مهاجرت می‌کردند، کسانی نیز متقابلاً از آناتولی به آن مناطق می‌رفتند. این امر به‌سبب دو سویه بودن مفهوم مهاجرت است. از آنجا که موضوع این مقاله تأثیرپذیریِ فرهیختگان آناتولی از مهاجران خراسانی و ماوراءالنهری است، ما در این مقاله نگاهی یک‌سویه به مقولهٔ مهاجرت داشته‌ایم؛ اما امید است پژوهش حاضر زمینهٔ مطالعه‌ای دوسویه در باب چنین مهاجرتی را فراهم آورد.

۲ انگیزه‌های مهاجرت به آناتولی در فاصلهٔ قرن‌های هفتم و دهم هجری

می‌توان گفت عوامل و نتایج مهاجرت‌ها به آناتولی چندبُعدی بوده است. در این بخش از مقاله، نخست به عوامل مهاجرت‌ها و سپس به نتایج آنها پرداخته می‌شود. به‌هنگامِ یورش مغولان و تیموریان، سلجوقیانِ روم آناتولی را به پناهگاه امن کوچندگانِ گریخته از چنگ مغولان بدل کردند. مهاجرت مزبور از مهم‌ترین و پُرجمعیت‌ترین مهاجرت‌ها به آناتولی بود. در دورهٔ ملوک‌الطوائف آناتولی، به‌رغم مبارزات نظامی‌ای که میان امیرنشین‌های مختلف در آن سرزمین رخ داد، در سدهٔ هشتم هجری تحولات علمی و فکری و نیز توسعهٔ اقتصادی به‌طور درخشان ادامه یافت و شهرهای مهم آناتولی به مراکز علمیِ آن روزگار بدل شدند. حکام آناتولی از یک سو دانشمندان مختلفی را گِرد آوردند و آنان را با لطف و محبت خویش به کارهای علمی تشویق و از دیگر سو به پرورش شاگردان مشغولشان کردند و خود نیز به ساختِ مدارس اسلامی، کتابخانه‌ها، مجتمع‌های رفاهی و مهمان‌سراها اهتمام ورزیدند. به‌لطفِ علاقه و تشویق حاکمان، آثار ارزشمندِ بسیاری در زمینه‌های پزشکی، نجوم، ریاضی، ادبیات، تاریخ، عرفان و همچنین حوزه‌های دینی نگاشته شد (Yıldız 1991: 140).

تأثیر شخصیت‌های برجستهٔ تصوف در سال‌های روی کار آمدن دولت عثمانی نیز آشکار است. رابطهٔ نزدیک عثمان غازی با شیخ اِده‌بالی، اورخان غازی با گیکلی بابا، مرادِ یکم با پوستین‌پوش بابا، یلدیریم بایزید با امیر سلطان، مرادِ دوم با حاجی بایرام ولی، سلطان محمدِ فاتح با استادِ خویش آق شمس‌الدین نمونه‌هایی واضح در اثبات این مدعاست (Kara 2008: 70). افراد یادشده، که به «لالا» معروف‌اند، نقشی مؤثر به‌ویژه در آموزش علمی و ادبیِ شاهزادگان و تعلیم شیوهٔ حکومت‌داری به آنها داشتند. در عین حال، اشخاص منسوب به طریقت‌های

تصوف در سیاست اسکان‌دهی قبایل ترکمن نقش مؤثری داشتند، زیرا شیوخ این طریقت‌ها، ضمن تلاش برای سازگارکردن مردم با سبک زندگی جدید در مناطق تازه‌فتح‌شده خود نیز از نفوذ معنوی فراوانی برای تحکیم پیوند میان مردم برخوردار بودند. در نتیجهٔ رهسپاری و مهاجرت علما و عرفای آسیای مرکزی به آناتولی، شهرها و کشورهایی جدید با روحیهٔ جهادی فتح شد؛ چنان‌که تأثیر این افراد جهادگر و رهبرانشان را در ایجاد وحدت سیاسی و مذهبی در آناتولی به‌سهولت می‌توان دید. گفتنی است افراد مذکور نه‌تنها در تبدیل آناتولی به دارالإسلام بلکه در ایجاد وحدت فرهنگی و روی کار آمدنِ یک دولت در آناتولی نیز مؤثر بودند. بسیاری از شاعران و دانشمندانِ صوفی‌مشرب،که از آسیای میانه به شهرهای آناتولی آمدند و در آنجاها سکنی گزیدند، به نمایندهٔ وحدت فرهنگی در آناتولی بدل شدند.

در قرن هفتم هجری/ سیزدهم میلادی، بسیاری از مشایخ و درویشانی که از ماوراءالنهر و خراسان به آناتولی مهاجرت کردند تابع مکتب ابن عربی ــ از پیروان شهاب‌الدین عمر سهروردی (وفات: ۶۳۲ق/ ۱۲۳۴م) ــ و از طرف‌داران نجم‌الدین کبری (وفات: ۶۱۸ق/ ۱۲۲۱م) بودند و عقاید عرفانیِ خود را در میان دیوان‌سالاران و روشن‌فکران رواج می‌دادند. با بررسی مکاتب عرفانی در آناتولیِ قرن هفتم هجری، با دو فرقه مواجه می‌شویم: مکتب عرفانی اول به‌نمایندگیِ عارف مشهور یعنی محیی‌الدین عربی (وفات: ۶۳۸ق/ ۱۲۴۰م) و فرزند معنویِ او صدرالدین قونوی (وفات: ۶۷۳ق/ ۱۲۷۴م) و پیروانشان بود؛ و مکتب عرفانیِ دوم را ــ که در مقایسه با مکتب اول از تسامح و زیبایی‌شناختی برخوردار بود ــ پیروان دو طریقت مهم سهروردیه و کبرویه نمایندگی می‌کردند (Ocak 2016: 83). در میان شاخص‌ترین فرقه‌های فعال تصوف در قرن‌های سیزدهم و چهاردهم میلادی در آناتولی، پیروان فرقه‌های یسویه، حیدریه، وفائیه و قلندریه را می‌بینیم که افکار عرفانی‌شان ریشه در ملامتیهٔ خراسان داشت و صفات قلندرانه از خود نشان می‌دادند. می‌توان گفت آموزهٔ وحدت وجود ابن عربی تقریباً در همهٔ طریقت‌های صوفیانهٔ آناتولی تأثیرگذار بوده است (Ay 2006: 464).

تغییرات رابطهٔ فرهنگیِ ایران و عثمانی پس از مرگ الغ بیک، برآمده از اوضاعِ اجتماعی‌ـفرهنگیِ همواره‌متغیر دو کشور بود. هم‌زمان با آغاز افول حکومت تیموری در ایران، سلطان محمد فاتح، با حذف امپراتوری بیزانس، دولت عثمانی را به اقتداری شاخص

رسانید. بنا نهادن مدارس ثمانیه در استانبول و ادرنه و بروسه و نیز جذب اصناف گوناگونی از دانشمندان (حتی از دو طریقت حروفیه و بکتاشیه) از اقدامات فرهنگیِ اوست (علامه ۱۳۹۴: ۳۱). در این مدارس ــ که به‌نوعی دانشکدهٔ حقوق، الهیات و ادبیات به شمار می‌آمد ــ علومی چون تفسیر، حدیث، فقه، کلام و ادبیات تدریس می‌شد. با این حال، شاگردان مدارس مزبور چون در طول تحصیلات ابتدایی و متوسطه و دبیرستانی‌شان دروس علوم، منطق، پزشکی، هندسه و نجوم را نیز مطالعه می‌کردند، در این زمینه‌ها هم از معلوماتی برخوردار بودند. بعدها، از سرِ نیاز، به این مدارس مدرسه‌های ویژهٔ آموزش ریاضی، حدیث (دارالحدیث) و پزشکی نیز اضافه شد (Uzunçarşılı 1988: 587). با گذشت زمان، در این مدارسِ تازه‌تأسیس، در زمینهٔ تعلیم علوم، به حضور استادان و در امور مذهبی و حقوقی به حضور قاضیان و مفتیان نیاز پیدا شد. برای رفع این نیاز، در مدارس، یا از دانشمندان آناتولی بهره برده می‌شد یا از دانشمندانی که از بلاد اسلام به آناتولی مهاجرت می‌کردند. افزون بر این، علما و ادبایی نیز بودند که پادشاهان به آنها نامه می‌نوشتند و آنها را به حضور در دولت عثمانی دعوت می‌کردند. این افراد با مواجب و دستمزدی گران استخدام می‌شدند و از اعضای خانواده‌شان نیز به‌خوبی استقبال می‌شد.

سید علاءالدین علی سمرقندی (وفات: ۸۶۰ق/ ۱۴۵۶م)، علی عجمی (وفات: ۸۶۰ق/ ۱۴۵۶م)، مصنّفک (وفات: ۸۷۰ق/ ۱۴۶۵م)، علاءالدین علی بن محمد قوشجی (وفات: ۸۷۹ق/ ۱۴۷۴م) و علاءالدین علی طوسی (وفات: ۸۸۷ق/ ۱۴۸۲م) از کسانی‌اند که، پس از کسب علم در موطن خودشان، به آناتولی مهاجرت و در آنجا شاگردان فراوانی تربیت کردند. در میان این علما، شاعران و متصوفهٔ بسیاری بودند که، با مهاجرتِ خود، هنر و ادبیات و اندیشهٔ عرفانی‌شان را به آناتولی منتقل کردند. معالی (وفات: بعد از ۸۷۹ق/ ۱۴۷۴م)، احمد الهی (وفات: ۹۳۶ق/ ۱۵۳۰م)، پیر حسام‌الدین حسن عشاقی (وفات: ۱۰۰۱ق/ ۱۵۹۳م)، حزینی (وفات: ۱۰۰۲ق/ ۱۵۹۳م)، بابا حیدر سمرقندی (وفات: ۹۵۷ق/ ۱۵۵۰م)، احمد صادق حسینی (وفات: ۹۹۴ق/ ۱۵۸۶م)، احمد بخاری (وفات: ۹۹۴ق/ ۱۵۸۶م) و امینی سمرقندی از کسانی‌اند که، برای اشاعهٔ اندیشه و طریقتِ خود یا برخورداری از قدردانی و حمایت پادشاهان عثمانی، از خراسان و ماوراءالنهر به آناتولی مهاجرت کردند.

رفته‌رفته، مهاجرت نخبگان خراسانی و ماوراءالنهری به آناتولی در قرن‌های نهم و دهم هجری رو به فزونی نهاد. آشفتگی، ناامنی و جنگ قدرت در میان شاهزادگان تیموری ــ که پس از مرگِ شاهرخ به وجود آمد ــ سبب شد عالمان به‌سببِ ناامنی اوضاع ایران و محرومیت از حمایت مادی و معنویِ پادشاهان ایرانی به آناتولی مهاجرت کنند (دین‌پرست ۱۳۹۵: ۱۵۸). همچنین، شاعران صوفی، محققان، مورخان و دانشمندانی که می‌خواستند از آثارشان قدردانی شود و علم در جایگاه شایستهٔ خود قرار گیرد گاهی یک‌به‌یک و گاهی گروهی به آناتولی مهاجرت می‌کردند.

در میان این مهاجران، نه‌تنها کسانی بودند که با شنیدن خبر حمایت سلطان محمد فاتح از علما در استانبول ترک وطن می‌گفتند و به آناتولی مهاجرت می‌کردند، بلکه بعضی از زائران کعبه نیز که از بازتاب مثبت مطالعات علمی و ادبی در دولت عثمانی اطلاع یافته بودند، در بازگشت از حج، به استانبول می‌آمدند. این حاجیانِ عالم و صوفی، البته در آغاز، با هدف اقامت دائمی، به آناتولی نیامده بودند؛ اما با برخورداری از لطف پادشاهان عثمانی و چشیدن طعم زندگی مرفه در آناتولی ترجیح دادند، به‌جای بازگشت به وطنِ خود، همان‌جا بمانند؛ از این زمره‌اند کسانی چون امیر سلطان (وفات: ۸۳۳ق/ ۱۴۲۹م)، امیر بخاری (وفات: ۹۲۲ق/ ۱۵۱۶م)، ملا فاضل تاشکندی (وفات: ۹۸۰ق/ ۱۵۷۲م) و شیخ عبداللطیف جامی (وفات: ۹۶۳ق/ ۱۵۵۶م) که اهل خراسان و ماوراءالنهر بودند و، پس از ادای حج، به آناتولی آمدند.

در سدهٔ دهم هجری/ شانزدهم میلادی، علاقهٔ سلاطین عثمانی به تصوف و مشایخِ آن بیش از سلاطین سده‌های قبل بود. از جمله، سلطان سلیم اول به تصوف و صوفیان علاقه نشان می‌داد و خود به حلقهٔ ارشادِ شیخ محمود (از مشایخ طریقت نقشبندیه) پیوست. سلطان سلیمان قانونی نیز، همچون نیاکانِ خود، در مقام پادشاه، به تصوف علاقه داشت و از حلقهٔ ذکر چهار طریقتِ مولویه، نقشبندیه، خلوتیه و بایرامیه مستفیض می‌شد. شرکت‌جستنِ او در مجالس مثنوی‌خوانی و سماع درویشان نشانِ دل‌بستگی‌اش به طریقت مولویه بود. او، وقتی شیخ‌الاسلام چیوی‌زاده محیی‌الدین محمد افندی (وفات: ۹۵۴ق/ ۱۵۴۷م) به کافر بودن مولانا جلال‌الدین فتوا داد، این ابیات را به انتقاد از شیخ‌الاسلام سرود و او را از مقام شیخ‌الاسلامی عزل کرد (Öngören 2000: 248-252):

طعنه بـر عاشـق نمـی‌زد مفتـیِ بسـیارفن گر ز سرّ عشق می‌دانسـت یـک‌مقـدار فـن
آن‌که گوید شیخ الاسلامم، بُوَد طفلی حقیر در طریقِ عشق چون یارم کند اظهار فـن؟[۱]

روابط سلاطین عثمانی با مشایخ تصوف نشان می‌دهـد کـه در پـس‌زمینـهٔ مهـاجرت بـه آناتولی، در قرن‌های نهم و دهم هجری (پانزدهم و شـانزدهم مـیلادی)، تحـت حمایـت یـک ساختار قدرتمند دولتی، علاقهٔ سلاطین عثمانی به تصوف و صوفیان بسیار پُررنگ بوده اسـت. در عینِ حال، معاف‌بودن مشایخ از پرداختِ مالیات، دادنِ مواجب به آنها و نیـز سـاخته‌شـدن خانقاه‌ها و زاویه‌ها بی‌شک از دلایلی بود که دولت عثمانی را در سده‌های مزبور کـانون توجـه کرده بود. از عوامل مهم دیگر در مهاجرتِ شاعران و دانشمندان آسیای مرکـزی بـه آنـاتولی، در سده‌های یادشده، سیاست‌هـای فرقـه‌گرایـی دولـت صـفویه بـود کـه بـا حکـم و نظـارتِ شاه‌اسماعیل و سپس شاه‌طهماسب اجرا می‌شد.

۳ فهرست اسامی مهاجران

در این مقاله، برای نمونـه، شصـت و نـه تـن از مهـاجران خراسـانی و مـاوراءالنهری انتخـاب شده‌اند؛ فهرست اسامی آنان چنین است:

ش	نام	تاریخ وفات	گرایش	مناطق مهاجرفرست	مناطق مهاجرپذیر
۱	بهاءالدین ولد	۶۲۸ق	عارف	بلخ	قونیه
۲	بابا الیاس خراسانی	۶۳۷ق	عارف	خراسان	آماسیه
۳	امیر جی سلطان	۶۳۷ق	عارف	خراسان	قیسریه
۴	برهان‌الدین محقق ترمذی	۶۳۹ق	عارف	ترمذ	قونیه
۵	شهاب‌الدین نسوی	۶۴۷ق	کاتب و مورخ	نسا	دیاربکر
۶	احمد فقیه	۶۵۰ق	فقیه و عارف	خراسان	قونیه
۷	حاجی بکتاش ولی	۶۶۹ق	عارف	نیشابور	قرشهر
۸	پیر دده	؟	عارف	خراسان	آماسیه
۹	آکیازی لی	؟	عارف	خراسان	بروسه

۱. به زبان ترکی:
Fenn-i sırr-ı aşktan bilseydi bir mikdar fen Aşığa ta'n meylemezdi müfti-i bisyar fen
Mekteb-i aşkında ol yar, idicek izhar fen Şeyhülislamım diyen, bir tıfl-ı ebcedhan olur

۱۰	نصرت بابا	؟	عارف	خراسان	توقات
۱۱	سعدالدین حمویه	۶۷۱ق	عارف و شاعر	نیشابور	دیاربکر
۱۲	مولانا جلال‌الدین رومی	۶۷۲ق	شاعر و عارف	بلخ	قونیه
۱۳	آتشباز ولی	۶۸۴ق	عارف	بلخ	قونیه
۱۴	قانعیٔ طوسی	۶۷۲ق به بعد	شاعر	طوس	قونیه
۱۵	مؤیدالدین جندی	۶۹۱ق	عارف، شاعر و شارح	فرغانه	قونیه
۱۶	سعیدالدین فرغانی	۶۹۹ق	عارف، شاعر و شارح	فرغانه	قونیه
۱۷	شمس‌الدین سمرقندی	۷۰۲ق	ریاضی‌دان و اخترشناس	سمرقند	ماردین
۱۸	سیف فرغانی	۷۰۵ق به بعد	شاعر و عارف	فرغانه	آقسرای
۱۹	حسن بن شرفشاه	۷۱۵ق	عالم و فیلسوف	استرآباد	ماردین
۲۰	سید هارون ولی	۷۲۰ق	عارف	خراسان	قونیه
۲۱	علاءالدین خوارزمی	۷۴۲ق	عارف	خوارزم	آناتولی
۲۲	جلدکی	۷۴۳ یا ۷۶۲ق	کیمیادان	طوس	آناتولی
۲۳	قره‌جه احمد	۷۷۳ یا ۷۹۲ق	عارف	خراسان	مانیسا
۲۴	پوستین پوش	بعد از نیمهٔ دوم قرن هشتم	عارف	خراسان	بروسه
۲۵	خواجه دهخانی	؟	شاعر	خراسان	قونیه
۲۶	عزیزی استرآبادی	؟	مورخ	استرآباد	سیواس
۲۷	فیضی بلخی	؟	شاعر و عارف	بلخ	قونیه
۲۸	اخی میرم خلوتی	۸۱۲ق	صوفی	هرات	قرشهر
۲۹	علی مست ادهمی بخاری	اوایل قرن نهم	صوفی	بخارا	بروسه
۳۰	سید علی سلطان	۸۱۵ق به بعد	عارف	خراسان	آناتولی
۳۱	الوان شیرازی	۸۲۹ق	شاعر و عارف	ماوراءالنهر	آناتولی
۳۲	خندان	۸۳۰ق	شاعر	بخارا	استانبول
۳۳	جمال‌الدین احمد خوارزمی	۸۳۱ق	عالم	سمرقند	بروسه
۳۴	امیر سلطان	۸۳۳ق	عارف و شاعر	بخارا	بروسه
۳۵	امیر غیاث‌الدین	۸۵۲ق	صوفی	استرآباد	بطلیس
۳۶	علاءالدین علی سمرقندی	۸۶۰ق	مفسر و متصوف	ماوراءالنهر	قرامان
۳۷	علی عجمی	۸۶۰ق	عالم و شارح	سمرقند	بروسه
۳۸	مصنّفک	۸۷۰ق	عالم، فقیه و شارح	بسطام	استانبول

۳	معالی	۸۷۹ق به بعد	شاعر	طوس	استانبول
۴۰	عبدالرزاق بخشی	؟	کاتب	سمرقند	استانبول
۴۱	علی قوشجی	۸۷۹ق	دانشمند و ریاضی‌دان	سمرقند	استانبول
۴۲	علاءالدین علی طوسی	۸۸۷ق	عالم و فیلسوف	طوس	استانبول
۴۳	عینی	۸۹۷ یا ۹۰۰ق	شاعر، متصوف	ترمذ	قرامان
۴۴	رکن‌الدین محمود بخاری	؟	عارف	بخارا	آماسیه
۴۵	خروس دده	؟	عارف	خراسان	استانبول
۴۶	سیدناصرالدین بخاری	؟	عارف	بخارا	بروسه
۴۷	امیر بخاری	۹۲۲ق	شاعر و عارف	بخارا	استانبول
۴۸	عبدالعلی بیرجندی	۹۳۴ق	ریاضی‌دان و فقیه	بیرجند	استانبول
۴۹	احمد سمرقندی	۹۳۰ یا ۹۸۱ق	صوفی	سمرقند	عشاق
۵۰	احمد الهی	۹۳۶ق	شاعر و صوفی	بخارا	بروسه
۵۱	عصام‌الدین الإسفراییني	۹۴۵ق	زبان‌شناس و فلسفی‌دان	نیشابور	آناتولی
۵۲	میر علم بخاری	۹۵۰ق	معلم، محدث و مفسر	بخارا	استانبول
۵۳	بابا حیدر سمرقندی	۹۵۷ق	صوفی	سمرقند	استانبول
۵۴	شیخ عبداللطیف جامی	۹۶۳ق	صوفی	بخارا	استانبول
۵۵	مرادی عجم	۹۶۸ق	شاعر	بسطام	استانبول
۵۶	جدایی عجم	۹۶۸ق	شاعر	بخارا	استانبول
۵۷	تاج‌الدین بخاری	؟	هنرمند و خطاط	بخارا	استانبول
۵۸	شجاع‌الدین فارسی	؟	هنرمند و خطاط	هرات	استانبول
۵۹	محمد بن یوسف	۹۷۱ق	صوفی	سمرقند	استانبول
۶۰	شاه حسین خراسانی	۹۷۲ق	صوفی	هرات	استانبول
۶۱	ملافاضل تاشکندی	۹۸۰ق	متصوف	تاشکند	استانبول
۶۲	احمد صادق حسینی	۹۹۴ق	عالم و عارف	بخارا	استانبول
۶۳	احمد بخاری	۹۹۵ق	عارف	بخارا	استانبول
۶۴	محمد افندی	۱۰۰۰ق	عارف	بخارا	استانبول
۶۵	پیرحسام‌الدین حسن عشاقی	۱۰۰۱ق	عارف	بخارا	عشاق
۶۶	حزینی	۱۰۰۲ق	شاعر و صوفی	ماوراءالنهر	استانبول
۶۷	ملا عماد	؟	دانشمند و ریاضی‌دان	سمرقند	استانبول
۶۸	امینی سمرقندی	؟	شاعر	سمرقند	استانبول
۶۹	حسن بن حسین	؟	مورخ	سمرقند	استانبول

۴ شرح‌حال و آثار امیر بخاری

سید احمد بن محمد بخاری حسینی (وفات: ۹۲۲ق/ ۱۵۱۶م) در آناتولی به «امیر بخاری» معروف بود. او در بخارا زاده شد و نوهٔ خواجه فغنوی، از بزرگان سلسلهٔ نقشبندیه (وفات: ۷۱۵ق/ ۱۳۱۶م)، بود. پس از تحصیلات اولیه در بخارا، به سمرقند رفت. در آنجا، از مریدان شیخ عبیدالله احرار (وفات: ۸۹۵ق/ ۱۴۹۰م) شد و، در خدمتِ او، با عبدالله سیماوی معروف به شیخ الهی (وفات: ۸۹۶ق/ ۱۴۹۱م) ــ که از آناتولی به سمرقند آمده بود ــ آشنا شد (آلگار ۱۳۷۷: ۳۸۶). امیر بخاری درویشی فروتن بود. وقتی احساس کرد شیخ احرار به‌دلیل آنکه امیر بخاری سید و نوهٔ فغنوی است، علاقهٔ بیشتری به او نشان می‌دهد ناراحت شد. در آن زمان، عبدالله سیماوی نیز مراحل سلوک خود را در مصاحبت شیخ احرار به اتمام رسانده بود. امیر بخاری از شیخِ خود اجازه گرفت و، به‌همراه شیخ الهی (سیماوی)، به آسیای صغیر رفت.

آن دو نخست به کوتاهیه (زادگاه شیخ الهی) رفتند و در آنجا تکیه‌ای برای نقشبندیه بنا نهادند. امیر بخاری به شیخ الهی انتساب جست و چندی بعد، برای سفر حج ، از او کسب اجازه کرد. او، در سفر حج، به‌همراهِ خود جز **قرآن** و *مثنوی* مولانا چیزی دیگر نداشت و در طول سفر از هیچ‌کس آقچه یا صدقه نپذیرفت (Mecdî 1269: 363; Mehmed Süreyya 1308: 195-196).

در مکه، از مال وقف نخورد، بلکه برای گذران زندگی و کسب درآمد کتاب استنساخ می‌کرد. یک سال بعد، به‌دعوتِ شیخ الهی، به سیماو[1] رفت. سپس، برای گزارش اوضاع عرفانیِ استانبول به شیخِ خود، به‌دستورِ او به استانبول رفت. در آنجا، امیر بخاری در تکیهٔ شیخ وفا[2] (وفات: ۸۹۶ق/ ۱۴۹۱م) با او دیدار کرد و چندی میهمانِ او شد (Vassaf 2006: 58).

در همان زمان، شهرت شیخ الهی به‌حدی رسیده بود که از طرفِ سلطان عثمانی به استانبول دعوت شد. امیر بخاری نیز به شیخ الهی نامه‌ای فرستاد که دربردارندهٔ اوضاع عرفانیِ استانبول بود. شیخ الهی برای مدتی کوتاه به استانبول آمد و امیر بخاری را به مقام

۱. از شهرستان کوتاهیه (Simav)

۲. مصلح‌الدین مصطفی، معروف به شیخ وفا، شاعر و صوفی عثمانی و بنیان‌گذار شاخهٔ وفائیه (از سلسلهٔ زینیه).

خلافت منسوب کرد و از آنجا به ینی‌جهٔ واردار[۱] رفت. امیر بخاری بعد از ۸۸۲ق/ ۱۴۷۷م به ارشاد مریدان پرداخت. بنابراین، او اولین صوفی‌ای است که طریقت نقشبندیه را در استانبول گسترش داد. مصلح‌الدین طویل، عبید چلبی (از نسل مولانا جلال‌الدین رومی) و بابا بدرالدین، که سلوکِ خویش را در محضر شیخ الهی آغاز کرده بودند، ادامهٔ مراحلِ آن را در خدمتِ امیر بخاری به اتمام رساندند. پیروان امیر بخاری هر روز بیشتر می‌شد و تکیه‌های جدیدی به نام او ساختند. امیر بخاری شش پسر داشت. او اولاد و عیال خود را در بخارا گذاشت، اما بعدها آنها را نزد خود خواند. امیر بخاری در ۹۲۲ق، در هفتاد و سه‌سالگی، درگذشت (Kara 1995: 125-126).

امیر بخاری دو اثر منظوم و دو اثر منثور دارد: *رسالةٌ فی التصوف*، *شرح ابیات مولانا*، *دیوانچهٔ ترکی* و *دیوانچهٔ فارسی*. او، در اشعارش، بخاری تخلص می‌کرد. نسخهٔ خطیِ *دیوانچهٔ فارسیِ* امیر بخاری در کتابخانهٔ ملت (در استانبول) به شمارهٔ ۵۸۶ ثبت گردیده و، در سرآغازِ آن، شرحی ابیات غزل مولانا نیز آمده است.

نسخهٔ مزبور ۲۲ ورق دارد و بسیار کم‌حجم است و مشتمل است بر دو قصیده، پنجاه‌وچهار غزل و یک قطعه. بیشترِ اشعار فارسیِ امیر بخاری به تبعیت از غزلیات حافظ شیرازی سروده شده است. نخستین‌بار، جمال کورناز و مصطفی تاتجی، با کتاب مستقلی، *دیوانچهٔ فارسیِ* امیر بخاری را به جامعهٔ دانشگاهی معرفی کردند. در اینجا، برای نمونه، یک غزل[۲] فارسی امیر بخاری را می‌آوریم که که نظیره‌ای بر غزل حافظ است، با مطلعِ «اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را/ به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را»:

آلا ای باد روح‌افزا سلام و بندگی‌ها را — رسان بر طاق و ایوانش، ز عجز من بگو یارا
به نقدِ جان اگر وصلت توانستی خرید این دل — نبودی غیر ازین سودا به حج بازارِ مینا[۳] را
چه‌سان گویم منِ مسکین نشان بلبل عرفان — که می‌گوید به هر مجلس صفات پاک مولا را؟
به لطف و همت و سعیت مرا خود هست همت آن — که مزد کار تو بخشم سطنبول و قالاتا را
ولیکن رختِ بختِ خود به بال پشه گر بندم — به پروازش کند سیران سمرقند و بخارا را

۱. ینی‌جهٔ واردار یا واردار ینی‌جه‌سی قصبه‌ای تاریخی در کنار رود واردار است. امروز واقع در یونان است، با نامِ جدیدِ Giannitsa.
۲. *دیوان فارسیِ* امیر بخاری: ۱۱الف-۱۲ب، نسخهٔ خطّی در کتابخانهٔ ملت، به شمارهٔ ۵۸۶.
۳. مینا: مِنا یا مِنی محلی در شرق مکه است.

بـه گـردِ عـالم هسـتی همـه گردیـدم و دیـدم گزیـــدم از همـــه ســـیما و اقـــدام مربـــا[1] را
جمـال دوسـتان خـواهی بخـاری در نظـر دائـم بـــه یـــاد آور همیشـــه مکـــه و قـــدس معـــلا را

۵ اندیشهٔ عرفانی امیر بخاری

امیر بخاری منسوب به طریقت احراریه (از شاخه‌های طریقت نقشـبندیه) بـود. نقشـبندیه در سرزمین‌های بسیاری اشاعه یافته و پیروانِ آن در سراسر جهان اسلام از جمله ترکیـه، ایـران، عراق، سوریه، هندوستان و پاکستان فعال‌اند. طریقت مزبـور ــ کـه شیخ بهاءالدین نقشبند آن را بنیان نهاده بود ــ در نتیجهٔ اعزام عبـدالله سـیماوی (وفـات: ۸۹۶ق/ ۱۴۹۱م)، خلیفـهٔ عبیدالله احرار، به آناتولی (که از جانب شـیخ خـود یعنـی عبیـدالله احـرار اعـزام شـده بـود) گسترشی چشمگیر در آن سرزمین یافت.

در طریقت نقشبندیه، شیوهٔ ملامتیه ــ که طریقت عرفانیِ مهـم منطقـهٔ خراسـان بـه‌شـمار می‌آمد ــ با فرهنگ و معارف موجود در مدارس اسلامیِ منطقهٔ بخارا یکی شـد و سـاختاری نـو یافت که تأثیراتی شگرف بر تاریخ تصوف و عرفان نهـاد (Tosun 2015: 611). چنـان‌کـه مـی‌دانـیم، نقشبندیه طریقتی میانه‌رو اما تابع سنت و پایبند به حفـظ آداب شـریعت اسـت. اسـاسِ آن بـر نقش‌بستن ذکر حق در دل سالک است. امیر بخاری نیز، در مجالس صوفیانه، پیوسته ذکر خفـی می‌گفت. لامعی، شاعر عثمانی و مرید امیر بخاری، اصول ارشـادِ او را چنـین توصـیف مـی‌کنـد: عمل با عزم، ترک صورت، مداومت بر ذکر خفی، صحبت، عزلت، کـم‌سـخن‌گفـتن، کـم‌خـوری، روزه، شب‌زنده‌داری، دوری از بدعت، متابعت سنت، و بریدن از دنیا (Kurnaz 1996: 253).

در برخی مناطق مهم استانبول، سه تکیه، به‌فرمانِ سلاطین عثمانی، با نامِ امیر بخاری بنـا شده که نشانِ تأثیرگذار بودن شخصیتِ اوست. اگر امیر بخاری در محـیط ادبـی و عرفـانیِ آن روزگارِ استانبول تأثیری ژرف نداشت، بی‌گمان آن‌همه مرید به تکیه‌ها نمی‌آمدند و خـود نیـز از الطاف سلاطین برخوردار نمی‌شد.

تکیهٔ امیر بخاری، که به‌فرمانِ سلطان یلدیرم بایزید در محلهٔ فـاتح اسـتانبول سـاخته شـده، نخستین تکیه‌ای بود که مرکـز طریقـت نقشـبندیه بـه شـمار مـی‌آمـد. چـون شـمار مریـدان

۱. در بیت مزبور، مربا به‌معنیِ «مرید تربیت‌شده» است.

امیر بخاری فزونی یافت، آن تکیه را با دو تکیهٔ دیگر ــ که یکی در آیوان‌سرای و دیگری در اِدرنه قاپی است ــ تجمیع کردند. تکیهٔ آیوان‌سرای در ۹۱۸ق/ ۱۵۱۳م ساخته شده بود و، در اوایل قرن دوازدهم هجری، آن تکیه را محمدامین توقاتی (وفات: ۱۱۵۸ق/ ۱۷۴۵م) ــ از مهم‌ترین مشایخ نقشبندیه ــ اداره می‌کرد. تکیهٔ اِدرنه قاپی در قرن دهم هجری (شانزدهم میلادی) به‌فرمانِ سلطان سلیمان قانونی با نام امیر بخاری بنا نهاده شده بود (Muslu 2003: 283).

برای درک اندیشه و عقیدهٔ عرفانیِ امیر بخاری، باید به اشعار ترکیِ او مراجعه کرد، زیرا او نیز مانند شیخِ خود به تفکر عرفانیِ وحدت وجود معتقد بود و این عقیده به‌ویژه در اشعارِ ترکی‌اش نمایان است. از این دسته اشعارِ امیر بخاری دریافت می‌شود که، بیشتر، از مکتب ملامتیهٔ خراسان و اندیشهٔ عرفانیِ وحدت وجود متأثر بوده است. مضمون اشعار ترکیِ او در مجموع چنین است: عزلت و گوشه‌نشینی، اتصال به حق، عمل صالح، و در قلبِ خویش به‌جز خدا هیچ‌چیز و هیچ‌کس را جای‌ندادن. درحالی‌که اصول طریقت نقشبندیه «خلوت در انجمن» ــ و در تقابل با عزلت‌جویی ــ بوده، در بسیاری از اشعار امیر بخاری، به گوشه‌نشینی و عزلت توصیه شده است. این شعر ترکی او نیز همین مضامین را گوشزد می‌کند:

زاهدا از هوا و آرزوی بهشت بگذر — گر مردی، طالب حق باش و از ماسوا بگذر
جز خدا از هرچه دلت را نفی کن و بگذر — به غیر از او فکر مکن و از مالیخولیا بگذر
در هر عمل رضای خدا را در نظر بگیر — در عمل بااخلاص باش و از شرک و ریا بگذر
در راه خدا اختلاط با خلق رهزنِ توست — عزلت بگیر و از جملهٔ آشنایان بگذر
ای بخاری، از بیت بگذر و رو به حق بگردان — از ذوق و صفا، که ز شعر سرودن است، بگذر[1]

امیر بخاری، در اشعار خود، ذکر خفی و «تَرک چهارگانه» را تلقین می‌کند. بیتی که در آخرِ *دیوانچهٔ فارسیِ* او آمده نیز بیانگر همین عقیدهٔ عرفانی اوست (نسخهٔ خطی، ش 586–۲۲ب):

هست تاج عارفان اندر جهان از چار تَرک — تَرک دنیی، ترک عقبی، ترک هستی، ترکِ ترک

---

۱. این غزل، برای نشان‌دادنِ اندیشهٔ عرفانی او، از کتاب *امیر بخاری: متصوفی بخارایی در استانبول* (*İstanbul'da Buharalı Bir Mutasavvıf, Emir Buharî*) آورده شده‌است (۱۹۹۹: ۱۶۰)؛ به زبان ترکی:

Merd isen ol tâlib-i Hâk mâsivadan vaz gel — Cennete itme heves zâhid hevâdan vaz gel
Gayrı fikri ko abes malihulyadan vaz gel — Hak'dan artuk gönlüne her ne gelürse nefy kıl
İşün ıhlasıla kıl şirk ü riyadan vaz gel — Her amelde Hak rızasın gözle ancak gayrı ko
Cümlesinden uzlet it hep âşinadan vaz gel — Hak yolında ihtilât-ı halk ırar çün kim seni
Şi'r dimekden gelen zevk ü safâdan vaz gel — İy Buhârî beyti ko daim teveccüh Hakk'a kıl

امیر بخاری، در غزلی تُرکی با این مطلع، تَرک هستی و تَرک آرزوهـای دنیـوی را گوشـزد می‌کند:

هر که از جملـه جهـان بـری نیسـت در مردان راه، آن مرد میدان نیسـت[۱]

۶ تأثیرپذیری شاعران و صوفیان آناتولی از امیر بخاری

۱ـ۶ لامعی چلبی (وفات: ۹۳۸ق/ ۱۵۳۲م)

لامعی چلبی یا لامعی برسوی، عارف و شاعر و مترجم عثمانی، در ۸۷۸ق/ ۱۴۷۳م در بروسـه زاده شد. تحصیلات اولیه را نزد مدرسانی چون ملامحمد حسن‌زاده و مـلااخـوَین فراگرفـت. سپس، به امیر بخاری دست ارادت داد و خود، در ادبیات و عرفان، به مقامی رسید که ادبیـات و تصوف را با هم آمیخت. او، همچنین، کتـاب‌هـای فارسـی بسـیاری را بـه ترکـی برگردانـد. به‌سببِ ترجمه‌های فراوانی که از آثار جامی (وفـات: ۸۹۸ق) به دسـت داد، «مـلای روم» نامیـده شد. انتساب به امیر بخاری نقطهٔ عطفی در زندگی لامعی به شمار می‌آید؛ چنان‌کـه در آثـار و ترجمه‌های خود از اندیشهٔ عرفانی امیر بخاری فراوان بهـره بـرده اسـت. لامعـی از مهـم‌تـرین شخصیت‌های ادبیات دیوانی ترکی در عصر خود بود و، از ایـن‌رو، انتسـابش بـه امیـر بخـاری حـائز اهمیـت اسـت. او از بـزرگ‌تـرین خلفـا و جانشـینان امیـر بخـاری بـود و در مثنـوی *شرف‌الإنسان* در مدح او شعری به زبان فارسی سروده است:

میـر بخـاری کـه تـو را پیـر بـود جـان و دلـش از دو جهـان سـیر بـود
دل کـه چـو فرخنـدهٔ روحـش مـدام صـدره‌نشـین باشـد و طـوبی‌مقـام
مـوم‌صـفت دور شـد آن انگبـین گریـه‌کنـان سـوختگی را گـزین
بگـذر از ایـن تفرقـهٔ هـای و هـوی مهـر بـزن بـر دهـن گفـت و گـوی
صـحن دلـت پـاک کـن از ماسـوا تـا کـه شـود نظرگـه آن شـاه را
در دو جهـان یـار تـو را او بـس اسـت خاتمـهٔ کـار تـو را او بـس اسـت
یـار شـوی چـون ز دل و جـان بـه‌هـوش خـواه بگـو خـواه تـو بنشـین خمـوش

(Lâmi'î Çelebi 1997: 141)

---

۱. به زبان ترکی:

Merdân-ı râh içinde ol meydân eri değül Kangı kimesne cümle cihandan beri değül

(Kurnaz 1999: 135)

سعی نویسندگان مقالهٔ حاضر در ادامه بر آن است که، در حد توان، تأثیرپذیری لامعی را از امیر بخاری با تکیه بر اشعار او نشان دهند. لامعی، در آخر دفتر ثانی *دیوان* خود، بیست و هشت غزلِ هم‌وزن با اشعار ترکیِ امیر بخاری دارد. لامعی، در سرآغاز دفتر مزبور، این عنوان را می‌آورد: «ابتدا به مدح امیر احمد البخاری علیه رحمه الله» بعد از این عنوان بر سه شعر از امیر بخاری نظیره می‌گوید که بیت مطلع آنها همانند سه غزل ترکی امیر بخاری است.

لامعی در هشت شعر خود از این بیست و هشت غزل نام شیخ خود را ذکر می‌کند. در میان این اشعار تنها غزل بیستم با عنوان «در جواب غزل سلطان قورقود[۱]» آمده است. ما برآنیم که، غیر از غزل بیستم، همهٔ این اشعار در مدح امیر بخاری سروده شده یا نظیره‌ای بر اشعار او بوده است.

لامعی، جز در اینجا، در هیچ‌جا از دفتر ثانی *دیوانِ* خود اذعان نمی‌کند که بر اشعار شیخ خود نظیره گفته است، ولی با نتیجه‌گیری از تحقیقات صورت‌گرفته دربارهٔ نظیره‌نویسی می‌توان گفت ارتباطی میان این اشعار لامعی با اشعار ترکی امیر بخاری وجود دارد.

در این غزل ــ که در ادامه می‌آوریم ــ لامعی مضمون شعر امیر بخاری را، به‌جز تغییر یک یا دو کلمه، همان‌طور که هست می‌آورد و بر شعر وی نظیره می‌گوید. مطلع هر دو شعر به هم شبیه و مضمون و وزن و قافیه‌شان هم یکی است، اما در هنگام ترجمه یکسان‌بودن وزن از میان رفته است. با وجود این، تا حدی سعی شده است که مضمون و ویژگی سبکیِ اشعار حفظ شود. در اینجا، مطلع غزل امیر بخاری و سپس نظیرهٔ لامعی را، با ترجمهٔ فارسیِ آن، می‌آوریم:

ز آنجا روز و شب فتح باب‌ها شد نصیبم[۲] — به درگاهی بزرگ از حق انتساب دارم

و اما نظیرهٔ لامعی:

در آستانش روز و شب فتح باب‌های بسیاری شد نصیبم — به درگاهی بزرگ از گذشته انتساب دارم
آفتابی دارم که از عرش و کرسی هم بلندتر است — هر پرتو آن هژده هزار عالم را روشن می‌کند
شاهی دارم که گردون سوار و ماه رکاب است — حور عین در ملکوت خاک راه آن را کُحل چشم خود می‌کند

---

۱. شاهزاده قورقود، برادر سلطان سلیم یاوز است.

۲. بیت مطلع به زبان ترکی:

Hak bilür kim oradan çok feth-i bâbum var benüm — Bir ulu dergâh-ı Hak'dan intisâbum var benüm

(Kurnaz 1999: 128)

اکنون کتاب خوبی دارم که فاقد فصل و باب است — دفتر عقل را در آتش عشقش سوزانده است
سیمرغ لامکان هستم که درگاهی عالی دارم — پرندگان سدره هم به گرد پرواز همت من نمی‌رسند
و با اغیار نه سؤالی دارم و نه جوابی — بندهٔ میر افندی هستم و مذهب من حُب آل است
که به آستان نقشبندیه انتساب داشته باشم[۱] — لامعی! این دولت در دو جهان برایم کافی است

وزن هر دو شعر «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» است. شیخ بخاری در این غزل می‌گوید که، با تمامیِ وجودش، به حق اتصال یافته و به مرتبه‌ای والا رسیده است. لامعی نیز، در همین حال و هوا، غزلِ خود را می‌سراید و بعضی ترکیباتِ آن به غزل بخاری مانند است؛ مثلاً، ترکیب «فتح باب‌ها» در غزل لامعی به‌مانندِ غزل شیخ بخاری آمده است. ترکیب «دفتر علم» را نیز، که در شعر امیر بخاری آمده، لامعی به «دفتر عقل» تغییر داده است. امیر بخاری، همچنین، از به‌دست‌آوردن کتابی سخن می‌گوید که بدون حرف و نقش است؛ لامعی نیز از کتابی بدون فصل و باب سخن می‌راند.

لامعی در غزلی دیگر نیز بر این شعر امیر بخاری یعنی

اعلی طریقِ حق طریق نقشبندی است — رئیس طریق نقشبندی میر افندی است[۲]

نظیره می‌گوید و چنین می‌سراید:

امروز شهنشه، در تخت ولایت، میر افندی است — رئیس طریق خواجگان نقشبندی است[۳]

چنان‌که ملاحظه شد، امیر بخاری، در غزلِ خود، از انتسابش به خواجه بهاءالدین نقشبند و جای‌گرفتن پند و اندرزِ او در دل همگان سخن گفته است. در غزل لامعی نیز دربارهٔ

---

۱. به زبان ترکی:

Bir ulu dergâha çoktan intisâbum var benüm — İşiğinde rûz u şeb çok feth-i bâbum var benüm
On sekiz bin âlemi rûşen kılur her pertevi — Arş u kürsîden yüce bir âfitâbum var benüm
Hâk-i râhın kuhl ider mülk-i melekde hûr-ı în — Bir şeh-i gerdûn-süvâr ü meh-rikâbum var benüm
Yandurup ışkı odında cümle aklun defterin — Şimdi fasl u bâbı yok bir hoş kitâbum var benüm
Tâyirân-ı sidre irmez himmetüm pervazına — Lâ-mekân sîmurgıyam âlî-cenâbum var benüm
Mîr Efendi bendesiyem mezhebümdür hubb-ı âl — Gayrilerle ne suâl ü ne cevâbum var benüm
Bana bu devlet iki âlemde besdür Lâmiî — K'asitân-ı Nakşibende intisâbum var benüm

(Lamiʿî 1983: 177)

۲. مطلع شعر به زبان ترکی:

Tarîk-i Nakşibendînün re'isi Mir Efendidür — Tarîk-i Hakk'un a'lâsı tarîk-i Nakşibendîdür

(Kurnaz 1999: 130)

۳. مطلع شعر به زبان ترکی:

Tarik-i hâce-gan içre re'is-i Nakşibendîdür — Bugün taht-ı vilayetde şehinşeh Mir Efendidür

(Lamiʿî 1983: 177)

انتسابش به امیر بخاری سخن می‌رود و لامعی خویشتن را غلام شیخش می‌نامد. لامعی همچنین در غزل سوم، آخر دفتر دوم دیوان خود، بر غزل دیگر امیر بخاری نظیره می‌گوید. امیر بخاری، در غزل خویش، شیخِ خود را مدح می‌گوید و از اعتماد و انقیادِ خود در برابر شیخش سخن می‌راند. لامعی نیز، به پیروی از امیر بخاری، از همت و بلندی مرتبهٔ شیخِ خود می‌گوید؛ شعر امیر بخاری:

به یک عزیز استناد دارم　　به‌غایت به او اعتماد دارم[۱]

و شعر لامعی:

به یک درگاه استناد دارم　　به‌اندازهٔ صد فلک به او اعتماد دارم[۲]

سادگی کلام و لطف احساس امیر بخاری را بیشتر در غزلیات ترکیِ او می‌توان سراغ گرفت که حال و هوای عشق الهی دارد. اینکه لامعی در اشعار مکرر از امیر بخاری با اظهار ارادت یاد می‌کند صرفاً ستودن مقام شیخوخیتِ این شاعر بخارایی در طریقت نقشبندیه نیست، بلکه لامعی به‌سبب الفت‌داشتن با اشعارِ امیر بخاری از افکار عرفانی‌اش تأثیر پذیرفته و بعضی از مضامین وی را به صورت نظیره‌گویی آورده است. لامعی غزلی دیگر از امیر بخاری را، با وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» و با مطلعِ «عقلم بردی و با دردت روز و شب سرگردانم/ گر عاشقم، چه شود ــ یا رب!ــ عاشقِ توام»[۳]، در همان وزن نظیره‌گویی کرده است:

با عشق معامله کردیم و هستی‌مان نیست شد　　در معامله با یار به زیان و سود فکر نمی‌کنیم
هستی‌مان عشق است و با او سر و کار داریم　　عشق یارِ ماست و گفتارمان با اوست
رندِ خراباتی هستیم و نه عقل داریم و نه آبرو　　عقل و دل و آبرومان را یکجا به باد داده‌ایم

---

۱. مطلع شعر به زبان ترکی:
Bir azize istinâdum var benüm　　Ana gayet i’timâdum var benüm
(Kurnaz 1999: 129)

۲. مطلع شعر به زبان ترکی:
Bir işige istinâdum var benüm　　Yüz felekçe itimâdum var benüm
(Lamiʿî 1983: 177)

۳. به زبان ترکی:
Aklum aldun dün ü gün derdünle ser-gerdânunam　　N’ola ger hayrânınam yâ Râb senün hayrânunam
(Kurnaz 1999: 134)

ای طالبِ راه، بیا و از عقل بری شو — که میر بخاری قافله‌سالارِ ماست
با «لا» کاری ندارم و سَرَم با «إلاّ» گرم است — از دوگانگی گذشتیم و عهد و پیمانمان یکی‌ست
چون جستجو کردم و دیدم که نه این هست و نه آن — دلم با سِرّ «هُو» پُر شد و انکارمان برخاست
ای لامعی، سخنِ پوچ به عشق زیان می‌رساند — اگر مردانه سر ببازی، اسرارهایمان آشکار خواهد شد[1]

چنان‌که خواندیم، امیر بخاری، در شعر «عقلم بردی و...»، از ورود به گلزارِ عشق و گذشتن از خارِ دنیا سخن می‌گوید. او، در راه عشق، حتی عقل خود را نیز می‌بازد و چون عندلیبان می‌نالد. لامعی نیز می‌گوید جز عشق با هیچ‌چیز سروکار ندارد. او، در بیت چهارمِ شعرِ خود، به امیر بخاری اشاره می‌کند که قافله‌سالارِ اوست و، در بیت مقطع، در راه عشق، سَرِ خویش می‌بازد و جان را فدا می‌کند تا به دیدار معشوق حقیقی واصل شود.

بااینکه لامعی چلبی هم‌قرن امیر بخاری و متأثر از او بوده و به اشعارِ او پاسخ گفته، زبان شعریِ این دو شاعر در اشعار ترکی‌شان بسیار متفاوت است. زبان شعریِ امیر بخاری ساده‌تر و بی‌تکلف و عاری از ترکیبات سخت عربی و فارسی است. همچنین، می‌توان گفت سبک‌وسیاق شعرِ او بیشتر نزدیک به سبک دوسه قرن پیش بوده و رنگ‌وبوی اشعار یونس امره (شاعر معروف ترک) را دارد، اما اشعار لامعی بازتاب‌دهندهٔ سبک شعر دیوانیِ ترکی در قرن دهم هجری (شانزدهم میلادی) است که استفاده از واژه‌ها و ترکیبات عربی و فارسی در آن متداول بوده است.

