فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و چهارم، بهار ۱۴۰۱: ۸۱-۵۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل تطبیقی شعر و نقاشی عصر صفوی با تکیه بر آرای هنری رماک

مراد اسماعیلی*

چکیده

این مقاله پژوهشی بینارشته‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی است که به مطالعه ارتباط بین ادبیات و نقاشی عصر صفوی می‌پردازد و با استفاده از نظریه ادبیات تطبیقی هنری رماک، در پی تبیین این موضوع است که چگونه مفهومی یکسان، به اشکال متفاوت در شعر و نقاشی این عصر نمود یافته است. بر اساس یافته‌های این پژوهش، شعر و نقاشی این عصر را نمی‌توان ادامه و دنباله سبک‌های پیشین دانست؛ بلکه شعر و نقاشی این دوره، دارای ویژگی‌های متمایز خود بوده و شاعران و نقاشان عصر صفوی به مجموعه‌ای از اصول و موازین مشترک پایبندند که با موازین دوره‌های قبل قابل مقایسه نیست. همچنین، زمینی شدن یکی از پیش‌فرض‌هایی است که اساس اندیشه و هنر قرن یازدهم را شکل می‌دهد و شاعران و نقاشان عصر مورد بررسی به شکل‌های مختلفی از قبیل: واقع‌گرایی، جزئی‌نگری، لذت‌بخشیدن، استفاده از عناصر پیرامون و... که همگی از مؤلفه‌های زمینی شدن هستند، به خلق آثار خود دست یازیده‌اند.

واژه‌های کلیدی: شعر عصر صفوی، نقاشی عصر صفوی، ادبیات تطبیقی، هنری رماک، زمینی‌شدن.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبدکاووس، ایران m.esmaeeli21@gmail.com

CC BY NC

مقدمه

قرن دهم هجری، با روی کار آمدن دولت صفویه تحولی اساسی و شگرف در جامعه ایران و به تبع آن در هنر این سرزمین، رخ داد؛ در این دوره با استقرار دولت قدرتمند صفویه و در پی آن پیشرفت‌ها و در نتیجه رشد و گسترش شهرنشینی و رفاه نسبی طبقات متوسط نسبت به دوران گذشته و همچنین بی‌توجهی پادشاهانی همانند شاه تهماسب به شعر و نقاشی و...، این هنرها از دربار قدم بیرون گذاشتند و به قهوه‌خانه‌ها و اماکن عمومی دیگر راه یافتند و بر اثر ذوق و زیباشناسی مردم کوچه و بازار به شکلی جدید ظاهر شدند و سبکی در هنر ایران شکل گرفت که در ادامه به سبک اصفهانی و یا مکتب اصفهان شهرت یافت و با مکتب‌ها و سبک‌های قبل از خود تمایزاتی آشکار و بنیادین داشت. این دگرگونی و تمایزات دارای اهمیتی انکارناپذیر است؛ چرا که «در این دوره، در هنجارها و گزاره‌های هنری تغییر و تحولاتی چشمگیر روی نمود و بسیاری از آنها که مدت‌ها عنصر ذاتی هنر دانسته می‌شدند، اهمیت خود را از دست داده، بی‌اعتبار شدند و در عوض بسیاری از هنجارها و گزاره‌های ادبی جدید جای آنها را گرفتند» (اسماعیلی، ۱۳۹۹: ۳۸).

این مقاله، به منظور درک هرچه بهتر دگرگونی شعر و نقاشی عصر صفوی، در پی یافتن ارتباطی معنادار میان این هنجارها و موازین جدید در شعر و نقاشی این دوره با شرایط تاریخی، اجتماعی و سیاسی عصر مورد بررسی است و برای دستیابی به این هدف، از رویکرد تطبیقی هنری رماک[1] بهره می‌گیرد و بدین وسیله نشان می‌دهد که الگوها و پیش‌فرض‌های مشترک، چگونه در خلق شعر و نقاشی تأثیرگذار بوده، سبب تمایز و قیاس‌ناپذیری شعر و نقاشی این عصر شده‌اند.

پیشینه پژوهش

در حوزه مطالعات تطبیقی ادبیات و نقاشی پژوهش‌هایی صورت گرفته است: «اسطوره‌زدایی و اسطوره‌پردازی کاخ خورنق در نگاه نظامی و بهزاد»، عنوان پژوهشی است که در آن به تفاوت نگاه این دو هنرمند به کاخ خورنق پرداخته شده است (نامور مطلق، ۱۳۸۲: ۴۸-۵۷). در مقاله «پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و

1. Henry H.H. Remak

نگاره‌ای از مظفرعلی» سعی بر آن شده است تا با درک وجوه تشابه و اشتراک میان ادبیات و نگارگری، ادبیات را نه به عنوان ابژه‌ای برای نگارگری و نقاشی، بلکه در آن و به موازات آن قرار داده و این دو هنر را با همدیگر مقایسه می‌کند (آلبوغبیش و آشتیانی عراقی، ۱۳۹۷: ۳۳-۵۵). شبیه‌ترین اثر به پژوهش حاضر، مقاله‌ای است از نگارنده با عنوان «بازتاب جلوه‌های لذت این‌جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک»؛ بر اساس نتایج این تحقیق، لذت این جهانی و کسب لذت و سرخوشی، که از مؤلفه‌های زمینی شدن و روی‌گردانی از عوالم دیگر است، یکی از پیش‌فرض‌هایی است که اساس اندیشه و هنر عصر صفوی را شکل می‌دهد و به همین سبب، شاعران، نقاشان و معماران این عصر، به شکل‌های مختلف بر لذت‌بخش بودن اثرشان برای مخاطبان توجه داشته‌اند (ر.ک: اسماعیلی، ۱۳۹۹). هرچند مقاله حاضر در مقدمه، چارچوب نظری و روش تحقیق مشابهت‌هایی با مقاله پیشین دارد، پژوهش حاضر بر آن است تا با بررسی ویژگی‌های مشترک شعر و نقاشی عصر صفوی، این مقوله را تبیین کند که چگونه مفهومی یکسان، در شعر و نقاشی این عصر نمود یافته است. بنابراین از مقدمات بحث که بگذریم، موضوع پژوهش با پژوهش قبلی متمایز است. تحقیق پیش رو بر آن است تا با نگاهی تازه به بررسی کلی تمایز شعر و نقاشی عصر صفوی بپردازد و نشان دهد چگونه پیش‌فرض و الگوی زمینی شدن و شکل‌های متنوع آن، سبب تمایز و خلق شعر و نقاشی این دوران گردیده است. همچنین، از آنجایی که این پژوهش یکی از نخستین تحقیقاتی است که به بررسی شعر و نقاشی عصر صفوی پرداخته است، در آینده می‌تواند راهگشای علاقه‌مندان به شعر و نقاشی این عصر باشد تا بتوانند به صورت مستقل، آثار هر یک از شاعران و نقاشان این عصر را مورد تطبیق و تحلیل قرار دهند.

پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های این پژوهش عبارت‌اند از:

۱. آیا می‌توان شعر و نقاشی عصر صفوی را نوعی گسست از سنت گذشته شعر و نقاشی ایرانی محسوب کرد؟

۲. عوامل تأثیرگذار بر تمایز شعر و نقاشی عصر صفوی با دوره‌های قبل کدام است؟

۳. کدام الگو و پیش‌فرضی سبب شعر و نقاشی عصر صفوی شده است؟

۴. الگوهای یکسان چگونه در شعر، به عنوان هنر شنیداری و نقاشی، به عنوان هنر دیداری، در قرن یازدهم تأثیر گذاشته‌اند.

روش پژوهش

برای اینکه ببینیم چگونه مفهومی یکسان، در شعر و نقاشی عصر صفوی نمود یافته، باید ویژگی‌های مشترک شعر و نقاشی عصر صفوی را بررسی کرد. نگارنده مقاله به دنبال کشف شکل‌ها و راه‌هایی است که شاعر و نقاش مفهومی یکسان را در آثارشان بیان کرده‌اند. هرچند در شعر و نقاشی این عصر، با چند سبک متمایز روبرو هستیم، این جستار به تطبیق شعر شاخه ایرانی سبک هندی و به تعبیری سبک اصفهانی و مکتب نقاشی اصفهان در قرن یازدهم هجری می‌پردازد[1]. برای نیل به این مقصود، باید از نظریه‌ای استفاده کرد که تأکیدش بر تطبیق و بررسی ادبیات با شاخه‌های دیگر هنر باشد؛ به همین سبب، در این جستار، از نظریه ادبیات تطبیقی هنری رماک بهره گرفته می‌شود.

چارچوب نظری

ادبیات تطبیقی رماک

آنچه امروز در پژوهش‌هایی که به عنوان ادبیات تطبیقی در ایران صورت می‌گیرد، بررسی دو متن ادبی از دو کشور و فرهنگ متفاوت است که اغلب آن نیز به بررسی تطبیقی بین شاعران ایرانی و عرب زبان محدود می‌شود؛ در این باره نیز باید گفت بسیاری از این تحقیقات اگرچه زیر چتر نام ادبیات تطبیقی انجام گرفته، هیچ گونه قرابت و سنخیتی با آن ندارد (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۲۶).

