ناشر: دانشگاه تبریز

تاریخ فرهنگ ایران

https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097 University of Tabriz

مداقه‌ای بر ملاحظات هنری شاه طهماسب اول در اثناءِ توبه‌های اول و دوم

مقاله پژوهشی

OPEN ACCESS

# A Deliberative Study of Shah Tahmasp I's Artistic Concerns during His First and Second Periods of Repentance

**Roya Rezapour Moghadam [1*], Mohammad Ali Parghoo [2]**

1. *Department of Visual Arts, University of Tabriz Islamic Art, Tabriz, Iran.*
2. *Department of History, University of Tabriz, Tabriz, Iran.*

**Received:** 2025/09/21 **Received in revised form:** 2025/11/22 **Accepted**: 2026/03/18 **Published:** 2026/04/27

## Abstract

The artistic considerations of Shah Tahmasp I, with a focus on negargari, underwent significant transformations. These changes can be traced in Shah Tahmasp's Repentance, regarded as one of the most important intellectual events in his life, documented in historical sources under the years 939 and 963 AH. These two historical periods and the changes between them represent a turning point in Shah Tahmasp's cultural and artistic policies, leading to modifications in his patronage and directives concerning the activities of painters, particularly regarding the what and how of negargari at the court. This study considers these two dates as the point of departure and addresses the following research questions: During these two Repentances, what changes occurred in Iranian negargari, and how did these changes manifest in the transition from the first to the second Repentance? The study employed a historical-comparative methodology based on textual and visual sources, with data collected from library resources and miniatures available on online databases. The findings indicate that during the Repentances, Shah Tahmasp adopted two artistic considerations: colored and colorless. Based on these considerations, the nature of the miniatures shifted from painting to qalam-siyahi and from manuscripts to single folios. This change resulted in a dominance of individuality and colorlessness in the miniatures, which was not only aligned with the Shah's religious and ascetic ideology but also subtly removed multiple colors from the miniatures, emphasizing their monochromatic characteristics.

**Keywords:** Shah Tahmasp I; Persian Painting; Negargari; Repentance; Qalamsiyahi; Colorlessness.

*Cite as*: A Deliberative Study of Shah Tahmasp I's Artistic Concerns during His First and Second Periods of Repentance. Iranian History of Culture. 2026; 3(1): 1-24.
**Owner and Publisher**: University of Tabriz
**Journal ISSN** (online): 3060-8066
**Access Type**: Open Access
**DOI:** 10.22034/IHC.2026.69250.1097

*Corresponding Author: Assistant Professor of Tabriz Islamic art University, Tabriz, Iran rezapour@tabriziau.ac.ir

Copyright ©The authors **Publisher**: University of Tabriz

ناشر: دانشگاه تبریز

تاریخ فرهنگ ایران

https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097

مقاله پژوهشی

OPEN ACCESS

رضاپور مقدم و پرغو(۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۰-۱

# مداقه‌ای بر ملاحظات هنری شاه طهماسب اول در اثناءِ توبه‌های اول و دوم

**رویا رضاپور مقدم[1*]، محمدعلی پرغو[2]،**

۱. *گروه هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران*

۲. *گروه تاریخ دانشگاه تبریز، تبریز، ایران*

**دریافت:** ۱۴۰۴/۰۶/۳۰ **بازنگری:** ۱۴۰۴/۰۹/۱ **پذیرش:** ۱۴۰۴/۱۲/۲۸ **انتشار:** ۱۴۰۵/۰۲/۰۷

## چکیده

ملاحظات هنری شاه‌طهماسب اول با محوریت هنر نگارگری ایران با تغییرات چشمگیری همراه بوده است. تحول‌آفرینی این تغییرات را می‌توان در توبه شاه‌طهماسب به‌عنوانِ یکی از مهم‌ترین رخدادهایِ اندیشه‌ای او جستجو کرد که در متون تاریخی، ذیلِ سال‌هایِ ۹۳۹ و ۹۶۳ ه.ق اشاره شده است. این دو مقطع مهم تاریخی و تغییرات میانِ آنها، دگرگونی‌هایی را در هنرپروری شاه‌طهماسب موجب شد که چه بودن و چگونه - بودن روندِ نگارگری در دربار از جمله مصادیق آن است. از همین‌رو، پژوهش حاضر، دو تاریخ مذکور را نقطهٔ عزیمتِ بررسی‌ها قرار می‌دهد و به طرح این پرسش می‌پردازد که در اثناءِ دو توبهٔ مذکور، هنر نگارگری ایران از چه تغییراتی برخوردار شد؟ و این تغییرات در گذر از توبه اول به توبه دوم، چگونه نمود یافتند؟ روند مطالعه از روش تاریخی- تطبیقی در منابع مکتوب و تصویری بهره برده و در گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و نگاره‌هایِ ارائه‌شده در پایگاه‌های اینترنتی استفاده شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در اثناءِ توبه‌ها، شاه‌طهماسب دو ملاحظهٔ رنگی و بی‌رنگی را اتخاذ کرده است. به‌موجب این ملاحظات، ماهیتِ نگاره‌ها از نقاشی به قلم‌سیاهی و از نُسخ به اوراقِ منفرد تغییر می‌یابد. این تغییر به تحولی در غلبهٔ تفرد و بی‌رنگی در نگاره‌ها می‌انجامد که نه‌تنها با اندیشه دینی و زاهدانهٔ شاه قرابت دارد، بلکه به‌صورتِ مستتر، رنگ‌های متکثر را از نگاره‌ها می‌زداید و بر تک‌رنگ بودن آنها می‌افزاید.

**کلیدواژه‌ها:** شاه طهماسب اول، نگارگری ایران، توبه، قلم‌سیاهی، بی‌رنگی.

نحوه ارجاع: مداقه‌ای بر ملاحظات هنری شاه طهماسب اول در اثناءِ توبه‌های اول و دوم. تاریخ فرهنگ ایران. ۳(۱): ۱-۲۱.

**صاحب امتیاز و ناشر:** دانشگاه تبریز

**شاپای الکترونیکی:** ۸۰۶۶-۳۰۶۰

**نوع دسترسی:** آزاد

**DOI:** 10.22034/IHC.2026.69250.1097

*: نویسنده مسئول: استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز rezapour@tabriziau.ac.ir

Copyright ©The authors

**Publisher:** University of Tabriz

ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
University of Tabriz



مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

## مقدمه

شاه‌طهماسب اول به‌عنوان دومین پادشاه صفوی از نقش بسزایی در روند تحولات دینی، فرهنگی، اقتصادی و هنری ایران برخوردار بود. اما نکته حائز اهمیت، توجه در کیفیت و چگونگی تداومِ نقش مؤثر و حمایتی شاه‌طهماسب با محوریت هنر ایران و به‌ویژه نگارگری، است. آنچه‌که بر التزام این سخن می‌افزاید، بروزِ کشاکش و رجحان در تمایلات شریعتی و طریقتی شاه است؛ تمایلات و تغییرات درونی که با تأثیرات بیرونی همراه بود و در این میان، عرصه نگارگری را همچون سایر حوزه‌ها با تحولاتی همراه ساخت. از جمله مهم‌ترین این موارد، دگرگونی‌ها و تحولات در اندیشه دینی شاه‌طهماسب بود که در توبه او و رجال درباری بروز یافت. این‌چنین‌که مطابق با گزارش‌های تاریخی، شاه در سن ۲۰ سالگی به سال ۹۳۹ ق. توبه می‌کند و سپس در سال ۹۶۳ ق.، حسب الفرمان او جملهٔ امرا و اعیان و قورچیان از جمیع معاصی و مناهی توبه می‌کنند و با عبارت وصفیِ توبه نصوح از آنها یاد می‌شود. اهمیت دو تاریخ مذکور در این است که در فاصلهٔ زمانی میان ۹۳۹ ق. الی ۹۶۳ ق.، نهاد درباری از شاه گرفته تا رجال آن به توبه نصوح پرداخته‌اند و یک فضای فکری فراگیر و منبسط از حیث توبه بر دربار مسلط است. با این‌وصف، هنر نگارگری که با نظارتِ مستقیم نهاد درباری و در بیوتاتِ شاهی به انجام می‌رسید از نقش مؤثر این توبه‌ها مستثنی نبود؛ چراکه، میانِ شاه به‌عنوانِ شخصِ اول دربار و نگارگرانِ خاصهٔ فعال در کارگاه‌های درباری، روابط و تعاملات قابل ملاحظه‌ای برقرار بود و به روابط دوستانه و حتی استاد- شاگردی نیز منجر می‌گشت.

در این راستا، چگونگی روند نگارگری ایران در عصر صفوی با عطف توجه به توبه‌های شاه در بازهٔ زمانی مذکور مسئله پژوهش حاضر است که روند مطالعاتی و تأمل در منابع مکتوب و تصویری را با طرح این پرسش همراه می‌کند: در اثناءِ دو توبهٔ مذکور، هنر نگارگری ایران از چه تغییراتی برخوردار شد؟ و این تغییرات در گذر از توبه اول به توبه دوم، چگونه نمود یافتند؟ با نظر به کسب آگاهی در جهتِ پاسخ به پرسش‌های مذکور در مباحثی همچون ملازمت قدرت و اندیشه در دربار صفوی، مفهوم توبه، تحولات عقیدتی شاه‌طهماسب و دربار او با محوریتِ توبه‌ها و سیر تحولِ نگارگری ایران در حد فاصل سال‌های ۹۳۹ ق. و ۹۶۳ق.، در تحقیق حاضر مورد دقت قرار گرفته است. اهمیت و ضرورت این پژوهش را می‌توان در ترتیبی از کل به جزء در تدقیق مطالعاتِ تطبیقی با محوریت تعاملات اندیشه‌ای دو نهاد درباری و هنری، شناخت مصداقی از تأثیراتِ ملاحظات اندیشه‌ای دربار بر جریانِ فرهنگی و هنری زمانه، محوریت‌بخشیدن موارد مذکور در یک حوزهٔ مشخص از هنر ایران به‌ویژه نگارگری و حصول شناخت از تحولات نگارگری ایران عصر صفوی با عطف توجه به اندیشه دینی و تحولاتِ آن در نزد شاه-طهماسب بیان کرد.

## پیشینه و روش‌تحقیق

پیش‌پژوهش‌های مرتبط با موضوع مقالهٔ حاضر را می‌توان در دو گروهِ مطالعاتی مجزا به ترتیب زیر بیان کرد:

**الف) مطالعه در باب اندیشه دینی شاه طهماسب:** پژوهش‌های این بخش شامل مقالاتی هستند که بر اندیشه دینی، شیعی و عرفانی شاه و افراد مرتبط با دربار او نظر کرده‌اند. پرغو (۱۴۰۳) در مقاله «جریان فکری و فرهنگی ردیه‌نویسی بر تصوف در عصر صفوی» با نظر بر جریان شیعیِ رسمیت‌یافته در عصر صفوی به مطالعه در تأثیرات ردیه‌ها بر مردم و جامعه صفوی می-پردازد. ماحصل مطالعه نشان می‌دهد که ردیه‌نویسی در روشن ساختن ذهن مردم و دور نگه‌داشتن آنها از اغوا نقش اساسی داشته است. مواردی همچون حفظ دین و مذهب تشیع، جلوگیری از نشر اکاذیب، نشر و ترویج احادیث معصومین ازجمله دستاوردهای آن است. سهرابی و همکاران (۱۴۰۲) در مقاله «تأثیر اعتقادات مذهبی شاه‌طهماسب اول بر اقدامات سیاسی-فرهنگی وی» بر تأثیرات سیاست مذهبی شاه در ادارهٔ امور ایران، زندگی فردی واجتماعی ایرانیان، طبقه صوفی و قزلباش و حیات تشیع دوازده امامی توجه کرده‌اند. نتایج بررسی بیان می‌دارد که صوفیان قزلباش به سمت شیعه‌گری سوق داده شده‌اند

Copyright ©The authors

ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS
رضاپور مقدم و پرغو(۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۰-۱

تا روحانیون جبل عاملی سکان‌دار شوند، به‌گونه‌ای که نامی از تصوف در سال‌های پایانی نماند. در ابعاد زندگی مردمی نیز آراء فقهی و نظرات روحانیون تعیین‌کنندهٔ تمام امور بودند و حیات و ممات ایرانیان به دست روحانیون بود. طالعی قره‌قشلاقی (۱۴۰۰) در مقاله «تحلیلی بر زمینه‌ها و عوامل اثرگذار بر رفتارها و سیاست مذهبی شاه طهماسب اول صفوی» با نظر به تبیین رویکرد و رفتار مذهبی شاه به مطالعه در توبه، اندیشه‌های عبادی، مناسبات با علماء و دلبستگی شاه نسبت به حضرت صاحب‌الامر (عج) می‌پردازد. ماحصل بررسی بر بیان این مطلب منتج می‌گردد که شاه‌طهماسب فردی خسیس ولی موقعیت-شناس و حیله‌گر بود که بنابر مصلحت از دین و مذهب استفاده می‌کرد. همچنین او در نمایش شخصیت مذهبیِ خود صادق نبود و تظاهر به تعصب در تشیع و محب علی (ع) و آل او می‌کرد. جعفری و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله «تأثیر شیعه‌گرایی عصر صفوی بر تاریخ‌نگاری عالم‌آرای شاه‌طهماسب» به تبیین رویکردهای شیعی در تاریخ‌نگاری حسینی مرعشی تبریزی پرداخته‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که علی‌رغم داستانی‌بودن اثر، دیدگاه و گرایش‌های شیعی مرعشی در تألیف او تأثیرگذار بوده است. از همین‌رو، مؤلفه‌هایی نظیر مشروعیت‌بخشی به شاه، نگاهی مذهبی به تاریخ، رؤیاپردازی قداستی، تأویل-گرایی دینی و نگرش غالیانه در متن او محسوس و مشهود است.

