سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۴/۱۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۶/۲۲

ناهید عبدی[۱]، آزاده پنیریان[۲]

بررسی آیکونوگرافیک دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان با مضمون گلگشت و سرور[۳]

چکیده

کاخ چهلستون اصفهان با هدف به نمایش گذاشتن قدرت و عظمت دربار صفوی و به‌منظور پذیرایی از مهمانان و سفیران خارجی ساخته شده و با تزئینات متنوع از جمله دیوارنگاره‌هایی با مضامین متفاوت مزین گشته است. این پژوهش در نظر دارد قسمتی از دیوارنگاره‌ها را که با مضمون گلگشت و سرور معرفی می‌شوند با روش آیکونوگرافی مورد بررسی قرار دهد. روش آیکونوگرافی از طریق توصیف و تحلیل و تفسیر مضمون واقع در اثر هنری به مطالعه زمینه‌ها و لایه‌های پنهان در اثر هنری می‌پردازد. در این روش اثر هنری به‌عنوان منبعی برای شناسایی زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زمان خود محسوب می‌شود. با توجه به اینکه کاخ چهلستون آثار ارزشمندی از دیوارنگاری دورهٔ صفوی را در خود جای داده است، می‌تواند بستر مناسبی برای مطالعات هنر و زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی دوران صفوی را فراهم آورد و آثار دیوارنگارهٔ آن به‌عنوان منبعی دست اول برای شناسایی جهان‌بینی حاکم بر زمان خود باشد. برای رسیدن به این منظور و برای نیل به معنای درونی دیوارنگاره‌ها، منابع تاریخی دوران صفوی مورد مطالعه قرار گرفته است و در پایان این نکته دریافت می‌شود که یک اثر هنری می‌تواند هم عرض منابع مکتوب، به‌عنوان سندی تاریخی از هویت یک ملت در نظر گرفته شود.

کلیدواژه‌ها: صفویان، آیکونوگرافی، چهلستون، دیوارنگاره.

۱. استادیار پژوهشکده هنر، فرهنگستان هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: abdi.nahid@gmail.com

۲. کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان، استان اصفهان، شهر اصفهان
E-mail: panirian.azade@yahoo.com

۳. این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد رشته هنر اسلامی خانم آزاده پنیریان با عنوان «بازخوانی و تحلیل دیوارنگاره های کاخ چهلستون اصفهان با رویکرد آیکونوگرافی» است که تحت راهنمایی خانم دکتر ناهید عبدی در دانشگاه هنر اصفهان دفاع شده است.

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مقدمه

کاخ چهلستون اصفهان یکی از زیباترین بناهای برجای مانده از دوران صفویان است. این کاخ یکی از عمارت‌های مورد توجه صفویان و همواره محل برگزاری مهمانی‌ها و تاج گذاری‌ها و مراسم استقبال از سفیران و مهمانان خارجی دربار ایران بوده است. از تمام تزئینات کاخ فقط دیوارنگاره‌های آن سالم مانده و مورد مرمت قرار گرفته است که می‌تواند به‌عنوان منبعی تاریخی بستر لازم برای تحقیق و پژوهش را فراهم آورد.

در حقیقت، دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون، ادامه دهندهٔ سنت نقاشی دیواری ایرانی هستند، از صحنه‌های پیکار و شکار گرفته تا پیروزی شاهان صفوی بر دیگر ملت‌ها و صحنه‌های عیش و نوش زندگی درباری. این دیوارنگاره‌ها واقعیت‌های تاریخی زمان صفویه را به تصویر کشیده‌اند و با مطالعهٔ آنها می‌توان به شناخت جهان‌بینی حاکم بر آن دوران رسید.

پرسش اصلی این پژوهش این چنین مطرح می‌شود که «آیا می‌توان از طریق درک این دیوارنگاره‌ها به شناسایی باورها و جهان‌بینی حاکم بر زمان صفویه دست یافت؟» و از آنجا که در مطالعات آیکونوگرافی، اثر هنری به‌عنوان سندی تاریخی از یک فرهنگ در نظر گرفته می‌شود، دیوارنگاره‌های مورد نظر با این روش مورد بررسی قرار گرفته است. در این نوع مطالعه دانش‌های برگرفته از دیگر حوزه‌های پژوهش از جمله تاریخ اجتماعی و فرهنگی، دین، فلسفه و سیاست به‌کار گرفته می‌شود، چرا که دستیابی به محتوای معنایی اثر مورد نظر است. با توجه به اینکه کاخ چهلستون اصفهان آثار ارزشمندی از دیوارنگاری دورهٔ صفوی را در خود جای داده است، می‌تواند بستر مناسبی را برای مطالعات هنر و زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی دوران صفوی فراهم آورد. مهم‌ترین هدف این پژوهش بررسی اهمیت یک اثر هنری به‌عنوان سندی تاریخی برای شناسایی باورها و جهان‌بینی زمان حاکم بر خلق اثر است. برای دستیابی به این هدف، ابتدا به توصیف پیش آیکونوگرافیک اثر پرداخته شد و در گام دوم برای نیل به معانی ضمنی اثر هنری، منابع ادبی و تاریخی هم‌عرض مورد مطالعه قرار گرفت و نقش‌مایه‌های تصویری با منابع مکتوب مطابقت داده شد.

روش پژوهش

پژوهش پیش رو قسمتی از دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان را با روش آیکونوگرافی مورد تحلیل قرار داده است. آیکونوگرافی شاخه‌ای از تاریخ هنر است که به توصیف و تشریح مضامین[۱] و معناهای آثار هنری در مقابل سبک و فرم[۲] آن می‌پردازد (Panofsky, 1970, 51). در این روش آنچه برای پژوهشگر اهمیت دارد، تجزیه و تحلیل اثر هنری است که می‌تواند حامل ارزش‌های فرهنگی و جهان‌بینی حاکم بر ملت‌ها و باورهای قومی مکان و زمان تولید اثر باشد. از این‌رو اساسی‌ترین هدف در این روش، بررسی مضمون و یا معناهای یک اثر در مقابل شکل و فرم آن است و پژوهنده در صدد شناسایی و بازخوانی مضامین مکنون در اثر هنری است (عبدی، ۱۳۹۱، ۱۶). بنابر روش «اروین پانوفسکی»[۳] فرآیند تفسیر اثر هنری، طی سه پویهٔ راهبردی توصیف، تحلیل و تفسیر به انتظام درآمده است. بدین‌ترتیب طی سه مرحلهٔ توصیف پیش آیکونوگرافیک،[۴] تحلیل آیکونوگرافیک[۵] و تفسیر آیکونوگرافیک یا آیکونولوژی[۶] گام‌به‌گام به شناسایی و تفکیک سه لایهٔ معنایی اولیه،[۷] ثانویه[۸] و محتوایی[۱۰] می‌پردازد. همچنین با هدف دریافت پیام‌های پنهان در ورای عناصر ملموس اثر هنری به تحلیل و کشف زوایای ناشناختهٔ

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

باورها، اعتقادات و جهان‌بینی مستتر در عناصر تصویری مبادرت می‌ورزد (عبدی، ۱۳۹۰، ۸۴).

از آنجا که هر اثر هنری مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که از فردیت هنرمند فراتر رفته و در گسترهٔ فرهنگ و باورهای جامعه مطرح است، مسلماً بدون شناخت و درک اوضاع اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی یک دوره، شناخت و بررسی اثر هنری امکان‌پذیر نخواهد بود. از این‌رو با روش آیکونوگرافی راهی به‌سوی درک معانی مستتر در تصاویر باز می‌شود و طبق این روند پژوهشی، ضمن درک موضوع و مضمون اثر می‌توان تا حدود زیادی به درک درستی از شرایط شکل‌گیری اثر نیز دست یافت و از آنجا که در دورهٔ صفویه هنر نقاشی صورتی نو اختیار می‌کند تا بیانگر واقعیت‌های اجتماعی دوران خود باشد، با روش آیکونوگرافی می‌توان به‌خوبی به درک و تحلیل آثار این دوران پرداخت. بر این مبنا طبق روش آیکونوگرافی، در مرحلهٔ اول به توصیف نقش‌مایه‌های تصویری نمونه‌های انتخابی و در ادامه با مراجعه به اسناد و مدارک تاریخی به تحلیل آنها پرداخته شد.

کاخ چهلستون و دیوارنگاره‌های آن

کاخ چهلستون اصفهان که به‌منظور برگزاری جشن‌ها و مهمانی‌ها و انجام تشریفات ساخته شده (هنرفر، ۱۳۵۰، ۸-۵۵۷) مزین به دیوارنگاره‌های زیادی است که روایتگر وقایع تاریخی و صحنه‌هایی از زندگی درباری آن دوران هستند. این نقاشی‌ها با موضوعات گوناگون به تصویر درآمده‌اند تا نشان دهندهٔ آداب و رسوم و جشن‌ها و زندگی دربار صفوی باشند. از نظر موضوع نقاشی‌ها، به غیر از تصاویر گل و بته و ختایی و اسلیمی- که بیشتر بر سقف‌ها و بین قوس‌ها نقش بسته‌اند- می‌توان آنها را به پنج گروه تقسیم نمود. گروه اول شامل تابلوهایی با موضوع بزم است. گروه دوم مربوط به رزم، گروه سوم صحنه‌هایی از گلگشت و سرور درباری و چهارمین گروه تصاویری با مضامین ادبی و گروه پنجم نیز شامل تصاویری به سبک اروپایی است که بیشتر در ایوان‌های خارجی کار شده است.

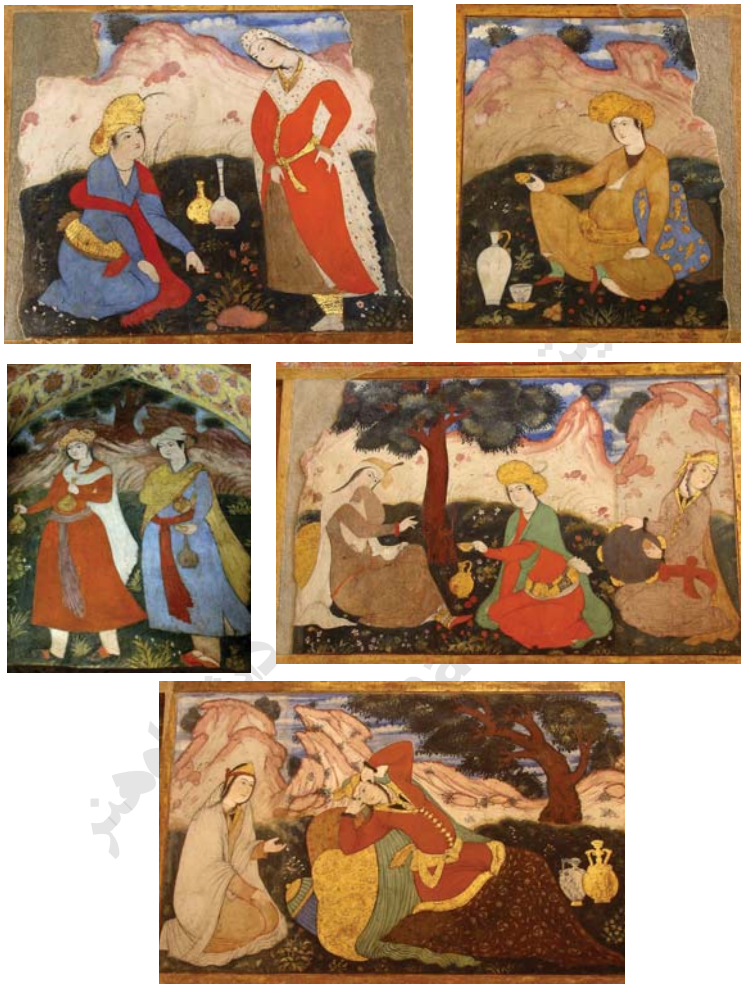
سالم‌ترین نقاشی‌های کاخ در تالار مرکزی آن قرار دارند. در این مکان علاوه بر شش دیوارنگارهٔ بزرگ با مضامین بزم و رزم، سرتاسر بالای ازارهٔ دیوارها پوشیده از نقاشی‌های بسیار زیبایی از پیکره‌های انسانی است که در نگاه اول بینندهٔ آگاه را به یاد نسخه‌های تک‌برگی دوران صفویه می‌اندازد. این نوع از دیوارنگاره‌ها در اتاق‌ها و ایوان‌های اطراف کاخ نیز به‌چشم می‌خورند. آثار مزبور به سبک رضا عباسی خلق شده و به نسبت بقیهٔ نقاشی‌های کاخ در قاب‌های کوچکتری قرار دارند و شبیه به یکدیگر هستند و به‌نظر می‌رسد که یک موضوع واحد را در حالات مختلف به تصویر می‌کشند. این گروه از دیوارنگاره‌ها که تحت عنوان گلگشت و سرور خوانده می‌شوند در قاب‌های متنوعی کشیده شده شده‌اند و همچون فریم‌های مختلف یک فیلم، روایتگر یک موضوع واحد هستند. همچنین این آثار موضوع یا مضمون خاصی ندارند و بیشتر معرف سبک زندگی درباری آن دوران و خوش‌گذرانی‌های آنان هستند. این تابلوها، مردان و زنانی را نشان می‌دهند که در گلگشت و صحرا به عیش و تنعم مشغول بودند. با توجه به ارتباط موضوعی آنها با یکدیگر در بررسی آیکونوگرافیک، مضمون آنها که به‌نظر مشترک می‌آید مورد توجه قرار خواهد گرفت.

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

توصیف پیش‌آیکونوگرافیک

این دیوارنگاره‌ها در قاب‌های منظم مربع و یا مستطیل‌شکل جای گرفته‌اند. ترکیب‌بندی قاب‌ها متنوع و شامل قاب‌های تک‌پیکره، دوپیکره، سه‌پیکره و گاه گروهی از زنان و مردان است (شکل ۱، ۲ و ۳). با وجود تفاوت‌هایی که در قاب‌ها دیده می‌شود، سه عنصر در همهٔ آنها مشترک است، طبیعت در پس‌زمینه و پیکرهٔ انسانی و تنگ در پیش‌زمینه.



شکل ۱، ۲، ۳، ۴ و ۵. عناصر مشترک تصاویر،طبیعت و پیکره انسانی و تنگ، کاخ چهلستون اصفهان، **منبع:** نگارندگان

همهٔ این نقاشی‌ها در فضای خارجیِ طبیعت اجرا شده‌اند و در هیچ‌کدام فضای داخلی معماری به‌چشم نمی‌خورد. طبیعت پس‌زمینهٔ اغلَب آنها را می‌توان با خط افقی به دو قسمت تقسیم نمود. قسمت پایین زمینی سرسبز - به رنگ سبز تیره- و قسمت بالا را کوه و یا تپه‌ای به رنگی ملایم و چشم‌نواز پوشانده است که در پشت آن آسمانی آبی خودنمایی می‌کند. فضای پس‌زمینه خالی و به‌دور از هرگونه تزئینات اضافی با چند گل و بوته به تصویر درآمده و گاهی نیز برای پر کردن فضای تهی، تک‌درختی در میانه و یا کنار ترکیب‌بندی جای گرفته است. پیکره‌ها در حالت‌های مختلف نشسته، لمیده و ایستاده، هستند (شکل ۴، ۵ و ۶).

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

شکل ۶، ۷، ۸ و ۹. حالت پیکره ها، کاخ چهلستون، **منبع:** نگارندگان

در کل این نقاشی‌ها، اغلب پیکره‌ها هیچ تحرکی ندارند و تنبلی و بی‌قیدی را به بیننده القا می‌کنند؛ در شکل ۷ فقط چند زن در حال نواختن ساز و چند زن دیگر نیز در حال رقص و پایکوبی‌اند، شکل ۸ به این ترتیب است که پیکره‌های نشسته و لمیده در کنار بالش زربفت و راحتی تکیه داده و دست‌های خود را به طرف یکدیگر دراز کرده‌اند و یا جام و تنگ در دست دارند. پیکره‌های ایستاده نیز یا در حال راه رفتن و حمل تنگ و یا رقص و یا در حال عشوه‌گری برای فرد مقابل خود هستند. در بیشتر موارد تنگ‌ها و پارچ‌ها روی زمین قرار داده شده‌اند و در بعضی از آنها نیز پیکره‌ها در حال ریختن مایعی از آن، به تنگ یا جام دیگری هستند (شکل ۹)

با وجود تفاوت حالت پیکره‌ها، چهره‌های آنها شبیه به‌هم است و از نوع لباس و پوشش سر و گاه موی بلند زنان می‌توان جنسیت آنها را تعیین نمود. چهره‌هایی بی‌مو، چشم‌های خمار و نیمه‌بسته و بادامی‌شکل و لب‌های کوچک غنچه‌ای، گاه با گونه‌های گلگون شده از خصوصیات بارز این چهره‌ها هستند که هیچ‌گونه شخصیت‌پردازی خاصی را القا نمی‌کنند. در این چهره‌ها غم یا شادی دیده نمی‌شود و تأکید هنرمند بر زیبا جلوه دادن آنها بسیار واضح است. طراحی اغلب فیگورها متناسب و صحیح بوده و انحنای بدن آنها با قدرت قلم‌گیری هنرمند به‌زیبایی به تصویر درآمده است. انتخاب رنگ‌های شاد و روشن لباس‌ها در کنار رنگ‌های تند و ملایم طبیعت پس‌زمینه زیبایی آنها را در چشم بیننده چند برابر کرده است. رنگ قرمز و سبز روشن و طلایی و آبی در اغلب قاب‌ها استفاده شده و به‌طور کلی در ترکیب‌بندی رنگی، رنگ‌های گرم بر رنگ‌های سرد غلبه دارند. رنگ‌ها تخت و یکدست است و هیچ‌گونه سایه‌پردازی برای حجم‌نمایی پیکره‌ها صورت نگرفته و در عوض، نقاش مهارت خود را در قلم‌گیری‌های روان در خطوط مرزی لباس‌ها و چین و چروک آنها به نمایش گذاشته است.

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

با وجود شباهت‌های زیادی که بین قاب‌ها وجود دارد، اما هیچ‌کدام از آنها کاملاً شبیه به‌هم نیستند و تلاش هنرمند برای تنوع بخشیدن به حالت پیکره‌ها روشن است. تأکید هنرمند بر پیکره‌های انسانی واضح است. این پیکره‌ها که گویی زیبایی آرمانی را متجلی می‌کنند از هرگونه عیب و نقص خالی هستند و حرکات آنها بیشتر عشوه‌گری و طنازی را به ذهن متبادر می‌سازد. قلم‌گیری‌های زیبا و روان و رنگ‌های تخت و بدون سایه‌پردازی از مشخصات سبک رضا عباسی است که در آن دوره رواج داشته و علاوه بر دیوارنگاره‌های مزبور، یادآور نسخه‌های تک‌برگی و مرقعات همان دوران است.[۱۰]

شکل ۱۰. از نگاره های مکتب اصفهان، منبع: کنبی، ۱۳۸۴، ۲۲۲

تحلیل آیکونوگرافیک آثار

به‌نظر می‌رسد تصاویر مورد بررسی بازگوکنندهٔ داستان و روایت خاصی نیستند. ظاهراً این تصاویر با نسخه‌های تک‌برگی که در همین زمان تولید می‌شده، ارتباط نزدیک دارند. این شیوهٔ نوین نقاشی که در اصفهان دورهٔ شاه عباس اول رشد و بالندگی پیدا کرد، مورد توجه عموم قرار گرفت و به نام مکتب اصفهان شناخته شد. مسلماً بررسی علل حرکت‌ها و شیوه‌های نوین هنری نیازمند مطالعهٔ شرایط و جهان‌بینی حاکم بر همان دوران خواهد بود. از این‌رو برای بررسی مضمون این دیوارنگاره‌ها، مطالعهٔ اوضاع اجتماعی و فرهنگی آن دوران و تأثیر آن در به‌وجود آمدن این شیوهٔ نقاشی الزامی است.

رشد و شکوفایی اصفهان، پایتخت جدید صفویان در زمان شاه عباس اول (۹۹۶-۱۰۳۸ هـ‌ق)، تغییرات عمده‌ای در روند زندگی افراد ایجاد کرد. تحولات همه‌جانبهٔ اقتصادی و اجتماعی بر بنیان‌های فکری جامعه تأثیر گذاشت، سبب دگرگونی افکار عمومی شد و به فراخور این تغییرات، تغییر شیوهٔ نگارگری نیز ضرورتی انکارناپذیر بود. از نظر آنتونی ولش (۱۳۸۶) بخشی از تحولات ماهیت نقاشی در روزگار شاه عباس، زایندهٔ ذوق هنری شخص پادشاه و بخشی دیگر نیز از دگرگونی‌های اجتماعی و اقتصادی اواخر سدهٔ دهم هـ‌ق در ایران سرچشمه می‌گیرد.

در این زمان هنر از انحصار دربار و حامیان درباری درآمد، وارد زندگی عادی مردم شد و با بهره‌یابی از موضوعات و مضامین واقعی زندگی اجتماعی به‌تدریج از مضامین عرفانی خود فاصله گرفت. طرز نگرش هنرمند به زندگی واقعی نزدیک‌تر شد و افراد و زندگی عادی آنها موضوع کار او قرار گرفتند. بدین‌ترتیب هنر نگارگری کم‌کم از کتاب‌آرایی و ادبیات فاصله گرفت و برای خود هویت مستقل پیدا کرد.[۱۱]

در مکتب نگارگری اصفهان، هنرمندان به آزادی عمل بیشتری نسبت به گذشته دست یافتند و از چهارچوب موضوعات پیشین رهایی یافتند. در این شیوه نقاشی‌های تک‌برگی جای نسخه‌های مجلل پیشین را گرفت و سلیقهٔ عامهٔ زمانه شد. همچنین گرته‌برداری از آثار هنری رونق یافت و محتوای نقاشی در قیاس با موضوعات پیشین تجزیه شد، صحنه‌هایی که پیش‌تر بخشی از نگاره‌ها

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

را تشکیل می‌داد، به‌صورت آثار مستقلی درآمد و استعارات عرفانی شعر فارسی از معشوق حالت این‌جهانی پیدا کرد و مصور شد (ولش، ۱۳۸۶، ۷۰-۶۹). توجه هنرمندان به نقاشی‌های تک‌چهره، تصویرگری کتاب به شیوه‌های قبلی را که در آن شمار زیادی پیکرهٔ انسان تصویر می‌شد از رونق انداخت و در بیشتر این آثار، زندگی سنتی مردم و درباریان و اشخاص با لباس‌های فاخر نقاشی شد. از نظر ریچارد اتینگهاوزن (۱۳۷۹) هنرمند در این زمان، پرداختن به جنبه‌های احساسی‌تر زندگی را ترجیح داد و این امر به آفرینش مجموعهٔ بی‌پایانی از پیکره‌های انسانی انجامید که سلیقهٔ شخصی و روحیهٔ هنرمند و حامی‌اش در انتخاب موضوعات و شیوهٔ تصویر آنها مد نظر قرار گرفت. او موضوع کارش را به حوادث زندگی روزمره و واقعیات زندگی همهٔ طبقات جامعه اختصاص داد.

وجود حامیان غیردرباری یکی از دلایل افزایش نقاشی‌های تک‌چهره بود. تا قبل از این دوره در ایران، هنر همیشه اشرافی بود به این معنا که خاندان سلطنت و اعضای طبقات بالا تقاضامند آثار هنری بودند و گونهٔ اشیای تولید شده را تعیین می‌کردند (سیوری، ۱۳۸۷، ۱۲۴)؛ چرا که حمایت شاهان از تولید کتاب‌های زیبا یکی از شیوه‌های کسب شهرت و اهدای کتاب نیز همچون خلعت‌های زیبا به سفیران و فرستادگان کشورها مایهٔ افتخار آنها بود (گرابار، ۱۳۹۰، ۱۶۶). در زمان شاه عباس اول رونق اقتصادی و بهبود وضعیت زندگی مردم، پایگاه اجتماعی بسیاری از مردم از جمله بازرگانان را قوت بخشید و از آنجا که قلمرو هنر می‌توانست عرصهٔ خوبی برای خودنمایی و اعتبار آبروی ثروتمندان باشد، آنها بخشی از سرمایهٔ خود را در حوزهٔ حمایت از هنرها به‌کار گرفتند. سفارش چهره‌های افراد سرشناس و خانواده‌شان و نیز انواع دیوارنگاری‌ها برای تزئین خانه‌ها، نمونهٔ هنرهای غیردرباری آن دوران است. از این‌رو تنها شاه سفارش‌دهندهٔ نقاشی نبود، بلکه شاهزادگان، اعیان محلی، امرای قزلباش، دیوانیان و تجار ثروتمند و سیاحان خارجی هم به سفارش نقاشی میل پیدا کردند (آژند، ۱۳۸۵، ۹-۱۲۷).

همچنین رفت و آمد اروپاییان به دربار ایران و نیز افزایش تجارت و بازرگانی با کشورهای اروپایی و شرقی سبب سوق‌دهی سلایق عمومی به‌سوی این شیوهٔ نقاشی شد (ولش، ۱۳۸۶، ۶۸).

شکل ۱۱. تصویر زندگی درباری، کاخ چهلستون، **منبع:** نگارندگان

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

در لابلای این مراودات، هم درباریان و هم نقاشان مبهوت و سپس مجذوب نمایش واقع‌نمایی هنر اروپایی شدند. در ضمن این آشنایی تحولی آهسته اما پیگیر در نقاشی ایرانی صورت گرفت و نگارگری ایرانی به پیروی از تحول و تمایل ذوق سفارش‌دهنده ناگزیر شد و در نهایت آنکه نگارگری کوشید میان ذوق جدید و عمومی از راه رسیده و سنت و تربیت نهادینهٔ خویش سازشی متین برقرار کند (بنی‌اردلان، ۱۳۸۷، ۳۳). بنابراین تغییر و تحولات اقتصادی و اجتماعی آن دوران، علاوه بر ایجاد نگرشی نو در هنرمندان، سبب افزایش سفارش‌های هنری از بین توده‌های مختلف جامعه شد و تفاوت‌های فرهنگی افراد سفارش دهنده، تنوع نسخه‌ها را شکل داد.

درست همزمان با سفارش‌های اعیان و بزرگان شهر در این‌سو هنر در لابلای قشر متوسط جامعه نیز جریان داشت. رضا عباسی، استاد نگاره‌های تک‌برگی، دوره‌ای از زندگی خود را به معاشرت با افراد عادی جامعه پرداخته و در آثارش به بازآفرینی زندگی و کیفیات حیات اجتماعی این لایه‌های جامعهٔ اصفهان می‌پردازد (آژند، ۱۳۸۵، ۱۵۴). تصاویری از کشتی‌گیران، چوپانان و درویشان در مقابل تصویرهای جوانان درباری با لباس‌های فاخر و زیبا گویای این واقعیت است که هنرمند در این دوره، علاوه بر سفارش‌های درباری افراد عادی جامعه را نیز مورد توجه قرار داده و با انتخاب یک مضمون واحد یعنی زندگی روزمره برای هر دوی اینها، خواسته یا ناخواسته به تفاوت‌های نوع زندگی در اقشار مختلف جامعهٔ خود پرداخته است. هنرمند با به تصویر کشیدن جوانان خوش‌لباس و نیکوصورت که یا مشغول تفریح و سرگرمی و رقص و پایکوبی هستند و یا در حالت سرخوشی و سرمستی بر بالش‌های زیبا و زربفت لمیده‌اند، خوشی زندگی درباری را در مقابل زندگی افراد عامه قرار داده است.

انسان‌هایی که در این سبک ظاهر می‌شوند، با چشمانی خمار و نیمه‌بسته، بی‌خیال از جهان پیرامون، با حالتی آرزومندانه در سرخوشی زیاد، عاشقانه در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند (Welch, 1973, 487). به‌نظر می‌رسد این گروه از نقاشی‌ها سفارش درباریان و یا ثروتمندان بوده است. لباس‌های فاخر آنان مؤید این ادعاست. این پیکره‌ها در فضایی خالی، بدون بافت‌های پر نقش و نگار و تزئینات درهم گره‌خورده - که سنت نقاشی ایران تا قبل از مکتب اصفهان بود - به تصویر درآمده‌اند.

شکل ۱۲. تصویر زندگی درباری،
منبع: کنبی، ۱۳۸۵، ۱۰۵

شکل ۱۳. تصویر زندگی درباری،
کاخ چهلستون، **منبع:** نگارندگان

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

از نظر اولگ گرابار (۱۳۹۰) این شیوه نقاشی بیشتر بیانگر زندگی آرمانی اشرافی و شاهانه است تا اندیشه‌ای عارفانه. انواع جشن‌ها و مهمانی‌ها و روابط عاشقانه و حتی حکایات زندگی افراد عادی در عالمی واقع شده که واقعیت آن در جهان واقعی اتفاق افتاده است. وی بدون قصد انکار احتمال تأثیرات عرفانی از طریق شعر در نقاشی، این تأثیرات را کم‌قوت‌تر از تأثیر رزم و بزم‌های اشراف حاکم بر جهان ایرانی آن دوران می‌داند. در واقع، هنرمند از محدوده جهان کوچک خود که وابسته به اندیشه اسلامی سنتی و دربار بود پا را فراتر نهاده و سنت‌های نگارگری پیشین را منطبق با نیازهای خود کرده است تا به شرح جهانی از اصول اخلاقی اجتماع خود در تابلوهای نقاشی بپردازد. هنرمند در این سبک به‌جای موضوعات قراردادی درباره قهرمانان، عشاق افسانه‌ای گذشته، به واقعیات و توصیف مردان و زنان عادی، همان‌گونه که هستند می‌پردازد. می‌پردازد. اتینگهاوزن(۱۳۷۹) به این نکته تأکید می‌ورزد که حتی رفتارهای غیر معمول نیز، این بار به شیوه‌ای واقعگرایانه مورد توجه قرار گرفته است. در سده دهم هجری، نشان دادن رویارویی زنان و مردان با احتیاط و خویشتن داری بسیار همراه بود، برعکس، نقاشی‌های دوره شاه عباس اول از نظر چگونگی پرداختن به این موضوع بسیار صراحت دارند. این صحنه‌ها معمولاً در چمنزار و باغ اتفاق می‌افتد،گویا مکان اتفاق برای نقاش مهم نیست، آنچه بیشتر مورد نظر او بوده، حالت پیکره‌هاست، که حاکی از ارتباط بین آنها می‌باشد. همانطور که قبلاً گفته شد، این دیوارنگاره‌ها با نسخه های تک برگی همین دوران، قرابت معنایی دارند. (شکل ۱۰و۱۱ و۱۲و ۱۳). بطوری که نمونه‌هایی از دیوارنگاره‌ها را می‌توان در نسخه‌های تک برگی نیز مشاهده کرد و به الگو برداری دیوارنگاره از نسخه ی اصلی پی برد. (شکل ۱۴ و۱۵).

در نسخه های تک برگی، هنرمند نقاش با تیزهوشی و نکته سنجی علاوه بر کشیدن صحنه های معاشقه با کشیدن تصاویر برهنه و نیمه برهنه از موضوع نقاشی، گامی دیگر به جلو برداشته است. اما صحنهٔ بدن برهنه در این دیوارنگاره‌ها دیده نمی‌شود و صحنه‌های معاشقه نیز به‌طور کامل واضح نیستند. به‌طور کلی دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون در مقایسه با نسخه‌های تک‌برگی، محجوبیت بیشتری در نمایان‌سازی روابط عاشقانه دارند. شاید، مکان این نقاشی‌ها – یعنی کاخ چهلستون که مخصوص پذیرایی‌های دربار بوده- ممنوعیت و محدودیت بازنمایی روابط را در پی داشته است.

شکل ۱۴. الگوبرداری از نگاره های تک برگی کاخ چهلستون اصفهان، **منبع:** نگارندگان

شکل ۱۵. اثری از رضا عباسی، **منبع:** کنبی، ۱۳۸۴، ۲۱۸

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی- پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مسلماً بازنمایی این روابط در نگارگری اتفاقی نبوده است و واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه و طرز تفکر اخلاق اجتماعی آن دوران طلب می‌کرده که نگاره‌ها، حالت نفسانی داشته باشند و با بی‌پروایی و صراحت به تصویر درآیند. این دیدگاه، به عرصه نسخه‌های علمی که عاری از احساسات جنسی بودند نیز یورش برد.[۱۲] این اشتیاق مهارناپذیر به صراحت بیان در این تصاویر حکایت از آن دارد که آنها را نباید درجه نخست استعاره‌هایی تصویری برای عشق عرفانی به پروردگار دانست بلکه باید بازتاب‌هایی از روابط عادی بین انسان‌ها تلقی کرد (اتینگهاوزن، ۱۳۸۶، ۲۳۳). از نظر آنتونی ولش (۱۹۷۳) نیز علت رواج فراوان تصاویر ساده از جوانان زیباروی مخمور، اشتیاق یک طبقه متوسط دل‌بسته به مادیات و دل‌بریده از معنویات به یک زندگی اشرافی و آرمانی بود (شکل ۱۶ و ۱۷).

به گواهی بسیاری از سفرنامه‌ها و تذکره‌ها، شراب‌خواری و نظربازی، از رفتارهای رایج این دوران بود. در حقیقت اقدامات شاه عباس اول در رشد اقتصادی مملکت و به‌ویژه اصفهان، همچنین تساهل مذهبی او در رابطه با غیرمسلمانان و نیز بی‌قیدی او نسبت به شریعت اسلامی اسباب سرور و لذت را برای تمامی مردم به ارمغان آورد. تفریح و تفرج و تجملات زندگی جزء سرگرمی‌های پایتخت‌نشینان شد. مردم بعد از کار و خستگی‌های روزانه در میدان نقش جهان و باغ‌های اطراف آن به شادی و تفریح می‌پرداختند. این خوش‌گذرانی‌ها، عادت‌های زندگی مردم اصفهان شد و بعد از مرگ شاه عباس اول نیز ادامه یافت.

بنابرگفته شاردن(۱۳۷۴) نظربازی بین مردان، یکی از اعمال شایع در زمان صفویه بوده است. این عمل ناشایست از زمان شاه اسماعیل صفوی رواج پیدا کرد. تمایل افراطی شاه اسماعیل به باده خواری او را از مجالست با صاحبان اندیشه و دور اندیش دور کرده و به مصاحبت با زنان و جوانان نیکوصورت راغب نمود(پارسا دوست،۱۳۷۵، ۷۶۹). این عمل توسط بقیه شاهان صفوی نیز ادامه یافت، در زمان شاه عباس اول، این زیبارویان از بین پسران چرکسی و ارمنی و گرجی انتخاب می‌شدند، چرا که آنها دارای صورت‌های زیباتری بودند. نقل است که شاه عباس اول گاه از میهمانان عالیقدر و سفیران بیگانه و بزرگان و سران دولت خود به همین شیوه در قهوه‌خانه‌ها پذیرایی می‌کرد(فلسفی،۱۳۹۰، ۴۰۴).

شکل۱۶و ۱۷. تصویر زندگی اشرافی و آرمانی، کاخ چهلستون اصفهان، **منبع**: نگارندگان

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

شکل۱۸ و ۱۹. تصویر بزم مردان، کاخ چهلستون اصفهان، **منبع:** نگارندگان

تاورنیه جهانگرد و تاجر فرانسوی که به خدمت شاه عباس دوم رسیده بود در سفرنامهٔ خود به حضور جوان فرانسوی زیبایی به‌نام برنارد اشاره می‌کند که از غلامان خاصه بوده و شاه نسبت به او احراز مهر می‌کرده است. البته این عمل در دربار صفوی پیوستگی نداشته و گاه توبه‌های یک‌شبه شاهان صفوی آن را برای مدتی کوتاه ممنوع می‌کرده، اما دوباره با تحریکات نزدیکان شهوتران شاه آزاد می‌شده است؛ ارتباط این واقعیت اجتماعی با هنرها و شعر از آنجا روشن می‌شود که علاوه بر به تصویر کشیدن پسران زیبا در کنار یکدیگر در هنر نگارگری، از این دوره مثنوی‌های عاشقانه‌ای از شاعران بر جای مانده که از رواج نظربازی مردان حکایت می‌کند، همچون مثنوی شاه و درویش و مثنوی خلد برین از وحشی بافقی (تمیم‌داری، ۱۳۸۹، ۱۲۵).

از نظر احسان یارشاطر (۱۳۸۱) در شعرهای غنایی به طور کلی معشوق همیشه یک زن نبوده در مواقعی مردی جوان و رعنا بود. از سده های نخستین اسلامی، اسارت غلامان زیباروی و خرید و فروش آنها در دربار، در مقام پیشخدمت و یا محافظ انجام می‌شد و این غلامان که در مهمانی‌ها و جشن‌ها به ساقی‌گری می‌پرداختند، زبان تحسین مدیحه سرایان را بر انگیخته است. (پارسا دوست،۱۳۷۵، ۷۷۰).

این عمل بین شاه و درباریان وجود داشته و به علت رونق آن، قباحت خود را از دست داده بود. هنرمند در این دوره علی رغم محدودیت‌ها با تیزبینی بطور ضمنی از طریق تصاویر به رفتارهای شایع و رخدادهای اجتماعی اشاره کرده است. دلالت‌های تصویری، واقعیت‌های اجتماعی و اخلاقی جامعه را روشن می‌کند (شکل ۱۸ و ۱۹).

آورده‌اند که عده زنان حرم شاه عباس چهارصد تا پانصد نفر و بیشتر آنان دختران و کنیزکان خوب‌روی گرجی و ارمنی بودند. از این عده سه یا چهار تن زنان عقدی و رسمی شاه بوده و دیگران به‌عنوان کنیز و صیغه در حرمسرا به‌سر می‌بردند. امیر گرجستان و حکام ایرانی ارمنستان و شروان همه‌ساله عده‌ای دختر و پسر گرجی و ارمنی و چرکسی برای شاه می‌فرستادند و او زیباترین‌ها را به حرم‌خانه شاهی می‌فرستاد و بقیه را میان سرداران خود قسمت می‌کرد (فلسفی، ۱۳۹۰، ۳۲۳).

بنای حرم‌خانه از چوب‌های عطرآگین ساخته شده بود و همه جای آن با نقش‌های زیبا و لوحه‌های زراندود و لاجوردین با مضامین مختلف عشق‌ورزی زینت یافته و چنان آراسته شده بود که محرک عشق‌ورزی و عشرت‌جویی بود، زیرا شاه بیشتر اوقات زندگی‌اش را در حرمسرا و

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

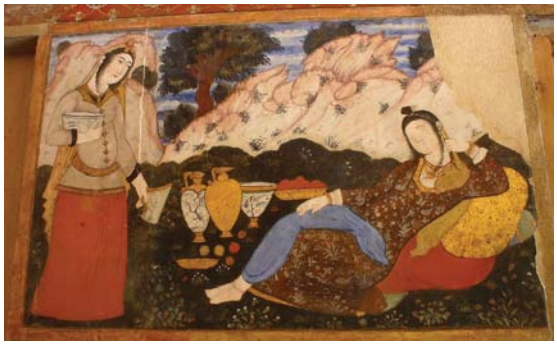
به خوشگذرانی می‌گذراند (شاردن، ۱۳۷۴، ۱۲-۱۳۱۱). زندگی زنان شاه و سایر بانوان مخصوصاً اشراف و اعیان کشور بیشتر در حرمسرا می‌گذشت. زنان جز در مهمانی‌ها و اجتماعات خانوادگی، هرگز در مجالس مردان حاضر نمی‌شدند و با مردان بیگانه رفت و آمد نمی‌کردند. از جمله سرگرمی‌های زنان در حرمسراها، خوردن و خندیدن و رقص و آواز برای شوخی و مسخرگی و سرگرم ساختن دوستان بود. آنها انجام دادن کارهای خانگی را با شأن و مقام خود مناسب نمی‌شمردند و بیشتر اوقات خود را به خوردن و خفتن و پرگویی و تنبلی می‌گذراندند (شاردن، ۱۳۷۴، ۱۴۵۴) (شکل ۲۰ و ۲۱ و ۲۲). دلالت‌های تصویری، خود روشن‌تر از هرگونه توضیحی توصیفات شاردن از زنان حرمسرا را تأیید می‌کنند. زنانی با لباس‌های فاخر، لمیده و یا نشسته بر بالش‌های زربفت به‌خوبی می‌توانند بیانگر اوضاع درون حرمخانهٔ شاهی باشند. گویا آنان غرق در لذت و خوشی کامل هستند.

شاردن (۱۳۷۴) این‌گونه بیان می‌کند که مردان در ایران معتقدند که زنانشان تنها به‌کار کامجویی و آوردن فرزند می‌خورند و بس، از این‌رو در پرورش فکری و هنرآموزی ایشان نمی‌کوشند. خود زنان نیز جز این نمی‌خواهند، نه چنان که باید خانه‌داری می‌کنند و نه به امور دیگر می‌پردازند. آنها بیشتر اوقات را به بیهودگی و آسان‌گیری و تنبلی می‌گذرانده، تمام مدت روز در بستر لمیده‌اند و بدین گونه، روز خود را سپری می‌کنند.

از آنجا که کامروایی و لذت‌جویی از زنان تنها هدف شاهان از ایجاد حرمخانه شاهی بوده است، با توجه به تعداد زیاد این زنان و حبس خانگی و ممنوعیت مراوده آنان با خارج حرم، طبق گفته شاردن در این مکان‌ها رفتارهای غیرمعمول زنان دیده می‌شود. این رفتارها، از اعمال رایج در دوران صفویه بوده است. زیرا وجود زنان روسپی زیادی که دارای زیباترین خانه‌ها و کاخ ها بوده اند تعجب سیاحان را طوری برانگیخته تا جایی که صفحاتی از سفرنامه‌های خود را به توصیف آنان اختصاص داده‌اند.

شکل ۲۰، ۲۱، ۲۲. تصویر زنان در حرمسرا، کاخ چهلستون اصفهان، **منبع:** نگارندگان

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر



شکل۲۳و۲۴. تصاویر لهو و لعب درباری، کاخ چهلستون اصفهان، **منبع**: نگارندگان

براستی، نقاش، چه هنرمندانه، با به تصویر درآوردن اندام‌های زنان با لباس‌های طلائی و قرمز، و نیز اطوارها و غمزه آمیزی آنان با چشم‌هایی زیبا و لب‌های غنچه‌ای، باورهای دوران خود را مبنی بر کامجوئی، توصیف کرده است. (شکل ۲۳ و ۲۴) این تصاویر، لهو و لعب و فساد درون دربار صفوی را، به خوبی بازگو می‌کنند.

یکی دیگر از عناصر لذت و لهو و لعب در همه این نقاشی‌ها، وجود تنگ و جام شراب است که آن هم از واقعیت اجتماعی دیگری یعنی رواج شراب‌خواری در این دوران پرده برمی‌دارد (شکل ۲۵ و ۲۶). اندکی تعمق در این دیوارنگاره‌ها نشان می‌دهد که کاربرد تنگ شراب در این نقاشی‌ها نه‌تنها به‌عنوان یک عنصر تزئینی، بلکه بازتاب علاقهٔ شدید شاهان صفوی به میگساری بوده است و منابع تاریخی نیز تفسیر روشنی در این زمینه ارائه می‌دهند. یکی از عیب‌های بزرگ شاهان صفوی، علاقهٔ آنها به شراب و افراط در آن بوده است.

از زمان شاه اسماعیل و جانشینانش، نوشیدن شراب و باده‌گساری شیوع یافت، به‌گونه‌ای که کمتر عصری از اعصار تاریخ ایران را می‌توان از این لحاظ هم‌سنگ آن دانست (پارسادوست، ۱۳۷۵، ۷۶۹). در سفرنامهٔ «فیگوئروا» – سفیر اسپانیا در دربار شاه عباس اول– آمده است که شاه و حکام او به غیر از مدتی که در جنگ هستند، بقیهٔ ایام را به عیش و نوش مشغول‌اند. هر روز از صبح تا شام بساط میخوارگی پهن است. همچنین شاهان صفوی مجالس بزم و نشاط خود را به میگساری گرم می‌کردند و شراب یکی از پذیرایی‌های اصلی آنان در مهمانی‌ها بوده است. عباس دوم یکی از پیشگامان میگساری و عیاشی در بین تمام شاهان صفویه بود و در مجالس مهمانی او شراب سهم عمده‌ای در پذیرایی‌ها داشت (فاضل، ۱۳۷۶، ۸۵).

شاردن (۱۳۷۴) در توصیف شراب‌خانه شاهی چنان می‌نویسد که در شراب‌خانه تالاری بزرگ با اتاق‌هایی در اطراف آن وجود دارد که در طاقچه‌های مقرنس شکل آن ظرف‌های شراب از بلور و یشم و عقیق و کهربا و مرجان و چینی و طلا و نقره و مینا وجود داشته است؛ این تالار باشکوه جایگاه صندوق‌های پر از ظروف شراب از گرجستان یا شیراز بوده است. علاوه بر خلعت یکی از هدایای شاهان صفوی به سفیران و یا اعیان شراب بوده است.

با اینکه شراب‌خواری در اسلام منع شده بود، اما رونق زیاد آن در دربار، تعجب بسیاری از سفیران اروپایی را برمی‌انگیخت.رفت و آمد زیاد غیر مسلمانان به دربار و نیز عمومیت و رونق این موضوع، موجب پذیرفته شدن آن بصورت یک رسم پذیرایی دربار، درآمده بود.

مسلماً موقعیت‌های جدید اقتصادی، سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و حکومتی آن دوران سبب تغییر طرز تفکر و شکل‌گیری جهان‌بینی نوینی شد. در پی این تغییرات، دگرگونی شیوهٔ نگارگری

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

و درک زیبایی‌شناسی نیز اجتناب‌ناپذیر بود. به گواهی اسناد موجود در سفرنامه‌ها و تذکره‌ها، روابط غیر معمول و نامتعارف، از رفتارهای رایج دربار بود که در نگارگری نیز رخ نمود. بی‌گمان طرز فکر و اخلاق اجتماعی در حالت‌های نفسانی نگاره‌ها بی‌تأثیر نبوده است.

شکل۲۴و۲۵. تنگ، کاخ چهلستون اصفهان، **منبع:** نگارندگان

نتیجه‌گیری

از آنجا که به‌نظر می‌رسید گروهی از نقاشی‌های چهلستون در مضمون با هم مشترک‌اند، مضمون آنها با عنوان گلگشت و سرور مورد بررسی قرار گرفت. این دیوارنگاره‌ها بیش از هر چیز به نسخه‌های تک‌برگی همان دوران بسیار شبیه‌اند. مسلماً موقعیت‌های جدید اقتصادی، سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و حکومتی آن دوران سبب تغییر افکار مردم و شکل‌گیری این سبک جدید از نگارگری شد. بی‌گمان طرز فکر و اخلاق اجتماعی در حالت‌های نفسانی نگاره‌ها بی‌تأثیر نبوده است و این گروه از نقاشی‌ها نیز بیشتر به اخلاق و آداب اجتماعی اشاره دارد و رسوم اخلاقی بین درباریان را روشن می‌سازد. هنرمند در این دوره آزادانه به بیان واقعیات اجتماعی زمان خود می‌پردازد و اساس کار خود را عادت‌های زندگی آن دوران قرار می‌دهد.

هنرمند برای به تصویر درآوردن واقعیت‌های زندگی ناگزیر به گشتن و زندگی کردن در میان عامهٔ مردم بود. از این‌رو نقاشی کردن از مدل‌هایی که زندگی واقعی را باز می‌نمودند، به یکی از سرگرمی‌های او تبدیل شد. اما وی نمی‌توانست به‌طور کامل دربار را رها کند و برای گذران زندگی خود به پشتیبانی و حمایت شاه و درباریان نیازمند بود. به همین دلیل سفارش‌های شاه و درباریان یا تجار و ثروتمندان نیز در نوبت کارهای او قرار گرفت و او جدا از تصویرسازی واقعیات زندگی مردم عادی به تصویرسازی زندگی درباری که به‌راستی از مردم عادی جدا بودند، نیز پرداخت.

بنظر می‌رسد دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون به فراخور موقعیت جایگیریشان یعنی در کاخی تشریفاتی و رسمی، بازتاب زندگی درباری آن روزگار بوده و از خوشی‌ها و شیوه زندگی ایشان پرده برمی‌دارد. از ورای تصاویر و گزارشهای بجای مانده از آن دوران رفتارهای نامتعارف اخلاقی قبح خود را از دست داده و به امر شایع تبدیل شده بوده است و هنرمند با تیزبینی از طریق ابزار هنری و امکانات خود، واقعیتهای این دوران را بطور ضمنی با باریک بینی به تصویر کشیده است.

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

پی‌نوشت‌ها

۱. Subject matter or meaning
۲. form
۳. Ervin Panofsky
۴. Pre-iconographic description
۵. Pre iconographic analysis
۶. Iconology
۷. Primary
۸. Secondary
۹. Intrinsic meaning

۱۰. سبک نومایهٔ رضا عباسی بر اساس ارزش‌های بصری خط استوار بود. نظام رنگ‌بندی و ساختار فضا نیز در کار او ساده شد. در مجالس او، آدم‌ها معدود و بزرگ‌تر از اندازهٔ متعارف هستند. بدین‌سان رضا عباسی از آن قانون‌مندی‌های زیبایی‌شناختی دقیق و پیچیده که در خلال چند قرن تجربه حاصل شده بود، سرپیچی کرد (رهنورد، ۱۳۸۶، ۱۴۴؛ پاکباز، ۱۳۸۹، ۴-۱۲۳؛ پاکباز، ۱۳۹۰، ۳۳-۳۲).

۱۱. یکی از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایران از سده‌های بعد از اسلام، پیوستگی آن با ادبیات فارسی بود، بدین‌گونه که نقاشی از مضامین ادبی مایه می‌گرفت و اشخاص و داستان‌ها را باز می‌نمود (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷، ۱۱). این ویژگی در مکتب اصفهان دستخوش تغییرات اساسی شد و نقاشی هویت مستقل یافت و از عرصهٔ هنر کتاب‌آرایی جدا شد.

از دل‌مشغولی‌های شاعران این دوره، آوردن مضامین بکر و تازه و جدایی از معیارها و قراردادهای کهن زبان ادبی و رسیدن به عناصری از زبان مردمی بود. چون شاعر در پی نوآوری و تازگی اندیشه بود، به دنبال تکلف در کلام نرفت، بلکه دقت خود را صرف یافتن موضوعات جدید از زندگی مردم کرد (صفا، ۱۳۸۱، ۵۴۱). همین که شاعران از دربار صفوی پراکنده شدند، به میان تودهٔ مردم نفوذ کردند و در شعر آنها، جهان و همهٔ مظاهر آن، آنگونه که شاعر آنها را دیده و احساس کرده و در ذهن و خیال خویش پرورانده بازنمایی می‌شود. با مطالعهٔ این موضوع و مقایسهٔ آن با ویژگی‌های نقاشی همان دوران، به‌راحتی می‌توان به این گفتهٔ سیوری رسید که تجربهٔ شاعر در این زمینه دقیقاً مشابه است با تجربهٔ نقاش درخصوص عرضهٔ موضوعات جدید و واقع‌گرایانه در نقاشی و جدایی آن از مضامین قبلی.

۱۲. در اواخر دورهٔ کلاسیک برای نمایش ترتیب ستارگان صور فلکی آندروموا (امراة المسلسله) از پیکرهٔ نیم‌برهنه زنی بسته به زنجیر استفاده می‌شد. در اجراهای ایرانی همین موضوع در سده‌های میانه با پیکرهٔ زنی کاملاً پوشیده روبه‌رو می‌شویم، مانند آنچه در نسخهٔ خطی مورخ سال ۱۰۰۹ هـ‌ق در کتابخانهٔ بودلیان است، اما در نسخهٔ سال ۱۰۴۱ هـ‌ق/۱۶۳۲م. پیکرهٔ زن با جامه‌ای بدن‌نما پوشیده شده است که مشاهدهٔ جزئیات تشریحی بدن زن را برای بیننده امکان‌پذیر می‌سازد (اتینگهاوزن، ۱۳۸۶، ۲۳۳)

فهرست منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد و یارشاطر، احسان (۱۳۷۹) *اوج‌های درخشان هنر ایران*، ترجمه رویین پاکباز و هرمز عبدالهی، آگه، تهران.
- اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۸۶) «گرایش‌های سبک‌شناختی در دوره شاه عباس» در رناتا هلود (ویراستار)، *اصفهان در مطالعات ایرانی*، ج ۲، *فرهنگستان هنر*، صص ۳۱۳–۳۴۷، تهران.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۵) *مکتب نگارگری اصفهان*، فرهنگستان هنر، تهران.
- بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۳۸۷) *سرفرسنگ‌های تحول در مسیر نگارگری ایران*، دانشگاه هنر، تهران.
- پارسادوست، منوچهر (۱۳۷۵) *شاه اسماعیل اول، پادشاهی با اثرهای دیرپای در ایران و ایرانی*، شرکت سهامی انتشار، تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۹) *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ نهم، زرین و سیمین، تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۰) *دایرةالمعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک)*، چاپ دهم، فرهنگ معاصر، تهران.
- تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۳۶) *سفرنامه تاورنیه*، ترجمه ابوتراب نوری، چاپ دوم، کتابخانه سنایی و کتاب‌فروشی تایید اصفهان، اصفهان.
- تمیم‌داری، احمد (۱۳۸۹) *عرفان و ادب در عصر صفوی*، حکمت، تهران.

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

- رهنورد، زهرا (۱۳۸۶) *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی*، نگارگری، سمت، تهران.
- سیوری، راجر (۱۳۸۷) *ایران عصر صفوی*، ترجمه کامبیز عزیزی، چاپ هفدهم، ویراست سوم، مرکز، تهران.
- شاردن، ژان (۱۳۴۵) *سیاحت‌نامه شاردن*، جلد ۷، ترجمه محمد عباسی، چاپ دوم، امیر کبیر، تهران.
- شاردن ژان (۱۳۷۴) *سفرنامه شاردن*، جلد ۴، ترجمه اقبال یغمایی، توس، تهران.
- صفا ذبیح‌الله (۱۳۸۰) «ادبیات ایران در دوره صفویان»، تاریخ ایران دوره صفویه، *جامی*، صص ۵۳۴-۵۴۹.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۰) «تحلیل نگاره یونس و ماهی با روش آیکونوگرافی»، *پژوهش‌نامه هنرهای دیداری*، سال اول، شماره ۲، پاییز، صص ۱۵-۲۴.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۰) «تحلیل نگاره بهرام گور کشتن اژدها را با روش آیکونولوژی»، *نقدنامه هنر*، سال اول، شماره ۱، زمستان، صص ۸۳-۹۶.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۱) *درآمدی بر آیکونولوژی*، سخن، تهران.
- فاضل، احمد (۱۳۷۶) *شاه عباس دوم صفوی و زمان او*، مؤسسه فرهنگی هنری ضریح، تهران.
- فلسفی، نصراله (۱۳۹۰) *زندگانی شاه عباس اول*، ۲ جلد، نگاه، تهران.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۴) *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش*، ترجمه یعقوب آژند، فرهنگستان هنر، تهران.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۹) *نگارگری ایرانی*، ترجمه مهناز شایسته‌فر، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی و مرکز تحقیقات هنر اسلامی نگاره، تهران.
- گرابار، اولگ (۱۳۹۰) *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ دوم، فرهنگستان هنر و متن، تهران.
- مقدم اشرفی، م (۱۳۶۷) *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران از سده ششم تا یازدهم هجری*، ترجمه رویین پاکباز، نگاه، تهران.
- ولش، آنتونی (۱۳۸۵) *نگارگری و حامیان صفوی، بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان*، ترجمه روح‌الله نجفی، فرهنگستان هنر، تهران.
- ولش، آنتونی (۱۳۸۶) *«هنر دوره صفویان»*، ترجمه یعقوب آژند، هنر و ادب ایران، مولی، تهران.
- هنرفر، لطف‌الله (۱۳۵۰) *گنجینه آثار تاریخی اصفهان*، ثقفی، اصفهان.
- یارشاطر، احسان (۱۳۸۰) *شعر فارسی در دوره تیموریان و صفویان*، ترجمه یعقوب آژند، تاریخ ایران دوره صفویان، جامی، صص ۵۵۰-۵۷۸، تهران.
- Panofsky, Erwin (1970) *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Book, Britain.
- Welch, Anthony (1973) *Shah Abbas and the Arts of Isfahan*, The Asia Society Inc., New York.

http://Journal.art.ac.ir