قلمرو ادبیات تطبیقی، بر اساس تعریف هنری رماک فقط به مطالعات ادبیات در فراسوی مرزهای زبانی و فرهنگی یک کشور محدود نمی‌شود؛ «ادبیات تطبیقی ادبیات فراسوی یک کشور خاص، و مطالعه روابط میان ادبیات از یک سو، و سایر قلمرو دانش و معرفت مانند هنرها (مثلاً نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (مثلاً سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم، دین و جز اینها از سوی دیگر

است. به طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسه یک ادبیات با یک یا چند ادبیات دیگر و مقایسه ادبیات با سایر قلمروهای میان انسان است» (رماک، ۱۳۹۱: ۵۵).

بر اساس این دیدگاه برای مطالعه و بررسی تطبیقی ادبیات، می‌بایست ادبیات با سایر حوزه‌های هنری و اندیشگی مورد تطبیق قرار گیرد و فروکاستن مطالعات تطبیقی ادبیات به دو ادبیات ملی امری ناپذیرفتنی است. همچنین از این منظر، «اصطلاح ادبیات تطبیقی یعنی مطالعه و بررسی ادبیات که از تطبیق به عنوان ابزار اصلی، و نه هدف استفاده می‌کند» (پراور، ۱۳۹۳: ۱۰). علاوه بر این، نظریه رماک سبب شده است «به خلاف گذشته که پژوهشگران ادبی به صور جزیره و بدون توجه به یافته‌های سایر رشته‌های علوم انسانی عمل می‌کردند، امروزه به این نتیجه رسیده‌اند که برای درک کامل هر پدیده ادبی باید به شبکه‌های تودرتو و بافت اجتماعی و فرهنگی و ارتباط آن با سایر حوزه‌های هنر توجه کرد» (انوشیروانی و آتشی، ۱۳۹۰: ۱۰۱). در واقع، توجه به بافت فرهنگی و اوضاع اجتماعی و فرهنگی عصرِ شکل‌گیری اثر ادبی و سایر حوزه‌های هنری و قلمروهای دانش، برای درک هرچه بهتر و بیشتر پدیده‌ها و چیستی و چرای صورت و محتوای آثار ادبی و هنری، امری ضروری است. همچنین، «عوامل فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی، بسترساز تأثیرات و تشبیهات ادبی هستند. بر این اساس، برای پژوهش روشمند در ادبیات تطبیقی، باید به لایه‌های زیرین تأثر و تشابه توجه کرد. به سخنی دیگر، مسئله اصلی چرایی و چگونگی این رویداد است، نه تشریح خود رویداد (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۳۶-۳۷).

بحث و بررسی

برای نشان دادن تمایز و قیاس‌ناپذیری شعر و نقاشی عصر صفوی ضروری به نظر می‌رسد که دربارهٔ الگو و یا پیش‌فرض زمینی شدن، که یکی از پیش‌فرض‌هایی است که در این زمان، پایه و اساس تفکر این دوران بوده و گزاره‌ها و هنجارهای این دوره را شکل می‌دهد، توضیحاتی ارائه شود. با یورش مغولان، دوره‌ای در تاریخ ایران آغاز شدکه باید آن را دوره زوال اندیشه و انحطاط تاریخی ایران خواند و «بدین‌سان دوره‌ای در تاریخ اندیشه در ایران آغاز شد که ژرف‌ترین شکاف میان عمل و نظر و بی‌معنا شدن وجوه

اندیشه را می‌توان مهم‌ترین پیامدهای آن دانست» (طباطبایی، ۱۳۸۳: ۲۵۶). در این دوره، توجه جامعه ایران از زمین روی‌گردان و به عوالم دیگر معطوف شد و عرفان جای تمام وجوه اندیشه را گرفت و خانقاه‌ها -که از قضا مغولان نیز با آن رابطه خوبی داشتند- به پناهگاهی برای مردم بدل شدند.

با به قدرت رسیدن تیموریان و خصوصاً شاهزادگان این سلسله، هرچند توجه به زمین اندکی قوت گرفت، چندان درخور توجه نبود تا این که صفویان به قدرت رسیدند. این زمامداران جدید، توجه خاص و ویژه‌ای به زمین و ساکنان آن داشتند؛ چرا که می‌بایست مردمان قدرت سیاسی و عقیدتی پادشاه و حکومت جدید را مشروع بشمارند و برای جنگ با همسایگان کشور متحد شوند. «علما و به طور کلی آموزه‌های شیعی راه را برای رفع دشواری‌های مرتبط با استقرار قدرت سیاسی صفویه از راه مشروعیت‌بخشی دینی هموار کرد. عناصر مذهبی و قدرت سیاسی موجود در دیدگاه تشیع دوازده امامی، تا اندازه‌ای زیاد به خدمت این مشروعیت درآمدند و اعضای ساختار دینی از مهم‌ترین گروه‌هایی بودند که به این روند کمک شایانی کردند» (طباطبایی‌فر، ۱۳۸۴: ۲۲۳). در واقع، روحانیون در این دوره نقش مشروعیت بخشی به پادشاهان و حکومت صفوی را در نزد مردم بر عهده داشتند و برعکسِ «اندیشه عرفانی که بر آموزش و پرورش نخبه‌گرا مبتنی است و خطاب اندیشه عرفانی، نه به همه مردم است و نه در جهت تدبیر سامان اجتماع سیاسی» (طباطبایی، ۱۳۸۸: ۲۱۸)، در عصر صفوی با جایگزینی طبقه روحانیون و فقیهان، این طبقه جدید، با تمام طبقات و قشرهای مردم سر و کار دارند و در جهت تدبیر سامان اجتماع سیاسی، می‌بایست آموزه‌های جدید را برای همگان توضیح داده، روشن کنند. به همین سبب بیشترین توجه به زمین و زندگی مردم معطوف می‌گردد.

تغییر و تحولات اجتماعی و اقتصادی که ایران در زمان حکومت صفوی و خصوصاً دوران زمامداری شاه عباس اول در ایران روی داد، نیز به گسترش و رواج هر چه بیشتر تفکر زمینی و توجه به جهان مادی کمک کرد. در واقع، با شکل‌گیری شهرنشینی، ظهور برخی کارخانه‌ها، پدید آمدن طبقاتی که از اوضاع اقتصادی نسبتاً مناسبی برخوردار بودند، در رواج و گسترش این تفکر بسیار تأثیرگذار بود (اسماعیلی، ۱۳۹۹: ۴۳). همچنین اقبال نداشتن دربار صفویه در قرن دهم به شعر و شاعری سبب گردید که شاعران و

هنرمندان از دربار نقل مکان کرده، به کوچه و بازار و و قهوه‌خانه، میان مردم عادی و عوام بیایند. ذوق و سلیقه این مخاطبان جدید، با مخاطبان گذشته شعر، که غالباً یا درباریان بودند و یا حاضران در حلقه‌ها و مجامع صوفیه، کاملاً متفاوت بود؛ اینان شعری را می‌پسندیدند که مسائل اخلاقی را به زندگی واقعی گره بزنند و واقعیت‌ها و تجارب روزمره زندگی‌شان را با زبانی زیبا به تصویر بکشد و در آنها احساس شگفتی و لذتی، هر چند زودگذر، ایجاد کند.

قیاس‌ناپذیری شعر و نقاشی عصر صفوی

سبک شعر عصر صفوی، که به سبک هندی و یا اصفهانی شناخته می‌شود، با سبک‌های قبل و بعد از خود فرق دارد و به تعبیری «به کلی از آثار ادبی ادوار دیگر متمایز است» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۳۳۴). این گسست و فاصله گرفتن از شیوه و سبک شاعران پیشین سبب می‌شود ناقدان شعر دوره بازگشت، شیوه شاعران سبک هندی را خلاف فصاحت و دور از بلاغت بدانند و به شاعران آن دوره توصیه کنند که: «برای همه شعرا فرض است که برای حفظ ارزش‌های ادبی به شیوه قدما -که توأم با فصاحت و بلاغت بوده است- برگشت نمایند» (خاتمی، ۱۳۷۱: ۵۰).

با این تفاسیر، می‌توان بیان داشت که سبک هندی را می‌بایست نوعی گسست، انقلاب و یا به تعبیری «چرخشی انقلابی» در ادبیات فارسی محسوب کرد[۲] که با سبک‌های دیگر قیاس‌ناپذیر و دارای پارادایم و بوطیقای خاص خود است و برای تحلیل و تبیین این سبک، می‌بایست قوانین و گزاره‌ها و معیارهای فصاحت و بلاغت آن را از دل خود این سبک بیرون کشید. به تعبیری، «از آغاز تا پایان عهد صفوی باید آن مقیاس فصاحت را که در سخن شاعران سده چهارم و پنجم تا پایان سده هشتم بوده است، رها کرد و مقیاس دیگری جست» (صفا، ۱۳۶۳، ج۵: ۵۲۲).

نقاشی صفوی در ابتدا وارث مکتب هرات بود؛ شهری که شاهزادگان هنردوست تیموری، همانند شاهرخ و بایسنقر، با جمع کردن هنرمندان اکثر شاخه‌های هنر، آن شهر را به یکی از بزرگ‌ترین شهرهای هنرپرور و حامی هنرمندان بدل کرده بودند. یکی از اولین اقدامات شاه اسماعیل صفوی پس از تصرف هرات، همراه بردن کمال‌الدین بهزاد

از هرات به تبریز بود. بهزاد در تبریز، سرپرستی گروه از هنرمندان را -که چندین سال قبل از هرات گریخته بودند- به عهده گرفت و مکتب تبریز را در نقاشی پایه‌گذاری کرد (سیوری، ۱۳۶۶: ۱۱۲).