۲ـ۶ خضری (وفات: ۹۲۰ یا ۹۲۳ق/۱۵۱۶ یا ۱۵۱۹م)

نامش خضربیگ، اما به «خضری» معروف است. این شاعر و عالم عثمانیْ اهل بروسه و از

---

۱. به زبان ترکی:

Assı ziyân bilmezüz yâr ile bâzârumuz — Işka muâmil olup geçdi yoğa varumuz
Işk durur yârumuz ışk ile güftârumuz — Işk durur varumuz ışk iledür kârumuz
Cümle yele virmişüz akl u dil ü ârumuz — Rind-i harâbâtîyüz bizde ne us var ne yüz
Mîr-Buhârî durur kâfile-sâlârumuz — Gel beri ey yol eri akldan olgıl beri
Geçdük iki sanmadan birdür ikrârumuz — Yokdur işüm lâyile hoş başum illâyile
Toldı dilüm sırr-ı Hû gitdi her inkârumuz — Gördüm idüp cüst ü cûy çünki ne ol var ne bu
Baş virürsin ki hemân açıla esrârumuz — Lâmiîya her zaman ışka ziyândur zübân

(Lami'î 1983: 182)

خانواده‌ای عالم است. او، در آن‌زمان که در یکی از مدارس بروسه تدریس می‌کرد، به تصوف گرایید؛ از تدریس کناره جست و راه تصوف را برگزید و به امیربخاری انتساب کرد. در مجموعه‌های شعری، اشعار فارسی و ترکی خضری ثبت شده، اما تاکنون دیوانِ او پیدا نشده است. بنابر مطالب تذکره‌ها، خضری از خویشاوندان عاشق چلبی (وفات: ۹۷۹ق/ ۱۵۷۲م)، شاعر و تذکره‌نویس عثمانی، بوده و پس از روی‌آوردن به تصوف در اشعارِ خود «بخاری» تخلص کرده است (Tuman 2001: 202; Âşık Çelebi 2018: 646; Latifi 2018: 211).

به تصریح تذکره‌ها، پدر خضری موافق گرویدن پسرش به تصوف نبود و او را از تصوف منع می‌کرد، اما خضری خواستهٔ پدر را نپذیرفت. پدر نیز، ناگزیر، به سلطان سلیم یاوز نامه‌ای نوشت و، در ضمن آن، حال خود را عرض کرد و از امیر بخاری به سلطان شکایت کرد؛ هرچندکه این اقدام پدر هیچ نتیجه‌ای دربرنداشت.

۳ـ۶ اسکوب لی آتا (وفات: ۹۳۰ق/ ۱۵۲۳م)

دربارهٔ او اطلاعات چندانی در دست نیست. همین‌قدر می‌دانیم که اهل اسکوب[1] و از نسل احمد یسوی بوده است و اجدادش از ایران به آناتولی مهاجرت کرده‌اند. در *مثنویِ* خود یعنی *تحفةالعشاق* نیز می‌گوید که علوم عقلی و نقلی را آموخته و، سپس، آنها را رها کرده و به فرقهٔ نقشبندیه پیوسته است. بر اساس منابع، آثار وی چنین است: *دیوان*، مثنوی تحفةالعشاق و *مولد*. او در مثنوی تحفةالعشاق بزرگان این طریقت چون بهاءالدین نقشبند، امیر بخاری، عبدالله الهی را مدح کرده است. شعری که در ادامه از اسکوب لی می‌آوریم در مدحِ امیر بخاری است و، از آن، چنین دریافت می‌شود که پیر را «وسیلهٔ نجات» می‌بیند و از امیر بخاری به «راز و سرّ خواجه بهاءالدین» یاد می‌کند. در این شعر، اسکوب لی همچنین قدرت شاعریِ خویش را در ضمن بازی با کلماتی چون «اسلامبول»، «الهی» و «بها» نشان می‌دهد:

در وصف حضرت امیر بخاری

ای مرد بلندمرتبه به چنگال خواهد گرفت تو را و در آفاق خواهد گردانید تو را

۱. شهری واقع در بلغارستان کنونی.

او راز و سرّ خواجه بهاءالدین است — مروارید بحر بها و دین است
وی نقد گنج خواجه الهی است — الهی افزون کن نقد این گنج را
جایگاه این سرور در اسلامبول است — وی صاحب معرفت و اسلام‌پرور است
قطب حق میر بخاری در وجود اوست — گویی بحار جهان در ذات اوست
دولت نصیب کسی است که به چنین ذاتی برسد — قبل از مرگ به خاک پایش بیفتد
اگر به او برسی به خود رسیده‌ای — پوست را رها کن تا به جان برسی
گر نه پدر و مادر به کار نمی‌آید — مرشد وسیلهٔ نجات است و از حق توقع او را داشته باش[1]

۴ـ۶ مراد نقشبندی (وفات: ۱۲۶۴ق/ ۱۸۴۸م)

سید خواجه حافظ محمد مراد، عارف عثمانی، شیخ تکیهٔ مراد ملا بود و در استانبول دیده به جهان گشود. پس از فراگیریِ علومی چون عربی و فارسی و اصول عقاید و فقه و منطق، مدرسِ مدرسه شد. او به فرقهٔ نقشبندیه انتساب داشت و، پس از اتمام علوم شرعی، آثار عرفانی را خواند. در تکیهٔ ملا مراد، درس *مثنوی* می‌داد و، از این رو، به «مثنوی‌خوانِ شهر» مشهور بود. دیوانِ او با عنوان *دیوان ملا مراد* چاپ شده است و، پس از نعت بزرگان دین اسلام، دربردارندهٔ مدح اولیا و متصوفیان است. در ادامه، شعری از او، که در مدح امیر بخاری است، می‌آوریم:

در مدح حضرت شیخ سیداحمد البخاری

پیشوای گروه خُفیه سیداحمد است — مقتدای طریق نقشبندی سیداحمد است
از بخارا آمد و دست شیخ الهی را گرفت — راهنمای راه خدا سیداحمد است

---

۱. به زبان ترکی:

Gezdüre âfâkı ey merd-i seni — Kim alup çengâline bir dem seni
Dürridür bahr-ı bahâ vü dînün ol — Sırrıdur Hâce Bahâ'ü'd-dînün ol
Nakdini artur İlâhî gencinün — Nakdidür Hâce İlâhî gencinün
Marifet çog anda vü İslâm bol — Yiridür ol serverün İslâmbol
Sanki dünyânun bihârı anda dur — Kutb-ı Hak Mîr Buhârî andadur
Ölmedin pâyına yüz süre ere — Devlet anun kim bunun gibi ere
Koyasın kışrı iresin özüne — Ana irürsen iresin özüne
Bir bahâne oldı mürşid Hak'dan um — Yoksa ne eb fâ'ide eyler ne üm

(Üsküplü Arî 2017: 192)

نسل پاک رسول کبریا و آل مصطفی — آسمان عالم‌های معانی سیداحمد است
در عصر جناب بایزید خان ظهور کرد — پدر تمامی اهالی ستانبول سیداحمد است
در ابتدا سه خانقاه نقشبندی ساخت — وفادار طریق او سیداحمد است
حکیم چلبی خلیفهٔ حضرت شیخ شد — تکیهٔ امرکننده به او هم سیداحمد است
اگر خطش را می‌دیدی گویی خاتم عمر است — شیوهٔ خط و ادای او سیداحمد است
در *شقایق* چنین نوشته شده که عزیز در اثنای غسل شدن — با تبسم چشم گشود و دوای درد سیداحمد است
هنگام قرار دادن در قبر خود به خود برگشت — قبله‌نمای حاضرانش سیداحمد است
در میان قبور اولیا چنین قبری ندیدم — که پارسای تمام اولیا سیداحمد است
اگر قبرش را روضهٔ جنت بنامند سزاوار است — ضیا و روشنایی جان سید احمد است
اعتقاد مراد دردمند همواره چنین است — به خود می‌بالد آن که مولایش سید احمد است [۱]

۷ نتیجه

علما و عرفا و شعرای بسیاری، به‌ویژه در میان قرن‌های هفتم و دهم هجری، از بلاد مختلف اسلامی به آناتولی مهاجرت کردند. مقالهٔ حاضر به موضوع مهاجرت علما، عرفا و شعرای خراسانی و ماوراءالنهری به آناتولی اختصاص دارد. در طول قرن‌های مزبور، مهاجرت از خراسان و ماوراءالنهر به آناتولی به‌طور فزاینده‌ای ادامه یافت. امیر بخاری نیز از زمرهٔ همین مهاجران بود و افکار و آثار او در محیط‌های عرفانی و ادبیِ آناتولی تأثیرگذار بوده است.

در قلمروِ آناتولی، لامعی چلبی، مراد نقشبندی و اسکوب‌لی‌آتا منظومه‌هایی در باب شیخ امیر بخاری سروده‌اند. این شاعران، در اشعار خود، نام امیر بخاری را آورده و از او با احترام

---

۱. به زبان ترکی:

Tarîk-i Nakşibendî muktedâsı Seyyid Ahmed'dir
Olan râh-ı Hudâ'nın rehnümâsı Seyyid Ahmed'dir
Ma'ânî âleminin hem semâsı Seyyid Ahmed'dir
Sitanbul ehlinin de hep babası Seyyid Ahmed'dir
Olan dâim tarikine vefâsı Seyyid Ahmed'dir
Anâ da emr iden tekye binâsı Seyyid Ahmed'dir
Müsellem şîve-i hatla edâsı Seyyid Ahmed'dir
Tebessümle göz açdı derd-i devâsı Seyyid Ahmed'dir
Dahi huzzârının kıble-nümâsı Seyyid Ahmed'dir
Ki olan her velinin pârsâsı Seyyid Ahmed'dir
Ki kabri zâirâna cân ziyâsı Seyyid Ahmed'dir
Olan hoşnûd kendinden Hudâsı Seyyid Ahmed'dir

Gürûh-ı hufyenin hep pîşvâsı Seyyid Ahmed'dir
Buhârâ'dan gelüp Şeyh-i İlâhî'nin tutup destin
Resûl-i kibriyânın nesl-i pâk-i Mustafâ âli
Cenâb-ı Bâyezîd Hân-ı Velînin geldi asrında
Yapup evc hânkâh-ı Nakşibendi cümleden evvel
Hakîm Çelebi olmuşdı halîfe hazret-i şeyhe
Göreydin hattını dirdin Omarın hatîmidir bu
Şakâyıkda yazılmışdır azîz esnâ-yı gaslinde
Yine yazmış ki kabre vaz' olunca hod-be-hod dönmüş
Kubûr-i evliyâda görmedim ben böyle bir kabri
Dinürse ravza-i cennet sezadır kabrine anın
Murâd-ı derd-mendin i'tikâdı böyledir dâim

(Molla Murad 2010: 84-85)

سخن گفته‌اند. از میان آنها، در این مقوله، لامعی چلبی جایگاه نخست را دارد، زیرا در آخرِ دفتر دوم *دیوان* خود محمد امیر بخاری را آورده است. این اشعارِ او به‌لحاظ ادبی نیز حائز اهمیت است. در این مقاله، در قلمروِ آناتولی، افزون بر لامعی، به شعرا و عرفای دیگری نیز اشاره شده است که از افکار عرفانیِ امیر بخاری متأثر بوده‌اند. همچنین، نخستین‌بار است که اشعار ترکی امیر بخاری و لامعی چلبی به فارسی برگردانده شده است. در مدت نگارش این مقاله، اطلاعاتی از شاعران مذکور به دست آمد و دانسته شد که در آثارشان امیر بخاری را مدح گفته یا بر اشعار او نظیره گفته‌اند. اما در کتابخانه‌ها نسخه‌های بسیاری هست که هنوز بررسی نشده است و، بی‌شک، پس از بررسی و تحلیل آنها می‌توان به مدح و نظیره‌های جدید از این شاعران دست یافت.

منابع

آلگار، حامد (۱۳۷۷)، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، جلد ۲۵، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.

امیر بخاری، *دیوان فارسی*، نسخهٔ خطی، ش ۵۸۶ در کتابخانهٔ ملت.

دین‌پرست، ولی (۱۳۹۵)، «نقش نخبگان ایرانی در گسترش مناسبات ایران و عثمانی در قرن نهم هجری/ پانزدهم میلادی»، *مطالعات روابط فرهنگ بین‌الملل*، زمستان، س ۱، ش ۴، ص ۵۷-۶۸.

علامه، سیدمیرحسین (۱۳۹۴)، «بررسی وضعیت انتقال علوم به قلمرو خلافت عثمانی تا ورود دانشمندان شیعی عهد صفوی»، *شیعه‌شناسی*، س ۱۳، ش ۵۱، پاییز، ص ۲۷-۴۰.

Âşık Çelebi (2018), *Meşâ'irü'ş-şu'arâ.* (Haz: Filiz Kılıç), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ay, R. (2006), "Tasavvufî Hayat ve Tarikatlar", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi 1* (Sosyal ve Siyasal Hayat). Ed. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s 459-465.

Kara, M. (2008), *Metinlerle Osmanlılarda Tasavvuf ve Tarikatlar*, II. Baskı, Bursa: Sır Yayıncılık.

_____ (1995), "Emîr Buhârî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara: TDV Yayınları, C 11, s 125-126.

Kurnaz, C.; Tatcı, M. (1996), "İstanbul'da Buharalı Bir Nakşi *Şeyhi: Seyyid Emir Buhari ve Türkçe* Şiirleri", *Bilig* /1: 250-265.

———— (1999), *İstanbul'da Buharalı Bir Mutasavvıf: Emir Buharî.* Genişletilmiş ve Gözden Geçirilmiş 2. Baskı. İstanbul: Akçağ Yayınları.

Lâmi'î Çelebi (1997), *Şerefü'l-İnsan (İnceleme-Metin)*, (Haz: Sadettin Eğri), Gazi Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Lâmi'î Çelebi (1998), (Haz. Hamit Bilen Burmaoğlu), *Lâmi'î Çelebi Divanı (Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Divanı'nın Tenkidli Metni)*, Atatürk Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Latîfî (2018), *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*, (Haz: Rıdvan Canım), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Mecdî, Mehmed (1269), *Hadâiku'ş-Şekaik, Şekaik Tercümesi*, İstanbul: Darü't-Tıbbati'l Âmire.

Mehmed Süreyya (1308), *Sicill–i Osmani ya Tezkire-i Meşâhir-i Osmâniyye*, İstanbul: Matbaa-i Âmire.

Molla Murad (2010), *Molla Murad ve Türkçe Divanı*, (Haz: M. Çetiner), Kırıkkale Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Muslu, R. (2003), *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf (18. Yüzyıl)*, İstanbul: İnsan Yayınları.

Ocak, A. Y. (2016), *Babaîler İsyanı, Alevîliğin Tarihsel Altyapısı Yahut Anadolu'da İslâm-Türk Heterodoksisinin Teşekkülü*, 7. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Öngören, R. (2000), *Osmanlılar'da Tasavvuf, Anadolu'da Sûfiler, Devlet ve Ulemâ (XVI. Yüzyıl)*, İstanbul: İz Yayıncılık.

Tosun. N. (2015), *Türkiye'de Tarikatlar*, (Ed: Semih Ceylan), *Tarih ve Kültür*, İstanbul: İsam Yayınları.

Tuman, M. N. (2001), *Tuhfe-i Nâilî. Divan Şairlerinin Muhtasar Biyografileri*, (Haz: Cemâl Kurnaz, Mustafa Tatcı), Ankara: Bizim Büro Yayınları.

Uzunçarşılı, İ. H. (1988), *Osmanlı Tarihi*, Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Üsküplü Atâ (2017), *Tuhfetü'l-Uşşâk*, (Haz: İ. Hakkı Aksoyak), Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi, İnceleme Araştırma Dizisi Yayın No: 41.

Vassâf, H. (2006), *Sefîne-i Evliyâ*, (Haz: Akkuş, M. Yılmaz, A.), İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Yıldız, H. D. (1991), "Anadolu Beyliklerinde Teşkilat ve Kültür", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara: TDV Yayınları, C 3, s 139-141.

جستاری در «مولود» و بررسی جایگاه آن در ادبیات در آسیای صغیر

میتات چکیجی *

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۶/۱۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۸/۲۰ (صفحه ۱۲۳ـ ۱۴۰)

چکیده: «مولود» در لغت و اصطلاح بـه رخـداد ولادت همچنـین زمـان و مکـان آن اطـلاق می‌شود. افزون بر این، در مفهومی خاص‌تر، با ولادت شخصیت‌های مذهبی و در صـدر آنهـا، پیامبر اکرم ﷺ مرتبط است. مولود همچنین به بزرگداشتی کـه بـه مناسـبت ولادت پیـامبر ﷺ برگزار می‌شده نیز اطلاق می‌شود. همچنین جشن‌های بزرگی که به مناسبت‌هـایی فرخنـده و شاد برگزار می‌شده همواره با یادکرد مولود نبی ﷺ و خوانـدن آثـاری دربـاره وقـایع تولـد و زنـدگانی ایشـان همـراه بـوده اسـت. در ایـن جسـتار بـه « مولـود» در لغـت و اصـطلاح و «مولودنگاری» به عنوان نوع ادبی پرداخته شده است. همچنین آثار ایـن نـوع ادبـی از حیـث تاریخی، محتوایی و سبکی در ادبیات ترکی، فارسی و عربی بررسی شده و این نتیجه حاصل شده است که مولود در قالب نظم یا نثر ادبی بیش از هـر دیـاری در آسـیای صـغیر رایـج و

* عضو هئیت علمی دانشگاه آرتوکلو ماردین (mitatcekici@artuklu.edu.tr)

پرطرفدار بوده است؛ و مولودهایی که در آسیای صغیر نگاشته شده‌اند بر آثار بعد از خود با این محتوا تأثیر بسزایی داشته‌اند.

کلیدواژه‌ها: مولود، مراسم، آثار ادبی، حضرت محمدص، ادبیات ترکی، آسیای صغیر.

۱ مقدمه

مولود و چیستی آن

واژهٔ ترکی استانبولی «mevlid» برابرنهاد واژهٔ «مَولود» عربی، اسم مفعول از ریشهٔ سه‌حرفی «وَلَدَ»، به معنی «تولدیافته» یا «زاییده‌شده» است. این واژه در معانی زمان و مکان تولد نیز کاربرد دارد که در این معانی، در اصل، جایگزین واژهٔ «مَولِد» بر وزن مَفعِل گردیده یا کوتاه‌شدهٔ عبارت «مولودٌ فیه» است (دهخدا ۱۳۸۴: ذیل **مولود**). از همین رو، به دو صورت موالید (جمع مولود) و موالِد (جمع مولِد) جمع بسته شده است. ریشهٔ کلمهٔ mevlid، «مولود» عربی و واژه ای مشتق است که ریشه آن " v، l، d" (و، ل، د)؛ به معنی تولد، و زمان تولد کاربرد دارد. جمع این لغت نیز مَوالِید و مَوالَید است (Ateş 1954: 1-2; Okiç 2016: 29; Sami 2016: 1181; Kemikli 2016: 29; Yekbaş 2012: 7; Alyılmaz 1999: 13, 195-196).

همچنین اصطلاح مولود که در اصل به شخص پیغمبر اکرمص و ولادت ایشان اشاره دارد، در محافل عرفانی مصر، مفهوم سالگرد تولد اولیا در جهان عرب را نیز در مفهوم وسیع‌تری دربردارد (Özel 2004: 475; Aksoy 2007: 323; Eroğlu 2010: 126).

به عنوان نام محل، خانه‌ای که حضرت محمدص در آن متولد شده نیز با عنوانِ مَولِدُ النبی (Mevlidü'n-Nebi) نامیده شده است، که پیوند ریشه‌ای آشکاری با لغت مولود دارد. این خانه در ابتدا از آنِ حیزوران (وفات: ۷۹۰/۷۸۹ق)، مادر هارون الرشید بوده، سپس به صورت مسجد بازسازی و استفاده شده است. مسلمانان به خانه وی، که در مدینه واقع شده است، برای اظهار ارادتشان به پیامبر اکرمص مراجعه می‌کردند (Çetin 1987: 2, 74; Köksal 2011: 20; Alyılmaz 1999: 197; Pekolcay 1993: 16;). با گذشت زمان، مفهوم مولود، علاوه بر موارد پیش‌گفته، به شرح زیر توسعه یافته است:

الف) اشعاری که مشتمل بر مفاهیمی چون دعا، مناجات، مدح و قرآن به‌ویژه در شب تولد پیغمبر است و با هدفِ عبادت و جز آن در روز و شب‌های خاص خوانده می‌شود.

ب) آثاری که واقعهٔ تولد حضرت محمدص، زمان آن، رخدادهای زندگی و معجزات ایشان را شرح می‌دهند.

در حقیقت، «مولود» یکی از مهم‌ترین انواع ادبی در ادبیات عربی و ترکی است و آثار مربوط به این نوع ادبی، در قالب نظم و نثر و عموماً با انگیزه‌ها و کارکردهای مذهبی نگاشته و استفاده می‌شدند. در اینجا ابتدا به بررسی مولود در مفهوم اصلی آن، یعنی جشن‌های مربوط به ولادت، و سپس به شرح مولودها در ادبیات اسلامی و ادبیات ترکی می‌پردازیم.

۲ سرآغاز جشن‌های مولود

تاریخ همواره شاهد برگزاری انواع مراسم یادبود برای شخصیت‌های مذهبی، بنیان‌گذاران و بزرگان بوده است. اهدای هدایا، نذورات، ادای احترام و خواندن مناجات از جمله مهم‌ترین آیین‌ها در چنین مراسمی بوده است. این یک واقعیت شناخته‌شده در تمام جهان و میان پیروان همهٔ ادیان است که با برگزاری جشن‌هایی در جهت حفظ و اشاعهٔ دین و مذهب خود می‌کوشند؛ برای مثال، مسیحیان روز تولد عیسی مسیحع را، «کریسمس»[۱] نام‌گذاری کردند. آنها با برگزاری مراسم و اجرای آیین‌های خاص، این روز را با شادمانی بسیار جشن می‌گیرند. به همین ترتیب، جوامع مسلمان نیز در روز تولد حضرت محمدص جشن بزرگی برپا می‌دارند. در این روز خاص، در مساجد، خانه‌ها و خانقاه‌ها، با برگزاری مراسمی توأم با احترام، روزی سرشار از شادی را سپری می‌کنند و قرآن و مولودی می‌خوانند.

۳ پیشینهٔ تاریخی جشن‌های مولود

چنان‌که پیش از این نیز اشاره شد، مولود، نه تنها برای ولادت پیامبر اکرمص، بلکه با انگیزه‌های مختلفی برگزار می‌شد؛ اما در اینجا منظور ما بیشتر ولادت پیامبر اسلام، حضرت محمدص است، که در ادامه به پیشینهٔ تاریخی آن می‌پردازیم.

---

۱. کریسمس یعنی روز میلاد عیسی مسیح.

۱-۳ نخستین مراسم مولود

پیامبر اکرم(ص) در زمان حیات خویش تمایلی به برگزاری جشن در روز ولادتش نداشت. در دورهٔ خلفای راشدین و پس از آن در دوره‌های اموی و عباسی نیز چنین جشنی سابقه ندارد (Timurtaş 1980: IV; Bakırcı 2003: 9-10). به بیان دیگر، هیچ اطلاعاتی در مورد مراسم جشن مولود در دوران خلفای راشدین و اموی و عباسی در دست نیست. گفتنی است که در دورهٔ ابوبکر و عمر، جامعه اسلامی با جنبش‌ها و فتوحات روبه‌رو شد و در زمان دو خلیفه بعدی نیز به دلیل برخی مشکلات داخلی، مراسم جشن مولود برگزار نشد. همچنین، در دوران خلفای اموی و عباسی، تصور می‌شد برگزاری جشن مولود به نوعی پشتیبانی از اهل بیت و خاندان نبوی است؛ بدین ترتیب، در این بازه زمانی هم، شرایط مناسب برای جشن مولود وجود نداشت (Şengün 2008: 421; Özel 2002: 236; Bakırcı 2003: 9).

در مورد زمان و مکان رخ دادن مولود، نظرهای مختلف وجود دارد. همچنین مخالفان برگزاری این گونه مراسم مدعی بودند که برگزاری این جشن با آموزه‌های اسلامی مغایرت دارد؛ چراکه جشن مولود در دوران اولیه اسلام، یعنی در دو قرن نخست، برگزار نمی‌شد.

باید یادآور شد که مولود در هر دو مفهوم جشن و نوع ادبی، تحت تأثیر عوامل مذهبی، سیاسی و اجتماعی بوده است.

براساس پاره‌ای اسناد تاریخی، نخستین جشن‌های مولود در دولت فاطمی که در مصر تشکیل شده بود برگزار شده است. این جشن‌ها در طول زمان گسترش یافته و به شکل مراسم رسمی دولتی برپا می‌شده است(Şengün 2008: 421; Alyılmaz 1999: 197; Eroğlu 2010: 128; Pekolcay 1993: 172).

درمورد آغاز جشن مولود دو نظریهٔ متفاوت وجود دارد. نخست آنکه در دوران فاطمیان، جشن مولود، در اربیل با مظفرالدین گوکبُری (۵۴۹-۶۴۳ق/ ۱۱۵۴-۱۲۴۵م) که جشن را خود سازماندهی می‌کرد، آغاز شده است (Bakırcı 2003: 9). بنابر روایتی دیگر، از آنجا که دولت شیعی فاطمی ادعا داشتند از نسل پیامبر اسلام‌اند، جشن سالگرد تولد ایشان را از زمان موزی الدینله (وفات:۹۷۲ یا ۹۷۵ق) آغاز کرده‌اند (Özel 2002: 236; Çetin 1987: 74; bkz. Bakırcı 2003: 10; Özel 2004: 475; Pekolcay 1993: 172).

چنان‌که اشاره کردیم، با توجه به اسناد تاریخی، مراسم مولود از زمان فاطمیان برگزار می‌شده است. دعوت به این‌گونه مراسم را رهبران دولت و علمای دین انجام می‌داده‌اند (Çetin 1987: 74; Bakırcı 2003: 10). وزیر افدال، که پس از بدرالجمالی، تأثیر فراوانی در دولت داشت، در زمان خلیفه مصطفی‌بیله غیر از مولود حضرت امام حسن[ع] و امام حسین[ع]، برگزاری مراسم چهار مولود دیگر را ممنوع کرده بود. مأمن‌البیتی، که بعد از مرگ افدال به مقام وزیری رسید، در دوران آمر باحکام الله، این مراسم را دوباره برگزار کرد (Özel 2002: 236-237).

در دوران ایوبیان، از آنجا که بسیاری از جشن‌ها و مراسم مذهبی لغو شده بود، و به برگزاری مراسم مولود هم چندان اعتنایی نمی‌شد و این مراسم تنها در خانه‌ها و به صورت خصوصی برگزار می‌شد. با این‌حال، برادر همسر صلاح‌الدین ایوبی، وابسته به دولت سلجوقی اربیل اتابیگی بیگ تگینلی، مراسم مولود را با جشن‌های بزرگ برپای می‌داشته است. براساس گزارش‌های ابن الجوزی، در یکی از این جشن‌ها پنج هزار گوسفند، ده هزار مرغ و صد اسب را سر بریدند و صدهزار ظرف پلاستیکی و سی‌هزار سینی حوله توزیع شد. این تدارکات بر تعداد شرکت‌کنندگان در جشن می‌افزود و بر قامتِ علما و صوفیان شرکت‌کننده در این مراسم رسمی، از طرف گوکبُری، خلعت پوشانیده می‌شد. ابن خلکان می‌گوید: «از ماه محرم تا ربیع الاول بسیاری از افراد از طبقاتِ صوفی، واعظ، شاعر و فقیه از شهرهای اطراف مانند موصل، بغداد، سنجار، نوسایبین و منطقه عجم به شهر اربیل آمدند.» از نظر ابن خلکان، این جشن‌ها در اربیل با شکوه بیشتری برگزار می‌شد. گوکبُری به دیدار و نواختن مردم بسیار علاقه‌مند بوده و این امر سبب می‌شده که اهل علم و تصوف همواره از آن استقبال کنند. برگزاری این جشن‌های باشکوه به دستور او، بر سایر ممالک نیز تأثیر گذاشته است (Pekolcay 1950: 4; Özel 2004: 475-476; Özel 2002: 237-238; Çetin 1987: 75; Bakırcı 2003: 23-24).

دانشمند محدث و مورخ اندلسی، ابن دحیه الکلبی در سال۶۰۴ق/ ۱۲۰۷م در شهر اربیل شاهد برگزاری جشنی بزرگ در سالگرد ولادت حضرت پیامبر[ص] بوده است. این جشن در طول زمان گسترش یافته است. همچنین این جشن‌ها برای اهل طریقت جالب بوده است. أبوشامه المقدسی اظهار داشته که جشن‌های مولود را برای اولین بار از طرف صوفی عمر بن

محمد الملعه موصلی در تکیه خویش برگزار کرده و گوکبُری هم آن را پی گرفته است (Özel 2004: 476; Pekolcay 1993: 173; Özel 2002: 238; Timurtaş 1980: IV).

جشن‌های مولود در دورهٔ ممالیک در مصر ادامه یافت. خلیفه عباسی مصر، رهبر چهار فرقه، اهل علم و تصوف، فرماندهان، دولتمردان، نمایندگان مردم و نمایندگان کشورهای همسایه نیز در مراسم شرکت می‌کردند (Özel 2004: 477; Özel 2002: 239-241). جشن‌های مولود از فعالیت‌های اصلی جامعه مصر در زمان فاطمیان و ایوبیان و همچنین ممالیک، قلمداد شده و در مناسبت‌های مذهبی و خاص تبدیل به یک سنت شده است. چنین مراسمی در برخی انواع ادبی مانند داستان‌ها و افسانه‌ها نیز منعکس شده است.

گفتنی است که در شمال آفریقا (مغرب) جشن‌های مولود برگزار نمی شد؛ اما برای اولین بار در سال ۶۳۳ق/ ۱۲۳۶م این مراسم از طرف ابوالعباس احمد بن محمد بن حسین الصبث العزافی برگزار شد و به مرورِ زمان، در شمال آفریقا و اندلس گسترش یافت. در مراکش نیز، مراسم مولود برای اولین بار به عنوان جشن رسمی در زمان ابوالعباس احمد المنصور[۱]، به پا داشته شد. تقریبا یک قرن پس از مراکش، در کاخ حفصی در تونس، در دورهٔ سلطان ابوفارس عبدالعزیز المتوکّل، این جشن برگزار شده؛ و در دوران حسینی‌ها، که آخرین دورهٔ حکومت عثمانی در تونس بوده، جشن مولود برگزار و به مراسم دولتی تبدیل شده است (Özel 2004: 477; idem 2002: 239-241; Bakırcı 2003: 31-33).

۳-۲ مراسم مولود در امپراتوری عثمانی

در زمان حکومت سلسله عثمانی، اطلاعاتی روشن در مورد آغاز مراسم مولود، در روز دوازده ماه ربیع‌الاول، ولادت پیامبر اکرم(ص)، وجود ندارد. از سویی، گفته می‌شود که در کشورهای عربی که تحت سلطه عثمانی درآمده‌اند، به‌ویژه در مناطقی که به لحاظ سیاسی و فرهنگی به دولت عثمانی شباهت‌هایی دارند، مولود عربی، خوانده، و این روز جشن گرفته می‌شده است. این نکته نشان می‌دهد که در دولت عثمانی جشن‌ها در میان مردم برگزار می‌شده و

۱. از مشهورترین حاکمان سعد (حکومت: ۱۵۷۸-۱۶۰۳م).

براساس گزارش‌هایی که در برخی از بنیادها یافت شده، ادعا می‌شود که برگزاری جشن‌های مولود به زمان عثمان غازی برمی‌گردد. اما طبق نظرِ اکثر محققان، مراسم مولود از دورهٔ سلطان سلیمان قانونی به بعد در منشور قصر جای‌گیر شده، و در زمان مراد سوم این مراسم رسمیت یافته است. حکمران عثمانی، مراد سوم مراسم مولود را در سال ۹۹۶ق/ ۱۵۸۸م آغاز کرده است.

جشن‌های مولود در امپراتوری عثمانی در زمان سلطان احمد دوم درخشان‌ترین دوره را سپری می‌کرده است. برگزاری مراسم مولود در خانقاه شیخ‌الاسلام یحیی افندی، نشانه‌ای است از این امر که مولود، علاوه بر رسمیت داشتن، در میان اهل تصوف نیز رایج بوده است. در دولت عثمانی جشن‌های مولود قدر و ارزشی بسیار داشت. بخشش‌های بزرگ صورت می‌گرفت (Bakırcı 2003: 33-35) در دوره‌های بعد، جشن‌های مولود همچنان برگزار شد و حاضران به خواندن مولودها ادامه دادند. مولودِ وسیلة النجاة، که به دستورِ سلیمان چلبی نوشته شد، کتابی است که بعد از **قرآن کریم** بیشترین آمارِ مخاطبان را دارد. در طول تاریخ عثمانی، تمام طبقات مردم، به مناسبت‌هایی شاد یا غم‌انگیز، مانند تولد، ختنه، ازدواج و مرگ، مولود می‌خواندند. این امر گویای تأثیر محبت فراگیر پیامبر^ص در تمام وجوه زندگانی مردم و شادی‌ها و غم‌های آنان است (Karataş 2008: 34-42).

جشن‌های مولود از سال ۱۹۱۰م به بعد به عنوان جشن‌هایی رسمی در سرزمین عثمانی برگزار می‌شد، اما پس از اعلام جمهوری در این کشور، برگزاری آنها لغو شد. با این‌حال در سالگرد تولد پیغمبر^ص یا همان مولود، از طرف ریاست امور دینی ترکیه، به شکل‌های مختلف جشن گرفته می‌شد و همچون سایر جشن‌ها و شب‌ها، **قرآن کریم**، مولود سلیمان چلبی و انواع مناجات در مساجد و خانه‌ها خوانده می‌شد.

به طور خلاصه، مولودها، که نتیجهٔ عشق عمیق و احترام به پیغمبر^ص بوده و نشان از تعهد به ایشان دارد، و جشن‌های دینی، که با هدف عبادی در جوامع اسلامی برگزار می‌شده، همچنان ادامه دارند. برای مسلمانان جشن مولود اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا این جشن جشنِ تولد پیامبر اسلام، حضرت محمد^ص است که به دنیا آمد تا دینِ حق را رحمتی

برای مردمان اعلام کند. برخی از عالمان برجسته جامعه اسلامی از این جشن‌ها حمایت می‌کردند و برخی نیز با برگزاری آن مخالف بودند. رفتار و نگرانی‌های مخالفان، با توجه به آموزه‌های اسلامی، هرگز تأیید نمی‌شود، و این برخوردهای ناخوشایند نباید مانعی برای برگزاری این جشن‌های مولود باشد؛ چرا که این جشن‌ها، به واسطهٔ تلاوت قرآن کریم و نثار صلوات و سلام به پیشگاه پیامبر اکرمﷺ و همچنین اطعام و دستگیری از فقرا، بسیار ارزشمند و پربرکت‌اند.

در اینجا مجدداً یادآور می‌شویم که علاوه بر مراسم بزرگداشت سالگرد ولادت پیامبر اسلام، آثار منتشرشده با محتوای وقایع میلاد پیامبرﷺ نیز مولود نامیده شده است. بنابراین، ما این واژه را به همین شکل حفظ کرده و از آن بهره گرفته‌ایم. به طور کلی، آثاری که در این زمینه نوشته شده «مولود» نامیده می‌شوند، اما این آثار، در عین حال، تفاوت‌هایی با هم دارند. در برخی از آنها موضوع مولود به معنای واقعی کلمه بررسی شده و در برخی دیگر تنها به تاریخچهٔ مولود اشاره شده است.

۴ مضامین مولودها

«مولود» را می‌توان یک ژانر یا نوع ادبی به شمار آورد. در آثار مربوط به این نوع ادبی، خلقت نور محمدﷺ و منتقل شدن نور از پیغمبرانِ دیگر به حضرتش، تولد، معجزات قبل و بعد از تولد، وفات حضرت و غم و اندوه پس از وفات ایشان نقل می‌شود. مولودها برای قرائت در جشن‌هایی به مناسبت سالگرد تولد پیامبر اکرمﷺ نوشته شده‌اند.

متون مولود، به دو روش شفاهی و نوشتاری، به مثابهٔ تلفیقی ادبی توسط ارادتمندان به پیغمبرﷺ آموخته، حفظ، نوشته و خوانده می‌شده است. متن مولودها برگرفته از **قرآن کریم** (آیات)، سنّت (حدیث و زندگی پیامبرﷺ)، سیره نبوی (مانند حِلیه که مشتمل بر توصیف ویژگی‌های پیغمبر است)، قصص و داستان‌های مذهبی و اخلاقی، همچنین مناقب است. افزون بر این، از دیدِ تصوف و عرفان، توحید، نعت، مناجات و غیره، منابع اصلی متون مولود را تشکیل می‌دهند.

موضوع مولودها در جنبه‌های اصلی شامل موضوعاتی چون نور پیغمبر^ص^، منتقل شدن این نور یکی پس از دیگری به پیغمبران، بارداری مادر پیغمبر^ص^، وفات پدرش، حوادث هنگام زاده شدن و قبل یا بعد از آن، شمائل، اسراء، معراج، ازدواج و فرزندان وی است. مولودها به صورت‌های منظوم، منثور یا منظوم ـ منثور وجود دارند که در نوع اخیر (منظوم ـ منثور)، ابیاتی «که برای صلوات بر پیغمبر اکرم^ص^ آورده شده است، قطعهٔ منظوم را به قطعهٔ منثور متصل می‌کند» (Köksal 2011: 22).

در مولودهای منثور، سجع‌ها با تخّیل و تصویرهای ادبی، بیانی سرشار از احساسات دارند. مولودهای منظوم همه به لحاظ شکل اغلب در قالب قصیده سروده شده‌اند و از سه بخشِ مطلع یا آغاز، تنه اصلی یا مدح و مقطع یا پایان تشکیل می‌شوند (Durmuş 2004: 481-482; Şaliş 2013: 4).

مولودها شامل موضوعاتی از جمله توحید، مناجات، خلقت (آفریدن عالم)، دعا، نصایح حضرت پیغمبر^ص^، معجزات و معراج و هجرت و وفات پیامبر، خاتمه و غیره است. در مولودها در پایان هر فصل ابیات تکراری همراه با صلوات بر پیامبر^ص^ وجود دارد (Akkuş 2016: 14; Aksoy 2007: 325; Şenqün 2008: 425). همچنین خصائلِ نمونه حضرت محمد^ص^ و بعضی از بخش‌های زندگی ایشان ممکن است که موضوع مولود باشد. هیچ حکمی دربارهٔ اینکه مولودها چه قدر بلند یا کوتاه باشند، و هیچ محدودیتی نیز برای تعداد ابیات وجود ندارد (Köksal 2011: 26). علاوه بر این، آثار منثور و منظوم که به مناسبت تولد حضرت فاطمه^س^، حضرت علی^ع^، امام حسن^ع^ و امام حسین^ع^ نوشته شده‌اند نیز، همانند آثار مربوط به ولادت پیغمبر^ص^، مولود نام گرفته‌اند (Bakırcı 2003: 61).

۵ اولین مولودها در ادبیات اسلامی

با ظهور دین اسلام، در سبک زندگی جوامعی که این دین را پذیرفتند تغییرات درخور توجهی رخ داد، که همچنان این سبک زندگی متمایز را در جوامع اسلامی می‌توان مشاهده کرد. هیجان و شور و شوق ایجادشده در عبادت و محبت و ارادت به پیامبر

اسلام[ص] در جوامع مسلمان، نه تنها سبک زندگی و امور اجتماعی را تحت تأثیر قرار داده، بلکه بر جنبه‌های گوناگون فرهنگی از جمله ادبیات نیز تأثیر گذاشته و سبک و نوع ادبی جدیدی را پدید آورده است و بر همین اساس آثاری در توحید، مناجات و تفاسیر، ترجمه قرآن و نیز بسیاری از سروده‌های مذهبی مانند نعت، مولود، سیره، شفاعت‌نامه، شمائل، اسماء النبی، معجزات النبی، غزاوت النبی و هجرت النبی، که همگی بر عشق پیغمبر[ص] دلالت می‌کنند، شکل گرفته‌اند. در میان این گونه‌ها، به ویژه برای مولود نبی آثار بسیاری نوشته شد (Eroğlu 2010: 126)؛ سیره‌ها، شمائل مشرف، مغازی‌ها و قصیدةالبُرده برای مولود، حکم مرجع یافته‌اند. نویسندگان اصلی این نوع ادبی حسّان بن ثابت (وفات: ۵۴ق/ ۶۷۴م)، شاعر زمان حیات نبی[ص] معروف به شاعر الرسول یا شاعر النبی، کعب بن زُهَیر و عبدالله‌بن رواحه بودند (Köksal 2011: 21-22; Aksoy 2007: 323; Sezikli: 180; Kemikli 2016: 29-30; Şengün 2008: 423-424; Yekbaş 2012: 8).

اولین مولودها در جهان اسلام در قرن دهم میلادی دیده شده‌اند. با این حال، شمائل شریف[1]، نوشتهٔ دانشمند حدیث، امام ترمذی (وفات: ۲۷۹ق/ ۸۹۲م) از حیث موضوع در شمار مولود پذیرفته می‌شود. دانشمند دیگر، محمد ابن اسحاق نیز، با اینکه یک سیره‌نویس است، کتاب سیره او در میان نویسندگان مولود پذیرفته شده است (Köksal 2011: 22; Aksoy 2007: 323-324; Alyılmaz 1999: 197; Banarlı 1963: 12). اثر ابن دحیه (وفات:۶۳۲ق/ ۱۲۳۵م)، *مولود الجسمانی و الروحانی* از محی‌الدین ابن العربی (وفات: ۶۸۸ ق/۱۲۴۰م) و *مولود النبی* از ابن الزملکانی (وفات:۷۲۷ ق/۱۳۲۷م) از نخستین نوشته‌های مولود شمرده می‌شوند. این آثار به زبان عربی نوشته شده‌اند (Kemikli 2016: 32; Aksoy 2007: 324; Şengün 2008: 424; Eroğlu 2010: 126-127; Alyılmaz 1999: 197).

غیر از مولودهای عربی، در زبان‌های دیگر نیز مولودهایی نوشته شده است؛ مولودهایی به زبان فارسی، آلبانیایی، کُردی، بوسنیایی، یونانی، چرکسی، اردو، آلخیمدو (زبان اسپانیایی و نواحی آنکه با حروف عربی نوشته می‌شود) و تاتاری (Aksoy 2007: 324; Şengün, 2008: 424; Kemikli 2016: 37-38; Pekolcay 1993: 30-32). همچنین برخی از مولودها، به‌خصوص مولود سلیمان چلبی به

1. Şemail-i Şerif.

چندین زبان ترجمه شده است (Kemikli 2016; Yekbaş 2012: 8; Pekolcay 1950: 15-20; Pekolcay 1993: 30-31).

در دوره‌های اولیه ادبیات ایران هیچ اثری در خصوص زندگی پیامبر اکرم^{ص} به طور مستقل در فارسی نوشته نشده است. از پایان قرن دوازدهم میلادی، آثاری مانند *سیره ابن هشام* و *کتاب الشمایل النبی* از الواکیدی (وفات: ۲۰۷ ق/ ۸۲۳م)، به لحاظ موضوع به مولود شباهت دارند که به زبان فارسی ترجمه شده‌اند. بنابراین، در ادبیات فارسی هیچ اثری از مولود یافت نمی‌شود که تولد پیغمبر را در قالب شعر یا داستان بیان کرده باشد و مردم در مراسم و جشن‌ها خوانده باشند. بنابراین، بسیاری از آثار منثور که در مورد شهادت امام حسین^{ع}، به‌خصوص در طول ماه محرم یا زمان‌های دیگر خوانده شوند نیز وجود دارد (Ateş 1954: 14). با وجود اینها، اطلاعاتی در دست است که نشان می‌دهد مولود در ادبیات فارسی نیز وجود داشته است (Bakırcı 2003: 14; Ateş 1954: 15)، هرچند در منابع ترکی قید شده که مولود در ادبیات فارسی موجود نیست؛ این ادعا از نظر ما پذیرفته نیست، زیرا متنی که در دورهٔ سلطان یعقوب آق‌قویونلو با عنوان *مولود نوری یا مولود النبی* نوشته شده، به زبان فارسی است و چهار متن فارسی از مولود را نیز نجلا پک اولجای شناسایی کرده است.

۶ مولود در ادبیات ترکی

در ادبیات ترکی، انواع ادبی بسیاری وجود دارند که محتوای آنها دربارهٔ پیامبر اسلام، حضرت محمد^{ص} است؛ برای مثال، نعتِ شریف، سیره، حِلیه، مولود، معراج‌نامه، شمائل، هجرت‌نامه، اسماء النبی بهترین نمونه‌هایِ شناخته‌شده از این انواع ادبی‌اند (Yıldıran Sarıkaya 2007: 32, 89). مولودها در ادبیات ترکی، در مقایسه با ادبیات اسلامی سایر ملل، جایگاه ویژه‌ای دارند. این آثار، که بسیاری از آنها منظوم است، بیانگر عشق مردم ترک به پیشگاه پیامبر اکرم^{ص} است. در ادبیات ترکی، مولود یکی از معروف‌ترین و مهم‌ترین آثار ادبی- مذهبی است. تأثیر مولود سلیمان چلبی در شکل‌گیری و گسترش این نوع ادبی انکارناپذیر است؛ به‌ویژه از قرن پانزدهم میلادی، علاقه به مولود بسیار افزایش پیدا کرده و ادامه داشته است.

هیچ اطلاع روشنی در مورد اولین مولود ترکی وجود ندارد. درباره مولودهای ترکی برخی احتمالات مطرح است؛ از جمله اینکه اولین آنها مثنوی وسیلة النجاة است که به دستورِ سلیمان چلبی در سال ۸۱۲ ق/ ۱۴۰۹م نوشته شده است. اما قبل از آن هم آثاری به زبان ترکی وجود دارند که به مولود شبیه‌اند. یکی از آنها *چهارنامه* احمد فقیه (وفات: ۶۵۰ق/۱۲۵۲م) است که بخش خاتمه‌اش به وسیلة النجاة شباهت دارد. کمی پیش‌تر از سلیمان چلبی، اثری به نظم و نثر با عنوان *ترجمه سیره نبی* به دستورِ مصطفی داریر ارزرومی نوشته شده بود، که تا حدی یادآور مولود است، بخش‌های منظوم اثر به وسیلة النجاة شباهت دارند؛ به همین دلیل، عده‌ای بر این باورند که بخش‌های منظوم اثر داریر، اولین متن مولود در ادبیات ترکی است (Aksoy 2004: 482; Aksoy 2007: 324-325).

در کتابخانه‌های استانبول، نسخه‌های زیادی از مولود وجود دارند که مؤلف برخی از آنها مشخص و مؤلف برخی دیگر ناشناخته است. چنان‌که گفتیم، در ترکیه، اثر سلیمان چلبی یعنی وسیلة النجاة اولین اثری است که به عنوان یک مولود می‌تواند در شمار آید. می‌توان پنداشت که اکثریت مولودها از سیره یا مولود چلبی الهام گرفته‌اند. در بعضی متون مولود بیت‌هایی وجود دارند که با نسخه اصلی مولود سلیمان چلبی شباهت دارند. می‌توان گفت دلیل این امر اقبال عمومی به مولود سلیمان چلبی و تأسی نگارندگان مولدها از این اثر و بهره گیری از ابیات آن است (Pekolcay 1993: 32-33; idem 1950: 21-22).

گفته می‌شود که تعداد مولودهای یافت‌شده در زبان ترکی حدود دویست اثر است؛ بررسی‌ها نشان می‌دهد که برخی از آنها به آثار سلیمان چلبی شباهت دارند؛ اما برخی از آنها به لحاظ بن‌مایه‌ها و برخی دیگر در تمامی جنبه‌ها متفاوت‌اند. مولودهایی که شامل ۶۰۰-۱۴۰۰ بیت‌اند، معمولاً به موضوع تولد پیامبر اسلام[ص]، معراج، بعضی از معجزات و وفات ایشان می‌پردازند. گاهی نیز از احادیث و آیات اقتباس شده و یا در آنها از تلمیح بهره گرفته شده است. در انتهای وسیلة النجاة و برخی از مولودهای دیگر، داستان‌هایی وجود دارد مانند داستان شتر، داستان غزال، داستان کبوتر، وفات حضرت فاطمه[س]، داستان حضرت ابراهیم و اسماعیل[ع] و ماجراهایی که برخی از معجزات نبوی را شرح داده‌اند و منظومه‌هایی که بعدها

به آثار اضافه شده‌اند؛ اما این بخش‌ها با متون اصلی مولود ارتباطی ندارند. متن مولودها اغلب با دعا خاتمه یافته و به‌ویژه برای رسول اکرم(ص) و اصحاب ایشان و نیز برای خواننده، شنونده و کسی که این اثر را نوشته دعایی ذکر شده است. در پایان هر فصل، بیت‌های تکراری وجود دارند که مضمون آنها عموماً صلوات بر پیامبر اکرم(ص) است (Aksoy 2004: 482-483; Aksoy 2007: 325; Şengün 2008: 425).

بیشتر متون مولود ترکی در قالب مثنوی و بر وزنِ «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» سروده شده‌اند. یکی از ویژگی‌های برجسته این مثنوی‌ها، تکرار شدن بیت‌های واسطه، در قالب شعرهای چهاربیتی است؛ برای مثال، به مولود سلیمان چلبی و یحیی ابن بحشی می‌توان اشاره کرد. شاعران مولود از دیگر قالب‌های نظم نیز همراه با مثنوی استفاده کرده‌اند؛ به‌خصوص در قسمت نعت، از قوالبی مانند قصیده و غزل بهره برده‌اند.

در مولودهای ترکی از کلمات عربی و فارسی نیز در جایگاه قافیه استفاده شده و به ابیاتی که قافیهٔ جناس دارند و نیز به ردیف توجه شده است. مولودها بیشتر زبان و سبکی ساده دارند و از روایت هنری در آنها پرهیز شده است. معنیْ روشن و فصیح است؛ جمله‌ها هم براساس اصول دستور زبان شکل گرفته‌اند. به‌خصوص در مولودهای قرن پانزدهم میلادی جلب توجه می‌کند. در متن مولودهای ترکی بعد از قرن پانزدهم میلادی تأثیر زبان عربی و فارسی دیده می‌شود؛ و زبان آنها ثقیل و دشوار شده است؛ مثل مولود وصالی علی چلبی و مولود صالحی. امروزه، با ساده شدن زبان ترکی، متن مولودها نیز ساده‌تر شده است (Eroğlu 2010: 129-136).

