بررسی حالات پیکره‌های انسانی در نگارگری دوره صفوی*

دکترمحمدکاظم حسنوند۱ ، توران نوری کریانی۲

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۴/۲ تاریخ پزیرش نهایی مقاله: ۹۵/۶/۱۲

چکیده

بازنمایی حالات انسانی در نگارگری صفوی در عین منحصر بفرد بودن، از الگوهای خاصی نیز پیروی می کرده است. این روش ترسیم برخی از پژوهشگران را به قضاوت نادرست در این امر کشاند و مدعی شده‌اند که نگاره‌های این دوره خشک و همسان هستند؛ این در حالی است که نحوۀ بیان حالات انسانی در نگارگری صفوی، تحت تأثیر نظرات حامیان زمانه، شرایط اجتماعی، فرهنگی، مذهب و فردیت هنرمند، متفاوت از دوره‌های قبل است. در این مقاله عوامل تأثیر گذار بر نحوۀ بیان حالت‌های پیکره‌های انسانی چون : ادبیات، باورهای مذهبی، قراردادهای چهره نگاری و همچنین آثار تنی چند از نگارگران دورۀ صفوی که از لحاظ بیان حالت پیکره‌ها بارز می‌باشد ، مورد بررسی قرار گرفته است . بنظر می‌رسد در نگارگری اوایل دورۀ صفویه پیکره‌ها آرمان‌گرایانه ترسیم می‌شده‌اند. تاثیرات هنر غرب و نیز کم رنگ شدن حمایت پادشاهان و درباریان موجب شد تا نگاره‌های تک‌برگ که توسط مردم سفارش داده می‌شد رواج یابد و موضوعات نیز از ادبیات فاصله گرفته و اغلب مسائل روزمره و شخصیت های گوناگون انسان مورد توجه نگارگران قرار گرفت، لذا بیان حالت انسانی در این دوره، نمود بیشتری می‌یابد.

در این مقاله که به روش توصیفی-تحلیلی تهیه شده‌است؛ نحوۀ نمایش حالات انسانی دوره صفوی مورد بررسی قرار گرفته است.

واژگان کلیدی:

حالات انسانی، نگارگری، اروپا، صفویه

[۱] نویسندۀ مسئول مکاتبات : دکتر محمد کاظم حسنوند، دانشیار، هیئت علمی و عضو دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

Email: mkh@modares.ac.ir

[۲] توران نوری کریانی

کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

*این مقاله مستخرج از پایان نامه با عنوان " بررسی زیبایی شناسی حالات در نگارگری سنتی ایران" است که در دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده است .

مقدمه

نگارگری صفوی، تجربه‌ای عمیق و پیوند خورده با آداب و سنت‌های کهن تصویری ایران است، که با احساس صادقانه و همدلی با طبیعت، و تخیلی سرشار از زیبایی و کمال اجزاء، به صورتی با معنی و موثر خلق شده‌است. نگاره‌های این دوره به واسطهٔ ارتباط تنگاتنگی که با ادبیات و شعر دارند، ضمن ارائهٔ مفاهیم ارزشمند اخلاقی موضوعات متنوعی از قبیل عشق، حماسه، مذهب و شکار را نیز در بر می‌گیرند. اهمیت عناصر انسانی در این آثار منجر به کمال یافتن این عناصر در کل ترکیب‌بندی شده است، و به حالت‌های مختلفی متجلی شده‌است. در نگارگری صفوی حالات انسانی، به‌نحوی شایسته با به‌کارگیری مناسب خط و رنگ و دیگر عناصر تجسمی به زیبایی بیان شده‌اند. در این مقاله سعی گردیده، حالات انسانی و چگونگی بیان آن، در نگارگری صفوی مورد بحث و بررسی قرار گیرد. واژهٔ حالات در این مقاله به طور کلی: حرکات، هیجانات، احساسات و عواملی را شامل می شود که توجه بیننده را به خود معطوف می‌کنند.

نگارنده‌گان در این مقاله تا حد امکان قصد بررسی نگاره‌هایی را دارند، که دارای حالات گوناگون هستند. از آنجایی که برای درک بهتر نگارگری صفوی، آگاهی از برخی رموز و مفاهیم سازنده در نگارگری، ضروری است، لذا سعی می‌شود تا به اختصار و اجمال، برخی از عوامل مهم و تأثیر گذار از قبیل: ادبیات، باورهای مذهبی، صفات انسان، قراردادهای چهره نگاری و نحوهٔ بیان حالت در نگارگری مورد بررسی قرار گیرد.

عوامل تأثیرگذار بر حالات انسانی، در نگارگری

برای دستیابی به رموز نگارگران در بیان حالات انسانی در نگارگری صفوی، توجه به عوامل ذیل ضروری است : ۱-ادبیات ۲- باورهای مذهبی ۳-صفات انسانی۴- قرارداد های چهره نگاری ۵- نحوهٔ بیان حالت.

۱) ادبیات:

انتخاب موضوع در نگارگری ایرانی با ادبیات ارتباط تنگاتنگی دارد و هنرمندان با توجه به سفارش‌هایی که از سوی حامیان هنری دریافت می‌کردند، اقدام به مصور نمودن متون ادبی می‌کردند. «در ایران نقاشی پیوسته با ادبیات ارتباط و وابستگی داشته‌است و نقاشی به سوی شعر و قصه که هنرهای کلامی‌اند، گرایش می‌یابد»(شیرازی، ۱۳۸۵: ۲۱). این مساله به حدی عمومیت داشته‌است که برخی پژوهشگران راجع به آن نوشته‌اند: «تکامل سیمای انسان در نقاشی ایرانی از تحول آن در ادبیات جدایی پذیر نیست و به طور کلی در ارتباط مستقیم با تحول تدریجی تزیین نسخه‌های خطی و زبان هنری و نقاشی و امکانات تجسمی آن است. اگر به‌خواهیم به بررسی تحول تدریجی سیمای انسان در نگاره‌های مکاتب مختلف که از قرن هفتم آغاز می‌شود؛ به‌پردازیم، خواهیم دید که چگونه چهره انسان از جنبه صرفاً تزیینی و نقش‌گونه خارج شده و ارزشی فی‌نفسه و آکنده از مضامین واقع‌گرا کسب می‌کند و سپس در قرون دوازدهم تا سیزدهم از نو به گونه‌ای مشخص و قراردادی تبدیل و در طول زمان با افت و خیزهای چندی تداوم می‌یابد» (پولیاکووا و رحیموا ۱۳۸۱: ۱۱۲). در بررسی تصاویر تاثیر ادبیات را می‌توان در مواردی چون موضوع‌های برگرفته از شاهنامه، غزل‌های عاشقانه و... مشاهده نمود. شاعر چهرهٔ یار را به ماه، قد را به سرو و لب را به غنچهٔ گل تشبیه می‌کند. در نقطهٔ مقابل نقاش نیز می‌کوشد معادل تجسمی این زبان استعاری را یافته و به‌کار گیرد.

۲) باورهای مذهبی:

نگارگران دورهٔ صفوی از فرهنگ، تمدن، و باورهای مذهبی به فراوانی الهام گرفته‌اند. در اندیشه ادبی ایرانیان، همهٔ انسان‌ها نمایندهٔ پروردگاری هستند که نور و خیر محض است. «پس بیهوده نیست اگر همه آدمیان ترسیم شده در نگارگری را انسان-های نورانی و مقدس به‌نامیم. چرا که نگارگر ایرانی با چنان بیانی با همه انسان‌ها برخورد کرده‌اند که آنان بستری برای نشستن نور و تجلی زمینی آن خواهند شد » (شیرازی، ۱۳۸۵: ۲۱). نقاشان ایرانی هیچگاه قصد رسیدن به واقع‌گرایی را ندارند. «اگر

در نقاشی ایرانی، سایه نمی‌یابیم به دلیل آرمان‌گرایی خاصی است. در این حالت صحنهٔ نقاشی شده با تصویر واقعی که در چشم انعکاس می‌یابد؛ یک گام فاصله دارد. چیزی است شبیه تأثیر شعر درگفتگوی نمایشی و مهیج. باید اذعان داشت، که نقاشی ایرانی برداشتی عقلانی از ماهیت هستی را ارایه نمی‌دهد. جهان بینی ایرانی اساساً به طور تغییر ناپذیری خیالی (رمانتیک) است. از آنچه عجیب است لذت می‌برد و کاملاً آماده پذیرش موضوعات باورنکردنی است» (بینیون، ۱۳۶۷: ۲۵-۲۴). بنابراین نگاره‌های ایرانی به علت اصالت بازنمایی فضای مثالی در بطن خود، در ردهٔ هنرهای ماورایی قرار می‌گیرد، زیرا مفهوم زمان و مکان در نگاره‌های ایرانی، به صورت ازلی خود باز می‌گردد.