نوآوری‌های بهزاد را که در تبریز تحت حمایت شاه اسماعیل به فعالیت هنری خود ادامه می‌داد، می‌توان یکی از اساسی‌ترین ویژگی‌های مکتب تبریز دانست (پوپ، بی‌تا: ۴۵). بی‌شک مهم‌ترین جلوه نوآوری آثار بهزاد، «واقع‌گرایی» است. او بر خلاف نقاشان پیشین، به جهان واقعی توجه کرد و توانست حالت خاص و ظریف آنچه را که می‌دید، با وضوح کامل تشخیص دهد. بنابراین، در نقاشی‌هایش انسان‌ها، حیوانات، سنگ‌ها، صخره‌ها، کوه‌ها و... از خصلت خاص خودشان آکنده‌اند. او به مدد طراحی قوی، پیکرهای یکنواخت و بی‌حالت نقاشی‌های پیشین را به حرکت درآورد. حالت‌ها، قیافه‌ها و رنگ چهره‌ها را تنوّع بخشید؛ طبیعت و معماری را به مکان فعل و عمل آدم‌ها بدل کرد و در این محیط برای هر پیکر، جایی مناسب در نظر گرفت (پاکباز، ۱۳۹۰: ۸۲). به سخنی دیگر، «در همه آثاری که انتساب آنها به بهزاد مورد قبول اکثر هنرشناسان است، مهارت خاصی در مراعات تناسب بین اجزاء و نیز انتخاب ماهرانه رنگ‌های مناسب به چشم می‌خورد. پرداختن به طبیعت و مهارت در به کار بردن رنگ، به ویژه رنگ‌های نو و ابتکاری، از ویژگی‌های سبک اوست» (شکفته، ۱۳۸۶: ۴۱۰).

با شکوفایی هر چه بیشتر کشور در زمان سلطنت شاه عباس اول، در حوزه نقاشی نیز دگرگونی‌هایی صورت گرفت؛ نوآوری‌هایی که در حوزه نقاشی قبل از فرمانروایی این پادشاه صورت گرفته بود، در این دوره با سرعت بیشتری ادامه پیدا کرد و علاوه بر آن، در قالب اصلی و فرم کلی نقاشی ایران صفوی تغییرات عمده‌ای صورت گرفت و سبکی در نقاشی شکل گرفت که به سبک نگارگری اصفهان مشهور است و بزرگ‌ترین نقاش آن رضا عباسی است.

با این تفاسیر باید گفت، نقاشی و یا به تعبیری سنتی‌تر، نگارگری، یکی از حوزه‌های هنری است که همانند شعر و... در این عصر، تفاوتی اساسی و بنیادین با دوران گذشته داشت. این تغییرات از زمان شاه‌اسماعیل، بنیانگذار حکومت صفوی قابل رویت است، اما با شکوفایی هر چه بیشتر کشور در زمان سلطنت شاه عباس اول، در حوزه نقاشی نیز

دگرگونی‌هایی بنیادین صورت گرفت؛ نوآوری‌هایی که در حوزه نقاشی قبل از فرمانروایی این پادشاه صورت گرفته بود، در این دوره با سرعت بیشتری ادامه پیدا کرد و علاوه بر آن، در قالب اصلی و فرم کلی نقاشی ایران صفوی تغییرات عمده‌ای صورت گرفت؛ در واقع، «نتایج تحقیقات متخصصان روشن ساخته که نگارگری در دوران صفوی، شباهت چندانی با نگارگری دوران‌های پیش از خود ندارد؛ این تفاوت به حدی است که تشخیص آثار نقاشی این دوران از دوره‌های قبل و بعد از آن بسیار سهل است. تغییر و تحول نگارگری صفوی تنها محدود به شیوه‌های طراحی و نحوه نمایش نیست؛ بلکه در فضای کلی نقاشی‌ها شاهد نوعی دگرگونی هستیم که در تمام قلمرو این هنر، از موضوع گرفته تا نحوه نمایش و شیوه طراحی، مخاطب و بستر شکل گیری نفوذ می‌کند» (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶: ۶۶).

زمینی شدن شعر و نقاشی عصر صفوی

زمینی شدن هم به معنای فاصله گرفتن از دربار و به میان مردم عادی آمدن و هم به معنای فاصله گرفتن از عرفان و امور معنوی و حقیقت والا، در شعر و نقاشی عصر صفوی جلوه‌گر شده است. شعر فارسی از همان آغاز و طلیعه پیدایش، رابطه تنگاتنگی با دربار و پادشاهان داشته است. تا قبل از ورود عرفان به شعر فارسی، شاعران همواره در دربارها حاضر بوده، جزئی لاینفک از دربار محسوب می‌شدند و اکثر تلاش‌شان نیز مصروف سرودن شعری می‌شد که بتواند مورد پسند و قبول این ممدوحان طبقات بالا واقع شود. از این رو، «سروده‌های فارسی تا قرن پنجم، جز در مواردی که مضامین آن را مفاهیم اخلاقی تشکیل می‌داد، پیرامون هدفی برتر از بیان مدح و ستایش در وصف نمی‌گردید» (صبور، ۱۳۷۰: ۳۱۲).

با ورود عرفان به شعر فارسی نیز اگرچه شعر از دربارها خارج شد، در خدمت طبقه و مکانی جدید قرار گرفت. مخاطبان این گونه شعرها، حلقه‌های صوفیانه و سالکان طریقت بودند که غالباً در خانقاه‌ها و مکان‌های عرفانی دیگر گرد می‌آمدند و سعی‌شان بریدن از این جهان و عناصر مادی آن بود. همچنین پیام اصلی این شعرها نیز، ترک دنیا و تعلقات آن و شیوه‌های رسیدن به این هدف بود. در واقع، در این دوره شعر از دربارها

فاصله گرفت، اما از زمین جدا شد و آرمان‌های خود را در جهانی دیگر جست‌وجو می‌کرد و تلاشش توصیف و تشریح آن جهان بود.

در دوره صفوی و سبک شکل گرفته نوین، شعر فارسی راهی متفاوت را پیمود و «گویی شعر، از شکوه و جلال آسمانی افتاد و زمینی شد» (صورتگر، ۱۳۴۵: ۱۹۵). پیرامون تغییر و دگرگونی نگرش شاعران در این دوره و این سبک، باید گفت که «شعر عارفانه قدیم، ذوق نوجو و تحول طلب جدید را سیراب نمی‌کرد. سخنی می‌بایست که از اکنون و امروز و واقعیات زندگی مردم بگوید. مخاطبان ادبیات مردم عوام بودند و ادبیات با یافتن مخاطبان تازه، چهره‌ای تازه پیدا کرده بود. اینک مردم کوچه و بازار مصرف کننده شعر بودند و هنر شعر، مشتاقان خود را نه در دبار و خانقاه و حلقات صوفیانه، بلکه در کوچه و بازار می‌یافت. شعر به تدریج به میان مردم آمد؛ ذهن عوام به جهت محدود بودن به محسوسات و واقعیات زندگی، هنر واقع گرا را بیش از دیگر هنرها می‌پسندد. زمینی فکر می‌کند و آرمان‌های خود را در دنیای واقعی می‌جوید، نه در آسمان‌ها یا در گذشته تاریخی» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۱). در ادامه، به صورتی اجمالی، به برخی از شاخصه‌های زمینی شدن، که در خلق شعر این دوران تأثیر گذار بوده است، پرداخته می‌شود.

نگاهی به زمینی شدن در نقاشی عصر صفوی

کوشش نقاش ایرانی از دیرباز معطوف به نمونه آفرینی آرمانی بوده و نقاش بیشتر تمایل داشته است که دنیای آمال و تصورات خویش را به تصویر بکشد. اگر هم نقاش به جهان پیرامونش روی می‌کرد، چندان به صرافت تقلید از فضای سه بعدی، نور و سایه و شکل و رنگ اشیاء نبود؛ به همین سبب، قهرمانان و رویدادهای نقاشی ایران -که نظیرشان را در ادبیات فارسی نیز به وفور می‌یابیم- از ماورای تاریخ، از اعماق حافظه جمعی برآمده‌اند. در واقع، ادبیات و هنرهای ایران در بهره‌گیری از کهن‌الگوها به هم پیوسته‌اند. شاعر و نقاش با زبانی همانند به توصیف جهانی می‌پردازند که صورت کلی آن را از نیاکانشان به ارث برده‌اند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۸-۹). از این روست که آرتور پوپ هنر ایرانی را «هنر نقش مطلق» دانسته و می‌نویسد: «شاید بسیار اشتباه نکرده باشیم اگر هنر ایرانی را هنر نقش مطلق بخوانیم؛ یعنی هنری که باید مانند موسیقی و معماری تلقی شود. راستی هم غالباً مهم‌ترین نمونه‌های هنر تزئینی به موسیقی مرئی تعبیر شده

است؛ زیرا که این هنر، از زیبایی و کمال اجزاء و حسن ترکیب آنها بـه صـورتی بامعنـا و مؤثر، در هیئتی که دارای قدرت تأثیر باشد حاصل می‌شود و هرگـز اشـیاء را بـا صـفات اصلی که معرف جنبه‌های خارجی یا جاندار آنهاست، نمایش نمی‌دهد» (پوپ، ۱۳۳۸: ۳).