محتوای مشترک مولودها تولد حضرت محمد(ص) است. خلقت نور نبوت و شروع آن از حضرت آدم(ع) تا رسیدن به عبدالله(ع)، حاملگی آمنه(س) و معجزاتی که روی زمین در هنگام تولد پیامبر اکرم(ص) اتفاق می‌افتند موضوعات اصلی مولودهای ترکی به شمار می‌روند. همچنین در مولود موضوعاتی همچون معجزات حضرت محمد(ص)، اخلاق نیک ایشان، بعضی دوره‌های زندگی و در آخر، وفات حضرت مطرح شده‌اند.

هیچ محدودیتی به لحاظ تعداد ابیات و حجم، وجود ندارد. از همین رو، مولودهایی که

در ادبیات ترکی نوشته شده را می‌توان بر اساس تعداد ابیات، به مولودهای کوتاه، مولودهای میانه و مولودهای بلند تقسیم کرد. مولودهایی که تعداد ابیاتشان حدود ۵۰۰ بیت باشد، مولودهای کوتاه؛ مولودهایی که تعداد ابیات آنها بین ۵۰۰ تا ۱۰۰۰ باشد، مولودهای متوسط؛ و مولودهایی که تعداد ابیاتشان بیشتر از این باشد، مولودهای بلند نامیده می‌شوند (Köksal 2011: 26; Süleyman Çelebi 2016: 32-33). با این دیدگاه، مولودهای نوشته‌شده در ادبیات ترکی بدین شرح‌اند: در دو قرن اول ظهور نوع ادبی مولود در ادبیات ترکی، معمولاً آثار بلند و متوسط هستند. در قرن‌های بعد، تعداد بیت‌ها کاهش یافته و سنت نوشتن مولود به اوج خود رسیده، و در قرون نوزدهم و بیستم میلادی، مولودهای کوتاه بیشتر جلب توجه کردند. از مولودهای قرن پانزدهم میلادی، *ارشاد کریمی* و *مولود عارف* شامل حدود ۷۵۰ بیت است، و *مولود حمدی حمدالله* و *صبایی* هریک تقریباً ۱۴۰۰ بیت، *مولودِ هوجا اوغلو* ۲۴۰۰ بیت، و *عمُی المذنبینِ* سینان اوغلو هم ۲۱۵۰ بیت دارند. تعداد ابیات مولودهای قرن شانزدهم بسیار بالاست؛ برای مثال، *مولود درویش هوایی* ۲۲۹۷ بیت دارد، و *مولود شمس‌الدین سیواسی* از ۱۲۱۸ بیت تشکیل شده است. از قرن شانزدهم به بعد تعداد ابیات مولودها به‌تدریج کاهش یافته و مولودهایی که در قرون نوزدهم و بیستم نوشته شده‌اند نیز در قالب رساله‌های کوچک یافت شده‌اند؛ برای مثال، *اجمل الکلام*، یکی از مولودهای محمد فوزی افندی ـ نویسنده دو مولود ترکی و مفتی ادرنه ـ تنها از ۸۷ بیت، و *مولود محمد شمس‌الدین* از ۹۲ بیت تشکیل شده است. تعداد مولودهای قرن نوزدهم و بیستم میلادی اغلب بین ۱۰۰ تا ۴۰۰ بیت بوده است (Köksal 2011: 26-27).

در مقایسه با ادبیات زبان‌های دیگر، می‌توان گفت که مهم‌ترین مولودها در ادبیات ترکی نوشته شده است. از زمان آغاز تا کنون، سنت مولود در فرهنگ و ادبیات ترکی توجه بسیاری به خود جلب کرده و روز به روز رشد کرده است. گرچه به نظر می‌رسد که اولین آثار از نوع ادبی مولود در میان ترک‌ها در واقع ترجمه از مولودهای عربی بوده، اما در سال‌های بعد، بخش اعظم مولودها به زبان ترکی نوشته شده‌اند. همچنین مولودهای ترکی به زبان‌های دیگر نیز ترجمه شده‌اند. تحقیقات اخیر دربارهٔ مولود نشان می‌دهد که تعداد

مولودنامه‌های منثور نزدیک به ۲۰۰ اثر است؛ ممکن است این ارقام با تحقیقات جدید و با مولودهای تازه‌انتشاریافته تغییر کند و احتمال افزایش در تعداد آثار منثور در زمینه مولود و تحقیقات در زمینه‌های مختلف مربوط به این موضوع وجود دارد.

۷ کتاب‌شناسی‌ها و آثار مرتبط با مولودهای ترکی

گرچه نوع ادبی مولود در زبان عربی شکل گرفته و مراسم مولود قبل از ترک‌های عثمانی در میان اقوام دیگر اسلامی نیز دیده شده، هیچ‌یک از آثار ادبی اسلامی، به شکلی که در ادبیات ترکی هست، نبوده است. در آغاز قرن پانزدهم میلادی، وسیلة النجاة نوشته سلیمان چلبی، توجه بسیاری از ادبا را به خود جلب کرد (Karahan 1980: 91). در ادبیات ترکی، علاوه بر سلیمان چلبی، شاعران بسیاری بوده‌اند که در زمینهٔ مولود کار کرده‌اند. در این زمینه، *کشف الظنون* و به ویژه *نویسندگان عثمانی*[1] اولین آثاری هستند که در آنها نام نویسندگان مولود در زندگی‌نامهٔ سلیمان چلبی ذکر شده است. اولین کتاب‌شناس کاتب چلبی است که مولودهای نوشته‌شده در زبان ترکی را معرفی می‌کند. همچنین محمد طاهر بورسایی در *نویسندگان عثمانی* از ۲۶ شاعر نام برده است.

علاوه بر اینها، تا کنون در ادبیات ترکی، آثار با ارزشی در مورد مولود نوشته شده است. یکی از این آثار، رسالهٔ دکتری نجلا پک‌اولجای[2] در زمینهٔ متون مولود ترکی است. این پژوهش به لحاظ آغاز تحقیقات علمی نوع مولود و در اختیار قرار دادن اطلاعات بیشتر درباره مولود ارزشمند است. پک‌اولجای در این تحقیق که تنها به مولودهای موجود در کتابخانه‌های استانبول اختصاص داشت، غیر از مولود سلیمان چلبی، ۱۸ مولود را معرفی کرده است که نویسندگان آن مشخص بوده‌اند. در نتیجهٔ تحقیقات و مطالعات دانشگاهی که بعد از آن انجام شد، این فهرست افزایش یافته است. بر اساس یافته‌ها، این تعداد به‌تدریج تا ۵۴ اثر، و در مرحله بعد تا ۷۶ اثر افزایش یافته است. مولودها به سه دسته طبقه‌بندی شده است. مولودها در دسته اول، شامل مطالعات تحت عنوان «مولودهای شناخته‌شده ترکی» هستند. ردیف دوم هم با عنوان «مولودهایی که در ادبیات مربوط یافته نشد» درج شده است.

1. *Osmanlı Müellifleri* 2. Necla Pekolcay

دسته سوم به دو گروه دسته‌بندی شده‌اند: «شاعرانی که به او در نشریات مختلف نسبت داده شده» و «شاعرانی که در کاتالوگ‌های کتابخانه‌ها به او نسبت داده شده». ۴۴ مولود دیگر وجود دارند که کوکسال به فهرست اضافه کرده است. در اینجا برای رعایت اختصار از ذکر آنها خودداری می‌شود. در بخش مقدمه این رساله، فهرست شاعران و نویسندگان مولود آمده و درباره آنها توضیح داده شده است.

۸ نتیجه

مولود، در مفهومی گسترده، علاوه بر رخداد ولادت شخصیت‌های مهم مذهبی، به متونی اطلاق می‌شود که دربارهٔ این رخداد به رشته تحریر درمی آیند. این متون به نظم و نثر نگاشته شده و در جشن‌هایی که برای شادمانی و عموماً به مناسبت میلاد پیامبر اکرم[ص] برگزار می‌گردیده، خوانده می‌شده‌اند.

در این آثار، معمولاً به موضوع تولد پیامبر اسلام[ص]، معراج، بعضی از معجزات حضرت و وفات ایشان اشاره شده، و گاهی از احادیث و آیات اقتباس و به ماجراها تلمیح شده است. متون مولود در سنت (روش) شفاهی و نوشتاری و بدین ترتیب، در جوامع مسلمان به صورت نوع ادبی جدیدی درآمده است. در ادبیات ترکی مفهوم مولود جایگاهی خاص دارد، و اولین مولود ترکی وسیلة النجاة است که توسط سلیمان چلبی نوشته شده است. در نتیجهٔ تحقیقات و مطالعات دانشگاهی که بعدها انجام شد، فهرست‌نویسی مولودها و مطالعه و بررسی آنها آسان‌تر شده است.

منابع

Akkuş, Mehmet (2016), "Edebiyatımızda Mevlid Türü ve Mevlidler", *Mevlid Külliyatı-Klasik Dönem-II-*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları-1251.

Aksoy, Hasan (2007), "Eski Türk Edebiyatı'nda mevlidler*", Türkiye Araştırmaları Literatür dergisi*, S:9.

_____ (2004), "Mevlid (Türk Edebiyatı)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C: 29.

Alyılmaz, Semra (1999), "Mevlit ve Türk Edebiyatında Mevlit Türü", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S:13.

Ateş, Ahmed (1954), *Süleyman Çelebi Vesiletü'n-necât Mevlid*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Bakırcı, Selami (2003), *Mevlid Doğuşu ve Gelişmesi*, İstanbul: Akademik Araştırmalar Yayınları.

Banarlı, Nihad Sami (1963), *Büyük Nazîreler Mevlid ve Mevlid'de Milli Çizgiler*, İstanbul: İstanbul Yüksek İslâm Enstitüsü Yayınları 2.

Çetin, Osman (1987), "Tarihte İlk Resmî Mevlid Merasimleri", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat fakültesi Dergisi*, C:2, S:2.

Değirmençay, Veyis (2017), *Farsça Edatlar ve Bağlaçlar Sözlüğü*, İstanbul: Kurtuba Kitap, 3. Baskı.

Durmuş, İsmail (2004), "Mevlid (Arap Edebiyatı)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C:29.

Eroğlu, Süleyman (2010), "Edebi Bir Tür Olarak Mevlitler-Şekil Özelliklerine Dair Bazı Değerlendirmeler-", *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S:18.

Karahan, Abdülkadir (1980), *Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Karataş, Ali İhsan (2008), "Osmanlı Toplumunda Mevlid Vakıfları-Bursa Örneği", *Süleyman Çelebi ve Mevlid, Yazılışı, Yayılışı ve Etkileri*, (Ed. Mustafa Kara- Bilal Kemikli), Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.

Kaya, Abdurrahman (2013), *Cismi'nin Mevlid'i: İnceleme-tenkitli metin-dizin-tıpkıbasım*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Kemikli, Bilal (2016), *Mevlid Külliyâtı*, C:I. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı yayınları-1251.

Köksal, M. Fatih (2011), *Mevlid-nâme*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Okiç, M. Tayyib (2016), "Çeşitli Dillerde Mevlidler ve Süleyman Çelebi Mevlidi'nin Tercümeleri", *Mevlid Külliyatı*, (Ed. Bilal Kemikli), Ankara: DİB yayınları.

Özel, Ahmet (2004), "Mevlid", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C:29.

_____ (2002), "Mevlid: Tarihi ve Dinî Hükmü", *Divan:Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 2002/1.

Pekolcay, Necla (1993), "Mevlid", *İslam Ansiklopedisi*, C:8, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

_____ (1950), *Türkçe Mevlid Metinleri*, İstanbul: Türkiyat enstitüsü, yayınlanmış doktora tezi.

Sami, Şemseddin (2016), *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Şifa Yayınevi.

Sezikli, Ubeydullah, "Besteli Mevlid Üzerine İki Yazma Eser", *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S:8(1).

Süleyman Çelebi (2016), *Mevlid*, (Haz.:Necla Pekolcay), İstanbul: Dergah Yayınları.

Şaliş, Nefise (2013), *Muhibbî Hayatı Eserleri ve Mevlidi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış yüksek lisans Tezi.

Şengün, Necdet (2008), "Hz. Fâtıma Mevlidi ve Vesîletü'n-Necât ile Mukayesesi", *C.Ü. Fakültesi Dergisi*, S:XII/2, s 419-438.

Timurtaş, Faruk Kadri (1980), *Mevlid-Süleyman Çelebi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları-381.

Yekbaş, Hakan (2012), *Türk Edebiyatında Hz. Ali ve Hz. Fâtıma Mevlidleri*, Ankara: Asitan Yayıncılık.

Yıldıran Sarıkaya, Meliha (2007), "Türk-İslâm Edebiyâtında Ehl-i Beyt ve Muâdili Kavramları Şiire Taşıma Geleneği", *M.Ü İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S:32.

بررسی نقش قلعه و حصار در جنگ‌های دولت صفوی با دولت عثمانی (۹۴۰ ـ ۱۰۴۷ق)

سیدصاحب برزین [*]، **ساسان طهماسبی** [**]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۳/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۲۰ (صفحه ۱۴۱ـ۱۶۰)

چکیده: برتری ارتش عثمانی در استفاده از توپخانهٔ قوی و آشنایی با فنون قلعه گیری و قلعه داری یکی از امتیازات مهم آنان در جنگ با صفویه بود، زیرا تا پیش از شاه عباس اول، سپاه قزلباش صفویه از توپخانهٔ قوی بی‌بهره بود و با فنون قلعه‌گیری و قلعه‌داری آشنایی نداشت. همین عامل در پیشروی سپاه عثمانی در قلمرو صفوی نقش مهمی داشت و دولت صفویه به ناچار از سیاست زمین سوخته بهره می برد که به تخریب مناطق مرزی ایران و آوارگی ساکنان آنجا منجر شد. از زمان شاه عباس اول شرایط تغییر زیادی کرد و سپاه جدید وی به توپخانهٔ قوی مجهز شد و موفقیت‌های چشمگیری در مقابل سپاه عثمانی به دست آورد. به علاوه، شاه عباس سیاست تخریب قلعه‌ها و حصارها را ترک کرد و به ایجاد قلعه و حصار در مرز با عثمانی روی آورد. در این پژوهش، نقش قلعه و حصار در جنگ‌های

* استادیار گروه تاریخ دانشگاه پیام نور (amirsambarzin@yahoo.com)
** استادیار گروه تاریخ دانشگاه پیام نور (sasantahmasbi@pnu.ac.ir)

دولت عثمانی با دولت صفوی و تأثیر این عامل بر توازن قوا بین دو رقیب ارزیابی می‌شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که استحکامات دفاعی غرب ایران به‌ندرت در مقابل توپ‌های عثمانی‌ها دوام آوردند و حتی در مواردی وجود آنها به زیان ایران بود. بنابراین، تا دورهٔ شاه‌عباس اول، دولت صفویه ترجیح می‌داد قلعه‌های مناطق غربی و شمال غربی را تخریب کند تا به پایگاهی برای عثمانی‌ها تبدیل نشوند.

کلیدواژه‌ها: صفویه، عثمانی‌ها، قلعه، حصار، توپ، سیاست زمین سوخته.

۱ مقدمه

به لحاظ تاریخ جنگ، دورهٔ صفوی را می‌توان دوران گذار از سنت به مدرنیته دانست، زیرا از یک طرف سلاح‌های سرد و شیوه‌های سنتی جنگ هنوز در ایران وجود داشت و از طرف دیگر سلاح‌های آتشین و شیوه‌های نوین جنگ رایج شده بود. در این گذار، قلعه و حصار در مقابل توپ و باروت قرار گرفت و به چالش کشیده شد. بررسی این موضوع نه‌تنها برای روشن شدن بخش‌های مهمی از تاریخ نظامی ایران حائز اهمّیت است، بلکه برای درک تحولات سیاسی و نظامی دورهٔ صفویه نیز راهگشاست.

روابط و جنگ‌های صفویه با عثمانی‌ها در پژوهش‌های متعددی، از جمله *روابط سیاسی و اقتصادی ایران در دورهٔ صفویه*، به قلم عبدالحسین نوایی، بررسی شده است. همچنین، خانبابا بیانی در کتاب *تاریخ نظامی ایران: جنگ‌های دورهٔ صفویه*، به بررسی جنگ‌های دورهٔ صفویه پرداخته است. اما تاکنون در هیچ‌یک از پژوهش‌ها به نقش قلعه و حصار در این جنگ‌ها چندان توجه نشده است. با توجه به اهمّیت این موضوع، هدف بنیادی در این پژوهش بررسی نقش قلعه و حصار در جنگ‌های صفویه با عثمانی‌ها است؛ و در آن به دو پرسش زیر پاسخ داده خواهد داد:

۱. آیا استحکامات دفاعی شهرهای ایران در جلوگیری از پیشروی عثمانی‌ها اهمّیت داشتند؟

۲. سیاست جنگی صفویه در قبال استحکامات دفاعی شهرهای غرب و شمال غرب ایران چگونه بود؟

در این پژوهش، با استفاده از روش بررسی تاریخی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای، متون اصلی دورهٔ صفویه شناسایی شده و اطلاعات مورد نیاز با استفاده از روش تحلیلی و استنتاجی بررسی شده، تا به پرسش‌های مطرح‌شده پاسخ داده شود.

۲ شاه‌طهماسب و اتکای او بر سیاست زمین سوخته و تخریب قلعه‌ها

شاه‌طهماسب که در دههٔ اول حکومت خود با مشکلات بسیاری روبه‌رو شده بود، در دههٔ دوم حکومتش نیز با حملات گستردهٔ عثمانی‌ها مواجه شد. سلطان سلیمان (۹۲۶-۹۷۴ق) در سال ۹۴۰ق، در رأس سپاهی بزرگ، به ایران حمله کرد و بر مناطق گسترده‌ای از شمال غرب ایران، از جمله تبریز مسلط شد (روملو ۱۳۵۷: ۳۲۴). اشغال تبریز، سرتاسر آذربایجان را در معرض خطر قرار داد؛ زیرا تبریز کلید فتح آذربایجان به شمار می‌آمد و حصار و قلعه نداشت.

شروع فصل زمستان سپاه عثمانی را به ترک آذربایجان وادار کرد و شاه‌طهماسب، در تعقیب اولامه تکلو[1] که مشوق عثمانی‌ها برای حمله به ایران بود، به وان رفت و الامه را در قلعهٔ وان محاصره کرد؛ اما چون قلعه بسیار مستحکم بود، نتوانست آنجا را فتح کند (همان: ۳۲۸-۳۲۹). این واقعه اولین آزمون شاه‌طهماسب در مقابل قلعه‌های عثمانی بود و ثابت کرد که ارتش ایران قادر به تصرف قلعه‌های مستحکم عثمانی نیست.

سال بعد، سلطان سلیمان عراق را ترک کرد و عازم همدان شد. شاه‌طهماسب برای جلوگیری از پیشروی او، دستور داد مزارع منطقه درجزین و مناطق پیرامون آن را نابود کنند (شاه طهماسب صفوی، ۱۳۴۳: ۳۸). شاه در این باره می‌نویسد:

> ... و بارها من گفته‌ام در حضور امرا که لشکر روم به مثابه مرض آتشک‌اند[2] که اگر در ابتدای طغیان خواهی علاج کنی، مریض را می‌کشد و اگر ملاحظهٔ آن نمی‌کنی بد است؛ پس در ملاحظه باید بود تا مدتی که کامرانی خود بکند بعد از آن به اندک وسیله علاجشان می‌شود و ایشان را سوای قلت آذوقه به طریق دیگر چه‌سان عاجز و زبون می‌توان کرد؟... غرض،

۱. از امرای بزرگ سپاه شاه طهماسب. در *احسن التواریخ*، ذیل وقایع سال ۹۲۹ق آمده که او حاکم آذربایجان بوده، اما مورد غضب شاه قرار گرفته و به عثمانی پناهنده شده است (روملو ۱۳۵۷: ۳۱۱).
۲. آتشک نوعی بیماری و آفت است که درختان میوه را دچار می‌کند.

علاج سپاه روم را دیگر سوای این چاره نیست و اگر چنانچه در الکاء[۱] ما بنشینند، علاج ما این است که از هر جانب راه آذوقهٔ ایشان را مسدود سازیم. جنگ با ایشان همین است و سوای این دیوانگی و بی‌صرفگی است.... (همان: ۵۱-۵۲).

البته سیاست زمین سوخته در زمان هخامنشی هم، هنگام حملهٔ داریوش به سکاها، از سوی سکاها صورت گرفت (هرودوت ۱۳۵۶: کتاب هفتم، بند ۱۰۸).

نابودی مزارع کارساز بود و سپاه عثمانی که با کمبود آذوقه مواجه شده بود، خاک ایران را ترک کرد. پس از این واقعه، نابودی مزارع که از آن به «سیاست زمین سوخته» تعبیر می‌شود، به مهم‌ترین سیاست جنگی شاه‌طهماسب در مقابل عثمانی‌ها تبدیل شد. شاه، که قادر به مقابله با سپاه قدرتمند عثمانی نبود، با نابودی مزارع و شیوع قحطی، آنان را به عقب‌نشینی وادار می‌کرد.

شاه‌طهماسب در تعقیب سپاه عثمانی، به وان لشکرکشی کرد و چون عثمانی‌ها قلعهٔ وان را ترک کرده بودند، بدون مقاومت، بر آن قلعهٔ مستحکم مسلط شد (قمی ۱۳۸۳: ۱/ ۲۴۳). تصرف قلعهٔ وان دستاورد بزرگی برای شاه‌طهماسب بود، چون آن قلعهٔ مستحکمْ آذربایجان و شیروان را تهدید می‌کرد.

سلطان سلیمان، در سال ۹۵۵ق، برای سومین بار به ایران حمله کرد. شاه‌طهماسب از تبریز خارج شد و دستور داد تمام مزارع را در مسیر سپاه عثمانی نابود کنند. قنات‌ها و کاریزهای تبریز نیز مسدود شد. سپاه عثمانی به سوی تبریز پیشروی کرد و به‌راحتی بر شهر مسلط شد (همان: ۳۲۴-۳۲۷). نکتهٔ شایان توجه این است که پانزده سال پیش از این تاریخ، فقدان برج و بارو باعث شده بود سپاه عثمانی به‌راحتی بر تبریز مسلط شود، اما شاه در این فاصلهٔ زمانی هیچ اقدامی برای بنای حصار و قلعه در شهر تبریز انجام نداد و ترجیح داد به سیاست زمین سوخته متوسل شود.

این بار نیز سیاست زمین سوخته کارساز بود و سپاهیان عثمانی، به دلیل کمبود آذوقه و علوفه، تبریز را ترک کردند و به سوی وان روانه شدند؛ و قلعهٔ استراتژیک وان را محاصره

۱. اُلکاء واژه‌ای ترکی، به معنی ایالت است.

کردند. شلیک چند گلولهٔ توپ به قلعه باعث شد که کوتوال[1] قلعه هراسان شود و قلعه را تسلیم کند (روملو ۱۳۵۷: ۴۲۷-۴۲۸). شاه‌طهماسب با شنیدن خبر این واقعه بسیار آزرده‌خاطر شد:

> ... گفتند شاه قلی... قلعه را سپرده، از این جهت ملول و آزرده‌خاطر شدم... در مرتبهٔ اول که خواندگار بدین جانب آمد، قرار داده بودم که قبل از آمدن ایشان قلعهٔ وان را خراب کنیم و در کل آذربایجان یک قلعهٔ آبادان نگذاریم. در آن مرتبه، بعضی مانع شده نگذاشتند... (شاه‌طهماسب صفوی ۱۳۴۳: ۵۵).

سخنان شاه‌طهماسب بیانگر جنبهٔ دیگری از سیاست جنگی اوست. شاه نه‌تنها ایجاد قلعه و حصار برای شهرهایی چون تبریز را ضروری نمی‌دانست، بلکه معتقد بود قلعه‌های موجود باید تخریب شوند؛ زیرا به‌خوبی می‌دانست که در مقابل توپ‌های عثمانی قادر به مقاومت نیستند. به‌علاوه، ارتش ایران هنوز با فنون قلعه‌داری و مقابله با توپ‌های بزرگ عثمانی آشنایی نداشت.

به‌زودی ثابت شد که نگرانی شاه‌طهماسب از تسلط عثمانی‌ها بر قلعهٔ وان بی‌دلیل نبوده؛ زیرا کمی بعد، حاکم عثمانیِ قلعهٔ وان به خوی و ایروان حمله کرد (روملو ۱۳۵۷: ۴۳۸، ۴۴۱). شاه در همان سال، دستور داد که قلعهٔ النجق در نخجوان را ویران کنند (همان: ۴۳۸). چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، عثمانی‌ها در سال ۹۴۰ق نیز به این قلعه حمله کرده بودند (همان: ۳۲۴). نتیجهٔ آن حمله مشخص نیست، ولی به نظر نمی‌رسد که عثمانی‌ها آنجا را تصرف کرده باشند. با وجود این، شاه‌طهماسب، که از تجربهٔ قلعهٔ وان درس عبرت گرفته بود، ترجیح داد که قلعهٔ النجق را تخریب کند تا به پایگاهی برای عثمانی‌ها تبدیل نشود.

شاه در سال ۹۵۹ق به قلمرو عثمانی حمله‌ور شد و قلعهٔ مستحکم ارجیش را محاصره کرد. محاصرهٔ قلعه سه ماه به طول انجامید؛ و در این مدت، سپاه ایران قلعه را پی‌درپی هدفِ شلیک توپ قرار داد، اما استواری قلعه و عمق و پهنای خندق مانع سقوط آن شد (همان: ۴۷۲-۴۷۴). این واقعه، بار دیگر، نشان داد که سپاه ایران قادر به تصرف قلاع مستحکم عثمانی نیست.

---

۱. کوتوال، پاسبان و نگاهبان و محافظ قلعه.

سال بعد، برخی از سربازان عثمانی مستقر در قلعه علیه کوتوال آن شورش کردند و تعدادی از سربازان ایرانی را از طریق برجی که ویران شده بود، به قلعه بردند. شاه نیز قلعه را تصرف و ویران کرد (همان: ۴۷۶). مستقر نبودن سربازان ایرانی در این قلعه و نیز تخریب آن، نشان می‌دهد شاه به‌درستی می‌دانست که قادر به حفظ این قلعه در مقابل عثمانی‌ها نیست، بنابراین ترجیح می‌داد که نه‌تنها قلعه‌های ایران، بلکه قلعه‌های مرزی عثمانی نیز تخریب شوند تا خطر حملات عثمانی کاهش یابد.

در همان سال، یکی دیگر از قلاع عثمانی به نام بارگیری ــ که گفته می‌شود بسیار مستحکم بود ــ محاصره شد و سربازان عثمانی مستقر در آنجا، بعد از مدتی مقاومت، تسلیم شدند. سپاه ایران برای تصرف این قلعه نیز از توپ استفاده، و برج و باروی قلعه را ویران کرد (قمی ۱۳۸۳: ۱/ ۳۶۱-۳۶۲). تصرف قلعهٔ بارگیری را می‌توان نشانهٔ پیشرفت سپاه ایران در کار قلعه‌گیری دانست، هرچند به نظر می‌رسد که آن قلعه چندان مستحکم نبود. در هر صورت، تصرف این قلعه را می‌توان آخرین جدال شاه‌طهماسب و عثمانی‌ها برای تصاحب قلعه‌ها دانست، چون سال بعد (۹۶۲ق) قرارداد صلح آماسیه، بین ایران و عثمانی، امضا شد.

۳ شاه محمد خدابنده و سقوط قلعه‌های ایران

دولت صفوی در دورهٔ شاه محمد به‌شدت ضعیف شد و فرصت مناسبی برای عثمانی‌ها فراهم آمد تا بخش‌هایی از ایران را تصرف کنند. سلطان مراد سوم (۹۸۲-۱۰۰۳ق) قرارداد صلح با شاه‌طهماسب را نادیده گرفت و در سال ۹۸۶ق، سپاهیانی برای تصرف گرجستان، آذربایجان و شیروان اعزام کرد.

عثمانی‌ها به تفلیس حمله کردند. این شهر قلعهٔ مستحکمی داشت، اما در مقابل مهاجمان مقاومت نکرد (قمی ۱۳۸۳: ۲/ ۶۷۹). به نوشته مؤلف *تاریخ عثمان پاشا*، که شاهد این حادثه بود، قزلباش‌ها، بدون درگیری، قلعه را رها کردند و گریختند. عثمانی‌ها پس از تصرف قلعه، بر استحکامات آن افزودند (ابوبکر بن عبدالله ۱۳۸۷: ۵۵).

عثمانی‌ها به شماخی نیز حمله کردند. این شهر، برخلاف تفلیس، فاقد حصار و قلعه بود. قلعه مستحکم گلستان که در شمال شماخی قرار داشت، به دستور شاه‌طهماسب تخریب شده بود. شاه در سال ۹۴۵ق آن قلعه را تخریب کرد، چرا که شورشیان طرفدار القاص میرزا در آنجا پناه گرفته بودند (غفاری قزوینی ۱۳۴۳: ۲۹۷). آنتونی جِنکینسون[1] که در سال ۹۷۰ق به شیروان سفر کرد، با ویرانه‌های قلعه گلستان مواجه شد: «در فاصله کمی از شهر شماخی یک قلعه قدیمی به نام گلستان وجود دارد. قلعه را صوفی فعلی تخریب کرده است. گفته می‌شود که یکی از مستحکم‌ترین قلعه‌های جهان بود» (*سفرنامه‌های انگلیسی‌ها در ایران* ۱۳۹۶: ۱۰۱). فقدان بارو و قلعه باعث شد عثمانی‌ها به‌راحتی بر شماخی مسلط شوند و سپس «در چهار طرف شماخی شروع به کندن خندق و چاه نمودند و در ابتدای هر یک از کوچه‌های شهر سنگر ساختند» (ابوبکر بن عبدالله ۱۳۸۷: ۷۲).

سپاه عثمانی قصبه اَرَش در شیروان را نیز تصرف کرد و در آنجا حصاری ساخت:

> در مقابل قصبه اَرَش، باغ معروف و بزرگی بود به نام «شاه باغچه»؛ به دستور حضرت سردار تمام باغ از بین برده شد... و از تنهٔ درختان دیواری ساختند. در فواصل بین درختان چَپَر و پَرچین تعبیه کرده و در میان آنها خاک ریخته شد. در بعضی نقاط این حصار، برج و باروهایی نیز تعبیه شد. در چهارگوشهٔ این حصار نیز چاه‌ها و خندق‌هایی حفر و درون آنها آب بسته شد... در مجموع، چنان حصار محکمی ساخته شد که قابل بیان نیست (همان: ۶۰).

بنای قلعه و حصار در مناطق تصرف‌شده، یکی از جنبه‌های سیاست جنگی عثمانی‌ها در ایران بود. برخلاف شاه‌طهماسب که قلعه‌ها را تخریب می‌کرد، عثمانی‌ها، که از ناتوانی سپاه ایران در تصرف قلعه‌ها آگاهی داشتند، قلعه و حصار می‌ساختند.

سپاه صفوی به فرماندهی شاهزاده حمزه میرزا عازم ارش شد تا آنجا را تصرف کند، اما با حصاری مستحکم مواجه شد؛ بنابراین، تلاش کرد عثمانی‌ها را از حصار بیرون کشیده و به دام اندازد. امرای عثمانی، که از ضعف سپاه ایران در تسخیر حصار آگاهی داشتند، ترجیح می‌دادند در حصار باقی بمانند؛ اما فرمانده عثمانی‌ها از حصار خارج شد و شکست خورد

1. Anthony Jenkinson

(همان: ۷۱-۷۲). پس از آن، شاهزاده حمزه میرزا به شماخی حمله کرد و با حصاری بسیار مستحکم روبه‌رو شد. چون سپاه ایران فاقد توپخانه بود، سپاهیان، برای تخریب حصار به بیل و کلنگ متوسل شدند: «پنج هزار نفر از پیاده‌نظام خود را به بیل و کلنگ مجهز ساخته بودند تا سنگرهای ساخته‌شده را تخریب و خندق‌های کنده‌شده را پر کنند» (همان: ۷۳). محاصره شماخی به طول انجامید و چون عثمانی‌ها از دریافت کمک ناامید شده بودند، از حصار گریختند و به دربند پناه بردند که پیش‌تر آن را تصرف کرده بودند (قمی ۱۳۸۳: ۲/ ۶۸۱-۶۸۵).

دربند، با داشتن قلعه‌ای مستحکم، یکی از مقاوم‌ترین شهرهای ایران به شمار می‌آمد (همان: ۶۸۷). به نوشته آنتونی جنکینسون، که در سال ۹۷۰ق به دربند سفر کرد، آن قلعه از سنگ ساخته شده بود و دیوارهای بلند و قطوری داشت (*سفرنامه‌های انگلیسی‌ها در ایران* ۱۳۹۶: ۹۵). بازپس‌گیری این قلعه برای ایرانی‌ها بسیار دشوار بود، چون علاوه بر دیوارهای مستحکم و مرتفع قلعه، توپ‌هایی که عثمان‌پاشا، فرمانده عثمانی‌ها، برفراز قلعه مستقر کرده بود، از نزدیک شدن سربازان ایرانی به آن جلوگیری می‌کرد (ابوبکر بن عبدالله ۱۳۸۷: ۷۸-۷۹، ۸۷-۸۸). کریستوفر باروگ[1]، که در سال ۹۸۸ق به دربند وارد شد و با عثمان‌پاشا دیدار کرد، در مورد دربند می‌نویسد: «دربند قلعه مستحکمی است... موقعیت دربند به گونه‌ای است که ایرانی‌ها فقط با توسل به قحطی می‌توانند آن شهر را تصرف کنند؛ زیرا توپ ندارند» (*سفرنامه‌های انگلیسی‌ها در ایران* ۱۳۹۶: ۲۳۷).

تلاش‌های سپاه ایران برای بازپس‌گیری تفلیس نیز به‌جایی نرسید. سپاهیان ایرانی، که توپ در اختیار نداشتند، سعی کردند با بالا رفتن از دیوارهای قلعه بر آن مسلط شوند، اما در نهایت، با تلفات سنگینی مواجه شدند. ایرانی‌ها امیدوار بودند عثمانی‌ها گرفتار قحطی شوند و قلعه را تسلیم کنند. هرچند محاصره چهار ماه به طول انجامید و آذوقه عثمانی‌ها به پایان رسید، اما سپاه عثمانی تسلیم نشد (ابوبکر بن عبدالله ۱۳۸۷: ۸۹).

عثمانی‌ها با استفاده از آشفتگی اوضاع ایران و ناتوانی سپاه ایران در کار قلعه‌گیری، دربند و تفلیس را حفظ کردند؛ به علاوه، عثمانی‌ها در سال ۹۹۱ق ایروان را تسخیر و قلعه‌ای در آنجا ساختند که «بارهٔ آن در رفعت از ایوان کیوان گذشت...» (قمی ۱۳۸۳: ۲/ ۷۵۷).

1. Christopher Burrough

در سال ۹۹۴ق عثمان‌پاشا، که به سرزمین عثمانی بازگشته بود، با سپاهی بزرگ عازم تبریز شد. شاهزاده حمزه میرزا به مقابله با وی شتافت؛ اما نکتهٔ شایان توجه این است که وی از سیاست زمین سوخته برای متوقف کردن عثمانی‌ها استفاده نکرد و به جای آن، ترجیح داد برای شهر استحکاماتی ساخته شود تا در مقابل عثمانی‌ها مقاومت کند. برای این منظور، کوچه‌بندهایی در اطراف تبریز ساخته شد و از دیوارهای باغ‌ها به‌عنوان سنگر استفاده شد. قمی در مورد جنگ در کوچه‌بندها می‌نویسد:

> غازی گرای خان تاتار و چغال اوغلی، امیرالامرای دیاربکر...از راه کوچهٔ شتربانان متوجه شهر شدند و چون به سر کوچه‌بند رسیدند، غازیان به اتفاق شهریان شروع در جنگ نموده... رومیه چون کاری نساخته به اردوی خود معاودت نمودند... صبح به همان طریق روی به کوچه بند مذکور آوردند و توپ و بادلیج بسیار به دیوار باغات زده از یک جانب رخنه کردند... (همان: ۲/ ۷۸۳-۷۸۴).

سرانجام، توپ‌های عثمانی بر دیوارهای ضعیف کوچه‌بندها و باغ‌ها غالب آمد، و به این ترتیب، سپاه عثمانی تبریز را تصرف کرد. اما عثمانی‌ها می‌دانستند که حفظ شهر تبریز بدون حصار و قلعه دشوار است؛ بنابراین، تصمیم گرفتند برای شهر قلعه‌ای بسازند. بر همین اساس، عثمان پاشا دولت‌خانهٔ همایون را به قلعه‌ای مستحکم تبدیل کرد (همان: ۲/ ۷۸۵). افوشته‌ای نطنزی دربارهٔ ساخت قلعهٔ تبریز می‌نویسد:

> ...عمارت تبریز را کنده مصالحش را با آنچه همراه آورده بودند دولت‌خانهٔ تبریز را با میدان صاحب‌آباد در عرض بیست روز حصاری در غایت متانت ساختند و مجموع سپاه روم در آن قلعه رفته، اسباب قلعه‌داری، از ضرب‌زن و توپ و تفنگ و سایر آلات جنگ، بر برج و بارهٔ آن حصار نصب کرده لوای جدال و رایت قتال برافراختند (افوشته‌ای نطنزی ۱۳۷۳: ۱۷۰).

عثمان پاشا هفت‌هزار سرباز با توپ و مهمات در قلعه رها کرد و به عثمانی بازگشت. پس از آن، شاهزاده حمزه میرزا، برای تصرف قلعه، به شهر وارد شد و قلعه را به محاصرهٔ خود درآورد. سپاه ایران سعی کرد، با ایجاد سیبه[1] و نقب، به قلعه نفوذ کند. دو توپ نیز ساخته

۱. سیبه، سنگرهایی که اغلب با کیسه‌هایی پر از خاک ساخته می‌شد.

شد و قلعه را گلوله‌باران کردند، اما پس از دو ماه و نیم جنگ، نتوانستند بر قلعه مسلط شوند (قمی ۱۳۸۳: ۲/ ۷۹۶-۷۹۹).

بر اساس گزارش افوشته‌ای نطنزی، سپاه صفوی برای تصرف قلعه به شیوه‌های سنتیِ قلعه‌گیری متوسل شد و از توپ استفاده نکرد:

... بر این موجب قرار یافت که بیل‌دارانِ جَلدِ چابک و کلنگ‌دارانِ قوی‌بازوی دست‌سبکْ خاک را کنده پیش برده و جنگاوران در پس خاک رفته خود را به پای حصار رسانیدند و با آنکه توپ و تفنگ به سانِ باران بر آن یاران می‌ریختند نردبان‌ها بر آن دیوار نصب کرده آهنگ صعود نمودند... (افوشته‌ای نطنزی ۱۳۷۳: ۲۰۳).

سپاه ایران، در همان سال، برای دومین بار قلعه را محاصره کرد. این بار، کار بر عثمانی‌ها دشوار شد؛ چرا که سپاه ایران قلعه را به توپ بسته بود. با وجود این، باز هم عثمانی‌ها مقاومت کردند و تسلیم نشدند؛ تا اینکه، با رسیدن سپاه کمکی عثمانی به فرماندهی فرهاد پاشا، سپاه ایران شهر را ترک کرد و تبریز، بر اساس قرارداد صلح، به عثمانی‌ها واگذار شد (قمی ۱۳۸۳: ۲/ ۸۲۹-۸۳۲).

۴ شاه‌عباس و پیشرفت در کار قلعه‌گیری و قلعه‌داری

شاه‌عباس، پس از سامان‌دهی اوضاع داخلی کشور، برای بازپس‌گیری مناطقی که به عثمانی‌ها واگذار کرده بود، وارد عمل شد؛ با این تفاوت که سپاه او نسبت به گذشته قوی‌تر شده و مجهز به توپخانه شده بود، که برای فتح قلعه‌های مستحکم ضروری بود.

شاه‌عباس در سال ۱۰۱۲ق به تبریز حمله، و قلعهٔ تبریز را محاصره کرد. قلعه با استفاده از سیبه و نقب به تصرف سپاه ایران درآمد. عثمانی‌های مستقر در قلعه، هنگامی که از شکست سپاه خود در حوالی تبریز اطلاع یافتند، امان خواستند و تسلیم شدند (منجم یزدی، ۱۳۶۶: ۲۴۹). اسکندربیگ دربارهٔ دلیل تسلیم شدن قلعهٔ تبریز می‌نویسد:

اما بر عقلاء آن قوم و ارباب رأی و تدبیر... ظاهر بود که سپاه قزلباش قلعه را قهراً جبراً مفتوح می‌سازند و ایشان را بنا بر قلت سپاه و فقدان ذخیره و عدم استعداد قلعه‌داری، طاقت مقاومت پادشاه ایران نیست و از هیچ طرف در آن هنگام ممدی متصور نه... (اسکندربیگ منشی ترکمان ۱۳۸۷: ۲/ ۶۴۲).

شاه، پس از تصرف قلعه تبریز، دستور داد آن را ویران کنند (جنابـذی، ۱۳۶۷: ۷۷۰). اما مـدتی نگذشت که دستور بازسازی آن را صادر کرد، چون

> در این اوقات چنین معلوم شد که در میانهٔ رومیان و اکراد مذکور می‌گردد کـه اگـر طبقـهٔ قزلباش را در این دیار علاقه می‌بود، قلعـه تبریـز را خـراب نمـی‌کردنـد... و مقصـود از ایـن حرکت جز قلع و قمع و ویرانی نیست و... از ظهور این حال و گفتگوی اهـل ضـلال تزلـزل به احوال سکنهٔ آن ملک راه یافته و خاطر اهل تبریـز اطمینـان نمـی‌یافـت... (اسـکندربیگ منشی ترکمان، ۱۳۸۷: ۲/ ۶۸۱-۶۸۲).

چگونگی بازپس‌گیری قلعه تبریـز و ویرانـی و بازسـازی مجـدد آن درخـور توجـه اسـت. چنان‌که گزارش منابع نشان می‌دهد، شاه عباس از شیوه غافلگیری استفاده کرد؛ و عثمانی‌هـا چنان غافلگیر شدند که فرصتی برای تقویت مواضع نداشتند، وگرنه بـرای مـدتی طـولانی‌تـر مقاومت می‌کردند. دومین نکته تأمل‌برانگیز این است که هرچند سپاه شـاه‌عبـاس مجهـز بـه توپ بود، برای تصرف قلعه از شیوه‌های سنتی، یعنی نقـب و سـیبه اسـتفاده کـرد. بنـابراین، می‌توان دریافت که توپ‌های سپاه شاه‌عباس چندان قوی نبود تا بتواند قلعـه تبریـز را ویـران کند. به علاوه، بازسازی مجدد آن قلعه، تحت تأثیر افکار عمومی، نشـان مـی‌دهـد کـه وجـود قلعه نه‌تنها به لحاظ نظامی، بلکه به لحاظ سیاسی اهمیت داشت.

با سقوط قلعه تبریز، عثمانی‌ها به وحشت افتادند. سپاهیان عثمانی کـه در قلعـه نخجـوان مستقر بودند، آنجا را ترک کردند و به قلعه ایروان رفتنـد (اسـکندربیگ منشـی ترکمـان ۱۳۸۷: ۲/ ۶۴۳). به‌علاوه «مستحفظان سایر قلاع آذربایجان که در این‌طرف آب ارس بود قلاع را خالی کرده بـه ایـروان جمع شدند» (همان: ۲/ ۶۴۴).

سپاه شاه‌عباس، در تعقیب عثمانی‌ها، قلعه ایـروان را محاصـره کـرد. آن قلعـه از اهمّیـت استراتژیک برخوردار بود، چنان‌که اسکندربیگ نیز دربارهٔ آن نوشته است: «آن حصن حصین کـه فی‌الجمله کلید سایر قلاع آذربایجان و شیروان بود» (همـان: ۲/ ۶۵۶). از آنجا کـه قلعـه بـر روی صـخره قرار داشت، نقب زدن ممکن نبود. در یک طـرف قلعـه نیـز رودخانـه‌ای جریـان داشـت کـه دستیابی به قلعه را غیرممکن می‌ساخت. به علاوه، قلعه با تـوپ و بـالیمز[1] و بـادلیج[2] تجهیـز

۱. بالیمز، توپ قلعه‌کوب ۲. بادلیج، نوعی توپ

شده بود (منجم یـزدی ۱۳۶۶: ۲۵۲). شاه، برای تصرف قلعه، دستور داد توپ بسازند و تعـدادی را به تبریز فرستاد تا بالمیز بزرگ و چند توپ دیگر که در قلعه تبریـز بـود بیاورنـد (اسـکندربیگ منشی ترکمان ۱۳۸۷: ۲/ ۶۴۵). چون با نقب و سیبه نتوانستند راهی به سوی قلعه پیدا کننـد، بـا استفاده از توپ، بالیمز غنیمت‌گرفته‌شده از عثمانی‌ها و دو توپ کـه بـه دسـتور شـاه سـاخته شده بود، به آن حمله کردند (منجم یزدی ۱۳۶۶: ۲۵۵).

سرانجام، قلعه که دیوارهایش فرو ریخته بود، تصرف شد. گفتنـی اسـت کـه محاصـره آن بیش از شش ماه به طول انجامید (همان: ۲۵۸). از آنجا که قلعه به‌شدت آسیب دیده بـود، شـاه در سال ۱۰۱۴ق دستور داد آن را بازسازی کنند (همان‌جا).

طولانی شدن مدت محاصره، بار دیگر، ثابـت کـرد کـه سـپاه شـاه‌عبـاس هنـوز در کـار قلعه‌گیری مهارت کافی ندارد؛ همچنین استفاده از توپ‌های غنیمـت‌گرفتـه‌شـده از عثمـانی، برای فتح قلعه، نشان داد که سپاه ایران از توپ‌های بزرگ و قلعه‌کوب بی‌بهره است. بازسـازی مجدد این قلعه نشان داد که شاه‌عباس، بـرخلاف شـاه‌طهماسـب، صـرفاً در اندیشـه تخریـب قلعه‌ها و اتکا به سیاست زمین سوخته نیست، بلکه قصد دارد از قلعه نیز در جنگ بـا عثمـانی و تحکیم موقعیت خود در مناطق درگیر نزاع استفاده کند.

در سال ۱۰۱۲ق، علاوه بر قلعه ایروان، شاه‌عباس بـیش از هفـده قلعـه دیگـر را از دسـت عثمانی‌ها بیرون آورد. یکی از آن قلعه‌ها قلعه النجق بـود (مـنجم یـزدی ۱۳۶۶: ۲۵۳). چنـان‌کـه پیش‌تر اشاره شد، شاه‌طهماسب این قلعه را در سال ۹۵۵ق ویران کرده بود و از آنجا که شـاه عباس آن را دوباره متصرف شد نشان می‌دهد که عثمانی‌ها بعد از تصـرف، قلعـه را بازسـازی کرده بودند.

در سال ۱۰۱۴ق چغال اوغلی، وزیر اعظم عثمانی، برای بـازپس‌گیـری تبریـز اعـزام شـد. شاه‌عباس دستور داد که در مسیر حرکت وی، تمام مزارع و مراتع نابود شـوند (جنابـذی ۱۳۶۷: ۷۸۴-۷۸۵)؛ همچنین، امر کرد کـه تبریـز را تخلیـه و آذوقـه‌هـای مـازاد را نـابود کننـد و بـه استحکام قلعه تبریز بپردازند (اسکندربیگ منشی ترکمان ۱۳۸۷: ۲/ ۶۹۵). هدف شاه این بود که بـه شیوه جنگ‌وگریز، با عثمانی‌ها مقابله نماید و درصورتی‌که عثمانی‌هـا قلعـه تبریـز را محاصـره

کنند، راه گریز را بر آنها ببندد. به‌علاوه، امیدوار بود که شروع زمستانْ سپاه عثمانی را به عقب‌نشینی وادار کند (همان: ۲/ ۶۹۷). به هر حال، عثمانی‌ها وارد تبریز نشدند، چون پیش از رسیدن به تبریز شکست خوردند و گریختند (همان: ۲/ ۶۹۷-۷۰۲). مسلّم است که فقدان حصار باعث شده بود شاه‌عباس دستور تخلیه شهر را صادر کند، اما دستور او برای استحکام قلعه تبریز نشان می‌دهد که در اندیشه قلعه‌داری بود.

پس از شکست چغال اوغلی، شاه‌عباس عازم گنجه شد و قلعه گنجه را محاصره کرد. به منظور تسخیر قلعه، ابتدا از شیوه‌های سنتی قلعه‌گیری، همچون ساختن سیبه استفاده شد؛ اما چون تسخیر قلعه با این شیوه امکان‌پذیر نبود، کار ساخت توپ‌های بزرگ نیز آغاز شد: «... تا اتمام توپ سیبه‌ها را تا حوالی خندق که محل توپ انداختن بود پیش برده جوال ها ترتیب دادند و تا قرب سه ماه بین الجانبین آتش رزم و پیکار اشتعال داشت...» (همان: ۲/ ۷۱۴). سرانجام، توپ‌ها آماده شدند و «در ماه چهارم که توپ‌های بزرگ ترتیب یافته بود، در محل مناسب نصب نموده شروع در توپ انداختن کرده تزلزل در بنیان بروج و باره انداختند...» (همان جا). عثمانی‌ها، که در مدت چهارماه محاصره، نیروی کمکی دریافت نکرده بودند، قصد داشتند تسلیم شوند، اما حاکم قلعه مخالفت کرد؛ ولی در نهایت، سپاه ایران، با تحمل تلفات سنگین، چند برج را تصرف کرد و عثمانی‌ها به‌ناچار تسلیم شدند. (همان: ۲/ ۷۱۴-۷۱۵). بعد از تسخیر گنجه، برخی دیگر از قلعه ها، ازجمله قلعه لوری، تفلیس و تومانوس نیز به تصرف سپاه ایران درآمد (همان: ۲/ ۷۱۶-۷۱۷).