۳) صفات انسانی:

همان‌گونه که در قرآن کریم در خصوص صفات انسانی آمده‌است: «لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم» (قرآن کریم، سوره التین، آیه ۴) خداوند انسان را در زیباترین حالت خلق نموده و لذا هنرمند مسلمان نیز می‌کوشد تا در نمایش صور انسانی از این بیان الهی ملهم گردد. «هنرمند به خوبی ویژگی‌های بنیادی شکل و فرم انسان را درک کرده و می‌داند تنها به مدد این نقش است که می‌تواند سکون و بی تحرکی احتمالی را، که در غیاب نقش و شکل انسان بر پهنهٔ اثر خویش احساس کرده، با به کارگیری آن به پویایی و حرکت مداوم سوق دهد، همچنین کثرت عناصر موجود در فضای نگاره را به مدد این عنصر تجسمی (از حیث تکنیکی) به وحدتی زنجیروار و ساختاری پویا مبدل سازد که حتی با نگاه امروزی و مبتنی بر ارزش‌های زیبایی شناسانه و تجسمی، زنگار زمان و کهنگی به خود نگرفته و قابل ارزش‌گذاری و درخور ستایش باشد» (ناغانی، ۱۳۸۶،ج/۱: ۵۳و۴۹و۴۸). بنابر این نمی توان نگارگری صفوی را فاقد حالات خشک و بی‌روح بیان کرد. بلکه ضروری است برای درک و شناخت بیشتر نسبت به رموز نهفتهٔ در بطن نگارگری آگاهی کافی یافت.

۴) قراردادهای چهره‌نگاری:

چهره‌های تصویر شده در نگارگری ایرانی، بی ارتباط با چهره‌های ظاهری انسان نیستند. آپولیا در نگارگری اسلامی آورده‌است: «نگارگر در چهره‌پردازی همواره تصورات عمومی مردم خاور زمین نسبت به زیبای آرمانی را در نظر دارد. از این رو زنان و مردان با پوستی روشن، رخساره‌ای گرد و تا حدی بیضوی، چشمان بادامی و دهانی کوچک و بینی قلمی مجسم می‌شوند تا به عنوان اساس کار تصویری تلقی گردند، آنگاه با افزودن نشانه‌های سنی، خطوط و حرکت چهره و تنوع و دگرگونی جزئیات بر اساس اصل نقشینگی با حفظ عناصر اصلی و جاذبه‌های آنها، موجب پیدایش نقوش جدید می‌شود. و بدین سان نقاشی نوعی فردیت قرار دادی برای شخصیت‌های خود می‌آفریند. وظیفهٔ اصلی نگارگر به هنگام ترسیم انسان، بهره‌گیری از امکانات تجسمی موجود، یعنی نقش، ترکیب‌بندی، هماهنگی رنگ‌ها و دیگر عوامل به ارایهٔ نمونه‌های مطلوب از حکمرانان، قهرمانان، زیبا رویان، مردان کهن سال و غیره است» (پولیاکووای،رحیموا، ۱۳۸۱ :۱۰۹). چهره‌های تصویر شده در نگارگری ایرانی، بی ارتباط با چهره‌های ظاهری انسان نیستند. همان‌طور که در جدول۱، مشاهده می‌شود با وجود آرمان‌گرایی، در ترسیم چهره‌ها، شاهد تنوع حالت و تفاوت‌های فردی نیز هستیم. تمامی آن حالات و حرکات انسانی موجود در زندگی روزمره که در آنها شادی و غم، عشق و تنفر، راحتی و رنج، عطوفت و خشم، نقش ویژه‌ای را بازی می‌کند، به زیبایی نگاره‌های این دوره، افزوده-است.

۵) نحوهٔ بیان حالات:

در نگارگری ایرانی، حالات، بیان خاص و عموماً ثابتی را دارا می‌باشند که البته رابطهٔ مستقیمی با درونیات نگارگر دارد. حالاتی که سرشار از آرامش و سکون هستند، آرامشی جاودانه که در اکثر پیکره‌ها حاکم است، و نحوهٔ بیان مناسبی است برای القاء حس ملی و روحی نگارگر. نحوهٔ بیان حالت در نقاشی ایرانی متأثر از عوامل مختلفی چون: دیدگاه هنرمند، عرفان، فلسفه، ادبیات، فرهنگ، مذهب و... است، این تأثیرات در مقاطع مختلف تاریخ نگارگری ایرانی به اشکال مختلف دیده می‌شوند، همان‌طور که لورنس بینیون، در کتاب سیر تاریخ نقاشی ایرانی گفته‌است: «در نقاشی ایرانی شکل برهنهٔ انسان به‌عنوان وسیلهٔ

بیانی، اصلاً وجود ندارد. شاید به‌توان در نقاشی ایرانی از اندیشهٔ فلسفی عرفانی که با روح ایرانی بسیار سازگار است، نشانه‌هایی یافت. نقاش ایرانی به بیان احساس خود از طریق هنری برکنار از تأثیرات جوی و سایه روشن و کاملاً عاری از توجه به آناتومی و پرسپکتیو، اکتفا می‌کند» (بینیون، ۱۳۶۷: ۲۵-۲۴). نوع پوشش در نگارگری ایران به صورتی است که هیچ اشاره‌ای به بازوها و عضلات نمی‌کند و به آدمی اجازه توجه به خود را نمی‌دهد که در بند ظاهر خویش فرو رود که در یک کلام هیچ جایی برای خودنمایی انسان‌ها باقی نمی‌گذارد، گویی بدن آدم‌های نگارگری با حرکات جامگان و قوس‌های زیبای ملایم و اسلیمی‌وار به بیان حالاتی ناب می‌پردازد. نگارگر ایرانی از طروق مختلف به بیان احساس در نگارگری پرداخته‌است.