این رویکرد در نقاشی، تا اواسط قرن نهم هجری ادامه دارد و «نقاشی ایرانی اساسـاً از واقعیت رویگردان و معطوف به چیزی دیگر، یعنی حقیقت، است. بـدین ترتیـب، چنـین نتیجه‌گیری می‌شود که چـارچوب مناسـب بـرای درک و تفسـیر نقاشـی ایرانـی همـان شاخه‌سنتی اسلام باطنی است و هر گونه ارجاع به چارچوب‌ها، خاستگاه‌ها، و زمینه‌هـای عینی‌تر برای درک این آثار از ابتدا نوعی انحراف محسوب می‌شود» (اخگر، ۱۳۹۰: ۱۷۴).

در اواخر این سده، رویکردی جدید در حوزه نقاشی شکل می‌گیرد و «نقاشـی عـالمی دیگر را طی می‌کند؛ بدین معنی که هنر تا حدودی از عالم تخیل و فضا، با رنـگ و بـوی صوفیانه، به عالم واقع و تعقل نزدیـک و یـا حـداقل از شـدت روح معنـوی و یـا نگـرش معنوی آن کاسته می‌شود و به بیان بهتر، عالم مثال را در ساحتی دیگر بیـان مـی‌کنـد» (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۵۰). از این روی، در نقاشی‌های این دوره، به خصوص در آثار کمال‌الـدین بهزاد، نشانه‌های توجه به انسان و جهان واقعی بروز می‌کند و این گرایش در آثار نقاشان بعدی از جمله میرسیدعلی، محمدی، رضا عباسی و... نیز ادامه می‌یابد.

بی‌شک مهم‌ترین جلوه نوآوری این نقاشان، «واقع‌گرایی» است. آنان بـرخلاف نقاشـان پیشین، به جهان واقعی توجه کردند و توانسـتند حالـت خـاص و ظریـف آن‌چـه را کـه می‌دیدند، با وضوح کامل تشخیص دهند. بنابراین در نقاشی‌هایشان انسان‌هـا، حیوانـات، سنگ‌ها، صخره‌ها، کوه‌ها و ... از خصلت خاص خودشان آکنده‌اند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۸۲).

اشکال و نمودهای زمینی شدن در شعر و نقاشی عصر صفوی

همان‌گونه که پیشتر گفته شد، الگوی یکسان زمینی شدن به اشکال مختلفـی در شـعر و نقاشی عصر صفوی تأثیرگذار بوده است. در این بخش، اشکال مختلف زمینی شـدن کـه در شعر و نقاشی این دوره روی نموده است، مورد واکاوی قرار می‌گیرد. بـدین صـورت کـه در ابتدا، هشت مؤلفه زمینی شدن، که در شعر و نقاشی این دوران روی نموده اسـت، ذکـر می‌گردد و سپس چگونگی بروز آن در شعر و نقاشی مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

اقتران با طبیعت و مشاهده دقیق عناصر آن

شعر

طبیعت در تفکر اسلامی- ایرانی فی نفسه فاقد ارزش است. قرآن طبیعت را مظهر تجلی الهی می‌داند که هم به واسطه زینت‌های فریبنده‌اش، خداوند را برای انسان محجوب می‌دارد و هم به واسطه نظام و هماهنگی حیرت‌انگیزش، او را برای انسان مکشوف می‌سازد. در این اندیشه، «اشکال طبیعت، نقاب‌های بسیار زیادی هستند که صفات متنوع الهی را می‌پوشانند. در عین حال، برای آن کسانی که چشم باطن‌شان بر اثر نفس اماره و تمایلات گریزنده از مرکز آن کور نگشته است، همان صفات را مکشوف می‌سازند» (نصر، ۱۳۷۹: ۲۱۷).

در دنیای هنر ایران نیز، هرچند طبیعت فی نفسه مورد تدقیق قرار نگرفته است، اما همواره هنرمندان، در حوزه‌های گوناگون، بر اساس نظام فکری و اندیشگی‌شان به طبیعت و عناصر آن توجه داشته‌اند. ادبیات و شعر فارسی نیز یکی از این حوزه‌های هنری است که طبیعت، در همه سبک‌های آن، نقشی اساسی و بنیادین را ایفا کرده است.

در خصوص طبیعت و تأثیر آن بر شعر عصر صفوی و سبک هندی باید گفت، طبیعت یکی از بزرگ‌ترین منابع الهام شاعران سبک هندی است. شاعران این سبک با مشاهده و دقیق شدن در عناصر طبیعت و کشف روابط میان این عناصر و احساسات درونی خود، به سرودن بسیاری از اشعار خود دست یازیده و به خلق مضامین تازه و رنگین که بزرگترین دغدغه‌آنها بود، همت گماشته‌اند. این نگرش به جهان مادی و طبیعت در دوره‌های گذشته نیز رواج داشته است، «منتهی نگرش آن شاعران به عالم خارج، بیشتر با وصف آن همراه بوده است، نه با ابراز احساسات و عواطفی که از این راه در آنان می‌توانست ایجاد شود» (صفا، ۱۳۸۹، ج۵: ۵۶۳)؛ اما شاعران سبک هندی، با استمداد از طبیعت و قوانین و روابط جاری در آن، به تبیین و تشریح نفسانیات و درونیات خود و خلق مضمون‌های بکر و تازه از این رهگذر می‌پردازند. برای مثال:

عقده حرص از مرور زندگی گردد زیاد شاخ آهو پر گره از کثرت سال خود است

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱،ج۱: ۴۸۹)

نقاشی

موضوع بازنمایی عناصر طبیعی قبل از این دوره نیز در نقاشی رواج داشته است، اما این عناصر هرگز همانند این دوره، شبیه به اصل کشیده نمی‌شدند. نکته مهم دیگر، مستقل بودن این گونه از نقاشی‌ها از هر گونه متن یا موضوعی خاص بود. بی شک، تا قبل از این دوران گل و مرغ و... را فقط از این جهت که گل و مرغ و... نشان بدهند، نمایش نمی‌دادند و تصویر گل‌ها و حیوانات، در کنار تصاویر روایی و در حاشیه موضوعات اصلی کشیده می‌شد.

در خلال دهه‌های ۱۰۵۰-۱۰۶۰ محمد شفیع عباسی بیشتر به نقاشی گل و مرغ می‌پرداخت و نوع طراحی رضا عباسی، در به نقش‌اندازی پرندگان بر روی صخره‌ها و دیگر نقوشی چون زنبورها و پروانه‌ها در کنار ساقه‌ها، با آناتومی صحیح، شیوه نوینی بود که در نقاشی ایرانی پدیدار شد (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶: ۸۳).

نقاشی «گل و مرغ»، محمد شفیع عباسی

تفکر آگاهانه

شعر

یکی از شاخصه‌های زمینی شدن که در فرایند سروده شدن شعر این دوره تأثیر بسزایی داشته، تفکر آگاهانه و جولان گسترده عقل، در سروده شدن شعر و نزد شاعران است. در واقع، در شکل‌گیری سبک هندی، پس از مکتب وقوع «ما شاهد استحاله احساسات واقعی به تفکرات واقعی هستیم. بدین معنی که احساسات و عواطف موجود

در شعر وقوع، در سبک هندی جای خود را به تأثرات ناشی از مکاشفه‌های عقلی می‌دهد. در سبک هندی فرمول کار، بی‌خودی شاعر و فراموشی جهان اطراف و تمرکز روحی در یک نقطه معین نیست. بالعکس، در این سبک، اصول کار مبتنی بر تفکر آگاهانه، حلول عمودی در اشیاء و سفر در وادی زبان، با زاد راه خیال و ژرف اندیشی عاقلانه است» (حسینی، ۱۳۶۷: ۹۰). به همین سبب است که تفکر طولانی و دقیق شدن در عناصر طبیعت یکی از راهکارهای اصلی خلق مضمون تازه در شعر آنان است و شاعران بزرگ این دوره به آن اشاره کرده‌اند:

می‌نهم در زیر پای فکر کرسی از سپهر تا به کف می‌آورم یک معنی برجسته را

(کلیم کاشانی، ۱۳۶۲: ۸۶)

سوخت صائب فکر تا آمد به انجام این غزل این زمین‌ها هر که پیدا می‌کند، اینش سزاست

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج۲: ۴۸۱)

از آنجایی که در سبک هندی اصول کار مبتنی بر تفکر آگاهانه است، شاعران این سبک در برخورد با عناصر جهان، چیزهایی را مشاهده می‌کنند که در سبک‌های گذشته کمتر به آنها توجه می‌شد و یا به گونه‌ای دیگر مورد توجه قرار می‌گرفتند.

نقاشی

به جرئت می‌توان ادعا نمود که مهم‌ترین تحول نقاشی دوران صفوی، جدا شدن نقاشی از کتابت بود. نقاشی ایران قبل از صفویان، در خدمت ادبیات و نوشتار ایرانی بود و استقلال نقاشی از کتابت، مجالی را برای خودنمایی موضوعات و سبک‌های جدید فراهم آورد. اما در این دوره با جولان عقل و آگاهی نقاشان، تصاویری نگاشته می‌شود که در دوران قبل مجال بازنمایی پیدا نمی‌کردند. به همین سبب است که «یکی از ویژگی‌های اصلیِ اکثر نقاشی‌ها و طرح‌های تهیه شده در کارگاه‌های سلطنتی شاه عباس اول به بعد، این است که آنها تصاویر نسخه‌های خطی نیستند، بلکه تک‌ورقی‌هایی هستند که به منظور جا گرفتن در آلبوم متعلق به افراد خاندان سلطنت یا اشراف یا احتمالاً برای فروش به اشخاص طبقه پایین کشیده شده‌اند... در این نقوش محتوای نیمه‌مذهبی و آن‌جهانی، نقاشی سنتی ایران، مبتنی بر موضوعات شکوهمند شاهنامه، خمسه نظامی، هفت اورنگ جامی و آثار دیگر در زمان شاه عباس، تا حدود زیادی کنار گذاشته شد» (سیوری، ۱۳۶۶: ۱۱۵- ۱۱۷).