بعد از آن، محاصره شماخی آغاز شد. عثمانی ها دو قلعه در شمال و جنوب شهر شماخی ساخته و هر دو را با دیوار به یکدیگر متصل کرده بودند. قلعه شمالی، به دلیل داشتن برج‌های مرتفعی که از سنگ و آهک ساخته شده بود، تسخیرناپذیر به نظر می‌رسید (جنابذی، ۱۳۶۷: ۷۳۲). برای تصرف این قلاع از سیبه، نقب و توپ‌های بزرگی استفاده شد که به دست سپاه شاه ساخته شده بودند (همان: ۷۳۳)؛ برج‌های قلعه را نیز با استفاده از نقب منهدم کردند (همان: ۷۴۸). ملا جلال در مورد چگونگی حمله به قلعه می‌نویسد: «در این ایام، اهل سیبه در شماخی شهری در زیر زمین ساخته بودند و نقب ها پیش بردند تا خود را به زیر برج و باره

رسانیدند و به طریق دیوار قلاع، دیوار و برج را بر سر چوب کردند و بـه ضـرب تـوپ و بـالیمز سـرهای بـرج و خانه‌های قلعه را از هم پاشیدند...» (مـنجم یـزدی، ۱۳۶۶: ۳۲۰). سـرانجام، سـربازان عثمـانی، پـس از حدود شش ماه مقاومت، تسلیم شدند (همان: ۳۱۴، ۳۲۳).

شاه‌عباس قلعه ایروان را بازسازی کـرد، امـا رویکـرد او نسـبت بـه قلعـه و حصـار شـماخی متفاوت بود. وی نه‌تنها حصار شماخی را بازسازی نکرد، بلکه دسـتور داد بقایـای حصـار و قلعـه عثمانی‌ها را ویران کنند. یوهان اشـترویس[1]، کـه در سـال ۱۰۸۲ق مـدتی بـه عنـوان بـرده در شماخی به سر می‌برد، در این باره می‌نویسد:

> شماخی در گذشته استحکاماتی داشت. ولی شاه‌عباس در جریان جنگ با تُرک‌هـا اسـتحکامات را تخریب کرد. بنابراین، شهر به یک روستای بـی دفـاع تبـدیل شـده اسـت. ایـن کـار یکـی از سیاست‌های جنگی شاه بود. زیرا تُرک‌ها تمایل داشتند که به مکان‌های مستحکم پنـاه ببرنـد و پس از چند ماه که بر قدرت و تعدادشان افزوده شد، شهرها را بـا توسـل بـه جنـگ یـا برپـایی آشوب به قلمرو خود ملحق کنند. بنابراین، تمام دیوارهای بخـش جنـوبی شـهر ویـران شـدند. فقط دیوارهای بخـش شـمالی پابرجـا ماندنـد و در مواقـع اضـطراری هـیچ فایـده ای ندارنـد... (اشترویس ۱۳۹۶: ۷۴).

دلیل بازسازی نشدن یا ویرانی حصـار و قـلاع شـماخی مشـخص نیسـت؛ شـاید موقعیـت جغرافیایی شماخی به گونه‌ای بود که شاه‌عباس گمان می‌کـرد حصـار آن نمـی‌توانـد در مقابـل توپ‌های عثمانی مقاومت کند و اگر عثمانی‌هـا بـر آن شـهر مسـلط شـوند، سـپاه ایـران بـرای بازپس‌گیری آن با مشکلات جدی مواجه شود.

قلعه دربند نیز در اواخر سال ۱۰۱۵ق تصرف شد، و چون آسیب دیده بـود، شـاه دسـتور داد آن قلعه را بازسازی کنند و بر استحکامات آن بیفزایند تا از هجوم تاتارها جلـوگیری کنـد (همان: ۳۱۹). تصرف قلعه دربند به‌آسانی انجام شد، زیـرا عثمـانی‌هـا بـه دلیـل شکسـت‌هـای پی‌درپی در نقاط مختلف، تضعیف شده بودند.

عثمانی‌ها برای بـازپس‌گیـری منـاطق ازدسـت‌رفتـه، در سـال ۱۰۱۹ق سـپاهی بـه

1. John Struys

فرماندهی مرادپاشا به آذربایجان اعزام کردند. از آنجا که تبریز حصار نداشت، تبریزی‌ها به شاه پیشنهاد کردند که محلات و کوچه‌بندها را مسدود کند. شاه و اطرافیانش مخالفت کردند و ترجیح دادند که در پناه کوه سرخاب در شرق تبریز مستقر شوند و با عثمانی‌ها مقابله کنند. به علاوه، شاه دستور داد بر استحکامات قلعه تبریز افزوده و حاکم تبریز با سپاهی قدرتمند در آنجا مستقر شود (اسکندربیگ منشی ترکمان ۱۳۸۷: ۲/ ۸۲۴-۸۲۶). بدین ترتیب، ارتش ایران، برای اولین بار، تصمیم گرفت در یک قلعه با عثمانی‌ها روبه‌رو شود. این تغییر رویه را می‌توان نقطه عطفی در جنگ‌های صفویه با عثمانی دانست.

از آنجا که شاه، با استفاده از سیاست زمین سوخته و ویرانی مزارع، سپاه عثمانی را با قحطی مواجه کرده بود، آنها نتوانستند وارد تبریز شوند (همان: ۲/ ۸۲۶-۸۲۷). در همان زمان، شاه دستور داد عمارت غازانی را تخریب کنند، زیرا شاه معتقد بود که این عمارت می‌تواند چند هزار سرباز را در خود جای دهد و این احتمال وجود دارد که عثمانی‌ها آن را تعمیر کنند و مورداستفاده قرار دهند (همان: ۲/ ۸۲۸). این اقدام نشان می‌دهد که شاه از قلعه‌سازی عثمانی‌ها نگران بوده و می‌دانسته درصورتی‌که عثمانی‌ها در تبریز قلعه بسازند، موقعیت دولت صفویه در آنجا به‌شدت متزلزل خواهد شد.

در همان سال (۱۰۱۹ق) شاه دستور داد که قلعه تبریز را دوباره ویران کنند، چون این نگرانی وجود داشت که دشمن، با انحراف مسیر رودخانه مهران رود، بتواند قلعه را تخریب کند. شاه بر این باور بود که قلعه باید در دامنه کوه سرخاب ساخته شود؛ بنابراین، در مدتی اندک، قلعه بسیار مستحکمی ساخته شد (همان: ۲/ ۸۲۶).

در سال ۱۰۲۴ق بار دیگر سپاهی از عثمانی اعزام، و شاه‌عباس با چالشی بزرگ‌تر مواجه شد. از آنجا که سپاه ایران قادر به مقاومت در مقابل عثمانی‌ها نبود، شاه ترجیح می‌داد که قلعه‌های ضعیف را ویران کند؛ چون اگر در اختیار سپاه عثمانی قرار می‌گرفتند، بازپس‌گیری آنها برای سپاه ایران دشوار می‌شد. بنابراین، شاه ابتدا دستور داد که قلعه گنجه را که از استحکام کافی برخوردار نبود، تخریب کنند (همان: ۲/ ۸۸۷).

پس از آن، با توجه به اینکه سپاه عثمانی عازم قلعه استراتژیک ایروان شده بود، شاه تصمیم گرفت سپاهی در قلعه مستقر کند؛ و نیز دستور داد که بر استحکامات برج‌ها و دیوارهای آن افزوده شود. به علاوه، خود شاه با سپاهی بزرگ عازم ایروان شد و سپاه عثمانی را محاصره کرد. عثمانی‌ها به قلعه تاختند و با گلوله توپ، دیوارهای قلعه را فرو ریختند. سپس، سپاه عثمانی به قلعه حمله کرد، اما با مقاومت سپاه ایران روبه‌رو شد و سرانجام، با تحمل تلفات سنگین، از محاصره قلعه دست برداشت (جنابذی ۱۳۶۷: ۸۵۷-۸۶۱). گفتنی است که محاصره قلعه ایروان بیش از سه ماه به طول انجامید (اسکندربیگ منشی ترکمان ۱۳۸۷: ۲/ ۹۰۹) و در این مدت، در حالی که سپاه عثمانی گرفتار کمبود آذوقه و سرما بود، سپاهیان صفویِ مستقر در قلعه از جانب نیروهای خودیِ در حال رزم از بیرون قلعه حمایت می‌شدند. مقاومت قلعه ایروان درخور توجه است و پیشرفت ایرانی‌ها در فنون قلعه‌داری را نشان می‌دهد.

در سال ۱۰۲۷ق، بار دیگر، سپاهی از عثمانی عازم آذربایجان شد. شاه‌عباس دستور تخلیهٔ تبریز را صادر کرد. به این ترتیب، هنگامی که عثمانی‌ها وارد تبریز شدند، شهر را متروکه یافتند، و درنهایت، به دلیل کمبود آذوقه، پس از پنج روز به‌ناچار تبریز را ترک کردند (همان: ۳/ ۹۳۲-۹۳۳). اما نقش قلعه تبریز در این جریان مشخص نیست.

با این واقعه، جنگ‌های شاه‌عباس و عثمانی‌ها به پایان رسید؛ و شاه‌عباس، با پیشرفت‌های چشمگیرش در زمینه قلعه‌گیری و قلعه‌داری، توانمندی خود را در این کار به اثبات رساند. دستاوردهای وی در این زمینه تحسین مورخان را برانگیخته است. اسکندربیگ می‌نویسد:

> و در زمان ظهور دولت و جهانگشایی سلاطین صفویه، کمتر واقع شده بود که جنود قزلباش، به قهر و غلبه، قلعه از رومی گرفته باشند و بین الجمهور چنین مشهور بود که قلعه از رومی گرفتن امری است محال (همان: ۲/ ۶۴۵).

مقاومت سپاه شاه‌عباس در قلعه ایروان نیز تحسین‌برانگیز بود. تصور نمی‌شد که سپاهیان شاه عباس بتوانند در مقابل عثمانی‌ها مقاومت کنند؛ چرا که عثمانی‌ها در زمینه قلعه‌گیری نیز شهره بودند (همان: ۳/ ۹۰۵).

۵ شاه‌صفی و ادامهٔ سیاست‌های شاه‌عباس

با مرگ شاه‌عباس، عثمانی‌ها پیمان صلح با ایران را نادیده گرفتند و در سال ۱۰۳۹ق، سپاهی به ایران اعزام کردند. هدف آن سپاه تصرف بغداد بود؛ اما از آنجا که حصار بغداد بسیار مستحکم بود، سپاه عثمانی عازم کردستان شد (خواجگی اصفهانی ۱۳۶۸: ۶۹-۷۰). عثمانی‌ها شهر زور را تصرف و قلعه آن را، که مدت‌ها ویران بود، بازسازی کردند (واله قزوینی ۱۳۸۲: ۵۴؛ اسکندربیگ منشی ترکمان و مورخ ۱۳۱۷: ۴۱) و در اواخر همان سال عازم همدان شدند. برای جلوگیری از پیشروی سپاه عثمانی، مزارعی که در مسیر آنها قرار داشت، به دستور شاه صفی، نابود شد. به علاوه، شاه دستور داد که شهر همدان را تخلیه کنند (خواجگی اصفهانی ۱۳۶۸: ۸۳). این اقدام نشان می‌دهد که همدان فاقد حصار و قلعه بوده است.

سیاست زمین سوخته و جنگ‌وگریز، که سپاه ایران بدان متوسل شد، سپاه عثمانی را وادار کرد به عراق عقب‌نشینی کند. عثمانی‌ها قلعه مستحکم اورامان کردستان را محاصره و با توپ به آن حمله کردند؛ اما با مقاومت شدید قزلباش‌ها روبه‌رو شدند و فقط توانستند دیوار و برج‌های قلعه را تخریب کنند؛ و در نهایت، پس از ۴۷ روز، از تصرف آن منصرف شدند و دست از محاصره برداشتند (همان: ۱۰۱-۱۰۲).

مراد چهارم (حکومت: ۱۰۳۲-۱۰۴۹ق) در سال ۱۰۴۴ق به ایروان حمله، و قلعه ایروان را محاصره کرد. سربازان مستقر در قلعه، با توپ، عثمانی‌ها را هدف قرار دادند؛ با این حال، عثمانی‌ها نیز موفق شدند برج و باروی قلعه را با توپ‌های خود ویران کنند. سرانجام، پس از نُه روز، عثمانی‌ها به درون قلعه نفوذ کردند و قزلباش‌ها به‌ناچار تسلیم شدند (*روزنامه سفر سلطان مراد چهارم به ایروان و تبریز* ۱۳۸۹: ۹۷-۱۰۴). گفتنی است که عثمانی‌ها، پس از تصرف قلعه، آن را بازسازی کردند (همان: ۱۱۱). به دنبال آن، عثمانی‌ها قلعه خوی را در عرض یک روز تصرف کردند، و بدون برخورد با مانع و حصار، وارد تبریز شدند (همان: ۱۱۹، ۱۲۲). منابع در مورد عکس‌العمل قلعه تبریز سکوت کرده‌اند. دو قلعه ماکو و بایزید نیز، بدون هیچ مقاومتی تسلیم سپاه عثمانی شد، که این امر خشم

شاه‌صفی را برانگیخت، و دستور داد حکام آن دو قلعه را اعدام کنند (خواجگی اصفهانی ۱۳۶۸: ۱۹۹).

سقوط قلعه ایروان نیز شاه‌صفی را آزرده‌خاطر کرد. اطرافیان شاه به او گفتند: «استرداد قلعه ایروان ازجمله واجبات است، چرا که آن محل امسال به دست نیاید، نقصان و خسران بسیار به ولایت آذربایجان و شیروان راه خواهد یافت، بلکه اکثر ولایات از دست خواهد رفت» (همان‌جا). با خروج سلطان مراد از تبریز، شرایط برای بازپس‌گیری قلعه ایروان فراهم شد؛ و سپاه ایران قلعه را محاصره، و با توپ‌های بزرگ و قلعه‌کوب به آنجا حمله کرد. سرانجام، قلعه، پس از حدود چهار ماه مقاومت، دوباره به تصرف صفویه درآمد (همان: ۲۱۳- ۲۲۵).

سلطان مراد در سال ۱۰۴۷ق، بار دیگر، به قلمرو صفویه لشکرکشی کرد. وی قصد داشت بغداد را تصرف کند. پیش از رسیدن سپاه عثمانی، قلعه و حصار بغداد مستحکم شده بود (همان: ۲۵۶)؛ با وجود این، پس از دو ماه محاصره، سقوط کرد (همان: ۲۶۱-۲۶۲). سقوط بغداد، آخرین نبرد بزرگ صفویه و عثمانی‌ها برای تصاحب قلعه‌ها و حصارها بود، که به شکست صفویه انجامید. مجموع این کشمکش‌ها نشانگر این است که ایرانی‌ها با وجود پیشرفت‌های چشمگیر در زمینه قلعه‌گیری، باز هم در قیاس با عثمانی‌ها، از مهارت و توانایی کافی برخوردار نبودند.

با انعقاد قرارداد صلح زهاب، جنگ‌های ایران و عثمانی به پایان رسید. مسئلهٔ قلعه‌های مرزی یکی از مسائلی بود که در این قرارداد مطرح و بر اساس آن قرارداد سهم قلعه‌های مرزی دو طرف مشخص شد و مقرر گردید که برخی از قلعه‌های مستحکم (شامل دو قلعه اورامان و زنجیر، در کردستان؛ و قلعه‌های ماکو، مغازبرد و قطور، در آذربایجان) ویران شود (خواجگی اصفهانی ۱۳۶۸: ۲۷۰).

۶ نتیجه

عثمانی‌ها، به سبب برخورداری از توپخانه قوی و ارتش منظم، همواره بر صفویه برتری داشتند. بنابراین، دولت صفویه، برای مقابله با عثمانی‌ها، با مشکلات زیادی مواجه شد. شاه‌طهماسب، برای متوقف کردن سپاهیان عثمانی، از سیاست زمین سوخته استفاده

می‌کرد تا آنان را گرفتار قحطی و گرسنگی کند. این سیاست بارها مانع پیشروی سپاه عثمانی در ایران شد. به علاوه، شاه‌طهماسب قلعه‌ها را تخریب می‌کرد تا از استقرار سربازان عثمانی در آن نقاط جلوگیری کند؛ زیرا چنانچه عثمانی‌ها بر قلعه‌ای مسلط می‌شدند، ارتش ایران قادر به بازپس‌گیری آن نبود. درنتیجه، اغلب شهرهای غرب و شمال غرب ایران در آن دوره فاقد حصار و قلعه بودند و عثمانی‌ها به‌راحتی می‌توانستند آن مناطق را تصرف کنند.

در دورهٔ شاه‌عباس اول، با دستیابی ارتش ایران به توپ‌های قلعه‌کوب، که نتیجه گسترش ارتباط با اروپائیان بود، سیاست جنگی دولت ایران تغییر کرد؛ و ارتش ایران بارها موفق شد قلعه‌هایی را که عثمانی‌ها تصرف کرده بودند، بازپس گیرد. در زمینه سیاست دفاعی نیز، شاه‌عباس، علاوه بر اینکه از سیاست زمین سوخته بهره می‌برد، به ساخت قلعه‌ها و حفاظت از آنها در مقابل سپاهیان عثمانی توجه داشت؛ در نتیجه قلعه‌های متعددی در برخی مناطق غربی ایران، ازجمله در شهر تبریز ساخته شد.

قلعه‌ها نه‌تنها به لحاظ نظامی بلکه به لحاظ سیاسی نیز اهمیت داشتند. آنها نشان‌دهندهٔ اراده دولت صفویه برای حفظ قلمرو خود در مقابل عثمانی‌ها بودند و زمینه را برای تثبیت حاکمیت صفویه در مناطق مرزی فراهم می‌کردند. شاه‌صفی سعی کرد که سیاست‌های شاه‌عباس را ادامه دهد. بنابراین، هرچند حصار بغداد نتوانست در مقابل عثمانی‌ها مقاومت کند، حفظ قلعه ایروان باعث شد که ایالات شمال غرب تحت نظارت و حاکمیت صفویه باقی بماند. پس از امضای صلح زهاب، سیاست توسعه قلعه‌های مرزی متوقف شد؛ و این عامل در سال‌های پایانی حکومت صفویه، به تضعیف موقعیت ایران در مقابل حمله‌های مکرر سپاه عثمانی منجر شد.

منابع

ابوبکر بن عبدالله (۱۳۸۷)، *تاریخ عثمان پاشا*، ترجمه نصرالله صالحی، تهران: طهوری.
اشترویس، یوهان (۱۳۹۶)، *سفرنامه یوهان اشترویس*، ترجمه ساسان طهماسبی، قم: مجمع ذخائر اسلامی.

افوشته‌ای نطنزی، محمود بن هدایت‌الله (۱۳۷۳)، نقاوة الآثار، تصحیح احسان اشراقی، تهران: علمی و فرهنگی.
اسکندربیگ منشی ترکمان (۱۳۸۷)، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
اسکندربیگ منشی ترکمان و محمدیوسف مورخ (۱۳۱۷)، *ذیل عالم‌آرای عباسی*، تصحیح سهیلی خوانساری، تهران: کتابفروشی اسلامیه.
جنابذی، میرزا بیگ (۱۳۶۷)، روضة الصفویه، تصحیح غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار یزدی.
خواجگی اصفهانی، محمدمعصوم (۱۳۶۸)، خلاصة السیر، تهران: علمی.
روزنامه سفر سلطان مراد چهارم به ایروان و تبریز (۱۳۸۹)، ترجمهٔ نصرالله صالحی، تهران: طهوری.
روملو، حسن بیگ (۱۳۵۷)، *احسن التواریخ*، تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران: بابک.
سفرنامه‌های انگلیسی‌ها در ایران (۱۳۹۶)، ترجمهٔ ساسان طهماسبی، قم: مجمع ذخائر اسلامی.
شاه‌طهماسب صفوی (۱۳۴۳)، *تذکرهٔ شاه‌طهماسب*، تهران: چاپخانه کاویانی.
غفاری قزوینی، قاضی احمد (۱۳۴۳)، *تاریخ جهان‌آرا*، تهران: کتابفروشی حافظ.
قمی، قاضی احمد (۱۳۸۳)، خلاصة التواریخ، تصحیح احسان اشرافی، تهران: دانشگاه تهران.
منجم یزدی، ملا جلال (۱۳۶۶)، *تاریخ عباسی*، تصحیح سیف‌الله وحیدنیا، تهران: وحید.
واله قزوینی، محمدیوسف (۱۳۸۲)، *ایران در زمان شاه صفی و شاه عباس دوم*، تصحیح محمدرضا نصیری، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
هرودوت (۱۳۵۶)، *تاریخ هرودوت*، ترجمهٔ وحید مازندرانی، تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران.

حلیهٔ شریفه، تجلی سیمای پیامبر اکرم ص در هنر خوشنویسی عثمانی

مهدی قربانی *

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۳/۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۵/۱ (صفحه ۱۶۱ـ۱۷۸)

چکیده: در آیین اسلام، تصویر کردن چهرهٔ انسان از امور نهی‌شده است، که در هنر اسلامی از آن به «شمایل‌گریزی» تعبیر می‌شود. این سخت‌گیری در ممانعت از تصویرسازی، بیش از همه در خصوص چهرهٔ افراد مقدس همچون پیامبران و امامان معصوم بوده است؛ به همین سبب، در آثار هنری مسلمانان، به‌جز چند نمونه خُردنگارهٔ فاقد سند و اصالت، شمایلی از چهرهٔ مبارک پیامبر اکرم ص ترسیم نشده است. بر همین اساس، در هنر اسلامی، توصیف کلامی، در مقایسه با توصیف تصویری، رواج بیشتری داشته است. اوصافی از پیامبر اکرم ص که از زبان اصحاب نزدیک و موثق آن حضرت در منابع حدیثی و روایی معتبر اهل سنت و شیعه ذکر شده، در طول زمان، دست‌مایهٔ هنرمندان و ادیبان و شاعران مسلمان بوده است. توصیف پیامبر اکرم ص در هنر خوشنویسی عثمانی، در قالب «حلیهٔ شریفه» نمودار شده که نمونه‌های فراوانی از آن در

* خطاط، پژوهشگر خوشنویسی و دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر (mehdiqorbani@yahoo.com)

این دوره به قلم خطاطان تُرک پدید آمد. حلیه‌نویسی را نخستین‌بار حافظ عثمان ابداع کرد و سپس، نگارش آن با همین شیوه در میان خطاطان تُرک مرسوم شد و استادان بزرگ خوشنویس احترام و محبت خویش به ساحت پیامبر ص را در قالب کتابت حلیه نشان دادند. حلیه‌ها نخست در ابعاد بسیار کوچک برای حمل در جیب یا آویختن به گردن نوشته می‌شدند، اما بعدها به سبب اعتقاد به خواصی که برای آنها برشمرده می‌شد، در اندازه‌های بزرگ‌تر و با خطوط گوناگون کتابت شدند و فرم خاصی را در خوشنویسی پدید آوردند که تا روزگار ما نیز دوام یافته است.

کلیدواژه‌ها: پیامبر اسلام، هنر اسلامی، حلیهٔ شریفه، حافظ عثمان، خوشنویسی، عثمانی.

۱ مقدمه

حلیه در لغت به معنای زینت، زیور، صفت پسندیده و نیکو و صورت زیبا آمده و به معنای خاص، به کتاب‌هایی اطلاق می‌شود که موضوع آنها شرح اوصاف و خصال مبارک رسول اکرم ص باشد. در فرهنگ عثمانی، «حلیه» به اصطلاح خاصی برای توصیف ویژگی‌های ظاهری و باطنی پیامبر ص تبدیل شد و در میان طبقات گوناگون جامعه از صدر تا ذیل رواج یافت. جایگاه خاص پیامبر ص، به عنوان بزرگ‌ترین رهبر اسلام و شفیع امت، موجب شد تا عشق و محبتی که مسلمانان نسبت به ایشان داشتند دست‌مایه‌ای برای بیان وصف و نعت شخصیت الهی و تکرارناپذیری شود که آرزوی دیدار و زیارتش به لحاظ بُعد زمانی غیرممکن بود و امید به شفاعتش در قیامت می‌رفت. این باور سبب شد تا سفارش حلیه‌نویسی به خطاطان از جانب سلاطین، دولت‌مردان و علما افزایش یابد؛ و در نتیجه، این حرفه نه تنها در سطوح عالی جامعه، بلکه حتی در میان عامهٔ مردم نیز رواج یافت.

تابعین و نسل‌های بعدی مسلمانان صدر اسلام و به طور کلی کسانی که در زمان حیات پیامبر ص توفیق و امکان زیارت و دیدار با آن حضرت را نداشتند، اشتیاق و حسرت خود به زیارت آن بزرگوار را با شنیدن اوصاف ایشان از زبان اصحاب تسکین می‌دادند. مشهورترین

این روایات، نخست از حضرت امام علی[ع] و سپس از دیگر صحابه همچون امام حسن[ع]، انس بن مالک، هند بن ابی‌هاله، براء بن عازب، جابر بن سمره و ام‌معبد[1] نقل شده‌اند. با گذر زمان، این روایات پررنگ‌تر شده و اهمیت بیشتری یافته و در کتاب‌های حدیث و سیره با عنوان «شمایل» و «حلیه» جای گرفته‌اند. آثار مستقل دیگری نیز در این‌باره نوشته شده است که *الطبقات الکبیر*، اثر ابن سعد، الشمایل المحمدیة تألیف ترمذی، و *کتاب الشفاء بتعریف حقوق المصطفی*، اثر قاضی عیاض از جمله مهم‌ترین آنها به شمار می‌رود (Serin 2010, 38). حلیه‌ها، علاوه بر تنوع در شکل، در متن هم متنوع و گوناگون‌اند. بر اساس منابع معتبر، چند نوع متن به زبان عربی برای حلیه وجود دارد.

در هنر خوشنویسی عثمانی، «حلیه» قالبی است که نخستین بار خطاط بزرگ و صاحب‌مکتب تُرک، حافظ عثمان (۱۰۵۲-۱۱۱۰ق/ ۱۶۴۲-۱۶۹۸م)، آن را برای کتابت اوصاف پیامبر اکرم[ص] ترتیب داد. متن آن، روایتی از حضرت امیرالمؤمنین علی علیه‌السلام در توصیف ویژگی‌های شخصیتی، انسانی و اخلاقی و به طور کلی رفتار و کردار ایشان است. حلیه را بدین لحاظ که به شرف توصیف پیامبر اکرم[ص] منتسب است «حلیهٔ شریفه» یا «حلیهٔ سعادت» نامیده‌اند. حلیه‌نویسی در دورهٔ عثمانی، به سبب اعتقادات دینی، امری میمون و مبارک شمرده می‌شد. در حدیثی منسوب به پیامبر[ص] آمده است: «استشفوا بالحلیه»؛ برای درمان بیماری از حلیه شفا بگیرید (مستقیم‌زاده ۱۹۲۸م، ۶۰۶). بر همین اساس و بنا بر اعتقادات قلبی نشئت‌گرفته از آموزه‌های دینی، حلیه همواره در نزد مسلمانان از جایگاهی ویژه برخوردار بوده است.

افزون بر این، اعتقاد مردم به حلیه به سبب معانی قدسی کلمات آن بود؛ آنان معتقد بودند که آویختن حلیه بر دیوارهای منزل، آن را از آفات و بلایایی چون آتش‌سوزی و زلزله و فقر و بدبختی و بیماری حفظ می‌کند. حلیه که تجلی ایمان، عشق و احترام به پیامبر[ص] است در میان مسلمانان و به‌ویژه اهل سنت، اهمیت و اعتباری فراوان یافت و در دورهٔ عثمانی در میان عموم طبقات مردم، سفارش دادن حلیه‌های بزرگ به خطاطان

۱. عاتکه دختر خالد بن منقذ، مشهور به ام معبد، میزبان پیامبر اکرم[ص] در مسیر هجرت به مدینه.

برای آویختن بر دیوارها رایج شد؛ البته در ابتدا حلیه را به عنوان حرز، در ابعاد بسیار کوچک، برای نگهداری در جیب یا آویختن بر گردن می نوشتند، و باور داشتند که همراه داشتن آن موجب جلب برکت و روزی و دفع شر و بدی از دارندهٔ آن خواهد بود (Taşkale & Gündüz 2006: 37).

حلیه‌نویسی از زمان حافظ عثمان تا روزگار ما در میان خطاطان رایج و مرسوم بوده و به عنوان یک فرم خاص در هنر خوشنویسی عثمانی پذیرفته شده است. حلیه‌ها، که از زیباترین آثار هنر خوشنویسی به شمار می‌آیند، هم در اندازه‌های کوچک، برای حمل در جیب روی سینه (تصویر ۱)، و هم در قالب مرقع‌ها و لوحه‌های دیواری بزرگ، با انواع خطوط به‌ویژه ثلث، نسخ، محقق و نستعلیق نوشته و سپس تذهیب می‌شدند (ibid: 36).

تصویر ۱ـ دو لت از یک نمونه حلیه در اندازهٔ کوچک برای آویختن بر گردن

برای مسلمانان، «حلیه» یادآور آن ارتباط مشترک دینی، تاریخی و فرهنگی است که بسته

به علاقهٔ افراد، در آنها شور و هیجان ایجاد می‌کند. به طور قطع، این پیوندها با آنچه در ذهن و تصور و فهم ناقص غربی‌ها از پیامبر اسلام ص وجود دارد، از بنیان متفاوت است. خوشنویسی «حلیه» تنها ارائهٔ یک تصویر نیست، بلکه تصویری از سرچشمهٔ یک باور است. این تصویر بی‌گمان چنین نیست که بر اندام یک نقاشی ظاهر می‌شود، بلکه چنان است که گویا نمادی از سرسپردگی و ایمان را نظاره می‌کنید... بازتاب حلیه بر خرَد بیننده چنان است که، پیش از اندیشه دربارهٔ مطلب آن، حس زیباشناختی، ایمان و باور را برمی‌انگیزد. این تصویر، چونان جامه‌ای برازنده بر قامت ادراکات فردی، متناسب می‌نماید و این سرانجام، آن مفهومی است که از طریق دیدار «حلیه» به خواننده منتقل می‌شود (صفوت ۱۳۹۸: ۴۸).

۲ متن‌های رایج در حلیه‌نویسی

در هنر خوشنویسی و ادبیات، همواره متن لوحه‌ها اهمیتی خاص داشته؛ زیرا جایگاهی برای بیان احساسات هنرمندان و ادیبان و شاعران، و زمینه‌ای مناسب برای بروز هیجانات و احساسات مذهبی نهفته در دل‌های مسلمانان بوده است. این متن، مشتمل بر اوصاف پیامبر اکرم ص است که از زبان یاران نزدیک و موثق آن بزرگوار روایت شده است. بدیهی است که هیچ ضبط تصویری از دوران زندگانی پیامبر اکرم ص وجود ندارد، اما آنچه از سیرت و صورت آن بزرگوار وصف شده، تصویر کلامی منحصربه‌فرد و رسایی از ایشان به مخاطبان ارائه می‌کند که در قالب حلیه متجلی شده است. از سوی دیگر، با توجه به شمایل‌گریزی که از ویژگی‌های هنر اسلامی است، هنرمندان مسلمان در حد امکان و توان، بُعد کلامی و ادبی این توصیف‌ها را غنی‌تر و پررنگ‌تر کرده‌اند؛ به نحوی که برخی از این متون منثور و منظوم، خود شاهکاری هنری در ادبیات به شمار می‌رود.

مشهورترین متنی که برای کتابت حلیهٔ شریفه کاربرد داشته و دارد حدیثی است از امام علی ع که حضرت، در آن، اوصاف ظاهری و اخلاقی رسول اکرم ص را با کلامی فاخر و موجز و

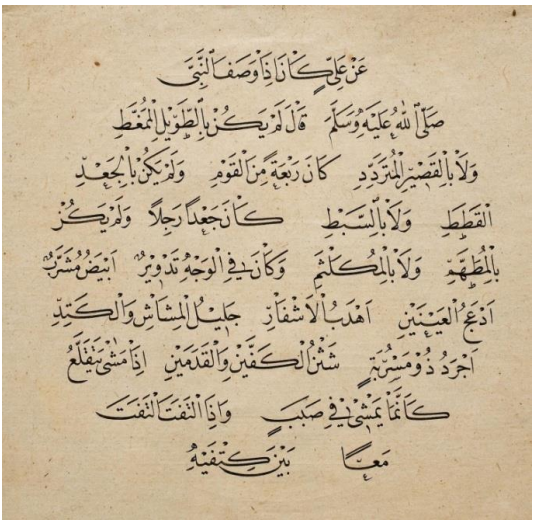
مختصر توصیف فرموده است. متن این حدیث، که با اندکی اختلاف هم در منابع شیعی و هم در منابع اهل سنّت روایت شده[۱]، چنین است:

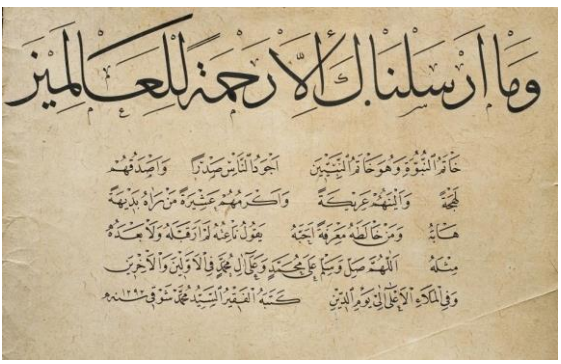
عن عَلِيٌّ عَلَيه السَّلام كانَ إِذَا وَصَفَ النَّبِيَّ صلى الله عَلَيهِ وَآلِه وَسَلَّمَ قَالَ: لَمْ يَكُنْ بِالطَّوِيلِ الْمُمَغَّطِ وَلاَ بِالْقَصِيرِ الْمُتَرَدِّدِ كَانَ رَبْعَةً مِنَ الْقَوْمِ وَلَمْ يَكُنْ بِالْجَعْدِ الْقَطَطِ وَلاَ بِالسَّبطِ كَانَ جَعْدًا رَجِلاً وَلَمْ يَكُنْ بِالْمُطَهَّمِ وَلاَ بِالْمُكَلْثَمِ وَكَانَ فِي الْوَجْهِ تَدْوِيرٌ أَبْيَضُ مُشْرَبٌ أَدْعَجُ الْعَيْنَيْنِ أَهْدَبُ الأَشْفَارِ جَلِيلُ الْمِشَاشِ وَالْكَتِدِ أَجْرَدُ ذُو مَسْرُبَةٍ شَثْنُ الْكَفَّيْنِ وَالْقَدَمَيْنِ إِذَا مَشَى تَقَلَّعَ كَأَنَّمَا يَمْشِي فِي صَبَبٍ وَإِذَا الْتَفَتَ الْتَفَتَ مَعًا بَيْنَ كَتِفَيْهِ خَاتَمُ النُّبُوَّةِ وَهُوَ خَاتَمُ النَّبِيِّينَ أَجْوَدُ النَّاسِ كَفًّا وَأَشْرَحُهُمْ صَدْرًا وَأَصْدَقُ النَّاسِ لَهْجَةً وَأَلْيَنُهُمْ عَرِيكَةً وَأَكْرَمُهُمْ عِشْرَةً مَنْ رَآهُ بَدِيهَةً هَابَهُ وَمَنْ خَالَطَهُ مَعْرِفَةً أَحَبَّهُ يَقُولُ نَاعِتُهُ لَمْ أَرَ قَبْلَهُ وَلاَ بَعْدَهُ مِثْلَهُ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَ آلِهِ (← تصویر ۲).

ترجمه: از علی علیه‌السلام چنین روایت شده، هنگامی که پیامبر صلی الله علیه وآله وسلّم را وصف فرمود: او نه زیاد بلندقامت و نه بیش از حد کوتاه بود؛ میانه‌قامت بود. گیسوانش کوتاه بود، زیاد مجعد نبود و زیاد صاف و بلند هم نبود؛ مواج و فروریخته بود. صورتش گرد بود و پوستی مهتابی داشت، چشمانی سیاه و درشت با مژگانی پرپشت و بلند داشت. استخوان‌هایش درشت و قوی بود و شانه‌هایی پهن داشت؛ دست و پاهایش بلند و محکم بود. هنگام راه رفتن اندکی به جلو خم می‌شد چنان‌که گویی در حال افتادن است؛ اگر می‌خواست برای دیدن کسی یا چیزی روی برگرداند، با تمام بدن برمی‌گشت. در میان شانه‌هایش مُهر نبوت بود و او آخرین پیامبران است. قلبی سخاوتمند، گفتاری صادق و خلق و خویی متین و آرام داشت. از شریف‌ترین قبایل بود. هرکس او را برای نخستین‌بار می‌دید، مبهوتش می‌شد و هرکس با وی همنشین بود، دوستش می‌داشت. وصف‌کننده‌اش می‌گوید تاکنون کسی را همچون او ندیده‌ام. درود خدا بر وی و خاندانش باد.

---

۱. این روایت در فَضائلُ الخَمسَة مِنَ الصّحاحِ الستّة وَ غَیرها مِنَ الکُتُب المُعتَبَرَة، سید مرتضی فیروزآبادی، تهران: اسلامیه، ۱۳۹۲ق، ۱/ ۱۱۳، باب «فی جود النبی»؛ *الجامع الصحیح او سنن الترمذی*، محمد بن عیسی بن سوره ترمذی، قاهره: دارالحدیث، ۱۴۱۹ق، ۲/ ۲۸۶ (هردو از کتب اهل سنت)؛ *أمالی*، شیخ الصدوق محمد بن علی، بیروت: موسسهٔ الاعلمی، ۱۴۰۰ق، ۲۱۷ (از منابع شیعی) نقل شده است.


عَنْ عَلِيٍّ كَانَ إِذَا وَصَفَ النَّبِيَّ
صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ لَمْ يَكُنْ بِالطَّوِيلِ الْمُمَغَّطِ
وَلَا بِالْقَصِيرِ الْمُتَرَدِّدِ كَانَ رَبْعَةً مِنَ الْقَوْمِ وَلَمْ يَكُنْ بِالْجَعْدِ
الْقَطَطِ وَلَا بِالسَّبْطِ كَانَ جَعْدًا رَجِلًا وَلَمْ يَكُنْ
بِالْمُطَهَّمِ وَلَا بِالْمُكَلْثَمِ وَكَانَ فِي الْوَجْهِ تَدْوِيرٌ أَبْيَضُ مُشْرَبٌ
أَدْعَجُ الْعَيْنَيْنِ أَهْدَبُ الْأَشْفَارِ جَلِيلُ الْمَشَاشِ وَالْكَتِدِ
أَجْرَدُ ذُو مَسْرُبَةٍ شَثْنُ الْكَفَّيْنِ وَالْقَدَمَيْنِ إِذَا مَشَى يَتَقَلَّعُ
كَأَنَّمَا يَمْشِي فِي صَبَبٍ وَإِذَا الْتَفَتَ الْتَفَتَ
مَعًا بَيْنَ كَتِفَيْهِ


وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين
خَاتَمُ النُّبُوَّةِ وَهُوَ خَاتَمُ النَّبِيِّينَ أَجْوَدُ النَّاسِ صَدْرًا وَأَصْدَقُهُمْ
لَهْجَةً وَأَلْيَنُهُمْ عَرِيكَةً وَأَكْرَمُهُمْ عِشْرَةً مَنْ رَآهُ بَدِيهَةً
هَابَهُ وَمَنْ خَالَطَهُ مَعْرِفَةً أَحَبَّهُ يَقُولُ نَاعِتُهُ لَمْ أَرَ قَبْلَهُ وَلَا بَعْدَهُ
مِثْلَهُ اللَّهُمَّ صَلِّ وَسَلِّمْ عَلَى مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِ مُحَمَّدٍ فِي الْأَوَّلِينَ وَالْآخِرِينَ
وَفِي الْمَلَإِ الْأَعْلَى إِلَى يَوْمِ الدِّينِ كَتَبَهُ الْفَقِيرُ السَّيِّدُ مُحَمَّدٌ شَوْقِي

تصویر ۲ـ نمونه‌ای از متن اصلی حلیه، به خط نسخ، اثر محمد شوقی افندی

متن مشهور دیگری که در کتابت حلیه کاربرد داشت، توصیفی است که هند بن ابی‌هاله[۱] برای امام حسن مجتبیˇ از جدش پیامبر اکرمˇ نموده و بسیار مفصّل است. این روایت نیز

۱. در منابع، وی را پسر ام‌المؤمنین خدیجهˇ از همسر قبلی‌اش ابوهاله دانسته‌اند و بنابراین، او برادر مادری حضرت فاطمهٔ زهراˇ است. او نزد پیامبر اکرمˇ پرورش یافت. سیره‌نویسان هند را از اصحاب آن حضرت برشمرده و وی را توثیق کرده‌اند. او در غزوهٔ بدر و احد شرکت داشت و در جنگ جمل در رکاب امیرالمؤمنین علیˇ به شهادت رسید (محمدباقر مجلسی (۱۴۰۳)، *بحار الانوار*، تهران: مؤسسه دارالکتب اسلامیه، ۱۶/ ۱۴۷-۱۴۸).

از منابع شیعی و اهل سنّت نقل شده و نمونه‌هایی از حلیه با این متن موجود است. یکی از برترین آنها حلیه‌ای است به خط ثلث و نسخ که به قلم احمد کامل آکدیک، آخرین رئیس‌الخطاطین عثمانی کتابت شده است (← تصویر ۳).

برخی از خطاطان ترک، علاوه بر متون حدیثی و روایات دینی که طبعاً به زبان عربی بوده‌اند، در نگارش حلیه‌ها، از متون ترکی نیز بهره برده‌اند. شاید بتوان گفت مهم‌ترین دلیل برای استفاده از زبان ترکی در حلیه‌ها ناآشنایی بسیاری از مردم عامی با زبان عربی بوده است. البته این متون ترکی منظوم یا منثور، در واقع، ترجمهٔ همان متون عربی بوده‌اند. یکی از مشهورترین نمونه‌های حلیه‌های ترکی، حلیه‌ای است به خط ثلث و نسخ که احمد عارف افندی کتابت کرده است (← تصویر ۴).

تصویر ۳ـ حلیهٔ شریفه به قلم احمد کامل آکدیک رئیس‌الخطاطین

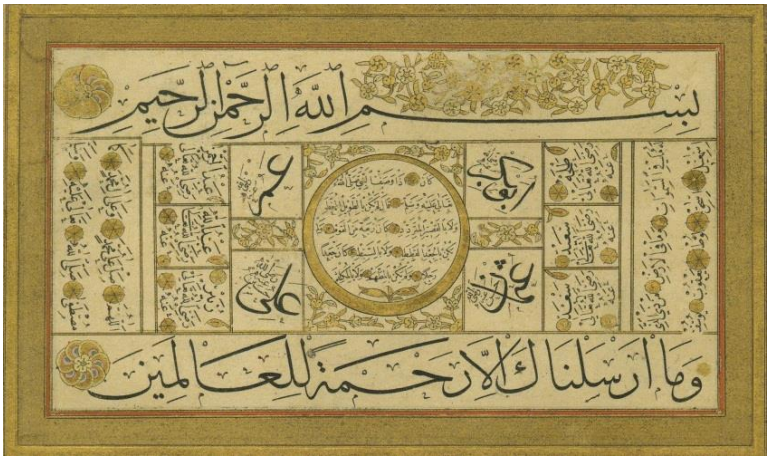
تصویر ۴ـ حلیهٔ شریفه به زبان ترکی عثمانی به قلم احمد عارف افندی

منظومهٔ «حلیة النبویة» سرودهٔ خاقانی محمد افندی (وفات: ۱۰۱۵ق/ ۱۶۰۷ م)، که به «حلیهٔ خاقانی» شهرت دارد، از زیباترین نمونه‌های ادبیات دینی ترکی و نخستین نمونهٔ حلیهٔ منظوم است. این مثنوی شامل بسمله، توحید، تحمیدیه، مناجات و نعت و توصیف صفات رسول اکرم ص و مشتمل بر ۷۱۶ بیت است، که بر اساس روایت مشهور امام علی ع سروده شده است. شاعر، چنان‌که خود در انتهای منظومه‌اش اشاره کرده، این اثر را به سال ۱۰۰۷ق/ ۱۵۹۸م سروده است.

حلیهٔ خاقانی، در جامعهٔ عثمانی، مقبولیتی عام یافت و حلیه‌های بسیاری به تقلید از آن سروده شدند، اما هیچ‌یک از آنها به آن حد از مقبولیت و جایگاه والای حلیهٔ خاقانی دست نیافتند. این منظومه، که برای نخستین‌بار در سال ۱۲۶۴ق/ ۱۸۴۸م به فرمان سلطان عبدالمجید در مطبعهٔ عامره به چاپ رسید، در مراسم مذهبی، به‌ویژه در ولادت پیامبر

اکرم ص، به همراه آوای موسیقی خوانده می‌شد. به علاوه، پس از دورهٔ تنظیمات[۱]، مدتی نیز به عنوان کتاب درسی در مکتب‌ها تدریس می‌شد. خطاطان عثمانی نیز به حلیهٔ خاقانی توجه ویژه داشته و آن را مکرر کتابت کرده‌اند (Uzun 1997: 15/ 167). یکی از برترین نمونه‌های حلیهٔ خاقانی حلیه‌ای است در چهار لتِ یک مرقع به خط ثلث و نسخ که آن را ابراهیم بی‌زبان کتابت کرده است (← تصویر ۵).

ابیات گزیده‌ای از این حلیهٔ منظوم، به خط نستعلیق جلی، بر روی قطعات چوبی نوشته، و برای تزئین فضای داخلی، به شکل کتیبه در تکیه‌ها، خانقاه‌ها و سرسرای کوشک‌ها و عمارت‌های بزرگ نصب می‌شده است. برخی از استادان بزرگ خوشنویس همچون یساری‌زاده مصطفی عزت افندی، محمد نظیف افندی، عزیز رفاعی و عمر وصفی افندی، برای مشق نستعلیق، ابیاتی از حلیهٔ خاقانی را در نظر می‌گرفتند (Serin 2010: 39). نسخه‌های فراوانی از این منظومه در کتابخانهٔ دانشگاه استانبول موجود است.



۱. تنظیمات یا تنظیمات خیریه، نهضت نوگرایی و اصلاح‌طلبی در ساختار سیاسی، حقوقی، فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ عثمانی در قرن نوزدهم است که از سال ۱۸۳۹م آغاز شد و با دورهٔ قانون اساسی اول در سال ۱۸۷۶م به پایان رسید. هدف اصلاحات دورهٔ تنظیمات، نوسازی دستگاه دولتی و اجتماعی و یکپارچه کردن اقوام غیرمسلمان و غیرتُرک امپراتوری، از راه تغییر قانون‌ها و روش‌ها، اعطای حقوق اجتماعی، آزادی‌های مدنی و مقابله با حرکت‌های ملی‌گرایانه و قدرت متخاصم بود (http://lib.eshia.ir/23022/16/6119).

تصویر ۵ـ دو لت از مرقع حلیهٔ خاقانی به خط ثلث و نسخ اثر ابراهیم بی‌زبان

ناگفته نماند که برخی از حلیه‌ها، شامل متونی در اوصاف پیامبران، معجزات ده‌گانهٔ پیامبر اکرم ص یا اوصاف خلفای راشدین بودند که منبع آنها روایات حدیثی و تاریخی معتبر بود. همچنین از نام‌های خداوند (اسماء الحسنی)، القاب پیامبر اکرم ص، نام‌های فرشتگان مقرب، اسامی «عشرهٔ مبشّره» (ده یار بهشتی)[۱] و صلوات و دعا بر روان پاک رسول اکرم ص در کتابت حلیه استفاده می‌شد. حلیه‌نویسان، برای تزئین بیشتر حلیه‌ها، گاهی از اشعار عربی، فارسی و ترکی نیز بهره می‌بردند (← تصویر ۶).

۱. عشرَه مُبَشّرَه (العشرة المبشّرة بالجنّة)، عنوانی در اصطلاح تاریخ و حدیث اهل سنت برگرفته از حدیث نبوی، برای اشاره به ده نفر از اصحاب پیامبر اکرم ص شامل ابوبکر، عمر، عثمان، علی ع، طلحه، زبیر، عبدالرحمن بن عوف، سعد بن ابی‌وقاص، سعید بن زید و ابوعبیده جراح که به آنها بشارت بهشت داده شده است؛ به این معنا که آنها، در هر حال، به بهشت خواهند رفت. این حدیث فقط در دو کتاب مشهور اهل سنت، یعنی *سنن* ترمذی و *مسند* احمد بن حنبل، ذکر شده، و همچنین به لحاظ سند و محتوا، نزد شیعیان پذیرفته‌شده نیست.

تصویر ۶- حلیهٔ شریفه شامل نام انبیا و فرشتگان و صلوات، به خط ثلث و نسخ، اثر احمد کامل آکدیک (رئیس‌الخطاطین)

۳ ساختار حلیه

حافظ عثمان افندی (وفات: ۱۱۱۰ق/ ۱۶۹۸م)، که از بزرگ‌ترین خوشنویسان صاحب‌مکتب عثمانی است، مبدع حلیهٔ شریفه است. وی برای نخستین‌بار فرم و قالبی خاص برای کتابت متن حلیه طراحی و آن را قاعده‌مند کرد. این فرم خاص برای سایر خوشنویسان در سراسر قلمروِ عثمانی به الگویی از هنر کلاسیک تبدیل شد. اگرچه در برخی از منابع، درویش علی اول (وفات: ۱۰۲۴ق/ ۱۶۷۳م) مبدع حلیه معرفی شده است، پژوهشگران معتقدند تاکنون هیچ نمونه‌ای از حلیه به خط وی یافت نشده و حافظ عثمان نخستین خطاطی بوده که حلیه را به این شیوه نوشته و ارائه کرده است (Uğurderman 2017: 66).

فرم و قالب کلاسیک حلیه در خوشنویسی عثمانی شامل هفت بخش است (تصویر ۶):

۱) سرلوح: بالاترین بخش حلیه که فقط محل کتابت بسمله است و ترکان آن را «باش‌مقام» می‌نامند.

۲) مرکز: بخش اصلی حلیه و محل کتابت متن روایت است و معمولاً به شکل دایره یا بیضی طراحی می‌شود. ترکان به این بخش از حلیه «گوبک» (شکم) می‌گویند.