**ب) مطالعه در پیوندِ اندیشه دینی شاه طهماسب و تحولات نگارگری ایران صفوی:** پژوهش‌هایِ این بخش به مقالاتی اشاره دارد که تحولاتِ اندیشه دینی و عرفانی شاه و رجال عصر صفوی را در پیوند با هنر نگارگری به‌طور مستقیم و غیر مستقیم جستجو می‌کنند. حیات و همکاران (۱۴۰۳)، در مقاله «عرفان و نگارگری: تأثیر آداب و اندیشه‌های عرفان اسلامی حکمای صفوی در مفاهیم نگارگری مکتب تبریز دوم» مطالعه در عرفان اسلامی از جنبهٔ آداب و تأثیر متقابل آن در هنر نگارگری را هدف خود قرار داده‌اند. نتیجهٔ این تحقیق نشان می‌دهد که مشایخ بزرگی چون عین‌القُضات، عزیزالدین نَسَفی و مولانا به جنبهٔ باطنی آداب بیش از جنبهٔ ظاهری آن نظر داشته‌اند و از این‌رو نسبت به مراعات ظاهر آداب جانب تساهل را گرفته‌اند؛ حال‌آنکه صوفیان دیگری چون باخرزی، سهروردی و کاشانی نسبت به بیان آداب از کوچکترین نکته‌ای دریغ نکرده و جوانب احتیاط را رها نکرده‌اند.

زینالی و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله «صاحب منصبان شاخص دینی در نگارگری صفوی، وظایف و عملکردها» به بررسی وظایف و کارکردهای صاحب‌منصبان مذهبی دوره صفوی و بازتاب آن در هنر نگارگری پرداخته‌اند. آنها بیان می‌دارند که وظایفی همچون دادرسی، تسهیل امور جاری مردم، نمایندگی تام‌الاختیار برای صاحبان مناصب دینی از جانب حاکمیت در نظر گرفته شده بودند و بخشی از این وظایف در نگاره‌های عصر صفوی به تصویر درآمده‌اند. این نگاره‌ها اگرچه اندک هستند اما مصداقی تصویری برای وظایف مذکور به‌شمار می‌آیند. شاطری و احمد طجری (۱۳۹۶) در مقاله «مطالعهٔ تأثیرپذیری نگاره-های شاهنامهٔ طهماسبی از تغییر مذهب در دورهٔ صفوی» با بررسیِ چگونگی تأثیرگذاری مذهب تشیع بر نگاره‌های شاهنامه طهماسبی، نشان می‌دهند که در نگاره‌های مذکور می‌توان نمودهایی از تفکرات شیعی این دوره همچون آیات قرآنی، احادیث قدسی و نبوی، صلوات بر ائمه (علیهم السلام)، نام حضرت علی (ع) و فرزندان وی را مشاهده کرد. جلوهایی همچون وجود کلاه خاص قزلباشان، ذکر نام حضرت علی (ع) بر درفش‌ها یا سر درفش‌های این دوره به تنهایی و یا نام پنج‌تن آل عبا، نمونه-هایی از این تاثیرات هستند.

بر مبنای اشارات فوق، می‌توان اذعان داشت که در حوزهٔ پیوند اندیشه دینی شاه طهماسب و هنر نگارگری ایران، مطالعات اندکی به انجام رسیده است و در این میان، ملازمت توبه شاه طهماسب با تحولاتِ نگارگری زمانه و دربار او از منظرِ پیوندِ

Copyright ©The authors
Publisher: University of Tabriz

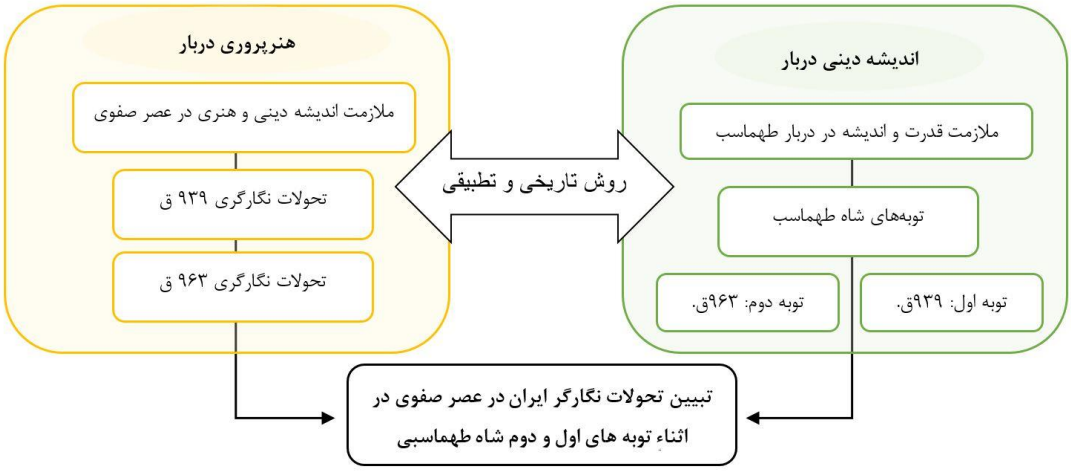
ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
University of Tabriz



مقاله پژوهشی

OPEN ACCESS

اندیشه دینی و هنری به پرسش کشیده نشده است. از همین‌رو، پژوهش حاضر به‌مثابهٔ رابطِ پژوهشی میان مطالعات اندیشه‌ای و هنری شاه طهماسب و نگارگران خاصه او، به‌طور اعم و ملاحظات هنری شاه در اثنایِ توبه‌های اول و دوم، به‌طور اخص، به تأمل و مداقه می‌پردازد. پژوهش حاضر با روش تاریخی- تطبیقی انجام پذیرفته است. این روش به تفسیر شواهد با محوریت بسترها می‌پردازد و بر اساس سه ویژگیِ بُعد زمانی، واحد مطالعه و نوع داده به هجده نوع تقسیم می‌شود که پژوهش حاضر از نوع چهارم است. نوع چهارم این روش از لحاظ بُعد زمانی به گذشته، نوع داده‌ها به کیفی و واحد مطالعه به تک‌ملتی مربوط می‌شود. این موارد در پژوهش پیشِ رو، به‌ترتیب در عصر صفوی (۹۳۹ ق.- ۹۶۳ق.)، اندیشه دینی شاه طهماسب و تحولاتِ نگارگری ایران و دو نهاد درباری و هنری صفوی لحاظ شده‌اند. با توجه به ماهیت نوشتاری و تصویری منابع، گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و از طریق متن‌خوانی، فیش‌برداری و تصویرخوانی انجام گرفته که در این روند به‌منظور تکمیل اطلاعات از پایگاه‌های اینترنتی نیز استفاده شده است. نمودار ۱، ساختار کلی روندِ پژوهش را نشان می‌دهد.




نمودار ۱- الگوی مفهومیِ تأملی بر ملاحظات هنری شاه طهماسب اول در اثناءِ توبه‌های اول و دوم. مأخذ: نگارندگان.

## ۱- شاه و عالمِ عاملی: شالوده فکری شاه‌طهماسب اول و محقق کَرکی

با مرگ شاه‌اسماعیل، طهماسب میرزا به‌عنوان فرزند ارشد، بر سریر قدرت نشست. او از همان مراحل آغازین «خود را بندهٔ شاه ولایت می‌نامید که از اتفاقات حسنه بندهٔ شاه ولایت طهماسب تاریخ جلوس همایون شده» (منشی، ۱۳۱۴ ق.، ج ۱: ۳۴؛ میرخواند، ۱۲۷۰ق.: ۲۴۶). این نام‌گذاری از دو وجهِ پیوند اشتراکی تشیع و تصوف و نسب امامتی قابل توجه است. در این راستا، وجه اول به‌نوعی بر توجهی ویژه از جانب شاه بر اصل مشترک اندیشه شیعی و صوفی اشاره دارد که هر دو خود را از پیروان امیرالمؤمنین، حضرت علی (ع) می‌دانند. وجه دوم، انتساب سیادتی بود که شاه‌طهماسب همچون پدرش، همواره به دنبال آن بود. طهماسب در متن تذکره خود با این عنوان از نسب‌اش یاد می‌کند: «غلام با اخلاص حضرت سید الوصیین و اولاد او صلوت الله علیهم اجمعین طهماسب بن اسمعیل بن حیدری الصفوی الموسوی الحسینی» (شاه طهماسب، ۱۳۴۳ ق.: ۸)؛ اشارتی که به موجب آن نسب صفویان به امام هفتم شیعیان، امام موسی بن جعفر (ع) می‌رسید. ملازمت اندیشه مرجحِ شیعی با مناسبات قدرتی در نزد شاه طهماسب، بنیان اندیشه او را شکل می‌بخشید و در آغاز و تداوم حکومت او همچنان در کانون توجه بود. به‌واقع، زمانی‌که طهماسب میرزا وارث جامعه‌ای ملتهب شد در میان اقشار آن و به‌ویژه خواص، بحران سیاسی

Copyright ©The authors

ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS
رضاپور مقدم و پرغو(۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۰-۱

و دینی حکم‌فرما بود. در بُعد سیاسی، دربار با بحران‌های درون و برون‌مرزی مواجه بود، به‌گونه‌ای که در داخل «شاه جوان را هرکس به جانب خود میل همی‌دادی و زبان به تصلّف همی‌گشادی تا کار به جائی رسید که معادات در میانه طوایف امرا علانیه شد و هیچ‌کس در فکر تقویت دولت پادشاه نبودند» (میرخواند، ۱۲۷۰ق.: ۲۴۶). امرای قزلباش، تیغ به‌روی هم گشوده بودند که اقدامات دیوسلطان از جمله این موارد بود. در بیرون از مرزها نیز دو نیروی مهاجم ازبک و عثمانی هر لحظه برای تصرف شهرهایی همچون هرات و تبریز لشکرکشی می‌کردند و به قتل و غارت می‌پرداختند.

در بُعد دینی نیز امرای ازبک و عثمانی سعی در تقویت مذهب تسنن از برای مقابله با نهضت شیعی حاکم بر ایران داشتند. حضور عالِمی به‌نام فضل بن روزبهان خنجی در دربار ازبک‌ها، مصداقی بر این سخن است. خنجی کتابی در رّد شیعه تحت عنوان «ابطال نهج الباطل و اهمال کشف العاطل» نوشت که ردّیه‌ای بر کتاب «نهج‌الحق» اثر ابن مطهر حلی بود. شاه-طهماسب نیز در این خصوص همت گمارد و بر تقویت مذهب شیعه پرداخت. در این راستا، اندیشه دینیِ دربار طهماسب از تصوف به سمت تشیع با رنگ و بوی فقهی تغییر یافت؛ بدان‌گونه که در فرمانی از شاه طهماسب در بقعه شیخ صفی‌الدین دربارهٔ منع منهیات، احکامی به این شرح آمده است: «حکم واجب الاتباع صادر گشته که از کلیه ممالک محروسه از ایجاد شرابخانه، بنگ‌خانه، معجون‌خانه، بوزه‌خانه، قوال‌خانه، بیت‌اللطف، قمارخانه، کبوتربازی، ریش‌تراشی، طنبور زدن، نرد باختن، بدعت تعزیه، خدمت امردان در حمامات، جلوگیری شود» (یغمایی، ۱۳۷۵، ج۵: ۱۷۵۸).

توفیق در این تغییر را می‌توان در نفوذ عالم شیعیِ مهاجر به‌نام علی بن عبدالعالی معروف به محقق کرکی جستجو کرد. به‌موجب حضور متنفذ محقق کرکی در دربار شاه طهماسب، تشیع در دو سطح عامه و خاصه در میان عموم مردم و رجال درباری و علماء گسترش یافت. او از جانب شاه به خاتم‌المجتهدین معروف شد و به‌عنوان اولین شیخ‌الاسلام حکومت صفوی به انجام وظیفه پرداخت. افزون‌بر آن، طهماسب از محقق کرکی به‌عنوان نایب امام یاد کرده و می‌گوید: «تو به سلطنت از من سزاوارتری، زیراکه تو نایب امام می‌باشی و من از جمله عمّال تو می‌شوم که به اوامر و نواهی تو عمل می‌کنم» (تنکابنی، ۱۳۸۳: ۴۵۰؛ خوانساری، ۱۳۹۰، ج ۵: ۱۶۸). در این راستا، شاه «توقیع به کلیهٔ شهرهای متصرفی خود نوشت تا از فرمان او اطاعت کنند و بدانند که پایه اساسی مملکت و کشورداری به عهده‌ی اوست زیرا او نائب امامست و امور محول به امام تحت نظر او اداره خواهد شد» (خوانساری، ۱۳۶۰، ج ۵: ۱۶۷؛ تنکابنی، ۱۳۸۳: ۴۵۰؛ نوایی، ۱۳۸۴، ج ۳: ۱۱۴۴). شیخ نیز بنابر این حکم و گستردگی اختیاراتش، در خصوص کیفیت سلوک عمال با رعیت در اخذ خراج، قوانین عدل، خروج مخالفین و سنیان، تعیین پیش‌نماز و برقراری نماز جماعت احکامی را نوشت و به ولایات فرستاد.

### ۲- فرامین فقهی: تفویض مقام مجتهدی و دایره اختیارات محقق کرکی

شاه طهماسب به سال ۹۳۶ق. در طی دو فرمانِ مشهور حمایت خود را در باب اختیارات محقق کرکی صراحت بخشید که فرمان اول در کتاب «روضات الجنات» به تألیف خوانساری (۱۳۶۰، ج ۵، ۱۶۹-۱۷۰) و فرمان دوم در جلد سوم از کتاب «ریاض العلماء و حیاض الفضلا» نوشته‌ی افندی اصفهانی (۱۴۰۳ ق.، ج۳: ۴۵۵-۴۶۰) آمده است. یکی از نکات حائز اهمیت در متن این فرامین، نحوه شروع آنها است. متنِ مختصر فرمان اول با عبارت «بسمه الله الرحمن الرحیم» آغاز می‌شود و محتوایِ آن بر قبول مقام مجتهدی محقق کرکی و مردود نامیدنِ مخالفان او تمرکز یافته است. اما، متنِ تفصیلی فرمان دوم با عبارت یامحمد یا علی آغاز می‌شود و شرحی بر اختیارات کرکی در مقام مجتهدی دارد. به‌واقع، انتخاب نام محمد و علی برای فرمان دوم به‌نوعی با حوزه عملی فقه و مباحث شیعی قرابت دارد، چراکه هر دو شخصیتِ مقدس در تحقق عملی مباحث

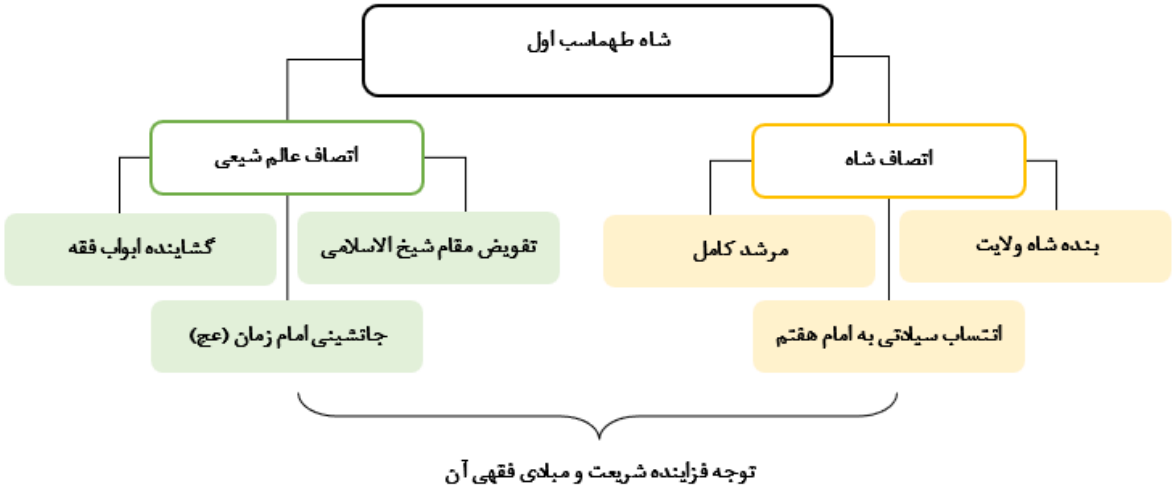
Copyright ©The authors
Publisher: University of Tabriz

ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
University of Tabriz



مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

دینی همت گماردند و محقق کرکی نیز ادامه دهنده این مسیر بود. به‌موجب این فرمان، تمام ارکان دولت، شیخ را مقتدا و پیشوای خود دانسته و باید: «در جمیع امور اطاعت و انقیاد به تقدیم رسانده آنچه امر نماید مأمور و آنچه نهی نماید منهی بوده، هرکس را از متصدیان امور شرعیه ممالک محروسه و عساکر منصوره عزل نماید، معزول و هرکه را نصب نماید منصوب دانسته و در عزل و نصب مزبورین به سند دیگری محتاج ندانند، و هرکس را عزل نماید مادام که از جانب آن متعالی منقبت منصوب نشود نصب نکند» (افندی اصفهانی، ۱۴۰۳ ق.، ج۳: ۴۵۶). با نظر به موارد مذکور می‌توان توجه فزاینده‌ای را در مباحث فقهی با محوریت اندیشه شیعی دریافت که اشاعهٔ آن را در سطوح مختلف جامعه عصر صفوی موجب می‌شد. این اشاعه از صورت‌های متنوعی برخوردار بود و تحولات درونی و بیرونی متعددی را به اجبار و اختیار رقم می‌زد. از جمله این موارد، توبه‌های شاه طهماسب است که تحولات مذکور را در مقام و منزلت شخص اول دربار محقق می‌سازد. اختصاری از بررسی فوق در نمودار زیر ارائه شده است.




نمودار ۲- شالوده فکری و اتصاف دینی شاه‌طهماسب اول و محق کرکی از جانب شاه. مأخذ: نگارندگان.

### ۳- در بابِ توبه: اشارتی بر معنا و مفهوم توبه

در ابتدا لازم است که قبل از پرداختن به توبه‌های شاه‌طهماسب اول در خصوص مفهوم توبه مطالبی ذکر گردد که بتواند به دریافتی مشترک از مفهوم توبه در مقاله حاضر منتج گردد. توبه از حیثِ یک لفظِ معنادار به معنایِ بازگشتن از گناه و افعال مذموم به افعال نیک، پشیمانی، بازکردن عقده احرار و سپس قیام کردن به همهٔ حقوق پروردگار است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۵: ۷۰۹۶). توبه در قرآن کریم نیز در دو وجه کلی و جزئی مورد توجه قرار گرفته است. در وجه کلی، باید بر اختصاص سوره‌ای به نام سوره توبه اشاره کرد. سوره توبه -با نام دیگر سوره برائت- ۱۲۹ آیه دارد که ضمن بهره‌مندی از مضامینی با محوریت برائت جستن از مشرکان و منافقان در آیه ۱۱۸ خود به نکته بنیادیعنایت الهی در خصوص فعلِ توبه اشاره می‌کند. به این شرح که اذن بر پذیرش و تحقق توبه از جانب خداوند است و اگر خداوند، توفیق توبه را به بندهٔ خطاکار ندهد، توبه ممکن نخواهد شد. بر طبقِ آیهٔ مذکور ابتدا و انتهایِ فعلِ توبه که به ترتیب با عباراتِ اذنِ به توبه و پذیرش توبه قابل بیان هستند به دست خداوند است و توبه فرد در میانهٔ این دو به انجام می‌رسد. بااین‌وصف، تاب الله علیهِ مقدم بر تاب الی الله خواهد بود. در وجه جزئی نیز کلمه توبه مدنظر قرار می‌گیرد که در مفهومِ بازگشت قلبی به سوی خدا از سر پشیمانی در آیات متعددی همچون آیه ۳۹

Copyright ©The authors

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS
رضاپور مقدم و پرغو(۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۰-۱

سوره مائده آمده است: کسی که پس از ستم کردنش توبه کند و مفاسدش را اصلاح سازد، مسلما خداوند توبه‌اش را می‌پذیرد، زیرا خداوند بسیار آمرزنده و مهربان است.

تأمل در آیات قرآن با محوریتِ توبه بر دریافتِ عبارت وصفیِ «توبه نصوحا» رهنمون می‌شود که در آیه ۸ از سوره تحریم ذکر شده است و بر توبه خالص دلالت می‌کند. کلمه نصوح از مـاده نصـح است که دو معنا از آن مستفاد می‌شود: خالص‌ترین عمل که بتواند سود بیشتری را برای صاحبش ببخشـد و بادوام‌ترین عمل که بتواند صاحبش را از برگشـتن به طرف گناه باز دارد (طباطبائی، ۱۳۷۴، ج۱۹: ۵۶۳ ). از همین‌رو، توبه در اتصافِ به صفتِ نصوح در معنایِ«پشیمانی به دل، آمرزش خواستن به زبان است و بازایستادن به تن و به دل گرفتن است که دیگر به چنان کار بازنگردد» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۵: ۷۰۹۷). اهمیت توبه نصوح در مقاله حاضر، در تقریر و التزام آن از جانب شاه طهماسب است که مطابق گزارش‌های تاریخی در دو نوبت محقق شده است.

### ۴- کلمۀ توبو الی الله و شاه طهماسب اول

تشدیدِ تمایلات شیعی و تدام آن در نزدِ شاه طهماسب، از سویی و نقش مؤثر محقق کرکی در اشاعۀ اندیشه شیعی، از سویی دیگر، توبۀ شاه را به ارمغان می‌آورد. مطابق با گزارش‌های تاریخی در ابتدا شاه طهماسب و سپس رجال درباری او اعم از امراء و اعیان به ترتیب در سال‌هایِ ۹۳۹ ق. و ۹۶۳ ق. به توبه توفیق می‌یابند که شرح آن‌ها به قرار زیر است:

### ۴-۱- توبۀ اولِ شاه طهماسب به سال ۹۳۹ ه.ق

توبه اول شاه طهماسب در مشهد مقدس و در خواب محقق می‌شود که شرح آن به قلم شاه در سال ۹۳۹ ق. در متنِ «تذکره شاه‌طهماسب» آمده است. او در تذکرۀ خود بیان می‌دارد که در خواب بر گذشتن از مناهی برای توفیق در فتوحات امر شده است. از همین‌رو، شاه در سن ۲۰ سالگی از شراب و زنا و جمیع مناهی توبه می‌کند (شاه‌طهماسب،۱۳۴۳ق.: ۳۰-۳۱ ). از همین‌رو، شاه در پایان سال۹۳۹ ق. و شروع سال ۹۴۰ق. به سن ۲۰ سالگی می‌رسد و به توبه اول توفیق می‌یابد. در دیگر منبع تاریخی به نام «عالم‌آرای عباسی»، نیز چنین آمده است: «در سنۀ تسع و ثلاثین و تسعمائۀ که نه سال از جلوس همایونش گذشته بیست‌ساله بود که زبان صدق بیان به کلمۀ طیبۀ توبوا الی اللّه گویا ساخت و عن صمیم القلب از جمیع مناهی توبه کرده به نوعی راسخ بودند که هرگز نقض توبه پیرامن خاطر شریفش نگردید وجوه شرابخانه و قمارخانه و بیت اللطف را از دفاتر اخراج کردند». اهتمام شاه در توبه موجب شد که او این توفیق را به‌مثابۀ حکم شاهی و از حیثِ امر به معروف و نهی از منکر بر طبقات تحتِ اوامر خود نیز جاری کند. در این خصوص، متن فرمان شاه‌طهماسب در سال ۹۴۱ ق. بر مسجد میرعماد کاشان قابل اشاره است که با ذکر آیۀ ۸ سوره تحریم: یا أَیُّهَا الَّذِینَ آمَنُوا تُوبُوا إِلَی اللّهِ تَوْبَةً نَصُوحاً و آیۀ۱۱۰ سوره آل-عمران: کُنْتُمْ خَیْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَ تَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْکَر «حکم مطاع واجب الاتباع صادر گشته که از ممالک محروسه شراب‌خانه و بنگ‌خانه و معجون‌خانه و بوزه‌خانه و قوّال‌خانه و بیت اللّطف و قمارخانه و کبوتربازی نباشد متنی مشابه این فرمان در محوطۀ بقعۀ شیخ صفی در اردبیل نیز آمده است. (جعفریان، ۱۳۷۹، ج۱: ۳۷۵-۳۷۶). اما با این‌حال، تحققِ فراگیر این اقدام شاه در خصوص اجرای توبه، تاریخ ۹۶۳ ق. است.

### ۴-۲- توبۀ دوم، حسب الفرمانِ شاهی به سال ۹۶۳ ق.

Copyright ©The authors
Publisher: University of Tabriz

ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
University of Tabriz



مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

توبه دوم در تداوم توبه اول، بیشتر بر رجال دربار شاه‌طهماسب محوریت می‌یابد و امراء، قورچیان، حکام و دیگر سطوح طراز اول دربار به حسب الفرمایش شاه توبه می‌کنند. این توبهٔ اشاعه‌یافته، بیشتر بر رجال درباری متوجه است که در سه منبع تاریخی به این شرح است: در کتابِ «تاریخ عالم‌آرای عباسی»، اسکندربیگ بعد از اشاره به توبه شاه در سال ۹۳۹ ق. اذعان می‌دارد: «رفته رفته جمیع امرا و اعیان طوایف قزلباش به موافقت آن حضرت به توبه رغبت نمودند و در سنهٔ ثلاث و ستین و تسعمائهٔ امراء عظام و ملازمان عتبهٔ اقبال از مناهی گذشته خلایق در کل ممالک و بلاد از ارتکاب امور نامشروع ممنوع شدند از غرایب حالات «توبهٔ نصوحا» موافق تاریخ آمد» (منشی، ۱۳۱۴ق.، ج۱: ۹۴). بر این اساس، توبه دوم با وصفِ توبه نصوحا در سال ۹۶۳ ق. محقق می‌شود. خاصّه آنکه، به لحاظ محاسبات بر مبنایِ حروف ابجد، مجموع عددی عبارت «توبه نصوحا» نیز با عدد ۹۶۳ برابری می‌کند. منبع دوم، کتاب «شرفنامه» (بدلیسی، ۱۳۷۷، ج۲: ۲۰۹) است که چنین آمده است: «درین سال شاه‌طهماسب گوهر سلطان خانم نام دختر خود را بعقد نکاح برادرزاده‌اش سلطان ابراهیم میرزا ولد بهرام میرزا درآورده حکومت مشهد طوس بدو ارزانی داشته روانهٔ خراسان کردانید و در اواخر همین سال جملهٔ امرا و اعیان و قورچیان حسب

تاریخ توبه دادن شد توبهٔ نصوحا  سر الهیست این منکر مباش این را»

الفرمان شاهی از جمیع معاصی و مناهی کذشته توبهٔ نصوح داده یکی از فضلا در تاریخ این توبه کوید نظم:

منبع سوم به کتاب «خلاصه التواریخ» (منشی قمی، ۱۳۸۳، ج۱: ۳۸۶) مربوط می‌شود که اشاره می‌کند: «هم درین سال شاه ملکی خصال امر فرمودند که امرا و اعیان کل ممالک محروسه از جمیع مناهی توبه کرده مؤکد به قسم سازند و احکام و

سلطان کشور دین طهماسب شاه عادل  سوگند داد و توبه خیل سپاه دین را
تاریخ توبه دادن شد توبهٔ نصوحا  سر الهیست این منکر مباش این را»

پروانجات مطاعه درین باب عز اصدار یافته به تمامی بلاد و امصار فرستادند. یکی از شعرا در تاریخ آن گفته:

برمبنای گزارش‌های فوق، می‌توان دو تاریخ مذکور را در دربار شاه‌طهماسب اول از حیث تحولات عقیدتی با محوریت توبه در دو وجه خاصِ معطوف بر طبقات درباری مهم برشمارد. وجه خاص اول بر اولی‌ترین طبقه دربار یعنی بر شاه به‌عنوان شخص اول دربار و وجه خاص دوم به افراد طراز اول و رجال درباری نظر دارد. از همین‌رو، توبه اول به سال ۹۳۹ ق. بیشتر به توبه شاه و اهتمام او در پایداری به این توفیق معطوف می‌گردد و توبه دوم به سال ۹۶۳ ق. از اشاعه و رسمیت یافتنِ توبه از جانبِ شاه به سَمتِ رجال درباری او اشاره می‌کند که بر حسب الامر فرمان او استوار است. این تغییر رویه از شخصی به فرمایشی، از شاهی به امرایی و از درونی به بیرونی به‌نوعی بر تسلط تحولات عقیدتی شاه بر مجموعه دربار، از سویی و طبقات غیردرباری، از سویی دیگر، صحّه می‌گذارد که می‌تواند تمام امورات مرتبط با او را تحتِ تأثیر خود قرار دهد که هنر نگارگری ایران از جملهٔ این موارد است.

Copyright ©The authors

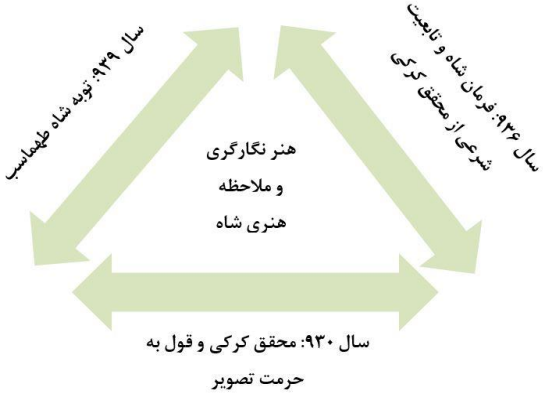
تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS
رضاپور مقدم و پرغو(۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۰-۱

### ۵- مواجهه عقیده و هنر: شاه‌طهماسب تواب و هنر نگارگری ایران

حکومت صفویان در بازه طولانی مدت ۲۵۰ ساله خود، شاهانی را بر سریر قدرت داشت که برخی از آنها در هنرپروری بسیار متمایز عمل کردند و به موجب این حمایت‌ها، نسخه‌های مصور نفیسی توسط نگارگران عصر صفوی برجای ماند. شاه‌اسماعیل در کنار کشورگشایی توانست به تکمیل نسخه‌های مصوری از خمسه نظامی توسط نگارگران دربار خود همت گمارد. در این نسخه‌ها «به‌خصوص در پیکره‌های نگاره‌ها از کلاه قزلباشی دوره‌ی صفوی استفاده شده است...[که] در پنجاه سال نخستین سده دهم در نگاره‌ها، قالی‌ها و پارچه‌ها بارها نقش بسته و مهم‌ترین دلیل انتساب نگاره‌ها به دوره صفوی است» (آژند، ۱۳۹۲: ۴۸۳). حضور این تاجِ حیدری که در اعقاب سلسله شاه‌اسماعیل ریشه دارد، توانسته است به‌عنوان یک نشان تصویری بسیار مهم و شناسا، ایفای نقش کند. اما در این میان، شاه‌طهماسب از جمله اولین پادشاهان سلسله‌ی صفوی بود که توانست با تداوم‌دادن و زنده‌نگه‌داشتن فعالیت نگارگران در بیوتات سلطنتی، دستور کتاب‌آرایی و مصورکردن دو کتاب شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی را در زمره مُلوّن‌ترین و گران‌بهاترین نسخ، صادر نماید. در این میان، نگارگران نیز از جمله فعالانِ خاصه‌ای بودند که در کارگاه‌های شاهی ذیلِ نظام اداری سلطنتی به فعالیت می‌پرداختند. حتی در جمعِ هنرمندان مذکور، برخی توانسته بودند به مقام معلمی شاه از جمله شاه‌طهماسب توفیق یابند: «آن حضرت شاگرد استاد سلطان محمد مصور مشهور بود طراحی و نزاکت قلم را به مرتبهٔ کمال رسانیده بودند در آغاز جوانی ذوق و شعف بسیار باین کار داشتند» (منشی، ۱۳۱۴ق.، ج۱: ۱۲۷). اما بااین‌وصف، شاه در طی ۵۴ سال حکومتِ خود از ملاحظات هنری یکنواختی برخوردار نشد که تحول اندیشه شاه با محوریت توبه را می‌توان یکی از خاستگاه‌های آن به‌شمار آورد. این تحول درونی به تغییرات بیرونی منجر گردید که از جملهٔ عرصه‌های تحقق آن، هنر نگارگری بود. در این راستا، فعالیت نگارگران و نیز ماهیتِ نگاره‌ها تغییر یافتند و حد فاصل سال‌های ۹۳۹ الی ۹۶۳ ق. را می‌توان نقاط حیاتی این تحول قرار داد که به ترتیب در دو گروه ملاحظات رنگی و بی-رنگی به شرح زیر است:

#### ۵-۱- ملاحظاتِ رنگی

بر مبنای اشارات پیشین، شاه‌طهماسب در دربار خود از محقق کرکی برای انجام امور شرعی دعوت به‌عمل آورد. اما انجام امور شرعی به‌تنهایی قابل اجرا نبود، بلکه با احکام صادره و رأی فقهی همچون فتوا نیز همراه بود. فتاویِ او به اموری همچون نقاشی و مصورسازی نیز مربوط می‌شود که در کتاب «جامع المقاصد» آمده است. محقق برخلاف نظر صریحِ ابن ادریس حلّی، قول به حرمت تصویر را در خصوص موجودات جاندار، خواه به طور مجسمه یا نقش و عکس، به ظاهر اختیار کرده است (حسینی، ۱۳۷۴: ۱۲۰). به‌موجب این حکم، مصورکردن نقش موجودات زنده اعم از انسان و حیوان حرام است مگر نقوشی همچون درخت، سنگ و نظایر آنها. افزون‌بر آن، تداوم فعالیت‌های فقهی محقق با حمایت شاه تا آنجایی پیش رفت که در سال۹۳۶ق. از جانب طهماسب فرمانی رسمی در خصوص تابعیت شخص شاه و سایر رجال از محقق کرکی در انجام امور و احکام شرعی صادر شد.




نمودار ۳- سه‌سویگی فتوا، تابعیت شرعی و توبه با عطف توجه به نگارگری ایران و ملاحظات شاه‌طهماسب. مأخذ: نگارندگان.

Copyright ©The authors
Publisher: University of Tabriz

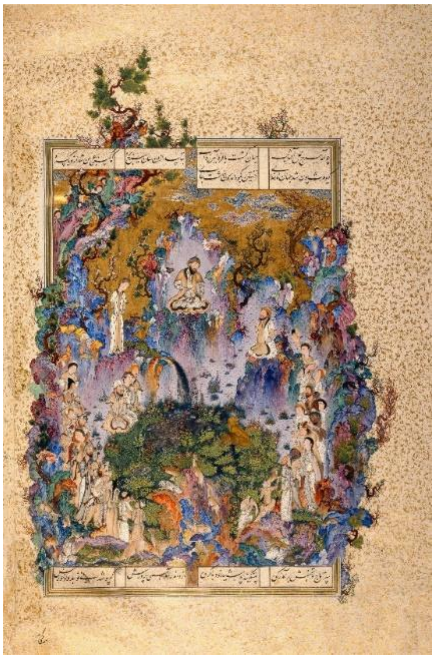
ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
University of Tabriz



مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

ملازمت این دو امر با توبه سال ۹۳۹ ه.ق شاه‌طهماسب به سه‌سویگی قابل تأملی در عرصهٔ نگارگری ایران می‌انجامد و پرسشی از چگونگی ملاحظات و گزینش رفتار هنری شاه را به میان می‌آورد (نمودار ۳).

مقارن با این دوران و با توجه به تصمیمات عمیقِ مذهبی شاه‌طهماسب، از سویی و حضور شیخ‌السلامی با رأی بر منع تصویر جانداران -اگرچه به ظاهر-، از سویی دیگر، شاه برای تهیه نسخه‌های مصور و رنگی در کارگاه هنریِ تبریز اقدام کرده و به حمایت از هنرمندان می‌پردازد. این حمایت‌ها با روابط دوستانه شاه جوان با نگارگران پیوند تنگاتنگ داشت، همچنان‌که در گزارش ترکمان آمده است: «آن حضرت شاگرد استاد سلطان محمد مصور مشهور بود... در آغاز جوانی ذوق و شعف بسیار باین کار داشتند و استادان نادره‌کار این فن مثل استاد بهزاد و استاد سلطان‌محمد... در کتابخانهٔ معموره کار می‌کردند آقا میرک نقاش اصفهانی که از اکابر سادات آنجا بود و در این فن منفرد انیس خاص و مونس بزم اختصاص داشت آن حضرت با این طبقه الفت تمام داشتند» (منشی، ۱۳۱۴ق.، ج۱: ۱۲۷). ره‌آورد این تعاملات دوستانه و هنری، ملاحظات هنری با شاخصهٔ حمایتی و هنرپروی شاه‌طهماسب در عینِ جاری بودن قول به حرمت تصویر، تابعیت از احکام شرعی و توبه از جمیع مناهی بود. یکی از اولین بارقه‌های این هنرپروری را می‌توان در مثنوی عاشقانهٔ گوی و چوگان عارفی دید که به سال ۹۳۰ ق. از جانب شاه طهماسب برای مصورشدن دستور گرفت. در تداوم پروژه‌های کتاب‌آرایی در بیوتات شاهی شاه طهماسب، دو کتاب مهم در کنار سایر متون به دستور شاه طهماسب در نهایت تفصیل و تفضیل مصور شدند: یکی، شاهنامه طهماسبی با ۲۵۸ نگاره و دیگری، خمسه طهماسبی با ۱۴ نگاره. شاهنامه فردوسی، اگرچه از زمان شاه‌اسماعیل اول و به دستور او آغاز شده بود اما به دلیل جنگ‌های عدیده و مرگ شاه ناتمام ماند و «از قرار معلوم در سال ۹۳۰ق.، سال جلوس شاه طهماسب به تخت شاهی، شروع شد و اندکی پیش از سال ۹۴۶ق. خاتمه یافت» (آژند، ۱۳۹۲: ۵۱۷) (تصویر ۱). در ادامه نیز، مصورسازیِ خمسه



تصویر ۱- نگاره بارگاه کیومرث، شاهنامه طهماسبی، سلطان محمد. (URL 1).

تصویر ۲- نگاره معراج حضرت محمد (ص)، خمسه طهماسبی، سلطان محمد. (URL 2)

Copyright ©The authors

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS
رضاپور مقدم و پرغو(۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۰-۱

نظامی در سال‌های ۹۴۶ق. الی ۹۵۰ق. به انجام می‌رسد (پاکباز، ۱۳۸۵الف: ۲۰۶) (تصویر ۲).

دستور بر مصور نمودن خمسه از جانب شاه بعد از گذشت ۷ سال از توبه او حکایت از بسنده نبودن تمایل هنری شاه به نسخ مصور و تداوم ملاحظات هنری او بر هنر نگارگری و اجرایِ پروژه‌های سترگ دارد. در اهمیت دو نسخه مذکور، باید اشاره کرد که آنها برخلاف سایر نسخ مصورِ دربار شاه‌طهماسب با پسوند طهماسبی معروف هستند و با ترکیب اسمیِ شاهنامه طهماسبی و خمسه طهماسبی نامیده می‌شوند. دلیل این اطلاق، اشاره به نام شاه در شمسه آغازین شاهنامه فردوسی و در مقدمه خمسه نظامی است. همچنین نام شاه به ترتیب بر روی دروازه قلعه در یکی از نگاره‌های شاهنامه و بر روی دیوار کاخ یکی از نگاره‌های خمسه درج شده است. افزون‌بر آن، در خصوص شاهنامه از عبارت «شاهی» نیز در متون صفوی همچون دیباچه دوست محمد بر مرقع بهرام میرزا استفاده شده است (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۷۴، به نقل از دوست محمد). پسوند طهماسبی یا شاهی که ناظر بر ویژگی‌های کارگاهی، درباری، فنی و تکنیکی دو نسخه در جایگاه تراز است، به‌نوبهٔ خود می‌تواند بر حمایت‌هایِ فزاینده و مصرانهٔ شاه در عرصه هنر نگارگری بینِ سال‌های ۹۳۰ ق. الی ۹۵۰ ق. دلالت داشته باشد. در دریافت این مطلب، ذکر سه نکته ضروری است: یکی اینکه، در دربار شاه‌طهماسب و به گواه نمونه‌های برجای‌مانده، علاوه‌بر شاهنامه و خمسه طهماسبی، نسخه‌های متعددی از شاهنامه و خمسه مصور شده‌اند اما به سترگی و ارزشمندی دو مورد مذکور نبوده‌اند. دوم اینکه، تحقق این دو نسخه ملوَّن به رنگ‌هایِ طبیعی و گران‌بها و مزیَّن به نقوشی با حُسنِ صورت، بدون حمایت‌هایِ مستقیم شاه و در مکانی به غیر از بیوتات شاهی ممکن نبود و برخلاف دیگر نسخ نمی‌توانست از حمایت حکام محلی برخوردار باشند. از همین‌روست که دوست محمد هروی در بخشی از سخنان خود با عبارت «شاهنامهٔ اعلیحضرت سکندر حشمت، جمجاه ولایت دستگاه دین‌پناه»، این شاهنامه را متعلق به شاه‌طهماسب مورد خطاب قرار می‌دهد. مورد سوم نیز به جایگاه خاصه نگارگران فعال در تهیهٔ این نسخ مربوط می‌شود. نگارگران خاصه‌ای همچون سلطان محمد، آقامیرک، میرسیدعلی، مظفرعلی که ضمن برخورداری از تأیید سلطنتی برای انجام فعالیت خود در کارگاه شاهی، همچنان به اجازه و حمایت شاه نیازمند بودند. به‌عبارتی، همان‌طور که «موجباتِ اعتبار صدرها و شیخ‌الاسلام‌ها، پیوستگی آنان با دربار می‌باشد» (شاردن، ۱۳۷۴، ج۴: ۱۳۳۹) نگارگران نیز اعتبار خود را از دربار می‌گرفتند. توفیق این اعتبار تا حدود بسیار زیادی نوع فعالیت هنری نگارگر را تعیین می‌کرد و حتی او را در مقابل درخواست‌های هنری دربار مطیع می‌ساخت؛ تا آنجایی که اگر شاه مشوق می‌شد و حمایت می‌کرد، نگارگر نیز می‌توانست به فعالیت خود ادامه دهد و یا تغییری در آن ایجاد کند.

تأمل در این موارد بر رأی مسلط و مستقل شاه در مواجهه با هنر نگارگری اشاره می‌کند. در واقع، اگرچه طهماسب در فرمانی حکومتی، خود و رجال را در تبعیت از محقق کرکی در احکام شرعی موظف می‌کند، اما در عمل و آنجایی که تعلقات هنری او مطرح است، ملاحظاتی فارغ از حکم حاکم شرع و توبه نصوح خود دارد. چنانکه، در ایام مذکور، شاه طهماسب نه‌تنها مصوَّری و چهره‌پردازی را منع نمی‌کند، بلکه در حمایت از آن نیز به تهیه نسخ مصور رنگی نظیرِ شاهنامه و خمسه دستور می‌دهد. منع صورتگری، خاصِ زمانهٔ طهماسب نیست بلکه از مدت‌ها پیش سخن از ان بوده است؛ به‌گونه‌ای که در متون عصر صفوی، ارباب تصویر برای مشروعیت‌بخشی به هنر خود به حضرت علی (ع) و دانیال نبی متوسل شده‌اند. توسل و تقربی که بتوان در سایهٔ آن مصوری را همچون خوشنویسی مشروعیت داد، چنانکه در متن دیباچه دوست محمد بر مرقع بهرام‌میرزا آمده است: «ابواب این بضاعت را آن حضرت به مفتاح قلم بر روی این طایفه گشودند و چند برگ که در عرف نقاشان به اسلامی معروف است آن حضرت اختراع فرموده‌اند. و اگر ارباب تصویر را به ظواهر شرع سر خجالت در پیش است اما آنچه از

Copyright ©The authors
Publisher: University of Tabriz

ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
University of Tabriz



مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

کتب اکابر مستفاد می‌گردد مآل این کار منتهی به حضرت دانیال پیغمبر می‌شود» (خزایی، ۱۳۹۸: ۱۱۹، به نقل از دوست محمد). شاید بتوان این وجه از مشروعیت‌بخشی بر هنر نگارگری و ارباب تصویر را به مدد حضرت علی (ع) با تمایلات شیعی شاه هم‌راستا دانست و از جمله موارد تأثیرگذار بر ملاحظات هنری او برشمارد.

### ۵-۲- ملاحظاتِ بی‌رنگی

دهۀ نخستین سال ۹۶۰ ق. با اتفاق‌های مهمی همراه بود که انتقال پایتخت از تبریز به قزوین در سال ۹۶۲ ق.، به دستور شاه و امر بر توبه نصوح حکام و امرا و سایر رجال درباری در سال ۹۶۳ ق. از جانب شاه، دو مورد از آنها بود. این دو رخداد از حیثِ چگونگی ملاحظات هنری شاه‌طهماسب دارای اهمیت هستند. زمانی‌که کارگاه شاهی به شهر قزوین انتقال یافت، برخی از هنرمندان خاصه که با شاه نیز روابط دوستانه‌ای داشتند، در قید حیات نبودند و کارگاه شاهی در قزوین از حضور آنها عاری شد. در خلل این ایام بود که شاه «اصحاب کتابخانه را بعضی که در حیات بودند مرخص ساخته بودند که بجهت خود کار می‌کردند و در اواخر ایام حیات مولانا یوسف غلام خاصه که خط ثلث خوب می‌نوشت و تربیت از آن حضرت یافته بود کتابدار کرده کتب سرکار خاصه شریفه تحویل او بود» (منشی، ۱۳۱۴ق.، ج۱: ۱۲۷). از جانب دیگر، توبه نصوح وجهی فراگیرتر یافته و بر دربار مستولی شده بود. تشدید تمایلات زاهدانه شاه نیز مزید بر علت شد و مجموع این موارد توانست بر روند فزایندۀ حمایتی او در تهیه نسخ مصورِ رنگی اثر بگذارد و ملاحظاتی با ماهیت دیگر از جنسِ نگاره‌های منفرد تک‌رنگ را هویدا سازد. اما آنچه‌که در این میان، حائز اهمیت است و نوعی باریک‌بینی را می‌طلبد، توجه در چگونگی روند حمایتی شاه همراه با طرح این پرسش است که آیا این موارد به معنایِ لغو حمایت هنری از جانب شاه‌طهماسب بوده یا به معنایِ تغییر رویه با ملاحظاتی از جنس دیگر است؟ چراکه، تعداد چشمگیری از پژوهشگران، هنگامی که با این تغییر مواجه می‌شوند، دلیل این جایگزینی را نبودِ حمایت‌های مالی از جانب شاه به‌خاطر توبه او می‌دانند. به‌واقع، آنها از توبه شاه گذر می‌کنند و تحلیل خود را بر وجه مالی و اقتصادی محوریت می‌بخشند. بر این اساس، آنها بیان می‌دارند که نگارگران از عهده مخارج مواد و ابزار لازم برای خلق نگاره‌ها برنیامده و برای جذب حامیان دیگر به اجرای نگاره‌های منفرد و طراحی رو می‌آورند (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۸۵-۱۰۱؛ ولش، ۱۳۸۹، ۲۴-۱۹۰؛ محمدحسن، ۱۳۶۴: ۱۵۳-۱۵۴؛ بینیون و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۵۷و ۳۲۷؛ پاکباز، ۱۳۸۵ب: ۹۳؛ آژند، ۱۳۹۲: ۲۴ و ۱۴۶ ). در صورتی‌که، اگرچه طبق فرمان شاه، نگارگران برای مدت کوتاهی در دربار شاه‌طهماسب از کارکردن بر روی نسخه‌های مصور رنگی دور شدند اما این به معنای حذف کامل این فعالیت‌ها از نظرِ شاه نبود. مصداق این سخن، فعالیت نگارگران در کارگاه هنری ابراهیم‌میرزا به سال ۹۶۴ق است که در این ایام، شاهزاده «با اجازه شاه‌طهماسب کار بر روی پروژه هفت‌اورنگ جامی را آغاز کرد که حدود نه سال طول کشید» (آژند، ۱۳۹۲، ج۲: ۴۸۹). بر مبنای این اشارت، می‌توان دریافت که همچنان تولید نسخ مصور رنگی با اجازه شاه در حال انجام بوده است؛ با ذکر این نکته مهم که اکنون تولید نسخ مصور رنگی، تحتِ حمایت غیر مستقیم شاه قرار گرفته و حمایت مستقیم آن به شاهزاده‌ها و حاکمان محلی واگذار شده است.

با این‌وصف، می‌توان از چشمگیریِ ملاحظات مالی کاست و تا حدودی بر ملاحظات اندیشه‌ای با محوریت توبه پرتو افکند، رویکرد بینشی که بر ظهور رسمیِ نگاره‌های منفرد و غیر نسخه‌ای نظر دارد. به‌موجب رویکرد فوق، نگاره‌های منفرد در دو نوع گسترش یافتند: الف) رنگی و نقاشی، ب) بی‌رنگی و قلم‌سیاهی. در این میان، نوع بی‌رنگی چشمگیرتر بود و توانست سرانجامِ مکتب تبریز را در عصر شاه طهماسب رقم بزنند و نیز همین امر «جریان‌های جدیدی را فرانمود که در دوره شاه عباس اول متداول بود» (کونل، ۱۳۹۳: ۱۱۹). اصطلاحِ «بی‌رنگ» در کتاب «شرف‌نامه منیری» که یک فرهنگِ لغت تألیف-

Copyright ©The authors

ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS
رضاپور مقدم و پرغو(۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۰-۱

شده در قرن ۹ ه.ق است به «طرحی که نقاشان به قلم‌موی افکنند بعد رنگ آمیزند» (فاروقی، ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۷۸) معنا شده است. همچنین در کتاب *برهان قاطع* که آن نیز یک فرهنگ لغت مربوط به قرن ۱۱ ه.ق است، کلمهٔ بی‌رنگ در معنای «نشان و هیولایی باشد که نقاشان و مصوران، مرتبهٔ اول بر کاغذ و دیوار بکشند و بعد از آن قلم‌گیری کنند و رنگ‌آمیزی نمایند» (برهان، ۱۳۴۲، ج ۱: ۳۳۵ ) به‌کار رفته است. از همین‌رو، عدمِ آراییدن به رنگ و نقش‌آفرینیِ بی‌رنگ که بر کاربرد عنصر خط استوار است در نوع دوم از نگاره‌های منفرد، شاخصه‌ای اصلی است. اما در این مطلب، نکته‌ای مهم وجود دارد که کاربرد عنصر خط و پرهیز از سطوح رنگی در نگاره‌های نوع دوم به‌طریقِ نهایی مدنظر نگارگر بوده است. به این معنا که هدف از کاربستِ عنصر خط، اجرای یک پیش‌طرح نبوده بلکه اجرایِ نهایی و ارائهٔ یک اثر طراحیِ تمام‌شده و مستقل از نقاشی، هدفِ هنرمند قرار می‌گیرد. بر این اساس، نگاره‌هایی که ماحصل این فرایند هستند، با عنوان نگاره‌های «قلم‌سیاهی» خطاب می‌شوند که طراحی‌هایی با خطوط تیره و اجرای نهایی هستند (تصویر ۳ و ۴).

تصویر ۳- شاهزاده و باز شکاری، احتمالا سلطان محمد، سده ۱۰ق. (URL 3).

تصویر ۴- صورت هنرمند، میرسیدعلی، سدهٔ ۱۰ ق. (URL 4).

قلم‌سیاهی یا سیاه‌قلم، نوعی از تصویر است که به سیاهی کشند و هیچ رنگ‌آمیزی نداشته باشد در همین معنا و خصایص نیز در *فرهنگ معین*، این صورت هنری به اثرِ نقاشی اطلاق می‌گردد که فقط با سیاهی مرکب یا مداد کار شده و فاقد رنگ‌آمیزی است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۹: ۱۳۸۷۱؛ معین، ۱۳۸۶، ج۱: ۹۰۴). بر مبنای این تعریف، بی‌رنگی یکی از ویژگی‌های اساسی قلم-سیاهی است که در آن، تصویر صرفا با مرکب و به تعبیری، همان سیاهی کشیده می‌شود. مضامین این تک‌نگاره‌های طراحی مشمولِ تمامی اقشار جامعه اعم از شاه و درویش بود و برخلافِ نسخ مصور نقاشی، صرفا به شخص پادشاه و فعالیت‌های او بسنده نمی‌شد. به‌واقع، این مشمولیتِ جامع و پرهیز از بینش مبتنی بر تفکیکِ طبقهٔ درباری و غیر درباری به بازنماییِ کثیری

Copyright ©The authors
Publisher: University of Tabriz

ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
University of Tabriz



مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

از افراد جامعهٔ عصر صفوی با تمام مراتب اجتماعی خود، موجب شده بود. این بازنمایی توانسته بود، کثرت و فراوانیِ حاصل از پرداختنِ به شخصیت‌های متفاوت و متنوع جامعه را در اصلِ بی‌رنگی به وحدت برساند. به موجب این رویکرد، سطوح رنگیِ ملون و تمایزبخش در مقابل عنصر مسلط و وحدت‌بخش خط، رنگ باخت. همچنان‌که، بی‌رنگی «در نزد محققان ظهور احدیت است و اشاره به عالم وحدت که عبارت از مرتبهٔ بی‌مرتبه بود که آن اسقاط اضافات ذات معرا از لباس اسماء و صفات است تعالی و تقدس» (برهان، ۱۳۴۲، ج ۱: ۳۳۵ ).

ماحصل این بی‌رنگی، یک‌رنگی است که از خُم وحدت سرچشمه می‌گیرد. این یک‌رنگی معنوی در اشعار عرفانی سابقه دیرینه دارد و شاعران هم‌عصر شاه طهماسب نیز به آن توجه داشته‌اند. برخی از این اشعار در ترتیب تاریخی به قرار زیر است:

کین همه رنگ‌های پر نیرنگ — خم وحدت کند همه یک رنگ
پس چو یک رنگ شد همه او شد — رشته باریک شد چو یک تو شد
(سنایی، ۱۳۸۲، ۲۰)

تا فضل تو راهش دهد وز شید و تلوین وارهد — شیاد ما شیدا شود یک رنگ چون شمس الضحی
(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۱: ۲۴)

بر خود مساز مذهب هفتاد و دو دراز — یک رنگ آل باش که اصل مذاهبست
(بابا فغانی، ۱۳۶۲: ۱۵)

گو سیه‌شو رویم از ترک عبادت تا مرا — بندهٔ یک رنگ خود داند پری رخسار من
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۲۷۳)

صبغه الله هست رنگ خم هو — پیسها یک رنگ گردد اندر او
(شیخ بهایی، ۱۳۷۷: ۲۰۰)

اما یکی از مهم‌ترین، اشعاری که در باب رنگ و بی‌رنگی بیان شده است به دفتر اول از مثنوی معنویِ مولانا مربوط می‌شود. مولانا در این ابیات، موسی و فرعون را مقابل هم قرار می‌دهد و موسی را مظهر بی‌رنگی و فرعون را مظهر رنگ معرفی می‌نماید.

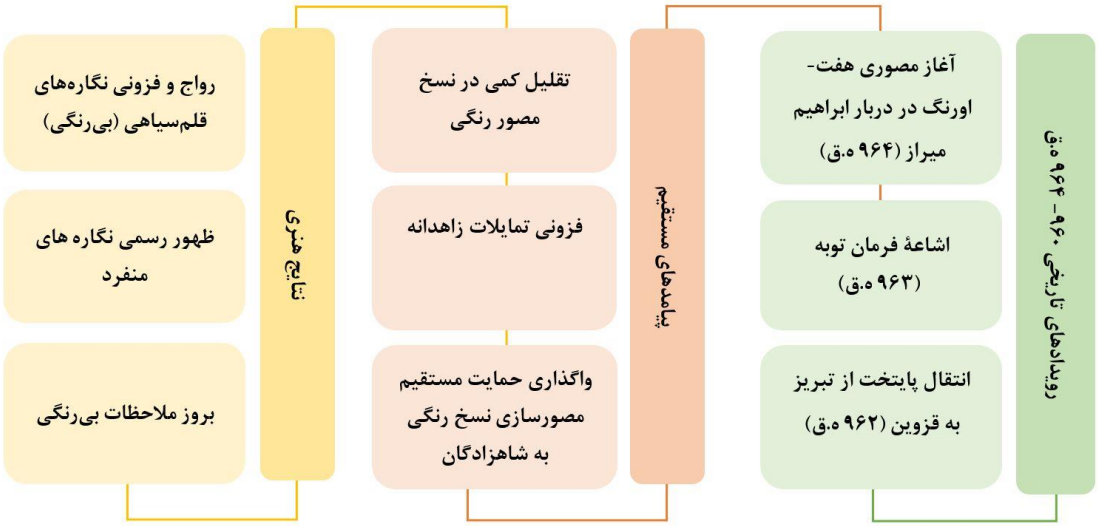
این عجب کین رنگ از بی‌رنگ برخاست — رنگ با بی‌رنگ چون در جنگ خاست
(مولوی، ۱۳۷۶، ۱۱۳)

برخاستن رنگ‌ها از بی‌رنگی بر زاینده بودن بی‌رنگی و حاصل شدن رنگ دلالت دارد. این تعبیر در اندیشه عرفانی، اشارتی ضمنی است بر این مهم که ظواهر متکثر در باطن برخاسته از اصلی واحد هستند و برای حصولِ بی‌رنگی باید از ماسوی الله دوری جست. همچنان‌که در تعریف تصوف گفته می‌شود: «تصوف یکی دانستن و یکی خواستن و یکی دیدن و یکی‌شدن است» (نوربخش، ۱۳۵۹: ۴۲). این بینش، عبور از رنگ و رسیدن به یک رنگیِ وحدانی را به ارمغان می‌آورد. با نظر به این مهم، می‌توان امرِ بی‌رنگی را با تمایلات زاهدانه شاه‌طهماسب، قریب و هم‌پیوند یافت. در راستایِ این تمایلات، ملاحظات بی‌رنگی در نزد شاه قوت یافت و از جملهٔ عوامل مهمی شد که توانست بر ظهور و رواج تک‌نگاره‌های تک‌رنگ با اسلوب قلم‌سیاهی اثر گذارد. نگارگران نیز نه با دستور مستقیم و صریح شاه بلکه با تغییر رویهٔ غیر مستقیم و ضمنی شاه در حمایت و هنرپروری به رقم‌زنی نگاره‌های منفردِ طراحی پرداختند. لازم به ذکر است که این تغییر رویه، اگرچه در ابتدای مسیر به‌صورت ضمنی و

Copyright ©The authors

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS
رضاپور مقدم و پرغو(۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۰-۱

مستتر رخ نمود اما توانست در تداوم خود در دوره شاه عباس اول به شکل‌گیری جریانی رسمی از تک‌نگاره‌های طراحی به موازات نقاشی‌ها انجامد. اختصاری از مباحث فوق در نمودار زیر بیان شده‌است (نمودار ۴).




