

عکس میدان نقش جهان، برگرفته از کتاب «سفرنامه از خراسان تا بختیاری»، اثر هانری رنه دالمانی، تاریخ‌نگار، هنرشناس و کتابدار فرانسوی

سه سنت معماری

نجیب‌اغلو در کتاب **قاب بستن نگاه خیره در کاخ‌های عثمانی، صفوی و گورکانی** نظریه کاخ اسلامی را به چالش می‌کشد

اقلیم هنر



سمیرا دردشتی
روزنامه‌نگار

کاخ توپقاپی در استانبول، دولتخانه صفویان در اصفهان و لعل‌قلعه (قلعه سرخ) در دهلی، سه بنای سلطنتی متعلق به امپراطوری‌های رقیب عثمانی، صفوی و گورکانی بودند که در دوران مدرن متقدم بر بخش‌هایی از جهان اسلام حکومت می‌کردند. هر یک از این مجموعه‌ها با سازماندهی فضاهای عمومی، نیمه‌عمومی و خصوصی و پیوند دادن آنها با باغ‌ها، صحنه‌ای برای نمایش اقتدار پادشاه و اجرای تشریفات درباری فراهم می‌کردند. در عین حال معماری هر کاخ بازتاب‌دهنده تصور خاصی از مشروعیت و جایگاه سلطنت بود.

کتاب «قاب بستن نگاه خیره در کاخ‌های عثمانی، صفوی و گورکانی» نوشته گلرو نجیب‌اغلو، پژوهشگر برجسته تاریخ هنر و معماری اسلامی با ترجمه نسترن نجاتی در مجموعه «در اقلیم هنر» نشر نی منتشر شده است. این کتاب در اصل مقاله‌ای پژوهشی است که نخست در سال ۱۹۹۲ در سمپوزیوم «کاخ‌های دوران پیشامدرن اسلامی» در دانشگاه هاروارد ارائه شد. نجیب‌اغلو در این پژوهش با تمرکز بر کاخ‌های سه حکومت عثمانی، صفوی و گورکانی، رابطه معماری، مناسبات قدرت و تجربه بصری را بررسی می‌کند. مفهوم محوری اثر، «نگاه خیره» است که بیش از عمل دیدن به چگونگی هدایت نگاه، سازماندهی تجربه فضایی و بازنمایی سلسله مراتب اجتماعی و سیاسی توجه دارد. نویسنده نشان می‌دهد عناصر معماری و تزئینی کاخ‌ها چگونه با محدود کردن، جهت دادن یا امتیاز بخشیدن به نگاه افراد، مناسبات قدرت را در فضای معماری بازتاب داده و تثبیت کرده‌اند. این پژوهش با رویکردی تطبیقی به سه سنت معماری و توجه به زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و ایدئولوژیک شکل‌گیری کاخ‌ها، معماری را به مثابه ابزاری برای فهم و بازنمایی قدرت، مطالعه می‌کند.

> نجیب‌اغلو در کتاب «قاب بستن نگاه خیره در کاخ‌های عثمانی، صفوی و گورکانی» با تمرکز بر کاخ‌های سه حکومت عثمانی، صفوی و گورکانی، رابطه معماری، مناسبات قدرت و تجربه بصری را بررسی می‌کند

در این میان، بی‌شک جنسیت نقش مهمی در منطقه‌بندی و سازماندهی اجتماعی نگاه خیره در کاخ‌های اسلامی داشته است. زنان حرم، حتی اگر از نفوذ سیاسی برخوردار بودند، غالباً از حضور و دید مستقیم در عرصه‌های عمومی دربار محروم می‌ماندند و از پشت پنجره‌های مشبک، بالاخانه‌های پوشیده یا فضاهای خصوصی نظاره‌گر مراسم بودند. به این ترتیب، معماری علاوه بر تنظیم روابط میان پادشاه و درباریان، در تعیین اینکه چه کسی حق دیدن دارد و چه کسی در معرض نگاه دیگران قرار می‌گیرد نیز نقش ایفا می‌کرد. نجیب‌اغلو از این منظر نشان می‌دهد نحوه قاب‌بندی نگاه خیره در این سه کاخ چگونه بازتابی از مناسبات قدرت است، ساختار جنسیتی جامعه را سازماندهی می‌کند و برداشت متفاوت هر امپراطوری از مفهوم پادشاهی را نشان می‌دهد. به این تعبیر اگرچه گاه در میان کاخ‌های سرزمین‌های اسلامی شباهت‌هایی وجود دارد ولی در نتیجه این پژوهش می‌توان به این نقطه نظر نیز رسید که تفاوت‌ها چنان است که گاه به‌راحتی نمی‌توان ادعا کرد چیزی به نام کاخ اسلامی با یک الگوی واحد وجود دارد.