۳) هلال: در میان بخش مرکزی حلیه و به شکل هلال ماه ترسیم و با طلا یا نقش‌مایه‌های تذهیب آراسته می‌شود. استفاده از طرح هلال، به نوعی، اشاره به نور چهرهٔ مبارک پیامبر اکرم ص است که به خورشید و ماه تشبیه می‌شود. بخش مرکزی حلیه، که معمولاً به شکل دایره است، اشاره به خورشید دارد و هلال، که آن را در بر گرفته، اشاره‌ای به ماه است. همچنین، هلال نمادی از هجرت نبوی و سال قمری است. قسمت خارجی هلال، به لحاظ تزئین، آراسته‌ترین و پر نقش‌ترین بخش حلیه است.

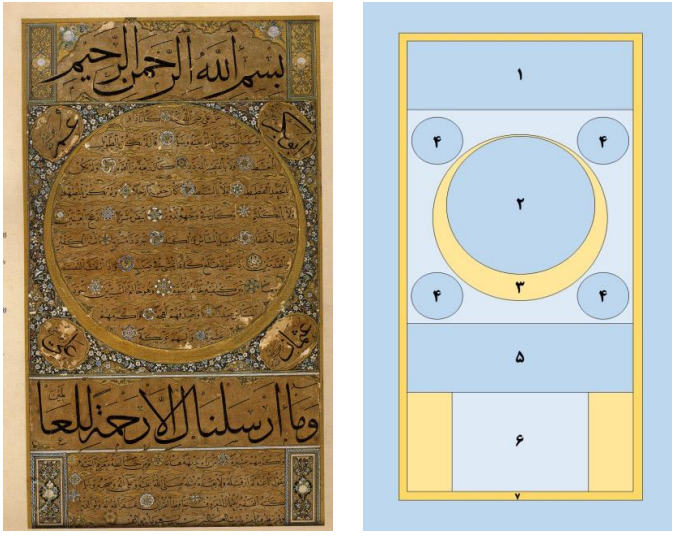
۴) اسامی خلفای راشدین: در کادر مربع‌شکلی که بخش مرکزی حلیه را در بر گرفته، چهار دایره یا بیضی کوچک در چهار طرف ترسیم می شوند که نام خلفای راشدین (ابوبکر، عمر، عثمان، و علی علیه‌السلام) در آنها نوشته می‌شود. گاهی ممکن است به جای اسامی خلفای راشدین، چهار عنوان از نام‌ها، القاب یا کنیه‌های پیامبر اکرم ص مانند احمد، حامد، حمید و محمود کتابت شود. در برخی حلیه‌ها، علاوه بر نام‌های خلفای راشدین، نام شریف امام حسن و امام حسین علیهما والسلام نیز نوشته شده است.

۵) آیت/ آیه: در این بخش، آیه‌ای از **قرآن کریم** در نعت پیامبر اکرم ص کتابت می‌شود که به طور معمول، یکی از آیات شریفهٔ «وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِلْعَالَمِينَ» (انبیاء/ ۲۱: ۱۰۷) یا «وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ» (قلم/ ۶۸: ۴) و یا «وَكَفَىٰ بِاللَّهِ شَهِيدًا * مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ...» (فتح/ ۴۸: ۲۸ و ۲۹) است. گاهی نیز از احادیث قدسی مرتبط با موضوع استفاده می‌شود.

۶) دامنه: کادری است به شکل مستطیل افقی در پایین حلیه، که برای نوشتن ادامهٔ متن روایت حلیه و دعای انتهایی آن و درود و صلوات بر رسول اکرم ص و خاندان مطهر ایشان کاربرد دارد. امضای خطّاط نیز در این بخش درج می شود. در دو سوی دامنه، دو کادر مستطیل‌شکل کوچک وجود دارد که تذهیب می‌شوند.

۷) حاشیه: برای جلوه دادن بیشتر به اثر ترسیم می‌شود و شامل دو حاشیه داخلی و خارجی است (Uğurderman 1998 47).

بسیاری از حلیه‌هایی که به خط ثلث و نسخ یا به خط محقق و ثلث و نسخ نوشته شده‌اند ــ به‌ویژه حلیه‌های سدهٔ اخیرــ در ابعاد بزرگ برای نصب روی دیوار طراحی شده و خطوط آنها نیز به همین نسبت جلی‌تر و درشت‌تر است. در زمان‌های گذشته، به سبب کمیاب بودن کاغذهایی با ابعاد بزرگ، قطعات مختلف حلیه روی کاغذهای کوچک‌تر نوشته و روی چوب چسبانده می‌شد؛ از این رو، بسیاری از حلیه‌هایی که به این شیوه تهیه شده، در معرض آسیب کرم‌ها یا دیگر آفت‌های چوب قرار گرفته‌اند. شایان ذکر است که مُذهّبان نیز تمام همت خود را برای تزئین و آراستن حلیه‌ها صرف کرده‌اند؛ حتی در برخی حلیه‌ها، برای تعظیم شأن و مقام پیامبر اکرم ص، تمام کلمات را با طلای سبز یا زرد نوشته و زراندود کرده‌اند. در برخی حلیه‌ها نیز خردنگاره‌هایی کوچک از مکه و مدینه به چشم می‌خورد.



تصویر۷- قالب کلاسیک حلیهٔ شریفه و نمونه‌ای از آن، به خط ثلث و نسخ، اثر حافظ عثمان افندی

با گذشت زمان، گرچه حلیه فرم کلاسیک خود را حفظ کرد، اما گاهی خطاطان سعی

می‌کردند تا با ایجاد ترکیب‌های بدیع و جدید، فرم و قالب‌های زیباتری به وجود آورند. نمونه‌های دیگری از حلیه وجود دارد که در قالب کلاسیک ــ که شرح آن داده شد ــ کتابت نشده و به نظر می‌رسد چندان هم توجه و اقبال عموم را به خود جلب نکرده‌اند؛ بنابراین، بدیهی است که تعداد آنها کمتر است. حلیه‌های مرقعی، حلیه‌های کتابی و حلیه‌های جدولی از آن جمله‌اند.

در حلیه‌های مرقعی، متن حلیه به صورت سطری و غالباً به خط نسخ یا همراه با خط ثلث در چند لت کتابت، و در نهایت، به شکل مرقع، قطعه‌بندی می‌شد.

حلیه‌های کتابی، در قالب کتاب نوشته می‌شدند و در نتیجه، مفصّل‌تر بودند و هر بخش در یک یا چند صفحه تحریر می‌شد، اما معمولاً به یک خط (خط نسخ) نگارش می‌شدند. این نوع حلیه‌ها را برای کتابخانه‌ها و به منظور مطالعه تهیه می‌کردند. گاهی در انجامهٔ مصحف‌ها نیز، در کنار فهرست سوره‌ها یا فالنامه‌ها، یک یا چند صفحه به حلیه اختصاص می‌یافت.

در حلیه‌های جدولی، متن حلیه در قالب جدولی فهرست‌مانند کتابت می‌شد و غالباً از یک صفحه تجاوز نمی‌کرد.

حلیهٔ مرقعی به خط ثلث و نسخ در چهار لت اثر محمد شوقی افندی (تصویر ۸)، حلیهٔ کتابی اثر یدی‌کوله‌لی عبدالله افندی (تصویر ۹) و حلیهٔ جدولی به خط نسخ با ترجمهٔ ترکی عثمانی اثر حافظ عثمان (تصویر ۱۰) از این نمونه‌ها به شمار می‌روند.

تصویر ۸- انجامهٔ مرقع حلیهٔ شریفه، به خط ثلث و نسخ، اثر محمد شوقی افندی

تصویر ۹ـ حلیهٔ شریفه کتابی، به خط نسخ، اثر یدی‌کوله‌لی عبدالله افندی

تصویر ۱۰– حلیهٔ جدولی، به خط نسخ با ترجمهٔ ترکی عثمانی، اثر حافظ عثمان افندی

۴ حلیه‌نویسان مشهور

چنان‌که گفته شد، حلیه‌نویسی به سبب اعتقادات دینی و مذهبی طبقات گوناگون مردم، در میان خطاطان عثمانی رواج یافت و آنان همت خود را برای هرچه زیباتر نوشتن آن صرف کردند و از خطوط گوناگون و ترکیب‌های مختلف برای کتابت آن بهره گرفتند. به عبارتی، «خوشنویسان ترک هرگز از کتابت حلیهٔ شریفه... به صورتی که در قرن هفدهم میلادی معیارین شده بود، خسته نشدند» (شیمل ۱۳۸۹: ۱۳۱).

در میان خطاطان عثمانی، حافظ عثمان بیش از چهارصد نسخه حلیه به خط ثلث و نسخ کتابت کرده است. مصطفی راقم افندی برای نخستین‌بار حلیه را با انواع گوناگون خطوط و با ترکیبات متنوع نگاشت. قاضی‌عسکر مصطفی عزت افندی حلیه‌نویسی در ابعاد بزرگ را بنیان نهاد و حدود دویست حلیه را کتابت کرد (برک ۱۳۹۶: ۲۰۳). محمد فهمی افندی، حلیه‌هایی با ترتیب‌های متفاوت و اندازه‌های بزرگ کتابت کرده است. یک حلیه از او در اندازهٔ بسیار بزرگ در مسجد شریف نبوی قرار گرفته است (همان: ۲۷۰). محمد شوقی افندی هر روز پس از ادای نماز صبح، حلیه‌ای را به عنوان مشق کتابت می‌کرد. حسن رضا افندی حلیه‌هایی در ابعاد بزرگ‌تر از دو متر می‌نگاشت.

به جز این استادان، یدی‌کوله‌لی سیدعبدالله افندی، ایری‌کاپی‌لی محمد راسم افندی، عبدالقادر شکری، اسماعیل زهدی، محمد شفیق افندی، احمد عارف فلبوی، یحیی حلمی افندی، محمد عزیز افندی، احمد کامل آکدیک و حامد آیتاچ از جمله خطاطانی به شمار می‌روند که در حلیه‌نویسی به خط ثلث و نسخ و محقق آثار فراوانی از خود بر جای گذاشته‌اند. یساری محمد اسعد افندی و فرزندش یساری‌زاده مصطفی عزت و محمد خلوصی افندی نیز حلیه‌هایی به خط نستعلیق نگاشته‌اند (Serin 2010: 39). یکی از زنان خوشنویس به نام امینه ثروت خانم (از شاگردان محسن‌زاده عبدالله افندی)، پس از آنکه از همسر ثروتمند بی‌سوادش جدا شد، نُه نسخه حلیه کتابت کرد؛ و از آنجاکه فرزندی نداشت، این نُه حلیه را بدل فرزندانِ نداشته و وسیلهٔ شفاعتش در روز جزا می‌دانست (İnal 1970: 808).

پیش‌تر، بزرگ‌ترین مجموعه از حلیهٔ شریفه، حاوی بیش از ۲۰ قطعه حلیه، متعلق به خانم سِوگی گونول بود، که پس از مرگش به موزهٔ صدبرگ‌خانم در استانبول اهدا شد و در

معرض دید علاقه‌مندان قرار گرفت؛ اما اکنون، صاحب بزرگ‌ترین مجموعهٔ آقای محمد چِبی است، که صدها نسخهٔ حلیه به‌ویژه از آثار خطاطان معاصر در مجموعهٔ خود دارد و برخی از آنها در موزهٔ تسبیح و حلیهٔ شریفه در استانبول محفوظ است.

سخن پایانی

رواج و گسترش هنر خوشنویسی در دورهٔ عثمانی موجب شد که این هنر شریف بتواند جایگزین مناسبی برای تصویرگری شخصیت مقدس و والای پیامبر اکرم ص ارائه کند و نیاز معنوی جامعه در برقراری ارتباط با پیشوای بزرگ خود را در قالب زیبانویسی خط و کلمات به صورتی خاص که اجزای آن دارای یک سلسله معانی نظام‌مند و به‌هم پیوسته بود، برطرف نماید. حلیه نماد تبلور عشق و محبت جامعهٔ اسلامی دورهٔ عثمانی به پیامبر اکرم ص است که توانست به عنوان یک قالب و ساختار در هنر خوشنویسی دورهٔ عثمانی مطرح شود و جریان خاصی را در بستر هنر دینی پدید آورد، که مشابه آن در هیچ دورهٔ دیگری وجود نداشته است.

منابع

برک، سلیمان (۱۳۹۶)، *خوشنویسان استانبول*، تهران: پیکره.

شیمل، آن ماری (۱۳۸۹)، *خوشنویسی و فرهنگ اسلامی*، تهران: به‌نشر.

صفوت، نبیل (۱۳۷۹)، *هنر قلم: تحول و تنوع در خوشنویسی اسلامی*، تهران: نشر کارنگ.

مستقیم‌زاده، سلیمان سعدالدین (۱۹۲۸م)، *تحفهٔ خطاطین*، استانبول: دولت مطبعه‌سی.

İNAL, Mahmut Kemal (1970), *Son Hattatlar*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

SERİN, Muhittin (2010), *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

TAŞKALE, Faruk ve Hüseyin Gündüz. (2006), *Hz. Muhammed'in Özellikleri, Hilye-i Şerife*, İstanbul: Artam Antik Yay1nlar1.

UĞURDERMAN, Mustafa (2017), *Türk Hat Sanat1ndan Seçmeler*, İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

——————— (1998), *İslam ansiklopedisi*, C. 18 . Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

UZUN, Mustafa İsmet (1997), "Hâkânî Mehmed Bey", *İslam Ansiklopedisi*, c:15, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

تحلیلی بر ویژگی‌های مفهومی و بصریِ نشان‌های دیوانی دو دولت صفوی و عثمانی

فرزانه فرخ‌فر *، نفیسه زمانی **

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۲۰، تاریخ پذیرش: ۲/۵/ ۱۳۹۹(صفحه ۱۷۹ـ ۲۳۰)

چکیده: نشان‌های دیوانی، از جمله اسناد معتبر در شناخت حکومت‌ها شمرده می‌شوند که علاوه بر اطلاعات تاریخی، بازتابی از فرهنگ و هنر مردمان آن روزگارند. در میان برترین نمونه‌های موجود از تاریخ آسیای میانه و آسیای صغیر، می‌توان به الگوی تصویرشده در نشان‌های دیوانی دو دولت صفوی و عثمانی در قرون دهم و یازدهم هجری اشاره کرد که به دست زبده‌ترین استادکاران و نخبگان هنری شکل گرفته و بیانگر توان هنری و بینش سیاسی ـ اجتماعی آن دوران است. از آنجا که دو حکومت صفوی و عثمانی اشتراکات فکری ـ فرهنگی و مرزهای سیاسی مشترک داشته و تقویم مشترکی را در حوادث تاریخی رقم زده‌اند، مطالعهٔ تطبیقی نشان‌های حکومتی آنان در دو دستهٔ کلی مُهرها و طغراها، به عنوان اسنادی معتبر، می‌تواند روزنهٔ تازه‌ای در

* استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه نیشابور (farrokhfar@neyshabur.ac.ir)
** کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه نیشابور (N.z3668@gmail.com)

شناسایی فرهنگ و هنر دو منطقه بگشاید. پرسش این است که ویژگی‌های مضمونی و بصری نشان‌های دیوانیِ دو دولت صفوی و عثمانی چه کیفیتی را نمایان می‌سازند؟

نتایج پژوهش نشان می‌دهد که صفویان در مُهرها و طغراهای خود، نمادهای مذهبی را دخیل کرده و تنوعی از عناصر بصری را در آرایش نشان‌ها به کار بسته‌اند. برخلاف ایشان، عثمانیان، با حداقل توجه به اعتقادات مذهبی، نشان‌های دیوانی خود را با نمادهایی سیاسی، با قالبی ثابت و با کمترین تنوع عناصر بصری خلق کرده‌اند. این پژوهش به روش تاریخی تحلیلی و با رویکردی تطبیقی صورت گرفته و اطلاعات آن به شیوه کتابخانه‌ای ـ اسنادی گردآوری شده است.

کلیدواژه‌ها: دولت صفوی، دولت عثمانی، نشان‌های دیوانی، مُهر، طُغرا.

۱ مقدمه

در میان اسناد تاریخی برجای مانده از اعصار مختلف، نشان‌های دیوانی معتبرترین مدارکی هستند که در شناخت فرهنگ و هنر دولت‌ها و نوع بینش سیاسی ــ مذهبی و زندگی اجتماعی مردمان آن روزگار اطلاعات ارزنده‌ای را هویدا می‌سازند. در قرون دهم و یازدهم هجری، بخش عمده‌ای از سرزمین‌های آسیای میانه و آناتولی، تحت حاکمیت دو قدرت بزرگ سیاسی آن دوران، صفویان در شرق و عثمانیان در غرب بود. این دو قدرت، به رغم اختلافات سیاسی ـ عقیدتی فراوان، از میراث فکری مشترکی برخوردار بودند که ریشه در تاریخ و فرهنگ آنان داشت. همین عامل سبب پیدایش تولیدات فرهنگی ـ هنری بسیاری شد که با وجود تفاوت‌های ظاهری، اشتراکات بسیاری نیز با هم داشتند. از جملهٔ این آثار نشان‌های حکومتی دو دولت صفوی و عثمانی است، که رمزگان تصویری ممتازی را در شناخت هویت و فرهنگ هر دو دولت در اختیار می‌گذارند. در این پژوهش سعی شده، ضمن شناسایی و معرفی نشان‌های دیوانی صفویان و عثمانیان در قرون دهم و یازدهم هجری، ویژگی‌های مضمونی و تصویری این آثار تحلیل و بررسی شود.

پرسش اساسی این است که ویژگی‌های زیباشناختی نشان‌های دیوانی در دولت‌های صفوی و عثمانی چه وجوه اشتراک و افتراقی را نمایان می‌کند؟ به نظر می‌رسد، به دلیل مراودات سیاسی ــ اجتماعی و تعاملات هنری میان دو دولت صفوی و عثمانی،

اشتراکاتی میان نشان‌های حکومتی آنها، به‌خصوص از حیث کاربست عناصر بصری، وجود داشته باشد.

۱-۱ پیشینهٔ تحقیق

پژوهش و بررسی نشان‌های دیوانی بازتاب وسیعی در ابعاد مختلف سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و هنری دارد؛ به همین سبب، مُهرها و طغراهای دیوانی توجه محققان بسیاری را به خود جلب کرده است. یکی از کتاب‌های غنی در این زمینه *تاریخ مهر و هنر حکاکی* است که پژوهشگر به بررسی سیر تاریخی مهر در تاریخ ایران پرداخته و در کنار آن به مهرهای هند و عثمانی به عنوان دو دولت همسایه و در عین حال مرتبط در مسائل سیاسی و فرهنگی ایران، اشاره کرده است (جدی ۱۳۹۲). در این کتاب مطالعه‌ای اجمالی بر روی انواع طغراها انجام شده، اما قیاسی بین نشان‌های دیوانی این دو دولت صورت نگرفته است. مقالهٔ «بررسی طغرا و مهرهای سلطنتی ایران» نیز به معرفی نشان‌های ایرانی در ادوار مختلف ـ از ایلخانی تا قاجار ـ بسنده کرده و منبع کاملی در پاسخ به پرسش تحقیق محسوب نمی‌شود (افشارمهاجر و کلهر ۱۳۹۱). پژوهش دیگر، مقاله‌ای است با عنوان «توقیع و طغرا و تطور آنها در تداول دیوانی» که به معرفی طغراهای ایرانی در عصر صفوی می‌پردازد (قائم‌مقامی ۱۳۴۹). پژوهشگران غربی و ترک نیز در این زمینه آثاری را خلق کرده‌اند که از آن جمله می‌توان به کتاب *نقاشی مینیاتور و نسخ خطی ترک* (Binney1973) اشاره کرد که بخشی از آن به طغراهای عصر سلیمان اول، بر اساس مجموعهٔ فردی به نام «Pozi»، اختصاص یافته است. برخی منابع تاریخ هنر عثمانی نیز در بخش‌هایی به تنوع و کیفیت طغرای عثمانی در اعصار مختلف پرداخته‌اند (Derman 2000؛ Atil 1987)، اما هیچ‌کدام از این منابع رویکرد تطبیقی با نمونه‌های همتای این نشان‌ها در ایرانِ عصر صفوی نداشته‌اند. یکی از منابع غربی مربوط به مجموعه مهرهای اسلامی موزهٔ آکسفورد است که با هدف ثبت ریخت‌شناسی کتیبه مهرها و زمان استفاده و مواد آن انجام شده و تفسیری از نقوش و متن و تزئینات مهرها ارائه می‌نماید. گرچه این منبع برخی از مهرهای سرزمین‌های اسلامی را معرفی می‌کند اما پاسخگوی پرسش پژوهش حاضر نیست (Kalus 1986). یکی از مهم‌ترین

منابع کتاب *طغراهای پادشاهان عثمانی* است که مرجع مناسبی جهت شناسایی طغراهای عثمانی به‌شمار می‌آید (Umur 1980). پژوهش‌های دیگری نیز موجود است که عمدتاً بر معرفی طغراهای عثمانی اشاره می‌کنند ولی هیچ‌کدام رویکرد تحلیلی ـ تطبیقی با نمونه‌های عصر صفوی ندارند (Kazemipoureilabadi 2018; Köseler 2019; Mensiz 2000). همان‌طور که ذکر شد، گرچه در زمینهٔ نشان‌های دیوانی دو دولت صفوی و عثمانی، تحقیقات چشمگیری انجام شده، اما دامنه این مطالعات تنها به یک دولت محدود شده و به‌طور مستقیم به تطبیق وجوه زیباشناختی نشان‌های دیوانی دو دولت صفوی و عثمانی نپرداخته‌اند. از این رو، این پژوهش با رویکردی متمایز به یکی از مهم‌ترین مباحث تاریخ فرهنگ و هنر ایران و عثمانی وارد شده که علاوه بر بررسی کیفیت‌های نوشتاری، بصری و ساختاری، به مباحث فرهنگی و سیاسی آن دولت‌ها در شکل‌گیری نشان‌های دیوانی اشاره می‌کند.

۲-۱ روش تحقیق

این مقاله با هدفی بنیادین، به روش تحلیل تاریخی و با رویکردی تطبیقی صورت گرفته و اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای ـ اسنادی گردآوری شده است. جامعهٔ بررسی این پژوهش شامل مهرها و طغراهای دیوانی پادشاهان صفوی و سلاطین عثمانی است و محدودهٔ زمانی آن بر قرون دهم و یازدهم هجری متمرکز است. ذکر این نکته لازم است که به دلیل گستردگی نشان‌های دیوانی، در این پژوهش، تنها نشان‌های دیوانی معتبر و منصوب به شخص شاه/ سلطان در هر دورهٔ حاکمیت بررسی شده است.

۲ تحولات سیاسی، اجتماعی و هنری دولت صفوی در قرون دهم و یازدهم هجری

سلسله صفویان که در اعصار تاریخی ایران، در وجوه مختلف خوش درخشید، با شکست

آخرین سلطان آق‌قویونلو به دست اسماعیل، فرزند حیدر و از نوادگان شیخ صفی[۱]، آغاز شد (سیوری ۱۳۸۲: ۵۱). بدین ترتیب در سال ۹۰۶ق اسماعیل صفوی در تبریز به تخت سلطنت نشست و به نام دوازده امام خطبه خواند و مذهب تشیع را به عنوان دین رسمی اعلام نمود (رومیر ۱۳۸۴: ۷). مرز مشترک ایران و عثمانی شرایط درگیری‌های مداوم را به علل مختلف فراهم آورد به طوری‌که در زمان شاه طهماسب اول، پس از برقراری صلح آماسیه[۲]، نظرات مذهبی علما و درگیری‌های نظامی با عثمانی‌ها فشارهای شدیدی بر شاه طهماسب وارد آورد تاحدی که پس از چندی، رویه‌ای پارساگرایانه در پیش گرفت و در نهایت انزوای کامل اختیار کرد. از دوران شاه اسماعیل دوم تا آغاز حکمرانی شاه عباس اول، دورانی آشفته بر ایران حاکم بود. این آشفتگی، زمینهٔ دگرگونی‌های سیاسی، دینی، هنری و اجتماعی را آشکارتر کرد. با روی کار آمدن شاه عباس اول و انتقال پایتخت به اصفهان، در تمام زمینه‌ها تحولات چشمگیری رخ داد (صادقی ۱۳۹۲: ۶۲). در عصر شاه عباس اول، رفت و آمد خارجیان به دلیل امنیت بی‌سابقه و زمینه‌هایی که برای رونق تجارت خارجی وجود داشت، بیشتر شد و کم‌کم تأثیرات هنر اروپا و نفوذهای خارجی بر ایران آغاز شد. این دوره یکی از درخشان‌ترین بخش‌های تاریخ حکومت صفویه است که بعد از آن اندک‌اندک از تلألو آن کاسته شد و به‌تدریج در زمان حکمرانی شاه صفی دوم (شاه سلیمان)، به علت کاهلی و ناتوانی شاه در ادارهٔ امور مملکت، سلسله صفوی رو به انحطاط نهاد و به تبع آن رشد هنر نیز سیر نزولی در پیش گرفت. این انحطاط تا بدانجا پیش رفت که دوران شاه سلطان‌حسین، بسترساز اصلی سقوط صفویه شد (زرین‌کوب ۱۳۹۳: ۵۴۲).

۱-۲ نشان‌های دیوانی شاهان صفوی

نشان در فرهنگ لغت دکتر معین به همراه (ه) متصل آمده است؛ «نشانه ـ نشان»، به معنای

۱. صفی‌الدین از مریدان طریقت زاهدیه در گیلان بود که بعد از مدتی شیخ زاهد او را به ریاست طریقت زاهدیه منسوب کرد. شیخ صفی با رسیدن به این مرتبه عرفانی، نام طریقت را از زاهدیه به صفویه تغییر داد (صادقی۱۳۹۲: ۲۱).
۲. قرارداد صلحی که سال ۹۶۲ق در منطقه آماسیه، بین دو دولت صفویه و عثمانی، برای پایان دادن به نزاع‌ها صورت گرفت که تا زمان مرگ شاه اسماعیل دوم برقرار ماند (رومیر ۱۳۸۴: ۶۰).

«آنچه که سبب شناختن کسی یا چیزی شود، علامت» (معین ۱۳۸۹: ذیل واژه). در متون تاریخی و اسناد دیوانی گذشتگان، واژۀ «توقیع» به عنوان مترادفی برای کلمه «نشان» متداول بوده است. «توقیع در لغت به معنای نشان‌گذاردن است و نوشتن عبارتی در پای نامه و کتاب را هم توقیع می‌گفته‌اند» (قائم‌مقامی ۱۳۴۹: ۲۴۳) و در تداول دیوانی «به امضاء و علامت و نقش مخصوصی که به وسیله پادشاهان و ملوک و بزرگان و یا منشیان آنها بر فرمان‌ها و مکاتیب رسمی و اسناد و قباله‌ها به نشان صحت و درستی مندرجات آنها گذاشته و نوشته می‌شد، توقیع می‌گفتند» (همان: ۲۴۵-۲۴۶). توقیع همگام با تاریخ، تحولی یافته است؛ در ابتدا به فرم نقش و نشان برای هر پادشاه بود و کم‌کم در دورۀ سلجوقی به شکل عبارات مذهبی درآمد و رفته‌رفته در عهد ایلخانی فرم عبارت‌گونۀ آن منسوخ و توقیع در شمایل یک نشان دوباره ظاهر شد. استعمال واژۀ توقیع تا عهد صفوی ادامه داشت و به همان معنای امضاء و صحه پادشاه بود و کم‌کم لفظ طغرا جایگزین آن شد (همان: ۲۴۹-۲۵۴). در کنار نشان طغرا باید از «مُهرها» نیز یاد کرد که قدمت استفاده از آن بیشتر از طغرا بوده و عمری اندازه عمر بشر دارد. در واقع، «پیش از اختراع خط، مهر در ایران، اولین ابزار تثبیت فردیت و مهم‌ترین رکن در شناخت اسناد بوده است و ایرانیان بیشترین سهم را در ایجاد و تکامل برگ هویت «مهر» و به عبارتی نشان و شناسنامه در جهان داشته‌اند» (جدی ۱۳۹۲: ۲۳۶). در عصر صفوی، به دنبال اعلام دولت شیعی، وجوه سیاست و حکومت ـ همچون سکه‌ها و نشان‌های دیوانی ـ مزین به نام ائمه معصوم گردید (رحیم‌لو ۱۳۹۳: ۷۳۵). از مشخصه‌های هنری در این دوره، حکاکی برای دعانویسی و همچنین استمداد از حضرت علی[ع] بر روی سکه‌ها است (نیومن ۱۳۹۳: ۶۰). در میان نشان‌های دیوانی دورۀ صفوی دو گروه مُهرها و طغراها حائز اهمیت‌اند.

۱-۱-۲ مُهر

استفاده از مهر در تاریخ ایران، به دورۀ باستان می‌رسد که در طی تغییر نظام‌های اجتماعی و سیاسی، همگام با رشد هنر و صنعت جوامع مختلف، در جنس و فرم و نقش آنها تغییراتی پدیدار شده است. از آغاز ورود اسلام، مهرها به عنوان نمادهای اقتدار عمل کرده‌اند. در مهرهای

اسلامی، برخلاف مهرهای اروپایی که تصویر در درجهٔ اول اهمیت بود، کتیبه در مرکز قرار می‌گرفت. حضرت محمد(ص)، دارای یک حلقه مهر ساخته شده از نقره بود که با کلمات «محمد رسول الله» حک شده بود. این تمرکز بر نوشتن، به قداست کلام در دین اسلام اشاره می‌کند که مهرها را در تمام نقاط جهان اسلام با هم پیوند می‌دهد (Gallop & Porter 2011: 3). از دیگر مشخصه‌های اکثر مهرهای اسلامی جنس و مواد آن است. مهرهای اسلامی عموماً از سنگ‌ها و گوهرهایی ساخته شده‌اند که ویژگی محافظت از تقوا را برای مسلمانان دارد (Kalus 1986).

از میان قدیمی‌ترین مهرهای موجود در ایران، نوعی از مهر یا لوحه برنزی مرتبط با آینه‌های جادویی وجود دارد که به نظر می‌رسد طی دورهٔ ایلخانی ایران ساخته شده باشد. مهر کوچک مربع شکل موجود در مجموعه دیوید کوپنهاگ (تصویر۱) نکات قابل‌توجه فراوانی، نه‌تنها در زمینهٔ بررسی پیشرفت مهرسازی دورهٔ ایلخانی بلکه حتی در مورد نحوهٔ ورود خطوط آسیای شرقی به مضامین تزئینی ایران، ارائه می‌کند. این لوحه مربع شکل که مربوط به مقبرهٔ شیخ ابواسحاق صوفی در کازرون استان فارس است، برای مهر زدن بر ضمانت‌نامه‌ها و سایر اسناد یا نسخ متعلق به مقبره استفاده می‌شده است. استفاده از خط کوفی بنایی، آن را از سایر مهرهای اسناد رسمی هم‌دوره که عمدتاً به‌صورت فرورفته حکاکی شده و دارای خطوط شکسته سیال است، متمایز می‌کند و نمونه‌ای نادر از مهرهای تجاری برجای مانده از ایران در قرون میانی است که برای پارچه‌های ابریشم و طراحی سکه کاربرد داشته است. این نوع کتابت منحصر به‌فرد را می‌توان تحت تأثیر مهرهای چینی مشهور به *ژوآن‌شو*[1] دانست که با حروف زاویه‌دار حکاکی می‌شده است (تصویر ۲). مهرهای چینی پیش از دورهٔ مغول در ایران، از طریق نقاشی‌های چینی که در آنها از مهر برای تأیید کارهای هنری استفاده می‌شد، یا از طریق مسکوکات نقره و برنز چینی که هم‌زمان با گسترش تجارت خارجی در دورهٔ سونگ به خارج از چین راه یافته بود، شناخته شده بودند. خط کوفی بنایی در تزئینات معماری بخش شرقی جهان اسلام بوده که نمونه‌های نخستین آن متعلق به قرن ششم هجری/ دوازدهم میلادی و از جمله پیشرفت‌های بومی ایرانیان به

1. Zhuanshu

حساب می‌آمده (Kadoi 2006: 90) که در مهرسازی هم نقش مهمی برعهده داشته است (تصویر ۳).

تصویر ۱- مهر عصر ایلخانی، قرن ۸
(Kadoi, 2006: 90)

تصویر ۲- مهر برنزی دورهٔ یوآن، چین
(ibid)

تصویر ۳- مهر غازان خان، قرن ۸
(Reychman & Zajaczkowski, 1993: 182)

یکی از ویژگی‌های بسیار مهم مهرهای دورهٔ صفوی که «پیش از آن سابقه و رواج چندانی نداشت، درج تاریخ در آنهاست» (جدی ۱۳۹۲: ۱۹۹) این مشخصهٔ مهم، امکان مطالعه درباره سلیقه و اعتقادات مردم آن روزگار و سیر تکاملی و سبک‌های هنری را به پژوهشگران می‌دهد. تعداد پنج مهر از عصر شاه اسماعیل اول شناسایی شده که در شکل‌های دایره‌ای تاج‌دار و بیضی تفکیک می‌شوند. متن برخی از آنها مشخص نیست. توفان گوندوز در پژوهشی بر روی یکی از نامه‌های شاه اسماعیل اول صفوی، متعلق به سال ۹۱۸ق/ ۱۵۱۲م، به تصویر مهری اشاره می‌کند که در زیر طغرای شاه قرار داشته و حاوی نام دوازده امام شیعیان بوده و گرایشات دینی شاه صفوی را نشان می‌دهد (Gündüz 2010: 123; in Aydoğmuşoğlu 2013 :415). این نکته در مهرهای ادوار بعد هم مشهود است. تعداد مهرهای شناخته شده از عصر شاه طهماسب اول، پانزده مورد است که اکثر آنها بیضوی بوده و دو تا بادامی شکل و یک مورد مربع هم می‌باشد. در اکثر این مهرها، عدم خوانا بودن متن در بخشی از مهر موجب ناقص ماندن اطلاعات شده است، ولی آنچه بیشتر از همه خودنمایی می‌کند نام امامان معصوم در کنار نام شاه می‌باشد (خلقی ۱۳۸۹: ۹۸-۹۹). از دوران کوتاه حکومت شاه اسماعیل دوم، دو مهر شناخته شده که البته در صحت مالکیت یکی از آنها به نام اسماعیل دوم شُبَهاتی وجود دارد و دیگری متن آن ناخوانا است. تنها یک مهر از عصر محمد خدابنده شناسایی شده که گرد و تاج‌دار و حاشیه آن ناخوانا

می‌باشد. شاه عباس اول «۱۴ مهر داشت که تنها تصویر۳ مهر و اطلاعات شفاهی از ۶ مهر او بـه دسـت آمـده است» (همان: ۱۰۱). از بین سه مهر دارای تصویر، دو مهر با ذکـر عنـوان مـتن در جـدول ۱ آورده شده و مهر سوم، به دلیل واضح نبودن تصـویر، در جـدول نیامـده اسـت؛ امـا مـتن آن در تـاج: «حسبی‌الله» و در وسط «بنده شاه ولایت عباس» و در حاشیه «جانب هر با علی نه نکوست، هر که گو بـاش مـن ندارم دوست / هرکه چون خاک نیست بر در او، گر فرشته است خاک بر سـر او» است. از عصرشاه صـفی اول نیز سه مهر شناسایی شده که در مهر مدور تاج‌دار «حسبی‌الله» و عبـارت «هسـت از جـان غـلام شـاه صفی» و «جانب هر که با علی نه نکوست...» حک شده و در مهر مسـتطیل نیـز «شـاه ولایـت بنـده صـفی ۱۰۳۸» و در دیگری عبارات «هست از جان غلام شاه صفی ۱۰۳۸» و «صلوات دوازده امـام[ع]» نقـش بسـته است. تعداد هشت مهر از شاه عباس دوم موجود است که عبارت «بنده شاه ولایت عبـاس ثـانی» در اکثر آنها خودنمایی می‌کند. از دوران شاه صفی دوم نیـز هفـده مهـر بـاقی مانـده کـه دارای اشکال متنوعی از محراب، گرد و گرد تاج‌دار دارند و مـتن برخـی از مهرهـا نامشـخص اسـت. از عصر سلطان حسین، چهارده مهر با متن‌های متنوع وجود دارد که بیشترین فرم مربـع تـاج‌دار و دایره تاج‌دار می‌باشد (همان:۱۰۰-۱۱۰) (← جدول ۱).

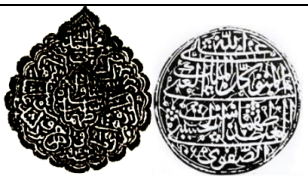
۲-۱-۲ طُغرا

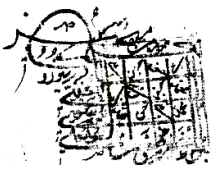
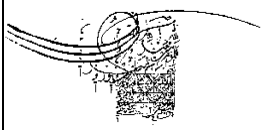
دهخدا طغرا را «صورتی مرکّب از چند خـط عمـودی منتهـی بـه قـوس‌گونـه‌ای تـو درتـو و متوازی، محتوی نام و لقب سلطان یا امیری، و آن را بر سر احکام و فرمـان‌هـا مـی‌نگاشـتند»، توصیف کرده است (دهخدا ۱۳۷۷: ذیـل واژه). طغرا، نشان و علامتی اسـت مرکـب از نـام شـاه و القاب وی که از قرن هفتم هجری در ایران مرسوم بود (خلقی ۱۳۸۹: ۱۲۶). البتـه لفـظ طغـرا از زمان خوارزمشاهیان در متون مربوط به آن دوره مشاهده مـی‌شـود امـا نمونـه عینـی از ایـن علامت در دست نیست (قائم‌مقامی ۱۳۴۹: ۲۵۷).

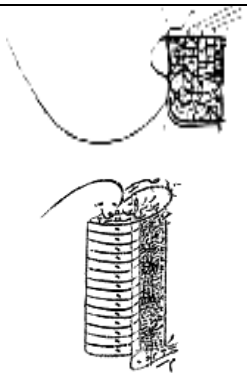
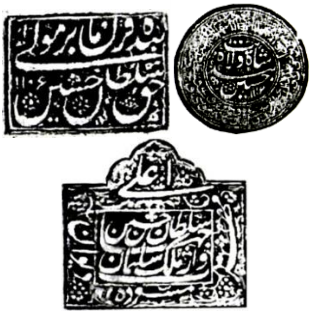
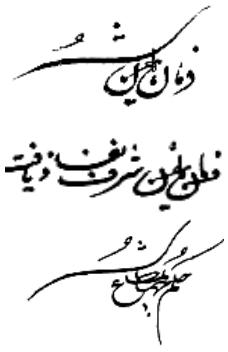
قدیمی‌ترین نمونه به دست آمده از طغرا مربوط به جهانشاه قراقویونلو (۸۴۱-۸۷۲ق) اسـت که شکلی ساده دارد. از مشاهده طغراها چنین برمی‌آید که بعد از جهانشـاه، طغراکشـی سـیر تحولی خود را طی می‌کند (همان: ۲۵۸).

از عصر اسماعیل اول تنها یک طغرا شناخته شده که گویی الهام گرفته از طغراهای قراقویونلوها است. از این دوره به بعد، شکل طغراها و عبارات آن در آثار دوره‌های پادشاهی دیگر تغییر کرده است. اولین دوره مربوط به عصر شاه طهماسب اول است. از آن دوره، یک نمونه طغرا به دست آمده که متبرک به اسامی الله، محمد، علی، فاطمه، حسن و حسین است (افشار مهاجر ۱۳۹۱: ۵۵). متأسفانه از دورهٔ شاه اسماعیل دوم، سلطان محمد خدابنده و شاه عباس اول هیچ طغرایی که قطعاً به این پادشاهان منسوب باشد، شناسایی نشد. شاه صفی اول دارای یک طغرای شطرنجی مزین به نام دوازده امام بوده که در شبکه‌ای شطرنجی شکل طراحی شده و بیانگر گرایشات شیعی پادشاه است. مشابه این طغرا از دوران شاه عباس دوم نیز یک طغرای شطرنجی ثبت شده است. از دوران شاه صفی دوم دو طغرا و از عصر شاه سلطان حسین سه طغرا با متنی واضح موجود است (همان: ۵۴، ۵۶) (← جدول ۱).

جدول۱- نشان‌های دیوانی پادشاهان دولت صفوی

	مهر	طغرا
شاه اسماعیل اول ۹۰۷-۹۳۰ق	نشان ۱	نشان ۲
شاه طهماسب اول ۹۴۰- ۹۸۴ق	 نشان ۳	نشان ۴
سلطان محمد خدابنده ۹۸۵-۹۹۶ق	نشان ۵	فاقد منابع و اسناد موثق

شاه عباس اول ۹۹۶-۱۰۳۸ق	 نشان ۶	فاقد منابع و اسناد موثق
شـاه صـفی اول ۱۰۳۸- ۱۰۵۲ق	 نشان ۷	 نشان ۸
شاه عبـاس دوم ۱۰۵۲- ۱۰۷۸ق	 نشان ۹	 نشان ۱۰

شاه سلیمان(صفی دوم) ۱۰۷۷-۱۱۰۵ق	نشان ۱۱	 نشان ۱۲
شاه سلطان حسین ۱۱۰۶-۱۱۳۵ق	 نشان ۱۳	 نشان ۱۴

نگارندگان

۳ تحولات سیاسی، اجتماعی و هنری دولت عثمانی در قرون دهم و یازدهم هجری

اصل و نسب ترکان عثمانی به غزهای ترک و قبیله قایی می‌رسد که به رهبری ارطغرل به آسیای‌صغیر (آناتولی) وارد شدند. سرزمین آسیای‌صغیر با دولت بیزانس مرزهای سیاسی مشترک داشت اما آشنایی با فرهنگ اروپا در زمان سلطان محمد دوم (محمد فاتح) اتفاق افتاد. محمد فاتح، امپراتوری روم را در سال ۸۵۷ق شکست داد و قسطنطنیه را فتح کرد و

این شهر را استانبول نامید (اوزون چارشی‌لی ۱۳۶۹: ۱۵۰ و ۱۵۱). بعد از محمد دوم، به ترتیب سلطان بایزید دوم و سلیم اول بر تخت حکومت نشستند که هم‌زمان با آغاز حکمرانی صفویان بود. سلیم اول با یورشی سازمان یافته به ایران و با استفاده از کثرت نیرو و توپخانه، شاه اسماعیل صفوی را در جنگ چالدران شکست داد. مقصود اصلی سلطان سلیم از این نبرد، از میان برداشتن دولت شیعی مذهب صفویه بود. او در نظر داشت تا به آسیای میانه پیشروی نماید و سُنی مذهبان آن نواحی را تحت نفوذ خود بگیرد (پورگشتال ۱۳۶۷: ۱/ ۷۷۸-۷۸۱). سلطان سلیمان اول مشهور به سلیمان قانونی، مشهورترین سلطان عثمانی است. در دورهٔ حکمرانی او که نیم قرن دوام داشت، دولت عثمانی از نظر فتوحات، سیاست، علم، عرفان و هنر درخشان‌ترین دوران خود را سپری کرد و طغرانویسان و خوشنویسان بسیاری در کارگاه‌های دربار توپقاپی مشغول به کار شدند. سلیم دوم نیز با درایت حکمرانی کرد اما بعد از وی ــ با به حکومت رسیدن مراد سوم، محمد سوم، احمد اول، سلطان مصطفی و عثمان دوم ـ شکوه و عظمت دولت عثمانی رو به زوال نهاد. شرایط موجود مانع از به روز شدن سیستم نظامی شد که به دنبال آن شکست در برابر کشورهایی با تشکیلات نظامی پیشرفته‌تر رخ داد. طولانی شدن جنگ‌ها و دست کشیدن روستاییان از کار در زمین و افزایش غارتگری راهزنان رکود اقتصادی را فراهم آورد و در نهایت قدرت امپراتوری عثمانی رو به تنزل نهاد (اوزون چارشی‌لی ۱۳۷۰: ۱۶۱). در میان هنرهای عصر عثمانی، خوشنویسی و طغرانویسی بسیار مورد توجه بود و کاتبان عثمانی افزون بر تکامل بخشیدن به خط ثلث، خط دیوانی را پدید آوردند و به اوج رساندند. در زمان سلاطینی چون محمد دوم، برای حمایت از هنر کتاب‌آرایی، سبک‌های متفاوت خوشنویسی در منطقه الگوبرداری شد و از آن میان، خوشنویسی ایرانی نیز مورد توجه عثمانیان قرار گرفت (فدایی ۱۳۹۱: ۶۷).

۳-۱ نشان‌های دیوانی سلاطین عثمانی در قرون دهم و یازدهم هجری

۳-۱-۱ مُهر

از آنجا که مهرها برای نشان دادن مالکیت و صحت مکاتبات و اسناد کاربرد داشتند، در اغلب

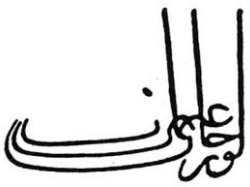
دولت‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفتند و نوعی زبان تصویری مشترک به شمار می‌رفتند. در دولت عثمانی نیز مهر و تراشِ مهر، جایگاه ویژه داشت به‌طوری که مهرکنان در عثمانی به چند بخش تقسیم می‌شدند: «بخشی از حکاکان به کار حکاکی سنگ‌های فیروزه، عقیق، یشم و سیلان اهتمام داشته‌اند... گروه دیگرِ مُهرکنان، سیم‌هیکل نامیده می‌شدند که به کار حکاکی بر روی فلزاتی چون نقره و بُرُنز مبادرت می‌ورزیدند» (جدی ۱۳۹۲: ۵۶۷-۵۷۳). مهرهای عثمانی برحسب مرتبه و جایگاهِ صاحب آن، در محلی خاص از فرمان ثبت می‌گردید. محل قرارگیری مهرها و طغراهای سلاطین عثمانی در بالای فرمان جای داشت، در حالی که محل ثبت مهرهایی که منسوب به نام بزرگان درباری و وزرای عثمانی بود و «پنچه»[1] نامیده می‌شد، در لبه کاغذ بود (Şahin 2013: 28). مهرهای سلاطین عثمانی عموماً به شکل حلقه بود که در صورت عدم استفاده، در داخل کیسه‌ای ابریشمی قرار می‌گرفت و از گردن آویزان می‌شد. مهر و موم فرمان‌ها را نیز معمولاً وزیر اعظم انجام می‌داد (Kazemipour Leilabadi 2018: 71). در این پژوهش، مهرهای بسیاری منسوب به سلاطین و امرای عثمانیِ معاصر با دولت صفوی (قرون دهم و یازدهم هجری) شناسایی شده که در اصالت برخی از آنها جای شک و گمان است؛ به همین روی در این نوشتار فقط نمونه مهرهای دیوانی معتبر منسوب به شخص سلطان معرفی و بررسی می‌شوند (← جدول ۲).

۲-۱-۳ طغرا

در دیوان لغت ترک، طغرا به معانی مختلف فرمان، برات، منشور و نوعی نشان بر روی سکه پادشاهان معرفی شده است (Pakalin 1993, vol.3: 525). در جای دیگر آمده است که واژه «طغرا[2]» ریشه در زبان اوغوز داشته و نشان حکاکی شدهٔ حکمرانان عثمانی بوده است. طغرانویسی از طریق سلجوقیان بزرگ به دیگر سرزمین‌ها از جمله مملوکیان در مصر و سلاجقه روم در آناتولی راه یافت و سپس وارد دربار عثمانی شد و به طور هم‌زمان با ایران، تحول و توسعه یافت (Mensiz 2000). طغرانویسی عثمانی که ابتدا به شکل ساده ترسیم

1. Pence 2. Tuğrağ

می‌شد، در زمان اورخان قاضی به دست مصطفی راقم قالب اصلی ترکی خود را گرفت (تصویر ۴). اسناد رسمی دولت عثمانی همواره با طغرای سلاطین همراه بوده‌اند. این امر از زمان تأسیس تا سقوط دولت عثمانی در مکان‌های مختلف مورد استفاده بود و به تدریج به عنوان شاخه‌ای از هنر خوشنویسی توسعه یافت (Umur 1980: 11). طغراهای عثمانی عموماً نام سلاطین و پدران آنها و عبارت «دائماً مظفر»[۱] را به همراه داشتند. در دولت عثمانی به کسانی که طغرا می‌کشیدند نام‌هایی مانند نشانچی[۲]، توقیعی[۳]، طغرانویس[۴] و طغرایی[۵] داده می‌شد. طغرایی که در آغاز هر دورهٔ سلطنت، به سلطان نشان داده و انتخاب می‌شد، تا پایان سلطنت او دیگر تغییر نمی‌کرد و پس از انتخاب طغرا، مهر و موم‌هایی به شکل آن حک می‌گردید. در دولت عثمانی، در صورت لزوم، به وزیران استان‌های حاشیه مرز اجازه داده می‌شد تا بسته به مسافت و دلایل سیاسی، در موارد خاص از طغرای سلاطین استفاده کنند. اختیارات این والیان استانی که به نام وزیر طغراکش[۶] شهرت داشتند تا زمان وزیر اعظم مصطفی پاشا[۷] ادامه داشت (Uzunçarsılı 1941: 108; in Mensiz 2000).



تصویر ۴- نخستین طغرای سلاطین عثمانی، عصر اورخان قاضی (Köseler 2019: 21)

طغرانویسی در زمان مراد سوم با دو واژهٔ «نشان»[۸] و «منشور»[۹] معرفی می‌شده (Şahin 2013: 23) و تا بدان حد اهمیت داشته که تصویر طغرای سلاطین عثمانی در برخی سکه‌های آن سرزمین، از زمان سلطان بایزید اول به بعد، نقش می‌گردیده است (Anonim 1999: 7; in Akkaya 2011: 19). در ادامه طغراهای منسوب به سلاطین عثمانی در حدفاصل قرون دهم و یازدهم هجری معرفی می‌شوند (← جدول ۲).

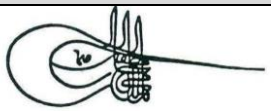
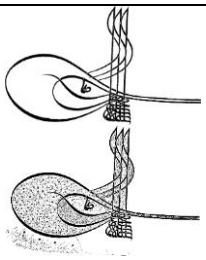
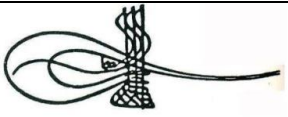
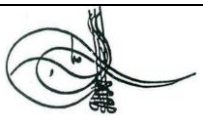
---

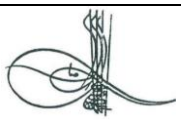
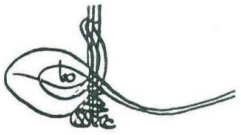
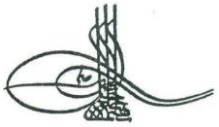
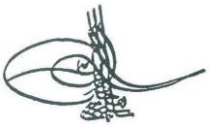
۱. پیروز همیشگی

2. Nisanci 3. Tevkiî 4. Tuğranüvîs 5. Tuğrâî
6. Tuğrakes 7. Kemankeş Kara 8. Nişân

۹. Menşûr؛ به معنی فرمان شاهی (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل واژه)

جدول۲- نشان‌های دیوانی سلاطین دولت عثمانی در قرون دهم و یازدهم هجری

	مهر	طغرا
سلطان بایزید دوم ۸۸۶-۹۱۸ق	نشان ۱	 نشان ۲
سلطان سلیم اول ۹۱۸-۹۲۶ق	نشان ۳	نشان ۴
سلطان سلیمان اول ۹۲۶-۹۷۴ق	نشان ۵	 نشان ۶
سلطان سلیم دوم ۹۷۴-۹۸۲ق	نشان ۷	نشان ۸
سلطان مراد سوم ۹۸۲-۱۰۰۳ق	نشان ۹	 نشان ۱۰
سلطان محمد سوم ۱۰۰۳-۱۰۱۲ق	فاقد منابع و اسناد موثق	 نشان ۱۱

سلطان احمد اول ۱۰۱۲-۱۰۲۶ق	نشان ۱۲	 نشان ۱۳
سلطان مصطفی اول۱۰۲۶-۱۰۲۷ و۱۰۳۱-۱۰۳۲ق	فاقد منابع و اسناد موثق	نشان ۱۴
سلطان عثمان دوم ۱۰۲۷-۱۰۳۱ق	نشان ۱۵	 نشان ۱۶
سلطان مراد چهارم ۱۰۳۲-۱۰۴۹ق	فاقد منابع و اسناد موثق	نشان ۱۷
سلطان ابراهیم ۱۰۴۹-۱۰۵۸ق	فاقد منابع و اسناد موثق	 نشان ۱۸
سلطان محمد چهارم ۱۰۵۸-۱۰۹۷ق	فاقد منابع و اسناد موثق	نشان ۱۹
سلیمان دوم ۱۰۹۷-۱۱۰۱ق	فاقد منابع و اسناد موثق	 نشان ۲۰

نگارندگان

۴ تحلیل ویژگی‌های کیفی نشان‌های دیوانی دو دولت صفوی و عثمانی

در این بخش با هدف شناسایی وجوه اشتراک و افتراق نشان‌های دیوانی دو دولت صفوی و عثمانی، نمونه‌ها، با توجه به مقارن بودن تاریخ حکمرانی هر پادشاه/ سلطان، از هر دو دولت بررسی شده‌اند. آنچه در تحلیل ویژگی‌های کیفی نشان‌های دولت‌های صفوی و عثمانی مدنظر است تبیین ویژگی‌های مضمونی و بصری نشان‌های دیوانی در دو دسته کلی مهرها و طغراها است که در بخش تحلیل بصری، آثار هر دوره برحسب:

الف) فرم و ساختار (شکل کلی نشان و محل قرارگیری آن)،

ب) نگاره (عناصر و نقوش تزیینی داخل نشان)،

ج) خط‌نگاره (خوشنویسی و قلم به کار رفته در طراحی متن داخل نشان) ارزیابی می‌گردد.

۴-۱ تحلیل ویژگی‌های مضمونی

۴-۱-۱ نشان‌های صفوی

مهرها: شاهان صفوی برای هر امری، مهر مخصوصی را استفاده می‌کردند و به این ترتیب هر مهری، سجعی خاص خود را داشت که از مطالعه آن می‌توان کاربرد مهر را حدس زد. با توجه به جدول شماره ۱، سجع مهرها به ترتیب سال حکمرانی پادشاهان صفوی از این قرار است:

ـ مهرهای شاه اسماعیل اول: مهر با یک خط افقی به دو قسمت تقسیم شده است. در بالای خط «مهرعلی چون جان مرا در بر بود مهرعلی و آل او» و در پایین خط «غلام شاه مردانست اسمعیل بن حیدر» (جدول۱- نشان ۱، سمت راست) و «اللهم صل... محمد مهدی العبد اسماعیل بن حیدر ۹۱۴» (جدول۱- نشان ۱، سمت چپ).

ـ مهرهای شاه طهماسب اول: روی تاج مهر «*الله محمد علی*»، در مرکز «*بنده شاه ولایت طهماسب*»، پیرامون مهر «*گر کند بدرقه لطف تو همراهی ما...*» (جدول۱- نشان۳، سمت راست) و «المتوکل علی‌الله الملک الغنی العبد طهماسب الحسینی الصفوی ۱۰۶۵» (جدول ۱- نشان۳، سمت چپ).

ـ مهر سلطان محمد خدابنده: روی تاج «*الله محمد علی*»، در مرکز «*غلام شاه ولایت سلطان محمد بن طهماسب*» و در پیرامون «*علی مولا امیرالمومنینم زجان و دل غلام کمترینم*» (جدول ۱- نشان ۵).

ـ **مهر شاه عباس کبیر:** در نیمه بالای مهر «بنده شاه ولایت عباس» و در نیمه پایین مهر «مهر مسوده دیوان اعلی» (جدول ۱- نشان۶، سمت راست)، در مرکز «بنده شاه ولایت عباس۹۹۹» و در پیرامون «صلوات دوازده امامؑ» (جدول ۱- نشان ۶، سمت چپ).

ـ **مهر شاه صفی اول:** روی تاج «*حسبی‌الله*»، در مرکز «*هست از جان غلام شاه صفی ۱۰۳۸*» و پیرامون «*جانب هر که با علی نه نکوست...*» (جدول ۱- نشان ۷، سمت راست بالا)، در مرکز «هست از جان غلام شاه صفی ۱۰۳۸»، پیرامون «صلوات دوازده امامؑ» (جدول۱- نشان۷، سمت چپ بالا) و مهر چهارگوش «شاه ولایت بنده صفی ۱۰۳۸» (جدول ۱- نشان ۷، پایین).

ـ **مهر شاه عباس دوم:** در بالای مهر «*بنده شاه ولایت عباس ثانی*» و در نیمه پایینی «*مهر مسوده دیوان اعلی*» (جدول ۱- نشان ۹، سمت راست بالا)، «بنده شاه ولایت عباس ۱۰۵۲» (جدول ۱- نشان ۹، سمت چپ، بالا)، روی تاج «حسبی‌الله»، در مرکز «بنده شاه ولایت عباس ثانی ۱۰۵۹»، پیرامون «جانب هر که با علی نه نکوست...» (جدول۱- نشان ۹، سمت چپ پایین)، در مرکز «بنده شاه ولایت عباس ثانی ۱۰۵۹» و عبارت پیرامون مهر ناخواناست (جدول۱- نشان ۹، سمت راست پایین).

ـ **مهر شاه سلیمان:** روی تاج «بسم‌الله»، در متن «بنده شاه ولایت سلیمان ۱۰۷۷ق» (جدول ۱- نشان ۱۱، سمت راست بالا)؛ در مهر دیگر، به شکل اشک، عبارت «بنده شاه دین سلیمان است ۱۰۷۷ق» به گونه‌ای حک شده که واژه «شاه» بالای کلمه «بنده» قرار گرفته و نام «سلیمان» از اواسط مهر آغاز می‌شود (جدول ۱- نشان ۱۱، سمت چپ بالا)؛ روی تاج «حسبی‌الله»، در مرکز «بنده شاه دین سلیمان است ۱۰۷۸ق»، در پیرامون «جانب هر که با علی نه.../ هرکه چون خاک نیست بر در او/ گر فرشته است خاک بر سر او» (جدول ۱- نشان ۱۱، سمت راست پایین)؛ روی تاج «حسبی‌الله»، در مرکز «نگین سلطان جهان ملک سلیمان» و در پیرامون «صلوات دوازده امامؑ» (جدول۱- نشان ۱۱، سمت چپ پایین).

ـ **مهر شاه سلطان حسین:** در نیمه بالای مهر عبارت «بنده فرمانبر مولی» و در نیمه پایین آن «حق سلطان حسین ۱۱۰۶» (جدول۱- نشان ۱۳، سمت راست بالا)، در مرکز «بنده شاه ولایت حسین ۱۱۱۲»، پیرامون «صلوات دوازده امامؑ» (جدول ۱- نشان ۱۳، سمت چپ بالا)؛ در تاج «اعلی»، در مرکز «وارث ملک سلیمان جهان سلطان حسین» و در پیرامون «مهر مسوده دیوان» (جدول ۱- نشان ۱۳، پایین).

از انواع مهرهای صفوی می‌توان به مهرهای زیر اشاره نمود:

ـ مهر جلوس، این مهر در زمان به تخت نشستن شاه جدید ساخته و پرداخته می‌شده است (سیدرضوی ۱۳۸۹: ۱۳۵).

ـ مهر خلعت، که در حاشیه متبرک به نام دوازده امام[ع] است (جدی ۱۳۹۲: ۲۰۳).

ـ مهر مسوده، که مهر دیوان اعلی است و «برای تأیید بر رونوشت‌ها به کار می‌رفت. بر احکام، عنوان نوشته‌هایی که دارای طغرای "حکم جهان مطاع شد" بود، شرطنامچه و ارقوام مواجب و رقم تیول زده می‌شد» (اسماعیلی ۱۳۸۵: ۱۲۰).

ـ مهر نشان، نقش روی آن به شکل طغرای دوازده خانه‌ای و متبرک به نام دوازده امام معصوم است. در حاشیه آن نیز آمده: «گر کند بدرقه لطف تو همراهی ما چرخ بر دوش کشد غاشیه شاهی ما» (سیدرضوی ۱۳۸۹: ۱۳۵).

طغراها: طغراها نیز به عنوان یکی از نشان‌های حکومتی، همچون مهرها، دارای عباراتی بوده است که در هر دوره حکومتی دارای خصوصیات ظاهری خاص خود بوده است.

ـ **طغرای شاه اسماعیل اول:** با متن «ابوالمظفر اسمعیل سیوز و مز» (جدول ۱- نشان ۲)، عبارت «سیوز و مز» به معنای «کلام من و سخنان من» (قائم‌مقامی ۱۳۴۹: ۲۶۱-۲۶۳).

ـ **طغرای شاه طهماسب:** عبارت بالا «سیوز و مز» و عبارت پایین «ابوالمظفر طهماسب» در سمت چپ «نام پنج تن» که با کشیدگی حروف آنها، خانه‌های شطرنجی شکل گرفته است (جدول ۱- نشان ۴).

ـ **طغرای شاه صفی اول:** متن «الحکم لله للمؤید من عندالله، ابوالمظفر صفی شاه الصفوی‌الموسی‌الحسینی سیوز و مز» و بخش شطرنجی «علی، حسن حسین، علی محمد، جعفر موسی، علی حسن، محمد»، احتمالاً نام «دوازده امام» در این خانه‌ها حک شده اما به دلیل مرور زمان وضوح تصویری باقی اسامی از بین رفته است (جدول ۱- نشان ۸).

ـ **طغرای شاه عباس دوم:** متن ناخواناست اما بخش شطرنجی مزین به نام «دوازده امام[ع]» می‌باشد (جدول ۱- نشان ۱۰).

ـ **طغرای شاه سلیمان:** در هردو طغرای بدست آمده عبارت اصلی نامشخص است اما بی‌شک نام «صفی» در آن وجود دارد و قسمت شطرنجی نیز گرچه به دلیل کشیدگی حروف فرم اصلی واژگان آن از بین رفته اما با توجه به طغراهای پادشاهان پیشین نام «دوازده امام» در آن ذکر شده است (جدول ۱- نشان ۱۲).

ـ **طغرای شاه سلطان حسین:** در طغراهای بدست آمده، حروف طوری تحریر شده که خواندن آنها آسان است و عبارات «فرمان همایون شد»، «فرمان همایون شرف نفاذ یافت»، «حکم جهان‌مطاع شد» مشهود است (جدول ۱- نشان ۱۴). ظاهراً عبارت مذکور از زمان شاه طهماسب اول مرسوم می‌شود که «بر فرمان‌های پادشاهان به جای ذکر نام و القاب آنها، طغراهایی با مضمون "حکم جهان‌مطاع شد"، "فرمان همایون" و "فرمان همایون شرف نفاذ یافت" کشیده می‌شد» (قائم‌مقامی ۱۳۴۹: ۲۶۷). اما از زمان خود شاه طهماسب اول طغرایی با این مضامین یافت نشد.

۲-۱-۴ نشان‌های عثمانی

مهرها: مضمون مهرهای این دولت به ترتیب حکمرانی سلاطین عبارت است از:

ـ **مهر سلطان بایزید دوم:** «بایزید بن محمد حان مظفر دائماً» (جدول ۲- نشان ۱).

ـ **مهر سلطان سلیم اول:** «سلیم بن بایزید حان مظفر دائماً» (جدول ۲- نشان ۳ سمت چپ) مهر سمت راست ناخوانا است.

ـ **مهر سلطان سلیمان اول:** هر دو مهر «سلیمان بن سلیم شاه حان المظفر دائماً» را دربردارد (جدول ۲- نشان ۵).

ـ **مهر سلطان سلیم دوم:** «سلیم شاه بن سلیمان شاه حان المظفر دائماً» (جدول ۲- نشان ۷).

ـ **مهر سلطان مراد سوم:** «ناخوانا است» (جدول ۲- نشان ۹).

ـ **مهر سلطان احمد اول:** هر دو مهر «احمدبن محمد حان المظفر دائماً» (جدول ۲- نشان ۱۲). تشابه این مهرها ممکن است بیانگر آن باشد که مهر اول سلطان مفقود یا شکسته شده و دوباره ساخته شده است زیرا در آن دیار حکاکان دفتری داشتند که نمونه اثر مهرهای ساخته شده را در آن ثبت می‌کردند تا در هنگام مفقود شدن یا آسیب دیدن مهر اصلی، از آن برای ساختن مهر جدید استفاده کنند (جدی ۱۳۹۲: ۵۷۳).

ـ **مهر سلطان عثمان دوم:** در پایین مهر به فرم طغرا عبارت «عثمان‌حان بن احمد المظفر دائماً» در بالای مهر عبارت «الحمدالله الذی هدینالهذا و ما کنا لنهتدی لولا ان هدیناالله» نقش بسته شده است (جدول ۲- نشان ۱۵).

طغراها: طغرانویسی در همه ادوار تاریخی دولت عثمانی رواج داشته و هر کدام از سلاطین، طغرایی منسوب به خود داشته است. این طغراها عبارتند از:

ـ **طغرای سلطان بایزید دوم:** طغرای به‌دست آمده از این سلطان یک مورد با عبارت «بایزید بن محمد حان مظفر دائماً» با مفهوم پیروزی همیشگی سلطان بایزید است (جدول ۲- نشان ۲).

ـ **طغرای سلطان سلیم اول:** همچون سلاطین پیشین با نام خود و پدرش آغاز و به عبارت «*المظفر دائماً*» ختم می‌گردد (جدول ۲- نشان ۴).

ـ **طغرای سلطان سلیمان اول:** با عبارت «سلیمان بن سلیم شاه حان المظفر دائماً» همراه بوده که آوردن واژه «شاه» بعد از نام پدر سلطان سلیمان، نشانی از ارادت سلیمان به حکمرانی پدرش، سلیم می‌تواند باشد (جدول ۲- نشان ۶).

ـ **طغرای سلطان سلیم دوم:** عبارت «سلیم شاه بن سلیمان شاه حان المظفر دائماً» را در بر دارد که در آن همچون طغرای سلطان پیشین واژه «شاه» بعد از نام پدر سلطان قرار گرفته و همچنین کلمه «شاه» بعد از نام سلطان سلیم نیز به چشم می‌خورد (جدول ۲- نشان ۸).

ـ **طغرای سلطان مراد سوم:** این عبارت را به لحاظ پیچیدگی حروف، نمی‌توان به طور دقیق تمام خواند ولی به طور حتم، نام سلطان در کنار نام پدر آمده و همچنین به عبارت «المظفر دائماً» ختم می‌گردد (جدول ۲- نشان ۱۰).

ـ **طغرای سلطان محمد سوم:** این طغرا نیز در نوشتار پیچیدگی دارد که مانع از خوانش دقیق آن می‌گردد (جدول ۲- نشان ۱۱).

ـ **طغرای سلطان احمد اول:** نوشتار این طغرا نیز پیچیده است اما چنان‌که در منابع آمده عبارت طغرا در برگیرندهٔ این جمله است: «احمدبن محمد حان المظفر دائماً» (جدول ۲- نشان ۱۳).

ـ **طغرای سلطان مصطفی اول:** ناخوانا می‌باشد (جدول ۲- نشان ۱۴).

ـ **طغرای سلطان عثمان دوم:** دارای پیچیدگی نوشتاری است اما عبارت «عثمان بن احمد حان المظفر دائماً» را می‌توان با سختی مشاهده نمود (جدول ۲- نشان ۱۶).

ـ **طغراهای سلطان مراد چهارم، ابراهیم اول، محمد چهارم و سلیمان دوم:** ترکیب واژگان در ساختار نوشتار را پیچیده کرده و عبارت را نمی‌توان به سهولت خواند (جدول ۲- نشان‌های ۱۷ و ۱۸ و ۱۹ و ۲۰).

۴-۲ تحلیل ویژگی‌های بصری

۴-۲-۱ نشان‌های صفوی

الف) فرم و ساختار: مهرها: شکل مهرهای دوره صفوی به صورت دایره، مربع، بادامی، بیضی و هشت ضلعی بوده که گاهی با فرم تاج ترکیب شده که به نام محرابی و گلابی مشهور است (افشارمهاجر و کلهر ۱۳۹۱: ۵۳). در اسناد مختلف، نام‌های خاصی که به لحاظ فرم ترکیبی مهر بوده، برای آن در نظر گرفته می‌شده است؛ همچون فرم بادامی که گاه با نام فرم قطره‌ای نیز یاد می‌شود (Kalus 1986). در منشآت اخیر کتابخانهٔ مجلس نیز، مهرها با عناوین: مدور، مدور طولانی، محرابی، مربع، مربع طولانی و بادامی تفکیک شده‌اند (میرزا ابوالقاسمی ۱۳۹۳: ۱۵). برخی محققان نام محرابی را مصداقی برای توجهات مذهبی و تشیع‌گزینی صفویان بیان می‌کنند (همان: ۱۶). فرم تاج را که در شکل مهر محرابی نیز خودنمایی می‌کند، از آن جهت که تنها برای مقام و منصب شاهی ساخته می‌شده متناسب با «مفاهیم ملوکانه و تاج و تخت شاهنشاهی اسلامی» (همان: ۱۷) دانسته‌اند. اندازه مهرها نیز متفاوت بوده و مهرهای بزرگ برای امور نظامی و مهرهای اندازه کوچک برای امور دربار و کارکنان همچون املاک شاهی، مراسلات مالی و فرمان‌های مربوط به انتصاب افراد، استفاده می‌شده است (سیدرضوی ۱۳۸۹: ۱۳۲). پادشاهان صفوی مهرهای خود را در بالای صفحه و در کنار سطر آغازین می‌زدند و معمولاً در کنار آن نقش طغرا نیز زده می‌شده است (افشارمهاجر و کلهر ۱۳۹۱: ۵۳). ظاهراً روش شاه اسماعیل اول در محل مهر متفاوت از سایر شاهان بوده و اغلب مهر را در بالای سطر اول می‌زده است (جدی ۱۳۹۲: ۲۰۲) هر چند نمونه‌هایی در پایین صفحات قرآن‌های عصر صفوی با مهر شاه اسماعیل اول نیز موجود است (Karimi-nia 2018: 35). در «موارد خاص که سلطان یا حاکم در حاشیه سند، مطلبی می‌افزوده یا آن را تأیید می‌کرده، در این صورت مهر او در کنار دست نوشته‌اش مشاهده می‌شد. در اسناد عالی، جای مهر در انتهای نوشته‌ها یعنی در قسمت پائین سند بوده است» (افشارمهاجر و کلهر ۱۳۹۱: ۵۳). ساختار مهرهای صفوی بر پایه دو شکل مربع و دایره استوار است که در ترکیب با خطوط، شکل‌های متنوع‌تری را به وجود آورده‌اند. مربع نمادی از قانون، ثبات و قدرت می‌باشد و آنچه در مهرهای مربع مشهود است،

قرارگیری عبارت مهر بر روی خط افقی فرضی است (جدول ۱- نشان ۷). این خط در آثار هنری حس آرامش را القاء می‌کند (آیت‌اللهی ۱۳۷۶: ۶۸)؛ که این امر با توجه به دخیل شدن عقاید مذهبی در عبارت مهر کاملاً مشهود است. در واقع حالت افقیِ عبارت با نوع کلمات که نشأت گرفته از مذهب صفویان است نوعی آرامش خاطر را به بیننده می‌دهد و او را برآن می‌دارد که به صاحب مهر اعتماد کند و او و حاکمیت او را با اطمینان قلبی بپذیرد. مهرهای دایره‌ای نیز حرکت، پویایی و چرخش را القاء می‌کنند (حلیمی ۱۳۶۷: ۹۸) (جدول ۱- نشان ۶). البته در این میان، مهر مسوده دیوان اعلی متمایز است. در این مهر نیز ویژگی‌های بصری نهفته است؛ از جمله اینکه عبارت افقیِ آن آرامش را القاء می‌کند و دیگر اینکه در واژه‌هایی همچون «اعلی» که به «ی» ختم می‌شوند، تأکید بر خط افقی و آرامش منعکس شده از آن فزونی می‌یابد؛ زیرا «ی» کشیده شده و از حالت منحنی به افقی تغییر حالت داده است (جدول ۱- نشان۹ بالا سمت راست). نوع دوم مهرهای دایره، دربرگیرندهٔ دو دایره در دل هم هستند و حکاک دو فضای متفاوت را برای آن قائل شده است؛ در دایره داخلی که کوچک می‌باشد عموماً عبارت افقی حک شده اما در دایره بیرونی عبارت متأثر از شعاع دایره و حالت چرخشی دارد، از طرفی خط مارپیچ نگاهی به کثرت و وحدت دارد و نمادی از رسیدن به حق‌تعالی است (جدول ۱- نشان ۹ سمت چپ). «مارپیچ، خط فنری مانند خودگریزی است که با حرکت دورانیِ افزایشی، به سوی اوج حرکت می‌کند. مارپیچ نماد تکامل فرد و رها شدن او از خویشتن خویش و برون‌گرایی و آزادی و رستگاری است» (آیت‌اللهی ۱۳۷۶: ۸۸). عبارات دایره بیرونی اعم از شعر یا صلوات منشأ اسلامی داشته و مرتبط با اعتقادات شیعی صفویان است. در این مهرها ترکیب خط افقی با حالت دورانی دو دایره ارتباط پیدا کرده و گویی نمادی از آرامش مرگ و عروجِ روح به ملکوت را نمایان می‌سازد (جدول ۱- نشان ۹). از طرفی دیگر چون مهرها جنبه دیوانی و رسمی دارند، می‌توانند معنا دیگری نیز داشته باشند؛ آرامش در زیر سایهٔ دولت اسلامی صفوی و رستگاری از آنِ حاکمان دولت و پیروان آنان خواهد بود. نکته دیگری که در این مهرها وجود دارد، دایره داخلی است که نمادی از خورشید می‌باشد و از آنجا که معمولاً نام حاکم در داخل آن حک می‌شده، می‌تواند نمادی

از «فره ایزدی[۱]» حاکم باشد. این نکته در مهر مربوط به شاه سلیمان که حالت کنگره کنگره‌های پیرامونی‌اش او را به شمسه‌ای تبدیل نموده و شمسه نیز نمادی از فَر معرفی شده، نمایان است (سودآور ۱۳۸۳: ۱۹). دایره خارجی نیز نمادی از زمین می‌تواند باشد. در میان مهرهای این دوره، مهر بادامی شاه سلیمان قابل توجه است (جدول۱- نشان ۱۱ سمت چپ بالا). گرچه این فرم در اسناد رسمی با نام بادامی (اشکی یا قطره‌ای) شناخته می‌شود اما فرم آن گویی شکل ساده شده و نمادی از سرو در هنر نگارگری است که فرمی است ایرانی و حکایت از استقامت و پایداری ایرانیان دارد. همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره شد، یکی از فرم‌های جدید در مهرهای شاه صفی، مهرهای تاج‌دار هستند (جدول ۱- نشان ۷ سمت راست بالا). در واقع هنرمند، با افزودن فرمی کنگره‌ای رو به بالا، به بخش فوقانی مهرهای دایره و مربع، شکلی تاج‌گونه بخشیده که در اسناد از آن با نام محرابی نیز یاد شده است. تاج مهرها گویی با تاج قزلباش صفویان نیز ارتباط دارد؛ همان طور که در بخش اول ذکر شد تاج قزلباش نمادی از صفویان می‌باشد و می‌توان تاج مهر را به تاج قزلباش نسبت داد. از آنجا که این مهرها جهت دادوستد به خصوص با خارجیان استفاده می‌شده به احتمال قوی دربردارنده مفهوم تاج و سروری صفویان و اعتقادات شیعی آنهاست که در پوشش سر آنها، یعنی «تاج قزلباش» نیز القاء می‌شود. هنرمند حکاک در تاج مهرها نیز از عبارتی که مضمون اسلامی دارد، بهره برده و در این صورت فرم تاج با فرم گنبدهای پیازی‌شکل این دوره نیز همخوانی پیدا کرده است. به دلیل رشد معماری در این دوره شاید هنرمند از روی قصد پیوندی میان تاج مهر با گنبد برقرار ساخته تا گرایش شیعی صفویان را یادآوری کند.

طغراها: در مورد فرم ظاهری طغراها چنین آمده که «از چتری مخصوص و بزرگ که در هنگام جنگ در بالای سر سلاطین سلجوقی قرار می‌گرفته و نشانه‌ای از سلطنت و خلافت و قدرت پادشاهان بوده الهام گرفته شده است» (افشارمهاجر و کلهر ۱۳۹۱: ۵۷). فرم چتر مانند طغرا در عهد صفوی با توجه به سلیقه پادشاهان دستخوش تغییراتی شد که موجب شکل‌گیری فرم‌های متفاوت طغرا گردید

۱. فره ایزدی: در *شاهنامه* فردوسی، همراه با جمشید، «فَر ایزدی» معرفی می‌شود که تخت معروفش را، به او ارزانی داشت و مانند خورشید بر آن جلوس کرد (سرخوش کرتیس ۱۳۷۳: ۳۷).

(قائم‌مقامی ۱۳۴۹: ۲۶۵). طغراکشی در دوره صفوی ابتدا متأثر از طغراهای ترکمنان بود که در طغرای شاه اسماعیل اول مشخص است و در خطوط منحنی آن خودنمایی می‌کنند (جدول ۱- نشان ۲). به مرور زمان، تغییراتی در شکل طغرا به‌وجود آمد و طغرای شطرنجی متداول گردید. «طغراهای شطرنجی، از زمان شاه طهماسب (۹۳۰-۹۸۴ق) مرسوم و تا زمان شاه سلیمان (۱۰۷۷-۱۱۰۵ق) معمول بوده است» (مرتضوی ۱۳۸۷: ۱۶). ساختار این طغراها این‌گونه بود که «طغراها به چهارخانهٔ دوازده قسمتی به غیر نام خدا برای اسامی ائمه اطهار ترسیم گردید. رسم طراحی دوازده‌خانه به این صورت است که چهارخانهٔ افقی مخصوص کلماتی ثابت و معین می‌باشد و نام شاه در پنج خط عمودی این دوازده خانه قرار می‌گیرد» (افشارمهاجر و کلهر ۱۳۹۱: ۵۱). همان طور که ذکر شد طغرای شطرنجی مرکب از انواع خطوط است. در هنرهای تجسمی وظیفه خط ترکیب است و می‌تواند میان اجزا پیوند برقرار کند (مصلحی ۱۳۸۷: ۲۹). خطوط طغرای شطرنجی شاه طهماسب اول (جدول ۱- نشان ۴) نامرتب است اما در طغرای شاه صفی (جدول ۱- نشان ۸) دقیق‌تر دیده می‌شود؛ همچنین ارتباط میان خطوط، فرم مربع شکل و در عین‌حال بافت مانند را ایجاد کرده است. تکرار خط، بافت را ایجاد کرده و رفته رفته ترکیب خطوط به جایی می‌رسد که در طغرای شاه عباس با تکرار خط منحنی در کنار بافت شطرنجی، ریتمی شکل گرفته و تنوع بافت‌ها نیز پدیدار می‌گردد (قائم‌مقامی ۱۳۴۹: ۲۸۴-۲۸۵).

ب) نگاره

مهرها: نقوش روی مهرها نشان‌دهندهٔ فرهنگ، هنر، مراتب اقتصادی و سیاسی مالکان خود بوده است (رضایی‌آذر ۱۳۸۷:۲۸). این نقوش نیز همگام با تاریخ تغییر کرده و در هر دوره، شکلی داشته است. آنچه با دیدن مهرهای صفوی، خودنمایی می‌کند نوعی طراحی خط است. در واقع هنرمند، حروف را با زیبایی چشم‌نوازی با فرم مهر هماهنگ کرده و به نقش‌اندازی روی مهر پرداخته است. «در این مهرها به دلیل فزونی متن، رعایت اصول ویژهٔ همجواری حروف در عرصه محدود و اندک مهرها، ضرورت و اهمیت بیش‌تری یافته و سبب ابتکار هنرمندان حکاک و تجلی ذوق هنری آنها شده است» (مرتضوی ۱۳۸۷: ۱۵). مانند مهرهای شاه اسماعیل اول (جدول ۱- نشان ۱) که در بخش

مربوط به خطنگاره به آن پرداخته می‌شود. در کنار طراحی خطوط، نقوشی نیز روی برخی از مهرها نمایان است؛ همچون مهر شاه طهماسب اول (جدول ۲-نشان ۲) که در مهر سمت راست در مرکز نقش یک ترنج خودنمایی می‌کند و فضای پیرامونی نیز با خطوط منحنی برگرفته از همان نقش ترنج تقسیم‌بندی شده است. ترنج، نمادی از خورشید است. مهر سمت چپ با نقوش ختایی آذین‌بندی شده است. خطوط ختایی خود بر پایه حرکت حلزونی یا اسپیرال استوار است و همان طور که پیش‌تر هم ذکر شد، مارپیچ نماد تکامل، رهایی از خویشتن و آزادی است. این نوع نقوش به طورعمده در زمرهٔ مهرهای گلدار دسته‌بندی می‌شوند (Kalus 1986). در مهر سلطان محمد خدابنده نیز، نقش یک ترنج در تاج مُهر که اسامی متبرکه در آن نوشته شده و یک ترنج در مرکز دیده می‌شود که در آن عبارت «غلام شاه ولایت سلطان محمدبن طهماسب» حک شده است. ترنج که نمادی از خورشید تلقی می‌شود، همراه با اسامی متبرکه «الله محمد علی»، نمادی از منشاء نور عالم هستی خداوندگار و نور هدایت مسلمانان حضرت محمد[ص] و حضرت علی[ع] است. خورشید مرکزی نماد نور ولایت امام عصر، حضرت مهدی[عج] است و حاکم وقت محمد خدابنده، خود را غلام شاه اسلام خطاب می‌کند؛ گویی می‌خواهد اعلام کند که تا زمان ظهور حضرتش، حکومت بر حقی دارد (جدول ۱-نشان ۵). فضای پیرامونی مهر نیز به قاب‌های بزرگ و کوچکی تقسیم شده که احتمالاً در قاب‌های کوچک، نقش گل‌های ختایی قرار داشته است. در مهرهای دوره‌های بعد، به علت عدم وضوح تصویر، تنها نقش دایرهٔ مرکزی برروی مهرها نمایان است (جدول ۱-نشان‌های ۶، ۷ و ۹). در مهرهای شاه سلیمان، نقوش ختایی و دایره مرکزی دیده می‌شود (جدول ۱-نشان ۱۱). در مهرهای سلطان حسین نیز نقش گل‌های پنچ‌پر ریزی در میان متن مهر خودنمایی می‌کند اما مشخص نیست که آیا نقش گل به شکل تک بوده یا به همراه ساقه‌های ختایی کشیده شده است. همچنین نقوش دایره مرکزی و مربع مرکزی نیز دیده می‌شود (جدول ۱-نشان ۱۳).

طغراها: از آنجا که طغرا در بردارنده اسامی و القاب است در آثار موجود توجه هنرمند به طراحی حروف معطوف شده است. اما در طغرای شاه طهماسب اول در سمت راست طغرا، نقش مربعی که خود به مربع مستطیل‌های کوچک‌تر تقسیم شده خودنمایی می‌کند

(جدول۱- نشان۴) که گویی این خانه‌ها از خطوط حروف طغرا پدیدار شده‌اند. در طغرای شاه صفی اول مربع سمت راست به چند مربع داخل هم تبدیل شده و در آن مربع‌های کوچک‌تر نقش بسته است. روی هر خط قطر مربع نیز نام امامی نوشته شده است (جدول ۱- نشان ۸). در طغرای شاه عباس دوم مربع بزرگی در پایین طغرا نقش بسته که همانند طغرای پیشین به مربع‌های کوچک تقسیم شده است (جدول۱ –نشان ۱۰). طغرای نخست شاه سلیمان بر پایه طغراهای جدولی شکل گرفته که مرکب از یک مربع با مربع‌های کوچک داخلی است و طغرای دیگر فرم مستطیل عمودی دارد که سمت چپ آن را مستطیلی بلند تشکیل داده که به چهارده مستطیل افقی و باریک تقسیم شده است (جدول ۱- نشان ۱۲). مستطیل بلند عمودی، در مفهوم شیعی، به دوازده امام و مستطیل‌های کوچک به چهارده معصوم، که ارکان مذهب تشیع را در دولت صفوی تشکیل می‌دهند، اشاره دارد.

ج) خط‌نگاره

مهرها: نوع خطوطی که بر روی مهرهای دوره صفوی خودنمایی می‌کند، ثلث، نسخ و نستعلیق است اما مرسوم‌ترین آنها بالاخص در قرن یازدهم هجری، خط نستعلیق است. خط نستعلیق برای نخستین بار در مهرهای صفوی استفاده شد. در حقیقت کاربرد خط نستعلیق به رغم مهیا بودن شرایط تاریخی از حدود سال ۸۰۰ق به بعد، برای نخستین بار در دورهٔ صفوی و به طور مشخص در زمان شاه عباس اول اتفاق افتاد که نوشتن عروس خط‌ها بر روی مهرها و سکه‌های پادشاهان آن روزگار معمول شد (مرتضوی ۱۳۸۷: ۱۵). این خط «تدریجاً جای اقلام شبیه ثلث را در ترکیب متداول مهرها گرفته است. ظاهراً نقش‌آفرینی مجدد اشکال چهارگوش، حتی ترجیح تدریجی مربع و بیضی بر دایره در مهرهای این دوران تا اندازه‌ای متأثر این خط و ظرایف و قواعد خاص ترکیبی آن در مهرها بوده است» (میرزا ابوالقاسمی ۱۳۹۳: ۱۸-۱۹).

از بخش متن مهر به عنوان کتیبه مهر یاد می‌شود (Kalus 1986). استفاده از ابیات در مهرها در زمان حکام آق‌قویونلو وجود داشته، اما از زمان شاه طهماسب اول به بعد رواج پیدا کرده است. بر روی اغلب این مهرها می‌توان نام مالک را همراه با واژه «عبده» مشاهده نمود که با

توجه به سجع مهر، ارادت و دلبستگی مالک به شخصیتی مذهبی نمایان می‌گردد. گاهی نام مبارک یکی از امامان معصوم بدون نام مالک مهر درج شده که این نشانی از احترام به شخصیت دینی است (افشارمهاجر و کلهر ۱۳۹۱: ۵۳). مهر شاه اسماعیل اول (جدول ۱- نشان ۱) و مهر شاه طهماسب اول (جدول ۱- نشان ۳) هردو به خط نسخ است. خط نسخ در مهر محمد خدابنده نیز مشاهده می‌شود (جدول ۱- نشان ۵). این در حالی است که در زمان شاه عباس کبیر مهر دیوان عالی وی با خط نسخ (جدول ۱- نشان ۶ سمت راست)، و مهر دیگر وی با خط نستعلیق (جدول ۱- نشان ۶ سمت چپ) نقش شده است. مهرهای زمان شاه صفی اول با خطوط مختلف همچون نسخ، ترکیب ثلث و نستعلیق، یا تنها خط نستعلیق به کار رفته‌اند (جدول ۱- نشان ۷). در دوره شاه عباس دوم، مهر دیوان عالی وی با خط نسخ است اما مهرهای دیگر با خط نستعلیق و پیرامون آن با خط ثلث حک شده است (جدول ۱- نشان ۹). این روند در مهرهای شاه سلیمان و سلطان حسین به خط خوش نستعلیق ختم می‌گردد (جدول ۱ - نشان ۱۱ و ۱۳).

طغراها: طغراهای صفوی اغلب با خط نستعلیق نوشته شده اما خط توقیع، ثلث و نسخ نیز مورد توجه بوده (افشارمهاجر و کلهر، ۱۳۹۱: ۵۷) و رنگ جوهر طغراها نیز تنوع داشته و هر کدام حاوی کاربردی خاص بوده است. «طغراهای بقلم سیاه مختص واقعه‌نویس بود و طغراهای آب‌طلا و سرخی را منشی‌الممالک می‌کشیده است» (قائم‌مقامی، ۱۳۴۹: ۲۸۳). به طور کلی خط طغرای شاه اسماعیل اول و شاه طهماسب اول توقیع است (جدول ۱- نشان‌های ۲ و ۴). طغرای شاه صفی اول (جدول ۱- نشان ۸) و شاه عباس دوم (جدول ۱- نشان ۱۰) نیز با خط توقیع است، اما در زمان شاه صفی دوم طغرای مربع‌وار وی با خط ثلث و طغرای مستطیل با خط توقیع نوشته می‌شد و بعد از آن طغرا به شیوه نستعلیق مرسوم گردید (جدول ۱- نشان ۱۲) که در طغراهای سلطان حسین کاملاً مشهود است (افشارمهاجر و کلهر ۱۳۹۱: ۵۵-۵۶) (جدول ۱- نشان ۱۴). خطاطی طغرا نیز در این دوره ساده و از خوانش دشوار طغراهای پیشین خبری نیست.

۲-۲-۴ نشان‌های عثمانی

الف) فرم و ساختار: مهرها: همان‌طور که پیشتر ذکر شد، محل قرارگیری مهرهای

سلاطین عثمانی در بالای صفحه بوده است. این مهرها دارای سه شکل بادامی، دایره و مربع هستند که در این میان فرم بادامی بیشتر کاربرد داشته است. انتخاب این فرم گویا به جهت تبعیت با فرم طغرا و در برگرفتن آن بوده است. مهر سلطان بایزید دوم با همان فرم بادامی است که با کمی توجه دو خط بادامی شکل در اندرون طرح با کمی فاصله از هم دیده می‌شود (جدول۲- نشان ۱). فرم مُهر سلطان سلیم اول نیز بادامی است و حکاک آن بدون توجه به زاویه مهر خطوط منحنی بیضی کوچک و بیضی بزرگ را مشابه با فرم بیضوی طغرا طراحی کرده است (جدول۲- نشان ۳ سمت چپ). مهر دیگری که از سلطان سلیم اول در دست است (Kazemipourleilabadi 2018: 74) به شکل مدور بوده و متن آن در هم فرو رفته و حاوی عباراتی به شیوه خوشنویسی آینه‌ای[1]، در چهار ربع دایره است (جدول ۲- نشان ۳ سمت راست). از آنجا که این مهر برخلاف مهرهای دیگر سلاطین عثمانی فاقد نقش طغرای سلطان است، به احتمال زیاد جزو مهرهای سیاسی نبوده و برای فرامین دولتی کاربرد نداشته است. بنابراین در پژوهش حاضر مورد بررسی زیبایی‌شناسی قرار نمی‌گیرد. فرم مهرهای سلیمان اول نیز متأثر از همان شکل بادامی است (جدول ۲- نشان ۵). مهر بادامی شکل را می‌توان در مهر سلیم دوم و مراد سوم و احمد اول نیز مشاهده کرد (جدول ۲- نشان‌های ۷ و ۹ و ۱۲). آنچه در میان این مهرهای بادامی قابل توجه است انحنای آنهاست که در مهر بایزید دوم دو گوشهٔ تیز مهر، خط نشان را تحت تأثیر قرار داده است. در واقع بیضی بزرگ طغرای حک شده در مهر از فرم انحنای اصلی به تیز شدن متمایل گشته است (جدول ۲- نشان ۲)، اما در باقی مهرهای بادامی، انحنای بادام، تحت تأثیر طغرا بوده و محدب‌تر شده است (جدول ۲- نشان ۳). تغییر یاد شده تا شیوه مهرسازی دوران سلطان عثمان دوم که فرمی مدور شکل است (جدول ۲- نشان ۱۵)، تداوم دارد.

طغراها: پایه و اساس نشان‌های دیوانی دولت عثمانی را طغراها تشکیل می‌دهند زیرا همان طور که اشاره شد مهرها متأثر از طغرای حاکمان و مکمل آن بوده‌اند. طغراهای عثمانی نیز همانند مهرها، در بالای صفحه نقش می‌شدند. در طغراهای مزبور، نقش خط و

۱. در این روش کلمه به صورت قرینه نوشته می‌شود (فدایی ۱۳۹۱: ۷۴).

خصوصیات بصری خط کاملاً هویداست. صلابت خط عمودی با سکون خط افقی پیوند برقرار می‌کند و در نهایت در سیّال بودن خط منحنی چشم را به حرکت وا می‌دارند. بدین‌سان وحدت میان اجزاء طغرا نمایان می‌شود. تکرار خطوط طوق و کرسیِ زیر آن، نمادی از قدرت، تاج و تخت و اشاره است به آسمان، خدا، حکومت و نمادی از پرچم فرماندهٔ پیروز... همچنین وجود خنجر که اشاره به شمشیر دارد نمادی از عدالت پادشاهان عثمانی است (افشارمهاجر و کلهر ۱۳۹۱: ۵۴). با نگاه به متن طغراها و عبارات روی مهرها مشخص است که طغرا و نشان‌های دیوانی عثمانیان، «نمایی از صلابت حاکم وقت را القا می‌کنند و از ایدهٔ اولیهٔ طغراکشی در اسناد رسمی فاصله نگرفته‌اند و همگی، به گونه‌ای، فرمی از شمشیر را نشان می‌دهند (بیضی‌ها و زلفه و طوق‌ها دستهٔ شمشیر، و خنجر نیز به منزله تیغه شمشیر است. در طغرای بایزید دوم، پایهٔ اصلی ترکیبی از سه خط منحنی است و بیضی‌ها از انحنای متعادلی برخوردارند. انحنای خط زلفه‌ها نیز به سمت چپ متمایل هستند و خط مایل خنجر نیز بیشتر به خط افقی تمایل دارد (جدول ۲- نشان ۲). پایه اصلی طغرای سلطان سلیم اول، خط متمایلی است که خود متشکل از چند فرم منحنی است و خط زلفه‌ها نیز با پیچشی خود را به عمود طوق‌ها متکی کرده‌اند. بیضی بزرگ از خط منحنی محدبی تشکیل شده که باعث فاصله‌گیری زیاد از بیضی کوچک گشته است و خط خنجر نیز شیبی تند دارد (جدول ۲- نشان ۴). طغرای سلیمان اول صحنه طنازی خط منحنی است؛ زلفه‌ها پیچشی بیشتر از دوره قبل دارند و فضای بیشتری برای خودنمایی در اختیار گرفته‌اند. بیضی‌ها نیز فرمی بادامی لطیفی دارند که به انحنای کم خنجر طغرا می‌رسند و در نهایت گویی خنجر میل به سکون خط افقی دارد تا حرکت خط مایل (جدول ۲- نشان ۶). در طغرای سلیم دوم پیچش زلفه‌ها کمتر از قبل شده و فرم بیضی‌ها نیز فرم بادامی نامتقارن دارد (جدول ۲- نشان ۸). طغرای مراد سوم دوباره صحنه سیالیت خط منحنی است؛ این بار در کنار پیچش زیاد زلفه‌ها و خط منحنی خنجر که به شکل خنجر شباهت بیشتری دارد، خط منحنی دیگر از میان بیضی‌ها عبور می‌کند تا خط منحنی به کمال در این طغرا جلوه‌گری نماید. جالب است که هنرمند طغراکش این همه حرکت را بر پایه اصلی خط افقی بنا نهاده تا ایستایی ساختمان طغرا محکم بماند (جدول ۲- نشان ۱۰). طغرای محمد سوم ترکیبی از خطوط

منحنی با انحنای زیاد است به طوری که بیضی‌ها بیشتر میل به دایره دارند تا بیضی. انحنای زیاد در زلفه‌ها و خط خنجر نیز دیده می‌شود. پایه اصلی نیز بر سه خط منحنی استوار است (جدول ۲- نشان ۱۱). در سمت چپ طغرای احمد اول، ترکیبی از خطوط منحنی وجود دارد، گویی هر لحظه تعادل کار بر هم خواهد خورد اما ذکاوت هنرمند طغراکش به یاری وی آمده و خط طوق‌ها را که تا پیش از این، از سه خط تجاوز نکرده بود به چهار خط (سه خط عمود و یک خط مایل در سمت راست) رسانده و این‌گونه تعادل را حفظ کرده است (جدول ۲- نشان ۱۳). طغرای مصطفی اول دارای دو خط خنجر جدا از هم است، بیضی‌ها نیز دوباره به شکل بیضی تمایل دارند و طوق‌ها نیز به رسم سه خط برگشته‌اند اما زلفه‌ها هنوز میل به حرکت و پیچش در میان طوق‌ها دارند (جدول ۲- نشان ۱۴). طغرای عثمان دوم دارای دو خنجر موازی هم است با بیضی‌هایی که از فرم بیضی اصلی کمی فاصله گرفته‌اند و انحنای زلفه‌ها نیز کمتر شده است (جدول ۲- نشان ۱۶). طغرای مراد چهارم، طوق‌هایی مایل دارد و دو خط منحنیِ خنجر، طبق روال ابتدایی به هم وصل گشته‌اند. بیضی‌ها نیز به حالت اصلیِ فرم بیضی برگشته‌اند و خط محنی که دو بیضی را نصف می‌کند به خط افقی تمایل دارد (جدول ۲- نشان ۱۷). طغرای سلطان ابراهیم با طوق‌های عمود و بیضی‌هایی طبیعی طراحی شده، اما خط تقارنی که در میان بیضی‌ها آمده کمی سرکشی کرده و به بیرون رفته است (جدول ۲- نشان ۱۸). در طغرای محمد چهارم باز طوق‌ها متمایل شده‌اند و خط خنجر نیز حرکتی رو به پایین دارد. بیضی‌ها نیز کشیده و باریک شده و خط میان بیضی‌ها نیز از حد خود تجاوز کرده و به بیرون از قاب بیضی رفته است (جدول ۲- نشان ۱۹). در طغرای سلیمان دوم، بیضی‌ها فرم عادی و طبیعی خود را حفظ کرده‌اند. خط میان دو بیضی نیز از پویایی مانده و در همان قاب بیضی مسدود گشته است. طوق‌ها نیز کمی مایل هستند و در مقابل خط خنجر نیز پیچشی بیشتر از قبل دارد (جدول ۲- نشان ۲۰).

ب) نگاره

مهرها: آنچه در مهرهای عثمانی خودنمایی می‌کند ترکیب حروف است که همچون تصویری زیبا بر مهر نقش بسته است. در مهر بایزید دوم تمام حروف طغرا با توجه به شکل

بادامی مهر تغییر حالت داده و در واقع انحنای بادامی مهر، طغرا را تحت اختیار خود قرار داده است (جدول ۲- نشان ۱). در مهری از سلیم اول نیز خنجر طغرا تحت تأثیر فرم محدب بالای مهر بوده و از بالای طوق‌ها عبور نموده است (جدول ۲- نشان ۳)؛ در حالی که در فرم اصلی طغرای سلطان، خنجر از زیر طوق‌ها عبور می‌کند و شمایل اصلی خنجر در طغرا می‌نشیند (جدول ۲- نشان ۴). دو مهر از سلیمان اول موجود است که فرم هر دو تحت تأثیر طغرای نقش بسته بر روی آنها قرار دارند. ساختار طغرای به کار رفته در مهرها، تغییری نکرده و تنها به سبب فضای کم، خنجر و طوق‌ها کوتاه شده‌اند. فشردگی حروف موجب غلبهٔ فضای مثبت تصویر بر فضای منفی شده است. خط پهن طغرا بر روی مهر سمت راست، نگاره‌ای متفاوت از دیگری پدید آورده است (جدول ۲- نشان ۵). حکاک مهرِ سلیم دوم از فضا به‌گونه‌ای استفاده کرده که آسیبی به نسبت‌های اولیه طغرا وارد نشود به‌طوری که خط خنجر گرچه کوتاه است اما کوتاهی آن نقصی در تصویر طغرا به‌وجود نیاورده است (جدول ۲- نشان ۷). در مهر مراد سوم نیز تنها تغییر در فاصله میان طوق‌ها نمایان است (جدول ۲- نشان ۹). در مهر احمد اول نیز تصویر طغرا حک گردیده و تنها خط چهارم طوق حذف شده است؛ البته بی‌شک هنرمند به لحاظ هماهنگی تصویر با فرم مهر، ضرورتی برای وجود آن احساس نکرده است (جدول ۲- نشان ۱۳). در بالای مهر عثمان دوم، آیه «الحمدلله الذی هدینا لهذا و ما کنا لنهتدی لولا ان هدیناالله» و در پایین آن، فرم طغرا حک گردیده و فضای مدور مهر، بستری مناسب برای چنین نقش‌آفرینی پدید آورده است. جالب اینکه هنرمند حکاک کلمه «الحمدلله» را در بالاترین قسمت دایره مهر قرار داده است که در یک محور با طغرا قرار می‌گیرد و آیه نیز به گونه‌ای ختم شده که بلافاصله بعد از آن نقش طغرا زده شده است؛ گویی طغرای سلطان، بر این آیه مهر تأکید زده است (جدول ۲-نشان ۱۵). در مجموع فرم نگارهٔ روی مهر را می‌توان فرمی انتزاعی از شمایل شمشیر عثمانی در نظر گرفت.