نگارگری دورهٔ صفویه

با ظهور تحولات فرهنگی و سیاسی، نگرش جدیدی نسبت به معیارهای زیبایی در نگارگری صفوی به وجود آمد. این امر باعث به وجود آمدن نگاره‌های متفاوت از نقاشی دوره‌های پیشین شد. این تفاوت‌ها نه تنها در شیوهٔ طراحی و سبک نگاره‌ها؛ بلکه در موضوع و فضای کلی نگارگری این دوره، قابل لمس است. سه حامی بسیار مهم یعنی "شاه طهماسب"، خواهر زاده‌اش ابراهیم میرزا" و " شاه عباس اول" هدایت نقاشی این قرن را به‌عهده داشته‌اند. «در نیمهٔ دوم سدهٔ دهم ه.ق با پدیده‌ای جدید در نقاشی ایران روبرو می‌شویم و آن طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب است. درواقع، هنرمندان که دیگر نمی‌توانستند بر حمایت شاه یا شاهزادگان تکیه کنند، تا حدی به سفارش‌های ثروتمندان غیر درباری وابسته شدند و از آن جایی‌که این هنرپروران جدید امکان تأمین هزینهٔ سنگین نسخه‌های مصور را نداشتند به سفارش تک نگاره‌ها بسنده می‌کردند. در این زمینه بود که نگارگرانی چون شیخ محمد، محمدی هروی، سیاوش بیگ و صادقی بیگ قدرتشان را در صورتگری و طراحی نشان دادند» (گری،۱۳۵۴: ۹۶). در مکتب صفوی به دلیل انتقال پایتخت از شهری به شهر دیگر شاهد ایجاد مکاتب گوناگونی هستیم. و از طرفی تلفیق سنت‌های متنوع و هنرمندان تأثیرگذار در شکل‌گیری نگارگری صفوی قابل ذکر است. به طور کلی شیوهٔ نقاشی اوایل صفوی برگرفته از سنت‌هایی نظیر سبک پرمایه و خیال پردازانهٔ دربار ترکمانان قراقویونلو و آق قویونلو در تبریز و سبک آکادمیک و طبیعت‌گرای بهزاد در هرات و سبک متوسط تجاری ترکمانان در شیراز بود که از تلفیق این سه سنت، نگارگری سبک آغازین صفوی شکل گرفت. تفاوت نگارگری صفوی نسبت به دربارهای پیشین را می‌توان چنین بیان کرد: رنگ‌ها عالی‌ترین، نقش‌ها رو به کمال، و موضوعات مقبول، صحنه‌های زندگی درباری هستند که از پیکره‌های فراوان با پوشاک فاخر بر گرد غرفه‌های مجلل طاق‌دار باغ‌های شاهانه، برخوردارند. پسران و دختران زیبا و خوش اندام (که با حالات دلربا و پیچ و تاب جدیدی ترسیم شده‌اند) لمیده و مشغول عیش و نوشند، یا نغمه می‌نوازند، ولی باز همان توجه به گیرایی و شکوه فراوان در صحنه‌های حرکت، شکار و تصاویر رزم گنجانده شده‌است. تأثیر مکتب بهزاد را در طراحی، رنگ‌ها و در حالات و حرکات آن، آشکارا می‌توان دید، که توسط شاگردانش به دورهٔ صفوی راه یافت.

ترکیب آثار در مکتب تبریز دوم: بر تراکم پیکره‌های بغرنج و پیچیده و پوشاندن کل فضا، بازنمایی استادانهٔ حرکت‌ها، گرایش‌ها و حالات پیکره‌ها، علاقه به جزئیات منظره‌پردازی و معماری داخلی استوار است. مهم‌ترین تحول تأثیرگذار بر نگارگری تغییر رویهٔ حمایت حامیان از هنرمندان و نسخ خطی است. این امر در مورد شاهان صفوی نیز صدق می‌کرد و نتیجهٔ آن به وجود آمدن نسخ ارزشمندی چون شاهنامه وخمسه تهماسبی بود. «چهره آرمانی سلطان، جای مهمی در نقاشی تبریز به خود اختصاص داده‌است، و چهره‌گشایی شاه و درباریان در کارگاه صفوی در قیاس با حالت قراردادی تک چهره‌های بهزاد، با آرمانی کردن بسیار متمایز می‌شود. این آثار هیچ شباهتی به شخص تصویر شده ندارند و مسالهٔ اصلی همانا نمایش کمال مطلوب زیبایی اشرافی در چهره‌های آنهاست» (پولیاکووا و رحیموا، ۱۳۸۱: ۱۳۷). رواج نگاره‌های تک برگی موجب به وجود آمدن مضامین جدید در نگارگری شد. پوپ در این خصوص معتقد است: «حالت و حرکات پیکره‌ها بیان بیشتر و تنوع فراتری را نشان می‌دهند و مضامین قهرمانی با استادی و چربدستی خاصی در ترکیب بندی‌های قطع بزرگ کار شده‌است» (اپهام پوپ، ۱۳۷۸ :۴۷).

از عالی‌ترین پیشرفت‌ها در زمینهٔ نگارگری عصر صفوی نگاره‌های شاهنامهٔ شاه طهماسبی محسوب می‌شود. به طور کلی در نگاره‌های این شاهنامه، میان انسان و طبیعت توازن ایجاد شده‌است و سلطان محمد بیش از دیگر معاصرانش توانست حالت و معانی داستان را در قالب شکل صخره‌ها، گیاهان و آسمان به‌نمایاند.

خصوصیات آثار مکتب قزوین را می‌توان در بررسی نگاره‌های هفت اورنگ یافت. آژند خصوصیات نگاره‌های هفت اورنگ را چنین بیان کرده‌است: « پیکره‌های آن نمونه‌های شاخصی از نقاشی و طراحی مکتب قزوین است. پیکره‌های جوانان با سبکی پرورده کار شده و اندام آنها کشیده و رعنا و اغلب متمایل به عقب است و چشمان درشت و چانه‌های زنخدانی و گردن‌های دراز دارند» (آژند،۱۳۸۴ :۱۵۹). تمامی این نقاشی‌ها کیفیتی خارق‌العاده دارند و برخی از آن‌ها ضیافت رنگ و حرکت‌اند و برخی دیگر اغلب پر از نقش‌های ریز سرگرم کننده‌اند که تعدادی از آنها سرشار از قدرت و طراوت‌اند، گویی طبیعت پیکره‌های انسانی را که در دامان آن قرار داده شده در خود فرو بلعیده است.

در نقاشی‌هایی که در مکتب مشهد کار شده‌اند به نکات تازه‌ای بر می‌خوریم: «تأکیدهای رنگی و ریتم متنوع خطوط و لکه‌های سفید حالتی پرجنبش به صحنه بخشیده‌اند، خط‌های نرم و منحنی به وضوح برتری یافته‌اند، جوان‌های لاغر با گردن‌های بلند و چهرهٔ گرد، صخره‌های قطعه قطعه، و درختان گره‌دار کهن سال ظاهر شده‌اند، شخصیت‌هایی که هیچ ارتباطی با موضوع داستان ندارند، جای با اهمیتی را در صحنه، اشغال کرده‌اند، با حذف پس زمینه و نماهای پشت صحنه، عرصهٔ وسیع‌تری برای عمل انسان‌ها به‌وجود آمده‌است» (پاکباز، ۱۳۸۴ :۹۴ و ۱۱۵).

مهم‌ترین نسخه‌ای که در این کارگاه تدوین شد، هفت اورنگ جامی است. سودآور معتقد است: «پیش‌تر، نقاشان دربار، تمثال-های انسانی را بسیار رسمی ترسیم می‌کردند، ولی هنرمندان مشهد این سد را شکسته، در طراحی، شیوه‌ای آزادتر با ظرافت بیشتر مد نظر قرار دادند و این روش طوری گسترش یافت که در نقاشان نسل بعد با راهنمایی رضا عباسی به نهایت کمال رسید» (سودآور، ۱۳۸۰ :۲۲۸). تصویرگران این نسخه، هم بر اساس انتخاب خود و هم برای بهسازی تصاویری که نقاشی کرده‌اند بر اعمال و واکنش‌های انسان تمرکز کرده‌اند و از طریق همین کنش‌ها و واکنش‌ها است که جامی قصد دارد موضوعات و مایه‌های متعالی و اخلاقی را منتقل کند. در نگاره‌های این دوره، سرها نسبت به اندام کوچک شده و چهره‌ها کشیده شده و از حالت بیضی بیرون آمده‌اند.

نگارگران شیراز با آن‌که تا اندازه‌ای از سبک‌های تبریز، مشهد و قزوین تأثیر گرفتند، همچنان به اصول و قواعد سنتی وفادار ماندند. (پاکباز،۱۳۸۴ :۸۷) کارگاه‌های شیراز نیز از لحاظ کمی بیش‌ترین بازده را داشتند، و به روال گذشته نسخه‌های مصور نسبتاً کوچک را برای عرضه به بازار تولید می‌کردند.

درآثاری که تحت عنوان مکتب اصفهان کارشده‌است به نظر می‌رسد علاقه به واقعیت زندگی مردمان عادی و لایه‌های فرو دست جامعه و نیز علاقهٔ نقاشان به نشان دادن فضا و حرکت در آثارشان نشانه‌هایی از تحول انقلابی ایرانیان در رویارویی با جهان پیرامون‌شان باشد. آنتونی ولش معتقد است: «هنر اصفهان هنری است در گذار، که سنتی کهنه را به شیوه‌های نو به کار می‌گیرد و جویای نقش مایه‌های تازه از منابع دیگر، به طور عمده اروپایی است. به طور عمده این هنر، هنری نیست که در پی فرم‌های اصیل باشد، از این حیث شباهت خیره کننده‌ای با شعر اصفهانی دارد که زیبایی‌اش نه در اصالت اندیشه یا بیان ژرف که در زبان‌آوری و بداعت در ابزار احساسات سنتی ریشه دارد» (ولش، ۱۳۸۵: ۱۳). به علت توجه زیاد هنرمندان به نقاشی های تک‌چهره، مصورسازی نسخ به شیوهٔ مکتب تبریز، که درآن تعداد زیادی پیکره‌های انسانی تصویر می‌شد، از رونق افتاد. مضمون بیشتر آثار نگارگری این مکتب، زندگی سنتی مردم، اشخاص با لباس‌های فاخر، درباریان و غیره است. اساسی ترین ویژگی مکتب اصفهان علاقه هنرمند به نشان دادن حرکت پیکره‌ها بود که از نظر زیبایی‌شناسی قالب اسلیمی‌های مواج و پیچ و خم‌دار را در پیوند با کل عناصر موضوعات در نظر می‌گرفت.

پیکره‌ها در آثار نگارگران صفوی:

در این قسمت آثار تعدادی از هنرمندان این دوره را مورد بررسی قرار می‌دهیم ، این هنرمندان عبارتند از: شیخ‌زاده، سلطان محمد، میر سید علی، شیخ محمد، محمدی، صادقی‌بیگ، رضا عباسی، محمد یوسف، افضل‌الحسینی و محمد زمان می پردازیم.

یکی از شاگردان بهزاد که آثاری دلنشین و با احساس از وی به یادگار مانده، شیخ‌زاده است. وی از اهالی خراسان می‌باشد. « اینکه او همراه بهزاد به تبریز آمده از نگاره ای روشن می‌شود که راقمه یقین او را داراست. این نگاره ممهور در نسخه بسیار زیبا و دلنشین حافظ آمده که امروزه در مجموعه "لویی کارتیه" محفوظ است. این نگاره مجلس وعظی را با شور و حرارت

درخوری بازنمایی می‌کند» (پوپ، ۱۳۷۸ : ۱۰۴) (تصویر۲). در این اثر یک روحانی بر بالای منبر مشغول موعظه کردن است، از حالات اشخاص مستمع معلوم می‌شود که سخنان او بر شنوندگان تأثیر زیادی گذاشته‌است، هرکدام با حالی متأثر و غمگین به سخنان واعظ گوش می‌دهند، این تأثیرات را می‌توان در برخی چهره‌ها بیشتر مشاهده نمود، افراد نسبت به موعظه واکنش نشان داده‌اند، یکی از آن‌ها آنقدر تحت تأثیر قرار گرفته که گریبان خود را چاک کرده و شخص دیگری او را گرفته و مانع افتادنش بر زمین شده‌است. این اثر شیخ زاده بسیار گیرا و پر از حالات احساسی است. آژند در بارهٔ شیخ زاده چنین نوشته-است: «کری ولش معتقداست که شیخ زاده نتوانست در نهایت هنر خود را با مکتب جدید تبریز هماهنگ و سازگار کند و گواه این مساله در عدم مشارکت او در پروژه شاهنامه شاه تهماسب است. ولی سود آور نظر دیگری دارد وی معتقد است که شیخ-زاده نتوانسته از اعتقادات سنتی خود دست بردارد و با اعتقادات شیعی دربار صفوی همراه گردد از این رو به تدریج از این دربار کناره گرفته و راهی بخارا شده‌است. او در بخارا مورد استقبال دربار سلطان عبدالعزیز شیبانی قرار می‌گیرد. و در ایجاد سبک جدید مکتب بخارا سهمی درخشان دارد» (آژند، ۱۳۸۴ :۵۸). سودآور نیز ویژگی‌های پیکره‌های شیخ‌زاده را چنین توصیف نموده: «چهره‌های خاص با دهانی به شکلV وپلک‌هایی با لبه‌های مواجه، برای درخشان کردن چشم‌ها، شیخ‌زاده حدقهٔ چشمان را سفید درخشان رنگ کرده و سپس با یک خط ظریف آن را قطع کرده تا به پیکره‌های بی‌حالت، نگاه هوشیارانه بدهد. تنها هنرمندی که طبق میل و خواستهٔ باطنی به بخارا رفت نقاش صفوی شیخ‌زاده بود که به کارگاه عبیدالله خان و پسر و جانشین خود عبدالعزیرخان ملحق شد» (سودآور:۱۳۸۰: ۱۹۷و۲۰۵). بنابراین نوعی آرمان‌گرایی در تفکر نگارگر ایرانی حاکم شده و نگارگر تابع قراردادهای رایج زمانه خویش است.

یکی از بزرگترین نگارگران عصر صفوی در دربار شاه طهماسب سلطان محمد تبریزی یا عراقی از مصوران نازک قلم صفوی در تبریز است، که نقاشی‌های او بی‌قرینه و راوی فضای هنری و سیاسی زمانه اوست. آژند آثار وی را در دو مقطع اساسی قرار می‌دهد: «مقطع متقدم که پیوندهای او را با نقاشی ماقبل صفویان در غرب ایران نشان می‌دهد و مقطع دوم و متأخر که جریان‌های جدید ترکیبی دربار صفوی را بازتاب می‌دهد. نشانه‌ها و شواهد عمدهٔ زندگی اولیهٔ وی، نقاشی‌های شاهنامه شاه طهماسبی است که حال در تعدادی از مجموعه‌های خصوصی و عمومی پراکنده شده‌است و شاهد اصلی آثار متأخر او هم دیوان حافظ است که یکی از نگاره‌های آن حاوی نام شاه‌میرزا برادر شاه طهماسب است. ارنست کونل در کتاب خود دربارهٔ نگارگری شرق به نگاره‌های سلطان محمد در خمسه نظامی ۹۴۶و ۹۴۹ ه ق و نگارنده‌های شاهنامه شاه تهماسبی در پاریس اشاره دارد. به عقیدهٔ کونل سلطان محمد در این نگاره‌ها ناتوراسیم را به اوج کمال خود رسانده‌است. از طرف دیگر، کونل معتقد به وجود نوعی طنز و بذله در پیکرنگاری سلطان محمد است» (آژند،۱۳۷۷: ۱۸۵). بارگاه کیومرث (تصویر ۳)، در این تصویر شاه در مرکز تصویر و درباریان و مقربان و... را می‌بینیم که با ظرافت و زیبایی هرچه تمام تر در حالات متنوع درردیف-های پشت سرهم و لابه‌لای صخره‌ها جای گرفته‌اند، در این تصویر همهٔ اشکال حالت بیانگر دارند. سلطان محمد به همهٔ افراد در این اثر توجه داشته و آن‌ها را در حالت‌های مختلف به تصویر کشیده‌است.

سرزندگی در میان سنگ‌های رنگارنگی که با کله‌های حیوانات جان گرفته جلوس کرده‌است. این کله‌ها چنان ریزند که تشخیص آنها با چشم غیر مسلح به سختی امکان پذیر است. شهریار پسر و نوه‌اش در میان حلقه‌ای از جانوران و پیکره‌های انسانی با جامه سفید قرار گرفته‌اند. پرده‌های تقریباً بی‌شمار رنگ‌های گوناگون لحظه‌ای بی‌غل و غش از سرگذشت انسان را مبدل به رویا می‌سازند (گرابر، ۱۳۸۳ :۷۶).

ارنست بینتون در کتاب اشعار نظامی معتقد است: «سلطان محمد حرکت طبیعی انسان و حیوان را از نزدیک مشاهده کرده-است. پیکره‌های او زیبا و ظریف و اسبانش ملاحت شگفت‌انگیزی دارد و در نمایش حرکت آنها فراتر از دیگران گام برداشته-است.» (آژند، ۱۳۸۴: ۴۹) سلطان محمد در طراحی پیکره‌های انسان یعنی سیمای پهن، شانه‌های باریک تنه کشیده و دست‌ها و پاهای غیر عادی کوچک در معیار تناسب متمایزی بهره گرفته که مخصوصاً در پیکره‌های ایستاده این ترکیب‌بندی بیشتر نمایان است.

میرسیدعلی یکی دیگر از هنرمندان بزرگ عصر صفوی است که از آثارش می‌توان نوعی واقع‌گرایی عامیانه را یافت، این ویژگی هم در موضوع و هم در نوع ترسیمات وی دیده می‌شود. «وی احتمالاً در سال ۹۱۹ه ق/۱۵۱۳ م متولد شده‌است و در این ایام پدر او یکی از نقاشان فعال و زبدهٔ کتابخانهٔ سلطنتی شاه اسماعیل اول در تبریز بود.» (آژند، ۱۳۷۷: ۲۳۹) میر سیدعلی از

دیگر هنرمندان مشهوری است که تعدادی از اشعار نظامی را به تصویر درآورده و به موضوع‌های تغزلی و صحنه‌های شبانی علاقه‌مند بوده‌است. «نگاره‌های او و میرمصور از این جهت مورد توجه‌اند که واقع‌گرا بودند در واقع تمام تلاش میرسیدعلی در این بود که اشیاء را به همان صورت که هست تصویر کند. او دستی در تخیل و رویا نداشت و بر تصویر جزئیات زندگی روزمره متمرکز بود. آثار این نقاش که شرح جزئیات زندگی روزانه است، به عنوان با ارزش‌ترین اسناد تاریخ فرهنگی تلقی می‌شود.» (رهنورد، ۱۳۸۶ :۱۳۶ و ۱۳۸) از بررسی آثار وی می‌توان دریافت که هر موضوعی را به هر شکلی که می‌پسندیده ترسیم کرده‌است، « فرغ صوفیانه بین صورت و معنا مبین هنر میرسیدعلی است که هر چه بیشتر به طرف معنا کشیده شده بود. تمام هم و غم و هدف او این بود که اشیاء را به همان صورت که بودند نشان می‌داد نه به گونه‌ای که می‌توانستند باشند و یا باید می‌شدند. ساخت‌بندی های متخیلانه فراتر از او بودند. او دستی در تخیل و رویا نداشت و به نظر می‌رسد که در هنر خود از موضوعاتی که بر او تحمیل شده دوری جسته‌است.» (آژند، ۱۳۷۷: ۲۴۵) درتصویر ۴، مجنون توسط پیر زنی به در خیمهٔ لیلی آمده‌است تا معشوق خود را ملاقات کند. میرسیدعلی در این اثر فضای یک قبیلهٔ چادر نشین را به تصویر کشیده‌است که در جای‌جای اثر، زندگی جاری است، یکی مشغول نی زدن، دیگری در حال دوشیدن گوسفندان، زنی کوزهٔ خود را در آب چشمه فرو برده‌است، بچه‌ها با سرزندگی به بازی و جست و خیز مشغول‌اند و خلاصه هیچ کس در این اثر بی کار نیست حتی زنانی که دزدکی مجنون و پیر زن را نظاره می‌کنند یکی از اشخاصی که حالتی زیبا و طبیعی دارد، زنی است که آتش روشن می‌کند و هیزم‌ها را در آتش می‌اندازد، او سر و بالاتنه‌اش را به جلو آورده‌است و با احتیاط این کار را انجام می‌دهد، زاویهٔ قرار گرفتن پاها و بالاتنه بسیار دیدنی و زیبا ترسیم شده‌است.

یکی از طراحان ورزیدهٔ عصر صفوی شیخ محمد است. به نقل از اکثر پژوهش‌گران شیخ محمد در صورت-گری مهارت خاصی داشته‌است. «شیخ‌محمد در دربار شاه طهماسب، ابراهیم‌میرزا و شاه اسماعیل دوم خدمت کرده بود. و در زمان سلطان محمد خدابنده در خراسان اقامت داشت. شیخ‌محمد علاوه براین‌که طراح قابلی بود، این ویژگی را نیز داشت که خود را با تحولات زمانه تطبیق دهد و شیوهٔ مورد نظرش را اعمال کند. با اینکه "قاضی منشی‌احمد" در شرح احوال او نوشته است که در چهره‌سازی اشتباه می‌کرد ولی به احتمال بسیار، در چهره‌نگاری مراعات شبیه‌سازی را کرده‌است، زیرا هرکدام از آنها با دیگری تفاوت دارد. و همانند یکدیگر نیست. (تصویر۵) در این اثر افراد در حالات مختلف، بحث و گفتگو و پذیرایی، و برخی در حال تفکر هستند.» (کن‌بای، ۱۳۸۷ : ۹۶) چند نفر در حالت تفکر بوده و یکی از آن ها در جواب کسی که با او حرف می‌زند می‌خندد، همگی لاغر و نحیف هستند به‌جز یک نفر که شکمی فربه دارد و این تضاد به زیبایی اثر می‌افزاید. آشنایی شیخ محمد با خطاطی در طراحی‌ها و نقاشی‌های وی تاثیر زیادی دارد.

جدول (۱) حالات گوناگون و تفاوت های فردی در چهره ها.

تصویر(۱) (بالا ، سمت راست)رسوایی در مسجد، منسوب به شیخ زاده، تبریز، دیوان حافظ،حدود۹۴۱ه ق، مجموعه لویی کارتیه.
تصویر(۲) (بالا، سمت چپ)بارگاه کیومرث، شاهنامه طهماسبی، تبریز، سلطان محمد، حدود۹۳۱ه ق

یکی دیگر از طراحان هم دورهٔ شیخ محمد، محمدی است که در عصر صفوی آثار زیبای تک‌رنگ از خود به یادگار گذاشته-است. سبک محمدی ادامهٔ مکتب مشهد است که بعدها توسط میرزاعلی و شیخ محمد توسعه یافت. «محمدی از جمله هنرمندانی است که در خدمت علی قلی‌خان‌شاملو درآمد و در برهوت سلطان محمد خدابنده به راه‌های درآمدزای جدید با مضمون‌های عامه پسند رو آورد. محمدی، افزون بر تک چهره‌نگاری، طراحی‌های تک‌رنگی ظریفی از موضوعات روزمره مانند: شبان و رمه‌اش و مجالس بزم در دشت و هامون به انجام رسانده‌است.» (گری، ۱۳۵۴ :۹۴)مشاهده عینی و ثبت حالات و سکنات واقعی، انتخاب موضوع به‌خصوص در ارتباط با کار و زندگی آدم‌های عادی از مشخصات آثار وی است. «محمدی به زندگی روستایی،که بی آلایش و ساده است، سخت علاقه‌مند بوده و بیش‌تر ته‌رنگ‌های معروف خود را در نقش کردن این مناظر به کار می‌برد.» (سودآور، ۱۳۸۰ : ۲۳۷و ۲۲۸و ۲۲۹) محمدی توانایی قابل ملاحظه‌ای در نمایش حالات و حرکات طبیعی آدم‌ها داشت. (تصویر۶) در این اثر پیکره‌ها کلاً فضا را پر کرده‌اند. این دو تا احتمالاً درویشی هستند که می‌خواهند از طریق نوشیدن به حالت جذبه و خلسه مذهبی دست یابند. آنها در جلوی درختی مملو از گره، با قدحی پر از برنج و جام‌های شراب نشسته‌اند و سبوی بزرگی نیز در قسمت پایین به چشم می‌خورد. قدح‌ها با شاخ و برگ‌های مارپیچی که از ظروف چینی گرفته شده، تزئین گردیده‌اند. به خاطر حالت رئالیستی بعضی از صورت‌ها به نظر "شرودرانر" مفعولی است و این، رئالیستی است که از طریق احساس به وجود آمده و با پرسپکتیو سازمان یافته و علمی مکتب مغول که تحت نفوذ اروپاست کاملاً متفاوت می‌باشد. ذوق هنری در طراحی افزایش پیدا کرده، و نسبت به گذشته خیلی شدت یافته است که رئالیسم در واقع ذات موضوع است نه صورت ظاهر آن.

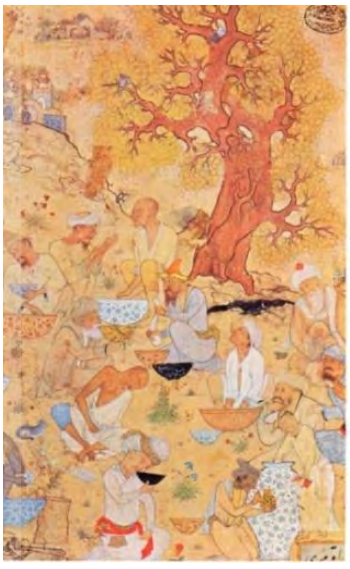
صادقی‌بیگ‌افشار هنرمندی است که شیوهٔ پیکرنگاری قزوین را ادامه داد. «صادقی‌بیگ‌افشار، متخلص به صادقی در سال ۹۴۰ه ق در محله ورجو "ویجویه" تبریز چشم به‌جهان گشود. در تبریز پرورش یافت و تحصیلات خود را نزد بعضی استادان فن گذراند و در سال۱۰۱۷ه ق، چشم از جهان فرو بست.»[1] (بابایی، ۱۳۸۶ : ۱۴۶- ۱۴۳) نکتهٔ مهم این‌که در آثار وی می‌توان رگه‌هایی از تجدد هنری ایران را مشاهده کرد. در کارگاه شاه اسماعیل دوم از شیوهٔ پیکره‌نگاری قزوین (آدم‌های لاغر و بلند قامت با چهرهٔ گرد و لب‌های ورچیده) پیروی می‌کرد. وی شخصاً و بدون حمایت شخص خاصی به مصورسازی نسخهٔ انوار سهیلی پرداخت و این بدان معناست که حامی هنری نداشته و مستقل بوده‌است. « صادقی بیگ افشار در مصورسازی انوار سهیلی (۱۰۰۲ه.ق) فارغ از محدودیت‌های دربار، توانست مردم‌نگاری مورد علاقه‌اش را تجربه کند. او در برخی از تصاویر یک-سره از شیوهٔ پیکره‌نگاری مرسوم دور شده و حتی گه‌گاه در چهره‌ها و اشیاء سایه‌پردازی کرده‌است.» (پاکباز، امروز، ۱۳۸۴ :۱۲۹)(تصویر۷) نخستین نگاره‌های وی برای دواوین و نیز تک‌چهره نگاری‌ها، ویژگی مکتب قزوین را دارا است: «اندام باریک، بلند و ظریف با لب‌های غنچه‌ای و زیبایی آرمانی ولی پس از مراجعت به کتابخانهٔ سلطنتی آثار طراحی‌اش، به طرز غیر منتظره‌ای، کیفیتی استادانه و سیال به خود گرفت انگیزه این تحول غیر منتظره یا متاثر از حضور شیخ محمد است یا رقابت با طراح جوان چون آقارضا. تا سال ۱۰۰۸ ه ق اغلب آثاری که رضا از افراد میان‌سال در این دوره، نقش زده‌است، دارای نگاهی اندیشمند و نیش‌خندی زیرکانه است. از سال ۱۰۰۸ ه ق شیوهٔ آزاد و رهای طراحی رضا تا حدودی جای خود را به خطوط خشک و متضع‌تر داده بود.» (کن‌بای، ۱۳۷۸ :۹۶)رضا عباسی و صادق بیگ افشار هر دو به سنت واقع‌گرایی بهزاد وفادار بودند. اما علاقه آنها به بازنمایی آدم‌ها و رویدادها عادی چندان مقبول طبع بزرگ زادگان نبود.

یکی از شخصیت‌های بی نظیر تاریخ نگارگری ایران، رضاعباسی است. «تعداد زیادی از نگاره‌های رضاعباسی تک چهره‌هایی از مردان میان‌سال با بینی عجیب و دراز، و نیز تصاویر تمام رخی از غلام بچگان و دختران هستند. چهره هایش با حالت ولی فاقد تنوع هستند.» (بینیون،۱۳۶۷ : ۳۸۲و۳۸۳) رضا عباسی در صحنه‌آرایی ها و تصویرگری کتاب، زیبایی شناسی خود را برحسب موضوع تغییر می‌دهد. رضا عباسی در جهان هنرهای ایران نخستین کسی است که از گونه‌ای زیبایی‌شناسی "باروک" یعنی حرکت در همهٔ سوهای فضا و یک ترکیب‌بندی قطری و اغلب بر اساس ایجاد "عدم تعادل پایدار" که در سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی از اصول ثابت و پذیرفته شدهٔ جریان بزرگ باروک بود، و به کمک خطوط سیال و خمیده، استفاده کرده‌است، حتی تک‌چهره‌های ایستاده یا زنان خفته و لمیده‌اش نیز از همین حرکت خمیده و سیال تبعیت می‌کنند و اغلب

نیز ترکیب‌بندی قطری دارند. اما در صحنه‌های بزمی به طور معمول از ترکیب‌بندی‌های ایستا و بر اساس خطوط و حرکت‌های افقی _عمودی صریح بهره گرفته‌است. سوق دادن نقاشی به سوی نگاشتارگرایی "گرافیسم" از ابداع‌های رضا عباسی است. (تصویر۸) این اثر همانند یک پوستر دارای ترکیب‌بندی محکم همراه با متنی در قسمت بالای اثر است، ظرافت در طرح و نقش لباس و دستارکم نظیر است. حالت زیبای انگشتان و پاها، زیبایی اثر را دوچندان کرده‌است. «از ویژگی‌های سبک طراحی آقارضا، دستارهای بزرگ و حجیم است. این نوع دستارها که تا اواخر سال۹۶۷ه ق به جای تاج حیدری به کار برده می‌شد و توسط هنرمندان دربار مانند ابراهیم میرزا به ویژه شیخ محمد مرسوم شد و سپس با تغییراتی در سبک طراحی آثار رضا استمرار یافت.» (شادقزوینی، ۱۳۸۶ :۱۷و۱۶)رضای جوان نه فقط تکنیکی قابل توجه را در ارایه بافت‌های پارچه‌ها و خزه‌ها، حرکت و شخصیت‌های مدل‌هایش به‌نمایش گذاشت. بلکه موضوعات جدیدی را به گنجینهٔ نقاشی ایرانی افزود، که نظیر زنان دراز کشیده و شیوخ متفکر است.

محمد یوسف از هنرمندانی است که در عصر صفوی نوآوری هایی را در زمینهٔ نگارگری ایرانی ایجاد کرده‌است که به بررسی تعدادی از آنها می‌پردازیم، «یکی از هم دوره‌های رضا عباسی که محمد یوسف‌الحسینی بود نقاشی پیکر را از صورت دو بعدی که سنت طراحی ایرانی بود، بیرون آورد. "صحنه عاشقانه"، (تصویر۹) اثر محمد یوسف‌الحسینی۱۶۳۰م کتابخانه پیر پونت مورگان، نیویورک، تمرینی است که فرم‌ها همدیگر را قطع کرده و برای بار اول در آنها بعد به‌وجود آمده‌است. زن با دست‌های حلقه زده، دستاری را که از سر دلداده بر داشته بر سر خود می‌گذارد. این حرکت او حالتی از رقص را دارد که در شکل ابرها و شاخهٔ درختان در زمینهٔ آبی پررنگ آسمان نیز منعکس شده‌است.» (گری، ۱۳۵۴ :۸۵) که مصداق زیبایی، احساس و حالت عاطفی حاکم بر نگارگری‌های محمد یوسف است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



تصویر(۳) سمت راست: آوردن مجنون به در خیمه لیلی، منسوب به میرسیدعلی

تصویر(۴) سمت چپ :جشن عروسی یوسف، هفت اورنگ ابراهیم میرزا، قزوین یا مشهد،۹۶۴-۹۷۳ه ق.

تصویر(۵)سمت راست: گلگشت، منسوب به محمدی، موزه هنرهای زیبای بوستون حدود ۱۵۹۰م.

تصویر(۶)سمت چپ: مرغابی ها و لاکپشت، صادقی، قزوین، ۱۰۰۲ ه ق

فضل الحسینی تونی شدیدا تحت تأثیر بهزاد بوده و بسیاری از نگاره های بدون امضای افضل، با آثار رضا عباسی اشتباه می شود. « افضل الحسینی "میرافضل حسینی‌تونی" از نقاشان دربار شاه عباس دوم بود که از سال‌های ۱۰۴۹تا ۱۰۶۱ه ق، آثاری از او در دست است. در شاهنامه فردوسی بیشتر از ۶۲ نگاره از آن اوست. صحنه‌های رزم و گیرودار در این نسخه را بر پایه ی سنت نگارگری ایران اجرا و آنها را به نگاره های مکتب هرات نزدیک کرده‌است. در نگاره‌های تک برگی گرچه پیرو رضا عباسی است، ولی در طرز نگاه و رویکرد متفاوت با اوست. او در این نگاره‌ها از رنگ‌بندی غنی و پر مایه همراه با طلا افشانی درخشان استفاده می‌کند. موضوعات او را جوانان نو خط و خال و عشاق تشکیل می‌دهند (کن‌بای،۱۳۷۸: ۱۰۸و۱۰۹). تصویر۱۰، زنی را در حال استراحت در طبیعت به همراه سگش نشان می‌دهد، میر افضل این زن را به زیبایی تمام با حالتی جذاب و انعطاف پذیر ترسیم نموده‌است. نقوش بسیار ظریف و زیبای شلوار در کنار پیچ و تاب‌های پیراهن که بالا رفته جالب توجه است. گویا این زن اشراف‌زاده با حالتی مخمور برای آفتاب گرفتن به این گوشهٔ دنج آمده‌است. این اثر دارای رنگ‌بندی قوی و قلم‌گیری با ظرافتی است.

محمد زمان هنرمند نوآور اواخر صفویه، باعث ایجاد تحولاتی تازه در عرصهٔ نگارگری ایرانی شد، و پس از او بسیاری از نگارگران دنباله‌رو شیوهٔ او شدند. «محمد زمان، بین سال‌های ۱۰۶۰تا ۱۱۱۵ه ق، فعالیت داشت و پیش از سال ۱۱۳۳ه ق، چشم از جهان فرو بست. غیر از عناصر اروپایی موجود در نقاشی‌های محمد زمان، رنگ‌بندی لطیف و منظره‌پردازی دل‌فریب و توانایی قلم‌گیری از ویژگی‌های آثار اوست. در آثار محمد زمان علائم مشخصه‌ای چون ابرهای پنبه‌ای، درخت شکسته، پوسته ترک خورده درختان تنومند، و تپه‌های سنگی را در اکثر آثارش می‌توان دید» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۸۶). باری محمد زمان در شیوه و اسلوب نقاشی ایرانی تغییری مهم ایجاد کرد. کار او از این جنبه اهمیت دارد که سرمشقی برای بسیاری از نقاشان بعدی به وجود آورد. بسیاری از پژوهشگران معتقدند که تأثیرات شدید محمد زمان از هنر اروپا صرفاً به منزله سفر او به ایتالیا نیست. آنتونی ولش در اثبات این قضیه دو دلیل را بیان می‌کند: «یکی این‌که نقاشی او بیشتر نمایش‌گر تأثیر هنر فلاندری است تا ایتالیایی؛ در ثانی او خیلی راحت می‌توانسته از طریق باسمه‌های نقاشی فلاندری که در ایران، در سدهٔ یازدهم هجری بسیار رایج بوده با اسلوب‌ها و نقش مایه‌های نقاشی فلاندری آشنا شده‌باشد» (ولش، ۱۳۸۵: ۹۶). از خصوصیات نقاشی محمد زمان می‌توان به برجسته‌نمایی نسبتا افراطی چهره‌ها و جامه‌ها، ریش‌ها و قدرت ثبت چند سطحی از بیانگری چهره، اشاره کرد.

(تصویر۱۱) مجنون در صحرا را نشان می‌دهد، پیکر مجنون در قیاس با پدرش به شیوهٔ اروپا یی ترسیم شده‌است. اندام مجنون از فراق لیلی تکیده و استخوانی شده و سر به بیابان گذاشته و در میان حیوانات روزگار خویش را سپری می‌کند، پدرش که به همراه چند نفر به دیدارش آمده به شیوهٔ سنتی لباس پوشیده‌اند ولی مجنون با پارچه‌ای نیم تنهٔ خویش را پوشانده‌است.

تصویر(۷) سمت راست: جوان نشسته، رضا عباسی، اصفهان، حدود۱۰۳۴ ه ق.

تصویر(۸) سمت چپ :صحنه عاشقانه، محمد یوسف، اصفهان، حدود۱۰۴۰ ه ق.

تصویر(۹) پوز زدن سگ به قدح، افضل الحسینی تونی ،اصفهان، حدود۱۰۵۰ ه ق.

تصویر(۱۰) دیدار مجنون و پدرش در بیابان، محمد زمان، مازندران، ۱۰۸۶ ه ق.

جدول (۲) چگونگی حالات انسانی دوره صفوی

ردیف	عنوان	سال	نسخه	مکتب	امضاء	بخشی از اثر	محل نگهداری	توضیحات
۱	بارگاه کیومرث	حدود۹۳۱ه ق	شاهنامه شاه طهماسبی	صفوی، تبریز	سلطان محمد			سلطان محمد افراد را در حالت های مختلف به تصویر کشیده، این ویژگی اثر او را به یک شاهکار نگارگری تبدیل کرده است.
۲	رسوایی در مسجد	حدود۹۴۱ه ق	دیوان حافظ	صفوی، تبریز	شیخ زاده		محموعه لوبی کارتیه	این اثر بسیار گیرا و پر از حالات احساسی است. چهره کاملا از واقعه ای که رخ داده متاثر شده است.
۳	یک شاهزاده و یک پیش خدمت	حدود۹۴۶ه ق		مکتب صفوی، تبریز	منسوب به میرسید علی			فرق صوفیانه بین صورت و معنا مبین هنر میر سید علی است. تمام هم و غم و هدف او این بود که به واقعگرایی پایبند باشد.
۴	عروسی یوسف	۹۶۴-۹۷۳ ه ق	هفت اورنگ جامی	صفوی، قزوین	شیخ محمد			حالات گوناگون پیکره ها نشان از مهارت شیخ محمد در ترسیم آنهاست.
۵	مرغابی ها و لاکپشت	۱۰۰۲ ه ق	نسخه انوار سهیلی	صفوی، قزوین	صادقی بیگ			پیکره ها بلند، لاغر و ظریف هستند با لب های کیف مانند، اما از جهات دیگر خصوصیات خیالی دارند.

۶	نشمی کماندار	۱۰۳۹ ه ق		صفوی، اصفهان	رضا عباسی		موزه هنر دانشگاه هاروارد	چهره به حالت سه رخ و با جزییات کامل ترسیم شده است این تصویر نوعی کاریکاتور اجتماعی است.
۷	گلگشت	حدود ۱۵۹۰م		صفوی	محمدی		موزه هنرهای زیبای بوستون	طراحی واقعگرای چهره ها حس و حال صمیمی به اثر بخشیده. این اثر یک نقاشی تک رنگ بی نظیر است.
۸	صحنه عاشقانه	حدود ۱۰۴۰ ه ق		مکتب صفوی	محمد یوسف الحسینی			محمد یوسف نقاشی پیکر را از صورت دو بعدی که سنت طراحی ایرانی بود، بیرون آورد و برای بار اول در آنها بعد به وجود آورده است.
۹	پوز زدن سگ به قدح	حدود ۱۰۵۰ ه ق		مکتب صفوی، اصفهان	افضل الحسینی			پیکر زن به زیبایی با حالتی جذاب و انعطاف پذیر ترسیم نموده است.
۱۰	دیدار مجنون و پدرش در بیابان	۱۰۸۶ ه ق.	یک قطعه نقاشی	صفوی، اصفهان	محمد زمان			محمد زمان سایه روشن وحجم را وارد پیکره کرد.

با توجه به بررسی انجام شده مطابق جدول (۲)، می‌توان به طور کلی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نگارگری صفوی که بر حالات انسانی این دوره تاثیرگذار بوده‌اند را چنین بیان کرد: نگاره‌های اوایل صفویه تلفیقی است از سبک آکادمیک هرات به نمایندگی بهزاد و سبک آزادتر، تخیلی تر و پرنقش و نگارتر دربار ترکمانان به نمایندگی یعقوب بیگ در تبریز، که به وسیله سلطان محمد به عهد صفویه انتقال یافت. تفاوت نگاره‌های این دوره نسبت به دوره‌های قبل در بخشی از پوشش آن‌ها است. عمامه همراه با یک چوب قرمز رنگ باریک است که از میان آن بیرون می‌زند. در نقاشی‌های دورهٔ صفویه، شکوه و عظمت و جلال آن آشکار است. به علت وحدت سیاسی دوره صفوی تصاویری که در شرق، غرب و مرکز آن کشیده می‌شد تفاوت زیادی وجود نداشت. در نقاشی‌های حوزهٔ مشهد به نکات تازه‌ای بر می‌خوریم: خطوط نرم و منحنی، جوان‌های لاغر با گردن بلند و چهره گرد. سبک صفوی شیراز نیز در سطح نسبتا پایینی از شکوه و عظمت ادامه یافت و در مقایسه با سبک‌های دیگر، تا حدودی در سطح ایالتی، ولی تزیینی و شادی آور بود. نگارگران شیراز، ضمن توجه به کیفیت دو بعدی و تزیینی اثر، از اندام کشیده مکتب قزوین نیز سود بردند. در مکتب نگارگری اصفهان، تغییر و تحولاتی اساسی در نقاشی و طراحی ایرانی به وجود آمد و هنرمندان به آزادی عمل بیشتری نسبت به گذشته دست یافتند. به نظر می‌رسد که در این دوره علاقه به واقعیت زندگی مردمان عادی و لایه های فرو دست جامعه و نیز علاقهٔ نقاشان به نشان دادن فضا و حرکت در آثارشان نشانه هایی از تحول انقلابی ایرانیان در رویارویی با جهان پیرامون است.

نتیجه‌گیری:

آنچه که هنرمندان صفوی، در نگارگری ایرانی انجام داده‌اند، تجسم بخشیدن به عالی‌ترین مفاهیم نابی است که به وسیلهٔ فرهنگ و سنت والای ایرانی- اسلامی به آن اعتبار و غنای بیشتری بخشیده‌اند. بر اساس بررسی‌های انجام شده در این مقاله شکل انسان در آثار نگارگری صفوی، بیش از هر عنصر دیگر، نگاه را به خود معطوف داشته و بیشترین تأمل و تعمق را متوجه خویش ساخته‌است. لذا تجزیه و تحلیل این عنصر در آثار نگارگری صفوی به رمزگشایی‌هایی در خصوص مفاهیم و معانی نهفته در این هنر ملی کمک شایانی می‌کند. پیکر انسان در نگارگری صفوی، صرفا به عنوان یک عنصر تجسمی نگریسته نمی-شود، بلکه در جهت بیان اندیشه و تفکر هنرمندان، که ریشه در عرفان و حکمت اسلامی دارد، حضور پیدا می‌کند. در دورهٔ صفوی، با توجه به تحولات وسیع اجتماعی و حضور کم‌رنگ حامیان درباری و رواج نگاره‌های تک برگی وابسته به حامیان خصوصی، نوعی چهره‌نگاری آرمانی باب شد که به سختی بیانگر درونیات پیکره ترسیم شده‌بودند. از سوی دیگر در نگاره‌های شخصی هنرمندان که تنها بیان کنندهٔ تمایلات درونی نگارگر بود، چهره‌پردازی کاملاً متفاوتی مشهود است که چهره‌هایی پر حالت و گویا را به نمایش می‌گذارد. با رواج گرایش به هنر اروپا، نگارگری سنتی ایران دچار تحولی ژرف می‌گردد و به مرور زمان سنت‌ها و اصولی که در طول سده‌های متمادی الگوی هنرمندان نگارگر بوده‌است، نادیده گرفته‌می شود پیکرنگاری به سوی پیکره نگاری رئالیستی پیش می‌رود. نحوهٔ بیان حالات انسانی در نگارگری صفوی با توجه به موضوع، مذهب، قراردادهای مرسوم، حامیان و حوادث اجتماعی متغیر بوده‌است و فردیت هنری نگارگر در ترسیم شخصیت ها را نمی‌توان نادیده گرفت. با بررسی نگاره‌ها این نتیجه حاصل می‌گردد که نگارگران صفوی در ترسیم پیکره‌ها ضمن رعایت قراردادهای خاص و الگوبرداری از آثار گذشتگان، سبک شخصی خود را نیز اعمال کرده‌اند و هنرمندان ویژگی‌های خاص خود را دارند. این خصوصیات تحت شرایط عنوان شده، در برخی هنرمندان کمرنگ‌تر و در برخی بیشتر مجال ظهور یافته‌است.

منابع و ماخذ:

کتاب ها:

۱-قرآن کریم، سوره التین، آیه ۴،الهی قمشه ای، چاپ دوم، قم: دانش

۲-ابراهیمی‌ناغانی،حسین(۱۳۸۶)، *مجموعه مقالات نگارگری گردهمایی مکتب اصفهان*، به همت ولی‌الله کاووسی، ج اول، تهران: فرهنگستان هنر.

۳-آژند، یعقوب(۱۳۸۴)، *مکتب نگارگری تبریز و «قزوین-مشهد»*. تهران: فرهنگستان هنر.

۴-آژند، یعقوب(۱۳۸۴)، *سیمای سلطان محمد نقاش*. تهران: فرهنگستان هنر.

۵-آژند، یعقوب(۱۳۷۷)، *دوازده رخ: یادنگاری دوازده نقاش نادره کار ایران*. تهران: مولی.
۶-*بابایی، بهزاد*(۱۳۸۶)، *مجموعه مقالات نگارگری گردهمایی مکتب اصفهان*، به همت ولی‌الله کاووسی، ج اول، تهران: فرهنگستان هنر.
۷-بینیون، لورنس و همکاران(۱۳۶۷)، *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*. مترجم: محمد ایران منش. چ اول، امیرکبیر.
۸-پاکباز، رویین(۱۳۸۴)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
۹-پوپ، آرتور. اپهام(۱۳۷۸)، *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
۱۰-پوپ،آرتور اپهام(۱۳۶۹)، *آشنایی با مینیاتورهای ایران*. ترجمه حسین نیر. تهران: بهار.
۱۱-پولیاکووا،ی.آ،ز.ی. رحیموا(۱۳۸۱)، *نقاشی و ادبیات ایرانی*. ترجمه : زهره فیضی. تهران: روزنه، فرهنگستان هنر.
۱۲-رهنورد، زهرا(۱۳۸۶)، *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی"نگارگری"*. تهران: مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی (سمت).
۱۳-سودآور، ابوالعلا(۱۳۸۰)، *هنر دربارهای ایران*. ترجمه ناهید محمد شیرازی. تهران: نشر کارنگ.
شادقزوینی، پریسا(۱۳۸۶)، *مجموعه مقالات نگارگری گردهمایی مکتب اصفهان*، به همت ولی‌الله کاووسی، ج اول، تهران: فرهنگستان هنر.
۱۴-کن بای، شیلا(۱۳۷۸)، *نقاشی ایرانی*. ترجمه مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر.
۱۵-گرابر، اولگ(۱۳۸۳) *مروری برنگارگری ایرانی*. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.
۱۶-گری، بازیل(۱۳۵۴)، *نگاهی به نگارگری در ایران*. ترجمه فیروز شیراونلو. تهران: توس.
۱۷-ولش، آنتونی (۱۳۸۵)، *شاه عباس و هنرهای اصفهان*؛ احمد رضا تقاء، تهران؛ فرهنگستان هنر.

مقاله:

۱۸-شیرازی، علی اصغر(۱۳۸۵)، *بررسی ارتباط ادبیات و نگارگری ایرانی اسلامی*، فصلنامه علمی-پژوهشی نگره، شماره۲۱، تهران: دانشگاه شاهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی