جانبخشی به طبیعت در آثار سلطان محمد*

صمد نجارپورجباری[۱]، علیرضا خواجه عطاری[۲]

۱- عضو هیئت علمی و استادیار دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول)

۲- عضو هیئت علمی و استادیار دانشگاه هنر اصفهان

چکیده

سلطان محمد یکی از بزرگ‌ترین نگارگران اوایل دوره صفوی بوده که توانسته آثارش را با تجاربی که در مکتب هنری ترکمانان داشته، به خوبی با مکتب هنری هرات درآمیزد و آثار بی‌بدیلی را در قالب مکتب دوم تبریز ارایه نماید. وی در دوران هنری خود، نوآوری‌های بسیاری در حوزه نگارگری داشته که هنرمندان هم‌دوره خودش و دوره‌های بعدی و حتی بسیاری از هنرمندان دوره معاصر از آن تاثیر گرفته‌اند. از جمله این نوآوری‌ها می‌توان به جان‌بخشی طبیعت اشاره نمود. به خصوص در ساخت‌وساز کوه و سنگ به صورت‌های انسانی و حیوانی به تبحر خاصی رسیده‌است. حال سوال اصلی این است که چه ارتباطی بین جان‌بخشی طبیعت و نقوش صخره‌نگاری با نگاره‌ها در آثار سلطان محمد می‌تواند داشته باشد. هدف اصلی پژوهش پی‌بردن به مفاهیم جان‌بخشی طبیعت در دل صخره‌ها و کوه‌های نگارگری‌ها است که برای رسیدن به پاسخ سوال و هدف اصلی روش توصیفی-تحلیلی مناسب است. با بررسی نگاره‌هایی که سلطان محمد از طبیعت کارکرده می‌توان گفت که جان‌بخشی به طبیعت و ساختن کوه و سنگ به اشکال انسانی و یا حیوانی با موضوعات نگارگری ارتباط مستقیمی دارد که برگرفته از آموزه‌های عرفان اسلامی است.

واژه‌های کلیدی: سلطان محمد، مکتب دوم تبریز، صخره‌نگاری، نقش‌مآیه انسانی، نقش‌مآیه حیوانی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Email: samad_ng@yahoo.com

2. Email: attari.alireza@gmail.com

* (تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۰۳/۱۲ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۰۱/۳۰)

مقدمه

سلطان محمد یکی از هنرمندان بزرگ مکتب دوم تبریز است که تاثیر به سزایی در روند شکل‌گیری این مکتب داشته است. بنا به اعتقاد بسیاری از محقیقن وی در دوره ترکمانان در تبریز مشغول نگارگری بوده و زمانی که شاه اسماعیل صفوی هنرمندان مکتب هرات را به تبریز می‌کوچاند، وی در تبریز، به هنرمندان هرات می‌پیوندد و یکی از هنرمندان مکتب دوم تیربز می‌شود و به این طریق شیوه هرات و ترکمانان را به خوبی تلفیق کرده و در واقع، پایه گذار مکتب دوم تبریز می‌شود. در اغلب آثاری که در آن کوه و صخره وجود دارد، ایشان پیکره‌های انسانی و حیوانی را در دل آن‌ها به تصویر کشیده‌است. حتی برخی از این تصاویر صخره‌ای به گونه‌ای است که کاملاً واقع‌گرایانه بوده و از چهارچوب صورت‌های سه‌رخ و تخت‌نگارگری خارج شده که نشانگر توانایی و قدرت هنری نگارگر است. این تصاویر می‌تواند از دو منظر مورد توجه واقع شود. نخست این که هنرمند فقط جنبه زیبایی را در نظر گرفته بدون اینکه هیچ پشتوانه فکری در ورای آن باشد و دوم اینکه در ورای این تصاویر و صخره‌نگاری‌ها، می‌تواند مفاهیمی وجود داشته باشد که مورد دوم دغدغه این پژوهش است. حال سوال اصلی این است که چه ارتباطی بین موضوع و عناصر نگاره‌ها باجان‌بخشی به طبیعت و رخنمون‌های صخره‌ای در آثار سلطان‌محمد وجود دارد؟ و هدف اصلی این مقاله دستیابی به ارتباط نقش مایه‌های صخره‌ای با موضوع هر یک از نگاره‌هاست. در ارتباط مستقیم با این موضوع، پژوهش‌های محدودی صورت گرفته به طوری که در اغلب منابع به استفاده سلطان محمد در صخره‌ها و کوه‌ها از نقش‌مایه‌های انسانی و حیوانی پرداخته شده و به مفاهیم و دلایل استفاده از این نقش‌مایه‌ها کمتر اشاره شده‌است با این حال کریم اف (۱۳۸۴) در کتاب *سلطان محمد و مکتب او* اشاراتی به صورت‌های انسانی و حیوانی کرده و گفته است که این هنرمند به طبیعت جان می‌بخشد. در این کتاب بیشتر به معرفی سلطان محمد و آثار او پرداخته شده و تحلیل کمی بر روی آثار وی صورت پذیرفته‌است. همچنین گری ولش (۱۳۸۴) در کتاب *نقاشی ایرانی در نسخه نگاره‌های عهد صفوی*، در تحلیل برخی از تصاویر، نقش‌مایه‌های انسانی و حیوانی در دل و کوه صخره‌ها را به نقش ارواح و اشباح تشبیه کرده‌است. در این کتاب مولف بیشتر به معرفی نسخه‌های خطی که در مکتب دوم تبریز و مکتب مشهد کتابت شده و برای آن نسخه‌ها هنرمندان معروف مکتب دوم تبریز نگارگری کرده‌اند، پرداخته است و راجع به موضوع مورد نظر اطلاعات کمی در اختیار مخاطبان قرار می‌دهد. همچنین آژند (۱۳۸۸) در مقاله‌ای رخنمون‌های صخره‌ای را به نقش‌مایه‌های واق انتصاب کرده‌است. سایر منابع موجود نیز که توسط محقیقن داخلی و خارجی تهیه شده‌اند اغلب به نسخه‌شناسی کتب پرداخته‌اند و تحلیل کمتری روی تک‌تک آثار هنرمندان نگارگر در مکاتب دارند. برای دستیابی به مفاهیم نقش‌مایه‌های صخره‌ای، چهار نگاره از نگاره‌هایی که منتسب به سلطان محمد است مورد بررسی قرار می‌گیرد و نقش‌مایه‌های حیوانی و انسانی در کوه‌ها و صخره‌ها مورد تحلیل واقع می‌شود.

روش پژوهش

برای رسیدن به اهداف و پاسخ گویی به سوالات مقاله روش توصیفی- تحلیلی مناسب به نظر می‌رسد که چهار نگاره از نگاره‌های منتسب به سلطان محمد به صورت هدفمند انتخاب می‌شود و مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

شکل‌گیری مکتب دوم تبریز

تبریز از دیرباز یکی از کانون‌های مهم فرهنگ و هنر ایران بوده و در ادوار مختلف تاریخی هنرمندان بزرگی دراین خطه از سرزمین، ظهور کرده‌اند. که با خلق آثار بدیع وزیبا، که پاره‌ای از آن‌ها از دست حوادث روزگار جان سالم بدر برده است، مؤید این ادعاست. این شهر در طول تاریخ کهن خود، دوبار به عنوان مرکز هنری و مخصوصا مکتب نگارگری مطرح بوده‌است. نخستین مکتب نگارگری که به مکتب اول تبریز

شناخته می‌شود در اواخر قرن هفتم و در دوره حکومت ایلخانیان توسط رشیدالدین فضل‌الله همدانی وزیر دانشمند (غازان‌خان و اولجایتو) در محلی بنام رَبع رشیدی تاسیس گردید (پاکباز، ۱۳۸۰: ۶۰).

در حدود سال ۹۰۶ هجری / ۱۵۰۰ م رشته‌های عمده نگارگری ایران یعنی شیوه غنی و تخیلی دربار ترکمان در تبریز و نبوغ آکادمیک و درعین حال طبیعت‌گرای بهزاد در هرات، شیوه ترکمانی معتدل‌تر و در عین حال کارساز در شیراز و بالاخره نقاشی‌های کمتر شناخته شده در سمرقند ماوراءالنهر، همه با هم جمع شدند (عدل، ۱۳۷۹: ۵۳) تا پایه‌های مکتب نقاشی اولیه صفوی را بنا گذارند که به عنوان مکتب دوم نگارگری تبریز شناخته می‌شود.

آثار متنوع و متعددی در این دوره به همت استادان نگارگر بوجود آمده که امروزه زینت‌بخش موزه‌ها وگنجیه پر ارزش کتابخانه‌های جهان و مجموعه‌داران است.یکی از کتاب‌هایی که در این دوره بوجود آمده، کتاب شاهنامه سروده حکیم ابوالقاسم فردوسی است که به نام شاهنامه شاه‌تهماسبی شناخته می‌شود.

نسخه خطی شاهنامه شاه تهماسبی که در طی یک دوره طولانی تقریبا از ۹۲۸ تا ۹۵۷ هجری/ ۱۵۲۲ تا ۱۵۵۰ م فراهم شده[۱]،عالی‌ترین اثر نگارگری دوره اولیه صفوی است و چون بوته‌ای است که در آن اصول متنوع نقاشی و استعدادها و شخصیت‌ها، گداخته شده و بی‌غل‌وغش از آن بیرون آمده است. مطالعه نگاره‌های غنی و یکتای آن، تصویر کاملی از نگارگری اولیه دربار صفوی را به دست می‌دهد. نخست سلطان محمد و پیروان بلافصل او بر این مکتب تسلط داشتند(عدل، ۱۳۷۹: ۵۵). شاهنامه شاه تهماسبی یکی از نفیس‌ترین شاهنامه‌هایی است که تاکنون کتاب‌آرایی شده‌است.

امروزه نمونه‌های زیادی از نسخه‌های شاهنامه که به دستور شاهان کتاب‌آرایی شده، موجود است، اما هیچ یک از آن‌ها از حیث اندازه، محتوا و شکوه کتاب‌آرایی به پای شاهنامه شاه تهماسبی نمی‌رسد. دویست و پنجاه و هشت نگاره، تذهیب درخشان و شکوهمند و تجلید غنی و تراز اول آن، این شاهنامه را خاص‌تر و شاخص‌تر کرده است. از این‌ها گذشته، این کتاب باشکوه به سبب دارا بودن تصاویری از عمارات بی‌نظیر زمانه، منسوجات و سایر نمونه‌های هنرهای تزیینی روزگار صفویان، از نوادر آثار فرهنگ سده دهم ایران برشمرده می‌شود (آژند، ۱۳۸۴: ۱۱۵). سلطان محمد هنرمندی است که در تهیه شاهنامه شاه تهماسبی نقش بسیار مهمی را برعهده داشته‌است با این حال این هنرمند علاوه بر نگارگری شاهنامه، در نقاشی سایر کتب، نظیر خمسه نظامی نیز آثار زیبایی را خلق نموده‌است. چنان که پوپ نیز به آن اذعان دارد و می‌نویسد:

«در میان اینان، بیشتر از همه سلطان محمد انظار را به سوی خود جلب کرده‌است، که نیز در مقام استادی شاه تهماسب نامش ضبط گردیده‌است. دو مینیاتور در نسخه خمسه نظامی شاه تهماسبی، نام سلطان محمد را بر خود دارد و کاملاً با یکدیگر مرتبطند: «خسرو، شیرین (نشسته در چشمه) را از دور می‌بیند»، و «بهرام گور در شکار شیر». ... سلطان محمد شاید به روشی صریح‌تر و مبتکرانه‌تر در ارایه مضامین خود دست یافت و رنگ آمیزی‌های او چه بسا در مواردی هماهنگ‌تر از کار درآمده‌باشد، ولی شیوه نگارگری این دو هنرمند (سلطان محمد و آقامیرک)کلاً یکسان است، به گونه‌ای که تلاش در پیدا کردن وجوه متقن تمایز میان آثار ایشان بی‌ثمر به‌نظر می‌رسد» (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۱۳۹).

سلطان محمد در این زمان خود، نقاش چیره دستی بود که در دربار ترکمانان، پرورش یافته، کار می‌کرد. چنین به نظر می‌رسد که سلطان محمد نیز مثل سایر نگارگران در تقابل با سایر مکاتب نگارگری، از آن مکاتب تاثیر گرفته و خود، بر نگارگران سایر مکاتب تاثیر زیادی نهاده‌است.

گرچه آثار معدودی از وی بجا مانده، ولی با این حال، این آثار معدود، به عیان، بیانگر مهارت و چیره دستی و ورزیدگی او در این هنر است. ایشان تعدادی نگاره تک چهره و مجالس ساخته که از لحاظ غنا بی‌همتاست.

در مجالس ساخته شده توسط سلطان محمد دوگونه فضا وجود دارد. نخست مجالسی هستند که ساختار اصلی آن

براساس چیدمان‌های معماری است و عناصر اصلی تشکیل دهنده آن، بیشتر مساجد، کاخ‌ها و خانه‌ها و سایر بناهای معماری است. گروه دوم از مجالسی که سلطان محمد به تصویر درآورده، صحنه‌های طبیعت است که فضای غالب در آن و عنصر اصلی در ساخت نگاره‌ها را تشکیل می‌دهد که با ساخت و سازی زیبا و دلنشین اجرا شده‌است. در طبیعت‌سازی بیشتر از سبزه‌زاران، چشمه، کوه و صخره، ابر و درخت استفاده نموده است.

در نگاره‌های گروه دوم، از عناصر تشکیل‌دهنده و در خور توجه آن، کوه و صخره و ابر است که با ساخت وسازی زیبا اجرا شده و در آن‌ها اغلب از نقش‌مایه انسانی و حیوانی و برخی مواقع نیز از نقش‌مایه‌های اساطیری استفاده کرده‌است که استفاده از نقش‌مایه‌های انسانی و حیوانی در صخره‌نگاری‌ها، در آثار سایر نگارگران دیگر مکاتب تا عصر ایشان، بصورت کم رنگ دیده می‌شود. به عبارتی سلطان محمد مبدع جان‌بخشی به طبیعت نبوده ولی می‌توان به صراحت اذعان کرد که ایشان این شیوه را به اوج رسانده و توانسته موضوع نگارگری را با صخره‌نگاری‌ها و جان‌بخشی به طبیعت وفق دهد. آنچه مسلم است اندیشه و هدف خاصی است که هنرمند در ترسیم عناصر کوهی و صخره‌ای از پیکره‌های انسانی و حیوانی داشته است. به بیان دیگر ترسیم این عناصر اتفاقی نبوده بلکه خواسته اندیشه و طرز تفکر خود را از این طریق بنمایاند. راجع به این موضوع، درکتاب *سلطان محمد و مکتب او*، این مطلب ذکر شده که: «شکل‌های عجیب صخره‌هایی که بصورت حیوانات و انسان نقاشی شده‌اند از منظر انسان شناسی[۲] قوت می‌بخشند. البته جان دادن به طبیعت اطراف به این شیوه عقاید وحدت وجودی[۳] نقاش را منعکس می‌کند چنان که معلوم است در آثاری که به سلطان محمد و در عموم به مکتب تبریز منسوب می شود ضمن تفاوت منظره‌های این مکتب با مناظر مکتب‌های شیراز و هرات آن‌ها در ترکیب‌بندی نگاره جایگاه ویژه‌ای را به‌خود اختصاص داده‌اند» (کریم اف، ۱۳۸۵: ۳۴).

برخی از محقین رخنمون‌های صخره‌ای را با نقش‌مایه واق مرتبط می‌دانند. این نقش‌مایه در هنر ایران از دوره سلجوقی به بعد، وارد هنر ایران شده و به مرور تنوع زیادی پیدا کرد که در دوره صفوی نقش واق یکی از اصول نقاشی محسوب می‌شد که هنرمندان نگارگر باید با آن آشنا می‌شدند.

نقش‌مایه واق در هنر ایران

واق یکی از عناصر نگارگری ایرانی است که به صورت ترکیب کل یا بخشی از بدن موجودات، در امتداد ساقه‌های گیاهی تصویر شده‌است (تختی و افهمی، ۱۳۹۲).

قاضی احمد در *گلستان هنر*، واق را یکی از اصول هفتگانه نگارگری برمی‌شمارد و آن را اصل ششم ذکر می‌کند: «همچنان‌که در خط «ششم قلم» اصل است، در این فن نیز «هفت اصل» معتبر است: اسلامی، ختایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق و گره» (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۳۲). همچنین صادقی بیگ افشار در رساله *قانون الصور* در ارتباط با نقش‌مایه واق به صورت نظم نوشته:

چنین کرد اوستادم رهنمایی
که هست اسلامی و دیگری ختایی
ز ابر و واق اگـر آگاه بـــاشی
چو نیلوفر فرنگی خواه باشی
مکن از بند رومی هم فرامـوش
کند چون اسم هریک جای در گوش
(مایل هروی، ۱۳۷۲: ۳۴۸)

اعتقاد و ایمان اسلامی هنرمندان باعث شد مطابق اصول شریعت، از شمایل‌کشی دوری کنند و به خلق نقش و نگارهای تجریدی برگرفته از طبیعت بپردازند. در نتیجه، کاربرد اسلیمی ها با ساقه و شاخ و برگ فزونی گرفت. از قرن پنجم هجری به این سو، اسلیمی‌ها فقط شامل ساقه‌ها، برگ‌ها و گل‌ها نبود؛ بلکه سرهای حیوانی و انسانی در جای برگ‌ها ظاهر شد. با ابداع ترکیب حروف الفباء با سرها و اشکال انسانی، این شیوه در کتیبه‌نویسی گسترش یافت (طاهری و ربیعی، ۱۳۸۹: ۴۹).

نقش‌مایه درخت سخنگو یا درخت واق واق، که در داستان‌ها و افسانه‌های سرزمین‌های گوناگون ریشه دارد، به اشکال مختلفی

بر آثار هنری نمایان شده‌است. این نقش سرچشمه پیدایش نقوش تزئینی واق است که ترکیبی از سر جانداران طبیعی یا تخیلی با ساقه‌ها و گل‌های اسلیمی و ختایی است. با توجه به تجزیه و تحلیل انواع نقوش واق در کلیه آثار هنری، می‌توان چنین استنباط کرد که براساس ظاهر و گونه‌های شکلی انسانی و حیوانی تشکیل‌دهنده نقوش واق و با توجه به این که این مخلوقات با اشکال گیاهی و یا حروف و یا صخره‌ها آمیخته شده‌اند، می‌توان آن‌ها را به پنج گروه تقسیم نمود: ۱- «انسان -گیاه»، ترکیب سر انسانی زن یا مرد با فرم‌های گیاهی و اسلیمی. ۲- «حیوان-گیاه»، ترکیب سر حیوان با فرم‌های گیاهی و اسلیمی. ۳- «انسان-حروف» ترکیب سر انسانی زن یا مرد با حروف نوشتاری. ۴- «حیوان-حروف» ترکیب سر حیوان با حروف نوشتاری. ۵- «رخنمون‌های صخره‌ای»، ترکیب چهره انسان یا حیوان با اشکال صخره‌ها و سنگ‌ها (ربیعی، ۱۳۹۰).

تحلیل نگاره‌ها

برای بررسی این مقوله، به تحلیل دو نگاره از شاهنامه شاه تهماسبی و دو نگاره از منظومه خسرو و شیرین پرداخته می‌شود.

نگاره کیومرث

نخستین اثر بی‌بدیل سلطان محمد، نگاره دربار کیومرث و یا موضع پلنگینه پوشان است.

«نخست، نقاشی شگفت‌آور از نخستین شاه ایران زمین می‌باشد. کیومرث و درباریانش ملبس به پوست در میان حیوانات، در یک چشم‌انداز تخیلی و شگفت‌آور، مرکب از صخره‌های رنگارنگ و سبزه‌زار انبوه، توسط دوست محمد به درستی، شاهکاری ممتاز شناخته شده‌است. وی درباره این نقاشی می‌گوید: «این نقاشی چنین است که دل جسورترین نقاشان اندوه‌بار گشته و سر خجلت در مقابل آن به زیر انداخته‌اند.» صورت‌ها و پیکره‌ها، صخره‌های تخیلی با«صورت‌های معمائی» بی‌شمارشان، حیوانات سرزنده، سبزه‌زار انبوه که با کمال ظرافت و نازک‌کاری در جزئیات به تصویر درآمده است» (عدل، ۱۳۷۹: ۵۵).

برای یادآوری و درک بهتر مطلب لازم است مفهوم کلمه کیومرث و مختصری از داستان کیومرث در اینجا بیان گردد.

پژوهنـــده نامه باستان
که از پهلوانان زنَد داستان
چنین گفت کایین تخت وکلاه
کیومرث آورد و او بود شاه
چو آمد به برج حمل آفتاب
جهان گشت با فرّو آیین و آب
بتابید از آن سان ز برج و بره
که گیتی جوان گشت ازآن یکسره
کیومرث شد بر جهان کدخدای
نخستین به کوه اندرون ساخت جای
سربخت و تختش برآمدبه کوه
پلنگینه پوشید خود با گروه
ازو آمد همی پرورش
که پوشیدنی نو بد و نو خورش
(فردوسی، ۱۳۷۸: ۶)

گیومرث یا گیومرت تواریخ و داستان‌های ایرانی و کیومرث یا جیومرت تواریخ اسلامی و گیومرد[۴] یا گیومرت یا گیوگ مرت[۵] پهلوی جملگی مأخوذ است از کلمه اوستایی گیه مرتَ[۶] جزء گیه به معنی جان وجزء مرتَ به معنی مُردن است. مرتَ یعنی در گذشتن و فانی و بدین ترتیب گیه مرتَ یعنی حیات فانی و به عبارت بهتر، مردم و انسان و آدمی، چون سرانجام آن فنا وزوال است، زنده میراست (دهخدا، ۱۳۳۰: ۶۵۱).

کیومرث نخستین شاه ایران از فراز قله کوهی بر جهان فرمانروایی داشت. در دوره پادشاهی او فنون زندگی نشأت یافت. خوراک پدیدار گشت و مردم از پوست جانوران برای خود پوشش ساختند. حیوانات و جانوران وحشی در برابر تخت کوهستانی کیومرث که مردم به سوی او با احترام رو می‌نهادند، رام گشتند (گری ولش، ۱۹۷۶: ۳۱). در این نگاره سلطان محمد

صحنه وداع او با پسرش، سیامک را به تصویر کشیده‌است. کیومرث آگاه شده‌است که فردا پسرش در نبردی به دست دیو سیاه کشته خواهد شد. به این سبب ضیافتی به پا داشته و در این مجلس با حسرت و اندوه به پسر خود که بی‌اطلاع از همه چیز است نگاه کرده و با او وداع می‌کند (کریم اف، ۱۳۸۵: ۳۴). قدرت تخیل بی‌انتهای نقاش، در به تصویر کشیدن این موضوع قابل تحسین بوده و آن ناشی از هوش سرشار و تخیلی قوی و مؤید حس خلاقه و ابتکار وی است. شکل‌های عجیب صخره‌ها و سنگ‌ها که مثل زبانه‌های آتش در پیچ و تابند با ترکیب‌های رنگی متفاوتی کار شده‌اند، این حالت تا مرکز تابلو حلقه زده و یک نوع ترکیب‌بندی بسته‌ای را به وجود آورده‌است. در قله این ترکیب‌بندی، کیومرث بر روی تخت روان خود که بر تخته سنگی گنجانده شده، نشسته است. در دامنه کوه، اعیان و اشراف و رعایا طوری به صف شده‌اند که حرکت صعودی صخره‌ها را تشدید می‌نمایند. منظره احساسی و بسیار شگفت‌انگیز کوه‌ها و صخره‌هایی که به نظر مشتعل‌اند، رنگ بندی بی‌بدیل و خارق‌العاده، ترکیب‌بندی بی‌نظیری که در کار هیچ نگارگری تکرار نشده و در نهایت لکه‌های کوچک، ظریف و عریض رنگی، توازن و آهنگ آن‌ها، علاوه بر این که به نگاره زیبایی فوق‌العاده‌ای داده همچنین به آن روح زندگی و هیجان نیز بخشیده است (کریم اف، ۱۳۸۵: ۳۴).

تصویر ۱: دربارکیومرث، شاهنامه شاه تهماسبی اثرسلطان محمد، شاهنامه شاه تهماسبی. ماخذ: (گری ولش، ۱۳۸۴: ۳۰)

در تصاویر ۲ سمت راست که قسمتی از نگاره کیومرث است، بیش از یکصد چهره انسانی در صخره‌ها و سنگ‌ها به تصویر درآمده. با این که این اندازه تصاویر انسانی که در سنگ‌ها وصخره‌ها کشیده شده بسیار کوچک‌اند ولی در ترسیم، همه تناسبات و اجزاء پیکره‌ها رعایت شده‌است و پیکره‌ها با دقت و ظرافت خاصی ترسیم شده‌است. از لحاظ اجراء هم، بیشتر چهره‌ها و بصورت نیمرخ و به شیوه غیر متداول و متفاوت با پیکره‌های اصلی مثل چهره سیامک و کیومرث ترسیم شده است. درتصویر سمت چپ بخشی از تصویر ۲ انتخاب شده که مورد بررسی قرار می‌گیرد.

تصویر ۲: بخشی از نگاره دربار کیومرث

تصویر ۳: بخشی از نگاره دربار کیومرث

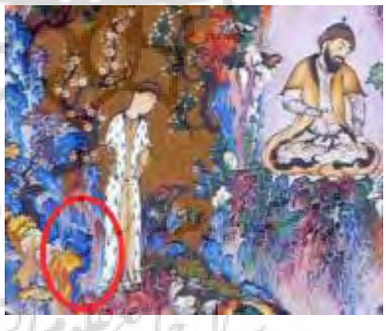
تصویر ۴: بخشی از نگاره دربار کیومرث

تصویر۲ بخشی از نگاره است و در تصویر ۳ و در داخل کادر مستطیل تعدادی از پیکره‌های سنگی مشاهده می‌شود که به‌صورت عمودی و موازی و هم جهت با پیکره‌های اصلی نگاره قرار دارد. چهره‌ها و حالات مضطرب در این بخش از نگاره ارتباط منطقی و فوق‌العاده زیبایی را با تشویش و سردرگمی و نگرانی شخصیت‌های اصلی نگاره که دور کیومرث جمع شده‌اند و جملگی توجه خود را بسوی کیومرث معطوف داشته‌اند به وجود آورده‌است. در تصویر ۴ و مقایسه تصاویر موجود در داخل کادر دایره و مربع، ملاحظه می‌شود که نقشی که در صخره اجرا شده، درست شبیه تصویر شخص ایستاده است که هر دو به صورت نیمرخ ترسیم شده و کلاه پوستی عین هم دارند و در ضمن جهت صورت‌های آن‌ها به یک سمت است.

در تصویر ۵ که بخشی از تصویر یک است، حدود بیست پیکره وجود دارد که با حالت نگران به هم می‌نگرند. رنگ صورتی متمایل به نارنجی و نارنجی و قهوه‌ای این حالت را تشدید می‌کند. همین حالت در سمت چپ تصویر و بین سه پیکره هم نمایان است. شباهت بین چهره بالایی سه رخ سمت چپ تصویر با چهره‌ای که روی صخره اجرا شده و در گوشه چپ کادر مربع بالایی قراردارد، قابل تشخیص است. مثل این که همان پیکره که سه‌رخ مشاهده می‌شود، به‌صورت نیمرخ در صخره‌ها اجرا شده‌است. این پیکره‌های صخره‌ای گویی در حال نظاره به دو پیکره سمت چپ هستند که با هم در حال گفتگویند و ناظر بر گفتار و کردار آن‌ها هستند. این نقوش با تیزبینی وکنجکاوی خود، در صدد آگاهی از گردهمایی هستند. همچنین در تصویر۶ و در داخل کادر دایره یک توده از نقوش صخره‌ای قرار دارد که در ارتباط با پیکره اصلی در کادر مربع، دارای حالت تأمل بوده و هر دو پیکره، همسو با کیومرث طراحی شده‌است. درتصویر ۷ نیز در دل صخره‌ها تصویر شتر دیده می‌شود که شاید نشان صبر و بردباری کیومرث باشد.

نگاره به زنجیر کشیدن ضحاک

تصویر ۵: بخشی از نگاره دربار کیومرث



تصویر ۶: بخشی از نگاره دربار کیومرث

تصویر ۷: بخشی از نگاره دربار کیومرث

نگاره دومی که مورد بررسی قرار می‌گیرد، نگاره به زنجیر کشیدن ضحاک در کوه دماوند است. قبل از پرداختن به تصاویر و تحلیل آن‌ها، لازم است که به اختصار به داستان ضحاک از زبان فردوسی پرداخته شود.

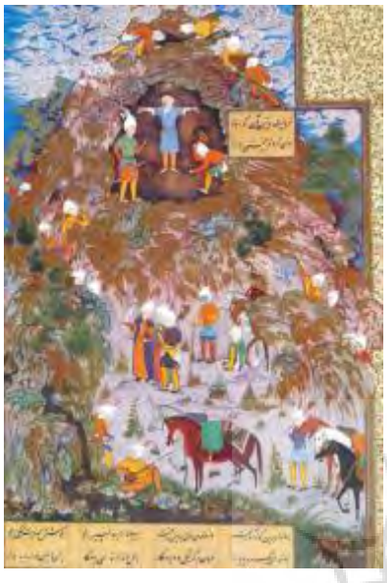
چو ضحاک شد برجهان شهریار بدو سالیان انجمن شد هزار
سراسر زمانه بدو گشت باز برآمد برین روزگار دراز
نهان گشت کردار فرزانگان پراکنده شد کام دیوانگان
هنر خوار شد، جادویی ارجمند نهان راستی، آشکارا گزند

(فردوسی، ۱۳۷۸: ۶)

ضحاک در اوستا، چون حیوانی سه سر معرفی شده‌است. در اوستا نام ضحاک چندین بار به‌صورت‌های دوگانـه اَژی دهاک[۷] و اَژی آمده‌است. اژی جزء اول به معنی مار و به‌طور مکرر در کتاب مذکور آمده‌است و مراد از دهاک مخلوقی اهریمنی است. اَژی دهاک همه جا بصورت حیوانی اهریمنی خطرناکی که دارای سه پوز و سه سر و شش چشم باشد تجسم یافته و مایه آسیب و فتنه و فساد خوانده شده‌است و اژی دهاک بصورت کسی درآمد که با دو مار خود، سه پوز و سه سر

و شش چشم داشته‌است (دهخدا، ۱۳۳۹: ۱۹). به روایت شاهنامه فردوسی، او پادشاهی بدنهاد و ستمکار است که هزار سال پس از جمشید به ایران فرمان می‌رانَد. در اوان جوانی به اغوای اهریمن پدر خویش را کشت. سپس اهریمن دو کتف او را بوسید و از جای بوسه‌ها دو مار سیاه برآمدند. مارها آرام نمی‌گرفتند و ضحاک را می‌آزردند. به توصیه اهریمن فقط مغز سر آدمیان چاره‌ساز بود. چون ضحاک به پادشاهی رسید، هر شب دو جوان را می‌کشتند و مغز سرشان را خوراک ماران می‌کردند. این وضع ادامه یافت تا این که دو مرد پارسا برای نجات مردمان تدبیری اندیشیدند و کار آشپزی ضحاک را بر عهده گرفتند. آنان یکی از دو جوان را می‌رهانیدند و مغز سر گوسفندی را به جای مغز سر او به ماران می‌دادند. ضحاک شبی در خواب دید که سه جنگ آور در برابر ظلمش ظاهر شدند. کِهترین ایشان گرزی گاو سر بر بدنش نواخت و او را به بند کرد. اخترشناسان آگاهی دادند که جنگاور کهتر همانا فریدون است که هنوز زاده نشده. زمانی بعد، از بیم جان فرجام بد خویش مردم را گرد آورد تا بر مهربانی او صحه گذارند. اما کاوه آهنگر که هفده پسرش را برای خوراک ماران از دست داده بود، برخروشید و با انبوه مردمان نزد فریدون شتافت. سرانجام خواب ضحاک به واقعیت پیوست و فریدون او را درغاری بر قله دماوند به زنجیر کشید (پاکباز، ۱۳۸۱: ۹۸۹).

در این نگاره سلطان محمد آن را به زیبایی به تصویر کشیده است. جای بیشتر در ترکیب‌بندی این نگاره به پیکره‌های مختلف از اعیان دربار و نوع زندگی آن‌ها و صحنه‌های معیشت شان داده شده‌است. تصویر شکارچیان، نوازندگان، درباریان، نوکران در زمینه شگفت منظره کوهستانی که در نهایت زیبایی نقاشی شده‌است به چشم می‌خورد. عده‌ای با هم گرم صحبتند. عده‌ای میان سنگ‌ها دنبال شکار می‌گردند. در مرکز تابلو شاه و مهتران قرار دارند و مهتران به تیمار اسب‌ها مشغولند. هیچ کس به سمت بالا به حادثه زنجیر کشیدن در فرازکوه دماوند توجهی ندارد بهار زیبا، منظره با طراوت، رنگ آمیزی زیبا و ظریف، حالتی خوش، روحیه‌ای شاد و حس دوست داشتن زندگی را درانسان برمی‌انگیزدکه همه مغایر با مضمون اصلی داستان است (کریم اف، ۱۳۸۵: ۳۷).



تصویر۸: به زنجیر کشیدن ضحاک در چاه، شاهنامه شاه تهماسبی، منتسب به سلطان محمد. ماخذ: (ولش، ۴۸۳۱: ۸۳).

در این نگاره هر چند که به زنجیر کشیدن ضحاک در کوه دماوند و در درون چاهی اتفاق می‌افتد، با این حال سلطان محمد برای نشان‌دادن نحوه آن و تصویر ضحاک قسمتی از ترسیم کوه را برداشته و به شکل غاری ترسیم کرده تا نگاره گویاتر باشد. هرچند دو نفر در بالای کوه و از دهانه چاه به داخل آن می‌نگرند. سلطان محمد برای اینکه ضحاک در درون چاه به خوبی دیده شود قسمتی از صخره‌ها را حذف کرده است به‌طوری که چاه به‌صورت غاری دیده می‌شود. دو نفر در بالای کوه و در دهانه چاه، به درون آن می‌نگرند.

تصویر ۹: بخشی از نگاره به زنجیر کشیدن ضحاک

تصویر ۱۰: بخشی از نگاره به زنجیر کشیدن ضحاک

در تصویر ۹ باز هم چهره‌هایی روی سطح سنگ‌ها و صخره‌ها مشاهده می‌شود. در داخل کادر بیضی چهره نیم‌رخی دیده می‌شود که گویا در حال نظاره بر شاهین روی دست شکارچی‌است و گویی با دقت تمام به گفتگوی سه پیکره گوش می‌دهد.

کادر مستطیل پایین در تصویر بعدی گویاتر است. در تصویر ۱۰ و در این قسمت از صخره‌ها تعدادی پیکره دیده می‌شود که برخلاف چهره‌های دیگر به صورت تخت و فقط با دورگیری اجرا شده‌است. با این حال تناسبات خود را هم در این قسمت از تصویر حفظ کرده‌است. این تصویر حالت سنگینی، سکوت و انتظار را به بیننده القاء می‌کند.

تصویر ۱۱: بخشی از نگاره به زنجیر کشیدن ضحاک

تصویر ۱۲: بخشی از نگاره به زنجیر کشیدن ضحاک

در تصویر ۱۱ ضحاک در داخل چاهی بر بالای کوه به زنجیر کشیده شده‌است. دو مار بر شانه‌های آن قرار دارد که در داخل کادر مستطیل مشخص شده‌است. در داخل کادرهای بیضی، همان‌طور که دیده می‌شود دو اژدها[۸] وجود دارد که سلطان محمد با ابرهای پیچان، آن‌ها را اجرا کرده‌است. اژدها در فرهنگ‌های مختلف معانی خاصی دارد. در ادبیات فارسی، غالباً به صورت سوسماری عظیم با دَمِ آتشین وصف می‌شود در روایات حماسی و داستان‌های عامیانه مظهر بلا، خشکسالی و شرّ است. این دو اژدها نمایانگر دو مار است که در شانه‌های ضحاک وجود دارد و نشان‌دهنده سرشت بد و شر ضحاک است (پاکباز، ۱۳۸۱: ۹۶۸).

در تصویر ۱۲ و در داخل کادر دایره، سرِ یک انسانی دیده می‌شود که شباهت زیادی به یک جمجمه دارد. این جمجمه و تمامی پیکره‌های انسانی که در این نگاره در سنگ و صخره‌ها ترسیم شده‌است شاید نشان‌دهنده جوانانی باشد که به خاطر

تهیه غذا برای ماران ضحاک، در طول حکومت ضحاک کشته شده‌اند و مغزشان خوراک ماران شده‌است. به نظر می‌رسد که امروز، در روز به زنجیر کشیده‌شدن ضحاک، این جوان‌ها به دادخواهی و برای شهادت دادن علیه ضحاک، آمده‌اند.

نگاره آب‌تنی شیرین

ماجرای عشق طولانی و پر تعب خسرو، پادشاه ایران، و شیرین، شاهدخت ارمن، از آنجا آغاز می‌شود که خسرو با توصیفی که دوستش، شاپور، از زیبایی شیرین ارائه می‌کند دلباخته او می شود. شاپور را خسرو به ارمن می‌فرستد و او در آنجا صورت خسرو را به شیرین می‌نمایاند و شیرین به عشق خسرو گرفتار می‌ود. خسرو و شیرین چنان شیفته دیدار یکدیگر می‌شوند که خسرو به سوی ارمن می‌شتابد و شیرین به سوی ایران.

تصویر ۱۳: آب‌تنی شیرین، خمسه نظامی، منتسب به سلطان محمد، ماخذ: (گری ولش، ۱۳۸۴: ۳۸).

شیرین هفت روز و هفت شب اسب خود شبدیز را می‌تازاند تا این که به چشمه ساری می‌رسد و بر آن می‌شود که از تن خود غبار سفر به آب بشوید. در این حین خسرو که رهسپار ارمن است سرمی‌رسد و با مشاهده این صحنه از خود بی خود می‌شود. لحظاتی چند هر دو با حجب تمام به یکدیگر می‌نگرند هر چند هرکدام طرف مقابل را به‌جا می‌آورد آنقدر هیجان زده می‌شوند که زبانشان بند می‌آید. سپس سوار بر اسب می‌شوند و به اتفاق می‌روند (گری ولش، ۱۳۸۴: ۷۷). نکته قابل‌توجه در این نگاره این است که هرچند موضوع نگاره در ارتباط با استحمام شیرین است ولی هنرمند با استفاده از نبوغ خویش این صحنه را به تصویر کشیده که فارغ از همه غرایز جنسی بوده و صحنه آب‌تنی در تصویر به نوعی پوشیده و در داخل لفافه نشان داده شده‌است.

تصویر ۱۴: بخشی از نگاره آب‌تنی شیرین

شیرین در فضای کاملاً باز آب تنی نمی‌کند بلکه صخره‌هایی که چشمه و شیرین را داخل خود قرارداده در واقع محیط را احاطه کرده‌است. نکته قابل توجه این است که شبدیز، اسب شیرین نیز پشتش به شیرین است و با شیهه‌ای که می‌کشد اعتراض خود را نسبت به حضور یک فرد (خسرو) نشان می‌دهد. همه این‌ها نشان از حجب و حیای شیرین دارد و صحنه‌ای نیست که همه اجازه دیدنش را داشته باشند.

سلطان محمد با استفاده از صخرهایی که چشمه و شیرین را در درون خود احاطه کرده و همچنین پشت اسب که به سمت شیرین است و صدای اعتراض اسب به حضور خسرو، توانسته به مخاطب فضای انفرادی و محصور شیرین را که در آن آبتنی می‌کند و همچنین حجب و حیای شیرین را نشان دهد. در تصویر ۱۴ پیکره نگاره‌هایی که در صخره‌های این تصویر وجود دارد، چنان که در داخل کادر بیضی دیده می‌شود، همه پشت سرشان به سمت شیرین است و پیکره‌های داخل

کادر مستطیل نیز یا پشت سرشان به سمت شیرین است و یا این که از روی شرمساری و حجب و حیا، سرشان را پایین انداخته‌اند.

پیرزن و سلطان سنجر

پیرزنی را ستمی در گرفت

دست زد و دامن سنجر گرفت

کای ملک آزرم تو کم دیده‌ام

وز تو همه ساله ستم دیده‌ام

شحنه مست آمده در کوی من

زد لگدی چند فرا روی من

عالم را زیر و زبر کرده‌ای

تا تویی آخر چه هنر کرده‌ای؟

چند زنی تیر به هر گوشه‌ای

غافلی از توشه بی‌توشه‌ای

حاشیه این نگاره و دیگر نگاره‌های این کتاب فرسوده اما بس ارزنده در اواخر سده هفدهم عوض شده و لبه سمت چپ بر اثر سهل‌انگاری اندکی بریده شده‌است (گری ولش، ۱۳۸۴: ۶۸).

در این نگاره صحنه دادخواهی از سلطان سنجر به تصویر کشیده شده که پیرزن از ظلم و ستم اطرافیان و حکمرانان سلطان سنجر شکایت می‌کند. تصاویر صخره‌ای و کوهی که سلطان محمد برای این نگاره ترسیم کرده و در تصویر ۱۶ به خوبی دیده می‌شود، اغلب از نقوش حیوانی، به خصوص حیوانات درنده، شبیه گرگ، خرس، شیر و... است که در داخل کادر مستطیل دیده می‌شود و چنان‌که درکادر بیضی مشاهده می‌شود، غالباً پیکره‌های انسانی رو در روی پیکره‌های حیوانی به تصویر درآمده‌اند. لذا تصاویر پیکره‌های انسانی و حیوانی با موضوع و روایت نگاره‌ها کاملاً همخوانی دارد و در راستای هم هستند و به مخاطب کمک می‌کند تا موضوع نگاره جذاب‌تر و گیراتر دیده‌شود. در این نگاره‌ها هم طبیعت همگام با انسان‌ها به سخن درآمده و عکس‌العمل متناسب با رفتارهای انسانی از خود نشان می‌دهد و روایت و حکایت موضوع، هم داستان می‌شود.

تصویر ۱۵: پیرزن و سلطان سنجر، خمسه نظامی، منتسب به سلطان‌محمد، ماخذ: (گری ولش، ۱۳۸۴: ۶۹).

تصویر ۱۶: بخشی از نگاره پیرزن و سلطان سنجر.

نتیجه‌گیری

نقش‌مایه واق یکی از اصول نقاشی ایران محسوب می‌شود که به نظر می‌رسد توسط هنرمندان ایران از قرن پنجم به تدریج وارد هنر ایران به‌خصوص نگارگری گردید. نقش غالب واق، سرهای انسانی و جانوری در ترکیب با شاخه‌های اسلیمی و ختایی، حروف و به تدریج در ادوار بعدی به‌صورت رخنمون‌های صخره‌ای متجلی گردید. در واقع رخنمون‌های صخره‌ای نوعی از نقش‌مایه واق است که در دل کوه‌ها و صخره با استفاده از سرهای انسانی و جانوری ایجاد می‌شود. رخنمون‌های صخره‌ای از دوره تیموری وارد نگارگری ایران شد ولی در مکتب دوم تبریز، به‌خصوص در نگاره‌های سلطان

محمد به اوج خودش رسید. به نظر می‌رسد که در آثار سلطان محمد این نقش‌مآیه‌ها با الهام از مفاهیم آن از نقوش واق، آن را در جهت مفاهیم نگارگری، هدفمندتر می‌کند و به آن مفهوم و منظور جدیدی می‌بخشد.

سلطان محمد در حقیقت یکی از بزرگترین نگارگران مکتب دوم تبریز است که در ارائه آثار خود به نحو زیبا و متفکرانه‌ای، سعی در انتقال فکر و عقیده‌اش نیز داشت. بازنمایی کوه و صخره و ابر، به اشکال انسانی، حیوانی و گاهی اوقات، اسطوره-ای در آثار سلطان محمد ناشی از برداشت وی از طبیعت و طرز تفکر و جهان‌بینی او بوده‌است. هر چند که قبل از ایشان و در دوره‌های مختلف تاریخی، چه در مکتب هرات و یا شیراز و... در باز آفرینی طبیعت از نقوش مختلف انسانی و جانوری استفاده شده، با این حال به صراحت می‌توان گفت که این بازنمایی‌ها در حد خیلی ابتدائی و ضعیف باشد. به‌طوری‌که شاید عنوان نمود فقط بازنمایی گونه‌ای از نقش واق در رخنمون‌های صخره‌ای به شکل ابتدایی و آغازین است. سلطان محمد هنرمندی بود که به این رخنمون‌ها و نقش‌مایه‌های واق در دل صخره‌ها و کوه‌ها جهت داد و به آن‌ها معنی بخشید. با بررسی نگاره‌های مختلف هنرمندان مشاهده می‌شود که سلطان محمد، گرچه این شیوه بازنمایی را از دیگران و مکاتب ماقبل خود گرفته، ولی به آن اعتلاء بخشیده‌است و چنان که می‌توان ادعا نمود، سلطان محمد مُبدع و بنیان‌گذار این شیوه به لحاظ بار معنایی و مفهومی بوده‌است. چنانچه بسیاری از هنرمندان هم‌دوره او مثل آقامیرک و... و هنرمندان بعد از آن از وی تاثیر پذیرفته‌اند. هر یک از نگاره‌هایی که سلطان محمد در ترسیم کوه و صخره از نقوش انسانی و حیوانی استفاده نموده‌است، فقط برای آن نگاره مفهوم دارد به عبارت بهتر، درنقوش صخره‌ای و سنگی که سلطان محمد در ترسیم آن‌ها از نقش‌مآیه‌های انسانی و جانوری استفاده کرده‌است، یک نوع هماهنگی و انسجام داستانی با این نقوش به وجود آورده‌است که فقط متعلق به آن نگاره بوده و به اصل موضوع آن نگاره مرتبط است و برای نگاره‌های دیگر، نحوه ترسیم و اجرا نسبت به موضوع آن، فرق می‌کند. بدین ترتیب سلطان‌محمد خواسته تا ضمن ترسیم نگاره، تفکری را که در ذهن خود داشته، به نحوی در لابلای، نگاره‌ها بطور غیرمحسوس بگنجاند و به نقوش واق و رخنمون‌های صخره‌ای معنی و مفهومی همسو با موضوع نگاره‌ها ببخشد

پی‌نوشت‌ها

۱- در ویژه‌نامه چهارمین نمایشگاه دوسالانه نگارگری اسلامی ایران که در ۱۷ آبان ۱۳۸۷ توسط موزه هنرهای معاصر چاپ شده‌است در صفحه ۱۲ شروع کار شاهنامه را ۹۲۸ هـ ق و پایان آن‌را به احتمال زیاد ۹۴۶ هـ ق ذکر کرده‌است.

2- Anthropomor phism

3- Pantheist

4- Gayomard

5- Gayokmart

6- Gaya – mareta

7- Agi – dahaka

۸- اژدها هیولای افسانه‌ای است که در اساطیر، حماسه‌ها و داستان‌های عامیانه اقوام مختلف معانی و صور خاصی یافته است. در اساطیر بین‌النهرین، غول اژدها نخستین، وجود دارد که مردوک* باکشتن او، زمین و آسمان را می‌سازد. اژدها در چین نمایانگر قدرت باروری و نیروی کیهانی آشکار در طبیعت است. در تمثال‌سازی مسیحی، اژدها نماد شیطان مغلوب است و توسط میکائیل قدیس از پای درمی‌آید و یا مریم عذرا آنرا لگدمال می‌کند.

اژدها در ابیات فارسی، غالبا به صورت سوسماری عظیم با دَم آتشین وصف می‌شود در روایات حماسی و داستان‌های عامیانه مظهر بلا، خشکسالی و شّر است.

* مردوک: در اساطیر بین‌النهرین فرزند ائا، در پی اقتدار سیاسی بابل، صفات بیشتر خدایان بین‌النهرین در آن گرد آمد و به رئیس خدایان بابلی، آفریگار انسان، نور و زندگی بدل شد. او را گاه با ردای جواهر دوخته و با عصا و حلقه پادشاهی

مجسم می‌کردند.

فهرست منابع

• آژند، یعقوب. (۱۳۸۸). «اصل واق در نقاشی ایران»، **نشریه هنرهای زیبا**. هنرهای تجسمی، تابستان شماره ۳۸، ۱۳-۵.

• ـــــ ـــــ (۱۳۸۴). **مکتب نگارگری تبریز، قزوین و مشهد**. تهران: فرهنگستان هنر.

• پاکباز. رویین. (۱۳۸۱). **دایره‌المعارف هنر**. چاپ سوم، تهران: فرهنگ معاصر.

• ـــــــــــ (۱۳۸۰). **نقاشی ایران از دیرباز تا امروز**. چاپ دوم، تهران: انتشارات زرین وسیمین.

• تختی، مهلا و رضا افهمی. (۱۳۹۲). «دگردیسی بازنمایی در فرش‌های واق‌واق». **نشریه پژوهش هنر**، شماره ۲، ۸۸-۸۱.

• دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۳۰). **لغت‌نامه دهخدا**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۳۰، شماره مسلسل ۳۰.

• ـــــــــــ (۱۳۳۹). **لغت‌نامه دهخدا**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۳۱، شماره مسلسل ۹.

• ربیعی، سمیه. (۱۳۹۰). «مطالعه نقوش تزئینی واق در هنر اسلامی»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه سیستان و بلوچستان.

• طاهری، علیرضا و سمیه ربیعی. (۱۳۹۰). «بررسی خاستگاه و انواع نقوش واق در هنر اسلامی». **نشریه جلوه هنر**، شماره۴، ۴۹-۵۶.

• عدل، شهریار. (۱۳۷۹). **هنر و جامعه در جهان ایرانی**. چاپ اول، تهران: انتشارات توس.

• فردوسی، حکیم ابوالقاسم. (۱۳۷۸). **شاهنامه فردوسی**. چاپ اول، به کوشش نظام‌الدین نوری، تهران: نشر زهره.

• قاضی میراحمدبن شرف‌الدین حسین منشی قمی. (۱۳۸۳). **گلستان هنر**، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، چاپ چهارم، تهران: منوچهری.

• کریم اف، کریم. (۱۳۸۵). **سلطان‌محمد و مکتب او**. چاپ اول. (جهان‌پری معصومی و رحیم چرخی، مترجم). تبریز: انتشارات دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

• کری ولش، استوارت. (۱۳۸۴). **نقاشی ایرانی**. چاپ اول، (احمدرضا بقاء، مترجم). تهران: نشرنظر.

• مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی**. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

• Gray Welch. Stuart. (1976). **Persian Painting**. New York: George Braziller.

Vitalize of Nature in Sultan Mohammad Works

Samad Najarpoor Djabbary [1], Aliraza Khadjeahmad Attary [2]

1- Assistant Professor, Art University of Isfahan (Corresponding Author)

2- Assistant Professor, Art University of Isfahan

Abstract

Sultan Muhammad was one of the greatest painters of the early Safavid period that he has had his work experience in the Turkmen art school, blends well with art school in Herat and Wonderful works to provide a second school in Tabriz. During his art era, he has many innovations in the field of painting, which have been affected the artists of his era and subsequent periods, and even many contemporary artists. Among these innovations can be referred to vitalize of nature. He has reached to the special expertise, especially in the painting of stone and mountain in human and animals. The main question is what the relationship between to vitalize of nature and patterns of rock paintings would be in the works of Sultan Muhammad. The main objective of this research is to explore the concepts of vitalize of nature in the rocks and mountains. The descriptive studies and analytic studies method was choosen to answer this question which is the main goal. By analyzing the image of nature that Sultan Muhammad used can to say that to vitalize of nature and the mountains and rocks to human or animal forms associated with the topic painting this is derived from the teachings of Islamic mysticism.

Key words: Sultan Muhammad, Second School in Tabriz, Rock painting, Human motifs, Animal motifs.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1- Email: samad_ng@yahoo.com

2. Email: attari.alireza@gmail.com

(**Date Received:** 2016/06/01 - **Date Accepted:** 2017/04/19)