گل و مرغ، دورهٔ قاجار اواسط سدهٔ ۱۳ ق، هنرمند ناشناس.
مأخذ:سیف، ۱۳۹۰: ۲٤

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

مطالعهٔ تحلیلی و تطبیقی نقشمایهٔ مرغ در نقاشی‌های گل‌ومرغ لطفعلی شیرازی

الهه پنجه‌باشی *

تاریخ دریافت مقاله : ۹۴/۳/٤
تاریخ پذیرش مقاله : ۹٤/۹/۲۲

چکیده

نقاشی گل‌ومرغ در دورهٔ قاجار یکی از جنبه‌های درخشان هنر این دوران است که بازشناسی آن کمک شایانی به شناخت قابلیت‌های این هنر و تحولات آن تا دورهٔ قاجار می‌کند. مطالعهٔ این آثار نشان می‌دهد که این هنر در امتداد نقاشی گل‌ومرغ در دوره‌های قبل یعنی صفویه و زندیه قرار دارد. عناصر تصویری این هنر با هویت و فرهنگ ایرانی خود را هماهنگ می‌سازد. این نوع از نقاشی ارتباط معنایی بسیار نزدیکی با ادبیات منظوم ایرانی داشته و دارای نشانه‌های مشترکی مانند گل و مرغ است. نوشتار حاضر به مطالعهٔ نقشمایهٔ مرغ در نقاشی‌های لطفعلی شیرازی در دورهٔ قاجار می‌پردازد. در آثار او این نقش وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شود و همچنین در کیفیت پرداز و غنای رنگی با مهارت عمل می‌کند.

این پژوهش به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: مرغ در نقاشی گل‌ومرغ دارای چه پیوندی با ادبیات است؟ در آثار شیرازی مرغ از لحاظ تجسمی در تصویر دارای چه جایگاهی است و چگونه تصویر شده است؟ چه شباهت و تفاوت‌هایی با دوره‌های صفویه و زندیه دارد؟

روش این تحقیق از نوع تحلیلی بوده و روش جمع‌آوری اطلاعات از نوع اسنادی است.

تحلیل نقاشی‌های لطفعلی شیرازی نشان می‌دهد که مرغ در آثار او جنبهٔ نمادین داشته و دارای ارتباطی مفهومی با ادبیات و دیگر عناصر تصویری در نقاشی به‌ویژه گل است. آثار او با الهام از هنر گل‌ومرغ در دورهٔ صفویه و زندیه دارای کیفیت بالاتری از لحاظ اجرا و تنوع در نشان دادن مرغ به صورت بیدار، خوابیده و در حال شکار پروانه اجرا می‌کند. او از جنبه‌های عرفانی و ادبی در نقاشی‌های خود بهره می‌گیرد و آنها را در نقاشی به صورتی عارفانه تجسم می‌کند.

واژگان کلیدی

قاجار، نقاشی،ادبیات، معنا، نماد،گل و مرغ، لطفعلی شیرازی.

* دکترای پژوهش هنر و عضو هیئت علمی دانشگاه الزهرا (س)، شهر تهران، استان تهران. Email: elaheh_141@yahoo.com

مقدمه

در نقاشی گل‌ومرغ ایرانی ارتباط و پیوندی عمیق با ادبیات و اشعار عارفانهٔ منظوم مطرح است. عناصر مشترکی بین ادبیات و نقاشی گل‌ومرغ وجود دارد. عناصر گل‌ومرغ در این نقاشی دارای معنایی نمادین است. در این نوع نقاشی کانون توجه اصلی بر مبنای مرغ است که نمادی از عرفان اسلامی و اشراق و باورهای عارفانه است. مرغ در عرفان ایرانی اسلامی تجلی روح است. نقاشی گل‌ومرغ در دورهٔ قاجار به اوج خود رسید و دارای ظرافت، مهارت در ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی و طبیعت‌گرایی شد. هنر گل‌ومرغ در این دوران بسیار پرکار بوده و جنبهٔ کاربردی در وسایل تزیینی را داشته است. یکی از هنرمندان مطرح در زمینهٔ گل‌ومرغ آقا لطفعلی شیرازی است. او از نشانه‌های تصویری گل‌ومرغ به‌صورت بیانی درونی در آثار نقاشی خود استفاده کرده است. هدف از این پژوهش مطالعهٔ ارتباط ادبیات و نقاشی گل‌ومرغ است که دارای عناصر تصویری مشترک هستند. مرغ همواره در ادبیات منظوم، عرفان و نقاشی ایرانی دارای توجه بوده است. نقاشان از عناصر ادبی شاعران مانند گل‌ومرغ برای نقاشی‌های خود الهام گرفته و آنها را تصویر کرده‌اند. نمادپردازی ذهنی در ادبیات در نقاشی گل‌ومرغ صورت تجسمی می‌یابد. در این مقاله به مطالعه مفهوم مرغ و نقش نمادین آن در نقاشی‌های لطفعلی شیرازی پرداخته می‌شود و سعی دارد به مجهولات این پژوهش پاسخ دهد: پیوند مرغ در نقاشی گل‌ومرغ با ادبیات چگونه است؟ جایگاه تصویری مرغ در آثار شیرازی مرغ از لحاظ تجسمی چگونه است؟ تطبیق آن با دوره‌های گذشته چگونه است؟ پژوهش فوق ماهیت تحلیلی داشته و به تحلیل معناسازی نشان مرغ در آثار لطفعلی شیرازی پرداخته است. در این پژوهش به ارتباط این نوع نقاشی با ادبیات و ارتباط عناصر تصویری این هنر با ادبیات نیز پرداخته شده است. ضرورت انجام این تحقیق مطالعه نقش مرغ در نقاشی‌های لطفعلی شیرازی در نقاشی‌های گل‌ومرغ دوران قاجار است که به انواع گرفت‌وگیر و مرغ خوابیده و بیدار تقسیم می‌شود. هدف از این مقاله مطالعهٔ اهمیت ارتباط دادن حوزهٔ ادبی با تصاویر گل‌ومرغ در این مقاله به علت داشتن عناصر مشترک است. ارتباط هنر نقاشی گل‌ومرغ با ادبیات، حفظ ریشه‌های هنری گذشته، خلاقیت و نوآوری درآثار لطفعلی شیرازی درنقاشی گل‌ومرغ در این پژوهش بررسی می‌شود.

روش تحقیق

روش تحقیق در مقالهٔ حاضر توصیفی تحلیلی بوده و با تطبیق با نمونه‌های صفوی و زند اجرا شده است. لذا جامعهٔ آماری آثار نقاشی گل‌ومرغ دوره‌های صفوی، زند و قاجار (لطفعلی شیرازی) است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات از نوع اسنادی (کتابخانه‌ای) بوده و مطالعه برمبنای تصویر آثار گل‌ومرغ، ترکیب‌بندی، ارتباط با ادبیات و تفاوت با دوره‌های قبل، مفهوم مرغ، مکان قرارگیری مرغ است.

پیشینهٔ تحقیق

نقاشی گل‌ومرغ در دورهٔ قاجار دارای هویتی مستقل است. نقاشی‌های گل‌ومرغ این دوران توسط پژوهشگران داخلی و خارجی مورد بررسی قرار گرفته است. شهدادی (۱۳۸٤) هنر گل‌ومرغ و هنرمندان آن و ریشه هنری آن در دوران گذشته را مورد مطالعه قرار داده است. همچنین نفیسی (۱۳٦۸)، پاکباز (۱۳۷۹)، سیف (۱۳۹۰)، برومند (۱۳٦٦) در پژوهش‌های خود به این هنر توجه داشته‌اند. پوپ (۱۳۷۸) نیز به شناسایی و مطالعهٔ این هنر و فعالیت هنرمندان آن در زمینه نگارگری پرداخته است. رضایی (۱۳۸٤) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد تصویرسازی خود به نقاشی گل‌ومرغ اشاره داشته است. پژوهشگرانی مانند علیمحمدی (۱۳۹۲)، نامور مطلق (۱۳۸۱)، اشرفی (۱۳٦۷) نیز به ارتباط هنر و ادبیات پرداخته‌اند ولی مشخصا» به هنر گل و مرغ، نقشمایه مرغ و آثار لطفعلی شیرازی اشاره‌ای نداشته‌اند. آغداشلو (۱۳۷٦) به پیشینهٔ گل‌ومرغ در دوران مختلف پرداخته شده است. این مقاله سعی دارد از پژوهش‌های یادشده در راستای مطالعهٔ نقاشی گل‌ومرغ در دوره‌های صفویه، زند و قاجار، ارتباط این هنر با ادبیات اختصاصاً به‌معنای مرغ در نقاشی‌های لطفعلی شیرازی بپردازد. سعی نگارنده بر این بوده است که ضمن یافتن ارتباط میان ادبیات و نقاشی ریشهٔ هنر گل‌ومرغ و تفاوت گل‌ومرغ در دوره‌های قبل با دورهٔ قاجار به تحلیل محتوایی نقشمایهٔ مرغ در نقاشی‌های مرقع لطفعلی شیرازی پرداخته شود، در آثار او مرغ، جایگاه آن در نقاشی و معنای نمادگونهٔ مرغ درآثار او پرداخته شود.

گل‌ومرغ در ادبیات ایرانی

ادبیات ایرانی همواره نقشی بسزا و تعیین‌کننده در میان سایر هنرها و خاصه هنر نقاشی ایرانی داشته و با بهره‌مندی از جهانی خیالی و مثالی خود به تصویر کردن جهانی دست یافته است (علیمحمدی اردکانی،۱۳۹۲: ۱۲۳). توجه به همبستگی ادبیات و نقاشی ما را به شناخت ویژگی دیگر این هنر راهنمایی می‌کند. نگارگری ایرانی در عرصهٔ هنر کتاب‌آرایی رشد کرده و از این رو با نگارش پیوندی بی واسطه داشته است (اشرفی، ۱۳٦۷: ۱٤). به‌نظر نامور مطلق، ادبیات فارسی از چند جهت مهم‌ترین منبع برای دریافت مایه‌های هنر ایرانی است. با شناخت شیوهٔ ادب فارسی می‌توان به شیوهٔ سایر هنرها به‌خصوص ادبیات عرفانی پی برد (نامور مطلق، ۱۳۸۱: ۱). ایرانیان درآمیزش و تلفیق یک واقعیت ویژه و احساس عمیق شخصی، شعر ذاتی و بینش مذهبی یگانه و بی‌همتا بودند. چون نقاشی‌های گل‌ومرغ در عین حال که بسیار عالی و بی‌تکلف هستند

تصویر۱. گل زنبق اثر محمد زمان، دورهٔ صفوی،۱۰۷٤ق. مأخذ: ذکا، ۱۳۷۳: ۳۰

مفهومی عالی و بلیغ را نمایان می‌سازند (پوپ، ۱۳۷۸: ۱۵۳). گل و بلبل ترکیبی شاعرانه است که و شاعران در غزل‌ها بلبل را شیفتهٔ گل می‌دانند و خوانندگی را برای گل می‌پندارند. در بیشتر غزل‌های شاعران ایران وصف گل و بلبل به‌کرات آمده است (دهخدا،۱۳۷۳ : ۱٦۹٤٥). در ایران بسیاری از نمونه مرغ‌های اساطیری به قلمرو شعر و ادبیات وارد شده و با نام‌هایی مانند سیمرغ، مرغ، بلبل، هما، عنقا و... نقش‌هایی برای خود به وجود آورده‌اند (مهرویان، ۱۳۸۲: ۱٤). از دیرباز پرندگان در نگاه هنرمندان مختلف هر قوم به‌منظور بیان مقاصد هنری گاه به شکل نقش و گاه به شکل شعر مطرح بوده است. همانند منطق الطیر، عطار که بر اساس پرواز پرندگان تنظیم گشته است (کوه نور،۱۳۸۱: ۱۰۷). در اینجا نماد مورد نظر مرغ است. در لغت‌نامهٔ دهخدا مرغ نمادی از روح دانسته شده و پرواز مرغ روح کنایه از مردن است. مرغ شدن و به هوا رفتن نیز تمثیلی از ناگهانی غایب شدن است (دهخدا،۱۳۷۳، ج۱۲: ۱۸۲٥۹). تصویر و تصور ذهنی و عینی ذهنی در نمادپردازی گیاهی و تخیل آفرینش هنری در پیوند با آن در همهٔ فرهنگ‌ها به وضوح دیده می‌شود. تنها امری نمادی نیست، توضیح نماد نیز هست. بر این اساس می‌توان استعاره‌هایی در ادبیات فارسی متضمن گل، گیاه و مرغ، پرنده را اساساً با اسطورهٔ درخت جهانی و پرنده‌ای بر فراز آن پیوند داد، پرنده‌ای که نماد روح و رابطه با جهان ماوراست. گسترش پرورده چنین تصویر خیال انگیزی در آثار هنری و نگاره‌های گل‌ومرغ نیز پیداست و عرفان اسلامی هم از آن فراوان بهره برده است (مختاریان،۱۳۸۹: ۱۲٦). گل‌ومرغ در ادبیات فارسی با ذهن شاعر، نویسنده و هنرمند ایرانی در آمیخته شده است. در ادبیات ایرانی، دیوان هر شاعری به عطر گل و مهر و مهربانی آن آراسته شده است (اشتری، ۱۳۸٦: ۷٤). پیشینهٔ نام آثار گل‌ومرغ نیز معلوم نیست ولی واژهٔ مرغ، با بار افسانه‌ای خود، ما را به دنیای اسطوره‌ها می‌کشاند. سیمرغ جانوری افسانه‌ای است که در هر یک پر یک مرغ است و بعضی گویند که به غیر همین اسم فرضی وجود ندارد. در فرهنگ فارسی معین «سین مرغ»، اوستا «مرغو سائنو» و نیز پهلوی»سن مورک»،هندی باستان»چی نا» یا باز وارمنی»چین» آمده است (دهخدا،ج۱۳۷۳،۸: ۱۲۲٥٦). نگارگران ایرانی با الهام از گل‌ومرغ به‌منزلهٔ نمادی از زیبایی و کمال بهره برده‌اند و حضور انواع گل در مراسم فرهنگی، دینی و تاریخی ایرانیان و تصاویر نقاشی حاصل از الفت هزارسالهٔ آنها با گل‌ومرغ بوده است و نمادی از طبیعت خیالی نگارگران ایرانی را نشان می‌دهد (اشتری، ۱۳۸٦: ۷٤). ادبیات و نقاشی ایرانی دارای عناصر مشترکی هستند که این امر نشان‌دهندهٔ پیوند عمیق نقاشی ایرانی و تأثیرپذیری آن از عرفان و ادبیات ایرانی است. این عناصر مشترک در نقاشی به‌صورت تجسمی و نمادین اجرا شده است. یکی از اشتراکات ادبیات و نقاشی ایرانی گل‌ومرغ است. گل در ادبیات همواره نمادی از بهار و بهشت است. مرغ نیز نمادی عارفانه از روح و تجلی ارتباط با ماوراست. نقاشان ایرانی از عناصر شاعران مانند گل‌ومرغ برای نقاشی‌های خود الهام گرفته‌اند. نمادپردازی ذهنی در ادبیات در نقاشی گل‌ومرغ صورت ذهنی می‌یابد. گل‌ومرغ عناصر ثابت و مشترکی است که با ذهن نگارگر و شاعر ایرانی آمیخته است. این بررسی‌ها نشان می‌دهد که مرغ در ادبیات و عرفان ایرانی جایگاه ویژه‌ای داشته است و همواره مورد توجه بوده است. نگارگران ایرانی نیز که با ادبیات و نمادهای آن پیوند عمیقی داشته‌اند از نمادهای گل‌ومرغ در نگاره‌های رنگین خود بهره جسته‌اند و آن را به زیبایی تجسم نموده‌اند.

نقاشی گل‌ومرغ در دورهٔ صفویه

از اواسط دورهٔ صفویه نوع جدیدی از نقاشی به وجود آمد که از یک سو ریشه در سنت‌های دیرین نقاشی ایران داشت و از سوی دیگر متأثر از نقاشی‌های چینی و طرح‌های اروپایی بود. این گونهٔ جدید از نقاشی ایرانی را اصطلاحاً «گل و مرغ» می‌نامند (رضائی، ۱۳۸٤: ۳). این نقاشی اصطلاحی برای توصیف یک گونه از نقاشی قدیم ایرانی است که دارای موضوع گل، برگ، پرندگانی چون بلبل، و گاه پروانه بوده و نقاشان غالباً در بازنمایی موضوع از طبیعت مایه می‌گرفتند، و اسلوب پرداز به کار می‌بردند (پاکباز، ۱۳۷۹: ٥۸۸). به استناد سیر تاریخ هنرهای تصویری ایران، گل‌ها و پرندگان همواره به‌عنوان جزئی از عناصر تصویر به کار رفته‌اند. نقاشان ایرانی از تصاویرگل به‌عنوان کنایه‌ای از عشق و زیبایی، برای خلق ترکیب‌های نمادین در حواشی نسخه‌های خطی، متناسب با

تصویر۲. درخت و مرغ، شفیع عباسی، قرن ۱۱ق. مأخذ: شهدادی، ۱۳۸٤: ۷۳

تصویر۳. درخت و مرغ، معین مصور، قرن ۱۱ ق. مأخذ: همان

صحنه‌های روایی یا دورنماهای تغزلی که تصاویر ذهنی بهار و عشق جوان را تداعی می‌کند استفاده می‌کردند (رضائی، ۱۳۸٤: ۳). اعتقادات باستانی زیادی وجود دارد که بعد از مرگ روح به شکل پرنده جسم را ترک می‌کند، بنابراین پرنده سمبل روح است. پرنده در باورهای قومی و اساطیری نشانهٔ افشاکنندهٔ اسرار خدایان، محافظ درخت معرفت، درخت زندگی و قاتل مار است. به همان صورت که تنها بودن این مرغ در آثار گل‌ومرغ تصویر می‌شود، در متن‌های ادبی و فارسی نیز به یکه بودن او اشاره شده است، چنانکه تمام مرغ‌های اساطیری پیش از دوران ساسانیان و پس از آن یکی و تنها بوده‌اند. در ایران اسلامی پس از ساسانیان، روح به مرغ و پرنده همانند شده است. مرغ نیز با همانند شدن با روح دارای معنای بسیط شد و برای ادیب و نقاش این امکان پیش آمد که با استفاده از نام یا شکلش از نشانهٔ کلامی یا تصویری به نماد یا میدان گسترده‌ای از مفاهیم، تاریخ و اسطوره دست پیدا کند. به همین سبب آثار استادان گل و مرغ به رمزی برای بیان احوال و عواطف تبدیل شده است. وضعیت‌های مختلف مرغ، در آثار این استادان می‌تواند، علاوه بر آنچه گفته شد، نشان‌دهندهٔ حال نقاش یا سیر روحانی او فرض شود، یا یکی از مقام‌ها یا احوال عرفانی و صوفیانه‌ای در نظر گرفته شود که او نیت نمایاندن آن را داشته است (شهدادی، ۱۳۸٤: ۱۰٤). نقاشی‌های گل‌ومرغ به چند صورت انجام می‌شد، در یک روش نقش گل را تا حدی که تأثیری تزئینی پدید آورد ساده می‌کردند. این شیوهٔ نقش را مستعد آن می‌ساخت تا با رنگ‌هایی پرمایه‌تر، یا بر زمینهٔ طلایی جلوه‌گر شود لیکن چنین تصاویری به طورکلی شاید نمایان‌کنندهٔ مرحلهٔ مقدماتی تکامل گل‌ومرغ سازی باشد. از متداول‌ترین انواع بعدی، که شامل دل‌انگیزترین آثار مکتب گل‌ومرغ سازی می‌گردد، کاملاً طبیعت‌گرایانه و ماهرانه اجرا شده است تا گلی واقعی را در نظر زنده سازد: کیفیت گلبرگ‌ها، لطافت و ضخامتشان، پرداخت سطح و برش حواشی آن‌ها، پیکره‌بندی خود گل در مقام واحدی زنده و طبیعی، نشاندن مجموعهٔ گلبرگ‌ها درون کاسبرگ، و مراحل تدریجی شکفته شدن غنچه، شکل ساختار و بافت برگ‌ها، انحنا و خمیدگی لبه‌های هر برگ، و تفاوت میان رنگ‌ها یه برگ تازه و کهنه، در طراحی آنها پنهان است. مرغان نیز با همان توجه و بصیرت، و پروانگان با دقت اندکی کمتر تجسم می‌یافتند (پوپ، ۱۳۸۷: ۱٦۳). از نظر زمانی، بررسی مضمون گل و پرنده در هنر ایران شامل دو دوره است: دورهٔ اسلامی تا نیمهٔ صفویه، پس از صفویه و دوره قاجار. که دورهٔ اول آن متأثر از گل و پرندهٔ چینی زمان سونگ شمالی است. در دورهٔ صفوی یعنی دورهٔ دوم از جمله عوامل ایجاد نقاشی گل‌ومرغ نفوذ طرح‌های طبیعت‌گرایانهٔ اروپایی است که همراه با باسمه‌های گیاه‌شناسی به ایران وارد می‌شده‌اند (بختیاری و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۱۲). ریشه‌های مضمون گل و پرنده که این چنین در هنرهای تزئینی محبوبیت یافت به اوایل دورهٔ تصویری نسخ خطی باز می‌گردد. ظهور گل و پرنده در هنر کتاب‌آرایی مربوط به تأثیر فرهنگ چین است که توسط مغولان به هنر ایران معرفی شد. از میانهٔ سدهٔ ۱٤ به بعد مجموعه آثار تزئینی ایرانی و سبک و شیوهٔ نقاشی نسخ تحت تأثیر قوی چین بودند. در قرن ۱۷ م (۱۱ ق) این مضمون در وسایل بیشتری به کار گرفته شد و تصویر گل و پرنده، که هنوز در متن اشعار تغزلی و ارزش‌های فرهنگی ایرانی حضور داشت تغییراتی را پذیرفتند. این تغییرات ناشی از تغییرات ذائقه ایرانیان و تعامل فرهنگی و هنری با اروپا بود (همان،۱۳۸۹ : ٤۸). در دوران صفوی به دلیل ارتباط با غرب تأثیر چینی به تدریج کم شد تا اینکه در انتهای دورهٔ صفوی این تأثیرات از بین رفت و جای خود را به تأثیرات از نوع اروپایی می‌دهد یعنی چینی‌مآبی به فرهنگی‌مآبی تبدیل می‌شود (آژند، ۱۳۸۰: ۲۳). نخستین آثاری که می‌توان آنها را نطفهٔ آثار گل‌ومرغ دانست به وسیلهٔ نقاشی‌های تک‌ورقی و چند دهه پس از آزاد شدن نقاشان از دستور کارفرما، در سال‌های آغاز قرن یازدهم ق.در هنر نقاشی ایران ظاهر شدند. تا پیش از این زمان، درونمایهٔ آثار نقاشی ایرانی بیشتر صحنهٔ داستانی از یک کتاب حماسی یا عشقی تاریخی بود (شهدادی، ۱۳۸٤: ۱٦) از قرن ۱۲ ق نمونه‌هایی از گل‌های منفرد وجود دارد که

تصویر ٤. درخت و مرغ، رضا عباسی، قرن ۱۱ق. مأخذ: شهدادی، ۱۳۸٤: ۷٤

عمده‌ترینشان کارهای محمد زمان است (تصویر ۱) . از همین الگوهاست که نقاشان بعدی مانند محمدهادی، علی اشرف و آقا لطفعلی شیرازی تقلید می‌کنند و تغییراتی در این شیوه و سنت می‌دهند و در این حدود است که شاخه‌ها را به شکل بوته‌ای پر گل بر زمین می‌کارند و پرنده یا پرنده‌هایی را بر شاخه‌ها می‌نشانند و با چند پروانه یا زنبور صفحه را متعادل می‌کنند (آغداشلو،۱۳۷٦: ۳۷).

از نیمهٔ قرن دهم قمری، با برچیده شدن تشکیلات «کتابخانهٔ سلطنتی» و بیکار شدن هنرمندان گوناگون دربار شاه‌طهماسب صفوی در قزوین، نخستین نقاشان آزاد پیدا شدند. این نقاشان برای نخستین بار قادر بودند واکنش‌های عاطفی و شخصی خود را از نمودهای جهان و باورهایشان مصور کنند. رضا عباسی نخستین نقاش در دوران شاه‌عباس صفوی است که در این موقعیت تاریخی قرار می‌گیرد و در آغاز قرن ۱۱م با انتخاب مرغ به نشانهٔ روح توجه نقاشان پس از خود را به طرف نشانه‌ها و نمادهای مفهومی طبیعت می‌کشاند. وی با تغییر جهت به طرف آرمان‌های معنوی، متوجه نماد بلبل در آثار عارفان شاعر می‌شود و شرح و توصیف احوال روانی و روحی عشق در این متن‌ها بیشتر از زبان مرغ نغمه‌سرا بیان می‌شود. نمونهٔ این آثار را می‌توان در تصاویر ۲ الی ٤ مشاهده کرد.

با سیری در اندیشه در ایران متوجه می‌شویم که کلیهٔ راه‌های حکمت اقوام کهن ایرانی و اندیشه‌های عرفان اسلامی در قرن ۱۱ ق در مرکز ایران (اصفهان- شیراز) به یکدیگر می‌رسند. در میان هنرمندان این دوره رضا عباسی برای نخستین بار، پس از ساسانیان، پرنده کوچکی را از زمینهٔ آثار نقاشی ایران بیرون آورده و به مضمون اصلی نقاشی تبدیل می‌کند. او تنها پرندگان خواننده‌ای را که در دسترس و دیدارش قرار داشته‌اند و بومی باغ‌های اصفهان بوده‌اند برای بازسازی و طراحی دقیق انتخاب می‌کرده است (شهدادی، ۱۳۸٤: ۱۱-۲۰) در شیوه ایرانی نقش پرنده گرچه به دقت رسم شده است و گه‌گاه تمام ریزه‌کاری‌های آن با طبیعت مطابق است ولی هدفش علم تاریخ طبیعی نبوده بلکه زیبایی شاعرانه مد نظر نقاشی بوده است و به عبارت دیگر حال عارفانه پرنده تنها - این نقاشی‌ها را در نخستین نگاه بی‌ادعا و عاری از تکلیف می‌نماید - ولی در تمام آنها اصلی مشترک مراعات شده و از شیوه‌های مشخصی نیز برخوردارند (نفیسی، ۱۳٦۸: ٦۳).

در آثار اولیه این نقاشی‌ها مرغ در مرکز توجه اثر قرار دارد و ترکیب‌بندی پیرامون آن سامان یافته است. در این گونه آثار، درختچه اثر را کامل می‌کند که قرارگاه مرغ است (شهدادی، ۱۳۸٤: ٦۷). از قرن ۹ ق به بعد است که این گونه از نقاشی به صورت مستقل و کامل در نقاشی ایرانی ظاهر می‌شوند. از اولین نمونه‌ها به تصویر دو پرنده بر روی دو شاخه می‌شود اشاره کرد که از قرن نهم ق است و پروانه‌هایی نیز بر قسمت بالای صفحه قرار گرفته‌اند (آغداشلو، ۱۳۷٦ : ۳٤). تا کنون چنین تصویرها یا آثاری که به شیوهٔ تزئینی چین در قرن ۹ق تصویر شده‌اند به وسیلهٔ هنرشناسان ایرانی گل‌ومرغ نامیده شده‌اند، در صورتی که در آثار گل‌ومرغ به جای درخت گل یا شکوفه، بوتهٔ گل سرخ، و بیشتر صدبرگ قرارگاه مرغ است.

در سدهٔ دهم هجری نقش تک‌پرنده از زمره موضوع اتفاقی هنرهای مصور ایران درآمده است. پیش از آن به خصوص در شیوه هرات نقش پرنده منحصر به پرستو سفید و سیاه بود که دو به دو بر بلندترین شاخهٔ درخت چنار و یا نوک سرو می‌نشستند که در هر حال جزو ناچیزی از کمپوزسیون‌های مفصل بود (نفیسی، ۱۳٦۸: ٦۰؛ تصویر ٤). هدف از نقاشی درخت و مرغ در زمینه آثار کتاب‌نگاری، تزئینی و توصیفی بوده است (شهدادی، ۱۳۸٤: ٦۷). گل و پرنده‌های مستقل، از قرن ۱۱ به بعد به فراوانی نقاشی می‌شوند به صورت «تک‌نقاشی» بر صفحات مرقعات می‌نشینند. از رضا عباسی نقاشی پرنده‌ای بر تخته سنگی کنار درختی در دست است (آغداشلو،۱۳۷٦: ۳۵). در آغاز قرن ۱۱ ق، درخت‌ها و مرغ‌های موجود در طبیعت منطقهٔ مرکزی ایران، اصفهان (مکان تولد گل‌ومرغ) بازسازی می‌شوند. اما تناسب و اندازهٔ درخت و مرغ نسبت به یکدیگر به خواست نقاش تغییر می‌کند. پس از گذشت یک نسل طراحی و نقاشی درخت و مرغ واقعی، به مفهومی کلی در آثار شاگردان رضا عباسی تبدیل می‌شود، ولی هنوز مرغ‌ها شناختنی هستند. سپس دگرگونی تصویری کامل می‌شود و مرغ مفهومی به جای پرندهٔ موجود در طبیعت نقاشی می‌شود که به نظر می‌رسد در بسیاری از موارد مانند آثار دوران زندیه، این دگرگونی آگاهانه انجام شده باشد، همان‌گونه که با گذشت زمان در این متن‌ها بلبل به مرغ تبدیل می‌شود در هنر نقاشی نیز مرغ شناختنی دوران صفویه در زمان زندیه به مرغ مفهومی تبدیل می‌گردد. تصویرهای باقی‌مانده از قرن ۱۱ نشان می‌دهند که پرندهٔ تصویرشده در این آثار اصل مضمون نقاشی است و به نشانهٔ احساس و باورهای نقاش با معرفی جدا از نمایش مرغ و محل استقرارش نقاشی شده است. بنابراین اگر تصویر درخت شیوه‌یافته و مرغ شناختی را در نخستین

تصویر ۵. گل و مرغ، دورهٔ قاجار اواسط سدهٔ ۱۳ ق، هنرمند ناشناس. مأخذ: کن بای،۱۳۸۲: ۱۲۳

تصویر ۶. گل و مرغ، دورهٔ قاجار اواسط سدهٔ ۱۳ ق، هنرمند ناشناس. مأخذ: سیف، ۱۳۹۰: ۲٤

آثار قرن ۱۱ به یاد آوریم، در آغاز، آثار «درخت و مرغ» به وجود آمده‌اند و پس از آن «گل و بلبل» و در زمان اعتلا «گل و مرغ». آنچه این تقسیم‌بندی را از نظر نامگذاری و موضوع تصویری توجیه می‌کند این است که از آخر قرن ۷ ق تصویرهای درخت و پرنده بخشی از منظره و یا زمینه‌ساز بسیاری از آثار کتاب‌ها در قرن‌های پس از آن و دوران صفویه بوده است. با جایگزین شدن بوتهٔ گل به جای درخت ارزش‌های تصویری تغییراتی می‌یابند: ۱- نام اثر متناسب با درونمایهٔ آن گل‌ومرغ می‌شود که از سویی، پیوند درونی اش با ادبیات و اشعار عارفانه را آشکار می‌کند، از سوی دیگر، دارای بار اسطوره‌ای می‌شود. ۲- اثر بدون زمینه‌سازی و منظره پردازی می‌تواند نشانه فصل بهار و آغاز رستن باشد. ۳- اثر دارای هویت مکانی و فرهنگی می‌شود. ٤- اثر دارای رنگ‌های بیانی می‌شود. ٥- امکان خلاصه کردن و نمایش چرخهٔ زندگی در یک بوتهٔ گل پیدا می‌شود. ٦- امکان استفاده از گردش و پیچش‌های ویژه طراحی و نقاشی ایرانی با بزرگ کردن گل و بخش‌های آن بیشتر می‌شود. ۷- به دقت بر بخش کوچکی از طبیعت تا هنگام عبور از مرز دیدنی و مشاهدهٔ بخش‌های نادیدنی برای رسیدن به بیانی مفهومی تأکید می‌شود. ۸- اندازه و تناسب‌های اثر با اندازهٔ سطحی که روی آن نقاشی می‌شود رابطهٔ منطقی بیشتری پیدا می‌کند. ۹- نسبت اندازهٔ مرغ با قرارگاهش منطقی‌تر به نظر می‌رسد. به نقاشی گل‌ومرغ اضافه می‌شود (شهدادی،۱۳۸٤: ۷٦). شالودهٔ هنر گل‌ومرغ سازی و گل‌وبوته‌سازی، غیر از طراحی دقیق بر استفاده از ارزش پرداز یا نقطه‌پردازی است و اجزای مختلف نقاشی با نقطه‌چین‌های بسیارریز در نهایت ظرافت و دقت، ایجاد سایه‌روشن می‌کند (اشتری، ۱۳۸٦: ۷۷). در آثار نقاشی گل‌ومرغ دوران صفویه مکان استقرار مرغ بیشتر درخت یا درختچه است که بیرون از محور تقارن اثر تصویر شده است، ترکیب‌بندی متحرک و فعال است، مرغ مرکز کانون توجه است، مرغ قابل شناسایی (طبیعی) است، نشان دادن روند زندگی گیاه یا گل مد نظر نیست، قرارگاه مرغ در بیشتر موارد درختچهٔ فندوق، شکوفه یا درختی تناور است، مرغ دارای وضعیت غیرطبیعی نیست، نقاشی‌های گل‌ومرغ دوران صفویه بیشتر امضا و تاریخ دارد. ولی در آثار نقاشی گل‌ومرغ دوران زندیه بیشتر بوتهٔ گل بر محور تقارن اثر تصویر شده است (درخت زندگی)، ترکیب‌بندی بدون حرکت و آرام است، گل، مرغ و زمین مرکز کانون توجه هستند، مرغ قابل شناسایی نیست (مفهومی)، چرخهٔ حیات گیاه یا گل مورد نظر است و نمایش داده می‌شود (مفهومی)، قرارگاه مرغ در بیشتر موارد بوتهٔ گل سرخ یا صدبرگ است (مفهومی و نمادین)، مرغ دارای وضعیت غیرطبیعی، اشراق یا بیرون از آگاهی است (وضعیت‌های روحی)، نقاشیهای گل‌ومرغ دوران صفویه کمتر امضا و تاریخ دارد (باورهای عارفانه) (شهدادی، ۱۳۸٤: ۲٤٤).

از دورهٔ صفویه به این سو تغییراتی در روند ترکیب‌بندی‌های گل‌ومرغ صورت می‌گیرد. به طور مثال، در آثار اولیهٔ دورهٔ صفویه از فضای خالی بیشتری برخوردار بودند اما به مرور زمان با افزایش گل‌ها و پرندگان، از فضای خالی تصویر نیز کاسته می‌شود. به نظر نگارنده مکان قرارگیری مرغ در دوران صفوی بیشتر درخت است و معمولاً بر روی درختچه‌های ستبری کار شده است و مرغ نیز بسیار معمولی تصویر شده است. مرغ‌ها معمولاً ساده هستند و نقاشی‌های دارای امضای هنرمند است. در دوران زندیه مرغ‌ها لطیف‌تر بوده و برروی گل واقع شده‌اند، گل‌ها معمولاً از نوع صد برگ و بزرگ است و بعدها در دورهٔ قاجار تکرار می‌شود. در مجموع در نقاشی‌های گل‌ومرغ دوران زندیه نسبت به دوران صفوی مرغ دارای تحرک کمتری است و در دورهٔ قاجار مجدداً حرکت مانند دورهٔ صفوی به ترکیب‌بندی گل‌ومرغ باز می‌گردد که در کنار غنای رنگی که در این دوران اتفاق می‌افتد می‌توان دوران قاجار را اوج هنر گل‌ومرغ سازی ایرانی دانست.

تصویر ۷. گل و مرغ، هنرمند شفیع عباسی،ماخذ: همان: ۲۰۸ .

تصویر ۸. قاب آینه گل و مرغ، موزه پارس، ماخذ:کن بای: ۱۳۸۲: ۸۹

نقاشی گل‌ومرغ در دوره‌های زند و قاجار

آثار نقاشی در دوران زندیه معدود است و در مقایسه با دورهٔ قاجار تعداد کمی از آن در دسترس قرار دارد و دارای امضاست. در آثار نقاشی گل‌ومرغ دوران زندیه بیشتر بوتهٔ گل بر محور تقارن اثر تصویر شده است (درخت زندگی)، ترکیب ندی بدون حرکت و آرام است، گل، مرغ و زمین مرکز کانون توجه هستند، مرغ قابل شناسایی نیست (مفهومی)، چرخهٔ حیات گیاه یا گل مورد نظر است و نمایش داده می‌شود (مفهومی)، قرارگاه مرغ در بیشتر موارد بوتهٔ گل سرخ یا صدبرگ است (مفهومی و نمادین)، مرغ دارای وضعیت غیرطبیعی، اشراق یا بیرون از آگاهی است (وضعیت‌های روحی)، نقاشی‌های گل‌ومرغ دوران زندیه کمتر امضا و تاریخ دارد (باورهای عارفانه). نقاشی گل‌ومرغ در دورهٔ قاجار را می‌توان ادامهٔ این هنر در دوران زندیه دانست. این نوع نقاشی در دوران قاجار به هنری همه‌گیر و با کاربردی بر روی مواد متفاوت در مکان‌های گوناگون، دولتمردان در فضای خصوصی و مردم در محیط‌های مذهبی و عمومی از اندرونی تا سنگ قبر شاهد نمایش مضمون‌های یادشده بودند. این ارتباط و وسعت استفاده از نقشمایهٔ گل‌ومرغ ارتباط مستقیمی با عرفان ایرانی اسلامی داشته است (شهدادی،۱۳۸٤: ۳۱). هنرگل‌وبوته‌سازی و گل‌ومرغ در دورهٔ زندیه و قاجاریه به اوج خود رسید. آن تکشاخه‌ای که درتصویر ۱ اثر محمد زمان می‌بینیم اکنون خود به مجموعه‌ای از شاخ‌وبرگ‌های پرشکوفه و مزین و مطبوع درآمده است و به تابلوسازی نزدیک شده است. ظرافت و نازک‌کاری و حس دلنواز رنگ‌شناسی آنها امروزه مایهٔ تحسین‌اند (بنی اردلان،۱۳۸۷: ٦٥). درواقع نوع دیگری از نقاشی طبیعت‌سازی دردورهٔ قاجار نقاشی گل و بلبل نامیده می‌شد (کن بای، ۱۳۸۲: ۱۲۳). رضا عباسی نخستین نقاش در دوران شاه عباس صفوی است (قرن ۱۱ق) که با انتخاب مرغ به نشانهٔ روح توجه نقاشان پس از خود را به طرف نشانه هاو نمادهای مفهومی طبیعت می‌کشاند. شهر اصفهان محل تولد نقاشی‌های گل‌ومرغ و شیراز محل اعتلای آن می‌گردد (شهدادی،۱۳۸٤: ۱۷). گل و مرغ‌های دورهٔ قاجار با آثار اولیهٔ دورهٔ صفوی تفاوت زیادی پیدا می‌کند و دیگر نمی‌توان گفت که این تحت تأثیر نقاشی‌های چینی یا طرح‌های اروپایی است بلکه کاملاً ایرانی بوده و انعکاسی از حال و هوای فرهنگ و هنر ایران در عصر قاجار است (رضائی، ۱۳۸٤: ۲۳٤). آثار نقاشی قرن ۱۲و ۱۳ ترکیبی از فضا و نقوش ایرانی و فرنگی است و البته بیشتر ایرانی است تا غربی. در این آثار با توجه به تخیل شاعرانهٔ آثار روح ایرانی حضوری آنچنان قوی دارد که مایه‌های فرنگی در مقابل آن رنگ می‌بازند (گودرزی، ۱۳۸۸: ۱۳۰).

در اوایل قرن ۱۳، گل‌ومرغ به دو شیوه تبیین می‌شود که یکی شاخه‌ها و گل‌ها و برگ‌ها و شکوفه‌ها و پرندگان فراوانی تقریباً تمام صفحه را اشغال می‌کنند و عموماً با زمینهٔ تیره- سیاه ارغوانی، قهوه‌ای تیره، بنفش تیره و گاهی طلائی- جلوه و نمایشی خاص پیدا می‌کند و اغلب برای جلد کتاب‌ها، قاب آئینه‌ها و جعبه‌ها به کار می‌روند. دیگر نقاشی‌های آبرنگ بوته و پرندگان است که معمولاً خلوت‌تر با زمینه‌های کم‌رنگ کار می‌شوند و بسیاری‌شان ساده‌تر و کم‌کارتر از انواع دیگرند. این دسته نقاشی‌ها بیشتر برای مرقّع‌ها تهیه می‌شوند و برخلاف گروه دیگر

تصویر ۹. دو زن در جامهٔ اروپایی، لطفعلی شیرازی، آبرنگ، ۱۲۷٤ق. مأخذ: افشار مهاجر،۱۳۹۱: ۱۰۷

تصویر ۱۰. مجلس کشته شدن سهراب، شاهنامهٔ داوری، لطفعلی شیرازی. مأخذ: بنی اردلان،۱۳۸۷: ٦۷

روغن کمان محافظ نمی‌خورده‌اند (آغداشلو، ۱۳۷٦: ۳۷). در این دوران با انتشار نقاشی گل‌ومرغ و گل‌وبوته به دست نقاشان سرشناس آن دوران، صنعتگران نیز بر در و دیوار ساختمان‌های دولتی،کاخ‌ها و خانه‌های اعیان، گل‌ومرغ‌ها و گل‌وبوته‌های تزیینی دوران قاجار را نقش کردند. می‌توان ادعا کرد آثار گل‌ومرغ در شهر شیراز، از سویی به جایگاه یک ترکیب‌بندی نمادین می‌رسد، و از سوی دیگر، در آن دوران بحران تاریخی مانند سندهای نورانی حرفه‌ای، ویژگی‌های بنیادی نگارگری ایرانی را در خود حفظ می‌کنند و آنها را از دوران صفویه به دوران قاجار می‌رسانند. پس از آن، همگام با آثار درباری، به دست نقاشان غیردرباری نیز نقاشی می‌شود. می‌توانیم به موارد همانندی در آثار گل‌ومرغ و گل‌وبوته نقاشانی چون محمدحسن شیرازی، محمدحسین شیرازی و لطفعلی شیرازی اشاره کنیم. این نام‌ها نشانهٔ هنرمندانی است که تا آخر قرن ۱۳ق. نیز بیرون از دایرهٔ نقاشان درباری در شهرهای شیراز، اصفهان، تهران بر روی این موضوع کار کرده‌اند. شاید آثار لاکی این نقاشان برای فروش تولید می‌شده است، ولی آثار نادر تک‌ورقی آنها با موضوع گل‌ومرغ و گل‌وبوته همان ویژگی‌ها را دارند با این تفاوت که تشخیص هر هنرمند صورت و وضعیتی جدید به هر اثر داده است، ولی موضوع و مفهوم آنها همانند آثار هنرمندان دوران زندیه است (شهدادی، ۱۳۸٤: ۲٤۹).

در آثار دورهٔ قاجار شاهد کاربرد وسیع نقش مایه‌های گل‌ومرغ در تزئین جلد متون مذهبی به‌ویژه قرآن هستیم که نشانگر نمادپردازی نهفته در بطن این تصاویر است. از آنجا که تصویر روی جلد کتاب بایستی دربرگیرندهٔ مفاهیم آن باشد، نقاشی گل‌ومرغ به بهترین نحو بازگوکنندهٔ احوالات انسان‌های حقیقت‌جویی است که با خواندن قرآن قصد راز و نیاز با پروردگار (معشوق) خویش را دارند. به تعبیری دیگر، در این نقاشی‌ها، انسان عاشق همانند مرغانی تمثیلی در کنار گل که همان مظهر ذات باری‌تعالی است به تصویر درآمده است. از اواخر دورهٔ قاجار تا دورهٔ معاصر نیز تحولاتی در نقوش و نوع ترکیب‌بندی گل‌ومرغ به وجود آمد. مثلاً در اواخر قاجار و در کارهای میرزاآقا امامی، مرغ‌ها به صورت چاق با دم‌های کوتاه کار شده است (رضائی،۱۳۸٤ :۲۳٤-۲۳۵). تصاویر ۵ الی ۹ نمونه آثار دورهٔ قاجار را نشان می‌دهد.

نقاشی‌های گل‌ومرغ در این دوره ارتباط با دوره‌های پیشین را حفظ می‌کنند و در عین حال با سبک و اسلوب متفاوتی کار شده‌اند. گلها به طور کلی با مهارتی طبیعت گرایانه و بازنمودی از مقطع قاجار کار شده‌اند. این واقع گرایی دارای خصوصیات زیر است : کیفیت برگ‌ها و ظرافت آنها است و مرغان نیز با بینش و دقتی همانند تصویر شده‌اند (پوپ،۱۳۸۷: ۱٤۹؛ تصویر٦-۷). بی تردید آثار گل‌ومرغ در دورهٔ صفویه تا قاجار یک شکل نبوده است، اما این تغییرات بسیار بطنی و کند است. در اواخر صفویه پرندگان با دقت بیشتری دیده می‌شوند. گویی دست معجزه‌گری در خلق تابلو تأثیرگذار بوده است. بعد از این دوران تفاوت شگرفی در هنر گل‌ومرغ مشاهده نمی‌شود البته از نظر شیوهٔ اجرای کار تفاوت‌هایی وجود دارد (دریابر، ۱۳۸٦: ۳۱). در دورهٔ قاجار نقاشی‌های گل‌ومرغ از تنوع بیشتری نسبت به دوره‌های قبل برخوردار شدند و این هنر به صورت هنری کاربردی در اشیا مورد استفاده قرار گرفت. این هنر در دورهٔ قاجار بازتاب عرفان ایرانی اسلامی است. در این دوران نقاشی گل‌ومرغ از ظرافت بیشتری در طراحی برخوردار بوده و دارای نازک‌کاری‌های خاصی است. هنر این دوران تحت تأثیر هنر اروپایی قرار گرفت ولی آن را در ریشه‌های ایرانی خود حل کرد. هنر این دوران بسیار پرکار بوده و معمولاً چندین گل در صفحه کار می‌شده است. گل‌وبته‌ها پخته‌تر از دوران‌های پیش و دارای ظرافت پرداز بیشتری است. مهارت طبیعت‌گرایانه در آثار هنرمندان به چشم می‌خورد و واقع‌گرایی در ترسیم گل و مرغ‌ها به چشم می‌خورد. مرغ در این دوران به

جدول ۱. مطالعهٔ معنا مرغ در نقاشی‌های گل‌ومرغ دورهٔ قاجار.

نماد	معنا و ارتباط با ادبیات	تصویر
گل	تمثیل خداوند، باغ، بهشت زمینه‌ساز بهار ارتباط با ادبیات دارد	
مرغ	تمثیل روح، جاودانگی زمینه‌ساز بهار ، متأثر از عرفان اسلامی ارتباط با ادبیات دارد	
وضعیت مختلف مرغ	سیر روحانی، احوال عرفانی،خوابیده، بیدار، درحال شکار بازتاب عرفان اسلامی و چشم بستن برجهان مادی	
ادبیات	پیوند ادبی، دارای بار اسطوره‌ای ارتباط ادبی با تصویر	
قرارگاه مرغ	درختچه یا شاخه گل: جهان مادی دورهٔ صفوی: درخت دورهٔ زند: گل دورهٔ قاجار: گل صدبرگ سرخ	
گل‌ومرغ دورهٔ قاجار	تزیینی، عرفانی تکامل تصویری نسبت به دوره‌های قبل تکامل رنگ و ترکیب‌بندی حضور مجدد حرکت در تصویر تنوع مرغ	

حالت‌های مختلفی تجسم می‌شده است و از اندازهٔ طبیعی و بهتری نسبت به دوران پیشین برخوردار است و اندازهٔ طبیعی‌تری دارد، نه کوچک است و نه بزرگ. مرغ در این هنر به حالات عرفانی اشاره دارد و با ترکیب‌بندی‌های خوب، غنای رنگ و طبیعت‌گرایی به بهترین نحو ترسیم شده است. خصوصیات نقاشی گل‌ومرغ در دورهٔ قاجار در جدول ۱ خلاصه می‌شود.

لطفعلی شیرازی یا صورتگر

لطفعلیِ شیرازی نقاش و قلمدان‌نگار ایرانی است که وی را غالباً صورتگر می‌خوانند تا او را از لطفعلی‌خان زند متمایز سازند (طباطبایی،۱۳۹۱: ٥٤٢). از برجسته‌ترین و پرکارترین نقاشان گل به شمار می‌آید. او در ساخت و پرداخت گل‌ها، شکل و رنگ طبیعی را در نظر می‌گرفت و اسلوب پرداز را با وسواس و دقت به کار می‌برد (پاکباز، ۱۳۷۹: ٤٧٩). او در سال ۱۲۱۷ق در شیراز به دنیا آمد و در سال ۱۲۸۸ ق درگذشت و در گورستان امام شیراز پشت چهارتاقی مشیر دفن شد. از جوانی به فراگیری نقاشی پرداخت و نزد محمدحسن شیرازی نقاش گل‌ومرغ شاگردی کرد. چندی را در تهران به سر برد و سفری را به قفقاز و گرجستان کرد و بعد به بخارا رفت. این وقایع را می‌توان از رقم بعضی از آثارش دریافت (آژند،۱۳۹۲: ۷۸٦). او همان سنتی از نقاشی گل‌ومرغ را که به علی اشرف منسوب است ادامه داد و به دلیل نقاشی‌هایش از گل‌ها از بیشترین معروفیت برخوردار است (طباطبایی، ۱۳۹۱: ٥٤٢). کریم‌زادهٔ تبریزی دربارهٔ او می‌نویسد: «مرحوم لطفعلی خان با مشیر الملک نسبت داشت. اگرچه صورتگری هم می‌نمود ولی گل‌وبوته‌سازی‌اش در تمام جهان انحصار داشت و از سابقین و لاحقین به استادی او دیده نشده است (کریم‌زادهٔ تبریزی،۱۳٦۳: ٥٦١). شرح چگونگی دوران کودکی او بر ما معلوم نیست و آنچه دربارهٔ او نوشته شده یادداشت‌هایی است که توسط نوهٔ وی لطفعلی صورتگر نوشته شده است. اما آثار این استاد چیره‌دست او را یکی از مفاخر هنر ایران ساخته است. فرصت‌الدولهٔ شیرازی در نوشته‌های خود گل‌ومرغ‌پردازی لطفعلی را انحصاری در همهٔ جهان می‌داند (سرمدی،۱۳۸۰ : ۸-۵۷۷). در سال‌های فعال عمرش تعداد قابل توجهی

تصویر۱۱-نمونه طراحی خطی دسته گل با رقم لطفعلی شیرازی، موزه ارمیتاژ، ۱۲٦۰ه.ق، ماخذ: پوپ،۱۳۷۸: ۱۵٤.

تصویر۱۲. نمونه دسته گل با رقم لطفعلی شیرازی، موزه ارمیتاژ همان،۱۳۷۸: ۱۵۱.

تصویر۱۳-نقاشی شکوفه و پرندگان، لطفعلی شیرازی، شیراز۱۲۷٦ه.ق، ماخذ: پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۵۷.

تصویر۱٤- نقاشی گل و مرغ، لطفعلی خان شیرازی، ماخذ: بنی اردلان، ۱۳۸۷: ۲۹ .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقاشی آبرنگ گل‌ها و پرنده‌ها و تعدادی جلد کتاب و قلمدان و قاب آینه نقاشی کردکه در موزه‌ها و مجموعه‌های مختلف پراکنده‌اند (آغداشلو، ۱۳۷٦: ۱٦). او یکی از نوابغ نقاشی در میانه‌های دورهٔ قاجار است (برومند، ۱۳٦٦: ۱٤۰). آقا لطفعلی گاه در حاشیهٔ آبرنگ‌های خود مطالبی می‌نگاشت که این حواشی معتبرترین اسنادی است که برای شناخت شرح احوال او در دست داریم (تصاویر ۱۲ - ۱۱). روش و شیوهٔ کار آقا لطفعلی چنان که از مجموعه آثارش برمی‌آید به سمت و سوی نقاشی سنتی گرایش داشت. در دوران او تغییرات بنیادی در نقاشی سنتی ایران بود و روش قدیمی استادی و شاگردی در شرف دگرگون شدن بود. آغداشلو اجرای ماهرانه، ظرافت، لطافت گلبرگ، گل، برگ، پروانه، پرنده، شناخت رنگ و سایه‌روشن، قلمگیری آبی‌رنگ را از خصوصیات او می‌داند. او از نقاشان مستقل به شمار می‌آمد. کارگاهی داشت و سفارش جلد کتاب، قلمدان و قاب آینه می‌گرفت. نقاشی‌های نسبتاً کوچک او بر حسب زمانه در آلبوم‌هایی که به مرقع مشهور بودند بر روی صفحات حاشیه‌اندازی و جدول‌کشی‌شده چسبانده می‌شدند و در کتابخانه‌ها قرار می‌گرفتند. در آن زمان قاب کردن نقاشی آبرنگ چندان مرسوم نبوده است (آغداشلو، ۱۳۷٦: ۳۰-۲۹). در نقاشی گل‌ومرغ آثاری ممتاز خلق کرده و علاوه بر آن اکثر تصاویر یک نسخهٔ خطی شاهنامهٔ فردوسی معروف به شاهنامهٔ داوری را که شامل ۵۵ نقاشی پرکار است به انجام رسانده است. شاهنامه داوری شاید آخرین نسخه مصور ایرانی حاصل یک کار گروهی است و به سبک و روش نسخه‌های مصوری که درکتابخانه‌های سلطنتی شاهان در دوران‌های گذشته کار می‌شد به انجام رسیده است (افشار مهاجر،۱۳۹۱ :۱۰٤). شاهنامهٔ داوری اکنون در موزهٔ نگارستان نگهداری می‌شود و به خط هنرمند فاضل وصال است. ملاحت آثار گل‌ومرغ

تصویر۱۵- گل‌ومرغ لطفعلی شیرازی، قرن۱۳، ماخذ: شهدادی، ۱۳۸٤: ۱۰٦.

لطفعلی خان شیرازی زبانزد است. با آنکه در چهره سازی چیره دست بود و در ساختن مجالس چندصورته مهارت بی‌مانند داشت و به همین سبب به صورتگر شهرت داشت، اما اهمیت کار او را در گل‌ومرغ‌سازی‌های او می‌دانند. او در کار گل‌وبرگ‌سازی و سایه‌روشن در تمام سطوح کار بی‌اندازه لطیف و دقیق بوده و آفریده‌های نباتی را به نحوی زنده مجسم می‌کند (بنی اردلان، ۱۳۸۷: ٦۷). لطفعلی در شیراز عمدتاً به کار نقاشی زیرلاکی و آبرنگ می‌پرداخت و موضوع اصلی نقاشی‌هایش گل و بلبل بود. او گل‌ها و پرنده‌ها را به شیوهٔ متفاوتی کار کرده است. تصاویر ۱۲- ۱۳ نمونه آثار پیکره‌نگاری لطفعلی است.

در نقاشی‌هایی تنها یک طراحی ساده یکرنگ سیاه و یا قهوه‌ای تیره تمام کار را شکل می‌دهد که قسمت‌هایی از آن با پرداز مختصری مشخص می‌شود. در بعضی کارها پرداز فزونی می‌گیرد و یکی دو رنگ آبی یا قرمز نیز در جاهایی اضافه می‌شود. در نمونه‌هایی هم نقاشی کامل رنگی بر متن کاغذ زمینه بدون بوم سازی کار می‌شود. او در سال‌های زندگی چندین مجلس برای نسخه خطی شاهنامه داوری تصویر کرد (پاکباز،۱۳۷۹: ۱۵۸) وی هر چند در چهره‌سازی و آراستن مجالس چند صورته با آبرنگ و رنگ و روغن، چیره‌دست بود ولی بیشتر اهمیت و ارزش کارش در گل و مرغ‌سازی‌های اوست. استادی کار وی در نقش‌بندی گلهای زنبق و سنبل و نرگس و بوته‌اندازی و پرنده‌سازی است.تصاویر (۱٤-۱۵) نمونه طراحی آثار لطفعلی از گل است.

در ساختن گل برگ‌ها در گلسازی و سایه و روشن در برگهای گلبن‌ها و پرواز در تمام سطح کار بی‌اندازه لطیف و دقیق است. قلمدانهای پرداخته شده وی بیشتر گل و بوته و گل و فندق و گل‌ومرغ است و گاهی هم با تصویر زن و مرد چند صورته یا تک صورت همراه است (برومند، ۱۳٦٦: ۱٤۱-۱٤۲) آقا لطفعلی در آبرنگ‌هایش، در حد عالی مهارت و استادی حرفه‌ای کار می‌کند و از حیث اجرای ماهرانه‌اش در ظرافت و تازگی و لطافت گلبرگ‌ها و برگ‌ها و بال و پر پروانه‌ها و دریافت و شناخت شگفت‌انگیزش از رنگ‌ها و سایه روشن کارش با آثار بزرگترین اساتید ماقبل شانه می‌ساید، او دارای قلمگیری‌های آبی رنگی را گرداگرد گل و شاخه می‌دواند که خاص اوست و نیز، در بعضی از قلمدان‌ها و جلدها، سبز زنگاری را به طریقی مخصوص به خود به کار می‌گیرد (آغداشلو، ۱۳۷٦: ۳۷) آقا لطفعلی در روزگاری که نقاشی سنتی ایران جایگاه لرزانش را داشت از دست می‌داد و نقاشی چون مزین الدوله در کار جایگزینی نقاشی اروپایی در ایران بودند، همچنان گل‌ها و پرنده های همیشگی را با مهر و دلبستگی تمام نقاشی می‌کرد. و روش و شیوه کار او، آنچنان که از مجموعه آثارش بر می‌آید، به سمت و سوی نقاشی سنتی بیشتر گرایش داشت و جز در»فرنگی سازی» کارش تفاوت چندانی با آثار دیگر نقاشان هم عصرش ندارد. آقا لطفعلی گل و پرنده‌ها را به شیوه‌های مختلف کار کرده است. در بعضی از آثار وی، تنها یک طراحی ساده‌ی یک رنگ سیاه و یا قهوه‌ای تیره،تمامی کار را شکل می‌دهد که قسمتهایی از آن با پرداز مختصری مشخص می‌شود. در برخی کارها، پرداز فزونی می‌گیرند و یکی دو رنگ آبی یا قرمز نیز در جاهایی اضافه می‌شوند. در نمونه‌هایی هم نقاشی کامل رنگی بر متن کاغذ زمینه، بدون بوم‌سازی، کار می‌شود (رضائی،۱۳۸٤ : ۱۳۵) موضوع همیشگی این کارها هم بلبل نشسته بر شاخه هستند که گاه می‌بینیم پروانه‌ای را هم صید کرده و به منقار گرفته‌اند (آغداشلو، ۱۳۷٦: ۳۸) در کارهای لطفعلی کم‌کم پرنده کوچک‌تر می‌شود و گل سهم بیشتری از ترکیب‌بندی را به خود اختصاص می‌دهد. در این هنگام یکی دیگر از مفاهیم لطیف ادب فارسی وارد این شیوه نقاشی شده و حسن ختام شاعرانه‌ای بر آن می‌گردد. داستان عشق بلبل و گل سرخ، از آن پس پرنده بلبل را همیشه در کنار گل سرخ می‌بینیم که سر خود را بالا گرفته و چهچهه می‌زند (نفیسی، ۱۳٦۸: ٦٤) آثار آقا لطفعلی شیرازی که با امضای «العبد لطفعلی شیرازی»مشخص هستند بیش از آن که از هنر غربی بهره گرفته باشند، حال و هوای نگارگری ایران را دارند (افشار مهاجر، ۱۳۹۱: ۱۰٤) سال مرگ هنرمند نقاش را مرحوم فرصت الدوله شیرازی در»آثار عجم» ۱۲۸۸ ه.ق ذکر می‌کند. پایان زندگی او را نوشین دخت نفیسی چنین می‌نگارد : «دزدی طماع بر او رحم نیاورده و شب هنگام دستبردی به خانه اش زده و جمله آثارش را به یغما برد. سه روز بعد از این صدمه روحی هنرمند دارفانی را وداع گفت. با مرگ لطفعلی صورتگر مکتب گل‌ومرغ نگاری شیراز را فقدانی جبران ناپذیر دربرمی گیرد (سیف، ۱۳۹۰: ۲۰-۲۷)

مرغ در آثار لطفعلی شیرازی

گل‌ومرغ یکی از هنرهای دورهٔ قاجار استکه در شهر شیراز و توسط یکی ازبهترین هنرمندان این عرصه در دوره قاجار»لطفعلی شیرازی» به اعتلا رسید. در این مقاله به نقشمایه مرغ در آثار او به عنوان یکی از اصلی ترین

جدول ۲. مطالعهٔ ساختار نقاشی گل‌ومرغ در دوره‌های صفوی، زند، قاجار.

ویژگی	صفوی	زند	قاجار
تنوع رنگ	دارد (کم)	دارد (کم)	دارد (زیاد)
شدت رنگ	به‌ندرت	دارد	دارد (زیاد) متأثر از هنر اروپا
غلظت رنگ	دارد	دارد	دارد (زیاد) متاثراز هنر اروپا
ترکیب‌بندی	دارد گل ومرغ تحرک بیشتر	دارد گل‌ومرغ تحرک کمتر	دارد گل‌ومرغ تحرک کمتر ازصفوی، بیشتر از دورهٔ زند
هماهنگی گل و مرغ	دارد	دارد	دارد (زیاد)
واقع‌گرایی	دارد	دارد	دارد (زیاد)
گل	دارد	دارد	دارد (صدبرگ)
شکوفه	دارد (کم)	دارد (کم)	دارد (زیاد)
مرغ	دارد	دارد	دارد (تنوع زیاد) در حالت‌های مختلف
شکار	ندارد	ندارد	دارد

نقشمایه‌ها پرداخته می‌شود. نقشمایه مرغ بازتاب روح بوده و مفهوم روح بشر در عرفان ایرانی و اسلامی را تداعی می‌نماید. در آثار آقا لطفعلی شیرازی مرغ به صورت خوابیده یا در حالت مشاهده عرفانی و یا به صورت شکار پروانه یا مگس دیده می‌شود که جاودانگی و چرخه بشری اشاره دارد و بر روشنایی بیکران تاکید دارد. این بخش به نحوه ترسیم نقشمایه مرغ پرداخته می‌شود.

مرغ خواب یا «حال مشاهده»

«در برخی از آثار گل‌ومرغ لطفعلی شیرازی، چشم‌های پرنده، بسته‌اند و در نگاه اول به نظر می‌رسد که پرنده‌ای درحال استراحت یا خواب نقاشی شده است. با پذیرفتن این که مرغ در ایران اسلامی نشانه روح است و نقاشان گل و مرغ، احوال روانی و سلوک روحانی و معنوی‌شان را در وضعیت‌های مرغ تصویر می‌کرده‌اند، امکان دارد به معنای پنهان شده در تصویر مرغ ظاهرا»خواب، نزدیک شویم. بنابراین، یکی از هدفهای تجسم چشم‌های بستهٔ موجودات، پند دادن به انسان برای چشم‌پوشی از جهان محسوس و آماده کردن او برای دریافت این آگاهی معنوی و احساس و مشاهدهٔ باطنی آن است.» (شهدادی، ۱۳۸٤ :۷-۱۰٦) هدف چشم‌پوشی از جهان محسوس، آزاد شدن ذهن از محرک‌های حسی خود است. هنگام مشاهدهٔ طبیعی چشم موجودات باز است ولی در این گونه آثار چشم‌های مرغ، بسته تصویر شده‌اند، به دلیل آنکه در این آثار گفتگو از نوع دیگری دیدن است که اعضای بینایی فیزیکی در آن دخالت ندارند:

«چشم دل باز کن که جان بینی
آن چه نادیدنی است، آن بینی»

(هاتف)، اگر مفهوم کلمه‌های سکر، جذبه و فنا در متنهای عرفانی را به یاد آوریم و احوالی را تصور کنیم که با این واژه‌ها وصف شده‌اند، متوجه می‌شویم، معنای سادهٔ آنها، همان آزاد شدن ذهن از محرک‌های حسی خود است با هدف روحانی و معنوی خاصی که سالک در جستجوی آن است. این هدف در جهان و دنیای محسوس به سادگی قابل رویت نیست، بلکه پس از بستن چشم بر روی دنیا، در حالت جذبه و خلسه و محو شدن خود است که امکان دیدن یا اتصال با آن مقصود مقدس پیش می‌آید. به طور مثال «حافظ «دراین زمینه می‌گوید:

«می خواه و گل افشان کن از دهر چه م جویی این گفت سحرگه گل بلبل تو چه می‌گویی»

(حافظ)، (منصور،۱۳۹۲: ۳۲۱) درآثار گل‌ومرغ لطفعلی شیرازی، چشم‌های بستهٔ مرغ تصویر حالتهای عارفانه‌ای است که یاد شد. با در نظر گرفتن آنچه گفته شد، لطفعلی با اشاره‌ای ساده، وضعیت یا حال «استغراق»، «نیست شدن»، «محو مطلق»، «از دست رفتن»، «مستی»، «بی‌خودی» را در نمادی به شکل مرغ تصویر کرده است. تصویر (۱۵) نمونه مرغ خوابیده با امضا لطفعلی شیرازی است.

جدول ۳. مطالعهٔ نقشمایهٔ مرغ در آثار گل‌ومرغ لطفعلی شیرازی.

نقش‌مایهٔ مرغ	آثار لطفعلی شیرازی
ارتباط با دوره صفویه و زندیه	تحت تأثیر اروپایی شدن هنر در دورهٔ قاجار واقع‌گرایانه‌تر
ارتباط با معنویت	مرغ به صورت تمثیل روح کار شده مضمون اصلی نقاشی مرغ است
تنوع تصاویر	مرغ با چشمان باز، بسته، اندازهٔ مرغ در آثار او کوچک کار شده است.گل درآثار او بزرگ‌تر از مرغ کار شده است. مهارت طبیعت گرایانه. واقع‌گرایی در گل‌ومرغ
تصویری کوچک‌تر از گل	برای نشان دادن عظمت طبیعت و خداوند، عرفان اسلامی ایرانی
خلاقیت و نوع‌آوری	شناخت رنگ، ظرافت، قلمگیری، پرداز مختصر، اجرای ماهرانه، لطافت گلبرگ، گل، برگ، پروانه، پرنده، شناخت رنگ و سایه‌روشن، قلمگیری آبی رنگ

گرفت‌وگیر

در شماری از آثار گل‌ومرغ لطفعلی شیرازی، مرغ پروانهٔ شکار شده‌ای را با نوک گرفته است یا قصد شکارش را دارد که اصطلاحا» «گرفت و گیر»می نامند.شهدادی معتقد است :««گرفت و گیر» همیشه کشمکش قربانی و قربانی کننده را می‌نمایاند. از آغاز دوران صفویه تا امروز، نقش‌های بسیاری با این درونمایه تصویر شده‌اند که در آنها جای قربانی و مهر را جانداران متفاوت می‌گیرند. مهر را به شکل حیوانات متفاوت یا مرغ نیز نشان دهند و به گفتهٔ روایت های یاد شده، همیشه حیوان یا مرغ پیروز، جایگزین میترا شده که به مفهوم پیروزی زندگی در انتهای این کشمکش، دگرگونی نیستی به هستی توسط مهر است. آنها مرگ و نیستی را آغاز بر رستاخیز مجدد می‌دانند. ولی همیشه زیبایی و لطافت شیوه نقاشی این آثار، در برابر زشتی و خشونت حادثه‌ای که روایت می‌شود، قرار می‌گیرد.» (شهدادی، ۱۳۸٤: ٦-۱۳۲) این گونه آثار، چیزی جز تجسم نگرش شاعرانهٔ اقوام ایرانی به هستی نیست و این همان مفهومی است که رابطهٔ مرغ و پروانه، در آثار گل‌ومرغ لطفعلی نشان داده می‌شود. دراین گرفت وگیر وکشمکش، همیشه زندگی و روشنایی بیکران است که پیروز می‌شود.

مطالعهٔ تحلیل نماد مرغ و ارتباط هنر و ادبیات در آثار لطفعلی شیرازی

نقاشی‌های گل‌ومرغ در آثار لفعلی شیرازی دارای ریشه‌های تصویری دورهٔ صفوی و زند است ولی آثار او نسبت به دورهٔ صفوی دارای فضای خالی کمتری است و در تفاوت با دوره زندیه دارای تحرک بیشتری در ترکیب‌بندی تصویر است. در تمامی دوره‌ها مکان قرارگیری مرغ بیشتر در کنار گل است. گل‌ومرغ در این آثار دارای ریشه‌های مفهومی و نمادین است. مرغ تجلی روح بوده و بازگوکنندهٔ احوالات انسان در اشراق است. مرغ در نقاشی گل‌ومرغ در حالت خوابیده، بیدار و یا در حال شکار به چشم می‌خورد.مرغ بیدار آگاه به جهان هستی و بینش اسلامی است. مرغ خوابیده چشم بستن به جهان مادی و مرغ در حال شکار گرفت‌وگیر را نشان می‌دهد. گیاه و مرغ و حشره به چرخهٔ نمادین حیات تعلق دارد و در شکار و گرفت‌وگیر بر روشنی بیکران و رسیدن به نور الهی حق تعالی اشاره دارد. مرغ خوابیده سلوک روحانی و معنویت و چشم بستن بر جهان مادی و باز شدن چشم غیردنیایی را نشان می‌دهد. نقاشی گل‌ومرغ در آثار لطفعلی شیرازی دارای روح و هویتی کاملاً ایرانی اسلامی است و از دانش نشانه‌شناسی هنرمند نشئت می‌گیرد. آثار او دارای تخیلی شاعرانه و نشان‌دهندهٔ فلسفهٔ غیرمادی شرقی است. گل‌ومرغ در آثار لطفعلی شیرازی نمادگرایانه است و با توجه به ادبیات و عرفان اسلامی کار شده است. آثار او دارای ظرافت و نازک‌کاری عمیقی در پرداز گل‌ومرغ است. رنگ‌ها بسیار دلنواز بوده و در زمینهٔ کیفیت پر مرغ و گلبرگ‌ها و کیفیت برگ‌ها ظرافت طبع بسیار مشاهده می‌شود. لطافت گل‌ها وتازگی آن‌ها در قلمزنی‌های ظریف لطفعلی شیرازی تجسم پیدا می‌کند. مرغ در آثار او در اندازهٔ معمولی و کوچکتر از گل تصویر شده است که نمادی از تعظیم و کوچکی روح در مقابل عظمت الهی خداوند است. مطالعهٔ ساختار نقاشی گل‌ومرغ در آثار قاجار و تفاوت آن با دوره‌های قبل در جدول ۲ و مطالعهٔ خصوصیات نقشمایهٔ مرغ در آثار شیرازی در جدول ۳ و ویژگی آثار لطفعلی در نمودار ۱ مشاهده می‌شود.

نمودار ۱. ویژگی نقاشی گل‌ومرغ در آثار لطفعلی شیرازی و تأثیر ادبیات و عرفان ایرانی برآن

گل و مرغ در آثار لطفعلی شیرازی			
مرغ بیدار: آگاه به جهان هستی، بیداری الهی	مرغ خوابیده: چشم بستن به جهان مادی، باز کردن چشم دل، روحانیت و معنویت	مرغ در حال شکار: چرخه حیات، جاودانگی، روشنایی	مرغ نمادی از تجلی روح و احوال انسانی
	حفظ ارزش‌های دینی و نشانه عرفان ایرانی	ارتباط با ادبیات ایرانی و اسلامی	

نتیجه

نقاشی گل‌ومرغ در ایران در دوره‌های قبل از قاجار آغاز می‌گردد و اولین نمونه آن به قرن ۱۱ ه.ق و به صورت نقاشی تک برگ بوده است. تفاوت این نقاشی با دوران صفویه شاخه و گل‌های فراوان، کم شدن پرندگان بیشمار و زمینه‌های رنگی تیره است. نقاشی گل‌ومرغ قاجار تقریباً مشابه این نقاشی در دورهٔ زندیه کار می‌شده است و تفاوت‌هایی درزمینهٔ پرداز و رنگ‌ها صورت گرفته است. این هنر دارای بار اسطوره‌ای و تمثیلی و در پیوند عمیقی با ادبیات و عرفان ایرانی است. عناصر نقاشی گل‌ومرغ یکی گل است که تمثیلی از باغ، بهشت، بهار، جاودانگی است و دیگری مرغ است که تمثیلی از روح است. نقش مرغ ریشه در هنر دوران‌های قبل داشته است. این نقش در دورهٔ صفوی در اصفهان آغاز می‌شود و در دورهٔ قاجار و شهر شیراز در آثار لطفعلی شیرازی به کمال و اعتلا می‌رسد. نقشمایهٔ مرغ در حالت‌های مختلف جنبهٔ عرفانی داشته و با الهام از عرفان ایرانی اسلامی شکل گرفته است. مرغ به‌عنوان نشانه‌ای کلامی یا تصویری دارای بار اسطوره‌ای و نمادین است و به‌عنوان نمادی از احوال و عواطف تبدیل شده است. مرغ نشانگر حال نقاش و سیر روحانی و احوال عارفانهٔ او در نظر گرفته می‌شود. در انتهای این بررسی نتیجه گرفته می‌شود: هنر نقاشی ایرانی از ارتباط نزدیکی با ادبیات برخاسته است و عناصر نمادین مشترکی میان آنها وجود دارد. یکی از این عناصر مشترک نقشمایهٔ مرغ است که در این پژوهش نماد مرغ در نقاشی گل‌ومرغ دورهٔ قاجار و آثار لطفعلی شیرازی مورد مطالعه قرار گرفت. مرغ در این نگاره‌ها تجلی روح الهی است و بر روی درخت حیات و در کنار گل ترسیم شده است. مرغ در این نقاشی‌ها در کانون ترکیب‌بندی قرار گرفته است. قرارگاه مرغ و ارتباط آن با درخت و گل بر رابطهٔ مفهومی و ادبی آن اشاره دارد. نقاشی گل‌ومرغ در دورهٔ قاجار بازتاب تخیل شاعرانه هنرمندان بخصوص لطفعلی شیرازی است. مرغ در آثار او تجلی عرفان ایرانی و اسلامی است. در عین واقع‌گرایی، نمادگرایانه بوده و دارای ظرافت و مهارت بیشتری در ترکیب‌بندی، طراحی و رنگ‌گذاری است وکوچک‌تر از گل تصویر شده است. خصوصیات آثار گل‌ومرغ لطفعلی شناخت رنگ، پرداز ظریف، ظرافت قلمگیری و نگاه عارفانه و معناگرایانه اوست. او نه تنها بر واقع‌گرایی و کیفیت آثار تأکید داشته است، به معنا و جنبه عرفانی نقاشی‌های خود نیز پرداخته است مرغ در نقاشی‌های لطفعلی شیرازی با ادبیات منظوم ایرانی که در آن همواره به مرغ اشاره شده است ارتباط بسیار نزدیکی دارد. جایگاه مرغ در آثار شیرازی معمولاً در کنار گل و در حالات مختلف تصویر شده است. مرغ در این تصاویر دارای تمثیلی از وابسته بودن به بهشت و کوچک‌تر بودن از جهان هستی است. در آثار او در عین استفاده از عناصر مشابه دوران‌های قبل تفاوت‌هایی در ترکیب‌بندی، غنای رنگی در رنگ‌گذاری و طراحی‌های نوآورانه در ترکیب‌بندی‌ها وجود دارد که جایگاه این هنرمند را در دوران قاجار متفاوت می‌کند. اجرای ماهرانه در نقاشی گل‌ومرغ، نشان دادن ظرافت و تازگی و لطافت گلبرگ‌ها و برگ‌ها و بال و پر مرغ و پروانه‌ها، پرداز عالی، شناخت شگفت‌انگیز از رنگ‌ها و سایه‌روشن در کار و ارتباط دادن آن با ادبیات و عرفان ایرانی اسلامی و استفاده از نمادگرایی از لطفعلی شیرازی هنرمندی یکتا در دورهٔ قاجار ساخته است.

منابع و مآخذ

آژند، یعقوب. ۱۳۸۰. «*تأثیر عناصر و نقشمایه‌های چینی در هنر ایران*»، هنرهای زیبا، ش ۹: ص ۲۱تا ۲۹.
آژند، یعقوب. ۱۳۹۲. *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ و نگارگری ایران)*، ج۲. تهران: سمت.
آغداشلو، آیدین. ۱۳۷٦. *آقا لطفعلی شیرازی*، ترجمهٔ فیروز مهاجر. تهران: میراث فرهنگی.
آداموا، ا. ت. ۱۳۸٦. *نگاره‌های ایرانی موزهٔ ارمیتاژ*. ترجمهٔ زهره فیضی. تهران: فرهنگستان هنر.
افشار مهاجر، کامران. ۱۳۹۱. *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*. تهران: دانشگاه هنر.
اشرفی، م، م. ۱۳٦۷. *همگامی نقاشی با ادبیات ایرانی*. ترجمهٔ رویین پاکباز. تهران: نگاه.
اشتری، مهدی. ۱۳۸٦. *هنر مینیاتورسازی و نقاشی ایرانی*. تهران: گوتنبرگ.
بختیاری، فریبا و پورمند، حسنعلی. ۱۳۸۹. «*بررسی تطبیقی نقاشی گل و پرنده در هنر چین و ایران*»، کتاب ماه هنر، ش ۱۵۰: ص ۱۱۰ تا ۱۱٦.
بنی‌اردلان، اسماعیل. ۱۳۸۷. *سرفرسنگ‌های تحول در مسیر نگارگری ایران*. تهران: دانشگاه هنر.
برومند، عبدالعلی. ۱۳٦٦. *هنر قلمدان*. تهران: وحید.
پوپ اپهام، آرتور. ۱۳۷۸. *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی.
پاکباز، رویین. ۱۳۷۹. *دایرهٔ المعارف هنر. تهران:* فرهنگ معاصر.
پاکباز، رویین. ۱۳۷۹. *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: نارستان.
دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۷۳. *لغت‌نامه*، ج۸. تهران: روزنه.
دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۷۳. *لغت نامه*، جلد۱۱ تهران: روزنه.
دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۷۳. *لغت نامه*، جلد ۱۲. تهران: روزنه.
دریابر، الهام. ۱۳۸٦. «*نقاشی ایرانی هنر ایرانی*»، سفر، ش ۱۳: ص ۳۱تا۳۷.
ذکا، یحیی و ولش، کری. ۱۳۷۳. *مینیاتورهای مکتب ایران و هند و احوال و آثار محمد زمان*. تهران: فرهنگسرا.
رضایی، بنفشه. ۱۳۸٤. «*بررسی گل‌ومرغ در هنر نگارگری دورهٔ قاجار*»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشگاه تهران.
سیف، هادی. ۱۳۹۰. *شیدا مکتب گل و مرغ*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
سرمدی، عباس. ۱۳۸۰. *دانشنامهٔ هنرمندان ایران و جهان اسلام. تهران:* هیرمند.
شهدادی، جهانگیر. ۱۳۸٤. *گل‌ومرغ (دریچه‌ای بر زیباشناسی ایرانی)*. تهران: خورشید.
طباطبایی، صالح. ۱۳۹۱. *دانشنامهٔ هنرومعماری ایرانی*. تهران: فرهنگستان هنر.
علیمحمدی اردکانی، جواد. ۱۳۹۲. *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*. تهران: یساولی.
کن بای، شیلا. ۱۳۸۲. نقاشی ایرانی. ترجمهٔ مهدی، حسینی. تهران: دانشگاه هنر.
کریم‌زاده‌تبریزی، محمدعلی. ۱۳٦۳. *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*، ج۲. لندن: مستوفی.
کوه نور، اسفندیار. ۱۳۸۱. *جایگاه نقوش نمادین یا سمبلیک در هنرهای سنتی ایران*. تهران: نور حکمت.
گودرزی، مرتضی. ۱۳۸۸. *آیینهٔ خیال*. تهران: سوره مهر.
منصور، جهانگیر. ۱۳۹۰. *دیوان حافظ*. تهران: دیدار.
مختاریان، بهار. ۱۳۸۹. «*پژوهشی در نمادشناسی گل و مرغ*»، نامه فرهنگستان، دوره ۱۱، ش ٤.
مهرویان، وحیده. ۱۳۸۲. «*مرغ‌های افسانه‌ای در ادبیات فارسی*»، اعتماد، ش ۷: ص ۱٤تا۲۱.
نامور مطلق، بهمن. ۱۳۸۱. «*دفتر حسن، بررسی نمادگان حروف در وصف جمال چهرهٔ ادب در فارسی*»، خیال، ش ٤و نفیسی، نوشین. ۱۳٦۸. «*تک‌پرنده بر شاخهٔ گل*»، فصلنامهٔ هنر، ش ۱۷: ص ٦۰ تا ٦۵.
نفیسی، نوشین. ۱۳۸۲. *فال فارس (مجموعه عکس‌های شیراز)*. تهران: نظر.

Investigating the Variety of Figures and Human Proportions in Kamal al-Din Behzad'sPaintings

Fatemeh Shah kolahi, MA in Art research, Shiraz, Iran.
Mohammad Sadegh Mirza abolghasemi, Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.

Recieved: 2015/12/27 Accepted: 2016/6/27

Human figure is one of the most important pictorial elements in Persian painting, andits design, drawing and proportions, which have been influenced by the principles of Iranian aesthetics have been based on certain patterns. On one hand,the presence of human in Kamal al-Din Behzad's paintings isespecially important.He has paid attention to the representation of human in real life environments and has achieved some type of human realism in his works. Accordingly, the subject of this study is investigating the variety of figures and human's configuration proportions in Kamal al-Din Behzad's paintings, and this study aims at identifying the possible patterns of figuration in paintings of Herat school. Also, it is tried to answer these questions: 1.How is the thematic variety of figures in Kamal al-Din Behzad's paintings? 2. How can the pattern and human proportions in Kamal al-Din Behzad's paintings be explained? This study was carried out through a descriptive-analytical methodand to measure the overall and partial proportions of the forms of the figures, length (height) of head in each body was used as the unit of measurement. The data collection was also done through library research.

This study shows that the variety of most of the figures in Behzad's paintings can be classified as three thematic figures "lyrical", "mystical" and "popular". According to the measurement criteria used in this study, Behzad has benefited from a special and possibly pre-determined pattern- rooted in the Iranian culture and visual tradition - to draw lyrical figures. This special pattern has also been considered with slight changes in mystical figures. However, various forms and proportions have been used to design the popular figures. This can be the main criterion in determining Behzad's ability to creatively and freely design the figurative proportions.

Keywords: Persian Painting, Herat School, Kamal al-Din Behzad, Figurative Painting, Human Proportions .