واقع‌گرایی

شعر

اندیشه و فکر الهام‌گر شاعران سبک هندی، سبب شده است که این شاعران در برخورد و مشاهده طبیعت، تجارب پیرامون، توجه به زندگی مردم عادی و مناسبات آن و... به گونه‌ای متمایز عمل کنند و از درون این عناصر واقعیاتی را ببینند و به تصویر بکشند که در دوران گذشته هیچ گاه به این شکل دیده نشده بود. آنها با بهره‌گیری از این وقایع، به سرودن ابیاتی دست یازیده‌اند که در تاریخ ادبیات فارسی، در میان کاربران این زبان، همواره چون ضرب‌المثل و جملات قصار رواج یافته است. برای مثال:

فکر شنبه تلخ دارد جمعه اطفال را پیر گشتی و همان در فکر فردا نیستی

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج۶: ۳۲۴۵)

اگرچه در دوره‌های گذشته و خصوصاً سبک خراسانی نیز واقع نگری عنصری غالب بود، این شکل مشاهده و واقع نگری را که در شعر شاعران سبک هندی دیده می‌شود، باید از دوره‌های قبل کاملاً متمایز دانست؛ چراکه «کیفیت برخورد با آن و برداشت از آن با سبک هندی متفاوت بود؛ واقع‌نگری در سبک خراسانی عمدتاً وصف واقعیات بیرونی بود به سادگی و بدون استفاده افراطی از تشبیه و استعاره و ایهام و غیره، حال آنکه در سبک هندی، مناسبات واقعی در ذهن شاعر، اصولاً دگرگون شده، پیچیده‌تر شده، معنای دیگری پیدا می‌کند» (شمس لنگرودی، ۱۳۶۷: ۸۹).

نقاشی

در زمان حکومت صفویان و خصوصاً دوره شاه عبّاس، نه تنها موضوعات جدید به تدریج ظاهر می‌شوند، بلکه به شرح واقعیات و توصیف زنان و مردان عادی، همان گونه که هستند، پرداخته می‌شود.

نقاشی «زائری در مشهد مقدس»، رضا عباسی

حتی هنگامی که موضوعی سنتی است، طریقه ارائه آن واقع‌گرایانه است. برای مثال، نظاره خسرو بر آب‌تنی کردن شیرین، موضوعی قدیمی بود، اما شیرین در نقاشی رضا عبّاسی دیگر بدنی ظریف و اثیری ندارد، بلکه شکل خاکی و انسانی‌تری دارد و احتمالاً شبیه زنانی است که رضا عباسی با آنان آشنا بوده است (سیوری، ۱۳۶۶: ۱۱۹).

همچنین تا پیش از دوره صفویه، واقع‌گرایی از طریق تکنیک‌هایی مثل پرسپکتیو و سایه‌روشن معنایی نداشت؛ نه اینکه چنین توانایی‌هایی در وجود نقاشان ایرانی نباشد، بلکه اساساً چنین رویکردی به عنوان ایده‌آل نقاشی در ذهن ایرانیان جا نیفتاده بود (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶: ۸۴).

توجه به انسان، روحیات و جزئیات فردی او

شعر

در شعر فارسی تا قبل از ورود شعر به متن جامعه و میان مردم، کمتر توجهی به انسان، حالات و تنش‌های روحی و قیافه‌شناسی او صورت گرفته است. شاعران بزرگ ایران‌زمین، همانند فردوسی، سعدی، مولانا جلال‌الدین بلخی و... در آثارشان گرایش

بارزی به بازنمایی جزئیات فردی و حالات روان‌شناختی آدمی نشان نمی‌دهند؛ به شکلی که در شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی، «سراینده هیچ کوششی در بازآفرینی ویژگی‌های فردی قهرمان خود به عمل نیاورده است و هر یک از قهرمانان، تجسم خیر یا شر بوده‌اند و در شاهنامه به عنوان مظهر رویارویی همیشگی آورندگان خیر و سعادت عمومی یا حاملین شر، جلوه‌گر می‌شوند» (رحیمو و پولیاکوا، ۱۳۸۱: ۱۰۴). در آثار شعرای دوره بعد، همانند سعدی و مولوی نیز مقولات زیبایی‌شناسانه و آرمانی جایگزین بازنمایی انسان عادی و واقعی شده‌اند. چرا که اندیشه مسلط در این دوره، «تحت تأثیر نفوذ شدید تفکر عرفانی صورت می‌گیرد. فکر اصلی که توسط مبلغان این جریان مذهبی- فلسفی شکل می‌گرفت، عبارت از آن بود که دنیا سرابی بیش نیست و تنها خداست که به واقع وجود دارد؛ و دنیا حجابی است که آفریننده خویش را پنهان داشته است. درک حقیقت به معنای شناخت خداوند، یا بازگشت همه افکار و اندیشه‌ها به سوی اوست و این امر تنها پس از اجتناب و رهایی از مواهب دنیوی امکان‌پذیر می‌گردد. این طرز تفکر که بیانگر نسبت انسان با حقیقت است، روح بشر را به منزله ذره‌ای از روح الهی به شمار می‌آورد و جسم و همه جوانب مادی دنیوی را در شمار دلبستگی‌های بی‌ارزش بشری محسوب می‌دارد. انسان هر قدر سریع‌تر از عالم مادی و حیات خاکی خویش چشم پوشد، به همان نسبت، سریع‌تر به دریافت حقیقت، که همانا روح الهی است، نایل می‌آید و به کمال معنوی می‌رسد» (همان: ۴۳).

با خروج شعر از دربارها و حلقه‌های صوفیانه و راه یافتن آن به متن جامعه و یافتن مخاطبان جدید، که همان مردم عادی و بازاری بودند، توجه به انسان، روحیات و جزئیات فردی او نیز به شعر وارد شد و خود شاعر و انسان‌های اطرافش و درونیات و روحیاتشان، همان گونه که در دنیای واقعی بودند، در شعر به تصویر کشیده شد.

برای مثال:

ما به این ده روزه عمر از زندگی سیر آمدیم　　خضر چون تن داد حیرانم به عمر جاودان

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج۶: ۲۸۹۵)

و یا:

شمع خورشیدم و ظلمتکده‌ام بی نور است　　عیسی وقتم و هر مو به تنم رنجور است

(طالب آملی، بی‌تا: ۲۷۳)

حتی بالاتر از آن، مردم معمولی و حتی کودکان و زندگی آنها موضوع هنر و ادبیات قرار گرفت.

تا فشاندم برگ هستی از ملامت فارغم نخل شد ایمن ز سنگ کودکان چون بار ریخت

(صائب تبریزی،۱۳۷۱، ج۲: ۴۷۱)

نقاشی

این ویژگی در نقاشی این دوران، غالباً با خلق تک‌چهره‌ها و شخصیت روی می‌نماید. در توضیح این امر باید گفت مهم‌ترین موضوعی که پس از جدایی نقاشی از کتابت در نقاشی ایرانی رواج یافت، طرح‌هایی از افراد و بعضاً شخصیت‌های حقیقی بود. از جمله موضوع‌هایی که در نقاشی سده یازدهم قابل مشاهده است، تبدّل و تغییری است که در ترسیم تصاویر اشخاص دیده می‌شود و مخاطب تقریباً جز قامت رسا و اندام رعنا و طرح و وضعی خالی از تکلف مشاهده نمی‌کند. همچنین در این تصاویر اهمیت اشخاص افزایش یافته و عدّه افراد تقلیل می‌یابد (مصری، ۱۳۵۶: ۱۵۶).

جوان با شمشیر، رضا عباسی

سنت ترسیم تک چهره‌ها و فیگورها، در دوره‌های متأخر صفوی، در آثار رضا عباسی پاگرفت و شکوفا شد. در این تصاویر به نظر می‌رسد که ما صرفاً با تک‌چهرهٔ

یک شخص سروکار داریم که به عنوان نماینده خود و نه چیز دیگر در برابرمان ایستاده است (اخگر، ۱۳۹۰: ۲۱۰).

مشاهده تجارب روزمره، فرهنگ مردم و اشیاء پیرامون و الهام گرفتن از آنها شعر

همان گونه که گفته شد، اصول کار شاعران عصر صفوی و سبک هندی مبتنی بر تفکر و اندیشه آگاهانه و واقع‌گرایی بوده است؛ این امور سبب می‌شده است که این شاعران که بیشترین تمایل‌شان آفریدن و خلق مضامین تازه بوده، در تمام مشاهدات خود به دنبال شکار صحنه‌هایی باشد که بتوان از خلال آنها به معنی‌ای دلخواه و بکر دست یافت. بدین سبب، الهام از تجارب روزمره، موجودات و اشیاء محیط زندگی یکی از منابعی است که شاعران این سبک، همواره به آن نظر داشته و معانی رنگینی را از دل آنها بیرون کشیده‌اند. برای نمونه عینک، مسواک، ساعت و... که در این دوره وارد شعر فارسی می‌شود.