نمودار ۴- رویدادهای تاریخی ۹۶۰- ۹۶۴ ه.ق و پیامدهای آن با محوریت ملاحظات بی‌رنگی و اسلوب قلم‌سیاهی. مأخذ:

## نتیجه

پژوهش حاضر با محوریت قراردادنِ ملاحظات هنری شاه طهماسب اول در اثناء توبه‌های اول (۹۳۹ ه.ق) و دوم (۹۶۳ ه.ق) به طرح دو پرسش از چه بودنِ تغییرات و ویژگی‌های محوریِ آن با تأکید بر هنر نگارگری ایران در بازهٔ زمانی مذکور، پرداخت. یافته‌هایِ تحقیق نشان می‌دهد که خاستگاه مذهبی دولت صفوی، با توجه به نقش محوری شاه اسماعیل اول از تصوف به سمت تشیع متمایل می‌شود. توجه بر هر دو بعد، پیوند نمایندگان دو جبهه طریقت و شریعت را در سطوح دولتی نزدیک‌تر می‌کند، اما با توجه به کثرت نفوذ صوفیان قزلباش در دستگاه حکومتی شاه اسماعیل، تعلقِ رنگ تصوف بر دربار فزونی می-گیرد. در این گذر، تمایلات شریعتی به مرور با تدابیر شاه طهماسب اول و رسمیت یافتن مقام شیخ‌الاسلامی و حضور محقق کرکی، از سویی و توبه شاه، از سویی‌دیگر در دربار محوریت می‌یابد. در این راستا، اگرچه شاه طهماسب برای نمایندگان تشیع و تصوف، برخی از اختیارات را تعریف می‌کند اما در آخر، رأی نهایی ازآنِ او می‌شود که قول به حرمت تصویر از جانب محقق کرکی و اهمیت‌یافتن تصویر در نزد شاه از جمله مصادیق این سخن است. در ادامه، اندیشه فقهی در نزد دربار و علما نافذتر از اندیشه طریقتی می‌شود، آنچنان‌که شخص اول دربار در سال ۹۳۰ ق. به توبه نصوح توفیق می‌یابد. بااین‌حال، هنر نگارگری همچنان رویه مرسوم و معمولِ خود را طی می‌کند و به دستور مستقیم شاهِ تواب، نسخ مصور رنگی نظیر شاهنامه و خمسه در بیوتات شاهی تهیه می‌شوند. اما در سال ۹۶۳ ق. با اشاعه و گسترش فرمان توبه شاه در نزد رجال درباری، روند مصورسازی متحول می‌گردد و تولیدِ نسخ مصور رنگی همچون هفت اورنگ با حمایت غیر مستقیم شاه در مشهد و خارج از پایتخت انجام می‌گیرد. در این ایام، سویهٔ دیگری از ملاحظات هنری شاه رخ می‌نماید که عاری از رنگ و تسلسل اوراق نسخه‌ای است. تأمل در این تغییرات به یافتنِ پاسخِ پرسش اول منتج می‌گردد و به شناخت و دریافت دو ملاحظهٔ رنگی و بی‌رنگی در نزد شاه

Copyright ©The authors
Publisher: University of Tabriz

ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
University of Tabriz



مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

طهماسب در اثناءِ توبه‌های اول و دوم با محوریتِ هنر نگارگری ایران می‌انجامد. در گذر از ملاحظات رنگی به سویِ ملاحظات بی‌رنگی، چگونگیِ تغییرات در تغییر ماهیتِ نگاره‌ها از نقاشی به قلم‌سیاهی و از نسخ مصور به نگاره‌های منفرد، مطرح می‌شود که بر پاسخ سوال دوم، توجه دارد. در راستایِ تغییر مذکور، نسخ مصور رنگی که از سطوح ملوَّن و مزیَّن مملو بودند و بیشتر بر بازنماییِ شاه و رجال درباری تمرکز داشتند، رنگ باخته و تقلیل می‌یابند. به موجب این مهم، نگاره‌های منفرد از ظهور رسمی برخوردار می‌شوند که نه‌تنها، در آنها عنصر خط، عنصری مسلط و رجحان‌یافته بر رنگ است، بلکه از حیثِ مضمونی به بازنماییِ فعالیت‌هایِ روزمرۀ مردم عادی نیز می‌پردازند. خاصه آنکه، این نگاره‌های منفرد با اسلوب قلم‌سیاهی اجرا می‌شدند که بی‌رنگی آنها با تمایلات زاهدانه شاه‌طهماسب، قریب بود، به‌گونه‌ای که ملاحظات هنری شاه در بستر اندیشه دینی و زاهدانۀ او به‌صورتِ مستتر در هنر نگارگری ایران، رنگ‌های متکثر را می‌زداید و بر تک‌رنگ بودن نگاره‌ها می‌افزاید.

## تضاد منافع

بدین‌وسیله نویسندگان اعلام می‌دارند که هیچ نفع متقابلی از انتشار این مقاله ندارند.

## منابع


۱. قرآن کریم (۱۳۹۶). ترجمه حسین انصاریان، چاپ چهارم، قم: دانش.
۲. آژند، یعقوب (۱۳۹۲). *نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران*. جلد ۱ و ۲، تهران: سمت.
۳. افندی الاصفهانی، میرزا عبدالله (۱۴۰۳ ق.). *ریاض العلماء و حیاض الفضلا*، به کوشش سیدمحمود مرعشی و به تحقیق سیداحمد الحسینی، جلد سوم، قم: انتشارات المکتبه آیت‌الله المرعشی النجفی قدس سره.
۴. بابا فغانی شیرازی (۱۳۶۲). *دیوان اشعار*. به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران: اقبال.
۵. بدلیسی، شرف‌الدین بن شمس‌الدین (۱۳۷۷). *شرفنامه*. جلد ۲، تهران: اساطیر.
۶. برهان، محمد حسین خلف تبریزی (۱۳۷۲). *برهان قاطع*. به اهتمام محمد معین، چاپ دوم، جلد ۱، تهران: ابن سینا.
۷. بینیون، لارنس، ویلکینسون، ج.و.س و بازیل گری (۱۳۹۶). *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایران*. ترجمه محمد ایران‌منش، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
۸. پاکباز، رویین (۱۳۸۵ الف). *دایره‌المعارف هنر*. چاپ پنجم، تهران: فرهنگ معاصر.
۹. پاکباز، رویین (۱۳۸۵ ب). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. چاپ پنجم، تهران: زرین و سیمین.
۱۰. پرغو، محمدعلی (۱۴۰۳). جریان فکری و فرهنگی ردیه‌نویسی بر تصوف در عصر صفوی، *تاریخ فرهنگ ایران*، ۱ (۱)، ۱۹۹- ۲۱۱.
۱۱. تنکابنی، محمدبن سلیمان (۱۳۸۳). *قصص العلماء*. به‌کوشش محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۲. جعفریان، رسول (۱۳۷۹). *صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست*. جلد ۱، قم: پژوهشکده حوزه و دانشگاه قم.
۱۳. جعفری، علی‌اکبر؛ اصلاحی، مهشید سادات؛ اصلاحی، متین سادات (۱۳۹۸). تأثیر شیعه‌گرایی عصر صفوی بر تاریخ‌نگاری عالم‌آرای شاه-طهماسب، *سیره‌پژوهی اهل بیت*، ۵ (۸)، ۹۵- ۱۱۵.
۱۴. حسینی استرآبادی، سید حسین بن مرتضی (۱۳۶۶). *از شیخ صفی تا شاه صفی*. به اهتمام احسان اشراقی، تهران: علمی.
۱۵. حیات، علی؛ صرفی، محمدرضا؛ شریف‌پور، عنایت الله (۱۴۰۳). عرفان و نگارگری: تأثیر آداب و اندیشه‌های عرفان اسلامی حکمای صفوی در مفاهیم نگارگری مکتب تبریز دوم، *نشریه مطالعات هنر اسلامی*، ۵۲ (۲۱)، ۱۴۹- ۱۷۰.
۱۶. خوانساری اصفهانی، میر سیدمحمد باقر (۱۳۶۰). *روضات الجنات فی أحوال العلماء والسادات*. ترجمۀ شیخ محمد باقر ساعدی خراسانی، جلد پنجم، تهران: اسلامیه.
۱۷. خوانساری، محمدباقر (۱۳۹۰). *روضات الجنات فی احوال العلماء و السادات*. جلد پنجم، قم: اسماعیلیان.
۱۸. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامۀ دهخدا*. زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، ۱۴جلد، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۱۹. روملو، حسن (۱۳۸۴). *أحسن‌التواریخ*. به تصحیح عبدالحسین نوایی، جلد ۲، تهران: اساطیر.


Copyright ©The authors
**Publisher:** University of Tabriz

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS
رضاپور مقدم و پرغو(۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۰-۱

۲۰. سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن آدم (۱۳۸۲). *حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه*. به تصحیح و مقدمه مریم حسینی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۱. سهرابی، اسماعیل؛ کامرانی‌فر، احمد و اعرابی هاشمی، شکوه السادات (۱۴۰۲). تاثیرات اعتقادات مذهبی شاه طهماسب اول بر اقدامات سیاسی-فرهنگی وی، *مطالعات سیاسی-اجتماعی تاریخ معاصر ایران*، ۲ (۲)، ۲۳- ۳۷.
۲۲. شاردن، ژان (۱۳۷۲). *سفرنامه شاردن*. ترجمه اقبال یغمایی، جلد ۲ و ۵، تهران: توس.
۲۳. شاطری، میترا و احمد طجری، پروانه (۱۳۹۶)، مطالعهٔ تأثیرپذیری نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی از تغییر مذهب در دورهٔ صفوی، *نگره*، ۴۲، ۴۷-۶۰.
۲۴. شاه طهماسب (۱۳۴۳ ق.). تذکره شاه طهماسب، برلین: کاویانی.
۲۵. شیخ بهایی (۱۳۷۷). *کشکول*. ترجمه بهمن رازانی، بی‌جا.
۲۶. طالعی قره‌قشلاقی، عزیز (۱۴۰۰). تحلیلی بر زمینه‌ها و عوامل اثرگذار بر رفتارها و سیاست مذهبی شاه طهماسب اول صفوی»، *جستارهای تاریخی*، ۱۲ (۲)، ۱۹۳- ۲۱۲.
۲۷. طباطبائی، سیدمحمدحسین (۱۳۷۷). *اصول فلسفه و روش رئالیسم*. به مقدمه و پاورقی مرتضی مطهری، جلد ۱، چاپ ششم، تهران: صدرا.
۲۸. فاروقی، ابراهیم قوام (۱۳۸۵). *شرفنامه منیری(فرهنگ ابراهیمی)*، به تصحیح، مقدمه و تعلیقات حکیمه دبیران، جلد ۱، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۹. کنبی، شیلا (۱۳۸۴). *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش*. ترجمه یعقوب آژند، تهران: فرهنگستان هنر.
۳۰. کونل، ارنست (۱۳۹۳). تاریخ نگارگری و طراحی، در *سیر و صور نقاشی ایران*. پوپ، آرتور اپهام. صص. ۳۵-۱۴۴، تهران: مولی.
۳۱. مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*. مشهد: آستان قدس رضوی.
۳۲. محتشم کاشانی، کمال‌الدین (۱۳۸۰). *هفت دیوان محتشم کاشانی*. با مقدمه و تصحیح عبدالحسین نوایی و مهدی صدری، تهران» میراث مکتوب.
۳۳. محمدحسن، زکی (۱۳۶۴). *تاریخ نقاشی در ایران*. ترجمه ابوالقاسم سحاب، تهران: کتاب سحاب.
۳۴. معین، محمد (۱۳۸۶). *فرهنگ معین*. جلد ۱ و ۲، چاپ چهارم، تهران: انتشارات اَدِنا.
۳۵. منشی، اسکندربیک (۱۳۱۴ ق.). *تاریخ عالم آرای عباسی*. جلد ۲و۱، تهران: دارالطباعه آقا سید مرتضی.
۳۶. منشی قمی، احمدبن حسین (۱۳۸۳). *خلاصه التواریخ*. به تصحیح احسان اشراقی، جلد ۱، تهران: دانشگاه تهران .
۳۷. مولوی، مولانا جلال‌الدین محمد (۱۳۷۸). *کلیات شمس*. به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
۳۸. مولوی، مولانا جلال‌الدین محمد (۱۳۷۶). *مثنوی معنوی*. به تصحیح عبدالکریم سروش، تهران: علمی و فرهنگی.
۳۹. میرخواند، محمد بن خاوندشاه (۱۲۷۰ ق.). *روضه الصفا*. بی‌جا: بی‌نا.
۴۰. نوایی، عبدالحسین، مصحح (۱۳۸۴). *احسن‌التواریخ*. جلد۳، تهران: اساطیر.
۴۱. ولش، آنتونی (۱۳۸۹). *نگارگری و حامیان صفوی*. ترجمه روح‌الله رجبی، چاپ دوم، تهران: متن.
۴۲. یغمایی، اقبال. مترجم، (۱۳۷۲). *سفرنامه شاردن*. جلد ۵، تهران: توس.
43. URL 1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/The_Court_of_Gayumars.jpg
44. URL 2: https://en.wikipedia.org/wiki/Khamsa_of_Nizami#/media/File:Miraj_by_Sultan _Muhammad.
45. URL3:https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432899d /f6.image.r=persan20%manuscript20%painting
46. URL4:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Mir_Sayyid _Ali_autoportrait.jpg

## آوانگاری منابع

1. *The Holy Qurʾan*. (2017). (H. Ansarian, Trans.) (4th ed.), Qom: Danesh.
2. Afandī al-Iṣfahānī, Mīrzā ʿAbdallāh. (n.d.). *Riyāḍ al-ʿulamāʾ wa ḥiyāḍ al-fuḍalāʾ* (Vol. 3; S. M. Marʿashī, Ed.; S. A. al-Ḥusaynī, Researcher). Qom: al-Maktabah Āyat Allāh al-Marʿashī al-Najafī.
3. Azhand, Y., (2012). *Nigargari Iran (Research on the history of painting and painting in Iran)*, (1st ed), Volumes. 1, 2, Tehran, SAMT.
4. Baba Faghānī Shīrāzī. (1983). *Dīvān-e ashʿār* (A. Sohaylī Khānsārī, Ed.). Tehran: Iqbal.
5. Badlīsī, Sharaf al-Dīn ibn Shams al-Dīn. (1998). *Sharaf-nāmeh* (Vol. 2). Tehran: Asāṭīr.

Copyright ©The authors
**Publisher:** University of Tabriz

ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097 University of Tabriz



مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

6. Binyon, L., Wilkinson, J. W. S., & Gray, Basil. (2017). *A critical survey of Persian art of painting* (M. Irān-Manesh, Trans.; 4th ed.). Tehran: Amīr Kabīr.
7. Burhān, Muḥammad Ḥusayn Khalaf Tabrīzī. (1993). *Burhān-i qāṭiʿ* (Vol. 1; M. Moʿīn, Ed.; 2nd ed.). Tehran: Ibn Sīnā.
8. Chardin, J. (1993). *Voyages en Perse*, (Iqbal Yaghmai, trans.), Volumes. 2,5, Tehran, Toos.
9. Dehkhoda, A. A. (1998). *Dehkhoda dictionary*. observated by Mohammad Moin , Seyyed Jaafar Shahidi,Volumes 5, 10, Tehran: University of Tehran, Publishing and Printing Institute.
10. Fārūqī, Ebrāhīm Qavām. (2006). *Sharaf-nāmeh-ye Monīrī (Farhang-e Ebrāhīmī)* (Vol. 1; H. Dabīrān, Ed., Preface & Annotations). Tehran: Pazhūheshgāh-e ʿOlūm-e Ensānī va Motāleʿāt-e Farhangī.
11. Hayat, A., Sarfi. M., Sharifpour. E. (2024). Sufism and Painting: The Influence of Safavid Sufi Mystics' Custand Thoughts on the Concepts of Tabriz School of Painting, *Journal of Islamic Art Studies*, 56 (21), 149-170.
12. Ḥusaynī Astarābādī, Sayyid Ḥusayn ibn Murtaḍā. (1987). *Az Shaykh Ṣafī tā Shāh Ṣafī* (E. Eshrāqī, Ed.). Tehran: ʿElmī.
13. Jafari, A. A., eslahi, M. S. and eslahi, M. S. (2019). The Effect of Shiitism of the Safavid Era on Historiography of the Work Ālam Ārae Shāh Tahmāsb. *Conduct Studies of Ahl-ol-Bayt*, *5*(8).
14. Jaʿfarīyān, Rasūl. (2000). *Ṣafavīyeh dar ʿarṣeh-ye dīn, farhang va siyāsat* (Vol. 1). Qom: Pazhūheshkadeh-ye Ḥowzeh va Dāneshgāh-e Qom.
15. Kanbi, S. (2005). *Reza Abbasi, a rebellious reformer*. Translated by (Yaghoob –Azhand, Trans.), Tehran: Iranian Academy of Arts.
16. Khvānsārī, Mīr Sayyid Moḥammad-Bāqer. (1981). *Rawżāt al-jannāt fī aḥwāl al-ʿulamāʾ wa al-sādāt* (M. B. Sāʿedī Khorāsānī, Trans.; Vol. 5). Tehran: Eslāmīyeh.
17. Khvānsārī, Mīr Sayyid Moḥammad-Bāqer. (2004). *Rawżāt al-jannāt fī aḥwāl al-ʿulamāʾ wa al-sādāt* (Vol. 5). Qom: Esmāʿīlīān.
18. kuhnel, E. (2014). The history of painting and drowing. In Arthur Upham, P. (Ed.) Survey of Persian Art (pp. 35–144). Tehran: Moulī.
19. Mile Hervi, Najib (1993), The art of bibliopegy in Islamic civilization: A collection of articles on penmanship, ink making, papers, Mashhad: Āstān-e Qods-e Reżavī.
20. Mīr-Khānd, Moḥammad ibn Khāvandshāh. (1891). *Rawżat al-ṣafā*. . n.p.
21. Moḥtasham Kāshānī, Kamāl al-Dīn. (2001). *Haft dīvān-e Moḥtasham Kāshānī* (ʿA. Navāʾī & M. Ṣadrī, Eds.). Tehran: the Institute for the Study of Written Heritage.
22. Moin, M. (2007). *Moin Encyclopedic Dictionary*. volume 1, Edition 4, Tehran, Adenan.
23. Mowlavī (Rūmī), Mawlānā Jalāl al-Dīn Moḥammad. (1997). *Mathnavī-ye maʿnavī* (A. Sorūsh, Ed.). Tehran: Elmi- Farhangi Publisging Company.
24. Mowlavī (Rūmī), Mawlānā Jalāl al-Dīn Moḥammad. (1999). *Kolliyāt-e Shams* (B. Forūzānfar, Ed.). Tehran: Amir Kabir Publishers.
25. Monshī, Eskandarbeyk. (1896). *Tārīkh-e ʿĀlam-ārā-ye ʿAbbāsī* (Vols. 1 & 2). Tehran: Dār al-Ṭibāʿa-ye Āqā Sayyid Moṛtazā.
26. Monshī Qomī, Aḥmad ibn Ḥusayn. (2004). *Kholāṣeh al-tawārīkh* (Vol. 1; E. Eshrāqī, Ed.). Tehran: University of Tehran.
27. Nawāʾī, ʿAbd al-Ḥusayn (Ed.). (2005). *Aḥsan al-tawārīkh* (Vol. 3). Tehran: Asāṭīr.
28. Pakbaz, R., (2006 a). *Encyclopaedia of Art, fifth edition*, Tehran: Contemporary Culture.
29. Pakbaz, R. (2006 b). *Iranian painting: from ancient times to today*. Tehran: Zarin and Simin Publications.
30. Parghoo, M. A. (2024). An Approch To Refutation To Mysticism On Safavid Era, *Iranian History of Culture (IHC)*, 1 (1), 199-211.
31. Rūmlū, Ḥasan. (2005). *Aḥsan al-tawārīkh* (Vol. 2; ʿAbd al-Ḥusayn Nawāʾī, Ed.). Tehran: Asāṭīr.

Copyright ©The authors

ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 1-21. doi: 10.22034/IHC.2026.69250.1097
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS
رضاپور مقدم و پرغو(۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۰-۱

32. Sanāʾī Ghaznavī, Abū al-Majd Majdūd ibn Ādam. (2003). *Ḥadīqat al-ḥaqīqa va sharīʿat al-ṭarīqa* (M. Hosseini, Ed.). Tehran: the University Publishing Center.
33. Shāh Ṭahmāsb. (1924). *Tazkerat Shāh Ṭahmāsb*. Berlin: Kāvyānī.
34. Shateri, M., & Ahmadtajari, P. (2017). Study of the Infulence of Changing Sect of Religion on the Paintings of Shahnameh of Shah Tahmasb. *Negareh Journal*, *12*(42), 47-61. doi: 10.22070/negareh.2017.529
35. Shaykh Bahāʾī. (1998). *Kashkūl* (B. Rāzānī, Trans.). n.p.
36. Sohrabi A., Kamrani Far A., and Arabi Hashemi Sh. A. (1402). The Effects of the Religious Beliefs of Shah Tahmasp I on His Political-Cultural Actions. *Socio-Political Studies in Iranian History and Culture*.
37. Ṭabāṭabāʾī, Sayyid Moḥammad-Ḥusayn. (1998). *Oṣūl-e falsafeh va ravesh-e realist* (Vol. 1; 6th ed.; M. Moṭahharī, Intro. & Footnotes). Tehran: Ṣadrā.
38. Taleei Gahrahgehshlaghi, A. (2022). Analytical study on backgrounds and factors affecting the religious behavior and policy of Shah Tahmasb Safavid (I), *Historical Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS) Biannual Journal*, 12 (2), 191- 212.
39. Tonokābonī, Moḥammad ibn Solaymān. (2004). *Qaṣaṣ al-ʿulamāʾ* (M. R. Barzegar Khāleqī & ʿE. Karbāsī, Eds.). Tehran: Elmi- Farhangi Publisging Company.
40. Welch, A. (2010). *Artist for the Shah: late sixteen- century Painting at the imperial cout of iran,* (R. Rajabī, Trans.; 2nd ed.). Tehran: Matn.
41. Yaghmāʾī, Iqbal (Trans.). (1993). *Safarnāmeh-ye Chardin* (Vol. 5). Tehran: Tūs.
42. Zaki, M. H. (1985). *History of painting in Iran*. (Abolghasem Sahab, Trans.), Tehran: Sahab.
43. URL 1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/The_Court_of_Gayumars.jpg
44. URL 2: https://en.wikipedia.org/wiki/Khamsa_of_Nizami#/media/File:Miraj_by_Sultan _Muhammad.
45. URL3:https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432899d /f6.image.r=persan20%manuscript20%painting
46. URL4:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Mir_Sayyid _Ali_autoportrait.jpg

Copyright ©The authors
**Publisher**: University of Tabriz