





بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دوره صفوی*

دکتر محمد کاظم حسنونند** شهلا آخوندی***

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۲/۲۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۱۱/۱۶

چکیده

نگارگران مسلمان ایرانی متأثر از اندیشه اسلامی همواره در پی حقیقت و مسائل ماوراءالطبیعه بوده‌اند. از این رو، برخلاف نقاشی غرب، نگارگری ایران به‌ندرت در خدمت شمایل‌نگاری قرار گرفته است. بنابراین، چهره‌ها در نگارگری سنتی ایران در عین منحصربه‌فرد بودن، بر اساس الگوهای مشخصی ترسیم می‌شده‌اند. این روش ترسیم برخی از پژوهشگران را به قضاوت نادرست واداشته و چهره‌ها را در نظر آنان مبدل به چهره‌هایی همسان و خشک کرده است، در صورتی که چهره‌نگاری در نگارگری سنتی ایران بر اثر عوامل گوناگون اجتماعی متفاوت بوده است. در این مقاله، به تحولات شاخص اجتماعی، از دوره ساسانی تا انتهای صفوی، پرداخته شده است و تحولات عمده آن بر چهره‌نگاری بررسی شده است. نگارگران ایرانی، ضمن رعایت قراردادهای الگوهای کهن، سبک شخصی خود را در چهره‌پردازی تجربه می‌کردند. با رواج گرایش به هنر غربی به‌مرور زمان اصول چهره‌پردازی سنتی نادیده گرفته شد و این هنر به‌سوی چهره‌پردازی واقع‌گرایانه تغییر مسیر داد. در این پژوهش، از روش تاریخی-توصیفی و بارویکرد مقایسه‌ای در چهره‌نگاری ادوار مختلف استفاده شده و روش گردآوری اطلاعات نیز به‌صورت کتابخانه‌ای است.

واژگان کلیدی

نگارگری، چهره‌نگاری، حامیان هنری، فردیت هنرمند، ایران

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی با عنوان *بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری سنتی ایران* است که در دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده است.

** دانشجویار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران.

*** مدرس دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد، شهر مشهد، استان خراسان رضوی.

مقدمه

پژوهش‌های بسیاری از مستشرقان نیز به قضاوتی نادرست درباره‌ی چهره‌پردازی در نگارگری سنتی ایران منجر شده است و این مسئله ضرورت تحقیق پیش رو را تأیید می‌کند.

تأثیر حامیان هنری

حامیان هنری با حمایت‌های مالی و معنوی از هنرمندان بارها مسیر تاریخ هنر را تغییر داده‌اند. هنر ایران نیز به‌شدت تحت تأثیر این قاعده است و آنجا که آثاری با شکوه آفریده شده است از چتر حامی قدرتمند بهره‌مند بوده است. این امر در روند شکل‌گیری نگارگری ایران و همچنین ظهور چهره‌ها بسیار مؤثر بوده است. اما دلیل حمایت حامیان درباری از کتاب‌آرایی چه بوده است؟ «نقاشی ایران هنری خصوصی دارد؛ بدین معنا که در یک زمان بیش از یک نفر نمی‌توانست آن را مشاهده کند و از تماشای آن لذت ببرد. حتی بزرگ‌ترین نسخه‌های خطی چون شاهنامه‌ی شاه‌تھماسی را به‌سختی می‌توان به‌صورت گروهی مشاهده کرد و ارج گذارد. با این اوضاع باید این پرسش را مطرح کرد که آیا درست است که مثل بسیاری از محققان این نقاشی‌ها را با این هدف و ارسای کنیم که در ترکیب‌بندی‌های آن‌ها یا موضوع‌هایی که برگزیده‌اند بیان عقاید سیاسی و انعکاس رویدادها یا قضاوت‌های مربوط به آن دوره را که همواره بردی بسیار محدود داشته بیابیم؟ به‌جای این کار می‌توان استدلال کرد که حمایت شاهانه از تولید کتاب‌های زیبا یکی از شیوه‌های کسب شهرت بوده است» (گرایر، ۱۳۸۲: ۱۱) و حامیان درباری از این راه تا حدودی به خواسته‌های سیاسی خود دست می‌یافتند.

حکمرانان سرزمین‌های اسلامی، به‌رغم محدودیت‌های مذهبی، به‌علت تقلید از قدرت‌های قبلی و همچنین دربارهای همسایگان، نمی‌توانستند از لذت تماشای تصاویر پیکره‌نما چشم‌پوشی کنند، لذا هنر نقاشی و پیکره‌نگاری به کاخ‌های حکمرانان و شاهزادگان و اشراف محدود شد و از دید عموم پنهان ماند. خلق آثار هنری به سلیقه و گرایش حامی وابستگی زیادی یافت و خواست و سیاست‌گذاری‌های سلاطین نقاشان را در تولید نسخ خطی مصور به خدمت گرفت. انتخاب مضامین معین و تکراری از سوی دربار تأثیرات فردی هنرمند در آثارش کم‌رنگ کرد.

از سده‌ی نهم و دهم هجری، با گسترش حامیان هنری در سطوح مختلف جامعه و بالارفتن سطح زیبایی‌شناسی حامیان و هنرمندان، مضامین جدید و مختلفی در عرصه‌ی نگارگری ظاهر شد. سلیقه‌ی مختلف حامیان این اجازه را به هنرمندان داد تا از سنت‌های قراردادی گذشته دست بکشند و به کشف توانایی‌های خود بپردازند. پیامد این امر، در به‌وجود آمدن نگاره‌های تک‌برگی و آثار فردی در نگارگری مؤثر بود. در اواخر دوره‌ی صفوی، بار دیگر سلیقه و گرایش حامیان به هنر فرنگی، تحولی عظیم در نقاشی ایران به

چهره‌نگاری در نگارگری ایران با تعریف غربی و عامیانه‌ی آن، یعنی شباهت ظاهری تصویر با شخص ترسیم‌شده، میانه‌ای ندارد و به‌هیچ‌روی، حتی بعد از نفوذ هنر یونان در پی حمله‌ی اسکندر به ایران، توجه جدی در شبیه‌سازی عینی تصویر با شخص تصویرشده صورت نپذیرفته است. با ورود اسلام و پیوند باورهای عرفانی آن با فرهنگ عامه‌ی ایران، نگارگران بر آن شدند تا هم‌سو با باورهای اعتقادی خود و جامعه به خلق چهره‌هایی فرازمینی و آرمانی بپردازند و از این طریق به عالمی مثالی و ازلی دست یابند. توجه به این نکته حتی در واقع‌گرایانه‌ترین دوره‌های چهره‌پردازی در نگارگری نیز رعایت شده است. از سوی دیگر، کتاب به‌منزله‌ی سرمایه و میراثی قابل حمل همیشه مورد توجه حامیان درباری بوده است.

نسخ خطی از جمله معدود اشیای گران‌بهای است که طی جنگ‌ها و لشکرکشی‌ها بین حکمرانان قابل حمل بوده و انتقال‌دهنده‌ی بسیاری از باورها و اعتقادات حامی درباری به دیگر حکمرانان بوده است. از این رو، حامیان به جنبه‌های سیاسی نسخ مصور بسیار اهمیت می‌دادند و خواست خود را در ترسیم تصاویر و نگاره‌ها به هنرمندان تحمیل می‌کردند. نگارگران نیز در بسیاری از دوره‌ها به‌علت وابستگی مالی مجبور بودند گرایش‌های حامی خود را پاسخ دهند.

علاوه‌بر عامل حامی که از عوامل مهم تأثیرگذار بر چهره‌نگاری است می‌توان به عوامل محدودکننده‌ی دیگری چون تعلق و گرایش فرهنگی، قراردادهای کار گروهی، وابستگی نگارگری و چهره‌پردازی با ادبیات ایران، انتخاب موضوع، بی‌توجهی به فردیت هنری اشاره کرد. عوامل مذکور به نوعی، مستقیم و غیرمستقیم، بر روند چهره‌نگاری در نگارگری ایران تأثیرگذار بوده‌اند. هدف از انجام این پژوهش، تلاش برای شناخت بیشتر سیر چهره‌نگاری در نگارگری سنتی ایران، عوامل تأثیرگذار بر آن و شناخت تفاوت دیدگاه‌های هنرمندان در این خصوص در دوره‌ی مدنظر است.

مشاهده‌ی نگاره‌های ایرانی در دوره‌های مختلف این پرسش را در ذهن بیننده مطرح می‌سازد که چرا هنرمندان با وجود آشنایی با شبیه‌سازی عینی بعد از حمله‌ی اسکندر به ایران از شیوه‌های مشخصی در چهره‌نگاری پیروی می‌کرده‌اند و آیا عواملی چون سلیقه‌ی حامیان، شرایط اجتماعی، فرهنگ، دین و فردیت هنرمند بر شیوه‌ی ترسیم چهره‌ها مؤثر بوده است؟ در این پژوهش، از روش تاریخی-توصیفی و با رویکرد مقایسه‌ای در چهره‌نگاری ادوار مختلف استفاده شده و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است.

تاکنون در پژوهش‌های نگارگری ایرانی درخصوص سیرچهره‌نگاری کوشش چندانی انجام نشده است.

جدول ۱. مقایسه چهره‌نگاری در دوره آل بویه، غزنویان، عباسیان، سلجوقی

	نمونه چهره‌ها	آل بویه	نام هنرمند یا اثر هنری
ویژگی چهره‌ها تصاویر مردان جوان و فاقد ریش و قابل تشخیص از تصویر زنان، پیشانی بلند، گونه‌های کامل، چانه‌های نوک‌تیز، چشمان کشیده با مژگان مشخص فوقانی، بینی خمیده و فاصله بینی و دهانشان کوتاه است و خط زیر چانه، مردان دارای موهای مجعد و زنان موهای بلند و فروریخته تا کمر دارند.			
	نمونه چهره‌ها	دیوارنگاره‌های غزنوی	نام هنرمند یا اثر هنری
ویژگی چهره‌ها تأثیر از چهره‌پردازی مانوی، بازنمایی دوبعدی، هاله دور سر، صورت گرد، بینی عقابی و چشم‌های بادامی			
	نمونه چهره‌ها	نسخه‌های خطی (عباسی)	نام هنرمند یا اثر هنری
ویژگی چهره‌ها تصاویر کتاب‌های علمی دارای سیمای بیزانسی و کتب ادبی سیمایی ایرانی دارد، شباهت به چهره‌پردازی مسیحی، هاله دور سر، چهره و سیمای نژاد سامی با بینی کشیده و ریش سیاه، گیسوان آویخته، چهره‌ها فاقد علائم جنسیت			
	نمونه چهره‌ها	نسخه ورقه و گلشاه (سلجوقی)	نام هنرمند یا اثر هنری
ویژگی چهره‌ها رخساره گرد، دهان کوچک، ابروان کمانی و چشمان بادامی، دو گیسوی فروهشته، هاله دور سر، عاری از نشانه‌های تشخیص هویت			
	نمونه چهره‌ها	سفالینه‌های مینایی (سلجوقی)	نام هنرمند یا اثر هنری
ویژگی چهره‌ها درشت و گرد، اجزای کاملاً واضح، ابروان دراز کمانی و چشمان بادامی، دو گیسوی فروهشته و هاله دور سر، عاری از نشانه‌های تشخیص هویت			

بود و به تناسب، موضوعات نگارگری، محدود و مختص سلیقه درباریان شد. از سوی دیگر «این زمینه خصوصی آزادی بیان فراوانی را در اختیار هنرمندان گذارد که، به‌لطف آن، بلندپروازی‌های شاهان و نگرش‌های هجوآمیز نقاشان زمینه‌ای مساعد برای نشوونمو یافتند، حال آنکه اگر این آثار برای تماشای شمار زیادی از مردم آفریده می‌شد، پرداختن به این امور ممنوع می‌گردید» (همان: ۱۱۷)

وجود آورد که تأثیر مستقیمی بر روند چهره‌نگاری ایران داشت.

تأثیر فردیت هنرمند

فردیت هنرمند از عوامل تأثیرگذار بر آثار هنری است که به تناسب زمان و مکان در هر دوره متفاوت بوده است. هنر نقاشی در ایران به کاخ‌های بزرگ و شاهزادگان محدود



تصویر ۱. بخشی از دیوارنگاره مانوی، خوچ، سده‌های هشتم و نهم میلادی. مأخذ: ضیاءپور، ۱۳۷۷.

می‌دهد. «فرایند کارآموزی در کتابخانه غیررسمی و دارای ساختار محدود بود. اعضای کارگاه پیش از رسیدن به مقام استادی مراحل مختلفی را می‌گذراندند و یکی از این مراحل صدور اجازه‌نامه از جانب یک استاد بود که پس از آزمون انجام می‌گرفت. مسئله آزمون خصوصاً در مورد هنرمندانی که می‌خواستند وارد دربار شوند مصداق داشت» (آژند، ۱۳۸۴: ۹).

استفاده از تکنیک مشخص و قراردادی در اجرای نگاره از دیگر علل به وجود آمدن سبک‌های یکسان بود. «نگارگران پس از رنگ‌گذاری بر روی کاغذ، در مراحل پایانی برای انسجام یافتن کل سطح اثر را صیقل می‌دادند. از این رو، عاملیت اثر از طریق نحوه قلم‌گذاری و حرکت دست هنرمند آشکار نمی‌شود» (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱۵۴).

با توجه به نکات ذکر شده، می‌توان عوامل به وجود آمدن قراردادهای در چهره‌نگاری را این‌گونه برشمرد: تحریم صورتگری، باورهای عرفانی، انتقال سنت‌های استاد و شاگردی، الگوپذیری از آثار گذشتگان، فاصله هنرمند با جامعه و محدودیت‌های تکنیکی. ارتباط نقاشی با کتاب‌آرایی و خوشنویسی و موضوعات سفارشی نیز محدودیت‌های بسیاری برای هنرمند ایجاد می‌کرد و مانع بروز خلاقیت فردی می‌شد.

چهره‌نگاری قبل از اسلام

هنر چهره‌نگاری در نگارگری ایران به یکباره به وجود نیامده است و برای یافتن الگوهای آن، رجوع به سنت‌های چهره‌پردازی در هنر ایران باستان ضروری می‌نماید. باور ترسیم چهره‌های فرامینی در هنر درباری قبل از اسلام با اعتقادات دینی اسلام عجین شد و باعث ظهور شیوه‌ای ابداعی در چهره‌نگاری اسلامی گردید.

سنت‌های کتاب‌آرایی مانویان، به عنوان الگوهای عینی، در انتقال این باورها به دوره‌های اسلامی نقشی اساسی داشته است. برای مثال سنت «رنگ‌گذاری تخت و بدون سایه و روشن با قلم‌گیری‌های ضخیم تیره» (معمارزاده، ۱۳۸۷: ۴۱) در چهره‌ها که تا آخر دوره صفوی مورد توجه نگارگران بود برگرفته از الگوهای ترسیمی اشکانی و مانوی است (تصویر ۱). به شهادت اکثر محققان و ایران‌شناسانی چون آلبرت فون لوکوک، سر تامس آرنولد، پوپ، گیریشمن، بلوشه، دکتر مارتین و به خصوص بازیل گری، بدنه اصلی هنر کتاب‌آرایی در ادوار اسلامی از دیوارنگاره‌ها (نقش‌برجسته) و طومارهای مانوی گرفته شده است و «رواقع مانویان پایه‌گذاران واقعی نگارگری پس از اسلام در ایران‌اند» (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۶۹).

مسلمانان علاقه بسیاری به نگاره‌های مانی داشته‌اند، به طوری که «مانویان مدرسه‌ای از نقاشان پدید آوردند و این نقاشان هنر خود را به درخواست مسلمانان در خدمت آنان قرار می‌دادند. مسلمانان، حتی پس از آنکه از

بنابراین، حامی هنری نقش سازنده‌ای در شکل‌گیری فردیت هنرمند داشته است.

باورهای اعتقادی جامعه نیز رابطه مستقیمی با منزلت اجتماعی و اعتقادات هنرمند داشته است. یکی از این امور باورهای دینی است. «هنر در عالم اسلام در بستر تصوف و عرفان رشد کرده است... برای فهم مباحث زیبایی و هنر از دیدگاه عرفا و تاثیر آن بر نگارگران ایرانی، بیان تقسیم‌بندی سه‌گانه عرفا از دین ضروری است.

در تقسیم‌بندی نخست، دین دارای سه جنبه شریعت، طریقت، و حقیقت دانسته می‌شود که به ترتیب به ظاهر، باطن، و باطن باطن دین اشاره دارند. از نگاه عرفانی، در این تقسیم‌بندی، هنرمند اهل طریقت است و لذا آنچه برای او ضروری است، نه ابداعات و کنش‌های فردی و خودخواسته، که تعهد به اصولی است که در طریق آن هنر را باید آموخت. از این رو، در این نگرش آنچه اساساً موضوعیت دارد نه شخص هنرمند، که اصناف هنرمندان است... هنرمندان حاضر در این سنت، حتی آثار خویش را امضا نمی‌کردند و در واقع فردگرایی مفهومی در ذهن و آیین آنان نداشته است» (پازوکی، ۱۳۸۸: ۵۵). با توجه به این نکته می‌توان علت نبود فردیت هنرمند در بسیاری از نگاره‌ها را درک کرد.

از جمله عوامل دیگر در به وجود آمدن قراردادهای سنتی در چهره‌نگاری «دشواری دسترس به آثار هنری و نتیجه آن یعنی اطلاعات محدود نقاشان و حامیان آن‌ها از کارهایی است که پیش از آن‌ها انجام شده بود و نیز آنچه هم زمان در جاهای دیگر در دست انجام بود» (همان: ۱۱۸). عامل دیگر ادامه سنت استاد و شاگردی در هر دوره است، چنان‌که شاگرد در همان محیطی پرورش می‌یافت که استاد پرورش یافته بود و اطلاعات و علمش به دانش استاد و آثار اندک پیشینیان محدود می‌شد. ظاهراً محدودیت‌ها در این خصوص فراتر بوده است و از برگزاری آزمون‌هایی برای تأیید یا رد ورود هنرمندان به کتابخانه سلطنتی خبر

جدول ۲. مقایسهٔ چهره نگاری در دورهٔ مانوی، ایلخانی، سلجوقی، جلایری، تیموری

	نقاشی مانوی	دورهٔ تاریخی
<p>ویژگی چهره‌ها</p> <p>کار بست خطوط منحنی، طراحی پیکره‌ها بر اساس یک الگوی نژادی (اندام کوتاه و سربزرگ)، سیمای رخ (همچون بدر کامل) و هالهٔ دور سر، صورت بیضی شکل، پوست صورتی، بینی عقابی و چشم‌های کشیده و کوچک و تاحدی به صورت اریب و گونه‌های سرخاب مالیده</p>		
	دیوانگاری غزنوی	دورهٔ تاریخی
<p>ویژگی چهره‌ها</p> <p>تأثیر از چهره‌پردازی مانوی، بازنمایی دوبعدی، هالهٔ دور سر، صورت گرد، بینی عقابی و چشم‌های بادامی</p>		
	سلجوقی	دورهٔ تاریخی
<p>ویژگی چهره‌ها</p> <p>ادامهٔ چهره‌پردازی مانوی، رخسارهٔ گرد، دهان کوچک، ابروان کمائی و چشمان بادامی، دو گیسوی فروخته، هالهٔ دور سر، عاری از نشانه‌های تشخیص هویت</p>		
	ایلخانی	دورهٔ تاریخی
<p>ویژگی چهره‌ها</p> <p>ادامهٔ چهره‌پردازی سلجوقی، علاقه به چهره‌های مغولی، وجود بار احساسی در چهره‌ها، ابداع نوعی چهره‌پردازی آرمانی و غیرزمینی، چهره‌ها فاقد سایه‌پردازی و شخصیت‌پردازی، ترسیم متفاوت زنان از مردان</p>		
	جلایریان	دورهٔ تاریخی
<p>ویژگی چهره‌ها</p> <p>ادامهٔ چهره‌نگاری ایلخانی و پیروی از سنت‌های چهره‌نگاری احمد موسی</p>		
	گلچین اسکندر سلطان تیموری	دورهٔ تاریخی
<p>ویژگی چهره‌ها</p> <p>ادامهٔ چهره‌پردازی جلایری، دهان‌های کوچک و دماغ‌های باریک، سرهای بیضوی و کشیده، ریش مردان نوک‌تیز، پرداختن به چهرهٔ دوزخیان با حالتی متنوع</p>		

و برای تسهیل در آموزش نقاشی را به خدمت گرفت. از ویژگی‌های شاخص نقاشی مانوی که در چهره‌نگاری بعد از اسلام تأثیرگذار بود پدید آوردن شیوه‌ای سنتی و قراردادی در نگاره‌ها، «بخشیدن نوعی اصل اخلاقی به هنر نقاشی» (معمارزاده، ۱۳۸۷: ۳۸) و ایجاد ارتباط صوری

برگزاری مراسم آیین مانوی جلوگیری شد، نسخه‌هایی از دست‌نویس‌های مانوی را نگهداری کردند» (عکاشه، ۱۳۸۰: ۵۶).

مانی، برای جلوگیری از انحطاط فرامین دینی خود کتاب را وسیله‌ای برای انتقال آموزه‌های خود قرار داد



تصویر ۲. نمونه‌هایی از چهره‌های فاقد شخصیت‌پردازی در نقش برجسته‌ها و موزاییک‌های ساسانی. مأخذ: گیشمن، ۱۳۷۰: ۱۴۷ تا ۱۴۱.

چهره‌نگاری در سده‌های نخستین اسلام و سلجوقی
پس از ظهور اسلام در سرزمین حجاز، به نظر می‌رسد صورت‌نگاری تاحدی با محدودیت روبه‌رو شده است. اعراب جاهلیت پیوند عمیق عقیدتی با آثار نقاشی و مجسمه‌سازی داشتند و از منظر زیبایی‌شناسی به آن نمی‌نگریستند.

عزراقی، که در قرن نهم هجری در مکه می‌زیست، اطلاعاتی از حوادث آن زمان از خود به دست داده است. به گفته او، در آن دوره، از میان تصاویر ترسیم‌شده آن‌هایی را تأیید می‌کردند که خطری برای مؤمنان نداشت (حسبوند، ۱۳۷۹: ۲) و احتمال بازگشت نومسلمانان به مظاهر شرک و بت‌پرستی را موجب نمی‌شد. البته این محدودیت‌ها در سرزمین‌های زیر سلطه و حاکمیت اسلامی کمتر اعمال می‌شد.

در سده‌های نخستین اسلام، شرایط اجتماعی و احکام سرسختانه در شیوه پیکره‌نگاری و چهره‌پردازی ایران نمود بسیاری یافت، اما با توجه به هنرپروری ایرانیان، به‌طور کامل از هنر ایران حذف نشد و به‌صورت خصوصی در دیوارنگاره کاخ‌های سلاطین، سفالینه‌ها و نسخ مصور در کتابخانه‌های سلطنتی دنبال شد. برای مثال، می‌توان به دیوارنگاره‌های سامانیان در نیشابور در سده چهارم اشاره کرد. در این آثار الگوهای آسیای میانه به چشم می‌خورد که حاکی از علاقه فرمانروایان سامانی به احیای میراث بومی و ملی است (پاکباز، ۱۳۸۴: ۵۱).

همچنین می‌توان به نسخه مصور صور الكواكب الثانيه در دوره آل بویه و دیوارنگاره‌های غزنوی اشاره کرد (تصویر ۳). اهمیت بررسی هنر دوره غزنوی بدین جهت است که شاعر حماسه‌سرای ایران، فردوسی، شاهنامه را، که در طول تاریخ هنر ایران بارها موضوع نگاره‌های ایران بوده، در این دوره سروده است. برخی معتقدند که فردوسی اشعار حماسی خود را در اتاقی مزین به تصاویر سروده است. «فردوسی با نقاشی فیگوراتیو آشنا بوده و بارها

و معنایی میان تصویر و متن است. اما مهم‌ترین تأثیر، وصف چهره زیبا شبیه به چهره بودا بود. «این الگو در چهره‌نگاری بودایی آسیای میانه شکل گرفته و چون سنتی قوی در منطقه بسط یافته بود.

جالب آنکه سخنوران مسلمان نیز غالباً زیبایی آدمی را برحسب شباهت آن با تصویر آرمانی بودا وصف می‌کردند. بدین سان، تشبیهاتی از قبیل ماهرو، چشم بادامی، ابروی کمانی و دهان غنچه در شعر تغزلی رایج شد و متقابلاً به دلیل وابستگی ادبیات و نگارگری به نگاره‌ها راه‌یافت (تصویر ۱).

از دیگر خصوصیات چهره‌نگاری مانوی می‌توان به هاله دور سرو کاربست خطوط منحنی اشاره کرد. شیوه پیکره‌نگاری مانوی با مختصر تغییراتی در نقاشی عهد سلجوقی نیز ظاهر می‌شود» (تالبوت، ۱۳۷۲: ۴۶). خصوصاتی چون: کاربست خطوط منحنی، طراحی پیکرها براساس یک الگوی نژادی (اندام کوتاه و سر بزرگ)، سیمای رخ (همچون بدر کامل) و هاله دور سر، صورت بیضی‌شکل، پوست صورتی، بینی عقابی و چشم‌های کشیده و کوچک و تاحدی به‌صورت اریب و گونه‌های سرخاب مالیده در چهره‌های انتخابی در جدول مقایسه‌ای ۲ قابل رویت است.

همان‌گونه که در جدول ۹ مشاهده می‌شود، در دوره هخامنشی توجه به هنر نمادین و غیردنیوی، علاقه‌مندی به طرح اساطیر و استفاده از قراردادهای و الگوهای ثابت در ترسیم چهره‌ها متداول بوده است.

در دوره اشکانیان نیز تمایل به هنر هخامنشی و نفوذ هنر یونانی به‌صورت توجه به موضوعات درباری در دیوارنگاره‌ها وجود دارد که بر چهره‌نگاری دوره اسلامی نیز تأثیر می‌گذارد. در دوره ساسانی تمایل به احیای هنر هخامنشی و استفاده از هنرهای پارتی و یونانی مشهود است.

جدول ۳. سیر چهره‌نگاری در دوره ایلخانی

	<p>نمونه چهره‌ها</p>	<p>جامع التواریخ (ایلخانی)</p>	<p>نام هنرمند یا اثر هنری</p>
<p>چهره‌های مغولی (چشمان کشیده، بینی باریک، لب‌های کوچک و صورتی چون قرص ماه) و بیزانسی، فاقد سایه‌پردازی</p>			
	<p>نمونه چهره‌ها</p>	<p>شاهنامه دموث (ایلخانی)</p>	<p>نام هنرمند یا اثر هنری</p>
<p>چهره‌های مغولی (چشمان کشیده، بینی باریک، لب‌های کوچک و صورتی چون قرص ماه)، وجود بار احساسی در چهره‌ها</p>			
	<p>نمونه چهره‌ها</p>	<p>معراج نامه (ایلخانی)</p>	<p>نام هنرمند یا اثر هنری</p>
<p>ترسیم چهره پیامبر با وضوح کامل به تأثیر هنر مسیحی، علاقه به ترسیم چهره مغولی حتی برای امامان و پیامبران، استفاده از مدل زنده در طراحی پیکره‌ها، سرهای بیضی شکل به حالت تمام رخ و نیم رخ، وجود بار احساسی در چهره‌ها</p>			
	<p>نمونه چهره‌ها</p>	<p>احمد موسی (ایلخانی)</p>	<p>نام هنرمند یا اثر هنری</p>
<p>ابداع نوعی چهره‌پردازی آرمانی و غیرزمینی، چهره‌ها فاقد سایه‌پردازی و شخصیت‌پردازی، ترسیم متفاوت زنان از مردان</p>			

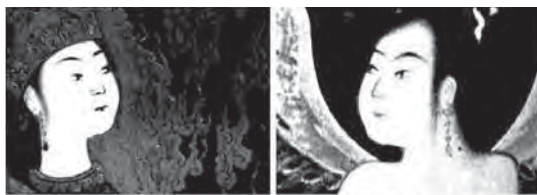
۱. هاله دور سر افراد مانند هنر مسیحیت به عنوان تقدیس به کار نمی‌رود. «این هاله دور سر افراد به هرکدام از آن‌ها امکان داشتن یک وضعیت موی مناسب را که معمولاً بارنگی کدر است و پریبری موی تیره استفاده می‌شود می‌دهد و اختلاطی با زمینه که معمولاً پرنقش و رنگارنگ است پیدا نمی‌کند. برخی این هاله را نشان تأثیر هنرمانوی و برخی آن را به عنوان زمینه‌ای برای ساخت و ساز می‌دانند که الزاماً نشانه نفوذ هنر مسیحیت نیست» (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۹۰).

ادامه چهره‌نگاری مانویان را بعد از دوره غزنوی می‌توان در مکتب سلجوقی دنبال کرد. مهم‌ترین نسخه مصور این دوره ورقه و گلشاه است. «سورن ملکیان شیروانی سنت تصویرگری و الگوهای ذهنی نقاش ورقه و گلشاه را به قراردادهای تصویری ساسانی و آسیای میانه (بودایی-مانوی) ربط داده است. عناصری چون چهره ماهرو و هاله گرد سر نمایانگر استمرار سنت‌های پیشین هستند» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۵۶).

نکته قابل توجه در ادبیات این نسخه این است که مطابق با الگوی زیبایی مرسوم در ادبیات «مؤلف در سرودن منظومه ورقه و گلشاه هیچ کوششی در جهت احیا و جان‌بخشیدن و متمایز ساختن آن‌ها از طریق به‌کارگیری مشخصه‌های فردی نمی‌کند، به طوری که آن دو با رخسارهای گرد، دهان کوچک، چشمان بادامی، ابروان کمانی و دو گیسوی فروهشته توصیف می‌کند (جدول ۱). به تبع، نگارگر نیز دلدادگان را با هاله‌ای برگرد سر به گونه‌ای بسیار متشابه ترسیم می‌کند.

در مجالس شاهنامه از نقش و نقاشی صحبت کرده است. وصف دیوارنگاری که فردوسی از قصر سیاوش گرد پیش رو می‌نهد از بسیاری لحاظ شبیه دیوارنگاری‌هایی است که در کاخ‌های سلاطین پس از اسلام می‌کشیدند و در آن به مضامین بزم و رزم توجه بسیار داشتند. چنین تصاویری را می‌توان در کاخ لشکری بازار سلطان محمود چه در متون و چه در بازمانده‌های این قصر مشاهده کرد» (آژند، ۱۳۷۸: ۸-۴۷).

همان‌طور که در جدول ۲ مشاهده می‌شود، در نقاشی‌های لشکری بازار «بازنمایی دویبعی است. چهره‌ها تا بدان پایه ساده شده‌اند که به صورت‌های کارناوال می‌مانند. حتی همین جزئیات هنر لشکری بازار را به سنت‌های هنری پیش از اسلام، اعم از سفیدی یا بودایی، مرتبط می‌سازد» (گرایر، ۱۳۸۳: ۴۳). همچنین در چهره‌پردازی این تصویر کاملاً از الگوپردازی‌های چهره‌های مانوی همچون هاله دور سر، چشم بادامی و چهره‌های همچون بدر کامل استفاده شده است.



تصویر ۵. نمونه‌هایی از چهره‌پردازی سلطان محمد، دوره صفوی، مأخذ: آژند، ۱۳۴۸: ۱۴۹.

یافت. مغولان علاقه زیادی به جاودانه ساختن نام خود داشتند. این را به وضوح می‌توان از حمایت درباریان از کتاب‌آرایی کتب تاریخی مغول دریافت. با توجه به این نکته، شاید یکی از عوامل علاقه مغولان به هنر چین نزدیک بودن چهره‌نگاری چینیان^۱ به سیمای مغولی است که منجر به جاودانه ساختن چهره‌های مغولان در نگاره‌ها می‌شد. البته نباید فراموش شود که شاعران ایران نیز به تأثیر هنر مانوی و بودایی ویژگی چهره زیبا را چشمان کشیده، بینی باریک، لب‌های کوچک و صورتی چون قرص ماه توصیف می‌کردند که به صورت قراردادهای چهره‌نگاری مغول بدل گشت.

مغولان ایلخانی برای اعتباربخشی به حکومت خود به سرعت جذب فرهنگ ایرانی شدند و هنرمندان مشهور ایرانی را به خدمت گرفتند. نگارگران ایرانی، که شدیداً به باورهای معنوی خودپای بند بودند، ناکزیر از توجه به علاقه حامی، اصول خاصی را برای چهره‌پردازی در نظر گرفتند که از هر سو پاسخ‌گوی نیاز جامعه هنری و باورهای دینی و معنوی خود باشد. احمد موسی از نگارگران معروف این دوره است که شیوه ابداعی او در چهره‌نگاری، تأثیرات زیادی بر نگارگری دوره‌های بعد گذاشت (مقدم اشرفی، ۱۳۸۶: تصویر ۴).

«دوست محمد، نگارگر دوره صفوی، سرچشمه نقاشی سنتی ایران را به سلطنت ابوسعید نسبت می‌دهد و می‌گوید: در زمان او استاد احمد موسی، شیوه جدیدی در ترسیم نقاشی، مخصوصاً چهره‌ها، ابداع می‌کند که تا به امروز (زمان خودش) نیز تداوم یافته است» (برند، ۱۳۸۳: ۱۴۱). از جمله آثار احمد موسی می‌توان به نسخه‌های ابوسعیدنامه، کلیله و دمنه، معراج‌نامه و تاریخ چنگیزی اشاره کرد. شیوه ابداعی احمد موسی در چهره‌نگاری توسط شاگردانش به مکاتب نگارگری بعدی و در دوره تیموری به بهزاد منتقل



تصویر ۳. نمونه‌هایی از چهره در صور الكواكب الثانیه. مأخذ: عكاشه، ۱۳۸۰: ۲۲۸.



تصویر ۴. نمونه‌ای از چهره‌پردازی احمد موسی در کلیله و دمنه، دوره ایلخانی. مأخذ: گری، ۱۳۶۹: ۱۶۳.

تشابه جامه و خطوط چهره و آرایش موی سر به قدری است که بدون رجوع به نوشته‌های بالای نگاره تشخیص هویت آن دو ناممکن است» (پولیاکوا، ۱۳۸۱: ۱۱۳). در جدول ۱، روند چهره‌نگاری از دوره آل بویه تا سلجوقی بررسی شده است و در جدول ۲ می‌توان به وضوح شباهت شیوه چهره‌پردازی مانوی را در چهره‌های سلجوقی مشاهده کرد. عوامل گوناگون اجتماعی و فرهنگی در جدول ۹ مشاهده می‌شود. در دوره آل بویه تأکید بر سنت‌های پیش از اسلام به ویژه دوره ساسانی و توجه به صحنه‌های جنگ و درباری وجود دارد. در دوره عباسی علاقه به هنر سلطنتی و هنر صدر مسیحیت، هنر ساسانی و سغدی وجود داشته است. تحولات ادبیات در دوران آل بویه بیشتر در رواج کتاب‌آرایی به ویژه با موضوعات علمی، درباری و جنگ تأثیرگذار بوده است. در دوره غزنویان موضوعاتی چون بزمی، رزمی و علمی با تأثیرات بیزانسی و در دوره سلجوقی بیشتر تصویرسازی از شاهنامه رواج داشته است.

چهره‌نگاری ایلخانی

باحمله مغولان به ایران و تشویق و علاقه حکمرانان مغولی به چهره‌پردازی، توجه به انسان در نگاره‌ها جانی دوباره

۱. برخی از پژوهشگران به حضور استادان چینی در این دوره اعتقاد دارند (زکی، ۱۳۸۴: ۴۰). مغولان گرایش بسیاری به فرهنگ چین داشتند (شاید از دلایل این علاقه بتوان به حکومت هم‌زمان ایران و چین به دست مغولان (زکی، ۱۳۸۴: ۲۲) و تأثیر گرایش‌های دینی مغولان به آیین بودایی و شمنی اشاره کرد. طبیعتاً این علاقه در دخالت سلیقه آنان در چهره‌نگاری ایران تأثیر مستقیم داشته است.

جدول ۴. سیر چهره‌نگاری در دوره‌های آل اینجو، آل مظفر، جلاویریان

	نمونه چهره‌ها	شاهنامه ۷۳۳ ه.ق. (آل اینجو)	نام هنرمند یا اثر هنری
چهره‌های بی‌روح و غالباً به‌رنگ خاکستری و فاقد شخصیت پردازی، صورت‌های خشن مردانه، تکرار چهره‌ها با تفاوت‌های جزئی			ویژگی چهره‌ها
	نمونه چهره‌ها	شاهنامه قوام‌الدین (آل اینجو)	نام هنرمند یا اثر هنری
سربیکرها اغلب متمایل به سمت راست تصویر، بیکره زنان با دو گیسوی بافته، چهره‌های گرد مردان بدون ریش و چهره‌های کشیده آن‌ها همراه ریش است و بدین صورت جوانی و جا افتادگی مردان مشخص شده است.			ویژگی چهره‌ها
	نمونه چهره‌ها	آل مظفر	نام هنرمند یا اثر هنری
پیکره‌ها باریک و لاغر اندام، عروسک‌گونه با سرهای بزرگ و چهره‌های بیضی‌شکل و سرخ‌ریش‌دار، کشیدگی ریش تا بناگوش، گردن‌های کشیده، لب‌ها و چشمان کوچک، تاب‌خوردگی در مردمک چشم‌ها، سیل‌های ظریف افقی			ویژگی چهره‌ها
	نمونه چهره‌ها	دیوان خواجوی کرمانی (جلاویریان)	نام هنرمند یا اثر هنری
پیروی از سنت چهره‌نگاری احمد موسی			ویژگی چهره‌ها
	نمونه چهره‌ها	دیوان سلطان‌احمد جلاویر (جلاویریان)	نام هنرمند یا اثر هنری
شیوه اجرا حد فاصلی است میان شیوه طراحی تک‌رنگ چینی و قلم‌گیری آزاد نقاشی عصر جلاویری، گاهی تأثیر جزئی از روش چهره‌پردازی اروپایی			ویژگی چهره‌ها

نوعی هنرپروری، که سنت کار گروهی هنرمندان در کتابخانه سلطنتی را پدید آورد» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۶۰). این دو عامل در روند ترسیم چهره‌ها نقش اساسی ایفا می‌کند. از دیگر دستاوردهای این دوره توجه عمیق‌تر به موضوع است که در ترسیم چهره‌های گویا نقش اساسی داشته است.

از جمله آثار مهم این دوره می‌توان به شاهنامه دموت و جامع التواریخ و معراج‌نامه اشاره کرد. همان‌طور که در جدول ۲ مشاهده می‌شود مشخصه بارز چهره‌نگاری در

می‌شود. غیر از ابداعات احمد موسی، عناصر بسیاری بر چهره‌نگاری دوره ایلخانی تأثیرگذار بودند که از آن جمله می‌توان به تأثیر هنر بیزانس، سلجوقی، سنت‌های بین‌النهرینی و آسیای مرکزی اشاره کرد (رهنورد، ۱۳۸۶: ۳۰).

علاوه بر پایه‌ریزی سنت‌های چهره‌نگاری در این دوره، حکومت ایلخانی چند نتیجه مهم دیگر نیز برای نقاشی ایرانی در برداشت: «یکی انتقال سنت‌های هنر چینی به ایران که منبع الهام تازه‌ای برای نگارگران شد و دیگری بنیان‌گذاری

جدول ۵. نمونه‌هایی از چهره‌پردازی بهزاد



نمونه‌ای از چهره‌پردازی درباری بهزاد: چهره‌های آرمانی و استفاده از شیوه‌های قراردادی چهره‌پردازی پیشین.

نمونه‌ای از چهره‌پردازی بهزاد از موضوعات درباری: چهره‌های شخصیت‌های درجه دوم بهزاد در موضوعات روزمره، بسیار زنده می‌نمایند و حالت و گویایی بیشتری دارند.

آن به‌طور قطع مربوط به جنید است. «به نظر می‌رسد اعمال انسان‌ها تحت‌الشعاع فرم‌های قراردادی که به ترسیم آن‌ها می‌پردازند قرار گرفته‌اند» (گرابر، ۱۳۸۳: ۵۴). با مقایسه چهره‌های دوره ایلخانی و جلایری در جدول ۲، مشاهده می‌شود که چهره‌های ترسیمی جنید ادامه‌دهنده سنت‌های چهره‌پردازی احمدموسی است. نگارگری این دوره دو تأثیر مهم برای نقاشی دوره‌های بعد به دنبال داشت: اول اینکه اولین نشانه‌های اهمیت به نقش اجتماعی هنرمند، با امضای جنید در پای یکی از نگاره‌هایش، ظاهر می‌شود. دومین موضوع، که بیشتر در دوره صفوی به آن پرداخته شد، توجه به اسلوب طراحی با رنگ‌های بسیار محدود، در دیوان سلطان احمد جلایر از نسخ مصور این دوره است، امری که تا آن دوره نایاب بود. «شیوه اجرای این آثار حد فاصلی میان شیوه طراحی تکرنگ چینی و قلم‌گیری آزاد نقاشی عصر جلایری است» (کن بای، ۱۳۷۸: ۵۰).

نقش حامی هنری در موضوعات اشاره‌شده بسیار پررنگ است. توجه به اسلوب طراحی و رنگ‌های محدود در دیوان سلطان احمد جلایر، با توجه به محدودیت‌های بسیار نگارگری تا این دوره، به جسارت زیادی احتیاج داشت که مسلماً بدون حمایت حامی امکان‌پذیر نبود. اصول نگارگری دربار سلطان احمد جلایر در دوره بعد به مکتب هرات انتقال یافت و این مکتب را از هنر خود متأثر ساخت. در جدول ۴ می‌توان روند چهره‌نگاری از دوره‌های آل اینجو تا جلایریان را ملاحظه کرد.

در دوره آل اینجو در شاهنامه ۷۲۳ق چهره‌های بی‌روح و غالباً خاکستری‌رنگ و فاقد شخصیت‌پردازی و خشن‌مردانه ترسیم شده‌اند. در نسخه شاهنامه قوام‌الدین سر پیکره‌ها اغلب متمایل به سمت راست تصویر، پیکره زنان با دو گیسوی بافته، چهره‌های گرد مردان بدون ریش و چهره‌های کشیده آن‌ها همراه ریش ترسیم شده است. در دوره جلایریان پیروی از سنت‌های چهره‌نگاری احمدموسی ادامه دارد. همان‌گونه که در جدول ۹ مشاهده می‌شود، در دوره‌های آل اینجو، آل مظفر و جلایریان تمایل به هنر گذشته، هنر عربی، ایرانی و چینی وجود داشته است. فردیت و علائق شخصی هنرمند نیز در طراحی چهره‌ها

این نسخ «ترسیم چهره‌هایی با احساس و پرحالت است که به اعتقاد برخی از پژوهشگران پیکره‌های انسانی نمایانگر مشاهداتی است که هنرمندان در محیط پیرامون خود انجام داده‌اند» (گرابر، ۱۳۸۳: ۱۰۱) و سعی کرده‌اند تا آن‌ها را در موضوعات سفارشی به کار گیرند. در جدول ۳ روند چهره‌نگاری در دوره ایلخانی بررسی شده است.

برای مثال، در نگاره‌های نسخه جامع‌التواریخ، چهره‌های مغولی (چشمان کشیده، بینی باریک، لب‌های کوچک و صورتی چون قرص ماه) و بی‌زانشی و فاقد سایه‌پردازی ترسیم شده‌اند. در نسخه شاهنامه دموت، علاوه بر همان خصوصیات وجود بار احساسی در چهره‌ها نیز مشهود است. در نسخه معراج‌نامه علاقه به ترسیم چهره مغولی حتی برای امامان و پیامبران مشهود است. همان‌گونه که در جدول ۹ مشاهده می‌شود، چهره مورد علاقه و حمایت حامیان هنری در این زمان چهره‌های است مغولی که از طریق نقاشی چینی وارد نگارگری ایران شده است.

ابداع شیوه خاصی از چهره‌نگاری توسط احمدموسی و تأثیر هنر بی‌زانش، تأثیر مکاتب قبل از مغول نظیر مکتب سلجوقی، شیوه‌های عربی، سنت‌های بین‌النهرینی و آسیای مرکزی، وجود استادان چینی، برپایی سنت کار گروهی در کتابخانه سلطنتی، ترویج دین بودایی و آزادی مسیحیان از جمله تأثیرات و تحولات فرهنگی آن دوره است که در تحول چهره‌نگاری مؤثر بوده است.

چهره‌نگاری جلایری

جلایریان بعد از ایلخانان به فرمانروایی بخشی از غرب ایران و عراق رسیدند. ظاهراً هنر ایلخانی در تبریز مورد توجه و علاقه حکام جلایری بوده است، زیرا «با اینکه مرکز این مکتب بغداد بوده است، ولی نگارگران بغداد مسیری متفاوت از مکتب بین‌النهرین قدیم را دنبال کردند و راه نقاشان تبریز (ایلخانی) را ادامه دادند» (ره‌نورد، ۱۳۸۶: ۳۹).

الگوبرداری از شیوه ایلخانی در چهره‌های این دوره در جدول ۲ نمایان است. از آثار معروف این دوره می‌توان به دیوان خواجه کرمانی اشاره کرد که یکی از نگاره‌های

جدول ۶. روند چهره‌نگاری در دوره تیموری (بعد از ظهور بهزاد)

	نمونه چهره‌ها	روح‌الله میرک	نام هنرمند یا اثر هنری
ویژگی چهره‌ها به‌رغم مشخصه‌های فردی در چهره‌ها، هنوز درگیر سنت‌های گذشته، تلاش برای خلق سبک اختصاصی در چهره‌ها با کشیدن سیل‌های متفاوت			
	نمونه چهره‌ها	بهزاد	نام هنرمند یا اثر هنری
ویژگی چهره‌ها ترسیم چهره‌های آرمانی و قراردادی برای داستان‌های کلاسیک ایرانی، تنوع و واقع‌گرایی در ترسیم چهره‌های درجه دو در تصویر، تنوع در رنگ چهره‌ها			
	نمونه چهره‌ها	شاه‌مظفر	نام هنرمند یا اثر هنری
ویژگی چهره‌ها مهارت در ترسیم جزئیات در چهره‌ها، مهارت در ترسیم چهره زنان مطابق با معیارهای سنتی زیبایی چهره			
	نمونه چهره‌ها	قاسم‌علی	نام هنرمند یا اثر هنری
ویژگی چهره‌ها تنوع در شخصیت‌پردازی چهره‌ها، پیکره‌هایی با گردن‌های کوتاه و جمع‌شده، با دهان به شکل «U»			

انسان کامل بوده، نگارگر نیز کوشیده است سیمایی در خور این توصیف بیافریند و چهره‌ای آرمانی خلق کند. از این دوره به بعد، در پی انسان‌گرایی و توجه شاعران به ویژگی‌های شخصیتی و درونی انسان‌ها این ویژگی‌ها در چهره‌نگاری هنرمندان نیز ظهور یافت. این امر سبب شد نوعی واقع‌گرایی در شیوه پردازش چهره‌ها ایجاد شود. با توجه به جدول‌های ۲ و ۵، توجه به این نکته ضروری است که چهره‌پردازی متفاوت این دوره نیز از الگوهای پیشین تبعیت می‌کرد و آن اصول را با نیازهای خود همسو کرده بود. چهره‌ها در این دوره بسیار گویا هستند و حالات درونی پیکره را به خوبی نمایش می‌دهند. این شیوه پردازش چهره در مکاتب بعدی دنبال شد و نگارگران ضمن رعایت اصول شیوه جدید در توجه به واقع‌گرایی، سبک شخصی خود در چهره‌نگاری را نیز پروراندند.

این کار تا بدان حد پیش رفت که چهره‌ها به شناسه‌ای برای تشخیص هنرمند بدل شدند. البته نمی‌توان نقش کلیدی و محدودکننده کتابخانه سلطنتی و صورتخانه و کلانتر

نمایان است. در حیطه تحولات فرهنگی، تأثیرات دیوان‌نگاری ساسانی و پارتی، اندکی تأثیرات چینی و شاهنامه ۷۷۳ق و هنر ایلخانی، وحدت میان متن و تصویر و پیوند با عرفان در نگارگری دیده می‌شود.

چهره‌نگاری تیموری

در دوره تیموری هم‌زمان با تحولات اجتماعی و ارتقای سطح زیبایی‌شناسی جامعه و حامیان درباری و تماس بیشتر هنرمندان و حامیان با جامعه، دیدگاه‌های جدیدی در چهره‌پردازی مجال بروز یافت و چهره‌پردازی و پیکره‌نگاری را متحول ساخت. تحولات مذهبی و گرایش‌های صوفیانه از رویدادهای قابل توجه در این دوره است که زمینه پیوند تنگاتنگ نقاشی و ادبیات فارسی و عرفان اسلامی را فراهم آورد و «شخصیت عارفان و صوفیان را به موضوعی برای نگارگری بدل کرد» (آژند، ۱۳۸۷: ۲۲۵). پیش از این دوره، به دنبال انتخاب موضوعاتی اسطوره‌های و ادبی مانند شاهنامه که شاعر در پی توصیف سیمای

جدول ۷. مقایسه چهره‌پردازی‌های محمد زمان با هنرمندان پیش از او

	<p>نمونه چهره‌ها</p>	<p>شاهنامه بایسنقر میرزا</p>	<p>نام اثر هنری</p>
<p>ویژگی چهره‌ها ادامه چهره‌پردازی مکتب شیراز در زمان اسکندرسلطان، دهان‌های کوچک و دماغ‌های باریک، سرهای بیضوی و کشیده، ریش مردان نوک‌تیز، تلاش برای خلق چهره‌های منحصربه‌فرد، واقع‌گرایی در چهره‌ها در برخی نگاره‌ها</p>			
	<p>نمونه چهره‌ها</p>	<p>بهزاد</p>	<p>نام هنرمند</p>
<p>ویژگی چهره‌ها وارث چهره‌پردازی احمد موسی، ترسیم چهره‌های آرمانی و قراردادی برای داستان‌های ایرانی، تنوع و واقع‌گرایی در ترسیم چهره‌های درجه دو، تنوع در رنگ چهره‌ها</p>			
	<p>نمونه چهره‌ها</p>	<p>محمدی</p>	<p>نام هنرمند</p>
<p>ویژگی چهره‌ها ادامه شیوه چهره‌پردازی بهزاد، واقع‌گرایی در چهره‌پردازی، چهره گرد و لب‌های ورچیده و چشمان درشت</p>			
	<p>نمونه چهره‌ها</p>	<p>رضا عباسی</p>	<p>نام هنرمند</p>
<p>ویژگی چهره‌ها ادامه شیوه چهره‌پردازی بهزاد، تأثیرپذیری از شیوه طراحی گونه محمدی، شیوه نو در طراحی، نوع طراحی بینی و فاصله کم بین لب و بینی و تیرگی بین آن، چهره جوانان با قوس کامل ابروان، انحناهای صورت بی‌مو، زنخدان چانه، چشمان و بینی کشیده ملیح و لبخند خفیف بیان‌کننده زیبایی اشرافی و آرمانی مورد علاقه اشراف صفوی، چهره‌های میان‌سال در نگاره‌ها با چهره‌هایی گرد و وسیل دار با ابروان پرپشت و درهم کشیده</p>			
	<p>نمونه چهره‌ها</p>	<p>محمد زمان</p>	<p>نام هنرمند</p>
<p>ویژگی چهره‌ها علاقه به چهره‌نگاری غربی، برجسته‌نمایی نسبتاً افراطی چهره‌ها و جامه‌ها، ریش‌ها و قدرت ثبت چندسطحی از بیانگری چهره</p>			

فردیت هنری در چهره‌پردازی‌های هنرمند مشهودتر است. این موضوع، با توجه به تغییرات قابل توجه چهره‌ها نسبت به دوره‌های پیشین، در دوره تیموری بسیار مشهود است، چنان‌که چهره‌نگاری در این دوره تحولاتی درخشان می‌یابد. در دوره تیموری هنر و هنرپروری در دو شهر هرات و شیراز متمرکز بود. «اگر ما مکتب نگارگری تبریز ایلخانی و شیراز و هرات تیموری را در سه زاویه مثلثی قرار دهیم، مکتب شیراز در زاویه میانی آن قرار

کتابخانه در پیروی از قراردادهای گذشته چهره‌نگاری رادر این دوره نادیده گرفت. این امر در کنترل شیوه چهره‌نگاری هنرمندان نقشی مهم داشته است، چنان‌که در دوره‌های بعد با ظهور هنرمندانی چون بهزاد به‌عنوان رئیس کتابخانه، چهره‌پردازی‌هایی شخصی‌تر از نگارگران می‌بینیم. در نگاهی کلی، در دوره‌هایی که حامیان درباری خود هنرمند بوده‌اند و از درک هنری بالایی برخوردار بوده‌اند، نگارگری از شکوفایی نسبی برخوردار بوده و بروز عامل

طراحی حیوانات، درختان و گاه گلها مشهود است در حالات چهره انسانها نیز رعایت شده است» (بینیون، ۱۳۶۷: ۲۳۳). در این دوره از حکومت تیموری با اینکه تحولاتی در نگرش حامی در انتخاب موضوع صورت گرفته بود و به چهره‌نگاری و ترسیم خصوصیات شخصی توجه خاصی شده بود، اما توجه به قراردادهای مربوط به تصویر سیمای آرمانی در مجالس شاهانه، حتی به صورت اندک در نگاره‌ها، جلوی شکوفایی کامل چهره‌های شخصی را تا زمان ظهور بهزاد سد کرده بود.

حکومت سلطان حسین بایقرا نیز یکی از درخشان‌ترین دوره‌های کتاب‌آرایی ایران به شمار می‌آید. در این دوره به سبب انعطاف هنری اصحاب کتابخانه و تغییر دیدگاه‌های حامیان هنری، نوعی واقع‌گرایی هنری در پیکره‌پردازی و چهره‌نگاری روی می‌دهد که تا حد قابل توجهی سنت‌های قراردادی گذشته را تغییر می‌دهد. مهم‌ترین عامل تأثیرگذار در این دوره ظهور بهزاد است. بهزاد توانست با نبوغ سرشار خود تحولات بسیاری را در ترسیم چهره‌ها به وجود آورد که بر پایه واقع‌گرایی بنا شده بود.

او عنصری را در هنر ایران پروراند که از آن به‌عنوان فردیت هنرمند در اثر هنری یاد می‌شود. بهزاد توانست، در عین رعایت اصول قراردادی چهره‌نگاری در ترسیم انسان کامل، به پیکره‌ها جان بخشد و آنان را از بی‌حالی رها سازد؛ اما حتی در آثار بهزاد نیز که تنوع چهره‌ها به‌وفور مشاهده می‌شود آنچاکه برای موضوعات تکراری همچون شاهنامه چهره‌پردازی کرده است، چهره‌ها حالتی آرمانی و رسمی به خود گرفته‌اند. در واقع، «بهزاد را می‌توان مبدع و واضع نگاره‌های تک‌برگی از نوع پیکرنگاری آرمانی آن از شخصیت‌های زمانه‌اش به حساب آورد» (آژند، ۱۳۸۷: ۳۸۸). طبق جدول ۶، چهره‌شخصیت‌های درجه دوم بهزاد در موضوعات روزمره بسیار زنده می‌نماید و در ترسیم چهره بزرگان درباری از شیوه‌های قراردادی چهره‌پردازی بیشتر استفاده شده است. او در چهره‌پردازی از موضوعات غیردرباری «غلب نمونه‌های جدیدی به کار گرفته و یا علائم مشخصه‌های چندی در یک چهره‌گرد می‌آورد» (پولیاکووا، ۱۳۸۱: ۱۲۴)؛ یعنی زمانی که موضوع محدودکننده به کنار می‌رفت سنت‌های اجباری ترسیم چهره‌های آرمانی کمرنگ می‌شدند و از سوی دیگر خلاقیت هنرمند در چهره‌نگاری اوج می‌گرفت (جدول ۵). افزون‌بر موضوعات مطرح‌شده، دیدگاه جامعه نیز در تغییر سنت‌ها تأثیرگذار بوده است: «اظهار نظر بابر درباره شخصیت‌های ریش‌دار و بدون ریش در نقاشی‌های بهزاد بسیار جالب توجه است، زیرا به نظر می‌رسد این اظهار نظر اجرای مشابهی یکی از فعالیت‌های کارشناسی هنری نوین در آن روزگار بوده باشد، یعنی تشخیص و رد اثر نقاشی به صورت مجموعه‌ای از ویژگی‌های مشخص در چارچوب نقاشی» (راکسبرگ، ۱۳۸۱: ۱۴۵). این اظهار نظر صریح مدرک دیگری است در تعصب



تصویر ۶. نمونه‌هایی از چهره‌پردازی آرمانی رضاعباسی، ماخذ: سودا، ۱۳۸۰: ۲۷۱.

می‌گیرد. این مکتب یافته‌هایی از مکتب تبریز ایلخانی را جذب می‌کند، می‌پروراند و به مکتب هرات منتقل می‌کند و آن را پرمایه و غنی می‌سازد» (آژند، ۱۳۸۷: ۲۸۳). به همین علت، برای بررسی ادامه روند چهره‌نگاری در نگارگری ایران توجه به نگارگری شیراز ضروری است. یکی از حکمرانان هنردوست این دوره در شیراز اسکندرسلطان بود. او علاقه بسیاری به گلچین‌سازی داشت. با مقایسه چهره‌ها در دوره جلایریان با چهره‌های گلچین اسکندرسلطان در جدول ۲ پیداست که چهره‌ها ادامه روند چهره‌پردازی جلایری‌اند و «اسکندرسلطان از شماری هنرمندان برجسته مکتب تبریز آل جلایر، که با ازهم‌پاشیدن حکومت بدون حامی باقی مانده بودند، بهره جسته است» (همان: ۱۸۹). طبق جدول ۲، در چهره‌پردازی این نگاره‌ها، «نحوه ثابتی در بازنمایی علائم چهره به کار رفته و پیکره آدم‌ها غالباً بی‌حالت و یکنواخت ترسیم شده‌اند، اما نکته قابل توجه در چهره‌نگاری این نگاره‌ها تفاوت در پرداختن به چهره دوزخیان است. دوزخیان با چهره و حالتی متنوع تجسم یافته‌اند» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۷۲) و این خود دلیلی روشن برای اثبات دیدگاه نگارگران در پرداختن به انسان کامل است. «انتقال سنت‌های هنری دربار اسکندرسلطان توسط شاهرخ به هرات صورت پذیرفت» (آژند، ۱۳۸۷: ب: ۱۹۰). از دیگر حکمرانان تأثیرگذار بایسنقر میرزا است که به جنبه سیاسی نسخ مصور بسیار توجه داشت و در ویژگی‌های نسخه مصور زمان خود یعنی شاهنامه بایسنقری نقشی مهم داشته است. به نظر می‌رسد «خود بایسنقر صحنه‌ها را برای تصویر برمی‌گزید» (بلر، ۱۳۸۶: ۱۴۴).

انتخاب موضوعات جدید از سوی بایسنقر می‌توانسته است عامل گسست سنت‌های چهره‌نگاری گذشته باشد. همان‌طور که در جدول ۸ مشاهده می‌شود، به‌طور حتم این نگرش در روش ترسیم چهره‌ها به‌خصوص چهره‌های آرمانی شاهزادگان مؤثر بود است. «نگاره‌ها در شاهنامه بایسنقری از سبک درباری اسکندرسلطان مایه گرفته بود» (رابینسن، ۱۳۷۶: ۲۴) و متقابلاً چهره‌ها نیز به تأثیر از مکتب شیراز، «دهان‌های کوچک و دماغ‌های باریک دارند، در حالی که سرها بیضوی و کشیده هستند و ریش مردان نوک‌تیز است» (آژند، ۱۳۸۷: ۲۲۴). در این نسخه «در طراحی پیکره‌های انسانی و تلاش در اجرای چهره‌های منحصر به فرد پیشرفت چشمگیری صورت گرفته» (پوپ، ۱۳۷۸: ۷۲) و در برخی از نگاره‌ها «رنالیسم دقیقی که در

۱. بابر درباره خصوصیات چهره‌نگاری بهزاد نوشته است: «کار مصوری را بسیار نازک می‌کرد. اما چهره‌های بی‌ریش را بد می‌گشاد، غیب او را بسیار کلان می‌کشید. آدم ریش‌دار را خوب چهره‌گشایی می‌کرد (بینیون، ۱۳۶۷: ۲۳۰).



تصویر الف. نمونه‌هایی از چهره‌پردازی رضاعباسی از پیکره‌ها در سنین مختلف، مأخذ: کن‌بای، ۱۳۷۸: ۱۰۲.
تصویر ب و ج. نمونه‌هایی از چهره‌پردازی رضاعباسی از پیکره‌ها در سنین مختلف، مأخذ: www.commof.wikimedia.org

جامعه هنری در به‌کارگیری الگوها و قراردادهای پیشین. همان‌طور که در جدول ۵ مشاهده می‌شود، از دیگر ویژگی‌های نگاره‌های بهزاد تنوع در حالت‌ها، قیافه‌ها و رنگ چهره‌هاست. نکته قابل توجه دیگری که پژوهشگران درباره نگاره‌های او اشاره می‌کنند این است که «در قلم بهزاد ظاهراً حالت طنزی که امروز مایه کاریکاتور شده است گاه با مینیاتور آمیخته است و اگر تعداد قابل توجهی از آثار استاد باقی مانده بود شاید او را از پیش‌قدمان کاریکاتورسازی نیز بتوان محسوب کرد» (شایسته‌فر، ۱۳۸۲: ۷۶). «سبک بهزاد ریشه در سبک ابداعی احمد موسی دارد» (بهادری، ۱۳۸۳: ۱۰) و به‌طور غیرمستقیم و امدار سنت‌های چهره‌نگاری این هنرمند است که نسل به نسل از استادان به شاگردان انتقال یافت تا به دست بهزاد پرورانه شد.

چهره‌نگاری صفوی

با روی کار آمدن دولت صفوی، تحولات فرهنگی و سیاسی در سطح جامعه روی داد که بر نقاشی و چهره‌نگاری این دوره تأثیر مستقیم داشت. این تفاوت‌ها نه تنها در شیوه طراحی و سبک نگاره‌ها، بلکه در موضوع و فضای کلی نقاشی این دوره قابل لمس است. در این دوره نیز مهم‌ترین عامل تأثیرگذار بر نگارگری و چهره‌نگاری تغییر رویه حمایت حامیان از هنرمندان و نسخ خطی است. با گذشت زمان، تغییر سلیقه پادشاهان و کاهش حمایت دربار از هنرمندان و در مقابل رشد طبقه بازرگان باعث وابستگی هنرمندان به سفارش‌های ثروتمندان غیردرباری شد، اما از آن‌رو که این هنرپروران جدید امکان تأمین هزینه سنگین نسخه‌های مصور را نداشتند به سفارش تکنکارها بسنده می‌کردند و این کار باعث ظهور و رواج طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب شد و نوعی چهره‌نگاری آرمانی و اشرافی باب شد که به‌سختی بیانگر حالات درونی پیکره بودند. از سوی دیگر، در نگاره‌های شخصی هنرمندان، که تنها بیان‌کننده تمایلات درونی نگارگر بود، چهره‌پردازی کاملاً متفاوتی مشهود است که چهره‌هایی پر حالت و گویا

غیر از وجود تأثیرگذار بهزاد در تغییر دیدگاه‌های جامعه هنری، عوامل دیگری زمینه‌ساز این تحول بودند و بسترهای لازم را برای ظهور بهزاد فراهم ساختند، از جمله: نقاش بودن خود سلطان و حمایت سرشار او از هنرمندان و برپایی مجالس نقد هنری، علاقه درباریان به چهره‌پردازی، علاقه حامیان و درباریان به فرقه‌های صوفیانه و به دنبال آن به وجود آمدن نگاره‌هایی با مضامین روزمره زندگی مردم و تصاویری از شخصیت عارفان و صوفیان، به وجود آمدن مرقعات، وجود شاعران انسان‌گرایی چون جامی و نوایی، و ورود نقاشی تک‌برگی از استانبول^۱.

در جدول ۶، مقایسه روند چهره‌نگاری دوره تیموری بعد از ظهور بهزاد را می‌توان مشاهده کرد. در جدول ۹ مشاهده می‌شود در دوران تیموری علاقه مندی به سنت نگارگری، تصویرسازی از موضوعات مذهبی، چهره‌نگاری آرمانی، تداوم سنت‌های ایلخانی، واقع‌گرایی، تأثیرات فردیت هنرمند،

۱. یکی از آن‌ها نگاره تک‌برگی نقاش اثر جنیتله بلینی است که مورد تقلید بهزاد قرار گرفته است (آژنده، ۱۳۸۷ الف: ۴۱۶).

جدول ۸. روند چهره‌نگاری در دوره صفوی (مکتب تبریز و مشهد)

	شاهنامه شاه تهماسب	نام اثر هنری
	سلطان محمد	نام هنرمند
	هفت اورنگ	نام هنرمند
	شیخ محمد	نام هنرمند
	محمدی	نام هنرمند

ویژگی چهره‌ها: ترسیم چهره آرمانی برای سلطان، علاقه به ترسیم چهره شبیه زنان، طراحی چهره‌ها به ظرافت با مداد

ویژگی چهره‌ها: شخصیت‌پردازی در چهره‌ها براساس مشاهده، تصویر حقیقی دوستان و رجال درباری همچون مجسمه سنگی در کوه‌ها

ویژگی چهره‌ها: جوان‌های لاغر با گردن بلند و چهره گرد، طراحی آزادتر، سالخوردگان حالت کاریکاتورگونه، چشمان درشت و چانه‌های زرخدانی

ویژگی چهره‌ها: گرایش به چهره‌پردازی فرنگی، چهره‌هایی فاقد شخصیت‌پردازی

ویژگی چهره‌ها: واقع‌گرایی در چهره‌پردازی، چهره‌پردازی به شیوه پیکره‌نگاری قزوین یعنی آدم‌های لاغر و بلند قامت با چهره گرد و لب‌های ورچیده و چشمان درشت

یا با اندک رنگ بوده‌اند» (زکی، ۱۳۸۴: ۵۱).

تحولات اجتماعی و سیاسی این دوره به هنرمندان مجال بروز بیشتری داد، چنان‌که فردیت هنری در آثار آنان بسیار قابل توجه است. اولگ گرابر بر اهمیت چهره‌پردازی و ظهور دیدگاه‌های نو در این دوره که بر فردیت هنرمندان استوار است تأکید می‌کند. او معتقد است «در دوره صفوی هنرمندانی را مشاهده می‌کنیم که مبدل به هنرمندان واقعی مستقل از کارگاه‌های شاهانه می‌گردند، هنرمندانی که سرگذشت‌های متمایزی دارند و ظاهراً زندگی خصوصی آنان در آثارشان منعکس گردیده است. این هنرمندان در بین مردم جامعه زندگی کرده‌اند که این امر در گسترش پایگاه اجتماعی هنرمندان مؤثر بوده و از این طریق به

رأبه نمایش می‌گذارد.

با رواج گرایش به هنر اروپا، چهره‌پردازی در نگارگری سنتی ایران دچار تحولی ژرف شد و به مرور زمان سنت‌ها و اصول چهره‌پردازی که طی سده‌های متمادی الگوی هنرمندان نگارگر بود نادیده گرفته شد و چهره‌نگاری به سوی چهره‌پردازی واقع‌گرایانه پیش رفت. علاقه شخص شاه به نقاشی‌های اروپایی عامل مهمی در جهت‌گیری این روند بود. علاوه بر نفوذ هنر اروپا در نقاشی‌های این دوره، هنر چین نیز از دیگر عوامل تأثیرگذار خارجی در شیوه ترسیم نگاره‌ها و چهره‌پردازی این دوره است. «نگارگران مکتب صفوی دوم به‌ویژه در فاصله سال‌های ۱۵۷۰ و ۱۶۱۰ شیفته تقلید تصاویر چینی و ترسیم آن‌ها بدون رنگ

افزایش تعداد مخاطبانی که هنر تصویری را ارج می‌نهند کم می‌کرده است» (گرابر، ۱۳۸۳: ۷۸).

سلطان محمد از نگارگران نامدار این دوره است که با درایت کامل توانست هنر مکتب تبریز را بپروراند. «سلطان محمد تبریزی خصوصیات نگارگری مکتب هرات را از بهزاد و آقامیرک فرا می‌گیرد و بعدها با ترکیب این خصوصیات با ویژگی‌های مکتب ترکمانان تبریز و شیراز مکتب نگارگری تبریز را مایه‌ور می‌سازد» (آژند، ۱۳۸۷: ۳۷۲). با وجود خلاقیت‌های فردی سلطان محمد، ظاهراً راضی نگه‌داشتن حامی درباری، شاه‌تهماسب، برای او بسیار با اهمیت بود.

شاه‌تهماسب به سبک نگارگری بهزاد بسیار علاقه‌مند بود و تلاش سلطان محمد برای همسو کردن سبک خود با نگاره‌های بهزاد گویای این مسئله است. مثال قابل توجه در این باره نگاره بارگاه کیومرث است که اجرای آن «سه سال طول کشیده است و سلطان محمد با اجرای آن شاه‌تهماسب را متقاعد کرده که این سبک جدید را برای کل نگاره‌های شاهنامه بپذیرد و این در حقیقت نوعی آزمون موردی یا موردپژوهی برای ترکیب سبک‌های بهزاد و ترکمان در سبک تبریز صفوی بوده است» (آژند، ۱۳۸۴: ۳۷۲).

۸۸). به‌رغم توجه بسیاری که سلطان محمد به سبک بهزاد داشت، «از تکرار تصویرپردازی شخصیت‌های مکتب هرات اجتناب می‌ورزد و همچون بهزاد به آفرینش نمونه‌هایی اصیل دست می‌یازد، که بر مشاهده‌ای زنده استوارند و در جریان آفرینندگی دارای سنخ و شخصیت شده‌اند» (مقدم اشرفی، ۱۳۸۳: ۸۸؛ تصویر ۵).

محمدی از هنرمندان تأثیرگذار این دوره است که با شیوه ابتکاری خود در نگارگری یعنی نگاره‌های طراحی‌گونه و به‌کارگیری رنگ‌های محدود، تأثیر بسیاری بر نقاشان نسل بعد و رضا عباسی گذاشت. از ویژگی‌های بارز چهره‌ها در نگاره‌های او می‌توان به «چهره گرد و لب‌های ورچیده» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۲۰) و «چشمان درشت» (آژند، ۱۳۸۴: ۱۵۹) اشاره کرد. به‌نوشته پاکباز، محمدی توانایی بسیاری در نمایش حالات و حرکات طبیعی آدم‌ها داشت. شکل‌ها را با خطوط ظریف و نازک و ممتد طراحی می‌کرد و اغلب طرح‌هایش با قلم نی اجرا شده‌اند. محمدی از نگارگران برجسته و ادامه‌دهنده سنت واقع‌گرایی بهزاد بود و بر معاصرانش سخت تأثیر گذاشت» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۹۶). به‌اعتقاد بسیاری از پژوهشگران، محمدی با کتابخانه سلطنتی دربار صفوی همکاری نداشته است (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۳۷).

جدول ۹. عوامل تأثیرگذار بر روند چهرهنگاری در نگارگری ایران تا اواخر صفویه

نام اثر	دوره تاریخی	تأثیر حامی هنری	تأثیر فردیت هنرمند	تأثیر تحولات فرهنگی	تأثیر ادبیات و موضوع	تأثیر بر مکتب نگارگری
نقش برجسته‌های هخامنشی	هخامنشی	توجه به هنر غیردنیوی و نمادین	-	علاقه به اسطوره‌ها و فر ایزدی برای پادشاه	تأثیر اسطوره‌های ایران باستان در هنر این دوره	ترسیم چهره‌های غیردنیوی، تکرار چهره‌ها طبق اصول و الگوی ثابت
دیوارنگاره‌های اشکانی	اشکانی	تمایل به سنت‌های هنری هخامنشی		نفوذ هنر یونانی در ایران، تمایل به سنت‌های هنری هخامنشی	توجه به موضوعات درباری	تأثیر در نگارگری دوره اسلامی در حالت سرخ‌رنگ‌های مسطح، قلم‌گیری
نقش برجسته‌های ساسانی	ساسانی	علاقه به هنر هخامنشی		تأثیرپذیری از هنر غرب و خاور دور و هنر پارسی و رجوع به سنت‌های هخامنشی، تأثر از نقاشی‌های این دوره	موضوعات شاهانه و نمادین	تأثیر بر نقوش سفالینه‌های سامانی
نقاشی مانوی	ساسانی		تأثیرپذیری مانی از هنر پارسی و بودایی در چهره‌پردازی	تأثیرپذیری از هنر اشکانی (رنگ‌ها بدون سایه و روشن و به‌صورت مسطح با قلم‌گیری‌های ضخیم تیره)، تأثیرپذیری از هنر و چهره‌پردازی بودایی	جنبه اخلاقی بخشیدن به نقاشی برای ترسیم موضوعات دینی	تأثیر بر ادبیات بعد از اسلام در وصف چهره زیبا، تأثیر بر نگارگری و چهره‌پردازی بعد از اسلام، اصل جنبه اخلاقی بخشیدن به نقاشی، به‌وجود آمدن شیوه‌ای قراردادی در ترسیم چهره‌ها، دیدگاه‌های صوفیانه، اهمیت دادن به خوشنویسی و نگارگری به‌عنوان هنرهای مکمل، تأثیر بر چهره‌نگاری سلجوقی و ایلخانی
صور الکواکب الثانیه	آل بویه	تأکید بر سنت‌های پیش از اسلام و هنر ساسانی	-	تأثیر هنر ساسانی، تأسیس کتابخانه سلطنتی، رواج علمی کتاب‌آرایی در موضوعات علمی	رواج کتاب‌آرایی در موضوعات علمی	
دیوارنگاره‌های غزنوی	غزنویان	علاقه به دیوارنگاری و صحنه‌های درباری و جنگ	-	علاقه به سنت‌های تصویری قبل از اسلام	علاقه به موضوعاتی با صحنه‌های درباری و جنگ	

از شاید این دلیلی قانع‌کننده بر متفاوت بودن نگاره‌های او از دیگر هم‌عصرانش بوده باشد. رضا عباسی دومین هنرمند تأثیرگذار این دوره است که، با نوآوری در طراحی و انتخاب موضوعات جدید، باعث تحولی ژرف در چهره‌نگاری در نگارگری سنتی ایران شد. «او سنت واقع‌گرایی کمال‌الدین بهزاد و محمدی را ادامه داد. حتی ممکن است شاگرد محمدی بوده باشد» (پاکبان، ۱۳۸۵: ۲۵۵). او به بازنمایی جهان واقعی گرایش داشت. «پیکره‌های جوان رضا به‌نوعی بیان‌کننده زیبایی اشرافی و آرمانی مورد علاقه اشراف صفوی است، اما در آثار متأخرش پیکره‌ها را بیش از حد باوقار و ساختگی می‌ساخت. این نوع شیوه‌گرایی، به‌خصوص، در نقاشی موضوعات رسمی‌تری چون شاهزادگان و دلدادگان بارزتر به نظر می‌آید» (همان: ۲۵۵؛ تصویر ۶).

چنان‌که در چهره‌های تحلیلی جدول ۸ مشاهده می‌شود، در بررسی چهره‌های ترسیم‌شده از رضا عباسی با چند گونه شخصیتی مواجهیم که هرکدام از اصول خاصی تبعیت می‌کنند. انسان‌ها در نگاره‌های او در سه رده جوان، میان‌سال و پیر ترسیم شده‌اند و چهره‌های هر گروه با

و شاید این دلیلی قانع‌کننده بر متفاوت بودن نگاره‌های او از دیگر هم‌عصرانش بوده باشد.

رضا عباسی دومین هنرمند تأثیرگذار این دوره است که، با نوآوری در طراحی و انتخاب موضوعات جدید، باعث تحولی ژرف در چهره‌نگاری در نگارگری سنتی ایران شد. «او سنت واقع‌گرایی کمال‌الدین بهزاد و محمدی را ادامه داد. حتی ممکن است شاگرد محمدی بوده باشد» (پاکبان، ۱۳۸۵: ۲۵۵). او به بازنمایی جهان واقعی گرایش داشت. «پیکره‌های جوان رضا به‌نوعی بیان‌کننده زیبایی اشرافی و آرمانی مورد علاقه اشراف صفوی است، اما در آثار متأخرش پیکره‌ها را بیش از حد باوقار و ساختگی می‌ساخت. این نوع شیوه‌گرایی، به‌خصوص، در نقاشی موضوعات رسمی‌تری چون شاهزادگان و دلدادگان بارزتر به نظر می‌آید» (همان: ۲۵۵؛ تصویر ۶).

ادامه جدول ۹.

نام هنرمند یا اثر	دوره	تأثیر حامی هنری	تأثیر فردیت هنرمند	تأثیر تحولات فرهنگی	تأثیر ادبیات و موضوع	تأثیر بر هنرمندان یا مکاتب بعدی
آل مظفر	آل مظفر	علاقه به فرهنگ عربی و هنر ایرانی	سبکی متمایز در چهره‌پردازی	سبکی متفاوت از مکاتب قبلی نگارگری، کاربرد زبان و فرهنگ عربی	-	-
دیوان خواجوی کرمانی	جلایریان	حمایت بسیار از هنرمندان، علاقه به نگارگری ایلخانی و نقاشی چینی	-	متأثر از نگاره‌های ایلخانی	-	تأثیر بر مکتب هرات به‌خصوص در زمان بایسنقر میرزا
دیوان سلطان احمدجلایر	-	شیوه‌های جدید و طراحی گونه	-	متأثر از نگاره‌های ایلخانی - تأثیر از هنر چین و اروپا	پیوند با عرفان	-
گلچین اسکندر سلطان	اسکندرسلطان (تیموریان)	علاقه به سنت‌های نگارگری شیراز، گلچین‌سازی متون ادبی و علمی	-	تأثیرپذیری از نگارگری آل مظفر و آل جلایر	حمایت از گلچین‌سازی متون ادبی و علمی	تأثیر بر هنر هرات
مراج‌نامه	شاهرخ (تیموریان)	گرایش به نسخ مذهبی، انتقال سنت‌های هنری دربار اسکندر سلطان به هرات	-	تداوم سنت‌های نگارگری دوره ایلخانی، تأثیر هنری دربار اسکندرسلطان، گسترش ارتباطات با چین	علاقه حامی به تسخیر مذهبی	-
شاهنامه بایسنقری	بایسنقر میرزا (تیموریان)	علاقه به سنت‌های نگارگری دربار اسکندرسلطان و جلایریان و ترسیم چهره آرمانی برای شاهزادگان	تلاش هنرمندان برای خلق چهره‌های منحصر به فرد، علاقه به نشان‌دادن واقع‌گرایی در چهره‌ها در برخی نگاره‌ها	تأثیر سنت‌های نگارگری دربار اسکندرسلطان و جلایریان، وجود صورتخانه در کتابخانه سلطنتی	جنبه‌های سیاسی نسخه	آغاز توجه به واقع‌گرایی
روح‌الله میرک	-	-	تلاش برای سبکی اختصاصی، اظهار درویشی کردن	ورود نقاشی‌های تک‌برگی از استانبول به ایران، به‌وجود آمدن مرقعات، ارتقای سطح دید هنری حامیان درباری، وجود فضای منتقدانه در جامعه هنری، پیوند تنگاتنگ نقاشی با ادبیات صوفیانه که پایگاه مردمی داشتند - تأثیر پذیری از سنت‌های استاد و شاگردی	راه‌یابی مضامین روزمره و مردمی به نگارگری، پیوند نگارگری با ادبیات صوفیانه	پرورش و تأثیر بر بهزاد
بهزاد	تیموری (سلطان حسین باقرا)	حمایت مالی و معنوی حامی از هنرمند، هنرمند بودن حامی، برگزاری مجالس هنری، علاقه حامی به چهره‌نگاری، علاقه حامی به فرقه‌های صوفیانه، ارتقاء سطح دید هنری	علاقه شخصی هنرمند به واقع‌گرایی و معنویت و چهره‌پردازی، تأثیرپذیری او از انسان‌گرایی شاعران بزرگی چون جامی و نوایی و انجمن‌های صوفیان، تأثیر رویدادهای زندگی شخصی‌اش چون علاقه او به هنرهای رزمی و شکار، آموزش در محضر چندین استاد	-	-	تأثیر بر مکتب بخارا و ترکمنان و تبریز صفوی

نام هنرمند یا اثر	دوره	تأثیر حامی هنری	تأثیر فردیت هنرمند	تأثیر تحولات فرهنگی	تأثیر ادبیات و موضوع	تأثیر بر هنرمندان یا مکاتب بعدی
قاسم‌علی	تیموری (سلطان حسین بایقرا)	حمایت مالی و معنوی حامی از هنرمند، هنرمند ودن حامی، برگزاری مجالس هنری، علاقه حامی به چهره‌نگاری، علاقه حامی به فرقه‌های صوفیانه، ارتقای سطح دید هنری	از شاگردان بهزاد، تنوع شخصیت در چهره‌پردازی	ورود نقاشی‌های تک‌برگی از استانبول به ایران، به وجود آمدن مرفعات، ارتقای سطح دید هنری حامیان درباری، وجود فضای منتقدانه در جامعه هنری، پیوند تنگاتنگ نقاشی با ادبیات صوفیانه که پایگاه مردمی داشتند، تأثیرپذیری از سنت‌های استاد و شاگردی	راه‌یابی مضامین روزمره و مردمی به نگارگری، پیوند نگارگری با ادبیات صوفیانه	-
شاه مظفر			الهام‌پذیری از موضوعات درباری به علت پرورش در کنار خانواده سلطان، مهارت در ترسیم جزئیات در چهره‌ها			
شاهنامه تهماسبی	صفوی (شاه تهماسب)	تشویق هنرمندان، توجه به جنبه‌های سیاسی نسخه‌های خطی، علاقه به چهره‌نگاری، گسیل هنرمندان هرات به تبریز، علاقه به بهزاد و آثارش، نقاش بودن حامی، علاقه به چهره‌های زنانه	ترسیم چهره‌هایی متفاوت و شخصیت‌پردازی در آن‌ها توسط نگارگران این مجموعه	روح تشیع و گسترش ادبیات صوفیانه، تبدیل درویش به یکی از عناصر ضروری صحنه‌های نگارگری	واچ تشیع و گسترش ادبیات صوفیانه	-
سلطان محمد			هم‌آمیزی سبک بهزاد و مکتب ترکمنان، تلاش برای همسوز کردن سبک خود با نگاره‌های بهزاد، ترسیم چهره‌هایی متفاوت از سبک بهزاد، شخصیت‌پردازی در چهره‌ها بر اساس مشاهده، تصویر حقیقی دوستان و رجال درباری همچون مجسمه سنگی در کوه‌ها، فضای طنزگونه، تأثیر عرفان و معنویت			پروردن مکتب تبریز با هم‌آمیزی سبک بهزاد و ویژگی‌های مکتب ترکمنان تبریز و شیراز
هفت اورنگ جامی	صفوی (مکتب مشهد)	بهره‌مندی از هنرمندان تبریز، تشویق هنرمندان، نقاش بودن حامی، علاقه حامیان به واقع‌گرایی در چهره‌پردازی	اعمال روش شخصی از سوی هر هنرمند	راه‌یابی آثار و هنرمندان غربی به دربار صفوی، کاهش حمایت‌های حکومت مرکزی، بهره‌مندی از هنرمندان تبریز	-	تأثیر مکتب اصفهان، تأثیر در شیوه طراحی دوره‌های بعد
شیخ محمد			مهارت در چهره‌پردازی، آشنایی با خطاطی، فراگیری اسلوب فرنگی از نقاشان فرنگی دربار			

مشخصات خاصی ترسیم شده‌اند. «قوس کامل ابروان، انحنای صورت بی‌مو، زرخدان چانه، چشم‌ان و بینی کشیده ملیح و لبخند خفیف» (آژند، ۱۳۷۷: ۲۱۰) از مشخصه‌های صورت‌های جوان در نگاره‌های اوست. از نشانه‌های چهره‌های میان‌سال در نگاره‌های او می‌توان به «چهره‌هایی گرد با ابروان پرپشت و درهم‌کشیده و ترسیم سبیل» اشاره کرد (همان: ۲۱۲). چهره‌ها و انسان‌های کهن‌سال در نگاره‌های او «عاطفه و احساس گذشت زمان را نشان می‌دهند. آن‌ها وقتی که در کنار جوانان تصویر می‌شوند نماینده عقل و خرد و شیوه منسوخ زندگی هستند» (همان: ۱۸-۲۱۷). طراحی رضا عباسی نقطه اوج روند تحولی را که از میانه سده دهم شروع شده بود نشان می‌دهد (تصویر ۷). پس از درگذشت رضا عباسی، سبک او توسط نقاشانی چون محمد قاسم، افضل‌الحسینی، محمدیوسف و محمدعلی ادامه پیدا کرد و تا حد زیادی به تصنع گرایید. آخرین نماینده وفادار به سبک چهره‌پردازی رضا عباسی

معین‌مصور است که بعد از مرگ او رفته‌رفته گرایش به هنر غرب جایگزین آن شد. محمد زمان از دیگر هنرمندان خاص این دوره است که در نقاشی‌های خود تأثیر قطعی هنر اروپا را می‌نماید. ظاهراً محمد زمان علاقه‌ای به الگوبرداری از آثار استادان پیشین خود نداشته و بیشتر به تقلید از نقاشی‌های اروپایی مایل بوده است.^۱ از سوی دیگر، بسیاری از پژوهشگران تأثیرپذیری از هنر اروپا را اجتناب‌ناپذیر و مختص زمان دانسته‌اند و علایق هنرمندان به این شیوه را همسو با تحولات اجتماع دانسته‌اند.^۲ احتمالاً محمد زمان بدون تماس مستقیم با ایتالیا و صرفاً با مشاهده آثار اروپایی و احیاناً برخورد با کتب نقاشی مغولی هند قواعد تصویری اروپایی را اقتباس کرده است (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۸۶).

۱. آنتونی ولش در وصف محمد زمان می‌نویسد: هنگام مرمت خمسه نظامی نه تنها آثار خود را بر آثار بزرگ‌ترین نگارگران اوایل سده ده هجری افزوده، بلکه بر خود فرض دانسته نگاره‌های آقامیرک را بهتر کند. به نظر نمی‌رسد کاری که او انجام داده، کار شخصی متواضع و فروتن باشد که برای اسلاف نامی و بلندآوازه خویش احترام قائل است (ولش، ۱۳۸۵: ۱۴۳).

۲. شایان نکر است که نفوذ شیوه‌های غربی در آثار شاگردان رضا اجتناب‌ناپذیر بود و تأثیراتی که این تماس‌ها ایجاد کردند نهایتاً مسیر نقاشی ایران را تغییر داد (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۲۰۱).

نام هنرمند یا اثر	دوره	تأثیر حامی هنری	تأثیر فردیت هنرمند	تأثیر تحولات فرهنگی	تأثیر ادبیات و موضوع	تأثیر بر هنرمندان یا مکانب بعدی
محمدی	صفوی	ظاهرأ با دربار همکاری نداشته است.	نگارگری متفاوت در سبک و موضوع، توانایی در ترسیم حالات طبیعی در پیکره‌ها، ادامه واقع‌گرایی بهزاد، طراحی با قلم نی	کاهش حمایت‌های درباری	علاقه به موضوعاتی با زندگی روستایی	تأثیر در شیوه طراحی دوره‌های بعد به‌ویژه رضا عباسی
صادق بیگ			وفاداری به سنت واقع‌گرایی بهزاد، توجه به علائق شخصی، مصورسازی نسخه انوار سهیلی بدون حامی، سایه‌پردازی در چهره‌ها	کاهش حمایت دربار، رشد طبقه بازرگان، علاقه و توجه به هنر اروپا، رواج طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب، رواج تشیع و گسترش ادبیات صوفیانه، تماس مستقیم هنرمندان ایرانی با نقاشان اروپایی و ارمنیان ساکن اصفهان، تأثیر هنر گورکانی هند، گسترش پایگاه اجتماعی هنرمندان، افزایش تعداد مخاطبان، به وجود آمدن دید نقادانه در هنرمندان	روح نگاره‌های تک‌برگی و تعلقات مذهبی حامیان موجب به‌وجود آمدن مضامین جدید در نگارگری شد، رواج تشیع و گسترش ادبیات صوفیانه	-
رضا عباسی		کاهش حمایت دربار، علاقه و توجه به هنر اروپا و تشویق هنرمندان به تقلید از نقاشی غربی	نوآوری در طراحی و موضوعات، ادامه‌دهنده واقع‌گرایی بهزاد و محمدی، توجه به علائق شخصی، ترسیم چند گونه شخصی جوان و میان‌سال و پیر در آثارش			تأثیر بر شاگردانش در مکتب اصفهان
معین‌مصور			وفادار به سنت چهره‌پردازی رضا عباسی، توجه به سنت‌های نگارگری و دوری از چهره‌پردازی غربی، علاقه‌مند به ثبت وقایع و رویدادهای زمانش			-
محمد زمان			علاقه به شیوه چهره‌پردازی غربی، اقتباس از طریق مشاهده آثار اروپایی و نقاشی مغولی هند، بی‌توجهی به سنت‌های چهره‌نگاری پیشین و سنت مرادومریدی استاد و شاگرد			تأثیر بر مسیر نقاشی ایران در سده‌های بعد

با مداد نمایان است. در آثار سلطان محمد شخصیت‌پردازی در چهره‌ها براساس مشاهده، تصویر حقیقی دوستان و رجال درباری، چون مجسمه سنگی در کوه‌ها آشکار است. در هفت اورنگ چهره‌ها به‌صورت جوان‌های لاغر با گردن بلند و چهره گرد، طراحی آزادتر و سالخورده‌گان به‌حالت کاریکاتور تصویر شده است. در نقاشی‌های شیخ محمد گرایش به چهره‌پردازی فرنگی و چهره‌هایی فاقد شخصیت‌پردازی مشهود است. آثار محمدی با واقع‌گرایی در چهره‌پردازی و گرایش به شیوه پیکره‌نگاری قزوین یعنی آدم‌های لاغر و بلند قامت با چهره گرد و لب‌های ورچیده و چشمان درشت مشخص است. چنان‌که در جدول ۹ مشاهده می‌شود، حامیانی که نقاش بودند یا دست‌کم با هنر آشنایی داشتند هنرمندان را به تصویرسازی نسخ خطی تشویق می‌کردند. تأثیرات شخصی هنرمند، گرایش به موضوعات زندگی روستایی، رواج تشیع و گسترش ادبیات صوفیانه و در اواخر دوره صفوی گرایش به هنر اروپایی و واقع‌گرایی، کاهش حمایت دربار و رواج نگاره‌های تک‌برگی از زمره عوامل مؤثر اجتماعی و فرهنگی در شکل‌گیری چهره‌پردازی در آن دوره بوده است.

(ولش، ۱۳۸۵: ۹۶). مقایسه چهره‌پردازی‌های محمد زمان با هنرمندان پیش از او در جدول ۷ آورده شده است. در شاهنامه بایسنقر میرزا ادامه چهره‌پردازی مکتب شیراز در زمان اسکندر سلطان، تلاش برای خلق چهره‌های منحصر به فرد و واقع‌گرایی در چهره‌ها در برخی نگاره‌ها دیده می‌شود. در آثار بهزاد ترسیم چهره‌های آرمانی و قراردادی برای داستان‌های ایرانی، تنوع و واقع‌گرایی در ترسیم چهره‌های درجه دو در تصویر و تنوع در رنگ چهره‌ها نمایان است. در آثار محمدی ادامه شیوه چهره‌پردازی بهزاد، چهره‌های گرد و لب‌های ورچیده و چشمان درشت مشاهده می‌شود. شیوه چهره‌پردازی محمدی ادامه شیوه بهزاد و در قالبی نو و متأثر از نقاشی غربی است. نوع طراحی اجزای چهره‌ها بیان‌کننده زیبایی اشرافی و آرمانی مورد علاقه اشراف صفوی است. در جدول ۸ مقایسه روند چهره‌نگاری دوره صفوی، مکاتب تبریز و مشهد ملاحظه می‌شود. در شاهنامه شاه‌تیماسب ترسیم چهره آرمانی برای سلطان، علاقه به ترسیم چهره شبیه زنان و طراحی چهره‌ها به ظرافت

نتیجه

ترسیم چهره‌های غیر واقع‌گرا در نگارگری سنتی ایران ناشی از بی‌مهارتی نگارگران ایرانی نبوده است و عوامل بسیاری چون سلیقه و سیاست حامی، باورهای دینی، شرایط اجتماعی، شیوه کتاب‌آرایی، رعایت آداب استاد و شاگردی، موضوع و ادبیات و زندگی شخصی هنرمندان در آن دخیل بوده است. کتابخانه سلطنتی نیز در هر دوره نقش مؤثری در انتقال سنت‌های چهره‌پردازی گذشتگان به نگارگران داشته است. هنرمندان نگارگر ایرانی چارچوب‌های خاصی در تعریف چهره‌نگاری داشته‌اند که در سده‌های متمادی پابرجا بوده و هنرمندان موظف به پیروی از این اصول بوده‌اند. این قراردادها نسل به نسل از دوره‌های به دوره دیگر انتقال یافته است. برای مثال، در دوره سلجوقی نقش‌های روی سفالینه‌ها و نسخ مصور سخت تحت تأثیر سنت‌های هنری خاوری به‌ویژه هنر مانوی بود که در دوره ایلخانی با هنر بیزانس و شیوه‌های عربی و مکاتب پیش از مغول در هم آمیخت و به‌همت هنرمندان این دوره خصوصاً احمد موسی به شیوه‌های نو و ابداعی در چهره‌پردازی مبدل شد و با شاگردان او ادامه یافت و به دوره‌های بعد منتقل گردید. هریک از نگارگران، ضمن رعایت این قراردادها، سبک شخصی خود را در چهره‌پردازی تجربه کرده‌اند و چهره‌های ترسیم‌شده به‌دست هنرمندان مختلف ویژگی‌های خاص خود را دارند. در دوره تیموری نیز، با وجود دیدگاه‌های جدید در چهره‌پردازی و رواج نوعی واقع‌گرایی در شیوه پردازش چهره‌ها، نگارگران همچنان از الگوهای پیشین تبعیت کرده و آن اصول را با نیازهای خود و جامعه همسو کرده بودند. تنها با رواج گرایش به هنر اروپاست که به‌مرور زمان سنت‌ها و اصول چهره‌پردازی نادیده گرفته می‌شود و چهره‌نگاری به‌سوی چهره‌پردازی واقع‌گرایانه پیش می‌رود. نگارگران ایرانی در مقطع زمانی مطرح در این پژوهش، ضمن رعایت قراردادها و الگوهای کهن، سبک شخصی خود را با تأثیرپذیری از واقع‌گرایی غربی در چهره‌پردازی اعمال کرده‌اند.

منابع و مأخذ

- آژند، یعقوب. ۱۳۷۷. *دوازده رخ: یادنگاری دوازده نقاش نادره کارایران*. تهران: مولی.
- آژند، یعقوب. ۱۳۸۴. *مکتب نگارگری تبریز و «قزوین‌مشهد»*. تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب. ۱۳۸۷الف. *مکتب نگارگری هرات*. تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب. ۱۳۸۷ب. *مکتب نگارگری شیراز*. تهران: فرهنگستان هنر.
- بهادری، عبدالله. ۱۳۸۳. «کمال‌الدین بهزاد: ریشه و شاخه‌های هنرش»، *کمال‌الدین بهزاد: مجموعه مقالات همایش بین‌المللی*. تهران: فرهنگستان هنر.
- برند، باربارا. ۱۳۸۳. *هنر اسلامی (ج ۷)*. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- بلر، شیلا و بلوم، جانان‌تان. ۱۳۸۶. *هنر و معماری اسلامی (ج ۲)*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: سمت.
- بینیون، لورنس، ویلکنسون، ج. و. س. و گری، بازیل. ۱۳۶۷. *سیرتاریخ نقاشی ایران*. ترجمه محمد ایرانمنش. تهران: امیرکبیر.
- پوپ، آرتور. اکرمن، فیلس. ۱۳۸۷. *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*. ج ۹. ۱۳۸۷. تهران: علمی فرهنگی.
- پازوکی، شهرام. ۱۳۸۸. «رویکرد عرفانی به هنر اسلامی»، در: *هادی ربیعی. جستارهایی در چیستی هنر اسلامی (مجموعه مقالات و درس‌گفتارها)*. تهران: متن.
- پاکبان، رویین. ۱۳۸۴. *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.

- پاکباز، رویین. ۱۳۸۵. *دایرةالمعارف هنر. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. پوپ، آرتور. ۱۳۷۸. سیر و صور نقاشی ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.*
- پولیاکووا، آی. و رحیم ووا، ان. ای. ۱۳۸۱. *نقاشی و ادبیات ایرانی. ترجمه و تحقیق زهره فیضی. تهران: روزنه. تالیو ترایس، تامارا. ۱۳۷۲. هنرهای باستانی آسیای مرکزی تا دوره اسلامی. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: بردار و تهران.*
- رابینسن، ب. و. ۱۳۷۶. *تاریخ هنر ایران، ج ۱۱: هنر نگارگری ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی، تهران. راکسبرگ، دیوید جی. ۱۳۸۸. «کمال الدین بهزاد و مسئله پدید آمدن آرنجی اثر هنری در نقاشی ایرانی». ترجمه و تحقیق صالح طباطبایی، مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل، تهران: فرهنگستان هنر: ۱۹۵-۲۴۶.*
- رهنورد، زهرا. ۱۳۸۶. *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: نگارگری. تهران: سمت.*
- زکی، محمد حسن. ۱۳۸۴. *چین و هنرهای اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی. تهران: فرهنگستان هنر. سیمز، النور. ۱۳۸۱. تصاویر بی همتا. سنگاپور: انتشارات دانشگاه یل.*
- سودآور، ابوالعلاء. ۱۳۸۰. *هنر در بارهای ایران. ترجمه ناهید محمد شیرازی. تهران: کارنگ.*
- سید رضوی، نسرین و حسنونند، محمد کاظم. ۱۳۸۴. «طراحی در نگارگری سنتی ایران»، *جلوه هنر*، ۲۵: ۸۰-۶۲. شایسته فر، مهناز. ۱۳۸۲. «آثار زندگی در نگارگری بهزاد»، *کتاب ماه هنر*، ۶۴/۶۳: ۸۵-۷۴.
- شریف زاده، عبدالمجید. ۱۳۸۱. *دیوارنگاری در ایران (زند و قاجار در شیراز)*. تهران: انتشارات مؤسسه صندوق تعاون سازمان میراث فرهنگی.
- عکاشه، ثروت. ۱۳۸۰. *نگارگری اسلامی. ترجمه غلامرضا تهامی. تهران: سوره مهر.*
- کلیم کایت، هانس یواخیم. ۱۳۸۴. *هنر مانوی. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: اسطوره.*
- کورکیان، ا. م. و سیکر، ژ. پ. ۱۳۷۷. *باغهای خیال. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: تندیس نقره ای.*
- کن بای، شیلا. ۱۳۷۸. *نقاشی ایرانی. ترجمه مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر.*
- گرابر، اولگ. ۱۳۸۳. *مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.*
- گیریشمن، رمان. ۱۳۷۰. *ایران از آغاز تا اسلام. ترجمه محمد معین. تهران: علمی و فرهنگی.*
- گری، بازیل. ۱۳۶۹. *نقاشی ایرانی. ترجمه عربعلی شروه. تهران: عصر جدید.*
- مقدم اشرفی، م. ۱۳۶۷. *همگامی نقاش با ادبیات در ایران (از سده ۶ تا ۱۱ ه. ق.)*. ترجمه رویین پاکباز. تهران: نگاه.
- مقدم اشرفی، م. ۱۳۸۶. *بهزاد و شکل گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی. ترجمه نسترن زندی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.*
- معمارزاده، محمد و یگانه، بهادر. ۱۳۸۷. «استمرار هنر و سنت مانوی بر نگاره های مکتب اول تبریز»، *کتاب ماه هنر*، ۱۱۹: ۴۸-۳۸.
- ولش، آنتونی. ۱۳۸۵. *شاه عباس و هنرهای اصفهان. ترجمه احمد رضا تقاء. تهران: فرهنگستان هنر.*

Hassanvand, Mohammad Kazem. 2004. "A Survey of Prohibition of Painting in Islam", *The International Journal of Humanities*, 11, 1: 31-44.

An Investigation into Transformation of Portraiture in Iranian Miniature Painting till Safavid Era

Mohammad Kazem Hassanvand, PH.D, Associate Professor, University of TarbiatModares, Tehran, Iran.
Shahla Akhondi, M.A, Faculty of Art azad Islamic University, Mashahad, Iran.

Reseaved:2011/4/11 Accept:2013/3/6



Iranian Moslem painters have observed the divinely world through the world beauties; aimed at finding out the worldly instances and understanding the eternal realities. These beliefs have affected the portraiture in Iranian traditional painting; therefore, despite of the western painting, the Iranian painting has been rarely served the creation of the iconography. Regarding the above mentioned points, the portraits in Iranian traditional painting are unique, while they have been painted based on specific patterns. This methodology led some researchers to a fault judgment; so that they have observed the portraits as similar and rigid ones. However, the Iranian traditional portraiture has been affected by different social factors. In this article, social development indicators, from the Sassanid to the Safavid era, has been studied and the major developments in portraiture has been analyzed. Iranian artists, in addition to applying traditional rules and patterns, they also experienced their own personal styles. Turning towards western art, made artists to ignore the traditional method of portraiture, as a result, this kind of art changed its direction towards realism. In this article the historic, descriptive and comparative methods have been used.

Key words: Persian Painting, portraiture, Art patrons, the Artist's Individuality, Iran.