طغراها: در ساختار طغرای سلاطین عثمانی، چهار بخش اصلی مشترک است:

۱) Sere (سِره یا پایه اصلی): بخشی که در پایین طغرا قرار دارد و در آنجا متن اصلی (شامل نام سلطان و پدرش، القاب و دعای سلطان: دائماً المظفر) نوشته شده است.

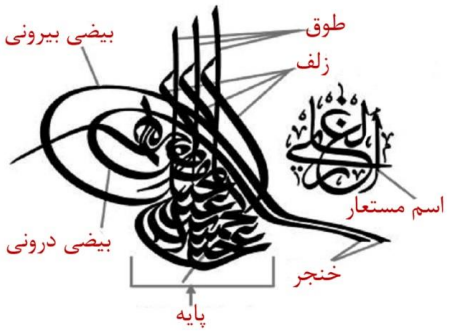
۲) Beyze (دوایر بیضی شکل): این دو قسمت منحنی بهم پیوسته در سمت چپ طغرا

قرار دارند که منحنی‌های آنها از واژه‌هایی چون «ابن»، «خان» و حرف «نون» تشکیل می‌شوند.

۳) Tugs (طوق): این پسوندها به شکل حرف «الف» بلند قامت هستند که به سمت بالای طغرا امتداد می‌یابند. به خطوط منحنی طاقی شکل در طرفین «الف»، «زلف» گفته می‌شود.

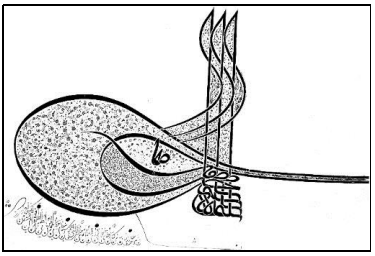
۴) Arms (خنجر): اینها بازوهایی هستند که در سمت راست طغرا و در ادامه حرکت بیضی‌ها نقش شده‌اند.

در برخی از طغراها، نام مستعار یا صفت سلطان نیز در فضای فوقانی سمت راست جای می‌گرفته است (تصویر۴) (Mensiz 2000).



تصویر ۴- ساختار طغرای عثمانی (ibid)

ترکیب خطوط عمودی، افقی و منحنی به گونه‌ای در طغرا شکل گرفته است که چشم‌نوازی می‌کند. حتی با آنکه نام پادشاهان متغیر بوده اما چیدمان واژه‌ها بر روی هم توسط طراح خطوط، ریتمی مشابه را خلق کرده است. در قرون دهم و یازدهم هجری تذهیب نیز در کنار طغراکشی متداول بوده که نمونه آن را می‌توان در طغرای سلطان سلیمان اول دید (جدول۲- نشان ۶- سمت چپ). این نوع طغراها با شکوفه‌ها و پیچ‌هایی از برگ‌های پَرمانند و با نقوش گلدار زینت یافته و گاهی بر روی زمینه نقاطی رنگین پاشیده شده است. طغراهای طراحی شده برای سلطان سلیمان و پیروان او به جهت داشتن داشتن پیچک‌های حلزونی و نوارهای گلدار و افشانه‌ها، ترکیبی از سبک سنتی طغراکشی و سبک طبیعت‌گرا را نشان می‌دهد (Roxburgh 2005: 41) (تصویر۵).



تصویر ۵- طغرای گلدار سلیمان اول (Binney 1973: 15)

ج) خطنگاره

مهرها: با بررسی مهرهای سلطنتی عثمانی، درمی‌یابیم که در اغلب آنها نقش طغراهای شاهان نمایان است. چنان‌که پیش‌تر اشاره کردیم، طغرانویسی نوعی از خوشنویسی عثمانیان است که برای فرمان‌ها و منشورهای سلطنتی از آن استفاده می‌شد. البته به دلیل فضای محدود مهرها، شکل اولیه طغرا در آنها کمی تغییر یافته است که در ادامه به بررسی این تغییرات پرداخته می‌شود. در مهر بایزید دوم، خنجر طغرای مهر، بر خلاف شکل اصلی طغرا، به سمت بالا رفته فرم محدبی دارد و گویی کل خط طغرا به دو بخش که بخش سمت راست شامل خطوط در هم تنیده پایه اصلی، طوق‌ها و زلفه‌ها است و بخش دیگر خطوط منحنی بیضی نمایان است البته حکاک مهر نقش گل سه‌پری را در پایین سمت چپ مهر حک کرده است (جدول ۲- نشان ۱). در مهرسلیم اول نیز جای خنجر بالای طوق قرار دارد و محدب گشته است و فضای مهر تقریباً به دو قسمت تقسیم شده یک بخش را خطوط منحنی بیضی و بخش دیگر بافتی در هم تنیده از حروف وجود دارد (جدول ۲- نشان ۳). در مهر سلطان سلیمان اول جای خنجر طغرای مهر در بالا و از میان طوق‌ها عبور کرده است. در اینجا یک بافت از هم باز شده میان خطوط طوق و زلفه و پایه اصلی به وجود آمده است که سبب شده وزن سمت راست مهر نسبت به سمت مقابل، که تنها حروف منحنی بیضی‌ها دیده می‌شود، سنگین‌تر به نظر برسد (جدول ۲- نشان ۵). در مهر سلیم دوم گویی خط طغرای روی مهر به سه بخش تقسیم شده است. در بخش میانی حروف پایه اصلی، زلفه‌ها و طوق‌ها، سمت چپ حروف، بیضی‌ها و سمت راست خنجر طغرا نمایان است (جدول ۲- نشان

۷). طغرای مهر مراد سوم با توجه به فضای محدود مهر طراحی شده و البته حروف در پایه طغرا که حالتی مثلثی دارند بر روی مهر به فرم مربع نزدیک تر شده که در مجموع به بافت طوق و زلفه اتصالی یکدست را دارند (جدول ۲- نشان ۹). طغرانویسی روی مهر سلطان احمد بیشتر با شکل طغرای همان سلطان هماهنگ است؛ تنها سر خنجر کمی بالاتر است، البته روی مهر نقوشی دیده می‌شود که واضح نیست (جدول ۲- نشان ۱۲). مهر عثمان دوم نیز کاملاً مشابه طغرای او است (جدول ۲- نشان ۱۵).

طغراها: طغراهای یافت شده از سلاطین عثمانی عموماً با همان ترکیب اصلی که در مورد طغرانویسی پیش‌تر ذکر شد، ترسیم شده‌اند. در این طغراها قلم به صورتی یکنواخت بر روی کاغذ حرکت کرده و حروف پهن و نازک نشده‌اند. در مجموع فرم طغراها یادآور شکل شمشیر است و علاوه بر آن نیز، بخش خنجر طغرا با تیغ شمشیر تطابق معنایی دارد.

۵ تحلیل یافته‌ها

در این بخش با هدف تطابق نشان‌های دیوانی دو دولت صفوی و عثمانی در بازه زمانی قرون دهم و یازدهم هجری، نتایج بررسی ویژگی‌های محتوایی و بصری نشان‌های دیوانی دو دولت مذکور در دو گروه مهر و طغرا جمع‌بندی شده و در قالب جداول ۳، ۴، ۵ و ۶ نمایش داده می‌شود. در نهایت، یافته‌ها براساس وجوه اشتراک و افتراق نشان‌های دیوانی دو دولت صفوی و عثمانی تفکیک و ارائه می‌گردد.

۵-۱ تحلیل ویژگی‌های محتوایی

مهرها: با توجه به محتوای مهرها، گرایش شیعی صفویان و تجلی آن در مهرهای دیوانی شاهان کاملاً هویداست. با استناد به تاریخ و فرهنگ و تعلق خاطر اکثر ایرانیان آن زمان به بزرگان دین اسلام، توجه شاهان صفوی به تشیع و اولیای دین و انعکاس آن در ظواهر سیاسی، ممکن است برای جلب اطمینان مردم بوده باشد. در مقابل سلاطین عثمانی سنی مذهب در مهرهای دیوانی بر پیروزی و سروری خود تأکید داشته‌اند (جدول ۳).

جدول ۳- تحلیل تطبیقی ویژگی‌های محتوایی در مهرهای دو دولت صفوی و عثمانی

		محتوای عبارات						
		نام حکمران	اسامی متبرکه	آیات قرآنی	ادعیه	اعتقادات دینی	فرهنگ بومی و نژادی	سال و زمان حکمرانی
نیمه اول قرن ۱۰ هجری	مهر صفوی	اسماعیل اول	علی^{ع} و امامان معصوم	-------	صلوات دوازده امام	شیعه	ایرانی- ترکی	۹۰۷-۹۳۰ق
	مهر عثمانی	بایزید دوم سلیم اول سلیمان اول	------ ------ ------	------ ------ ------	بایزیدبن محمد خان مظفر دائماً سلیم بن بایزید خان المظفر دائماً سلیمان‌بن‌سلیم شاه‌خان‌المظفردائماً	اهل سنت	ترکی- عثمانی	۸۸۶-۹۱۸ ۹۱۸-۹۲۶ ۹۲۶-۹۷۴
نیمه دوم قرن ۱۰ هجری	مهر صفوی	طهماسب محمدخدابنده	الله‌محمد علی‌الله محمد علی	------ ------	المتوکل‌علی‌الله‌الملک‌الغنی‌طهماسب--	شیعه	ایرانی - ترکی	۹۴۰-۹۸۴ ۹۹۶-۹۸۵
	مهر عثمانی	سلیمان اول سلیم دوم مراد سوم	----- ----- -----	------ ------ ------	سلیمان‌بن سلیم‌شاه‌خان‌المظفردائم أسلیم‌شاه‌بن‌سلیمان‌شاه خان‌المظفر دائماً اسامی و القاب شاه (کلمات واضح نمی‌باشند)	اهل سنت	ترکی- عثمانی	۹۲۶-۹۷۴ ۹۷۴-۹۸۲ -۹۸۲ ۱۰۰۳
نیمه اول قرن ۱۱ هجری	مهر صفوی	عباس کبیر صفی اول	------ علی^{ع}	------ حسبی‌الله	صلوات دوازده امام صلوات دوازده امام	شیعه	ایرانی- ترکی	-۹۹۶ ۱۰۳۸ -۱۰۳۸ ۱۰۵۲
	مهر عثمانی	مراد سوم محمد سوم احمد اول مصطفی اول عثمان دوم مراد چهارم	------ ------ ------- -------- ------- -------	------ ------ ------ ----- الحمدالله‌الذی هدینالهذا و ما . --------	اسامی و القاب (کلمات واضح نمی‌باشند) ---------- احمدبن محمد خان المظفر دائماً ---------- عثمان‌خان بن احمد المظفر دائماً ----------	اهل سنت	عثمانی- ترکی	-۹۸۲ ه۱۰۰۳ -۱۰۰۳ ۱۰۱۲ -۱۰۱۲ ه۱۰۲۶ -۱۰۲۶ ه۱۰۲۷ -۱۰۲۷ ه۱۰۳۱ -۱۰۳۲ ه۱۰۴۹
نیمه دوم قرن ۱۱هجری	مهر صفوی	عباس دوم شاه سلیمان	علی^{ع} الله و امام علی^{ع}	حسبی‌الله بسم‌الله و حسبی‌الله	صلوات دوازده امام صلوات دوازده امام	شیعه	ایرانی- ترکی	-۱۰۵۲ ۱۰۷۸ -۱۰۷۷ ۱۱۰۵

	مهر عثمانی	ابراهیم محمد چهارم	------- ------	------- -------	---------- ---------- ----------	اهل سنت	ترکی- عثمانی	۱۰۴۹- ه۱۰۵۸ ۱۰۵۸- ه۱۰۹۷
نیمه اول قرن ۱۲ هجری	مهر صفوی	سلطان‌حسین	اعلی	------	بسم‌الله الرحمن‌الرحیم کمترین کلب امیرالمومنین سلطان حسین صلوات دوازده امام	شیعه	ایرانی- ترکی	۱۱۰۶- ه۱۱۳۵
	مهر عثمانی	سلیمان دوم	------	-------	---------- ------	اهل سنت	ترکی- عثمانی	۱۰۹۷- ه۱۱۰۱

طغراها: با توجه به محتوای طغراها، خط مشی صفویان در بیان اعتقادات مذهبی و به حق بودن حکمرانی‌شان است. به عقیده نگارندگان، اعتقاد به فرّه ایزدی و تجلی آن در ارکان حکومت صفوی، ریشه در فرهنگ ایران باستان (زمان ساسانیان) دارد. در مورد طغراهای عثمانی نیز همچنان تأکید بر سروری و پیروزی است و کمتر گرایشی به نمایش اعتقادات دینی دیده می‌شود (جدول ۴).

جدول ۴- تحلیل تطبیقی ویژگی‌های محتوایی در طغراهای دو دولت صفوی و عثمانی

		محتوای عبارات						
		نام حکمران	اسامی متبرکه	آیات قرآنی	ادعیه	اعتقادات دینی	فرهنگ بومی و نژادی	سال و زمان حکمرانی
نیمه اول قرن ۱۰هجری	طغرای صفوی	اسماعیل اول	--------	-----	ابوالمظفر اسمعیل سیوزومز	اعتقاد به تشیع	ایرانی- ترکی	۹۰۷-۹۳۰
	طغرای عثمانی	بایزید دوم سلیم اول سلیمان اول	------- ------- -------	-----	بایزیدبن محمد خان مظفر دائماً سلیم بن بایزید خان المظفر دائماً سلیمان‌بن‌سلیم شاه‌خان‌المظفردائماً	اهل سنت	ترکی- عثمانی	۸۸۶-۹۱۸ ۹۱۸-۹۲۶ ۹۲۶-۹۷۴
نیمه دوم قرن ۱۰ هجری	طغرای صفوی	طهماسب محمدخدابنده	الله‌محمد لی الله‌محمد لی	------	المتوکل‌علی‌الله‌الملک‌الغنی‌طهماسب ----------	شیعه	ایرانی- ترکی	۹۴۰-۹۸۴ ۹۹۶-۹۸۵
	طغرای عثمانی	سلیمان اول سلیم دوم مراد سوم	----- ----- -----	------ ------	سلیمان‌بن سلیم‌شاه‌خان‌المظفردائماً سلیم‌شاه‌بن‌سلیمان‌شاه خان‌المظفر دائماً	اهل سنت	ترکی- عثمانی	۹۲۶-۹۷۴ ۹۷۴-۹۸۲ ۹۸۲-۱۰۰۳

نیمه اول قرن ۱۱ هجری	طغرای صفوی	عباس کبیر صفی اول	------ علی، حسن حسین، علی محمد، جعفر موسی، علی حسن، محمد	----- -----	صلوات دوازده امام الحکم لله للمؤید من عندالله، ابوالمظفر صفی شاه الصفوی الموسی الحسینی سبوز و مز	شیعه	ایرانی- ترکی	۹۹۶-۱۰۳۸ ۱۰۳۸-۱۰۵۲
	طغرای عثمانی	مراد سوم محمد سوم احمد اول مصطفی اول عثمان دوم مراد چهارم	------ ------ ------ ------	----- ----- ----- ----- -----	---------- ---------- احمدبن محمد خان المظفر دائماً ---------- عثمان‌خان بن احمد المظفر دائماً ----------	اهل سنت	ترکی- عثمانی	۹۸۲-۱۰۰۳ه ۱۰۰۳-۱۰۱۲ ۱۰۱۲-۱۰۲۶ه ۱۰۲۶-۱۰۲۷ه ۱۰۲۷-۱۰۳۱ه ۱۰۳۲-۱۰۴۹ه
نیمه دوم قرن ۱۱ هجری	طغرای صفوی	عباس دوم شاه سلیمان	دوازده امام[۶]	----- -----	صلوات دوازده امام صلوات دوازده امام	شیعه	ایرانی- ترکی	۱۰۵۲-۱۰۷۸ ۱۰۷۷-۱۱۰۵
	طغرای عثمانی	ابراهیم محمد چهارم	------ ------	----- -----	---------- ----------	اهل سنت	عثمانی- ترکی	۱۰۴۹-۱۰۵۸ه ۱۰۵۸-۱۰۹۷ه
نیمه اول قرن۱۲ هجری	طغرای صفوی	سلطان حسین	اعلی	-----	حکم جهان‌مطاع شد	شیعه	عثمانی- ترکی	۱۱۰۶-۱۱۳۵ه
	طغرای عثمانی	سلیمان دوم	------	-----	----------	اهل سنت	عثمانی- ترکی	۱۰۹۷-۱۱۰۱ه

۵-۲ تحلیل ویژگی‌های بصری

مهرها: چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، تنوع فرم مهرهای عثمانی در قیاس با نمونه‌های صفوی محدود است و از سوی دیگر حک شدن فرم طغرا بر روی مهر، خود دلیلی بر ترجیح مهر بادامی بر دیگر اشکال موجود بر مهرهای این دولت شده است. با توجه به این نکته، نقش طغرا به عنوان نگاره بر روی مهرهای دیوانی عثمانی محسوب می‌شود. اهمیت نقش طغرا برای عثمانیان سبب ایجاد محدودیت در کار هنرمندان حکاک آن دیار شده، به‌طوری که فرم طغرا در ابتدا همچون بافتی نامنظم از حروف درهم تنیده بوده و به مرور زمان، نظم یافته و شباهت بیشتری به فرم اصلی طغرا پیدا کرده است. محدودیت در فرم و نگاره و خط‌نگاره که همگی نشئت گرفته از فرم طغرا است، می‌تواند

بیانگر اهمیت طغرا در میان عثمانیان باشد. آنان، از روی عمد، طغرای دیوانی را با جلوه‌های هنری ترکیب نکرده‌اند تا تنها بر حکومت و نشان دیوانی‌شان تأکید داشته باشند. در مورد مهرهای صفویان، تنوع فرم مهرها چشمگیر و ساختار قرارگیری خطوط کاملاً مشهود است. علاوه بر عباراتی که با توجه به فرم مهر قالب خاص گرفته، نقوش ختایی نیز در برخی از مهرها دیده می‌شود. نوع قلم خوشنویسی روی مهرهای صفوی نیز متنوع است. تنوع اشکال و نگاره و خطِ نگاره، نمادی از سلیقه صفویان و اهمیت آنان به هنر است، زیرا بستر محدود مهر، جلوه‌ای برای پیوند هنر خوشنویسی و طراحی نقوش فراهم نموده است. همچنین تجلی فرم و نقش و خطِ نگاره در مهرهای دیوانی می‌تواند دلیلی دیگر بر اهمیت این هنرها در میان صفویان باشد (جدول ۵).

جدول ۵- تحلیل تطبیقی ویژگی‌های بصری در مهرهای دیوانی دو دولت صفوی و عثمانی

		فرم و ساختار	نگاره	خط‌نگاره
نیمه اول قرن ۱۰ هجری	مهر صفوی	مدور تاج دار با مضمونی مذهبی	فاقد نگاره	نسخ
	مهر عثمانی	بادامی	ایجاد بافتی درهم تنیده نامنظم	خط طغرا
نیمه دوم قرن ۱۰ هجری	مهر صفوی	مدور ـ مدور تاج‌دار و کنگره‌دار (در دوصورت ساده و دو دابره در دل هم) با مضمونی مذهبی	ترنج ـ ختایی	نسخ
	مهر عثمانی	بادامی	بافت منظم	خط دیوانی طغرا
نیمه اول قرن ۱۱ هجری	مهر صفوی	مستطیل ـ مدور و مدور تاج‌دار (در دوشکل ساد و دودایره در دل هم) با مضمونی مذهبی	نقش دایره	نسخ ـ نستعلیق
	مهر عثمانی	بادامی ـ مدور	بافتی مشابه طغرا	خط دیوانی طغرا
نیمه دوم قرن ۱۱ هجری	مهر صفوی	مستطیل ـ محرابی ـ بادامی ـ مدور و مدور تاجی دار مضمون مذهبی	ختایی ـ نقش دایره	نستعلیق ـ ثلث ـ نسخ
	مهر عثمانی	بادامی	عدم دسترسی به مهر	خط دیوانی طغرا

طغراها: در تحلیل بصری طغراهای صفویان، تنوع در فرم و ساختار و نگاره و خطنگاره کاملاً نمایان است اما در طغراهای عثمانی تکرار فرم و نگاره و خطنگاره مشاهده می‌شود. فرم‌های مربع، مستطیل و ذوزنقه در ترکیب با انواع خطوط افقی و عمودی و منحنی، به همراه

کاربرد متنوع خطوط ثلث، توقیع و نستعلیق، مشخصه اصلی طغراهای صفوی است در حالی که طغراهای عثمانی با فرم شمشیری و حداقل تنوع خط و نگاره هویت می‌یابد (جدول ۶).

جدول ۶- تحلیل تطبیقی ویژگی‌های بصری در طغراهای دیوانی دو دولت صفوی و عثمانی

		فرم و ساختار	نگاره	خط‌نگاره
نیمه اول قرن ۱۰ هجری	طغرای صفوی	فرمی ذوزنقه‌ای مرکب با خط غالب منحنی	فاقد نگاره	توقیع
	طغرای عثمانی	فرم شمشیری	شمایل شمشیر	خط دیوانی طغرا
نیمه دوم قرن ۱۰ هجری	طغرای صفوی	فرمی مربع مستطیلی مرکب از خطوط منحنی و افقی و عمودی	مربع شطرنجی	توقیع
	طغرای عثمانی	فرم شمشیری	شمایل شمشیر	خط دیوانی طغرا
نیمه اول قرن ۱۱ هجری	طغرای صفوی	فرمی مربع مستطیلی مرکب از خطوط منحنی و افقی و عمودی	مربع شطرنجی	توقیع
	طغرای عثمانی	فرم شمشیری	شمایل شمشیر	خط دیوانی طغرا
نیمه دوم قرن ۱۱ هجری	طغرای صفوی	فرم مستطیلی نامنظم مرکب از خطوط عمودی و افقی و منحنی	مستطیل با خانه‌های مستطیلی افقی	ثلث-توقیع-نستعلیق
	طغرای عثمانی	فرم شمیری	شمایل شمشیر	خط دیوانی طغرا

۱-۲-۵ وجوه اشتراک

بر اساس مطالعات انجام شده، میان نشان‌های دیوانی صفویان و عثمانیان شباهت‌هایی دیده می‌شود. این شباهت‌ها عبارت است از: نیمه اول قرن دهم، فرم مدور مهر شاه طهماسب اول و سلطان سلیم اول و طرازبندی نوشتاری درونی مهرها (تصویر۶) و همچنین در نیمه نخست قرن یازدهم فرم مدور مهر عثمان دوم با مهر مدور شاه عباس اول و صفی اول (تصویر ۷) که اینجا نیز فرمی مشترک دارند. همچنین استفاده از آیات قرآنی که پیش از این در مهرهای عثمانی دیده نمی‌شد، در مهر عثمان دوم پدیدار گشته که اشتراکی دیگر با مهرهای صفوی دارد. با توجه به تاریخ حکمرانی عثمان دوم (۱۰۲۷ق) و پیشینهٔ تاریخی ذکر شده، این تشابه می‌تواند از تأثیرات فرهنگی پس از عهدنامه دشت سراو[1] که میان سلطان عثمانی با شاه عباس اول بسته شده، باشد.

۱. در این عهدنامه، در قبال مناطق داده‌شده، شاه ایران موظف می‌شود کالاهایی از جمله قماش و... را وارد مرزهای عثمان کند (احمد یاغی ۱۳۷۹: ۱۷۲).

الف- مهر شاه طهماسب اول

ب- مهر سلطان سلیم اول

تصویر ۶- ساختار مشترک مهرهای صفوی و عثمانی در نیمه نخست قرن دهم هجری

الف- مهرعثمان دوم

ب- مهر شاه عباس اول

ج- مهرشاه صفی اول

تصویر ۷- ساختار مشترک مهرهای صفوی و عثمانی در نیمه نخست قرن یازدهم هجری

شباهت‌های طغراهای دیوانی شاهان و سلاطین دو دولت یاد شده چنین است: واژۀ «ابوالمظفر» در طغراهای صفوی و واژۀ «المظفر» در طغراهای عثمانی به مفهوم «پیروز» میان دو طغرا تشابه مفهومی برقرار می‌کند. همچنین واژگان یاد شده هر دو به زبان عربی در طغرا نگاشته شده‌اند و این در حالی است که زبان صفویان ترکی - فارسی و زبان عثمانیان ترکی - عثمانی می‌باشد، در واقع انتخاب لفظ عربی، ریشه در مذهب مشترک هر دو یعنی اسلام دارد. با بررسی بیشتر می‌توان میان طغراها و مهرهای دو دولت شباهت مشاهده نمود به طوری که سمت چپ طغرای شطرنجی شاه طهماسب اول (تصویر۸) بافتی تقریباً مشابه سمت چپ طغرای نقش بسته بر مهر سلطان سلیمان اول (تصویر۹) و مهر سلطان سلیم دوم (تصویر۱۰) دارد. این در حالی است که در بخش تحلیل نگارۀ مهرهای عثمانی ذکر شد که طغرای این دو مهر از فرم اولیه طغرای سلاطین کمی فاصله گرفته است.

تصویر۸ - طغرای شاه طهماسب اول

تصویر۹- طغرای سلطان سلیمان اول

تصویر۱۰- طغرای سلطان سلیم دوم

این شباهت با توجه به هم‌زمان بودن دوران حکمرانی شاه طهماسب اول با حکمرانی سلطان سلیمان اول و سلطان سلیم دوم در این سال‌ها، تبادلات فرهنگی - هنری و اشتراکات فکری آنها را به‌رغم اختلافات سیاسی بسیار نمایان می‌سازد.

۲-۲-۵ وجوه افتراق

تفاوت‌هایی نیز میان نشان‌های دیوانی دو دولت عثمانی و صفوی وجود دارد. در مورد مهرها، یکی از این تفاوت‌ها مربوط به تنوع در فرم و خطوط روی مهرهای صفوی و تفاوت دیگر در نگاره‌های روی مهرهاست که شامل نقوش ختایی، اسلیمی و دایره می‌شوند با نمونه‌های عثمانی متفاوت هستند. علاوه بر این، مهرهای صفوی بستری برای انعکاس عقاید شیعی صفویان بوده است. در مهرهای عثمانی فرم غالب اکثر مهرها بادامی شکل و کمتر دارای تنوع است و نگارهٔ روی مهرها نیز متأثر از فرم طغرای سلاطین عثمانی است. خط غالب روی مهرها همان طغرانویسی مرسوم عثمانی می‌باشد که در قیاس با نمونه‌های صفوی فاقد تنوع است. عبارات روی مهر نیز تنها نام سلطان و اجداد او و واژهٔ «المظفر» را در بردارد که حکمرانی عثمانیان و اعتقاد به پیروزی آنها را منعکس می‌کند. به جز لفظ عربی در واژهٔ «المظفر» نشانی از اعتقادات مذهبی عثمانیان دیده نمی‌شود.

در مورد طغراها نیز تفاوت‌ها به این شرح است: طغراهای صفوی فرم‌های متنوعی به خود گرفته و علاوه بر تأکید بر حکمرانی شاه، نام بزرگان دین نیز در طغرا نقش بسته است. فرم و ساختار متنوع طغراها، تنوع در نگارهٔ روی طغرا که در واقع بافت‌های متنوع‌اند، و انواع

خطوط روی طغراها پیوند هنر با حکومت را نشان می‌دهد؛ در حالی که طغرای عثمانیان برگرفته از هسته اصلی حکومتی آنان می‌باشد. فرم شمشیرگونه و نگاره‌هایی برگرفته از ساختار طغرا و خط یکسان طغرانویسی همه دال بر تمایل به حفظ جایگاه طغرا در میان سلاطین عثمانی است.

۵ نتیجه

نشان‌های دیوانیِ دو دولت صفوی و عثمانی، اسناد سیاسی، فرهنگی و هنری ممتازی محسوب می‌شوند که رمزگان بصری تأمل‌برانگیزی را در سنجش گرایش‌های سیاسی و فکری این دو دولت در اختیار می‌گذارند. این نشان‌ها، در تاریخ حاکمیت هر کدام از شاهان صفوی/ سلاطین عثمانی، دو گروه مهم مُهرها و طُغراها را شامل می‌شوند. نتیجهٔ بررسی‌های انجام شده بر روی مهرها و طغراهای دو دولت صفوی و عثمانی در قرون دهم و یازدهم هجری، وجوه اشتراک و افتراق بسیاری را نمایان می‌کند. هر دو دولت پیرو دین اسلام‌اند و به همین سبب، واژه‌ها و عبارات عربی بر روی مُهرها و طُغراهای دو دولت دیده می‌شود؛ از جمله واژهٔ «المظفر» و «ابوالمظفر» در مفهوم کلی «پیروز» که بر روی طغراهای هر دو دولت نقش بسته است. این در حالی است که یکی از زبان‌های اصلی هر دو دولت، ترکی است و گرچه تفاوتی در نوع گویش آنان وجود دارد، لیکن واژه‌های مشترکی نیز در نشان‌های دولتی هر دو گروه نقش بسته است. در نشان‌های دیوانی دو دولت عثمانی و صفوی، کاربرد مفهومی عناصر بصری کاملاً هویدا است و بازتاب برخی تحولات سیاسی می‌باشد. در این مورد می‌توان به انعقاد قرارداد دشت سراو در ذیقعده ۱۰۲۷ بین شاه عباس اول با سلطان عثمان دوم اشاره کرد، که بر شکل و محتوای عناصر موجود در مهر عثمان دوم اثر گذاشته و تغییراتی مشابه آنچه در نشان‌های هم‌عصر آن در دولت صفوی وجود داشته، نقش بسته است. به عنوان مثال، برای اولین بار بر روی مهر دیوانی یک سلطان عثمانی آیه‌ای از قرآن حک شده و همچنین فرم مُهر عثمانی، شبیه به مهر شاه عباس صفوی، مدور می‌گردد. در موارد دیگر نیز تشابه فرم بخشی از طغرای روی مهر سلطان سلیمان اول و سلیم دوم با فرم

طغرای شطرنجی شاه طهماسب اول دیده می‌شود؛ همچنین فرم شمشیرگونه سلاطین عثمانی کمی تغییر حالت یافته و مشابه طغرای صفوی شده است.

سلاطین عثمانی به دلیل آنکه برای طغرای خود، ارزش مفهومی ثابتی به معنای پیروزی و شجاعت قائل بودند، فرم و ساختار کلی طغرای اولیه را تغییر نداده و از نسلی به نسل دیگر از قالب اصلی آن تبعیت کرده‌اند؛ اما در طغرای نقش‌بسته بر روی مُهرها، از این قاعده پیروی نشده و فرم‌های جدیدی را به کار رفته‌اند.

علاوه بر شباهت‌های موجود، تفاوت‌های میان گرایش‌های مذهبی صفویان و عثمانیان، از تأثیرگذارترین موارد در پایداریِ وجوه افتراق نشان‌های دیوانی دو دولت مزبور بوده است. فرم مُهرهای صفوی بسیار متنوع بوده و گاهی هنرمند ایرانی دست به ابداع فرم‌های بدیع همچون انواع نشان‌های تاج‌دار زده است. این در حالی است که اکثر مُهرهای دیوانیِ عثمانیان فرم یکسان بادامی دارند. خط‌نگاره‌ها و نگاره‌های متنوع با مفاهیم متفاوت که نشان از بینش شیعی صفویان دارد، بر روی مهرهای صفوی دیده می‌شود. مُهرهای صفوی به مقاصد کاربردی ویژه با مضمونی خاص حک شده‌اند، اما در مُهرهای دیوانی عثمانی تنها یک نگاره (فرم شمشیری طغرا)، یک خط‌نگاره (طغرانویسی) و یک عبارت ثابت (القاب و اسامی روی طغرا) به کار رفته است. طغراهای صفوی نیز در هر دوره دارای فرمی متغیر با مضامینی شیعی بوده‌اند و تنوع در شکل طغراها، نگاره‌هایی با بافت‌های متنوع با فرم مربع و منحنی پدیدار ساخته که القاءکننده مفاهیمی همچون حکومتی الهی است. در طغراهای عثمانی ساختاری مشابه و نگاره‌ای با شمایل شمشیر دیده می‌شود که مفهوم پیروزی مطلق و اعتقادات سیاسی عثمانیان را در بر دارد. خط طغراهای صفوی نیز متنوع بوده اما در طغراهای عثمانی تنها یک نوع خط مشاهده می‌شود.

در پرتو آنچه ذکر شد چنین استنباط می‌شود که صفویان ارکان حکومت را با توجه به اعتقادات مذهبی خود (حتی در ظاهر) بنا کرده و در نشان‌های دیوانی نوع بینش شیعی خود را دخیل کرده‌اند. همچنین میان نشان دیوانی خود با هنر ارتباطی تنگاتنگ برقرار کرده‌اند، که کاربرد انواع قلم‌های خوشنویسی و نقش‌مایه‌های هندسی، ختایی و اسلیمی از نشانه‌های آن است. از سوی دیگر هنر مفهومی با مفاهیمی همچون شیعی دوازده امامی، ملکوت، کثرت در

عین وحدت و مشروعیت بر روی نشان‌های دیوانی صفویان پدیدار است. در مقابل، عثمانیان با کمترین توجه به اعتقادات مذهبی، نوعی از نشان‌های دیوانیِ را برگزیده‌اند که تنها بر بینش سیاسی آنها تأکید دارد. نقش شمشیر با عباراتی چون القاب شاهی و ساختاری قدرت‌نما (علامت خنجر بر طغرای عثمانی) همه دال بر اعتقاد عثمانیان به قدرت و پیروزی همیشگی است. بنابراین، نشان‌های دیوانی هر دو دولت، با توجه به اعتقادات سیاسی و فرهنگی آنها، در بیان مفهومِ «بر حق بودن حکومت» اشتراک دارند.

منابع

آیت اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۶)، *مبانی هنرهای تجسمی*، تهران: سمت.

احمد یاغی، اسماعیل (۱۳۷۹)، *دولت عثمانی از اقتدار تا انحلال*، ترجمهٔ رسول جعفریان، قم: پژوهشکدهٔ حوزه و دانشگاه قم.

افشارمهاجر، کامران و سمر کلهر (۱۳۹۱)، «بررسی طغرا و مهرهای سلطنتی ایران (ایلخانیان ـ قاجار)»، *هنرهای زیبا*، دورهٔ ۱۷. ش ۳، پاییز، ص۴۹-۵۸.

اوزون چارشی‌لی، اسماعیل حقی (۱۳۶۹)، *تاریخ عثمانی (جلد دوم: از فتح استانبول تا مرگ سلطان سلیمان قانونی)*، ترجمهٔ ایرج نوبخت، تهران: کیهان.

ـــــــــــــ (۱۳۷۰)، *تاریخ عثمانی (جلد سوم: از سلطنت سلطان سلیم ثانی تا آغاز دورهٔ انحطاط)*، ترجمهٔ ایرج نوبخت، تهران: کیهان.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم (۱۳۵۷)، *سیاست و اقتصاد عصر صفوی*، تهران: صفی‌علیشاه.

پِره، نوری (۱۳۹۰)، *سکه‌های عثمانی*، ترجمهٔ علیرضا بخشعلی‌نژاد اصل، تبریز: پازینه.

پورگشتال، هامر (۱۳۶۷)، *تاریخ امپراتوری عثمانی*، میرزازکی علی‌آبادی، به‌اهتمام جمشید کیان‌فر، تهران: زرین.

جدی، محمدجواد (۱۳۹۲)، *دانشنامهٔ مهر و حکاکی*، تهران: مؤسسهٔ تألیف ترجمه و نشر آثار هنری متن.

خلقی، مهرداد (۱۳۸۹)، *دستور حکاکی*، تهران: کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.

رضایی آذر، ندا (۱۳۸۷)، «کهن‌مهرها نشانهٔ هویت و مالکیت، نقش‌مایه»، *دوفصلنامهٔ تخصصی هنرهای تجسمی*، س ۱، ش ۲، پاییز و زمستان، ص۱۷-۲۹.

رومیر، ه. ر. (۱۳۸۴)، *تاریخ ایران دورهٔ صفویان (پژوهش دانشگاه کمبریج)*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: جامی.
سرخوش کرتیس، وستا (۱۳۷۳)، *اسطوره‌های ایرانی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۳)، *فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*، تهران: میرک.
سیدرضوی، نسرین (۱۳۸۹)، «مهر شاهان صفوی (شکل، نقش و مضمون)»، *دوفصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی*، ش ۱۲، بهار و تابستان، ص۱۲۹-۱۴۱.
سیوری، راجر. م. (۱۳۸۲)، *تحقیقاتی در تاریخ عصر صفوی*، ترجمهٔ عباسقلی غفاری‌فرد و محمدباقر آرام، تهران: امیرکبیر.
شوستر والسر، سیبیلا (۱۳۶۴)، *ایران صفوی از دیدگاه سفرنامه‌های اروپائیان*، ترجمهٔ غلامرضا ورهرام، تهران: امیرکبیر.
صادقی، زهرا (۱۳۹۲)، *تاریخ ایران در عصر صفوی*، تهران: پارسه.
صفاکیش، حمیدرضا (۱۳۹۰)، *صفویان در گذرگاه تاریخ*، تهران: سخن.
فدایی، مریم (۱۳۹۱)، «هنرخوشنویسی دورهٔ امپراتوری عثمانی»، *مجلهٔ کتاب ماه هنر*، ش۱۷۲، دی، ص۶۶-۷۷.
قائم‌مقامی، جهانگیر (۱۳۴۹)، «توقیع و طغرا و تطور آنها در تداول دیوانی»، *نشریهٔ بررسی‌های تاریخی*، ش ۳، سال ۵، ص۲۳۹-۲۸۶، مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی.
مرتضوی، مرضیه (۱۳۸۷)، «بررسی مهر و طغرای فرمان‌های صفوی در موزهٔ ملی ملک»، *گنجینهٔ اسناد*، ش ۷۲، ص ۱۳-۲۰.
مصلحی، علی محمد (۱۳۸۷)، *مبانی پایه و هندسی عناصر گرافیک*، تهران: فخراکیا.
میرزاابوالقاسمی، محمد صادق (۱۳۹۳)، «تحول شکل در مهرهای متأخر اسلامی»، *دوفصلنامهٔ هنرهای کاربردی*، ش۵، بهار و تابستان، ص۱۳-۲۰.
نیومن، اندرو. جی. (۱۳۹۳)، *ایران صفوی، نوزایی امپراتوری ایران*، ترجمهٔ عیسی عبدی، تهران: پارسه.

AKKAYA, Necla (2011), *Mardin Müzesi'ndeki Islami Dönem Sikkelerinden Örnekler*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dali.

Atil, Esin (1987), *The Age of Sultan Suleyman the Magnificent*, National Gallery of Art Washington.

Aydoğmuşoğlu, Cihat (2013), *Safevî Çağina Ait Üç Türkçe Mektup Ve*, Değerlendirilmesi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 53, 2: 411-420.

Binney, Edwin (1973), *Turkish Miniature Paintings and Manuscripts*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Derman, M. Uğur (2000), *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the SakıpSabancı Collection*, Istanbul: Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), Los Angeles County Museum of Art.

Gallop, Annabel and Venetia Porter (2011), *Lasting Impressions (Seals from the Islamic world)*, London: A Travelling Photographic Exhibition from the British Museum and British Library.

Kadoi, Yuka Kadoi (2009), *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press.

Kalus, L. (1986), Catalogue of Islamic Seals and Talismans. Oxford, (http:// jameelcentre. ashmolean.org/ collection/7/10228/10286).

Karimi-nia, Morteza (2018), *Šāh Ismā'īl und seine zeitgleich mehreren Koranexemplare: eine Reflexion der Problematik der Signaturfälschung der schiitischen Imame in den Koran manuskripten*, in *Spektrum Iran*, 31. Jg., 29-53.

Kazemipour Leilabadi, Negar (2018), *Osmanli Dönemi'nde Yazma Eserlerin Kütüphanelerde Koruma Gelenekleri*, Kadir Has Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlik Anabilim Dali, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Köseler, Melike (2019), *Mülkiyet İşareti Olarak Osmanli Mühürleri Ve Exlıbris İlişkisi*, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Ve Tasarim Anasanat Dali, Yüksek Lisans Tezi, Antalya.

Mensiz, Ercan (2000), *Tugras in the Turkish World and Ottoman Sultan Tugras*, About Tugra, (https://www.tugra.org).

Porter, Venetia (2011), *Arabic and Persian Seals and Amulets in the British Museum*, the British Museum.

Reychman, Jan & Ananiasz Zajaczkowski (1993), *Osmanli Türk Diplomatikasi El Kitabi (Handbook of Ottoman-Turkish Diplomatics)*, Başbakanlık Devlet Arşıvleri Genel Müdürlügü Osmalı Arşıvı Daire Başkanlığıö Yayın NuŞ 10ç

Roxburgh, David J. (2005), *Turks a Journey of thousand years 600- 1600*, Royal Academy of Art.

Şahin, Esma (2013), *Bâkî Divani'na Göre 16. Yüzyil Osmanli Toplum Hayati*, Doktora Tezi, Istanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Umur, Suha (1980), *Osmanlı Padişah Tuğraları*, Istanbul: Cem Yayınevi.

Uzunçarsılı, Ismail Hakkı (1941) "Tugra ve Pençeler ile Ferman ve Buyuruldulara Dair", *TTK Belleten*, c. V, s.17-18, Nisan 1941, s. 108.Gündüz, Tufan (2010). Son Kızılbaş Şah İsmail. İstanbul: Yeditepe

_____ , (1999), *Nadir Osmanlı, Sikke, Nişan ve Madalyaları*, İstanbul: TR Ministry of Culture, General Directorate of Monuments and Museums.

***تصوف: اصول تصوف ابوسعد عبدالملک ابی‌عثمان خرگوشی با نگاهی به تهذیب الاسرار*، عرفان گوندوز، ترجمهٔ توفیق هـ. سبحانی، نشر گویا، تهران ۱۳۹۹.**

ابوسعد عبدالملک ابی‌عثمان خرگوشی، عالم و زاهد و صوفی قرن چهارم هجری بود که در نیشابور به دنیا آمد. از جوانی نزد پدرش و دیگر استادان از جمله ابوالحسن ماسرجسی به تحصیل علوم دینی و فقه پرداخت. سپس به عراق و از آنجا به حجاز رفت و در مکه مجاور شد. چندی بعد به خراسان بازگشت به خدمت خلق پرداخت و علاوه بر رسیدگی به فقرا، به ساخت ابنیهٔ خیریه پرداخت. سرانجام در ۴۰۶/ ۴۰۷ق در نیشابور درگذشت. خرگوشی از فقهای مذهب شافعی بود و از او آثار بسیاری در علوم دینی به جا مانده از جمله *دلائل النبوه*، *سیر العبّاد و الزهّاد*، *البشاره و النّذاره*، و ... و *تهذیب الاسرار* که مهم‌ترین اثر او به شمار می‌رود. این کتاب به زبان عربی و از منابع قدیمی صوفیه است و در نزد اهل تصوف اهمیت بسیاری دارد. وی در این کتاب در هفتاد باب دربارهٔ تصوف بحث کرده و پیش از ورود به اصطلاحات تصوف، مسائلی از قبیل صوفی، موضوع تصوّف و معرفت را توضیح داده و به‌ویژه با دادن اطلاعاتی دربارهٔ ملامت ـ که در نیمهٔ قرن سوم هجری شکل گرفته بود ـ و تفسیر اطلاعات مربوط به آن، کتاب خود را از دیگر آثار در این زمینه ممتاز کرده و به آن اصالت جداگانه‌ای بخشیده است. خرگوشی در این کتاب به دنبال هر بحث، اشعاری به زبان عربی آورده که نشان‌دهندهٔ قدرت شاعرانهٔ او در ادبیات عرب است. اما به‌رغم آنچه بیان شد این کتاب شهرت چندانی کسب نکرد.

پروفسور عرفان گوندوز، که تحصیلات خود را در دکترای الهیات به پایان رسانده و از پژوهشگران معاصر در زمینهٔ تصوف است، کتابی با عنوان *تصوّف: اصول تصوّف ابوسعد عبدالملک*

ابی‌عثمان خرگوشی با نگاهی به تهذیب الاسرار، در شرح احوال ابوسعد خرگوشی و معرفی کتاب او، به رشتهٔ تحریر درآورده، که دکتر توفیق سبحانی ـ از استادان بنام معاصر و پژوهشگر در زمینهٔ ادبیات، تصوّف و بهویژه مولانا ــ آن را به فارسی ترجمه کرده و به چاپ رسانده است. محتوای این کتاب، بعد از پیشگفتار، به شرح زیر است:

۱) روزگار خرگوشی (قرن چهارم هجری/ دهم میلادی): الف) زندگی سیاسی، ب) حیات اجتماعی، ج)حیات علمی، د) حیات صوفیانه؛

۲) خرگوشی و زندگانی او: الف) نام، کنیه و نسب او، ب) زادگاه او، ج) زندگانی او، د) آثار او و تأثیراتش: نسخه‌های *تهذیب الاسرار* (الف. ابوعبدالله شیرازی، ب. ابوعلی کرمانی)، هـ) برداشت خرگوشی از تصوّف، و) دیدگاه‌های صوفیانهٔ خرگوشی؛

۳) *تهذیب الاسرار*: الف) نسخه‌های *تهذیب الاسرار*، ب) هدف از تألیف *تهذیب الاسرار*، ج) ترتیب *تهذیب الاسرار*، د) منابع *تهذیب الاسرار*، هـ) جایگاه *تهذیب الاسرار* در میان آثار صوفیه.

مؤلف، در پایان کتاب، هدف خود از تألیف را چنین بیان می‌کند: «این تحقیق که در دست شماست با این مقصود انجام گرفته که آثار مربوط به دوران کهن را به جهان دانش معرفی کند، و این هدف دنبال شده است تا با بررسی و تدقیق جدید، تاریخ تصوّف روشن‌تر گردد».

فهیمه سیفی

***Burhan-ı Katı*, Muhammed Hüseyn b. Halef et-Tebrizi, Çevirmen: Mütercim Asım Efendi, Hazırlayanlar: Mürsel Öztürk, Derya Örs, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları, İstanbul 2009.**

***برهان قاطع*، محمدحسین بن خلف التبریزی، ترجمهٔ مترجم عاصم افندی، به کوشش مرسل اوزتورک و دریا اورس، مؤسسهٔ عالی فرهنگ، زبان و تاریخ آتاتورک، انتشارات مؤسسهٔ زبان ترک، استانبول ۲۰۰۹م.**

این اثر ترجمه‌ای تحقیقی به زبان ترکی از فرهنگ فارسی *برهان قاطع*، تألیف محمد حسین خلف تبریزی (زنده: ۱۰۶۲ق/ ۱۶۵۲م) است و در اصل پروژه‌ای از زیرشاخه‌های «طرح فرهنگ‌های ترکی در ترکیه» با عنوان «آماده‌سازی فرهنگ‌های قدیمی (تاریخی) برای نشر» است که در «مؤسسهٔ عالی فرهنگ، زبان و تاریخ آتاتورک» اجرا می‌شود. ترجمهٔ *برهان قاطع* دومین محصول آن طرح به کوشش عاصم افندی بوده است.

احمد عاصم، معروف به مترجم در ۱۷۵۵م در آنتپ زاده شد. وی، پس از تحصیل علوم اسلامی و ادبی و فراگیری زبان‌های فارسی و عربی، شعرسرایی در سه زبان را آغاز کرد. احمد عاصم پس از مدتی کاتب دادگاه و سپس کاتب بطال پاشازاده محمد نوری پاشا شد. پس از اعدام بطال پاشا، عاصم اموال خود را از دست داد و به ناچار به کیلیس گریخت (۱۲۰۴ق). پس از هشت ماه به استانبول رفت و به تدریس و ترجمه پرداخت و در این زمان، ترجمهٔ

قسم اول فرهنگ *برهان قاطع* را بـه سـلطان سـلیم سوم تقدیم کرد. سلطان سلیم ترجمه را پسـندید و به احمد عاصم هدایای فراوانی بخشید. متـرجم بـه تلاش خود ادامه داد و در ۱۲۱۲ق/ ۱۷۹۷م ترجمهٔ *برهان قاطع* را به پایان رساند. پس از مدتی، مداخل تازه‌ای بر آن افـزود و آن را *تبیـان نـافع در ترجمـهٔ برهان* قاطع نامید (۱۲۱۴ق).

احمد عاصم در ترجمهٔ *برهان قاطع* به اصل اثـر وفادار نبـوده و افـزون بـر درج کلمـات فارسـی، بـا مقایسهٔ واژگان بیش از سی لغت‌نامه که نـام آنهـا را در مقدمهٔ کتاب ذکر کرده، فرهنگ لغتـی تطبیقـی نگاشته است. وی اطلاعاتی را که در واقـع در اصـل اثر وجود نداشته، مثل مقولـهٔ دسـتوری یـا کـاربرد مجازی و حقیقی واژگان، به برخی از ماده‌هـا اضـافه کـرده اسـت؛ مثـال: بـرای واژهٔ «شـادان» مقولـهٔ دستوری صفت مشبهه در ترجمه ذکر شـده اسـت (sıfat-ı müşebbihedir)؛ که از جمله اصطلاحات رایـج در زبان عربی است. مثال دیگر از داده‌هـای افـزوده برای واژهٔ «شادگونه» (به معنـای تکیـه‌گـاه، تشـک، بالاپوش) این عبارت است: چه مجـازی باشـد چـه حقیقی (hakiki olsun, gerek mecazi olsun).

وی همچنین معادلی ترکی به بعضی کلمـات فارسی داده و این کـار را بـا عنـاوین خـاص و بـر اساس کاربرد معادل‌ها در ترکـی آورده اسـت. وی آن دسته از کلمات ترکی را کـه بـرای هرگویشـور ترک‌زبان آشناست با عنوان «در ترکـی» (Türki'de) و کلماتی را که در زبان ترک‌های سـاکن خـارج از ترکیـه رواج دارنـد بـا عنـوان «در ترکسـتان» (Türkistan'da) مشـخص کـرده اسـت. در اینجـا مثالی برای ذکر معادل از ترکی آورده می‌شود:

gerçend (گرچنـــد) Herçand vezninde. ve müradifidir ki mikdar-ı gayr-ı muayyende mübalağa ifade eder. Türkide ondan "her ne kadar" ile tabir olunur.

به گفتهٔ عاصم افندی، ترکی گونه‌های دیگری نیز دارد که در این فرهنگ بـدان‌هـا اشـاره شـده است؛ یکی از آنهـا ترکـی باسـتان (Türkı-i kadim) است و دیگـری ترکـی غیرمشـهور (gayr-ı meşhur Türkı-i) که منظور کلماتی اسـت کـه بـرای همـه شـناخته‌شـده و معمـول نیسـت. ترکـی مهجـور (Türkı-i mehcur) نیز به کلماتی کـه دیگـر کـاربرد ندارند اطلاق مـی‌شـود و منظـور از ترکـی تشـره (Taşra Türkçesi) نیز کلمات ترکی رایـج در خـارج از استانبول است (ibid). در اینجا به ذکر یک مثال برای درج معادل از ترکی تشره بسنده می‌شود:

masüçe (ماسـوچه) Alüçe vezninde. Üveyik ve kumru şeklinde bir kuştur … Taşralarda yusufçuk kuşu tabir ederler.

واژهٔ رومی (Rumi)، همان‌طور که در بسـیاری از آثار دیده می‌شود، به جای آنـاتولی یـا بـه طـور مسـتقیم تـرک و ترکیـه اسـتفاده شـده اسـت. واژهٔ اصـطلاح (Istılah) نیـز معطـوف بـه معـانی محدود و خاص کلمات است. بدین ترتیب، عاصـم افندی به بعضـی کاربردهـای محـدود و مرزهـای باریک کلمات و اصطلاحات نیز در فرهنـگ اشـاره می‌کند. همچنین مراد از ترکـی عـوام یـا عامیانـه (Avamı Türki) در ایـن فرهنـگ، کلمـات رایـج در افواه مردم است. مترجم برای کلمات فارسـی کـه در زبان ترکی نوشـتاری برابـری بـرای آنهـا پیـدا نکرده است از زبان گفتـاری مـردم منطقـهٔ آنتـپ

معرفی و بررسی

برابر نهاده است. این قبیل موارد غالباً با عباراتی چون «در دیار ما» یا «در این اطراف» و ... مشخص شده است. بعضی جاها نیز برای کلمات رایج در منطقهٔ آنتپ عبارت «در دیار ما» ذکر نشده است. در برخی موارد نیز، چنانچه مترجم اظهاراتی از خود را در ترجمه وارد کرده، عبارت «به عقیدهٔ مترجم» قید شده است.

همچنین در ترجمه، معانی کلمات فارسی براساس میزان رواج و بسامد کاربردشان مرتب شده است. مهم‌تر اینکه زبان عاصم افندی در ترجمه مورد تحسین شعرا و نویسندگان بزرگ پس از او قرار گرفت و مثلاً نائم کمال و ضیا پاشا که بر سر ساده‌سازی نثر دورهٔ تنظیمات مجادله داشتند، زبان به‌کاررفته و اسلوب وی را به عنوان نمونه‌ای از نثر جدید، چه در *برهان قاطع* چه در ترجمه‌های قاموس، نخستین پیام‌آور نثر دورهٔ تنظیمات ارزیابی کرده‌اند.

مترجم در تدوین فرهنگ شیوه ای را به این صورت به کار برده است:

۱) ترجمهٔ *برهان قاطع*، برخلاف فرهنگ *برهان قاطع* که در آن ترتیب مداخل بر اساس حروف الفبای فارسی است، بر اساس ترتیب حروف الفبا در زبان ترکی و حرکت حرف اول مرتب شده است؛ بدین ترتیب که مثلاً واژهٔ گُنورَه (gunüre) در *برهان قاطع* که بعد از واژهٔ گَنور (genür) مدخل شده است در ترجمهٔ *برهان قاطع*، به دلیل مصوت u که پس از صامت g آمده، در جایگاه پس از واژهٔ غنودن (gunüden) قرار گرفته است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، برخی از واجهای زبان فارسی در زبان ترکی یکسان تلفظ و خوانده می‌شوند؛ مثل واجهای هاء و خاء که در ترکی هر دو «هـ» خوانده می‌شود: خزیده (hezide)، هزینه (hezine).

۲) اصل کلمات سرمدخل‌ها (به زبان اصلی) در داخل پرانتز با حروف عربی ذکر شده است.

۳) تلفظ سرمدخل‌ها براساس تلفظ رایج در فارسی مشخص شده است؛ مثلاً کلمهٔ «قلم» که در ترکی kalem خوانده می‌شود، تلفظ فارسی آن یعنی kelem درج شده است.

۴) نوشتار واژگان در فرهنگ ترکی مطابق با صورت‌های املایی حروف مصوب انجمن زبان ترکی (آنکارا ۱۹۹۶) بوده است.

۵) در فرهنگ ترکی برای حروف عین و همزه از نشانهٔ «ʼ» استفاده شده است.

۶) در فرهنگ ترکی، کلماتی که در عبارات جای گرفته است عیناً به همان صورت درج شده، اما برخی از کلمات نیز در آنها با علامت مد کشیده نشان داده شده است.

۷) در کلمات فارسی واو معدوله نشان داده شده است؛ مثال: (خوان) han.

۸) برای تسریع در دستیابی به مدخل‌ها، در انتهای فرهنگ، بر اساس حروف عربی، فهرستی تنظیم و خوانش ترکی آنها در مقابلشان درج شده است.

۹) همچنین دو فهرست دیگر برای کلمات باستانی (arkaik kelimeler) و مفاهیم (kavramlar) در انتهای فرهنگ تنظیم شده است.

برخی ملاحظات دیگر

در نگاه کلی، ویژگی‌هایی در ترجمه مشاهده شد که با فرهنگ اصلی مغایرت دارد، اما مترجم هیچ اشاره‌ای به آنها نکرده است. در اینجا سه نمونه ذکر می‌شود.

۱) در ذکر معانی، از شیوه یکدستی استفاده نشده است؛ مثلاً در *برهان قاطع* برای واژهٔ «شادیچه» دو معنای بالاپوش و لحاف ذکر شده، اما مترجم در ترجمهٔ آن از واژه‌های yorgan, lihaf استفاده کرده است؛ در حالی که برای یکی از معانی واژهٔ «شادگونه» عین واژهٔ bala-puş (ذکرشده در *برهان قاطع*) را آورده است.

۲) برای برخی واژه‌ها در ترجمه دو تلفظ ضبط شده است؛ مثل فَرَستو (ferestü, firistü) و فَرَستوک (ferestük, firistük)؛ در حالی که در فرهنگ فارسی یک تلفظ دارند.

۳) با وجود یکسانی معنا برای برخی مدخل‌ها، در ترجمه از شیوهٔ ارجاع‌دهی خاصی استفاده نشده است؛ مثال پیشین: برای فرستو و فرستوک در هر بار مدخل شدن با تلفظ متفاوت، معنا عیناً تکرار شده است.

شایان ذکر است ترجمهٔ *برهان قاطع* نخستین‌بار به صورت تک‌جلدی در استانبول (۱۲۱۴ق/ ۱۷۹۹م) به چاپ رسید. سپس دو بار در بولاک (۱۲۵۲ق/ ۱۸۳۵م و ۱۲۶۸ق/ ۱۸۵۲م) و مجدد به صورت دوجلدی در استانبول (مطبعهٔ عامره، ۱۲۸۷ق/ ۱۸۷۰م) چاپ شد. به جز این چاپ‌ها، چاپ دیگری با مقدمهٔ متعلق به مترجم عاصم همراه با ۹ فائده و ۲۹ گفتار، به همان ترتیب *برهان قاطع* و صرف نظر از بخش دستور زبان آن، با افزودن اختصاراتِ به‌کاررفته در برابرنهادهای ترکی و در توضیحات کلمات فارسی مربوط به بخش فرهنگ با عنوان *لغت برهان قاطع* موجود است که در سال ۱۳۰۲ق/ ۱۸۸۵م در استانبول (مطبعهٔ عثمانیه) در ۴۹۵ صفحه و به صورت تک‌جلدی به چاپ رسیده است[۱].

سیده‌زیبا بهروز

***Ölümsüz Klasikler: Kâbusnâme,* Keykâvus Bin İskender, Farsça Aslından Çeviran: Sevâl Günbal Bozkurt, Kapı Yayınları, İstanbul 2020.**

***کلاسیک‌های جاودانه: قابوسنامه*، کیکاوس بن اسکندر، ترجمه از فارسی: سوال گونبال بوزکورت، انتشارات کاپی، استانبول ۲۰۲۰.**

قابوسنامه اثر امیر عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر بن قابوس ـ از شاهزادگان آل زیار ـ کتابی است ارزشمند در اخلاق به زبان فارسی که

۱. برای اطلاعات بیشتر ←

Burhan-ı Katı, Muhammed Hüseyn b. Halef et-Tebrizi, Çevirmen: Mütercim Asım Efendi, Hazırlayanlar: Mürsel Öztürk, Derya Örs, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları, İstanbul 2009.

عنصرالمعالی برای راهنمایی فرزندش گیلانشاه به رشته تحریر درآورد. این کتاب به *پندنامه*، *نصیحت‌نامه*، *اندرزنامه* و *کتاب النصیحت* هم معروف است.

به دلیل ارزشمندی و شهرت *قابوسنامه*، این اثر به زبان‌های مختلف از جمله ترکی استانبولی ترجمه شده است. از ترجمه‌های ترکی *قابوسنامه* می‌توان به ترجمهٔ الیزار بیرنباوم (Eleazar Birnbaum) اشاره کرد که تک‌نسخهٔ آن در شهر تورنتو، در رائف یلکنجی (Raif Yelkenci) (کتابفروشی دست دوم) موجود است. ترجمهٔ دیگر اثر صدرالدین مصطفی شیخ اوغلوست که به فرمان سلیمان شاه، حاکم گرمیان، صورت گرفته است. نسخه‌ای از این ترجمه، را بابا علی بن صالح بن قطب‌الدین مرندی، در ۱۰۷ برگ، با اعراب‌گذاری و آرایه‌های زیبا ترتیب داده که در کتابخانهٔ خدیویه در قاهره موجود است. همچنین عکس یک قسمت پانزده صفحه‌ای از ابتدا و انتهای نسخه در کتابخانهٔ انجمن تاریخی ترکیه نگهداری می‌شود. محمد بدری دلشاد (Mehmet Bedr-i Dilşâd) نیز آن را به شعر ترجمه کرده است. این اثر به سلطان مراد دوم تقدیم شد و به همین دلیل به مراد نامه مشهور است. آخرین و مشهورترین ترجمه، که در سال ۸۳۵ق/ ۱۴۳۱-۱۴۳۲م به نام مراد دوم انجام یافته، ترجمهٔ مرجیمک احمدبن الیاس (Mercimek Ahmed b. İlyâs) است. این ترجمهٔ نفیس ـ به گفتهٔ مترجم ــ به سبک آزاد انجام شده و یک نوع ترجمه ــ تألیف است. مرجیمک در بعضی موارد سخنان وشمگیر را شرح کرده و در مواردی از آوردن ترجمهٔ بعضی جملات یا قصّه‌ها صرف‌نظر کرده است. این ترجمه به زبان ترکی عثمانی است و به دلیل سادگی و لطافت طبع مترجم، محبوب‌ترین و معروف‌ترین ترجمهٔ ترکی به شمار می‌رود. در سال ۱۱۱۷ق/ ۱۷۰۵م ناظمی‌زاده مرتضی افندی این ترجمه را به دستور حسن پاشا، فرماندار بغداد، به زبان آن روز بازنویسی کرد. همچنین عبدالقرون شیروانی ترجمه مرجیمک را در سال ۱۲۹۸ق/ ۱۸۸۰م در غازان منتشر کرده است و نیز قیوم نصیری در ۱۸۸۴م آن را به زبان غازانی ترجمه و منتشر کرده است.

اورهان شیخ گوکیای (Orhan Şaik Gökyay) ترجمهٔ مرجیمک را به ترکی استانبولی برگردانده و سه بار در سال های ۱۹۶۴، ۱۹۶۶ و ۱۹۷۴ منتشر کرده است.

علاوه بر اینها، دو ترجمهٔ دیگر از *قابوسنامه* وجود دارد که مترجم آنها مشخص نیست.

ترجمه *قابوسنامه* به زبان ترکی موجب شد که آثاری نیز به این سبک و با محتوای نصیحت برای پادشاهان در آناتولی تألیف شود و اتابکان آناتولی و سلاطین عثمانی از این کتاب بهره‌های فراوان بردند.

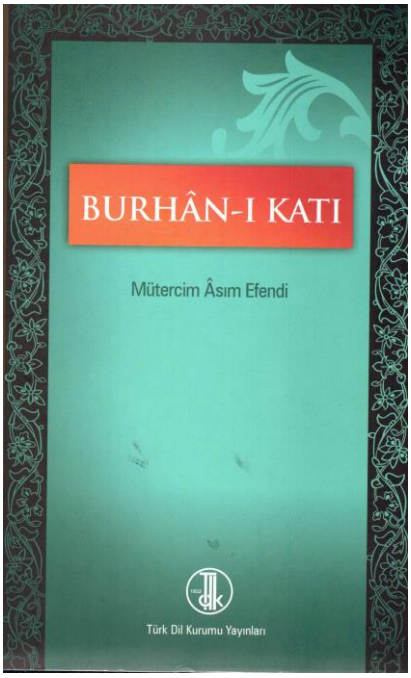
افزون بر این ترجمه‌ها، در سال ۲۰۱۹م خانم سِوال گونبال بوزکورت *قابوسنامه* را به ترکی ترجمه کرده و در ۲۰۲۰م به چاپ رسانده است.

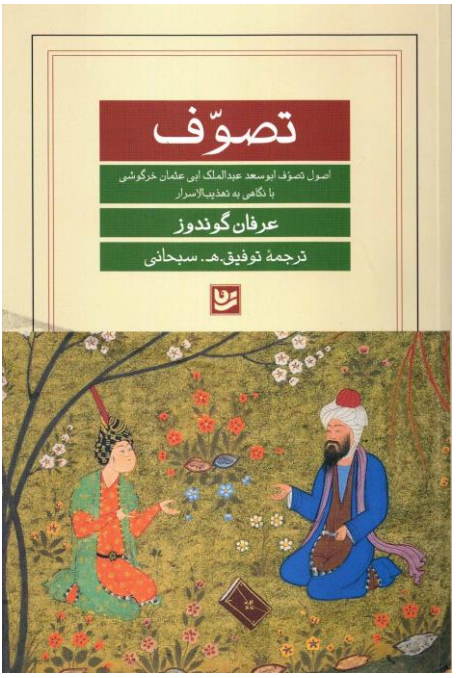
او از *قابوسنامهٔ* مصحَّحِ غلامحسین یوسفی- که از تصحیح‌های معتبر است- بهره برده و در مواردی، از توضیحاتی که یوسفی در پایان متن آورده استفاده کرده است. با این حال، برای به دست آوردن اطلاعات دقیق‌تر در زمینهٔ علومی که در *قابوسنامه* از آنها سخن به میان آمده، منابع دیگری را نیز مدّ نظر قرار داده است. برای تهیهٔ برخی از مینیاتورهایی که در این ترجمه آمده، از نسخه‌های مختلف موجود در کتابخانهٔ ملک استفاده شده است.

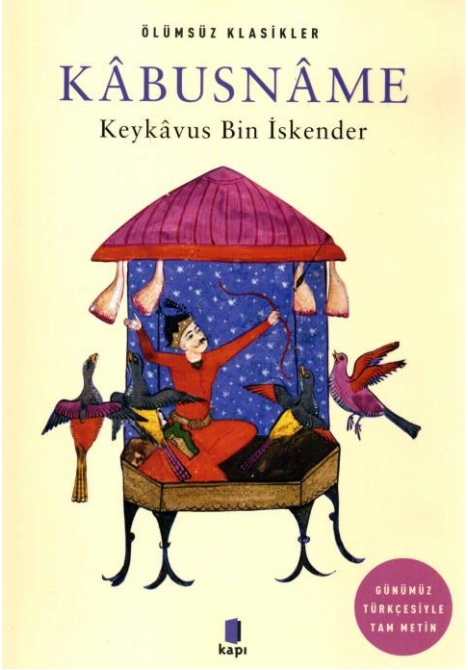
خانم گونبال بعد از مقدمه‌ای که بر کتاب نوشته، مؤلف و کتاب را معرفی کرده و سپس به باب‌های کتاب *قابوسنامه* پرداخته است[۱].

۱. برای اطلاعات بیشتر ←

Ölümsüz Klasikler: Kâbusnâme, Keykâvus Bin İskender, Farsça Aslından Çeviran: Sevâl Günbal Bozkurt, Kapı Yayınları, İstanbul 2020; "Keykavus b. İskender", Rıza Kurtuluş, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklipedisi, Ankara 2002, C 25, s 357.


BURHÂN-I KATI
Mütercim Âsım Efendi
Türk Dil Kurumu Yayınları


تصوّف
اصول تصوّف ابوسعد عبدالملک ابی عثمان خرگوشی
با نگاهی به تهذیب‌الاسرار
عرفان گوندوز
ترجمهٔ توفیق.هـ. سبحانی


ÖLÜMSÜZ KLASİKLER
KÂBUSNÂME
Keykâvus Bin İskender
GÜNÜMÜZ TÜRKÇESİYLE TAM METİN
kapı

گروه مطالعات آسیای صغیر منتشر می‌کند

۱. آسیای صغیر در یک نگاه

۲. کتابشناسی مطالعات ادبی و تاریخی آسیای صغیر (آناتولی) در ایران

۳. کتاب *هشت بهشت*، تألیف ادریس بدلیسی

two regions. The question is: what quality do the thematic and visual features of the administrative signs of the Safavid and Ottoman states show?

The results of the research show that the Safavids included religious symbols in their seals and coins and used a variety of visual elements in the arrangement of the signs. In contrast, the Ottomans, with minimal regard for religious beliefs, created their bureaucratic symbols with political symbols in a fixed format and minimal diversity of visual elements. This research is fundamental in terms of purpose and its method is analytical-comparative.

Keywords: Safavid State, Ottoman State, Administrative Signs, Seal, Monogram.

Sharife", many examples of which were created by Turkish calligraphers during this period. This kind of calligraphy was first invented by Hafiz Uthman, and then it was written in the same way among the Turkish calligraphers, and the great masters of calligraphy showed their respect and love for the Prophet in the form of the calligraphy. The calligraphy was first written in very small dimensions for carrying in a pocket or hanging around the neck, but later, due to the belief in the properties that were enumerated for them, they were written in larger sizes and with different lines and created a special form in calligraphy that has survived. It has also lasted.

Keywords: Prophet, *Haliya Sharifa*, Hafiz Uthman, Calligraphy, Ottoman.

An Analysis of the Conceptual and Visual Features of the Administrative Signs of the Safavid and Ottoman States

F. Farrokhfar

N. Zamani

Diwani symbols are considered as valid documents in recognizing governments, which in addition to historical information, are a reflection of the culture and art of the people of that time. Among the best examples from the history of Central Asia and Asia Minor, we can mention the pattern depicted in the administrative signs of the Safavid and Ottoman states of the tenth and eleventh centuries AH, which was formed by the best masters and artistic elites and expresses artistic power and socio-political insight of that time. Since the Safavid and Ottoman governments have common intellectual-cultural commonalities and political boundaries and have established a common calendar in historical events, a comparative study of their government symbols in the two general categories of seals and coins as valid documents can be a new window in identification. Culture and art open

with strong artillery and achieved remarkable successes against the Ottoman army. In addition, Shah Abbas abandoned the policy of destroying castles and fences and started building castles and fences on the border with the Ottomans. In the present study, the role of castles and fences in the Ottoman and Safavid wars and the effect of this factor on the balance of power between the two rivals are evaluated. Findings show that the defensive fortifications of western Iran seldom resisted the Ottoman cannons and even to some extent to the detriment of Iran. Thus, until the reign of Shah Abbas I, the Safavid government preferred to destroy the castles in the western and northwestern regions so as not to become a base for the Ottomans.

Keywords: Safavids, Ottomans, Castles, Fences, Cannons, Scorched Earth Policy.

Haliye-ye Sharife: Manifestation of the Image of the Holy Prophet (PBUH) in the Art of Ottoman Calligraphy

M. Ghorbani

In Islam, depiction of the human face is forbidden, which in Islamic art is interpreted as "iconoclasm"; This strictness is more about not depicting holy people such as prophets and infallible Imams. For this reason, in Muslim works of art, except for a few examples of miniatures without documents and authenticity, there was no need and courage to draw the blessed face of the Holy Prophet (PBUH). For this reason, in Islamic art, verbal description has flourished more than visual description. The descriptions given to him by his close and reliable companions have been mentioned in authentic Sunni and Shiite hadith and narration sources and, over time, have been used by Muslim artists, writers and poets. This description of the Holy Prophet (PBUH) in the art of Ottoman calligraphy is shown in the form of "Haliye-ye

figures, led by the Holy Prophet (PBUH). *Moloud* also refers to a celebration held on the occasion of the birth of the Prophet (PBUH). Also, great celebrations that were held on auspicious and happy occasions have always been accompanied by the remembrance of the birth of the Prophet (PBUH) and the reading of works about the events of his birth and life. In this article, *Moloud* is discussed in words and terms and "Moloudnegari" as a literary type. Also, the works of this type of literature have been studied in terms of history, content and style in Turkish, Persian and Arabic literature. *Moloud* in the sense of literary order or prose has been more common in Asia Minor than any other gift. *Molouds* written in Asia Minor have had a profound effect on later works with this content.

Keywords: *Moloud*, Ceremony, Literary Works, Prophet Mohammad (Pbuh), Turkish Literature, Asia Minor.

Investigating the Role of Castles and Fences in Safavid Wars with the Ottomans (940-1047AH.)

S. S. Barzin,
S. Tahmasebi

The superiority of the Ottoman army in using strong artillery and familiarity with castle-making techniques was one of their important advantages in the war with Safavids, because before Shah Abbas I, the Safavid Ghezelbash Corps lacked strong artillery and was familiar with castle-making techniques. This factor played an important role in the advance of the Ottoman army in Safavid territory, and the Safavid government inevitably took advantage of the scorched earth policy, which led to the destruction of Iran's border areas and the displacement of its inhabitants. From the time of Shah Abbas I, the situation changed a lot and his new army was equipped

main factors in the formation of this bond. In addition to the masses of the people, the migration of well-known scientists, poets and mystics of the time to Anatolia has also been of great importance in the cultural developments of Anatolia. His surviving works confirm the great cultural, scientific and artistic commonality between these two civilizations; The eulogies and parables of Anatolian poets in Persian and Turkish have often been influenced by the poems of immigrant poets, and annotations, and translations of the works of scientists and scholars have also influenced the development of the scientific movement. In this article, first, the phenomenon of migration to Anatolia in the seventh and tenth centuries AH is investigated, which is mostly due to the occurrence of political unrest, wars, religious conflicts, the desire for jihad, the spread of the Sufi Tariqa, scientific tours, gaining respect and fame, as well as economic issues. Then, the mystical and literary views of poets who migrated to Anatolia, including Amir Bukhari, are examined. He migrated to Anatolia from Bukhara in the 10th century AH and, in addition to spreading the sect of which he was one of the caliphs, wrote several works and composed poems. Especially in the Divans of the Ottoman poets who were attributed to a sect with Amir Bukhari, the reflection of such a prominent and influential mystic can be seen.

Keywords: Impact, İmmigration, Amir Bukhari, Sufism, Proverbs, Khorasan-Transoxiana (Central Asia), Anatolia, Ottoman Empire.

A Study of “Moloud” and Its Place in Literature in Asia Minor

M. Çekici

The word "Moloud" refers to the event of birth as well as its time and place. In addition, in a more specific sense, it is related to the birth of religious

ShahAngiz or *Shahr Ashob* (The city's misfortune), and throughout history, many works have often appeared in this type of literature in a poetic way. One of the important features of this type of literature is that in addition to Persian, it also exists in Arabic, Turkish and Urdu, and has even led to claims of *ShahAngiz* antiquity in one language compared to other languages, especially by Turkish scholars. Regardless of this issue, *Shahr Ashob*, or in their own words *Shahr Angiz*, is much more serious in Turkish than in other languages, and much research has been done on this type of literature. Turkish-speaking scholars claim that this type of literature belongs to the Turkish language and that Persian-speaking Iranians inherited it from the Turks. What is relevant to the subject of this article is the existence of Persian *ShahAngiz* in Asia Minor, among several Turkish *Shahr Angiz*. In this article, the authors first briefly review composing *ShahAngiz* in Turkish literature based on the research of Turkish scholars, then introduce *ShahAngiz* in Istanbul composed by Sâfi, which is the only known Persian *ShahAngiz* and the complete version of which is kept in one of the libraries of Turkey.

Keywords: *Shahr Angiz*, Turkish, Persian, Asia Minor, *Safi*.

Reflection of the Migration of Poets, Mystics and Scholars of Khorasan and Transoxiana to Anatolia based on Amir Bukhari (between the seventh and tenth centuries AH)

R. Hadi
S. G. Bozkurt

The lands of Khorasan-Transoxiana (Central Asia) and Anatolia are two powerful and interconnected civilizations that have undergone continuous migrations in different historical periods, including the Seljuk period, as well as the era of the rise and glory of the state of the Ottomans were one of the

993 AH, he was captured by Qizilbash troops and taken to Ardabil, Qazvin and Isfahan. After taking about six months of captivity in Isfahan, he escaped from the city and went to the Persian Gulf coast and then left for Basra and then joined to the forces of *Osman Pasha* who were preparing for attacking on Tabriz in 1585 AD/ 993 AH. After the end of the battle and return to Istanbul, Asefi wrote a chronicle describing the battles of the Safavids and the Ottomans in the Caucasus and Tabriz called *Shoj'atname*. He tried to create a work in the style of *Ferdowsi's Shahnameh*. The book is of great importance in the history of the Safavid and Ottoman wars. Especially from the point of view that the book contains 77 beautiful, colorful miniatures. Each miniature contains visual, political, cultural and military information. A numbers of miniatures are as the illustrated history of the Iran-Ottoman wars in the Caucasus. The other miniatures are an illustrated narrative of the history of the Safavids. In this work, the faces of the elders of Safavid, such as *Shah Mohammad Khodabandeh*, *Hamze Mirza*, *Imam Quli Khan* and dozens of other characters are beautifully depicted. There are also numerous miniatures related to the battle scene of the two troops, the geographical location, the type of military weapons and various other issues which reflects the value and importance of the book. In the present article, a selection of *Shoj'atname*'s miniatures has been introduced and aspects of their value and importance have been described.

Keywords: *Dal Mohammad Chelebi* (*Asefi Pasha*), *Shoj'atname*, Safavids, Ottomans, Caucasus, War, Miniature.

***Shahrangiz* in Asia Minor and *Shahangiz* in Istanbul by *Safi*, The only Persian *Shahangiz* in That Territory**

M. Rahimpour

R. Bayram Haghighi

One of the most important literary genres in the history of literature is

Abstracts

Masnavi's Lectures (5)

M. A. Movahhed

This part of the lectures of *Masnavi* is dedicated to the continuation of the story of the maid and the king and includes verses 103 to 142 of the first book of *Masnavi*. In the description of the verses, real love and virtual love are mentioned and the mystical meaning of "time" is also discussed. Remembering spiritual Shams and Shams of the physical world are another major topics in this section.

Keywords: Real Love, Virtual Love, Shams, Time.

Shoj'atname's Miniatures as the Illustrated History of Iran and Ottoman Wars in the Caucasus (986-993 AH)

N. Salehi

Shoj'atname is a work written in Turkish verse at the end of the 16th century by an Ottoman statesman, military person, and poet of the tenth century named *Dal Mohammad Chelebi* known as *Asefi*. With the invasion of the Ottomans to the Iranian territory in the Caucasus (986 AH/ 1578 AD), Asefi served as scribe at the Ottoman commander–in-chief of the army, *Lala Mostafa Pasha*. During the Ottoman-Iranian war which lasted from 986 to

incelemesi yapılarak iki bölgenin kültür ve sanat özdeşleşmesinde yeni bir pencere açılabilir.

Arştırmanın sorusu şudur:

Safevi ve Osmanlı hükümetlerinin saray işaretlerinin tematik ve görsel özellikleri hangi niteliktedir?

Araştırmanın sonuçları, Safevilerin mühürlerine ve tuğralarına dini semboller eklediklerini ve sembollerin düzenlenmesinde çeşitli görsel unsurlar kullandıklarını göstermektedir. Bunun aksine Osmanlılar, dini inançlara daha az yer vererek bürokratik sembollerini sabit bir formattaki politik sembollerle ve minimum çeşitlilikteki görsel unsurlarla oluşturmuşlardır. Bu araştırma amaç ve yöntem bakımından analitik ve karşılaştırmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Safevi devleti, Osmanlı devleti, saray işaretleri, Mühür, Tuğra.

Peygamber Efendimiz (sav)'in Osmanlı hat sanatındaki bu tasviri, pek çok örneği bu dönemde Türk hattatlar tarafından yapılan "Hilye-i Şerif" şeklinde ortaya çıkmıştır. Hilye yazıcılığı, ilk önce Hafız Osman tarafından icat edilmiş, daha sonra Türk hattatları arasında aynı şekilde yazmak adet olmuş ve büyük hat ustaları, Hz.Peygamber'e saygı ve sevgilerini kitabet-i hilye kalıbında göstermişlerdir. Hilyeler önce cepte taşımak ya da boyuna asmak için çok küçük boyutlarda yazılıyordu, ancak daha sonra onların gösterdikleri özelliklere olan inanç nedeniyle daha büyük boyutlarda ve farklı çizgilerle yazılmış ve günümüze kadar gelmiş Kaligrafi formunda özel bir yazı oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Peygamber, Haliye-i Şerif, Hafız Osman, Hat, Osmanlı.

Safevi ve Osmanlı Devletlerinin Saray İşaretlerinin Kavramsal ve Görsel Özelliklerinin İncelenmesi

F. Ferruhfer
N. Zamani

Saray işaretleri, tarihi bilgilere ek olarak o dönemin insanlarının kültür ve sanatının bir yansıması olarak hükümetleri tanımada geçerli belgeler olarak kabul edilir. Orta Asya ve Anadolu tarihinin en güzel örnekleri arasında, en iyi ustalar ve sanat elitleri tarafından oluşturulmuş o dönemin sosyo-politik anlayışını ve sanatsal gücünü ifade eden ve hicri onuncu ve on birinci yüzyılların Safevi ve Osmanlı saray işaretlerinde tasvir edilen desenlerden bahsedilebilir. Safevi ve Osmanlı hükümetleri ortak entelektüel-kültürel ortaklıklara ve siyasi sınırlara sahip oldukları ve tarihi olaylarda ortak bir takvim oluşturdukları için, hükümet sembollerinin geçerli belgeleri olarak mühürlerinün ve tuğralarının iki genel kategoride karşılaştırmalı bir

bıraktı. I. Şah Abbas döneminden itibaren durum çok değişti ve yeni ordusu güçlü toplarla donatıldı ve Osmanlı ordusuna karşı kayda değer başarılar elde etti. Ayrıca Şah Abbas, kaleleri ve hisarları yok etme politikasından vazgeçerek, Osmanlı sınırına kaleler ve hisarlar inşa etmeye başladı.

Bu çalışmada Osmanlı ve Safevi savaşlarında kale ve hisarların rolü ve bu faktörün iki rakip arasındaki güç dengesine etkisi değerlendirilmektedir. Bulgular, İran'ın batısındaki savunma tahkimatlarının Osmanlı topları karşısında nadiren direndiğini ve hatta bir dereceye kadar İran'ın zararına olduğunu gösteriyor. Böylece Safevi hükümeti, I. Şah Abbas'ın hükümdarlığına kadar batı ve kuzeybatı bölgelerdeki kaleleri Osmanlılara üs olmaması için yıkmayı tercih etti.

Anahtar Kelimeler: Safeviler, Osmanlılar, Kaleler, Hisarlar, Toplar, Yanmış toprak stratejisi.

Hilye-i Şerif: Peygamber Efendimiz (sav)'in İmgesinin Osmanlı Hat Sanatında Tecellisi

M. Kurbani

İslam'da, İslam sanatında "tasvir yasağı" olarak yorumlanan insan yüzünün tasviri yasaktır; Bu yasak daha çok peygamberler ve imamlar gibi kutsal insanları tasvir etmemekle ilgilidir. Bu nedenle Müslümanların sanat eserlerinde, belgesi ve aslı olmayan birkaç minyatür örneğinin dışında, Peygamber Efendimizin (sav)'in mübarek yüzünü çizmeye gerek ve cesaret yoktu. Bu nedenle İslam sanatında sözlü betimleme görsel anlatımdan daha çok gelişmiştir. Hz. Peygambere yakın ve güvenilir sahabelerinin kendisi hakkında yaptığı anlatımlar, sahih Sünni ve Şii hadis ve rivayet kaynaklarında zikredilmiş ve zamanla Müslüman sanatçılar, yazarlar ve şairler tarafından kullanılmıştır.

zamanı ve yeri anlamına gelir. Buna ilave olarak daha spesifik bir anlamda dinî şahsiyetlerin ve onların başında da Peygamber Efendimiz (sav)'in doğumuyla ilgilidir. Mevlid aynı zamanda Peygamber Efendimiz (sav)'ın doğumu vesilesiyle yapılan bir kutlamayı ifade etmektedir. Ayrıca, hayırlı ve mutlu günlerde yapılan büyük kutlamalarda, her zaman Peygamberimizin (sav) doğumunun anılması ve doğum ve hayatındaki olaylar ile ilgili eserlerin okunmasına eşlik etmektedir.

Bu makalede sözlük ve terminolejideki Mevlid ve "Mevlid yazıcılığı" edebi bir tür olarak ile tartışılmaktadır. Ayrıca bu tür edebî eserler, Türk, Fars ve Arap edebiyatında tarih, içerik ve üslup yönünden incelenmiştir. Mevlid, edebi manzum veya nesir anlamında daha çok Anadolu'da beğenilmekte ve yaygındır. Anadolu'da yazılan Mevlidlerin, bu içerikleri kendisinden sonraki eserlerde derin bir etkisi olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mevlid, Tören, Edebî Eserler, Hz.Muhammed (sav), Türk Edebiyatı, Anadolu.

Osmanlı- Safevi Savaşlarında Kale ve Hisarların Rolünün Araştırılması (940-1047hk.)

S. S. Berzin
S. Tahmasbi

Osmanlı ordusunun güçlü topçu kullanımındaki üstünlüğü, kale tahkimatı ve kale yönetim tekniklerine aşinalığı, Safevilerle savaşta önemli avantajlarından biriydi. Çünkü I. Şah Abbas öncesine kadar, Safevi Kızılbaş ordusu güçlü toplardan yoksundu ve kale tahkimatı ve kale yönetim tekniklerine aşina değildi. Bu faktör, Osmanlı ordusunun Safevi topraklarında ilerlemesinde önemli bir rol oynadı ve Safevi hükümetini, İran'ın sınır bölgelerinin tahrip olmasına ve sakinlerinin yerlerinden edilmesine yol açan yanmış toprak stratejisinden yararlanmak zorunda

birbirine bağlı medeniyettir. Selçuklu dönemi ve Osmanlı devletinin yükselişi ve ihtişamı dönemi de dahil olmak üzere farklı tarihsel dönemlerde peş peşe gelen göçler, bu bağlantının oluşumunda ana etkenlerden olmuştur. Büyük insan gruplarının yanı sıra dönemin ünlü bilim adamlarının, şairlerin ve meşhur mutasavvıfların Anadolu'ya göçü de Anadolu kültürel gelişmelerinde büyük önem taşımaktadır. Günümüze ulaşan eserler, bu iki medeniyet arasındaki yüksek kültürel, bilimsel ve sanatsal ortaklığı doğrulamaktadır; Anadolu şairlerinin Farsça ve Türkçe övgü ve nazire şiirlerinde genellikle göçmen şairlerin şiirlerinden yararlanmış, bilim adamlarının ve alimlerin eserlerine yapılan haşiyeler, şerhler ve tercümeler de bilimsel hareketin gelişimine katkı sağlamıştır.

Bu makalede ilk olarak, büyük ölçüde siyasi huzursuzlukların, savaşların, dini çatışmaların, cihat arzusunun, tasavvufî tarikatlerin yayılmasının, bilimsel seyahatlerin, saygı ve şöhret kazanmanın yanı sıra ekonomik konuların ortaya çıkmasına bağlı olan hicri yedinci ve onuncu yüzyıllarda Anadolu'ya yapılan göç olgusu araştırılmıştır. Ardından Emir Buhari gibi Anadolu'ya göçeden şairlerin tasavvufî ve edebi görüşleri incelenmiştir. O, hicri 10. Yüz yılda Buhara'dan Anadolu'ya göç etmiş ve halifelerden olduğu tarikatı yaymanın yanı sıra çeşitli eserler ve şiirler yazmıştır. Özellikle Emir Buhari ile aynı tarikata bağlı Osmanlı şairlerinin divânlarında böylesine önemli ve nüfuzlu bir tasavvufun yansıması görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Etki, Göç, Emir Buhari, Tasavvuf, Nazire söyleyiciliği, Horasan-Maveraünnehr (Orta Asya), Anadolu, Osmanlı Devleti.

Anadolu'da "Mevlid" Hakkında Araştırma ve Edebiyattaki Yerinin İncelenmesi

M. Çekici

"Mevlid" kelimesi, sözlük ve terminilojide doğum olayı, ayrıca doğumun

Anadolu'da Şerengiz ve Sâfî'nin İstanbul Şehrengizi: Anadolu'nun Tek Farsça Şehrengizi

M. Rahimpur
R. Bayram Haqiqi

Edebiyat tarihinin en önemli edebiyat türlerinden biri Şehrengiz ve Şehrâşûb'tur ve tarih boyunca bu edebi türde manzum olarak pek çok eser meydana getirilmiştir. Bu edebî türün önemli özelliklerinden biri, Farsçanın yanı sıra Arapça, Türkçe ve Urduca olarak da var olması ve hatta diğer dillere kıyasla Şehrengizlerin başlangıcının özellikle Türk alimler tarafından ortaya konulduğu iddia edilmesidir. Bu konu ne olursa olsun, Şehrâşûb veya kendilerinin deyimiyle Şehrengîz, Türkçe'de diğer dillere göre çok daha önemlidir ve edebî bu tür üzerine çok fazla araştırma yapılmıştır. Türkçe konuşan akademisyenler, bu tür edebiyatın Türk diline ait olduğunu ve Farsça konuşan İranlıların bunu Türklerden miras aldığını iddia ediyorlar. Bu makalenin konusu ile ilgili olan şey, aslında birkaç Türkçe Şehrengîzin arasında Anadolu'da bir Farsça Şehrengîz olmasıdır. Bu makalenin yazarları önce Türk bilim adamlarının araştırmalarına dayanarak Türk edebiyatındaki Şehrengizciliği gözden geçirdiler, daha sonra, şimdiye kadar bilinen tek Farsça Şehrengîz olan ve tam bir nüshası Türkiye'nin kütüphanelerinden birinde bulunan Sâfî adlı şairin söylediği İstanbul Şehrengizini tanıttılar.

Anahtar Kelimeler: Şehrengiz, Türkçe, Farsça, Anadolu, Sâfî.

Emir Buharî Bağlamında Hicri VII. ve X. (Miladi XIII-XVI.yy) Yüzyıllar Arasında Horasan ve Maveraünnehir'den Göç Eden Ulemâ, Urefâ ve Şairlerin Anadolu'daki Yansımaları

R. Hadi
S. G. Bozkurt

Horasan-Maveraünnehir (Orta Asya) ve Anadolu toprakları, iki güçlü ve

lakaplı ve "Asafî" olarak bilinen Mehmed Çelebi'nin eseridir. Osmanlı ordusunun Kafkaslar'daki İran topraklarını işgal ettiği sırada (986hk / 1578m), Dal Mehmed, Osmanlı ordusunun seraskeri Lala Mustafa Paşa'nın hizmetinde askeri sefername yazarı olarak görev yaptı. *Şecâatnâme*, 986-993 yılları arasında Osman Paşa komutasındaki Çıldır, Tiflis ve Tebriz'de yaşanan Osmanlı savaşlarını anlatıyor.

Dal Mehmed Çelebi, Safevi ve Osmanlı savaşları sırasında Kızılbaşlar tarafından esir alındı ve Erdebil, Kazvin ve İsfahan'a götürüldü. Altı ayını İsfahan'da geçirdiği yaklaşık üç yıl esaret altında kaldıktan sonra kaçarak Basra Körfezi kıyılarına, oradan Basra'ya gitti. Daha sonar kendisini Basra'dan Osman Paşa'nın ordu karargahına ulaştırdı. 993 / 1585'te Tebriz'in Osmanlı ordusu tarafından işgalinde askeri sefarname yazarı olarak Osmanlı ordusuna katıldı.

Dal Mehmed, İstanbul'a döndükten sonra Kafkaslar'da Safeviler ve Osmanlıların savaşlarını anlatan *Şecâatnâme* adlı manzum eserini hazırladı. O, Ferdevsi'nin Şahnamesi tarzında ve bağlamında Türkçe destansı bir eser hazırlamaya çalıştı. Kitap, özellikle 77 güzel ve çeşitli renkli resimler içerdiğinden Kafkaslar'daki Safevi ve Osmanlı savaşlarının tarihi ve Osmanlıların Kırım Hanlarına yönelik muamelesi açısından önemlidir. Her resim siyasi, kültürel ve askeri bakımdan görsel bilgileri içemektedir. Kitaptaki resimlerin çoğu, Kafkaslar'daki İran-Osmanlı savaşlarının tarihini tasvir ediyor. Diğer resimlerin bazıları, Safeviler tarihinin görsel anlatımıdır. Bu eserde Şah Muhammed Hodabendeh, Hamza Mirza, İmam Goli Han gibi Safevi devlet adamlarının ve onlarca diğer şahsiyetin güzel bir şekilde resmi yapılmıştır. Ayırıca iki ordunun savaş sahneleri, coğrafi konumları, askeri silah türleri ve bazı diğer konularla ilgili çok sayıdaki resimler de *Şecâatnâme*'nin değerini ve önemi artırmaktadır. Bu makalede *Şecâatnâme*'nin resimlerinden bir seçki tanıtılmakta ve bunların değerili ve önemli yönleri açıklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dal Mehmet Çelebi (Asefi Paşa), *Şecâatnâme*, Safeviler, Osmanlılar, Kafkasya, Savaş, Minyatür (resim).

Özet

***Mesnevî* Dersi Okumalari (5)**

M. A. Muvahhid

Mesnevî okumalarının bu bölümü, Padişah ve Cariye hikayesinin devamına ayrılmıştır ve *Mesnevî*'nin birinci cildinin 103-142 beyitlerini içerir. Bu beyitlerin açıklamasında gerçek ve mecazi aşktan bahsedilmekte ve zamanın tasavvufi kavramlarıyla da açıklanmaktadır. Bu bölümde ayrıca Şems-i Tebrizi'yi anma ve Şems-i Can ile Şems-i Cihan'ı karşılaştırması gibi bazı önemli konular da bulunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Gerçek Aşk, Mecazi Aşk, Şems, Zaman.

Kafkasya'daki İran-Osmanlı Savaşlarının Resimli Bir Tarihi Olarak *Şecâatnâme* Resimleri (986-993hk.)

N. Salihi

Şecâatnâme, hk. 10. Yüzyıl devlet adamı, askeri adamı, yazarı ve şairi, "Dal"

Table of Contents

Essays

Masnavi's Lectures (5)	M. A. Movahhed	9
Shoj'atname's Miniatures as the Illustrated History of Iran and Ottoman Wars in the Caucasus (986-993 AH)	N. Salehi	31
Shahrangiz in Asia Minor and *Shahrangiz* in Istanbul by Sâfi, The only Persian *Shahrangiz* in That Territory	M. Rahimpour R. Bayram Haghighi	69
Reflection of the Migration of Poets, Mystics and Scholars of Khorasan and Transoxiana to Anatolia based on Amir Bukhari (between the seventh and tenth centuries AH)	R. Hadi S. G. Bozkurt	95
A Study of "Moloud" and Its Place in Literature in Asia Minor	M. Çekici	123
Investigating the Role of Castles and Fences in Safavid Wars with the Ottomans (940-1047AH.)	S. S. Barzin S. Tahmasebi	141
Haliye-ye Sharife: Manifestation of the Image of the Holy Prophet (PBUH) in the Art of Ottoman Calligraphy	M. Ghorbani	161
An Analysis of the Conceptual and Visual Features of the Administrative Signs of the Safavid and Ottoman States	F. Farrokhfar N. Zamani	179
Tasavvof: Principles of the Sufism of Abusa'd Abdulmalek Abi Osman Khargushi With a Look at Tahzibal-Asrar; Borhan-e Qate; Immortal Classics: Qabus Nameh. (S. Z. Behrouz; F. Seifi)		227
Abstracts in Turkish	A. Temizel	5
Abstracts in English	Z. Zandi Moghaddam	13

İçindekiler

Mesnevî Dersi Okumalari (5)	M. A. Muvahhid	9
Kafkasya'daki İran-Osmanlı Savaşlarının Resimli Bir Tarihi Olarak *Şecâatnâme* Resimleri (986-993hk.)	N. Salihi	31
Anadolu'da Şerengiz ve Sâfî'nin *İstanbul Şehrengizi*: Anadolu'nun Tek Farsça Şehrengizi	M. Rahimpur R. Bayram Haqiqi	69
Emir Buharî Bağlamında Hicri VII. ve X. (Miladi XIII-XVI.yy) Yüzyıllar Arasında Horasan ve Maveraünnehir'den Göç Eden Ulemâ, Urefâ ve Şairlerin Anadolu'daki Yansımaları	R. Hadi S. G. Bozkurt	95
Anadolu'da "Mevlid" Hakkında Araştırma ve Edebiyattaki Yerinin İncelenmesi	M. Çekici	123
Osmanlı-Safevi Savaşlarında Kale ve Hisarların Rolünün Araştırılması (940-1047hk.)	S. S. Berzin S. Tahmasbi	141
Hilye-i Şerif: Peygamber Efendimiz (sav)'in İmgesinin Osmanlı Hat Sanatında Tecellisi	M. Kurbani	161
Safevi ve Osmanlı Devletlerinin Saray İşaretlerinin Kavramsal ve Görsel Özelliklerinin İncelenmesi	F. Ferruhfer N. Zamani	179
Tasavvuf: Tehzibü'l Esrar Bağlamında EbuSad Abdü'lMelik Ebi Osman Hergûşî'nin Tasavvuf Usûlü; Burhan-ı Katı; Ölümsüz Klasikler: Kâbusnâme. (S. Z. Behrouz; F. Seifi)		227
Türkçe Özet	A. Temizel	5
Ingilizce Özet	Z. Zendi Mukaddem	13

Asia Minor Studies

No. 9, 2020-2021

Rated as a Scientific and Research Journal by the Steering Council of the Supreme Council of the Cultural Revolution in accordance with the Ratification of the 267th meeting of April 8, 2014

Licence Holder: The Academy of Persian Language and Literature
President: Gh. A. Haddad Adel
Editor: M.R. Nasiri

Editoral Board:
J. Mehrad (Prof. at the University of Shiraz)
M.A. Movahhed (Permanent Member of the Academy of Persian Language and Literature)
A. Naci Tokmak (Prof. at Yeditepe University, İstanbul)
M. R. Nasiri (Prof. at Payam-e Noor University)
D. Ors (Turkish Ambassador to İran)
A. Ravaghi (Permanent Member of the Academy of Persian Language and Literature)
İ. Sārioğlü (Prof. at the University of Ankara)
B. Sadriniya (Prof. at the University of Tabriz)
Ch. Shekhar (Prof. at the University of Delhi)
T. Sobhani (Prof. at Payam-e Noor University)
M. Kaya (Prof. at Salçuk University, Konia)
N. Tosun (Prof. at Marmara University, İstanbul)
M. J. Yahaghi (Prof. at Ferdowsi University of Mashhad)
Sh. Yousefifar (Prof. at the Research Center of Humanities and Cultural Studies)

Advisory and Jury Council:
A. Bigdeli (Prof. at Shahid Beheshti University)
M. Edrisi (Associate Prof. at Payam-e Noor University)
A. Ghadimi Gheidari (Associate Prof. at University of Tabriz)
A. Hasani (Associate Prof. at Shahid Beheshti University)
A. Kheirandish (Prof. at University of Shiraz)
H. Khosrobeigi (Associate Prof. at Payam-e Noor University)
N. Kondo (Prof. at ILCAA, Tokyo)
A. Sevgi (Prof. at Salçuk University, Konia)
M. A. Sheykh-Nouri (Prof. at al-Zahra University)

Executive Manager: F. Seifi (Researcher at the Academy of Persian Language and Literature)
Copy Editor: A. Ettekal (Researcher at the Academy of Persian Language and Literature)
Turkish Translator: A. Temizel (prof. at Salçuk University, Konia)
English Translator: Z. Zandi Moghaddam (Faculty Member at the Academy of Persian Language and Literature)

Layout: M. Derakhshan Golriz
Cover Design and Supervision: H. Mirzahosseiny
Toghra Script: R. Fallah
ISSN: 2588-3224

Nāme-ye Farhangestān

President: Gh. A Haddad Adel

Editorial board: M. Dabir-Moqaddam. K. Fani, Gh. A. Haddad Adel, M.R. Nasiri, H. Reza'i Baghbidi, AA. Sadeqi, A. Sami'i (Gilani), M.R. Torki

Editor: M. R. Torki

Address: The Academy of Persian Language and Literature, Academies Complex, After Metro Station, Haqqani Highway, Tehran, Iran

Postal Code: 1538633211 **P.O. Box:** 15875-6394
Phone: (+98 21) 88642339-48 **Fax:** 88642500
E-mail: namehfarhangestan@gmail.com

Please fill out the subscription form in the website: www.apll.ir
This Journal is indexed in the Scientific information Database: www.SID.ir
Rated as a Scientific and Research Journal by the Ministry of Science, Research and Technology

Asia Minor Studies