شیشه می عینک بینایی‌ات بادا کلیم تا بدانی دیده‌ها از نور صهبا روشن است

(کلیم کاشانی، ۱۳۷۲: ۱۱۳)

اشاره به این نکته ضرور می‌نماید که یکی از دلایل آمدن شعر این دوره به میان مردم و قهوه‌خانه‌ها و حتی عزیمت بسیاری از هنرمندان به کشور هند، عدم حمایت دربار صفوی، به ویژه شاه تهماسب از شاعران و هنرمندان بود. در حقیقت، این پادشاه فقط از هنرمندانی حمایت می‌کرد که هنرشان رنگ و بوی مذهبی داشته باشد و با دیگر انواع هنرها رابطه‌ای نداشت و به شدت مخالفت می‌کرد.[۳]

هرچند مشاهده و الهام از تجارب روزمره و امور پیرامون «به شکلی رقیق در سبک عراقی و سخنان جمال‌الدین عبدالرزاق و کلام خاقانی و نظامی و کمال‌الدین اسماعیل و سعدی و حافظ سابقه داشته است، در شعر آنها به عنوان نوعی تفنن به کار می‌رفته، در صورتی که در دوره مورد مطالعه ما [سبک هندی] ضرورت محسوب می‌شده است» (خاتمی، ۱۳۷۱: ۲۵).

نقاشی

قبل از رهایی نقاشی از کتابت، نقاشی ایرانی جهتی رو به بالا و دنیای متعالی داشت

و چندان به زندگی روزمره نپرداخته، آن را موضوعی در خور توجه نمی‌دید. اما در این دوران، شاهد رخنه تدریجیِ صحنه‌های روزمره زندگی، آن چنان که در دنیای واقعی جریان دارد، هستیم. در حقیقت، خروج از محدوده کتاب‌نگاری به نقاش این امکان را داد که وقایع روزمره و دیدنی‌های پیرامونش را ثبت کند. «شبانان و زنان شیردوش، درویشان، پزشکان، زائران و مسافرانی که در سفر یکدیگر را ملاقات می‌کنند، اسبی که [به او] آب می‌نوشانند، عقابی که طعمه خود را به چنگ برمی‌گیرد، هیچ کدام آن‌قدر عادی نیستند که به عنوان موضوعی برای طرح‌های تند و سرزنده به کار گرفته نشوند» (بینیون و همکاران، ۱۳۶۷: ۳۸۲).

نقاشی «چوپان و بز»، رضا عباسی

رضا عباسی یکی از نقاشان بزرگ دوره صفوی است که به زندگی روزمره و عادی توجهی خاص دارد؛ و خود نیز زندگی در کنار آنان را دوست دارد، تا آنجا که برای مدتی، زندگی در قصر و حمایت شاه عبّاس کبیر را رها کرده، به میان مردم می‌رود[۴] و موضوع برخی از نقّاشی‌هایش را از آنجا می‌یابد. یکی از تصاویری که از او به جا مانده، طراحی شگفت‌آوری از یک قرّاد یا میمون‌باز دوره‌گردی است که بر یابویی پیر، که با چشم‌های خیره به زمین خشک و بی‌روح به زحمت راه می‌رود، سوار است و میمون آموزش‌دیده‌اش در حالی که روی شانه راستش نشسته است، باید با دلقک‌بازی، رقص و

تقلید از حرکات مضحک انسانی، مردم را شاد کند (ولش، ۱۳۸۵: ۱۷۹).

با گذشت زمان، به تصویر کشیدن مناظر زندگی واقعی و روزمره رواج بیشتری یافت و کار به آن جا رسید که نقاشان برای توضیح آن چه در تصویر نشان داده بودند، شرح واقعه‌ای که نقاش دیده و سبب‌ساز به تصویر کشیده شدن تصویر شده بود، نیز در کنار نقش می‌نوشتند که اصطلاحاً «رقمزنی» نامیده می‌شد. به این ترتیب، نقاشی با خط پیوندی دوباره یافت؛ با این تفاوت که این بار نقاشی روایتی را شرح می‌داد که در دنیای واقعی اتفاق افتاده بود و نه در دنیای قصه و افسانه (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶: ۸۳).

حرکت

شعر

حرکت، مفهومی است که مخصوص زمین بوده، با زمین و عناصر آن در ارتباط است؛ عناصری که متغیرند و دچار نوسان و دگرگونی می‌شوند. در تفکر سنتی که بسیاری از آموزه‌های خود را وامدار افلاطون است، پدیده‌هایی دارای اهمیت‌اند و می‌توانند موضوع دانش قرار گیرند که ثابت و تغییرناپذیر باشند و عناصری که دارای تغییر باشند، جزئی نامیده شده، نمی‌توانند موضوع دانش و اندیشه واقع شوند. بنابراین، از این منظر «باید امور ثابت و تغییرناپذیر باشند تا دانش حقیقی میسر شود» (استنیلند، ۱۳۸۴: ۲۳).

این اندیشه در ایران نیز رواج داشته است؛ شاعران سبک خراسانی می‌پنداشتند که زندگی درباری پایدار است و متوجه آن بودند و عارفان نیز، با آشنایی به مثل افلاطون، به دنیایی دیگر، که دنیای ثابتات بود، توجه داشتند و از زمین که عنصری متغیر و سرایی زودگذر بود، روی‌گردان بودند و آن را دارای ارزش نمی‌دیدند و به بیانی دیگر، آن را شایسته این که موضوع دانش و اندیشه قرار گیرد، نمی‌دانستند. این موضوع را به راحتی می‌توان از دل آثار آنان استخراج کرد. در این قسمت به آوردن چند نمونه بسنده می‌شود:

انسان کامل عزیزالدین نسفی، جز برای دعوت مردم به درویشی و تأکید بر بی‌ثباتی دنیا به میان مردم نمی‌رود: «ای درویش! باید که بر دنیا و نعمت آن دل ننهی و بر حیات و صحت مال و جاه اعتماد نکنی، که هر چیز که زیر فلک قمر است و افلاک بر ایشان می‌گردد، بر یک حال نمی‌ماند و البته، از حال خود می‌گردند. یعنی حال این عالم سفلی بر یک صورت نمی‌ماند، همیشه در گردش است، هر زمانی صورتی می‌گیرد و هر ساعت نقشی پیدا می‌آید. صورت اول هنوز تمام نشده است و استقامت نیافته است که صورت دیگر آمده و آن صورت

اول را محو گردانید! به عینه، کار عالم به موج دریا ماند، یا خود موج دریاست و عاقل هرگز به موج دریا عمارت نسازد و نیت اقامت نکند» (نسفی، ۱۳۷۱: ۳۴).

در منطق‌الطیر، هدهد که نماد پیر و راهنما است، خطاب به بلبل می‌گوید:

هدهدش گفت ای به صورت مانده باز — بیش از این در عشق رعنایی مناز
عشق روی گل بسی خارت نهاد — کارگر شد بر تو و کارت نهاد
گل اگر چه هست بس صاحب جمال — حسن او در هفته‌ای یابد زوال
عشق چیزی کان زوال آرد پدید — کاملان را آن ملال آرد پدید

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۱۰)

و بی‌شک، همگان این جمله سعدی شیرازی را شنیده‌ایم که می‌گوید: «آنچه نپاید، دلبستگی را نشاید» (سعدی شیرازی، ۱۳۸۱: ۹۳).

اما در این دوره، شعر از حوزه نفوذ اهل مدرسه، که این تعالیم را گوشزد می‌کردند وارد بازار و زندگی، به اصطلاح گذرا شد و با تمام وجود با آن ارتباط برقرار کرد. در واقع سبک تازه، «حاکی از نوعی تحرک در جهت واقع‌گرایی و تجدید عهد با زندگی بود» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۴۴۲) و از این جهت، زندگی واقعی و عناصر آن به اصلی‌ترین موضوع آن بدل شد؛ برعکس دوران قبل، که این عناصر بی‌ارزش شمرده شده، موضوع شعر و اندیشه شاعران قرار نمی‌گرفتند. شاعران نامدار این دوره، علاوه بر توجه خاص به زمین و زندگی واقعی به حرکت و دگرگونی و تغییر نیز اشاره بسیار دارند. برای مثال:

اگر ز اهل دلی، باش در سفر دایم — که نقطه از حرکت صد کتاب گردیده است

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج۱: ۲۴۷)

نقاشی

تحرک و پویایی یکی از ویژگی‌های بنیادین نقاشی عصر صفوی است؛ اگرچه این امر با کمال‌الدین بهزاد روی می‌نماید و با دقیق شدن در آثار او، می‌توان به سهولت به این نتیجه رسید که نقاشی‌های او سرشار از حرکت است، اما در ادامه و در قرن یازدهم و در آثار نقاشانی چون صادق بیک و رضا عباسی به اوج خود می‌رسد؛ برای مثال در نقاشی زیر اثر صادق بیک، حرکت و پویایی در لباس‌ها و اعضای بدن جوان نمود دارد، این نقاشی «تصویر جوانی است که تنگ و پیاله شراب در دست دارد. صادق بیک این تصویر

را بسیار زیبا کشیده است؛ او از خطوط ضخیم و نازک استفاده کرده است و گاهی نیز خطوط قطع شده‌اند. خطوط از پویایی برخوردارند: شال کمر با چین‌های بسیار، عمامه با چین‌های بزرگ و نرم، چین‌های لبه آستین‌ها و پایین دامن. این حرکات در اجزای صورت هم وجود دارد: چشم‌ها به سمت راست و پایین نگاه می‌کنند و لب‌های نازک جمع شده‌اند. خطوط نازک دست‌ها و انگشتان کشیده حالتی فشرده دارند: انگشت شست و انگشت سبابه دست چپ پیاله را محکم گرفته‌اند و تنگ در دست راست او با همه انگشتان گرفته شده است» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۱۱۰).

جوان نشسته با تنگ، صادق بیک

جزئی‌نگری

شعر

جزئی‌نگری در امور و پدیده‌ها، یکی از شاخصه‌های زمینی شدن است که در شعر این دوره، مورد عنایت ویژه‌ای قرار گرفته و شاعر این دوره در مجموعه طبیعت جزئی‌نگر است و به همین دلیل است که دید نکته‌سنج و دقیق شاعران این سبک، اجزای ساده آفرینش را معنادار می‌کند.

هر سر خاری کلید قفل چندین آبله است وای بر آن کس که خاری بی‌محابا بشکند
(کلیم کاشانی، ۱۳۶۲: ۱۵۱)

در بیان تفاوت شاعران این سبک با شاعران سبک خراسانی، که آنها نیز دیدی بیرونی نسبت به پدیده‌ها داشته‌اند، باید گفت «در سبک خراسانی، شاعر به کلیت خارجی اشیاء نظر دارد، اما شاعر سبک هندی در جزئیات نازک و ظریف اشیاء نفوذ می‌کند، به آنها حس و روحیات انسانی می‌دهد و طبیعت را برای بیان و ذهنیت خود به میان می‌کشد» (فتوحی، ۲/۱۳۸۵: ۱۲۷).

نقاشی

این «نقاشان می‌کوشند تا اشخاص را با محیط پیوند دهند و تمامی تنوع دنیایی که آدم‌های بی‌شمار و جزئیات زندگی روزمره را مطرح می‌کند، بنمایاند و سرانجام آدم عادی ظاهر می‌شود و در کانون توجه قرار می‌گیرد» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۲۸). در حقیقت، در این دوره برای نخستین بار هنرمندان توانستند آزادانه و بدون سرپوش نهادن بر چهره متکدّیان، لوطیان، چوپانان، کارگران جامعه ایران را با همه تنوّع و چندگونگی‌اش به تصویر کشند. از این رو، از صحنه‌های زندگی روزمره، چهره‌پردازی از درویشان، چوپانان و کودکان و تصویرپردازی از خیمه و خرگاه چادرنشیان، به مجموعه مضامین هنرمند دوره صفوی افزوده شد.

این رویکرد در سال‌های بعد نیز ادامه پیدا کرد و نقاشان به جزئی‌ترین صحنه‌های زندگی و طبیعت اطرافشان می‌پرداختند. میرسیّدعلی یکی از نقاشانی است که در این زمینه به خلق اثر پرداخته است. توجه به زندگی در شهر و حومه و به تصویر کشیدن جزئیات زندگی روزمره سبب شده است تا این استاد را به عنوان نقاش صحنه‌های روزمره بشناسیم. رضا عباسی نیز به جزئیات توجه خاصی دارد؛ در نقاشی «تیمور و مورچه»، تیمور در حالتی نیمه‌خوابیده روی تخت است. او به پشتی تکیه زده، سرش را بالا گرفته و به پنجه دست تکیه داده و به مورچه‌ای که روی دیوار می‌رود، نگاه می‌کند و فکر می‌کند که آیا مورچه می‌تواند روی دیوار راه برود.

تیمور و مورچه، رضا عباسی

بازتاب عناصر فرنگی

شعر

در این دوره، اولین تجربه رسمی و جدی رفت و آمد اروپاییان به ایران و ارتباط حکومت صفوی با اروپا روی می‌نماید و در دوره شاه عباس اول تجارت بین ایران و اروپا بسیار گسترش پیدا می‌کند؛ از این روی طبیعی به نظر می‌رسد شاعران این دوره به سبب توجه خاص خود به زمین و وقایع پیرامون خود، مواردی از برخورد با اروپاییان و عناصر فرنگی را در شعر خود بازتاب دهند. نکته جالب توجه این است که تجلی عناصر فرنگی در شعر این دوره غالباً به نکات ظاهری و سطحی خلاصه می‌شود؛ برای مثال صائب تبریزی از کفر آنها، قید فرنگ و... سخن می‌گوید:

دل سنگین خود را رام سازی　　فرنگی را مسلمان کرده باشی

(صائب تبریزی، ۱۳۶۲، ج۶: ۳۴۰۳)

و یا:

در قید فرنگ آنکه نیفتاد چه داند　　کز جسم گرانجان چه کشیدند عزیزان

(همان: ۳۱۱۷)

و طالب آملی از شراب پرتگالی و شاهدان فرنگی سخن می‌گوید:

فرنگی شاهدانت ساقی بزمند هان ای دل　　صنم می‌گوی و می‌کش باده‌های پرتگالی را

(آملی، بی‌تا: ۲۲۶)

نقاشی

نقاشان این دوران نیز به تصویرپردازی از خارجیان پرداختند؛ در حقیقت، با رفت و آمد گسترده‌ای که اروپاییان به دربار ایران داشتند، کاملاً طبیعی بود که ایرانیان با حس کنجکاوی، تنها به برانداز این بیگانگان اکتفا نکردند و سعی در نمایش دیده‌ها و حتی شنیده‌های خود در نقاشی کردند و به همین علت است که انواع پوشاک، کلاه و سگ‌های دست آموز اروپایی، در آثار به جای مانده از این عصر دیده می‌شوند (بینیون و همکاران، ۱۳۸۳: ۳۷۸). همچنین نقش‌هایی از چهره و بدن زنان ایرانی در این دوران نگاشته شده که با لباس و هیأتی همانند زنان اروپایی‌اند، نقاشی‌هایی که هیچ گاه در تاریخ ایران سابقه نداشته است.

این تأثیرپذیری به حدی بود که هنرمند بزرگی چون رضا عبّاسی نیز از این قاعده مستثنی نماند و آثار متأخر او، که در حد فاصل سال ۱۰۳۸ تا زمان وفاتش ۱۰۴۴ خلق کرده است، به شخصیت‌پردازی و موضوعاتی نظیر خارجیانی که مشغول بازی با سگ دست‌آموز خود هستند، توجه دارد.

نقاشی «فرنگی و سگ»، رضا عباسی

نکته‌ای که گفتن آن ضرورت دارد این است که رضا عباسی که گهگاه مردان اروپایی را موضوع کارش قرار می‌داد، هرگز نکوشید از اسلوب‌های سایه‌پردازی و پرسپکتیو اروپایی استفاده کند و سبک نومایه او بر اساس ارزش‌های بصری خط استوار بود. او رسام چیره‌دستی بود که با تغییر ضخامت خطوط به وسیله قلم نیی می‌توانست حجم‌ها و شکن‌ها را در نهایت ظرافت نشان دهد. طراحی پر پیچ و تاب او تجانسی بارز با خوشنویسی نستعلیق دارد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۲۳).

نتیجه‌گیری

در میان گسست‌هایی که در شعر و نقاشی ایران به وقوع پیوسته، بی‌شک گسستی که با شکل‌گیری دولت صفوی و رواج آن در ایران اتفاق افتاد، دارای اهمیتی انکارناپذیر است؛ چرا که در این دوره، در هنجارها و گزاره‌های هنری تغییر و تحولاتی چشمگیر روی نمود و بسیاری از آنها که مدت‌ها عنصر ذاتی هنر دانسته می‌شدند، اهمیت خود را از دست داده، بی‌اعتبار شدند و در عوض بسیاری از هنجارها و گزاره‌های ادبی جدید جای آنها را گرفتند. در حقیقت، شعر و نقاشی این دوره، دارای پارادایم خاص خود هستند و شاعران و نقاشان عصر صفوی به مجموعه‌ای از اصول و موازین مشترک پایبندند که با موازین دوره‌های قبل قابل مقایسه نیست. شاعران و نقاشان این دوران با فاصله گرفتن از تفکرات عرفانی و آرمان‌گرایانه و تکیه بر الگوی زمینی شدن که بر تمام حوزه‌های فکری و هنری این عصر حاکم است، به خلق شعر و نقاشی دست یازیده‌اند؛ این هنرمندان که اصول و مبنای کارشان مبتنی بر تفکر و اندیشه آگاهانه و واقع‌گرایی است، برای خلق مضامین و صحنه‌های ناب، از تجارب روزمره، موجودات، اشیا و جزئیات کوچک زندگی مردم پیرامون خود الهام می‌گیرند. آنان حتی از به تصویر کشیدن اروپاییان و عناصر فرنگی -که در ایران آن زمان حضور دارند- غافل نیستند و برخی از عناصر فرنگی در آثارشان باتاب یافته است. همچنین جزئی‌نگری که یکی از مؤلفه‌های زمینی شدن است بدین صورت در شعر روی می‌نماید که شاعر در مجموعه عناصر طبیعت جزئی‌نگر است و دید نکته‌سنج او، عناصر ساده آفرینش را معنادار می‌کند. نقاشان نیز، جزئی‌ترین صحنه‌های زندگی و طبیعت اطرافشان را به تصویر می‌کشند. علاوه بر اینها، اشکال متنوع دیگر زمینی شدن از قبیل: اقتران با طبیعت و مشاهده دقیق عناصر آن، توجه به انسان، روحیات و جزئیات فردی او، حرکت و... اساس و بنیان هنر آنان را شکل داده است.

پی‌نوشت

۱. در دوره صفوی، چه در شعر و چه در نقاشی، با چند سبک روبه‌رو می‌شویم؛ در شعر این دوره مکتب وقوع، شعر شاخه ایرانی سبک هندی و به تعبیری سبک اصفهانی و سبک شاعران دورپرواز هندی. هر کدام از این سه سبک با هم تمایزاتی اساسی دارد. در نقاشی

نیز مکتب هرات، مکتب تبریز و مکتب اصفهان، سه مکتب نقاشی عصر صفوی را شکل می‌دهند که این مکاتب نیز با یکدیگر متمایزند. همان گونه که گفته شد، این جستار به بررسی و تطبیق شعر شاخه ایرانی سبک هندی و مکتب نقاشی اصفهان می‌پردازد که در قرن یازدهم هجری جریان دارند.

۲. اغلب منتقدانی که در حوزه سبک هندی به پژوهش پرداخته‌اند، این سبک را سبکی کاملاً متفاوت با سبک‌ها پیش از خود دانسته‌اند؛ شفیعی کدکنی سبک هندی را یکی از گسترده‌ترین تحولات تاریخ شعر و ادبیات فارسی می‌داند که که در تمام حوزه‌ها از هنجارهای گذشته منحرف شده عدول کرده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۴۳-۴۸). برخی از واژه گسست برای این تحول استفاده کرده‌اند (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۷؛ حسن پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۲۷) و برخی نیز از واژه انقلاب بزرگ، استفاده کرده‌اند (شمس لنگرودی، ۱۳۶۷: ۸۳).

۳. برای توضیحات بیشتر رک: ترکمان، ۱۳۷۷، ج۱: ۲۰۹-۲۱۱.

۴. نویسنده کتاب گلستان هنر درباره او می‌نویسد: «وی در خدمت اشرف شاه کامیاب، مالک رقاب سلطان شاه عباس -خلد الله ملکه- است. اما به غایت کاهل طبع افتاده و اختلاط نامرادان و لوندان، اوقات او را ضایع می‌سازد و میل تمام به تماشای کشتی گیران و وقوف در تعلیمات آن دارد» (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۱۵۰).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آتشی، لاله و علی‌رضا انوشیروانی (۱۳۹۰) «ادبیات و نقاشی، نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسه میلتن»، ادبیات تطبیقی۲/۲، پیاپی۴، صص۱۰۰-۱۲۱.

آلبوغیش، عبدالله و نرگس آشتیانی (۱۳۷۹) «پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی»، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دوره ۶، شماره ۱۰، صص ۳۱-۵۸.

آملی، طالب (بی‌تا) کلیات اشعار، به اهتمام و تصحیح و تحشیه شهاب طاهری، تهران، سنایی.

اخگر، مجید (۱۳۹۰) فانی و باقی، درآمدی انتقادی بر مطالعه نقاشی ایرانی، تهران، حرفه هنرمند.

استنیلند، هیلری (۱۳۸۴) کلّی‌ها، ترجمه نجف دریابندری، کارنامه.

اسماعیلی، مراد (۱۳۹۹) «بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با استفاده از رویکرد تطبیقی هنری رماک»، پژوهش‌های بین رشته ای ادبی، دوره ۲، شماره ۴، صص ۳۶-۷۰.

انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹) «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران»، ادبیات تطبیقی۲/۱، پیاپی۲، صص۳۲-۵۶.

انوشیروانی، علی‌رضا و لاله آتشی (۱۳۹۱) «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب»، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دوره ۳، شماره ۱ (پیاپی۹).

بنیون، ویلکینسون و همکاران (۱۳۶۷) سیر تاریخ نقاشی در ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران، امیرکبیر.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵) هنر اسلامی، زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب نیا، سروش.

بینیون، لورنس، ج. و. س. ویلکینسون و بازیل گری(۱۳۸۳) سیر تاریخ نقاشی در ایران، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.

پاکباز، رویین (۱۳۹۰) نقاشی ایران، از دیرباز تا امروز، تهران، زرین و سیمین.

پراور، زیگبرت سالمن (۱۳۹۳) درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی، ترجمه علیرضا انوشیروانی و مصطفی حسینی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

پوپ، آرتور (بی‌تا) آشنایی با مینیاتورهای ایران، ترجمه حسین نیّر، تهران، مرکز نشر کتاب‌های طراحی و نقاشی در ایران.

ترکمان، اسکندر بیگ (۱۳۷۷) تاریخ عالم آرای عباسی، تصحیح محمد اسماعیل رضوانی، ۳ جلد، تهران، دنیای کتاب.

جوانی، اصغر (۱۳۸۵) بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان، تهران، فرهنگستان هنر.

حسن پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴) طرز تازه، سبک شناسی غزل سبک هندی، تهران، سخن.

حسینی، حسن (۱۳۶۷) بیدل، سپهری و سبک هندی، تهران، سروش.
خاتمی، احمد (۱۳۷۱) سبک هندی و دوره بازگشت (یا نشانه‌هایی از سبک هندی در شعر دوره اول بازگشت ادبی)، ناشر، بهارستان.
رحیموو، ز. ای. و آ. پولیاکووا (۱۳۸۱) نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه و تحقیق زهره فیضی، تهران، روزنه.
رماک، هنری (۱۳۹۱) «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی»، ادبیات تطبیقی۲/۳، پیاپی۶، صص۵۴-۷۳.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳) از گذشته ادبی ایران، تهران، سخن.
سعدی، مصلح‌الدین عبدالله (۱۳۸۱) گلستان سعدی، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، تهران، خوارزمی.
سیوری، راجر مروین (۱۳۶۶) ایران عصر صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران، مرکز.
شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴) عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه نگاری تیموریان و صفویان، تهران، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸) ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، ترجمه حجت الله اصیل، تهران، نشرنی.
شکفته، صغری بانو (۱۳۸۶) «مدیریت هنری در دوره کمال‌الدین بهزاد و تأثیر امیر علی شیر نوایی در شکل‌گیری مکتب هرات»، کمال‌الدین بهزاد، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی، چاپ دوم، تهران، فرهنگستان هنر، صص ۴۱۴ – ۴۰۵.
شمس لنگرودی، محمد (۱۳۶۷) گردباد شور جنون (سبک هندی، کلیم کاشانی و گزیده اشعار)، تهران، چشمه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۴) سبک‌شناسی شعر، فردوس.
صائب تبریزی، محمد علی (۱۳۷۱) دیوان صائب تبریزی، به کوشش محمد قهرمان، دوره ۶جلدی، تهران، علمی و فرهنگی.
صبور، داریوش (۱۳۷۰) آفاق غزل فارسی، پژوهشی انتقادی در تحول غزل و تغزل از آغاز تا امروز، تهران، گفتمان.
صفا، ذبیح الله (۱۳۶۳) تاریخ ادبیات در ایران، جلد پنجم، بخش یکم، فردوسی.
صورتگر، لطفعلی (۱۳۴۵) منظومه‌های غنایی ایران، تهران، دانشگاه تهران.
طباطبایی، سیدجواد (۱۳۸۳) زوال اندیشه سیاسی در ایران، چاپ چهارم، تهران، کویر.
طباطبایی، محمدحسین (۱۳۵۵) بررسی‌های اسلامی، شامل مقالات و رسائل، به کوشش هادی خسروشاهی، قم، مرکز انتشارات دارالتبلیغ اسلامی.
طباطبایی‌فر، محسن (۱۳۸۴) نظام سلطانی از دیدگاه اندیشه سیاسی شیعه (دوره صفویه و قاجار)، تهران، نشرنی.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵) نقد ادبی در سبک هندی، تهران، سخن.
کاشانی، کلیم (۱۳۶۲) دیوان کلیم کاشانی، با مقدمه و حواشی و فرهنگ لغات مهدی افشار، تهران، زرین.
کریمیان، حسن و مژگان جایز (۱۳۸۶) «تحولات نقاشی ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری، دو فصلنامه هنر اسلامی، شماره هفتم، صص۶۵ تا ۸۸.
کنبی، شیلا (۱۳۸۴) رضا عباسی، اصلاحگر شورشگر، ترجمه یعقوب آژند، تهران، فرهنگستان هنر.
مصری، زکی محمد حسین (۱۳۵۶) تاریخ نقاشی در ایران، ترجمه ابوالقاسم سحاب، تهران، سحاب کتاب.
مؤتمن، زین العابدین (۱۳۷۱) تحول شعر فارسی، تهران، طهوری.
نامورمطلق، بهمن(۱۳۸۲) «اسطوره‌زدایی و اسطوره‌پردازی کاخ خورنق در نگاه نظامی و بهزاد»، کتاب ماه هنر، ش ۶۳ و ۶۴، صص ۴۸- ۵۷.
نسفی، عزیزالدین بن محمد (۱۳۷۱) مجموعه رسایل مشهور به کتاب الانسان الکامل، تهران، طهوری.
نصر، سیدحسین(۱۳۷۹) نیاز به علم مقدس، ترجمه حسن میانداری، قم، مؤسسه فرهنگی طه.
ولش، آنتونی (۱۳۸۵) نگارگری و حامیان صفوی، بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به اصفهان، ترجمه روح الله رجبی، تهران، فرهنگستان هنر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی