تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۸/۱۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۲/۱۳

حمیدرضا محبی [۱]

پیکرهٔ انسان در نقاشی صفوی (اصفهان) [۲]

چکیده

توسعهٔ تجارت داخلی و بازرگانی خارجی، رشد نیروهای زایندهٔ تولید و افزایش تولیدات کالایی، رواج شهرنشینی و استقرار صلح درازمدت در قرن یازدهم هـ. ق. تغییرات عمده‌ای را در ساختار فرهنگی و هنری جامعهٔ صفوی (اصفهان) به وجود آورد. هنرمندان این دوره گونه‌ای مخالفت با سنت‌های نقاشی و ارزش‌های مستقر در جامعه را در آثارشان ارائه کردند. پیکرهای انسانی آنان با پیروی خلاقیت‌های شگرف کمال‌الدین بهزاد، از گروه‌های اجتماعی مختلف مردم الگو گرفتند. در این گروه از پیکره‌ها عناصر زیبایی‌شناسانه تازه‌ای وارد شدند که پیش از آن وجود نداشتند. هنرمندان مکتب اصفهان با وجود تلاش گسترده‌ای که در شناخت جنبه‌های گوناگون زندگی انسان از خود نشان دادند، نتوانستند از موانع موجود عبور کنند. نهاد سلطنتی و پیوند آن با عرصه‌های فرهنگی و دینی ریشه‌دار در سنت، به یکپارچه‌سازی و یکدستی فرهنگی می‌اندیشید و در باززایی مرتبط با فرهنگ اروپایی و هندی که از سنت‌های تصویری‌اش داشت، سبب حیات مجدد نگرش‌های تغییرناپذیر به انسان و محیط پیرامونش ـ البته در آرایشی دیگر ـ شد. بیان ویژگی‌ها و نشانه‌های بارز تصویری و زیبایی‌شناختی جامعه‌شناسانهٔ پیکرهٔ انسان، مطالعهٔ تحلیلی و تطبیقی از روند پیکرنگاری انسانی و اهمیت کاربری‌های نشانه‌ها و رمزهای زیبایی‌شناسی و اجتماعی به‌کار رفته در دورهٔ تاریخی مذکور، جزو اهدافی هستند که نگارنده در این گفتار دنبال کرده است. در این تحقیق بر اساس استدلال استقرایی، ابتدا اقدام به گردآوری داده‌های ناشی از مشاهدهٔ آثار و مدارک موجود تصویری و مطالعات کتابخانه‌ای در تمامی حوزه‌های نظری پیش‌گفته گردید. آن‌گاه تمامی اطلاعات به دست آمده طبقه‌بندی شدند و به روش تحلیل محتوا مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفتند.

کلیدواژه‌ها: پیکرهٔ انسان در نقاشی صفوی، نشانه‌شناسی هنر صفوی، نقاشی اصفهان در دورهٔ صفوی، زیبایی‌شناسی پیکرهٔ انسان در نقاشی صفوی، نقاشی‌های رضا عباسی.

---

۱. استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه یزد، استان یزد، شهر یزد
E-mail: hr_mohebi2002@yahoo.com

۲. مقاله حاضر از پایان‌نامه دکتری نگارنده، با عنوان: «پیکرنگاری انسان در دوران ساسانی و مقایسه آن با دوران صفوی»، به راهنمایی استادان، دکتر غلامعلی حاتم و دکتر محمدتقی آشوری در دانشگاه هنر برگرفته شده است.

ART University e-Journal

مقدمه

هر چند که شاه عباس اول (۱۰۳۸ـ ۹۹۵هـ.) وارث وضعیت سیاسی و اجتماعی آشفته‌ای در جامعهٔ ایران اواخر قرن دهم هـ بود، ولی با اقتدار و مدیریتی کارآمد توانست در مدت زمان کوتاهی بر مشکلات فایق آید و با سروسامان دادن به اوضاع داخلی و دفع تجاوزات خارجی، تمرکز حکومت خود را تثبیت کند. مرکزیت یافتن اصفهان، اوج تحکیم قدرت شاه عباس اول بود. وی اصفهان را آراست و از آن شهری بین‌المللی با چهره‌ای رؤیایی ساخت.

شاه عباس کارگاه‌های کتاب‌سازی را تقویت کرد و سفارش‌های عمده‌ای را نیز به آنها سپرد. [۱] ولی نقاشی صفوی با تحولاتی که از سر گذرانده بود، نمی‌توانست در حیطه و تسلط صرف دربار باقی بماند. بدین ترتیب، در مکتب اصفهان گسترش کمّی نقاشی و تنوع در سفارش‌ها ـ به‌ویژه طراحی‌ها و تک‌نگاره‌ها ـ شکل گرفت. افزون بر این، نقاشی به اشکال دیگر نیز به کاخ‌ها، کاروانسراها، حمام‌ها، خانه‌ها و دیگر مراکز تجمع مردم راه یافت. دنیای نقاشی ایرانی سیر جامعه‌پذیری‌اش را طی می‌کرد و در میان اقشار و طبقات گوناگون جایگاه‌های خاص خود را پی‌گرفت. در این دوره کوشش‌هایی جدی به منظور خارج شدن از چنبرهٔ موضوعات معمول نقاشی ایرانی صورت می‌پذیرفت. توجه به اتفاقات روزمرهٔ زندگی و طراحی از لحظات وقوع حادثه در فضایی عاری از قراردادهای معمول درباری از ابتکارات بدیع این دورهٔ هنری به شمار می‌آید. پیکرهای انسانی در مکتب اصفهان، عنصر اصلی در شناخت مشخصه‌های این مکتب هنری است.

از اواخر سلطنت شاه عباس اول، با گرفتار آمدن دولت صفوی در سراشیبی افول، نقاشی مکتب اصفهان نیز با تمام تأثیرپذیری‌هایش از نقاشی اروپایی و هندی و امکانات فنی تازه‌ای که برای کار به دست آورده بود، نتوانست به روند رشد خود، به‌ویژه در زمینهٔ موضوع‌یابی، ادامه دهد و در نتیجه در بازتولید سنت‌های گذشته گرفتار آمد.

هنرمندان نقاش مکتب اصفهان زندگی‌ای متفاوت از نقاشان پیش از خود داشتند. خاستگاه این تفاوت‌ها را چه بسا بتوان به دلیل اطلاعات بیشتری دانست که از آنان در دست است؛ لیکن اینان به هر حال زندگانی پرفراز و نشیبی را از سرگذرانده‌اند. «صادقی بیگ»، فرماندهی از ایل افشار، در اوایل جوانی‌اش علاقهٔ فراوانی به نقاشی داشت، و بر طبق گفتهٔ اسکندربیگ، شب و روز زیر نظر مظفرعلی آموزش می‌دید. «مدتی از غرور نفس و سرکشی طبیعت که در کار نقاشی رواجی نبود و زمانه بر حسب آرزویش دوران نمی‌نمود، ترک آن کار کرده از لباس ظاهرپرستی عریان و با زمرهٔ قلندران سیاحت و دوران می‌نمود» (ترکمان، ۱۳۵۰، ۱۷۵).

امیرخان موصلو هنگامی که حاکم همدان بود مطالبی در بارهٔ وی شنید و او را از ردای درویشی خارج ساخت و در سلک ملازمین خود درآورد. «به مقتضای طبعِ تُرکیت و شیوهٔ قزلباشی دعوی جلادت و شجاعت نموده» (ترکمان، ۱۳۵۰، ۱۷۵)؛ و با این غرور موجب تحقیر قهرمانان روزگارش شد. در جنگ با ترکمانان در استرآباد، در خدمت بدرخان و اسکندرخان افشار، قهرمانی شگفتی‌آوری از خود نشان داد؛ «اما هیچ‌وقت از نقاشی غافل نبود» (ترکمان، ۱۳۵۰، ۱۷۵). در دوران شاه عباس اول به مقام کتابداری گماشته شد، «اما به‌غایت بدمزاج و غیور و تنگ‌حوصله و بدخوی زشت [بود]، و بدمزاجی هرگز او را از اغراض نفسانی آسوده نمی‌گذاشت و همیشه با یاران و ابنای جنس به مقتضای طبع عمل نموده بدسلوکی را از حد اعتدال می‌گذرانید... اما تا آخر ایام حیات تغییر در منصب او نشد و مواجب کتابداری از دیوان اعلی می‌گرفت» (ترکمان، ۱۳۵۰، ۱۷۵).

ART University e-Journal

او برای اولین‌بار در تاریخ کتاب‌آرایی ایرانی، نسخه‌ای از کتاب «انوار سهیلی» را جدا از نقش حمایتی شاهان و شاهزادگان و اعیان و مقامات مشهور و بازرگانان ثروتمند، از روی میل و علاقه خود به انجام رساند. لازم به ذکر است که کتاب مذکور حاوی ۱۰۷ نگاره و جملگی متعلق به خودش هستند. [۲] «رضا عباسی» [۳] نقاش برجستهٔ اوایل قرن یازدهم هـ. کسی بود که کار خود را در کتابخانهٔ شاهی آغاز کرد و در ملازمت با شاه و شاهزادگان و درباریان به سر می‌برد. ولی پس از مدتی، همنشینی با آن جماعت برایش مایهٔ خشنودی نشد و از دربار روی برتافت. وی به روایت اسکندربیگ، دارای شخصیتی مستقل، مغرور و زودرنج بوده و چندان میل به روابط اجتماعی گسترده نداشته است. [٤] علاقهٔ شخصی‌اش به کشتی‌گیران و وقوف در تعلیمات آن بود. لذا هنگامی که از دربار خارج می‌گردید به میان «نامرادان و لَوندان» می‌رود و اوقات خود را به تماشای کشتی‌گیران می‌گذراند. در اواخر عمر دوباره به دربار بر می‌گردد و فعالیت‌های سفارشی خود را پی می‌گیرد. [٥] نحوهٔ زندگی «رضا عباسی» بیانگر روح خودمختار و ناپایدار اوست. وی از دل سنت برخاست ولی با بریدن از آن به گروه مردمانی پیوست که هیچ سنخیتی با محیطی که خود وی در آن پرورده شده بود، نداشتند. به نظر می‌رسد محیط سراسر قرارداد و فرمان‌پذیرِ درباری با فضایی مملو از دورویی و چاپلوسی چندان برای وی خوشایند و مطلوب نبوده و نوع دیگری از زندگی را جست‌وجو می‌کرده است. [٦] او با اینکه با نقاشان و مردمان اروپایی نیز اختلاط داشت ولی هرگز تلاش نکرد به‌مانند آنان رفتار و فنون اروپایی را در کارش اعمال کند. چنین شخصیت و زندگی پرمایه‌ای که تجربهٔ بودن با تمامی اقشار و طبقات هرم طبقاتی جامعهٔ صفوی قرن یازدهم هـ. را از سر گذرانده بود، بی‌گمان می‌توانست دارای نگرشی اجتماعی و انتقادی باشد و در انتخاب محتوا و مضمون آثارش، نگرش‌های تازه‌ای را دنبال کند.

«محمد زمان»، نقاش اواخر قرن یازدهم هـ.، نیز زندگی شگفت درخور تأملی را از سر می‌گذراند. [۷] آثار برجای مانده از وی گویای این مطلب است که وی همتی بلند در تغییر نحوهٔ زندگی و آموزش خود داشته و از آموختن و حضور در میان مردمانی با ملیت و اعتقاداتی دیگر، چندان ابایی نداشته است.

گروهی از نقاشان برجستهٔ مکتب اصفهان این نکته را به‌خوبی درک کرده بودند که ماندن در دربار دستاوردی جز تکرار سنت‌های کسالت بار گذشته را در پی نخواهد داشت و برای گریز از چنین دور باطلی باید پا را از فضاهای بستهٔ درباری بیرون نهند و جرئت و جسارت تجربهٔ گونه‌های دیگر زندگی را بر دوش کشند. ولی ساختار اجتماعی و فرهنگی قرن یازدهم هـ. هنوز توانایی درک چنین روح بالنده‌ای را نداشت و در نهایت نقاشان دوباره به دربار بازمی‌گشتند.[۸]

خط: سبک و سنگین‌های عمق‌نما

در طراحی‌های مکتب اصفهان، خط به عنوان عنصری بصری، شخصیت و هویت تازه و بدیعی یافت که تا پیش از آن کمتر سابقه داشت. خط، نه تنها مرز اشکال را در فضا تعیین می‌کرد، بلکه با کش و قوس‌های سیال و متین، و سبک و سنگین کردن‌های حساب‌شده، القای بُعد و عمق را نیز بر عهده داشت. نرمی و روانی خطوط عاری از هرگونه توقف و لرزش، مهارت‌های جدّی را می‌طلبید که تنها در سایهٔ تمرین‌ها و ممارست‌های فراوان در انجام حرکت‌های تند و سریع به دست می‌آمد. سرعت عمل و ظرافت در سراسر کار دنبال می‌گردید و انسجام و یکدستی به دست آمده، تصویری زنده و گویا را در لحظه‌ای از زمان می‌نمایاند.

ART University e-Journal

شکل ۱. «حملهٔ خرس» منسوب به رضا عباسی، صفویه، حدود ۱۰۳۳ـ ۹۷۷ هـ.، ۳/۹×۷/۷ سانتی‌متر.
منبع: کنبای، ۱۳۷۸، ۱۰۰

در پیکرنگاری انسان، این شیوه چنان مقبول و مؤثر افتاد که به فن غالب طراحی‌های این دوره بدل گردید. هنرمند می‌توانست در سایهٔ خطوط سیال و روان خود، واقعیت مادی انسان و آنچه را که به وی مربوط می‌شد با فراخی و گشاده‌دستی بیشتری نشان دهد. در واقع امکانی برای هنرمند فراهم گردید تا سرعت و اتفاق را در کار خود سهیم سازد و سطوح تخت را پر از رخدادهای شیرین و چشم‌نواز و مکرری کند که کم از نغمه‌ای دل‌انگیز و نشاط‌بخش نداشتند (شکل ۱).

رسیدن به چنین شیوه‌ای از کار در نقاشی ایرانی، به یقین می‌تواند برایند تغییر نگرش‌های نقاشان در طول سدهٔ دهم هـ. به نقاشی و طراحی به‌طور اعم و «موضوع» به‌طور اخص باشد. رهایی از متن و رویکرد به واقعیت روزمرهٔ زندگی، هنرمند نقاش را وامی‌داشت تا زمان را به عنوان عنصری جاری و موجود در زمان حاضر بپذیرد و آن را در دنیای نقاشی‌اش وارد کند. این شیوه در واقع پاسخی درخور بود به نیازهای تازه‌ای که شرایط اجتماعی به شکل‌گیری‌شان دامن می‌زند. بدین‌ترتیب نقاش می‌توانست نیازها و سفارش‌های تصویری اشخاص گوناگون را با سلیقه‌های متنوع به‌راحتی برآورده سازد و نوعی از «فردیت» را در نقاشی ایرانی وارد کند.

دستار و شال: اغراقِ پُرشکن

نکتهٔ درخور توجه در نقاشی‌های مکتب اصفهان، اهمیت و توجه بیش از اندازه‌ای است که هنرمند نقاش به پوشاندن سر و بستن کمر داده و آنها را به کانون‌های توجه پیکره‌ها بدل کرده است. چین و شکنِ لایه‌های درهم پیچیدهٔ دستار و شال‌های به کمربسته و دنباله‌های رها و آویزان آنها، نظم و ساختار حساب‌شده و از پیش تعیین‌شده را که در تاج حیدری و چین جامگان مکتب تبریز به کار می‌رفت، ندارند. اینان با حرکت‌های روان و آزادانهٔ قلم ترسیم شده‌اند، ولی این به معنای بی‌نظمی و تسلیم به اتفاق صرف نیست (شکل‌های ۲ و ۳).

شکل ۲. بخشی از طرح مرکبی «درویشی در بحر تفکر»، مرقوم رضا عباسی، اصفهان، ۱۰۳۵ هـ
منبع: پاکباز، ۱۲۲، ۱۳۸۰

شکل ۳. بخشی از طرح مرکبی «پیرمرد و کدو»..مرقوم رضا عباسی، اصفهان
منبع: سودآور، ۱۳۸۰، ۲۶۷

Art University e-Journal

شکل ۴. پذیرایی شاهزاده در هوای باز، منسوب به محمدقاسم، مکتب صفوی، اصفهان، حدود ۱۰۶۰ هـ. ۱۷۴×۲۵۲ م م.، منبع: کنبای، ۱۳۷۸، ۱۰۶.

اغراق در چین و شکن‌های دستار و شال و جامگان، نوعی بیان جنسیت، لایه‌بندی زیر و رو، و نیز تلطیف و توان‌بخشی به پیکرهایی است که دشوار بتوان حرکتی در آنها ایجاد کرد. در واقع می‌توان آن را حرکتی در برابر سکون فزاینده، و امکانی برشمرد که با آن هنرمند، به گونه‌ای با پرداخت چهره، به درون شخصیت پیکرهٔ انسانی نفوذ می‌کند و نشانه‌هایی از ویژگی‌های فردی وی را آشکار می‌سازد. در عین حال چین و شکن‌ها گاه در هوا رها می‌شوند تا زمان جاری در حرکت وقوع موضوع را نشان دهند.

نکتهٔ دیگر، جنبهٔ زیبایی‌شناسی روایت چین و شکن‌هاست. آنها موج‌وار می‌آیند، تاب برمی‌دارند و در پیچ‌وتابِ گره‌های پی‌درپی، در یکدیگر فرو می‌روند و یا در هوا رها می‌شوند و حس سبکبالی و آرامشی مطبوع را که خاص لحظات شادمانی و تلذذ است، به همراه می‌آورند. حرکات موزون آنها که با دیگر مؤلفه‌ها و اجزا و عناصر نگاره هماهنگ است، مجموعه‌ای خوش‌آهنگ و منسجم را ایجاد می‌کند تا حظ بصری مخاطب را برانگیزاند (شکل ٤).

وجود این دستارها و شال‌های بسته به کمر و یا آویزان از گردن، بر شکوهمندی و وقار شخصیت پیکرهای انسانی می‌افزاید و بر موقعیت ممتاز و اشرافی آنان [۹] تأکید می‌کند.

این موضوع تا جایی پیش می‌رود که چنان در اندازه و پیچ‌وتاب دستار و شال اغراق می‌گردد که بر سر نهادن و حمل آنها گاه سبب بر هم خوردن تعادل پیکره‌ها می‌شود. دقت در نحوهٔ بستن، تعدد پیچ‌وتاب و جنسیت آنها، گونه‌ای از بیان موقعیت و رتبهٔ طبقاتی پیکره‌های نقاشی‌شده در ایران صفوی قرن یازدهم هـ است (شکل‌های ٤ـ۷).

شکل ۵. بخشی از نگارهٔ جوان، منسوب به رضا عباسی، آغاز سدهٔ یازدهم هـق.
منبع: کورکیان، ۱۳۸۷، ۱۸

شکل ۶. جوان، رقم رضا عباسی، اوایل سدهٔ یازدهم هـق.
منبع: کورکیان، ۱۳۸۷، ٤٦

شکل ۷. جوان نشسته، رقم رضا عباسی، حدود ۱۰۳۴ هـ ق.
منبع: کنبای، ۱۳۷۸، ۱۰۳

University e-Journal

تنوع در نحوهٔ بستن دستارها در پیکرهای انسانی این دوره، حاکی از آن است که دستار بستن به عنوان نوعی سنت، بیشتر از جنبه‌های زیبایی‌افزایی و تفاخر مورد توجه بوده است و به نظر می‌رسد که بستن انواع گوناگون دستارها جزو تخصص‌ها یا مهارت‌های افراد خاصی بوده است که حرفه‌ای اجتماعی در جایگاه «دستاربند» داشته‌اند.

چهره: در تردید میان آرمان و واقعیت

در صورت‌سازی و چهره‌گشایی مکتب اصفهان دو گرایش وجود داشت. از یک‌سو چهره‌های آرمانی بودند که در آنها که در مجموع از سنت نقاشی ایرانی پیروی می‌شد؛ و از سوی دیگر، چهره‌ها ملهم از مردمان واقعی. در بیشتر نگاره‌های چندشخصیتی، می‌توان دو گرایش مذکور را در کنار یکدیگر مشاهده کرد (شکل ٤).

سیمای آرمانی در مکتب اصفهان بیشتر شامل جوانان و نوجوانانِ زیباروی موزونی [۱۰] است. ویژگی‌های کلی نمایانگر نهایت زیبایی و کمال انسانی مطلوب فرهنگ ایرانی در دوران اسلامی‌اند. در شعر و ادبیات فارسی نیز به شیوه‌های گوناگون و متنوع در وصف یار فراوان به‌کار گرفته شده‌اند (شکل‌های ٤ ـ ۷).

سیمای پیکرهای ملهم از واقعیت را معمولاً میان‌سالان و پیرمردان درویش‌مسلکی از اقشار مختلف جامعه تشکیل می‌دهند، که با محاسن بلند و کوتاه و آراسته به نمایش درآمده‌اند. تفاوت‌های آشکار این چهره‌ها با یکدیگر، به هر یک از آنها فردیت بخشیده است. هنرمند نقاش گاه در این راه چندان پیش می‌رود که می‌کوشد رئالیسم را در ترسیم سیمای شخصیت‌های تاریخی به کار بندد (جدول ۱).

اگر حالت چهره در سیماهای آرمانی از یک گونه‌اند، در سیمای پیکره‌های ملهم از واقعیت، دارای تنوع و تفاوت‌اند. بیان تنوع احساسات و عواطف در چهرهٔ پیکره‌های انسانی به آنها فرصت نمایان احساساتی چون وحشت و غم، شادی، خستگی، رنجوری، تعجب، التماس، خشم، کوته‌بینی، بلندنظری، تردید، عزمی جزم و نظایر اینها را داده است. حتی برخی از آنان در بیان جنبه‌های غیراخلاقی نیز جسورانه عمل کرده‌اند. نکتهٔ جالب توجه در چهره‌گشایی‌های مکتب اصفهان، ماندن در مرز آرمان و واقعیت است. بودن در این مرز نوعی تردید در رد گذشته‌ای است که باورهایش رنگ باخته و بی‌خاصیت شده‌اند، همراه با پذیرش آینده‌ای که هیچ شناخت و تصوری از آن وجود ندارد. هنگامی که انتخابی در کار نیست، هر دوی اینها در کنار هم عرض اندام می‌کنند.

جدول ۱. چهره‌های پیکرهای انسانی در گرایش اول مکتب اصفهان

درویش. رضا عباسی	درویش در تفکر. رضا عباسی	مرد گلابی به دست. معین مصور	پیرمرد کدو به دست. رضا عباسی

ART University e-Journal

ادامه جدول ۱. چهره‌های پیکرهای انسانی در گرایش اول مکتب اصفهان

کشتی‌گیر. رضا عباسی	مرد قصاب. رضا عباسی	نشمی کمان‌کش. رضا عباسی	مولانا شیخ محمد. رضا عباسی
حکیم شفایی. رضا عباسی	درویش. رضا عباسی	شاعر. رضا عباسی	زایر مشهد. رضا عباسی
رضا عباسی. معین مصور	اثر محمدقاسم	شاه عباس اول. محمد قاسم	میرزا محمدتقی تبریزی بازرگان. معین مصور

منبع: نگارنده

در نگارهٔ «شاه عباس در مصاحبت یکی از محرمانش» اثر محمد قاسم (شکل ۱۳)، شاه عباس اول با تمام ویژگی‌های شخصیت تاریخی‌اش ترسیم شده است. حالت چشمان، ابروان، بینی و گونه‌ها و سبیل‌های آویختهٔ وی در مجموع فرم سر، گویای الگوی واقعی است که محمدقاسم نقاش در اختیار داشته و از آن طراحی کرده است. ولی سیمای محرمش، سیمایی آرمانی است و نقاش آن را بر اساس ذهنیات و آموزش‌های قبلی‌اش کشیده است. نگارهٔ «عشاق» اثر معین مصور (شکل ۸) و نگاره‌های «جوان و شاعر» (شکل ۹) و «جوان و درویش» (شکل ۱۰) اثر رضا عباسی مثال‌هایی از این دست‌اند.

در دهه‌های پایانی دولت صفوی، در نتیجهٔ آشنا شدن گسترده‌تر نقاشان آن دوره با نقاشی اروپایی و هندی، و نیز توجه خاصی که دربار به آنها داشت، نوع دیگری گزینش در چهره‌پردازی پیکرهای انسانی شکل گرفت که در واقع آمیزه‌ای محافظه‌کارانه از آرمان و واقعیت است. حاصل کار، سیمایی است که ظاهراً از واقعیتی بهره برده است که ریشه در آرمان‌های بی‌رمق دارد. فضای سرد و بی‌روح حاکم بر چهره‌ها، آنان را به صورت پیکره‌هایی خشک و ناتوان درآورده است، با سکونی که ذاتی آنهاست (جدول ۲).

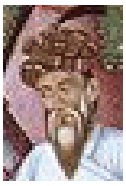
ART University e-Journal

شکل ۸. «عشاق»، معین مصور، اصفهان، ۱۰۵۲هـ.
منبع: دوازده‌رخ،۱۳۷۳،۳۰۳

شکل ۹. جوان و شاعر، رضاعباسی، اصفهان، ۶/۳× ۱۴سانتی‌متر
منبع: کنبای، ۱۳۸٤، ۸۹

شکل ۱۰. جوان و درویش، رضا عباسی، اصفهان،۵/۹×۱۸سانتی‌متر
منبع: کنبای، ۱۳۸٤، ۱۵۱

جدول ۲. چهره‌های پیکرهای انسانی در گرایش دوم مکتب اصفهان

شاه سلطان حسین. محمدعلی	شاه عباس دوم. چهلستون	مرد درباری. علیقلی جبادار	مرد درباری. محمدعلی
			
مهمان دربار. چهلستون	مرد درباری. چهلستون	مرد درباری. چهلستون	از درباریان. محمدعلی

منبع: نگارنده

نگارهٔ «توزیع هدایای جشن نوروز به دست شاه سلطان حسین» اثر محمدعلی فرزند محمد زمان نقاش معروف (شکل ۱۱)، اشارهٔ مناسبی برای این مقوله به شمار می‌آید. در این نگاره شاه دوباره به مرکز صحنه بازگشته و به حضور پذیرفته‌شدگان در دو سوی وی حلقه زده‌اند. صورت‌ها با اینکه متفاوت‌اند ولی عبوس هستند و دور از هرگونه بیان احساسی و عاطفی. با

ART University e-Journal

اینکه نقاش سعی دارد فنون اروپایی را در نورپردازی بر چهره‌ها به‌کار گیرد، ولی وی منبع نور واحدی را در تابش به تمامی چهره‌ها، آن‌گونه که در واقعیت روی می‌دهد، در نظر نمی‌گیرد. «اینکه هنرمند دو منبع نوری را از سمت چپ و راست و بدون بازتاب روی شخص شاه در نگاره آورده، ممکن است حرکتی نمادین باشد، ولی در عین حال نمایانگر شیوهٔ خاص نقاشی ایرانی است که به همه‌چیز و در همه‌حال نوری برابر می‌تاباند» (کنبای، ۱۳۷۸، ۱۱۶).

رهیافت به کالبدشناسی

نمایش کالبد انسان در نقاشی دوران اسلامی ایران، موضوع مورد توجه هنرمندان نبوده است. پیکرهای انسانی که هنرمندان ترسیم می‌کردند، بنا بر سنت تصویری، اعضای بدن (به‌جز چهره) بدن در پوششی از جامگان بلند و با دستار و بالاپوش و آستین‌های گشاد، پنهان می‌شدند؛ و چنانچه نمایش پهلوانی و ورزیدگی اندام بدن مورد نظر بود، با اشارات کلی در سطح بیان می‌گردید مثلاً با کمر باریک و یا سینه‌های ستبر.

شکل ۱۱. «توزیع هدایا در جشن نوروز، به‌دست شاه سلطان‌حسین»، اثر محمدعلی پسر محمدزمان، صفوی،اصفهان، ۱۱۲۳ هـ اندازه ۲۴۵×۳۳۱ سانتی‌متر، منبع: کنبای، ۱۳۷۸، ۱۱۸

در مکتب اصفهان گرایش به نمایش اندام انسانی و بیرون کشیدن آنها از زیر جامگان بلند به یکی از ویژگی‌های بارز بدل گردید. این گرایش ابتدا با تنگ و چسبان کردن جامگان آغاز شد و اندام میانی بدن و دستان با خطوط نرم و قوس‌داری که حالتی از عمق را ایجاد می‌کرد، برجسته گردید. گاه چین و شکنِ لباس نیز برای این مقصود به کار می‌رفت.

رایج شدن تصاویر اروپایی و همچنین رفت و آمد و حضور جمعیت کثیری از آنان در اصفهان، به رواج نوعی سلیقه در تقلید از پوشش اروپایی در میان ایرانیان و حتی شاه و درباریان انجامید. این موضوع عاملی شد تا اندام انسانی و به‌ویژه پاها از زیر جامگانِ پیکره‌ها و نمایان گردند. در نمونه‌های دیگر، نقاشان حتی از این هم فراتر رفتند و به عریان‌نمایی بدن پرداختند.

در جست‌وجوی مضمون

روند گسسته شدن پیوند نقاشی و نوشتارهای تخصصیِ ذی‌ربط و دور شدن نقاشان از دربار، آنان را به جست‌وجوی موضوعات تازه‌ای برای تکنگاره‌ها و طراحی‌های‌شان بر بستری از تغییر شرایط اجتماعی و سلایق مردمان کشاند. در این دوره روندی از گریز به سوی موضوعات زندگی روزمره، احساسات و عواطف شخصی، «خلوت»های دلفریب، شکار لحظه‌ها و اتفاقاتی که در زندگی شهری رخ می‌دهند، شکل گرفت. تفاوت سلایق اقشار و طبقات مختلف مردمان در سدهٔ یازدهم ه. و تمایل به ارضای این‌گونه گرایش‌ها، زمینه مناسب جذب و هضم موضوعات بدیع و تازه را برای نقاشان فراهم می‌کرد.

در تمامی عرصه‌های فرهنگی و هنری سدهٔ یازدهم ه. جست‌وجوهایی به منظور ایجاد تحولات و دگرگون‌سازی‌ها به چشم می‌خورد. از آن جمله می‌توان به تحولات شعر فارسی ـ که تا پیش از آن فرمانروای مطلق عرصهٔ فرهنگ و هنر ایران بود ـ اشاره کرد. از ویژگی‌های مهم مکتب ادبی موسوم به هندی که در سدهٔ یازدهم ه. بر عرصه شعر فارسی مسلط بود، «مضمون‌آفرینی» یا «صید معانی» است. [۱۲] شاعران این مکتب در تلاش برای «ایجاد تازگی در زبان شعری از جنبهٔ واژه‌سازی» به زبان کوچه و بازار بسیار نزدیک شدند و در نتیجه حوزهٔ مفاهیم و موضوعاتی که به آن پرداختند، گسترده شد. «موضوعاتی وارد شعر شد که شاعران کلاسیک، ممسکانه به آنها می‌پرداختند، اگر چه به‌هرحال، برخی از این موضوعات کاملاً نو و نشان‌دهندهٔ حرکت‌های تازه است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸، ۳۷). «واژه‌هایی که در اعصار پیش و پس از سبک هندی اجازهٔ ورود به قلمرو شعر را نداشتند، اینک فرصت خودنمایی در این قلمرو را یافتند؛ طبعاً هر واژهٔ نو با خود، معنی نویی نیز می‌آورد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸، ٤٤).

پایگاه اجتماعی شاعران عصر صفوی نیز نشان از تغییرات عمیقی دارد که در این عرصه رخ نمود. اگر تا پیش از آن بیشتر شاعران یا به طبقهٔ اشراف وابستگی داشتند، یا خود از آن طبقه بودند، «در عصر صفوی بر شمار شاعرانی که پیشه‌ور و کاسب بودند، اندک اندک افزوده می‌شود، و این امر نشان می‌دهد که شعر بیش از پیش به میان اجتماع رفته است... همین درآمیختگی شعر با زندگانی طبقه کاسبکار بود که اجازه داد عناصری از زندگانی این طبقه در مضمون شعر و عرصهٔ واژگان و گاهی در تصاویر شاعرانه، نمایان گردد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸، ۵۰).

نقاشان نیز از این تحولات دور نبودند و گرایش آنان به اقشار و طبقات گوناگون و گاه فراموش‌شدهٔ اجتماع و حتی مأنوس شدن و درآمیختن با آنان (نمونهٔ رضا عباسی) را نیز می‌توان گونه‌ای جست‌وجو و یافتن مضامین تازه و بدیع برای نقاشی برشمرد. آنان فرصت یافتند که در کار و زندگی‌شان به مسیرهای دیگری نیز گام نهند و با کشف موضوعات تازه از قراردادهای تکراری و کسالت‌بار عبور کنند. آثار «معین مصور»، از شاگردان برجستهٔ رضا عباسی، مثال بارز تلاش برای یافتن مضامین تازه، شکار لحظه‌ها و به‌کارگیری نوآورانهٔ مهارت‌های فنی است (شکل ۱۲).

ART University e-Journal

شکل ۱۲. «حملهٔ ببر به یک جوان»، اثر معین مصور، اصفهان، ۱۰۸۲ هـ ۱۲×۱۴ سانتی‌متر
منبع: دوازده‌رخ، ۱۳۷۷، ۳۰٤

قلم سحرنگار و دقیقه‌کار معین مصور در ثبت و ضبط حالات مردم و وقایع چه بسا در هیچ جا بهتر از طراحی بی‌مثل و مانند «حملهٔ ببر به جوان» به‌کار نیفتاده باشد. این طراحی روشن سفیدقام بر خلاف اکثر ترکیب‌بندی‌های مستقل هنرمند، صحنهٔ جانداری را با انبوه جمعیت به تصویر کشیده است... سفیر بخارا کرگدن و ببری را به شاه سلیمان پیش‌کش کرد. در دروازه دولت، یکی از دروازه‌های اصفهان، ببر به یکی از مهتران کرگدن که پسری پانزده یا شانزده ساله بود، حمله برد و یک طرف صورت او را کند. پسر در همان دم جان به جان‌آفرین تسلیم کرد. این طراحی، واقعه را در لحظهٔ وقوع و حرکت شکار کرده است، در حالی که گروهی از مردان به عبث سعی می‌کنند حیوان وحشی را از حمله به جوان ـ که قبلاً به زمین افتاده است ـ بازدارند (فرهاد [دوازده رخ...]، ۱۳۷۷، ۲۹۳-۲۹٤).

معادله‌سازی در شکل و رنگ

در بسیاری از تک‌نگاره‌ها و طراحی‌های مکتب اصفهان، زمینه و فضای مثبت و منفی در تعامل و تعادلی شکلی و رنگی با یکدیگر قرار دارند. این اسلوب به وحدت و انسجام تصویر یاری رسانده و تنوع را در محدودهٔ آن در هماهنگی با دیگر اجزا و عناصر به وجود آورده است. حالت و بیان پیکره یا پیکره‌های انسانی که غالباً نقش فضای مثبت را بر عهده دارند، با معادل‌هایی در زمینهٔ اثر با بیانی هاله‌وار و تک‌رنگ همراه‌اند.

شکل ۱۳. «تمثال شاه عباس در مصاحبت یکی از محرمانش»، محمدقاسم، اصفهان، ۱۰۳۹هـ. ۱۵×۵/۲۵ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس، منبع: کورکیان، ۱۳۸۷، ۱۵۵

ART University e-Journal

شکل ۱۴. تک نگاره، رضا عباسی، اصفهان، حدود ۱۰۳۵هـ. ۸/۵×۱۷/۵سانتی‌متر
منبع: کورکیان، ۱۳۸۷، ۱۵۶

در نگارهٔ «شاه عباس در مصاحبت یکی از محرمانش» (شکل ۱۳)، نقاش برای معادله‌سازی، از شاه و دلداده‌اش و درخت تنومند خمیده و دوشاخه شده‌ای که تکیه‌گاه محکمی برای لمیدن شده است و نیز یک جفت تُنگ ـ یکی در دست دلداده و دیگری به رنگ جامه شاه ـ استفاده کرده است. در نگارهٔ شکل ۱٤، هنرمند با هماهنگ کردن رنگ جامهٔ ساقی و تُنگ، معادله‌ای میان شراب و ساقی آفریده است.

به‌کارگیری این روش در تک‌نگاره‌ها و طراحی‌های مکتب اصفهان می‌تواند نوعی وام‌گیری از ساختار شعر زمانه ـ به‌ویژه غزل ـ باشد. از دیگر خصیصه‌های عمده در شعر سبک هندی، «تفوق صوری بیت» یا «معادله‌سازی» [۱۳] است؛ «بدین معنی که شاعر در مصرع اول چیزی می‌گوید و در مصرع دوم همان چیز را با واژه‌های دیگر، به شیوه‌ای تکرار می‌کند که اگر از رابطهٔ طرفین معادل بی‌خبر باشیم، احساس می‌کنیم که آن بیت بی‌ربط و پریشان است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۸، ۳۳).

گریز از جمع، تداوم تنهایی: در اسارت خیال

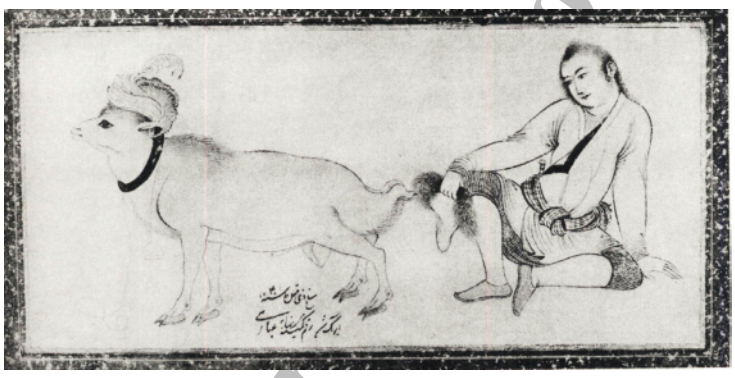
در مکتب اصفهان از کمیت پیکرهای انسانی در نگاره‌ها و طراحی‌ها به‌شدت کاسته می‌شود. شور و هیجان مشترک جمعی در بزم و رزم در روندی که از قزوین آغاز گردیده بود، رو به افول می‌نهد و به جای آن شوری از عواطف درونی و یا احساساتی ناشی از موقعیت‌های اجتماعی انسان‌ها در مقاطع سنی مختلف می‌نشیند. در اصفهان، شخصیت انسانی با ویژگی‌های فردی و جایگاه اجتماعی‌اش ظهور می‌کند. اما این شخصیت‌های برخاسته از زندگی متنوع شهری در خلأ و یا رویایی از مکان به سر می‌برند. آنان در گسست با محیط پیرامون‌شان، تنها در خلوتی که با مخاطبان ناپیدای‌شان دارند و با جام‌های در دست و یا نگاه‌های تیز و نافذ به آنها اشاره رفته‌اند، در عالمی از صلح و صفای غریب با باری از اندوهی پنهان سیر می‌کنند.

هنرمند مکتب اصفهان تلاش دارد تا راهی به خلوت درون شخصیت‌هایش بیابد، احساسات و عواطف‌شان را تجزیه و تحلیل کند و آنان را در لحظهٔ وقوع فعل به نمایش بگذارد. در نگارهٔ «مردی با قوچ» اثر رضا عباسی (شکل ۱۵)، مرد میان‌سال با چهره‌ای سرشار از حالت، با دستی شاخ قوچ را گرفته و با دست دیگرش او را به سوی خود فرامی‌خواند. او تردیدی در انجام کار خود ندارد ولی در نگاهش اندیشه‌ای توأم با ترحم و دلسوزی هویداست؛ گویی روزی را تصور می‌کند که مرگ به سراغ خودش خواهد آمد و نقطه‌ای بر پایان زندگی‌اش خواهد گذاشت.

در نگارهٔ دیگری از رضا عباسی، مرد جوان نشسته‌ای به چشم می‌خورد که با نگاهی از سر تأمل به قوچی خیره شده است که دستاری بر سر دارد و جهت نگاهش در مسیر دیگری است (شکل ۱٦). او در اندیشهٔ انجام فعلی نیست بلکه غرق در افکار و رویاهایی است که نمی‌داند چگونه به آنها دست یابد. در واقع در انتظار بخت و اقبال زندگی‌اش بر زمین نشسته است تا ببیند چه پیش خواهد آمد. قوچ در این نگاره، نمادی از بخت و اقبال آدمی است که روی از جوان برگردانده است.[۱٤] قوچ را بر سر راه مرد جوان آورده تا امیدی بر بخت‌برگشتگی و چاره‌ناپذیری باشد.

ART University e-Journal

شکل ۱۵. «مردی با قوچ»، اثر رضا عباسی، اصفهان، حدود ۱۰۳۲ هـ اندازه ۱/۱۴×۱/۹ سانتی‌متر، منبع: کنبای، ۱۳۸٤، ۹۰.



شکل ۱۶. اثر رضا عباسی، اصفهان، منبع: دوازده رخ، ۱۳۷۷، ۲۲۲.

در نگارهٔ «نشمی کمان‌دار» (شکل ۱۷)، پیرمرد ایستاده‌ای دیده می‌شود که با دستی قلیانی را گرفته است و با دست دیگرش کمانی را. تناسبات هیکل وی ناهماهنگ و با اغراق‌هایی توأم شده است که بیشتر طنزآلود به نظر می‌رسد: سر کوچک با چشمانی ریز و فشرده، بینی و چانه‌ای کشیده و افتاده با شکمی برآمده. اشارات نمادین قلیان و کمان، بیننده را با کهنه سربازی به‌جا مانده از جنگ‌های پیروزمندانه روبه‌رو می‌کند تا خاطرات و داستان‌های شگفت رزمندگی و شجاعت وی را که دیگر شنونده‌ای ندارد، یادآوری کند. این سرباز کماندار گذشته، حال در گوشهٔ قهوه‌خانه‌های معروف اصفهان با پُک زدن به قلیان و یاد ایام، به حقارت روزگار می‌پردازد. «نشمی کمان‌دار» نمادی از بازماندگان قزلباشان جنگجویی است که با گذشت زمان و تغییر شرایط زندگی، می‌بایست با غربت و تنهایی‌شان کنار می‌آمدند، تا گاه با شرح ماجراهای گذشته باشکوه‌شان اسباب سرگرمی شوند و بر روزگار از دست رفته افسوس خورند.

تنهایی جوانان زیباروی بلندبالا، میان‌سالان مسئولیت‌پذیر و پیران از رمق افتادهٔ در اندیشهٔ گذشته، آن هم در فضایی عاری از هرگونه نشانه‌های مادی زندگی، اشاره‌ای است به شرایط اجتماعی متنوع جامعهٔ شهری اصفهانِ قرن یازدهم هـ . که در آن اشخاص درگیر در حیات اجتماعی احساس ناهماهنگی و اختلاف می‌کردند. در گروهی از نگاره‌های این دوره، پیکرهای انسانی مذکور در تلاش برای گریز از تنهایی و غلبه بر آن در کنار یکدیگر به چشم می‌خورند.

ART University Journal

شکل ۱۷. «نشمی کمان‌دار»، اثررضا عباسی، اصفهان، حدود ۱۰۳۹ هـ اندازه ۱۰×۱۹ سانتی‌متر، منبع: کنبای، ۱۳۸٤، ۲۲۹

شکل ۱۸. «تکسوار و دو شکارچی»، اثر رضا عباسی، اصفهان، اندازه ۷/۲۰×۳/۱۳ سانتی‌متر، منبع: همان، ۱۷۹

در این میان به‌ویژه ارتباط میان جوانان و کهن‌سالان، درخور تأمل است: پیکرهای جوان با «چهره‌های لطیف، بی‌مو، ابروان کمانی و دلچسب و حالات سیمای جذاب و مات» (کنبای [دوازده رخ...]، ۱۳۷۷، ۲۱۷)، با آرزوها و ایده‌آل‌های دور و دراز برای آینده و یافتن راهی برای زندگی از نوعی دیگر، در گفت‌وگو و تعامل با پیران دنیادیدهٔ عاقلی که پای‌بند شیوه‌های منسوخ زندگی هستند، به سر می‌برند.

در نگارهٔ «جوان و شاعر» (شکل ۹)، «جوانی ظریف و خوش‌سیما زانو زده و کتابی را گرفته و حالت خاصی به دست راست خود داده است. در یک خط مورب نسبت به سمت راست، مردی مُسن و ریش‌دار زانو زده است و به جوان می‌نگرد و دست‌هایش را تکان می‌دهد. [۱۵] علاوه بر تقابل سنین، فرق بین دستار مرد جوان و ردایی با لبهٔ برگردان خز و سر بی‌کلاه مرد مسن و ردای سادهٔ او، نشان‌دهندهٔ تفاوت طبقاتی است. احتمال دارد که این پیکره‌ها اشاره به فردی شاعر و حامی جوان و یا مرشد روحانی ارشد و شاگرد جوان و درباری او داشته باشند. حتی با اینکه مرد جوان و مسن در حال صحبت دربارهٔ محتوای کتاب هستند، باز نگاه آنها با هم تلاقی نکرده است. مرد مسن به مرد جوان خیره شده، ولی تمام توجه مرد جوان فقط به کتاب معطوف است» (کنبای [دوازده‌رخ...]، ۱۳۷۷، ۲۱۳). غرق بودن جوان در دنیای کتاب و در سطحی بالاتر از مرد مسن قرار گرفتن، اشاره‌ای است بر رویاها و آرزوهای جوانی و ذهنیت‌های فراتر از واقعیت، و این در حالی است که مرد مسن با دستانش به پایین اشاره می‌کند.

در نگارهٔ «تکسوار و دو شکارچی» (شکل ۱۸)، فاصلهٔ میان کهن‌سالان و جوانانی که زندگی و ابزار و وسایل نو را به کهنه‌ها ترجیح می‌دهند، آشکارا مشاهده می‌شود. هنرمند با در کنار هم قرار دادن آنها و خلق تصویری روایی به کمک نشانه‌ها، تفاوت و تنهایی آنها را به نمایش می‌گذارد.

اسب در وسط صفحه تا زانو در آب فرو رفته است و از چشمه‌ای که از صخره‌ها فرو می‌ریزد، آب می‌خورد. سواره ریش‌دار و میان‌سال آن، که مسلح به تیروکمان است کاملاً به سر

ART University e-Journal

اسب خیره شده است. مرد جوانی در سمت چپ با تفنگی بر دوش، لیوانی را از آب پر می‌کند. در قسمت فوقانی در سمت راست، جوان دیگری سرک کشیده است تا صحنه پایین آبشار را ببیند. او نیز تفنگی بر دوش دارد، با پرندهٔ مرده‌ای که از لوله تفنگ او آویزان است. هر دو جوان تبسم بر لب دارند... سوارکار... متفکر به نظر نمی‌آید ولی نگاهش را از دو پیکرهٔ دیگر دزدیده است. سن و سال این پیکره‌ها نه تنها با یکدیگر متفاوت است، بلکه حتی طرز نشان دادن سلاح‌های‌شان نیز اختلاف عمده‌ای با هم دارد. سوارکار مسن صیدی بر ترک اسب ندارد، و یکی از جوانان پرنده‌ای را شکار کرده است. ... در حالی که شکارچیان جوان ناپخته و بی‌تجربه از مفهوم عمیق رویارویی در چشمهٔ آب ناآگاه هستند، بیان و حالت اندوهبار و متفکرانهٔ سوارکار ریش‌دار انعکاسی از غم غربت گذشتهٔ ایران و آگاهی از اهمیت و مفهوم ژرف این برخورد بر سر چشمه است (کنبای [دوازده رخ...]، ۱۳۷۷، ۲۱۷).

در عین حال این نگاره گویای این نکته است که تأکید بر شیوه‌های منسوخ گذشته حاصلی دربرندارد و باید پدیده‌های نو در زندگی را پذیرفت و با آنها همگام شد. [۱۶]

ایجاد و برانگیختن حس لذت و سرخوشی و جلب توجه به ظرافت‌ها و دقایق سیال‌گونه از عمده‌ترین اهداف و کاربردهای رایج در نقاشی‌های درباری ایران بوده است. [۱۹] بیننده نیز در خلوت تماشای مجالس باشکوه و سرشار از خوشی و لذت و اجزا و عناصری اشرافی، خود را در ماجرای نقاشی سهیم می‌دانست و خود به بخشی از آن بدل می‌شد. در واقع پیکرهٔ انسانی نقش‌شده نیز به نوعی وی را مخاطب قرار می‌دهد و نگاه در نگاه او، جام باده را به سویش اشاره می‌رود.

این شیفتگی به تماشا در مرحلهٔ تهذیب‌یافتهٔ آن، دیگر نگاه کردن ساده نیست بلکه نظاره آمیخته به سیر و سیاحت است؛ یا نگرشی است برگزیده، که به شخص این امکان را می‌دهد که به کشف درون و بیرون خود بپردازد، و گویی تصویر عواطف و اعمال و آرزوهایش ـ و حتی چه بسا بتوان گفت تجسم روح خود ـ را در آینه‌ای نظاره کند. همهٔ روش‌های پرورش معنوی و تمرین‌های روحی به همین مرحله می‌انجامند (کِوُرکیان، ۱۳۷۷، ٦٦ و ٦٧)(شکل های ۱۹ و ۲۰).

شکل ۱۹. «جوان زانوزده»، اثر رضا عباسی، اصفهان، منبع: کنبای، ۱۳۸٤، ۲۰۷

شکل ۲۰. «جوان نشسته»، اثر رضا عباسی، اصفهان، منبع: کنبای، ۱۳۸٤، ۵۸

در جدول ۳، ویژگی‌های کلی پیکرهای انسانی در مکتب نقاشی صفوی (اصفهان)، که پیش‌تر از این شرح داده شد، یک‌جا ارائه می‌گردد:

جدول۳. ویژگی‌های کلی پیکرهای انسانی در مکتب نقاشی صفوی (اصفهان)

خط: سبک و سنگین‌های عمق‌نما	هنرمند در سایهٔ خطوط سیال و روان خود، واقعیت مادی انسان را با فراخی و گشاده‌دستی بیشتری نشان می‌دهد و فرصتی را فراهم می‌کند تا سرعت و اتفاق را در کار خود سهیم سازد و سطوح تخت را پر از اتفاقات شیرین و چشم‌نواز و مکرر کند.	
دستار و شال: اغراق پرشکن	اغراق در چین و شکن‌های دستار و جامگان و شال، علاوه بر بیان جنسیت، لایه‌بندی زیرورو، تلطیف و توان‌بخشی به پیکره‌هایی است که دشوار بتوان حرکتی در آنها ایجاد کرد، بر شکوهمندی و وقار شخصیت پیکره‌های انسانی می‌افزاید و تأکیدی است بر موقعیت ممتاز و اشرافی‌شان؛ و اینها گاه در هوا رها می‌شوند تا زمان جاری در حرکت وقوع موضوع را نشان دهند.	
چهره: تردید میان آرمان و واقعیت	الف. چهره‌های آرمانی: ـ مشتمل بر جوانان و نوجوانان ـ مؤنث و مذکر ـ زیبارویی و موزونیِ که با ملاحت و دلبری‌شان رخ می‌نمایانند، صورت‌های بیضی‌گونه با چشمانی درشت و کشیده و ابروانی کمانی، لبانی غنچه‌ای با تبسمی معصومیت‌بار و تیرگی موهایی که به طرز لطیفی از دو سوی چهره بیرون زده‌اند. ـ چهره‌ها از یک گونه‌اند.	ب. چهره‌های برگرفته از واقعیت: ـ غالباً میان‌سالان و پیرمردان درویش‌مسلکی که از اقشار مختلف جامعه‌اند و با محاسن بلند و کوتاه و آرایش‌داده به نمایش در آمده‌اند. ـ تفاوت‌های آشکار این چهره‌ها با یکدیگر، فردیتی خاص تا حد ترسیم سیمای شخصیت‌های تاریخی به آنان بخشیده است.
رهیافت به کالبدشناسی	گرایش به نشان دادن اندام انسانی.	
در جست‌وجوی مضمون	تفاوت سلایق اقشار و طبقات مختلف مردمان در سدهٔ یازدهم هـ. و نوعی تمایل به ارضای این تمایلات زمینه‌ای مناسب را در جذب و هضم موضوعات بدیع و تازه برای نقاشان فراهم کرد. بُروز و شکل‌گیری روندی از گریز به سوی موضوعات زندگی روزمره، احساسات و عواطف شخصی، خلوت‌های دل‌فریب، شکار لحظه‌ها و اتفاقاتی که در زندگی شهری رخ می‌دهند.	
تداوم تنهایی	از کمیت پیکرهای انسانی در نگاره‌ها و طراحی‌ها به‌شدت کاسته می‌شود و شخصیت‌های انسانی با ویژگی‌های فردی و جایگاه اجتماعی ظهور می‌کنند.	

منبع: نگارنده

کارکردهای دلالتی

در جدول ٤، کارکردهای دلالتی پیکره انسانی در چارچوب معیّن دستگاه نشانه‌ای نقاشی مکتب صفوی (اصفهان)، که پیش‌تر اشاره شد، درج گردیده است.

ART University e-Journal

جدول ۴ . کارکردهای دلالتی پیکرنگاری انسانی در چارچوب دستگاه نشانه‌ای نقاشی مکتب صفوی (اصفهان)

	گرایش یکم	گرایش دوم
فرم هنری شاخص	تک‌نگاره‌ها و طراحی‌ها	نقاشی دیواری و نقاشی اروپایی (رنگ روغنی)
پیکره‌های انسانی	گروه‌های گوناگون اجتماعی (شاهزادگان، بازرگانان، درویشان، زاهدان، چوپانان، لوندان و کشتی‌گیران و جز اینها)	محوریت شاه، درباریان، مهمانان خارجی، شاهزادگان، اروپاییان.
تملک	به‌کارگیری سنت و نمادها و نشانه‌های آن در بیان نگرش‌های تازه به انسان و موقعیت جدید وی.	بازتولید نماد و نشانه‌های فرهنگ سیاسی کهن ایرانی به منظور تثبیت و دوام قدرتی رو به اضمحلال، و به‌کارگیری رمزهای زیبایی‌شناختی و فرهنگی کهن (ایرانی ـ اسلامی) در پرداخت پیکرهای انسانی، به‌ویژه شخص شاه.
تأثیرپذیری مخاطب	بیان احساسات و عواطف و نگاه فردی هنرمند به انسان و توجه به مشارکت مخاطب در دریافت اثر هنری.	پیکرهٔ انسانی با محوریت و مرکزیت نهاد شاهی آرمانی به عنوان نمادی از نظام سیاسی، اجتماعی، دینی، اقتصادی و فرهنگی صفوی به امکانی برای تفهیم ساختار آن به مردمان و تهدیدکنندگان خارجی و ابزاری برای ایجاد وحدت و تعادل در جامعهٔ بحران‌زده.
بازنگری گذشته	تلاش در جست‌وجوی راهی به سوی آینده در کنکاش گذشتهٔ باشکوه.	بازسازی گذشته در گرته‌برداری از سنت‌های تصویری کهن با هدف حفظ آن.
الگوپذیری	سعی چندانی در ارائه الگوی یکسان و مشخصی نشده است و تا حدودی گریز از آن به چشم می‌خورد.	پیکرهٔ انسانی، دوباره الگوی سرمشقی رفتار انسانی می‌شود. وی دستگاهی از نشانه‌ها و رمزهای اجتماعی را که می‌باید به آنها آگاهی داشته باشد و در عمل تکرارشان کند، با خود به همراه دارد.
آداب‌دانی	چندان مقید به رعایت آداب نیست و میل به گریز از آنها را دارد.	در نمایش تصویری سخت پای‌بند به رعایت آداب است و تخطی از آن را جایز نمی‌داند.
رویکرد به فراواقعیت	پیکرهای انسانی این گرایش وجود و ماهیتی برخاسته از موقعیت اجتماعی و فرهنگی زمان خود دارند.	شخصیت‌های محوری این گرایش تمایل دارند به موقعیت فراواقعی ارتقا یابند.
تنهایی و جمع‌گرایی	تنهایی و خلوت‌گزینی با مراد و مرشد و معشوق در گفت‌وگو و تعاملی لذت‌جویانه و یا اندیشه‌ورزی.	جمع‌گرایی درباری و قدرتمدارانه به منظور ابراز وفاداری و برادری متظاهرانه، درکنار تنهایی‌های پرتکلف و خودستایانه.

منبع: نگارنده

ART University e-Journal

پیکرهٔ انسان در نقاشی صفوی ـ تجلی تمدن صفوی: از تغییرناپذیری به سوی تغییرپذیری

تمدن صفوی با حیات بیش از دو قرن آن، با تحولات شگرف تاریخی، دینی، اجتماعی، فرهنگی و هنری همراه بود. سیر روند این تحولات در آن بخش از هنر صفوی که به پیکرنگاری انسان مربوط می‌شود، تجلی بارزی می‌یابد. بررسی روند نمود تجسمی انسان در مکتب صفوی (تبریز تا اصفهان) بیانگر تغییر نگرش‌ها به انسان و نسبت آن با محیط پیرامون اوست.

فرهنگ صفوی که در ابتدای به قدرت رسیدن آن آمیزه‌ای از تصوف و تشیع و نهاد سیاسی سلطنت بود، در جوار خود جریان اجتماعی آیین جوانمردی (فتوت) [۲۰] را نیز به همراه داشت. این آیین که بیشتر در میان پیشه‌وران و صنعتگران و تودهٔ جامعهٔ شهری رواج داشت، به عامل مهمی در تغییر نگرش‌ها در فرهنگ صفوی بدل گردید.

نگرش این جریان اجتماعی نوعی توجه به زمان حال و سیر گذر آن بود و آدمی را در سیر تغییر و تحول درونی که بر بستری اجتماعی شکل می‌گرفت، قرار می‌داد. کمال اخلاقی، که اساس و پایهٔ چنین رفتار و شیوه‌ای از زندگی بود، می‌بایست در فرایندی طولانی از کار و زندگی در میان مردمان به دست می‌آمد. به همین خاطر وجه زمینی همراه با اصل تغییرپذیری و تنوع و تفاوتِ میان انسان‌ها در محیطی اجتماعی بروز و نمود می‌یافت. چنین انسانی در تلاش و کوشش مضاعفی در تعامل و ارتباط با محیط پیرامونش قرار می‌گیرد و مشتاق است تا شناخت از خود را افزایش بخشد.

در پیکرهای انسانی نقاشی‌های تبریز، هنوز برتری با شخصیت‌های اسطوره‌ای و قهرمانان و پهلوانان شکست‌ناپذیرِ همیشه‌پیروز است. آنان جملگی پیشینه‌ای دارند که تعیین‌کنندهٔ ویژگی‌های فرازمانی‌شان است. آنان مظهر نوعی قانون یا انجام وظیفه‌ای همگانی‌اند که کم و بیش پیش‌بینی شدنی است، و به همین خاطر آنان معمولاً تغییرناپذیرند. اینکه آنها در ویژگی‌های کلی و در فضایی عاری از زمان و مکان خاص در روایت‌های مکرر کهن به تصویر کشیده می‌شوند و تنوع و تفاوت‌های چندانی میان آنان به چشم نمی‌خورد، می‌تواند از این زاویه نیز تعبیر گردد.

ضرورت‌های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی، صفویان را واداشت تا شخصیت‌های اسطوره‌ای را آرام آرام به زمین بکشانند و آنها را در بستری از حیات اجتماعی در گذار، دگرگون سازند. زندگی روزمره و دغدغه‌های آن ـ که در جریان اجتماعی جوانمردی نمود بارزی می‌یافت ـ به عنوان چارچوب امکانات، پدیدهٔ دگرگونی را مطرح ساخت و گونه‌ای حرکت به سوی آینده را نوید داد. قرارگیری انسان در محدودهٔ زمان به وی فردیت و شخصیت تاریخی بخشید و از او خواست که در شناخت هر چه بیشتر روح و کالبد زمینی‌اش بکوشد. نقاشی‌های قزوین و مشهد آغازی بر این تغییرپذیری‌اند که در مکتب اصفهان به اوج می‌رسند. در مکتب اصفهان، پیکرهای انسانی گروه‌های اجتماعی رایج به تصویر کشیده می‌شود؛ به شخصیت‌های فراموش‌شدهٔ آنان توجه می‌گردد و انواع دیگری از زندگی انسانی را ـ که وجود داشته است ـ نمایان می‌سازد. همچنین جنبه‌های مادی و زمینی زندگی اشرافی دربارِ غرق در ثروت و لذت‌جویی و خوش‌باشی را، که با پسندهای زنان در حرم نشسته هماهنگی دارند، به تصویر درمی‌آید. اینان دیگر قهرمانانِ همیشه جوانِ جنگجوی مغرور و فاتحی نیستند که پیروزی‌های درخشان خارج از توان آدمی را به ارمغان بیاورند. آنان نیز در طی زمان تغییر می‌کنند و پیر و فرتوت می‌شوند.

مکتب اصفهان، به رغم کوشش در شناخت هر چه گسترده‌تر جنبه‌های گوناگون زندگی

ART University e-Journal

انسان، نتوانست راه‌های عبور و همچنین موانع را دریابد. ادامهٔ راه به توانی همه‌جانبه در تمامی عرصه‌های دانش و زندگی نیاز داشت که ظاهراً در اواخر قرن یازدهم هـ. در ایران هنوز فراهم نبود. [۲۱] نهاد سلطنتی در پیوند با عرصه‌های فرهنگی و دینی ریشه‌دار در سنت، به یکپارچه‌سازی و یکدستی فرهنگی می‌اندیشید و در باززایی‌ای که با فرهنگ اروپایی و هندی در سنت‌های تصویری‌اش مرتبط بود، سبب حیات مجدد نگرش‌های تغییرناپذیر به انسان و محیط پیرامونش در آرایشی دیگر شد.

نتیجه‌گیری

گسترش راه‌ها، توسعهٔ تجارت داخلی و بازرگانی خارجی، رشد نیروهای مولد تولید و افزایش تولیدات کالایی، رواج شهرنشینی و استقرار صلح دراز مدت در قرن یازدهم هـق.، تغییرات عمده‌ای را در ساختار فکری و فرهنگی جامعهٔ صفوی به وجود آورد. در این میان گرایشی در مکتب اصفهانِ دوران صفوی راه دیگری در پیش گرفت. هنرمندان این دوره گونه‌ای مخالفت با سنت‌های نقاشی و ارزش‌های مستقر در جامعه را در آثارشان ارائه کردند. پیکرهای انسانی آنان، به دنبال خلاقیت‌های سترگ کمال‌الدین بهزاد، که الگوی آن برگرفته از مردمان در گروه‌های اجتماعی مختلف و فراموش شده‌ترین انسان‌ها بود، به موضوع نگاره‌های نقاشان بدل شدند. در این گروه از پیکره‌ها عناصر زیبایی‌شناسانه تازه‌ای که پیش از آن هیچ‌گاه وجود نداشتند، وارد شدند. قراردادها و سنت‌هایی که پیکرهٔ انسانی را طرح‌ریزی می‌کردند، تحت شعاع نگرش واقع‌نمایی قرار گرفتند و بدین ترتیب بیانی خاص و متنوع در نمایش آدمی پدید آمد. خط‌های کناره‌نما در آزادی بیشتری به جنبش در آمدند و هنرمندان در این آزادی عمل به استقبال اتفاق‌های پیش‌بینی‌نشده رفتند. آنان این امکان را یافتند تا «آداب» را نادیده بگیرند و آدمیان را در حالت‌های واقعی و معمول زندگی نشان دهند. در نتیجه، علاوه بر اینکه پیکره‌های انسانی در حالت‌های آزادتری به نمایش درآمدند، توجه و تأکید در جزئیات و ریزنقش‌ها نیز با نظر خودشان اعمال و یا حذف گردید. نقاشان با تأثیرپذیری از نقاشی اروپایی به تجارب تازه‌ای در چهره‌گشایی و نمایش بافت موها دست یافتند و توانستند امتداد خط‌ها را رها سازند تا نگاه بیننده را در فرم‌پذیری اشکال سهیم کنند. اغراق در نمایش اندام آدمی دیگر به منظور بیان نمادین با مفاهیم ضمنی ـ آن‌گونه که با سنت تعریف می‌شد ـ نبود؛ و نقاشان اغراق را برای بیان مضامین اندیشه‌هاشان به کار گرفتند.

نقاشان اصفهان (گرایش یکم) سعی داشتند تا در راهی گام نهند که شناخت خود را از انسان‌های محیط زندگی‌شان تجسم بخشند و نه جلوه‌های از پیش تعیین‌شده را. در نتیجه، چنین تغییر نگرشی را می‌توان عامل تفاوت‌های بارز پیکره‌های انسانی این دوره با دیگر دوره‌های مورد بحث برشمرد.

بررسی پیکرهای انسانی در تعدادی از دیوارنگاره‌های تالار بارعام کاخ چهلستون در اصفهان و گروهی از نگاره‌های اواخر سده یازدهم ه.، رویکردی از بازتولید سنت‌های استحکام‌بخش را که ناشی از شرایط تثبیت و نگرانی بوده است، بازمی‌نمایاند. فرهنگ و هنر صفوی هر چند که برتری خود را در مواجهه با همسایگان شرقی و غربی به اثبات رساند ولی در برخورد با فرهنگ اروپایی توان لازم را داشت. صفویان به بقای خود ـ به‌ویژه نهاد شاهی ـ می‌اندیشیدند و در مواجهه با فرهنگ غربی آنچه را که موجب تحکیم و تثبیت آنان می‌شد، برگرفتند و آن(ها) را با

ART University e-Journal

سنت‌های کهن درآمیختند، که حاصل نوعی التقاط در ایستایی بود.

پی نوشت ها

۱ . ن.ک. آژند، مکتب نگارگری اصفهان، ۸۲ ـ۵۷.
۲ . ن.ک. ولش، ۱۳۸۵، ص ۱۶۰ و آژند، ۱۳۸۵، ۱۴۹ـ۱۴۳.
۳ . برای اطلاعات بیشتر، ن.ک. سودآور، ۱۳۷۴، ۳۴۶ ـ ۳۱۵؛ کنبای، ۱۳۸۴ و آژند، ۱۳۸۵.
۴ . ن.ک. ترکمان، ۱۳۵۰، ص ۱۷۶.
۵ . ن.ک. میراحمد قمی، ۱۳۵۲، ۱۵۱ـ ۱۴۹.
۶ . شیخ بهایی دربارهٔ وضعیت آزاردهندهٔ دربار شاه عباس اول گزارش‌هایی دارد. ن.ک. فرهانی منفرد، ۱۳۷۷، ۱۳۴ـ ۱۳۲.
۷ . ن.ک. کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹؛ آژند، ۱۳۸۵، ۲۲۵ـ۲۲۳.
۸ . عبدالحسین زرین‌کوب در تحلیل خود در بارهٔ تحولات شعر این دوره عدم پیشرفت و شکل‌گیری نوعی جنبش مترقی در شعر فارسی را نتیجهٔ «غلبهٔ حس تسلیم و سازشکاری بارزی که در تمام این ادوار کمال مطلوب اخلاقی طبقات عامه بوده است» می‌داند و می‌نویسد: «این همان چیزی است که تذکره‌نویسان این دوره از آن به عنوان «آدمی‌گری»، «شکستگی» و «نامرادی» تعبیر کرده‌اند. ... کمال مطلوب عصر که خاص و عام ـ از شاهزادگانی چون سام‌میرزا و داراشکوه گرفته تا شاعران بازاری و حتی گدا ـ از آن صحبت می‌کردند، دردمندی و شکستگی و نامرادی بود که در واقع تا حدی با کمال مطلوب تربیتی خانقاه‌های هند هم ارتباط داشت و بی‌قیدی، مسئولیت‌گریزی، و تسلیم و سازگاری را به عنوان «آدمی‌گری» تعمید می‌کرد. در تذکره‌های این دوره مثل تحفه سامی، نصرآبادی، و امثال آنها نیز تقریباً تمام کسانی که اهل عصر آنها را با معیار اخلاقی و تربیتی جاری موافق و مطلوب می‌دیده‌اند به اوصاف نامرادی، دردمندی، شکستگی و آدمی‌گری توصیف شده‌اند؛ و به‌خوبی پیداست که در این ایام، وقتی کسانی را به نام «آدمی‌زادگان» می‌خوانند، مراد مردم اهل یا مردم سازگار و کسانی بوده‌اند که اهل عصیان و ستیز آشکار نبوده‌اند و در برخورد با دیگران، ناسازگاری و خودپرستی نشان نمی‌داده‌اند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹، ۱۳۳).
. «پوشش سر آنها دستاری از ابریشم زربفت است که مانند کدوی مدور پیچیده شده است و بالای آن قدری مسطح است و یک سر پارچه از آن بیرون می‌آید و به یک دسته منگوله و ریشه منتهی می‌شود. پست‌ترین این شال‌های ابریشمی که به عنوان دستار پیچده می‌شد، دست کم دویست اکو قیمت داشت؛ اما شال دستار شاه و بزرگان دربار تا چهارصد الی پانصد اکو نیز می‌رسید؛ چون این شال‌ها بسیار سنگین می‌شدند ـ به‌ویژه آنهایی که زرشان بیشتر بود و ابریشم‌شان کمتر. بس بعید می‌نمود که یکی از رجال، از جواهرات تزئینی برای دستار خود چشم پوشد» (تاورنیه، ۱۳۶۹، ۶۲۳).
۱۰ . خوش‌اندام: «تا از برم ای نگار موزون رفتی از دیدهٔ من شمع‌صفت خون رفتی» (محمدهاشم شیرازی) (نصرآبادی، ۱۳۷۸، ۲۰۹).
۱۱ . ن.ک. کنبای، ۱۳۷۸، ص ۱۰۷، تصویر ۶۸: «پوز زدن سگ به قدح».
۱۲ . صائب، برجسته‌ترین شاعر مکتب هندی، در دیوان اشعارش، بیشتر از هر شاعر دیگری مضمون‌ساز و به اصطلاح خودش «شکارگر معنی» است:
با تن‌آسانی، سخن صائب نمی‌آید به دست صید معنی را کمندی به ز پیچ و تاب نیست» (ترابی، ۱۳۸۰، ص ۲۱۰).
۱۳ . «در اصطلاح فنی شاعران کلاسیک تمثیل نام دارد... از آنجا که ممکن است اصطلاح تمثیل موجب سرگردانی خواننده شود، در اینجا اصطلاح معادله به کار می‌بریم، زیرا تمثیل گاهی به جای ارسال‌المثل یعنی نقل یک مثل به کار می‌رود که ممکن است به سردرگمی خواننده بینجامد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸، ۳۳).
۱۴ . در این نگاره، رضا عباسی معنای نمادین کهن قوچ در فرهنگ ایرانی را در نظر داشته است. «توانایی دادن معانی جدید به شکل‌های قدیمی، از استعدادهای عظیم اوست» (ولش، ۱۳۸۵، ۱۵۳).
۱۵ . اشاره به گفت‌وگو.
۱۶ . «رضا (عباسی) با تصویر شکارچیان جوان تفنگ به دست در تقابل با کمان‌دار مسن، نشان داد که کارایی تفنگ فقط منحصر به میدان جنگ نیست. وی در عین حال تحولات جامعهٔ ایران را در زمان

ART University e-Journal

سلطنت شاه عباس اول، که گذار از به کارگیری تیر و کمان به تفنگ از عمده‌ترین‌شان بود، ارائه کرد» (همان).

۱۷ . در تذکرهٔ شاه تهماسب، در شرح خواب وی و توبه معروفش، این مورد ذکر شده است: «... و [به] بعضی از امرا که حاضر بودند این خواب را بیان کردم. بعضی از ایشان گفتند که از بعضی منهیات بگذریم و از بعضی دیگر مثل شراب که ضروری سلطنت است نمی‌توان گذشت...» (شاه تهماسب، ۱۳۶۳، ۳۰). برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ نقش جام شراب در نظام نشانه‌ای شاهی در نقاشی ایرانی، ن.ک. Michael Barry،Ibid، pp.61-62.

۱۸ . ن.ک. فرهانی منفرد، ۱۳۷۷، ۱٤٥ و جعفریان، ۱۳۷۹، ۳۷۲.

۱۹ . ن.ک. کُورکیان، ۱۳۷۷، ۱۹ـ ۲۰.

۲۰ . ن. ک. شیبی، ۱۳۵۳، ۳۰٦؛ نیز ن.ک. کربن، ۱۳٦۳.

۲۱ . «فرانسوا پیکه، سفیر فرانسه که در عین حال اسقف بابل و مأمور پاپ نیز بود هدیه‌ای استثنایی را که با هنرمندی خاص تهیه شده بود به همراه آورده بود. این شیء وضع و حرکت ستاره‌ها را طبق نظریهٔ هیئت کپرنیکی که در آن موقع در مشرق‌زمین از آن اطلاعی وجود نداشت نشان می‌داد. شاه (سلیمان صفوی)، نه تازگی مطلب را تحسین کرد و نه استادی به کار رفته در ساخت آن اسباب. فقط قبل از هر چیز پرسید آیا آن اسباب را از طلا ساخته‌اند یا نه: گویی که تنها معیار تقویم و تخمین نزد او طلاست و بس. هنگامی که دریافت این شیء از فلزی عادی ساخته شده است، عقیدهٔ ستاره‌شناسان خود را در بارهٔ این نظریهٔ تازه علم هیئت جویا شد. آنان در پاسخ گفتند که هر کس می‌تواند هر روز شاهد بالا و پایین رفتن خورشید باشد، در حالی که زمین بر جای خود به‌طور ثابت ایستاده است و از این مطلب به‌خوبی برمی‌آید که کپرنیک غرق در سهو و اشتباه است. پس از این پاسخ شاه دستور داد که این شاهکار هنری را ـ که قیمتش تخمین‌زدنی نبود، ببرند. دیری نگذشت که آن را به اتاق یکی از قلاع اصفهان که در آنجا اسلحهٔ کهنه و سایر اشیای بی‌فایده مستعمل را نگهداری می‌کردند منتقل ساختند» (کِمپفر، ۱۳٦۳، ٦۰ و ٦۱).

فهرست منابع

ـ آژند، یعقوب [گردآورنده و مترجم] (۱۳۷۷) *دوازده رخ: یادنگاری دوازده نقاش نادره کار ایران*، انتشارات مولی، تهران.

ـ آژند، یعقوب (۱۳۸۵) *مکتب نگارگری اصفهان*، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

ـ تاورنیه، ژان باتیست (۱۳٦۹) *سفرنامه تاورنیه*، ترجمه: ابوتراب نوری، نشر سنایی، تهران.

ـ ترابی، علی‌اکبر (۱۳۸۰) *جامعه‌شناسی ادبیات فارسی (جامعه‌شناسی در ادبیات)*، فروغ آزادی، تبریز.

ـ ترکمان، اسکندربیگ (۱۳۵۰) *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، انتشارات امیرکبیر، تهران.

ـ جعفریان، رسول (۱۳۷۹) *صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست*، ج ۱، پژوهشکده حوزه و دانشگاه، قم.

ـ زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳٦۹) *از چیزهای دیگر*، انتشارات جاویدان، تهران.

ـ سودآور، ابوالعلا (۱۳۷٤) رضا عباسی و نقاشی اصفهان، ترجمه: تینا حمیدی، فصلنامهٔ هنر، ش ۲۸.

ـ شاه تهماسب (۱۳٦۳) تذکرهٔ شاه تهماسب، نشر شرق، تهران.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸) *ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما*، ترجمه: حجت‌الله اصیل، نشر نی، تهران.

ـ شیبی، کامل مصطفی (۱۳۵۳) *همبستگی میان تصوف و تشیع*، ترجمه: علی‌اکبر شهابی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

ـ فرهانی منفرد، مهدی (۱۳۷۷) *مهاجرت علمای شیعه از جبل‌عامل به ایران*، امیرکبیر، تهران.

ـ کربن، هانری (۱۳٦۳) *آیین جوانمردی*، ترجمه: احسان نراقی، نشر نو، تهران.

ـ کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳٦۹) *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*، جلد سوم، لندن.

ـ کنبای، شیلا (۱۳۷۸) *نقاشی ایرانی*، ترجمه: مهدی حسینی، دانشگاه هنر، تهران.

ـ کنبای، شیلا (۱۳۸٤) *رضا عباسی*، اصلاح‌گر سرکش، ترجمه: یعقوب آژند، فرهنگستان هنر، تهران.

ـ کِمپفر، انگلبرت (۱۳٦۳) *سفرنامه کمپفر*، ترجمه: کیکاووس جهانداری، انتشارات خوارزمی، تهران.

ART University e-Journal

ـ کِوُرکیان، ا.م. و ژ.پ. سیکر (۱۳۷۷) *باغ‌های خیال، هفت قرن مینیاتور ایران*، ترجمه: پرویز مرزبان، انتشارات فرزان، تهران.
ـ میراحمد قمی، قاضی (۱۳۵۲) *گلستان هنر*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
ـ نصرآبادی، محمدطاهر (۱۳۷۸) *تذکره نصرآبادی*، به کوشش احمد مدقق یزدی، انتشارات یزد، یزد.
ـ ولش، آنتونی (۱۳۸۵) *نگارگری و حامیان صفوی*، ترجمه: روح‌الله رجبی، فرهنگستان هنر، تهران.
Barry, Michael (2005) *Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzad of Heart* (1465- 1535), Flammarion.

ART University e-Journal