دیدن بدون دیده شدن

«توپقاپی» کاخی برای مخفی ماندن است. محمد دوم پس از فتح قسطنطنیه، سلطانی را که زمانی در ضیافت‌ها می‌نشست و به‌طور منظم بار عام می‌داد، در پشت قانون‌نامه‌ای از آیین‌ها پنهان کرد. بازدیدکننده از دروازه‌ای به دروازه بعد، از حیاطی به حیاطی خلوت‌تر کشیده می‌شد و سرانجام به تالار کوچک بار خصوصی جایی که راه به ناگاه بسته می‌شد، می‌رسید. آنچه پشت این فضا بود، یعنی حیاط سوم و سرای سعادت، هرگز در معرض نگاه عمومی نبود اما سلطان خودش می‌دید. از پشت پنجره‌های مشبک، بالای دروازه همایون شهر را تماشا می‌کرد، از برجی مشرف بر حیاط دوم، نشست‌های دیوان را زیر نظر می‌گرفت و از کوشک‌ها، سفیران را می‌پایید. پنجره زرین او درست بالای جایگاه صدراعظم بود؛ نگاهی که نمی‌شد دید و فقط اثرش حس می‌شد. حتی تالار دیوان را عمداً خارج از محور ساخته بودند تا فرودستی دیوانیان در برابر فرمانروا را به چشم بیاورد.

پشت این معماری، یک نظریه مشروعیت نهفته بود. سلطان عادلی که با قانون‌نامه خاندان، هماهنگ با شریعت و بر پایه پیروزی در جهاد و پایبندی به اسلام سنی حکم می‌راند و امور را به بوروکراسی برآمده از غلامان خانگی می‌سپارد. هرچه این ماشین اداری غیرشخصی‌تر می‌شد، سلطان بیشتر کنار می‌کشید. حتی سکوت هم بخشی از نمایش محسوب می‌شد. در حیاط سوم، ساکنان زبان اشاره آموخته بودند تا بی‌صدا با هم حرف بزنند. این میل با نقد نویسندگان فرانسوی که پنهان بودن را نشانه استبداد می‌شمردند و با میل به الگوی دسترس‌پذیر لویی چهاردهم پایان گرفت و سلاطین در قرن هجدهم به کاخ‌های اروپایی‌مآب بازتر روی آوردند.

شاه بازارگرد

اگر توپقاپی یک راز بود، اصفهان شاه عباس یک مجلس بزم به شمار می‌رفت. شاه عباس اول بی‌تکلف در شهر قدم می‌زد، با مردم شوخی می‌کرد، در دکان‌ها لقمه‌ای برمی‌داشت و به سفیران خارجی نزدیک می‌شد. در هنگام ملاقات‌های رسمی، شاه خوشرو از تکبر خودداری می‌کرد و با میهمانانش همچون مصاحبان رفتار می‌کرد و با پیشکش غذا و نوشیدنی با دستان خود، کسانی را که در مجاورت او نشسته بودند، مفتخر می‌ساخت. این رفتار، حساب شده بود و ریشه در سنت قبیله‌ای و کاریزماتیک تیموری و صفوی داشت که بر «شاهسونی» یعنی عشق مردم به شاه، تکیه می‌کرد. معماری هم همین را می‌گفت. دولتخانه مجموعه‌ای بود از باغ‌ها و کوشک‌های پراکنده که میان دو فضای عمومی، میدان نقش جهان و خیابان چهارباغ گم می‌شد. مرز کاخ و شهر عمداً مبهم بود. نمایش‌های بزرگ از چوگان و آتش‌بازی تا چراغانی میدان و نمایش هدایای سفیران، بیرون از دیوارها اجرا می‌شد و شهر را به تماشاخانه قدرت بدل می‌کرد.

ایوان‌های ستوندار عالی قاپو، چهل‌ستون و تالار طویله دارای قاب نگاه دوسویه بودند. شاه می‌نگریست و در همان حال دیده می‌شد و مرز تماشاگر و تماشایی از میان می‌رفت. میهمانی‌ها پر از نوشیدنی، موسیقی و نقاشی‌های دیواری بزم‌های شاهانه بود با تصاویری فراوان که در تقابل کامل با برنامه بی‌تصویر توپقاپی قرار می‌گرفت اما این خودمانی بودن بی‌پشتوانه سیاسی نبود. شاه عباس با غلامان گرجی و ارمنی و چرکس، تعادلی در برابر امیران قزلباش ساخت و ابریشم را به انحصار خود درآورد. مشروعیتش از ترکیب کاریزمای صوفی مسلکانه و نسب مقدس امامی با تشیع نهادینه‌شده می‌آمد و با رمزهای ایران باستان از ستون‌های برکنده از تخت جمشید تا فضای شاهنامه، تکمیل می‌شد. او کاریزمای مسیحایی صفوی را مهار و معمول کرد تا با سیاست تمرکزگرایی‌اش بسازد.



قاب بستن نگاه خیره در کاخ‌های عثمانی، صفوی و گورکانی

- نویسنده: **گلرو نجیب‌اغلو**
- مترجم: **نسترن نجاتی**
- انتشارات: **نی**
- تعداد صفحات: **۱۰۰ صفحه**
- قیمت: **۱۹۰۰۰۰ تومان**

شاهی که آفتاب بود

شاه‌جهان در دهلی، راه سوم را رفت. نه پنهان بود و نه خودمانی شد. او نمایشی و در عین حال دست‌نیافتنی بود. قلعه دهلی با دیوارهای محکم از شهر جدا بود اما درونش با سه حیاط پی‌درپی، تقارن سختگیرانه و تالارهایی که درست در مرکز هر حیاط قرار گرفته‌اند، یک چیز را فریاد می‌زد: «امپراطور مرکز است.» این دقیقاً برعکس توپقاپی بود که غیاب فرمانروا را با تالارهای خارج از محور و حرکت مورب نشان می‌داد. قلب این آیین، ایوان جهروکا بود. ایوان نمایشی که امپراطور هر بامداد در آن در برابر مردم ظاهر می‌شد و این رسمی بود که از اکبر به‌جا مانده و به آیین درشن هندو، یعنی دیدن و دیده شدن شخص مقدس می‌رسید. نظریه پشت آن، «شاهی نورانی» بود. فر ایزدی که از خورشید می‌تابد و به شاه می‌رسد و با نسب مغولی-تیموری آمیخته شده بود. روز شاه‌جهان هم مثل خورشید می‌گشت. «درشن بامداد»، «بار عام»، «بار خاص»، «شورای خصوصی» در شاه‌برج و شب‌نشینی و کاخ‌های مرمر سفید و گنبدهای زراندود، استعاره‌ای از همان نور بودند اما در اینجا ظرافتی هم هست. هرچند همه چیز برای دیده شدن چیده شده، فاصله میان نگاه شاه و نگاه مردم حفظ می‌شود. در مینیاتورها، شاه را از نیم‌رخ می‌کشند با نگاهی که به چشم کسی نمی‌افتد. نگاه‌های متقابل در این صحنه یکدیگر را ملاقات نمی‌کنند. با این حال زنجیر عدالت جهانگیر برخلاف عدالت غیرمستقیم سلطان عثمانی، راهی مستقیم به شاه می‌گشود. سنت اورنگ‌زیب بعدها درشن را ناروا و شبیه بت‌پرستی شمرد و برانداخت.

مقایسه کاخ‌های عثمانی، صفوی و گورکانی نشان می‌دهد معماری و تشریفات درباری هر یک بازتاب‌دهنده برداشت متفاوتی از قدرت مطلق سلطنت و مبانی مشروعیت آن بوده است. در این کاخ‌ها، نگاه خیره از طریق سازماندهی فضا و طراحی صحنه‌های تشریفاتی هدایت می‌شد. از سلطان عثمانی که پشت پنجره‌های مشبک و دور از دید مستقیم ظاهر می‌شد تا شاه صفوی که در تالارهای گشوده با مخاطبان خود تعامل داشت و شاه‌جهان گورکانی که با شکوه و جلال در جهرکه به نمایش درمی‌آمد. در هر سه دربار، نگاه خیره ابزاری برای بازنمایی اقتدار سلطنتی و تثبیت سلسله مراتب اجتماعی و سیاسی بود.

نجیب‌اغلو این کاخ‌ها را جهان‌هایی نشانه‌شناختی می‌داند که در آنها معماری، پوشاک، خوراک، آیین‌ها و مناسبات درباری در کنار یکدیگر به بازتولید و مشروعیت بخشی به نظم سلطنتی کمک می‌کردند. این مجموعه‌ها علاوه بر بازتاب نظام سیاسی هر امپراطوری، هویت بصری و دودمانی متمایز برای آنها پدید می‌آوردند. از این منظر، نویسنده بر تفاوت‌های تاریخی و فرهنگی این سه سنت معماری تأکید می‌کند و نشان می‌دهد که نمی‌توان آنها را ذیل تصوری یکپارچه و همگون از «کاخ اسلامی» قرار داد.

گذشته باشکوه نقاشی ایرانی

کتاب **از تاریخ شاهان تا حکایت مردمان** مجموعه‌ای از چهار مقاله پژوهشی درباره هنر ایرانی در مرقعات دیتس است

هاینریش فریدریش فون دیتس (۱۷۵۱ - ۱۸۱۷) دیپلمات و شرق‌شناس آلمانی و کنسول پروس در قسطنطنیه طی سال‌های ۱۷۸۴ تا ۱۷۹۰ بود. او یکی از نخستین پژوهشگران آلمانی به شمار می‌رفت که از دانشی عمیق در زبان ترکی بهره‌مند بود. دیتس به‌ویژه به ادبیات ترکی علاقه داشت. با این حال، افق دید او بسیار فراتر از ترکی عثمانی بود چرا که او در جست‌وجوی ریشه‌های زبان ترکی در میان زبان‌های ترکی رایج در ترکستان نیز برآمد. نسخه‌های خطی متعدد به زبان‌های جغتایی و اوغوزی که در مجموعه او وجود دارد، گواهی بر این علاقه است. این آلبوم‌ها شامل حدود ۴۵۰ اثر هستند. علاوه بر نقاشی‌ها و طراحی‌ها، آثاری همچون خوشنویسی‌ها، کلیشه‌های چوبی (چاپ نقش‌های چوبی) و حکاکی‌ها نیز در میان آنها به چشم می‌خورد که از ایران، ترکیه، چین و اروپا گرد آمده‌اند و قدمت‌شان از اواخر قرن سیزدهم تا اواخر قرن هجدهم می‌رسد. برخی از نگارگری‌ها برگرفته از نسخه‌های خطی مصور متعلق به دوره‌های پیشین هستند. در حالی که شماری دیگر مطالعات یا طراحی‌های اولیه‌ای محسوب می‌شوند که برای انتقال روی مواد و بسترهای دیگر (برای نمونه منسوجات) تهیه شده‌اند. شمار قابل‌توجهی از این تصاویر را می‌توان به دوران مغول یا عصر ایلخانی در ایران نسبت داد. گروهی دیگر از تصاویر و به‌ویژه طراحی‌ها، متعلق به روزگار تیموریان هستند. آلبوم‌ها به دلیل خاستگاهشان در استانبول، اغلب با نام «آلبوم‌های سرای» نیز شناخته می‌شوند، به همراه مجموعه‌ای از کتاب‌ها و نسخه‌های خطی، در قالب میراثی در اختیار کتابخانه برلین قرار گرفته است.

کتاب «از تاریخ شاهان تا حکایت مردمان: نقاشی‌های ایرانی در مرقعات دیتس» مجموعه‌ای از چهار مقاله پژوهشی با ترجمه آزاده لطیف‌کار است. این کتاب توسط انتشارات نشر نی در مجموعه «در اقلیم هنر» منتشر شده و شامل چهار پژوهش از دیوید راکسبرو، چارلز ملویل، برنارد اکین و کارن رودانتس می‌شود. مقالات کتاب با رویکردهای متفاوت تاریخی، نسخه‌شناختی و هنری به بازشناسی زمینه شکل‌گیری نگاره‌ها و پیوند میان متن و تصویر می‌پردازند. این مجموعه چشم‌اندازی از تنوع موضوعی نقاشی ایرانی در قرن هشتم هجری ارائه می‌کند که این قرن از اهمیت بسیاری در تکوین هنر نقاشی ایرانی برخوردار است.

آلبوم‌های بازسازی شده

دیوید راکسبرو در نخستین مقاله کتاب با عنوان «هاینریش فردریش فن دیتس و مرقعات همنام او» می‌پرسد: «این آلبوم‌ها دقیقاً چگونه و کجا ساخته شده‌اند؟» پژوهشگران پیش از او بیشتر به شناخت سبک‌ها و نام هنرمندان مشغول بودند و کمتر با چنین پرسش بنیادینی درگیر بوده‌اند. نظر رایج، به‌ویژه از سوی مظهر شوکت ایپشیراغلو، این بود که آلبوم‌ها در عهد سلطان محمد دوم و در دربار عثمانی تدوین شده‌اند. راکسبرو این نظر را رد می‌کند و نشان می‌دهد خود دیتس آنها را از قطعات جداشده از آلبوم‌های کاخ توپکاپی و از منابع دیگر ساخته است. سرنخ تاریخی این ماجرا در نوشته‌های دیتس وجود دارد. او تعریف می‌کند که پس از مرگ سلطان عبدالحمید اول در ۱۷۸۹ و به تخت نشستن سلیم سوم، زنان حرم ناچار شدند به کاخ قدیمی نقل مکان کنند. آنها می‌خواستند چیزهایی بفروشند و خواجه‌ای که از علاقه دیتس به کتاب خبر داشت، او را باخبر کرد. دیتس در برابر پول به آثاری که به حرم سپرده شده بود دسترسی پیدا کرد و هر چه خواست برداشت. وصیت‌نامه او هم به مجموعه‌ای کوچک از نقاشی‌های شرقی، بیشتر صحنه‌های شاهنامه اشاره می‌کند. راکسبرو نتیجه می‌گیرد که این خرید به شیوه‌ای مشروع انجام شده است.

برای بازسازی تاریخچه آلبوم‌ها، نویسنده از شواهد فیزیکی استفاده می‌کند. در دهه ۱۹۷۰ کتابخانه برلین آلبوم‌ها را برای مرمت از هم باز کرد. با بررسی صحافی‌ها، نوع کاغذ، شیوه چسباندن تصاویر و قاب‌های خط‌کشی‌شده دور آنها، راکسبرو آلبوم‌ها را به دو گروه تقسیم می‌کند. سه آلبوم نخست در استانبول و همزمان با اقامت دیتس ساخته شده‌اند. صحافی آنها ساده و بازاری است و کاغذ حاشیه‌هایشان اروپایی و متعلق به دهه ۱۷۸۰ است. این آلبوم‌ها فقط تصاویر جداگانه دارند که از متن اصلی خود بریده شده‌اند و تنها به خاطر جلوه دیداری نگه داشته شده‌اند. چنین کیفیتی با آلبوم‌های دربار سازگار نیست و به نظر می‌رسد صحافی‌ای در بازار استانبول آنها را برای دیتس درست کرده است. دو آلبوم دیگر بعد از بازگشت او به برلین و با صحافی اروپایی ساخته شده‌اند. یکی از آنها شبیه دفتر برش‌های چسبانده‌شده است و در هر صفحه تا ۱۱ قطعه جا داده شده است. در آن آلبوم علاوه بر طراحی‌های ایرانی قرن پانزدهم، آثار قرن هجدهم هم دیده می‌شود. چیزهایی مثل نقاشی‌های عثمانی، چاپ‌های اروپایی از جمله تصویر سفیر مراکش در وین و یک چاپ چوبی چینی در این آلبوم وجود دارد. آلبوم پنجم که تا پیش از این تقریباً نادیده مانده بود، بیشتر خوشنویسی دارد. از جمله اجزای آن نامه‌ای است که به نمایندگی از دیتس به خزانه‌دار عثمانی در ۱۷۸۹ نوشته شده و تأخیر در پرداخت مقرری او را پیگیری می‌کند. همچنین طراحی یک آلبوم بایسنقر به آلبومی است که در قرن شانزدهم برای شاه طهماسب ساخته شد.



از تاریخ شاهان تا حکایت مردمان
نقاشی‌های ایرانی در مرقعات دیتس

- نویسندگان: **دیوید راکسبرو، چارلز ملویل، برنارد اکین، کارین رودانتس**
- مترجم: **آزاده لطیف‌کار**
- انتشارات: **نی**
- تعداد صفحات: **۱۵۲ صفحه**
- قیمت: **۶۸۰۰۰۰ تومان**



نگاره‌ای از کتاب جامع‌التواریخ اثر رشیدالدین فضل‌الله که در ربع نخست قرن چهاردهم میلادی تصویر شده و ایلخان را در حال اعطای پاداش نشان می‌دهد. در این نگاره، کمربندهای نفیس به‌عنوان پاداش به افراد اهدا می‌شوند. این اثر با تکنیک آبرنگ روی کاغذ تصویر شده و در کتابخانه دولتی برلین، بخش شرق‌شناسی، مجموعه دیتس نگهداری می‌شود

> مقالات کتاب «از تاریخ شاهان تا حکایت مردمان: نقاشی‌های ایرانی در مرقعات دیتس» با رویکردهای متفاوت تاریخی، نسخه‌شناختی و هنری به بازشناسی زمینه شکل‌گیری نگاره‌ها و پیوند میان متن و تصویر می‌پردازند. این مجموعه چشم‌اندازی از تنوع موضوعی نقاشی ایرانی در قرن هشتم هجری ارائه می‌کند که این قرن از اهمیت بسیاری در تکوین هنر نقاشی ایرانی برخوردار است

مسیری برای شناخت نقاشی ایرانی

سه مقاله بعدی کتاب هر یک از زاویه‌ای متفاوت به بازخوانی نقاشی ایرانی در قرن هشتم هجری می‌پردازند. وجه مشترک این سه پژوهش، تلاش برای شناسایی زمینه تاریخی و ادبی نگاره‌هایی است که در مقطعی از تاریخ از نسخه‌های خطی اصلی جدا شده و در مرقعات دیتس و مجموعه‌های مرتبط با آن جای گرفته‌اند. این سه مقاله با بررسی نسبت میان متن و تصویر، علاوه بر معرفی مضامین کمتر شناخته‌شده نقاشی ایرانی، تصویری از تنوع موضوعی و تحولات هنری این دوره ارائه می‌کنند. مقاله دوم کتاب با عنوان «تصویر دوران ترکی-مغولی در مرقعات دیتس» نوشته چارلز ملویل است. نویسنده استاد بازنشسته تاریخ ایران در کالج پمبروک دانشگاه کمبریج و رئیس مؤسسه بریتانیایی مطالعات ایرانی در این مقاله به بررسی تصاویری می‌پردازد که پیش‌تر بخشی از نسخه‌های خطی شاهنامه و دیگر آثار حماسی و متون تاریخی از جمله جامع‌التواریخ بوده‌اند. ملویل تلاش می‌کند از طریق بازخوانی تصاویر، جهان ترکی-مغولی و ابعاد مختلف زندگی اجتماعی و فرهنگی آن دوران را بازسازی کند.

نویسنده با انتخاب و تحلیل مجموعه‌ای از نگاره‌های مرقعات دیتس و مرقعات موجود در استانبول، به جلوه‌های گوناگون زندگی مغولان در عرصه‌های عمومی و خصوصی می‌پردازد. موضوعاتی همچون جنگ و نبرد، جشن و شادمانی، سوگواری، جایگاه دین و موقعیت زنان در این تصاویر مورد توجه او قرار می‌گیرند. اهمیت رویکرد ملویل در آن است که تصاویر را به‌مثابه منابعی برای شناخت تاریخ اجتماعی و فرهنگی بررسی می‌کند و داده‌های بصری را با روایت‌های موجود در متون تاریخی مقایسه می‌کند. از این منظر نگاره‌ها به شواهدی برای شناخت مناسبات اجتماعی، باورها و شیوه‌های زندگی در دوره ترکی_مغولی مبدل شده‌اند.

مقاله سوم را برنارد اکین به رشته تحریر درآورده و «شاهنامه بزرگ جلایری» عنوان این مقاله است. نویسنده که استاد هنر و معماری اسلامی در دانشگاه آمریکایی قاهره است، در این مقاله به بررسی مجموعه‌ای از برگ‌های پراکنده در مرقعات دیتس و استانبول می‌پردازد که صحنه‌هایی از شاهنامه فردوسی را به تصویر کشیده‌اند. محور اصلی پژوهش او طرح و بررسی این فرضیه است که این نگاره‌ها به نسخه‌ای بزرگ و نفیس از شاهنامه تعلق داشته‌اند که در کارگاه‌های هنری دربار سلطان اویس جلایر تولید شده است. اکین این نسخه فرضی را از نظر کیفیت هنری هم‌تراز شاهنامه بزرگ ایلخانی و شاهنامه بایسنغری می‌داند و عنوان «شاهنامه بزرگ جلایری» را برای آن پیشنهاد می‌کند. اکین برای بررسی این فرضیه علاوه بر ویژگی‌های سبکی نگاره‌ها، از اصول حاکم بر رابطه متن و تصویر در سنت نقاشی ایرانی بهره می‌گیرد. در واقع او می‌کوشد با بررسی جزئیات تصویری و نسبت آنها با روایت‌های شاهنامه، منشأ و جایگاه تاریخی این برگ‌های پراکنده را مشخص کند. پژوهش او همچنین به شناسایی و انتساب چند نگاره دیگر از مرقعات دیتس به دوره جلایری می‌انجامد و زمینه‌ای برای بررسی تحولات سبکی نقاشی ایرانی از قرن هشتم تا آغاز قرن نهم هجری فراهم می‌کند. اهمیت این مقاله در طرح فرضیه‌ای درباره وجود یک نسخه مهم و کمتر شناخته‌شده از شاهنامه و بازسازی بخشی از تاریخ کتاب‌آرایی در دوره جلایری است.

چهارمین مقاله را با عنوان «از مغول تا تیموری: کمال و نقصان در نقاشی ایرانی»، کارین رودانتس نوشته است. رودانتس استاد بازنشسته هنر اسلامی دانشگاه تورنتو و پژوهشگر حوزه کتاب‌آرایی در جهان ایرانی و پیوند متن و تصویر در هنر اسلامی است. او در این مقاله به بررسی تحولات نقاشی ایرانی در قرن هشتم هجری می‌پردازد و ضمن توجه به تغییرات سبکی این دوره، تمرکز خود را بر گروهی از نگاره‌های مرقعات دیتس قرار می‌دهد که موضوعات و مضامین آنها کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. این تصاویر پیش‌تر ذیل عنوان کلی «نگاره‌های پساایلخانی» دسته‌بندی شده بودند. رودانتس با رویکردی متفاوت، این نگاره‌ها را به حکایت‌های عامیانه نسبت و نشان می‌دهد بخش قابل‌توجهی از نقاشی ایرانی این دوره به تصویرگری روایت‌هایی فراتر از متون شناخته‌شده حماسی و تعلیمی اختصاص داشته است. این روایت‌ها طیف متنوعی از حکایت‌های قهرمانی، داستان‌های عیاران، قصه‌های عاشقانه و ماجراهای شگفت‌انگیز دریانوردان را دربر می‌گیرند. او بر این اساس استدلال می‌کند که حکایت‌های عامیانه را می‌توان پس از شاهنامه و کلیله و دمنه، سومین گروه مهم از متونی دانست که پیش از دوره تیموری مورد توجه کارگاه‌های هنری قرار داشتند و به شیوه‌ای هنرمندانه مصور می‌شدند. نکته مهم در پژوهش رودانتس، توجه به تحول ذائقه هنری و فرآیند پالایش مضامین در نقاشی ایرانی است. به اعتقاد او، این دسته از موضوعات به‌تدریج در روند تحول نقاشی ایرانی کنار گذاشته شدند. از این منظر مقاله او علاوه بر معرفی بخشی کمتر شناخته‌شده از میراث تصویری ایران، به فهم تغییرات در انتخاب موضوع و معیارهای هنری در گذار از دوره مغول به تیموری کمک می‌کند.

در مجموع این چهار مقاله مسیری مکمل برای شناخت نقاشی ایرانی در قرن هشتم هجری پیش روی خواننده قرار می‌دهند. راکسبرو به ما این دید را می‌دهد که هنگام استفاده از آلبوم‌های کهن باید به لایه‌های تاریخی آنها توجه کرد و وضعیت اکنون را به عنوان بازتاب نیت گردآورندگان اولیه آن ندانست. ملویل از تصاویر برای بازسازی تاریخ اجتماعی و فرهنگی جهان ترکی-مغولی بهره می‌گیرد. اُکین با بررسی رابطه متن و تصویر در پی شناسایی یک شاهنامه بزرگ و ناشناخته از دوره جلایری است و رودانتس به سراغ حکایت‌های عامیانه و مضامینی می‌رود که در روایت متعارف تاریخ نقاشی ایرانی کمتر دیده شده‌اند. کنار هم قرار گرفتن این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که نقاشی ایرانی در این دوره از تنوع موضوعی چشمگیری برخوردار بوده و هنوز به الگوهای تثبیت‌شده و محدودتر دوره‌های بعدی نرسیده بود.