



بررسی انسان‌نگاری در نقاشی مکتب اصفهان سدهٔ دهم و یازدهم هجری قمری*

علیرضا خواجه‌احمد عطاری**

حبیب‌الله آیت‌اللهی*** علی‌اصغر شیرازی**** محسن مراثی***** خشایار قاضی‌زاده*****

چکیده

یکی از ویژگی‌های نقاشی مکتب اصفهان در دوره صفوی توجه به انسان‌نگاری است. شیوه پرداختن به تصویر انسان و نگرشی که به تصویرگری آن در نقاشی این دوره بوجود آمده آن را نسبت به مکاتب قبلی متفاوت کرده است. مقاله حاضر شرایطی را که موجب بوجود آمدن این نوع نگرش به انسان و نقاشی آن شده مورد ارزیابی قرار داده، ضرورت‌هایی که باعث شده در نگارگری دوره شاه عباس اول به تصویر انسان بیشتر توجه شود، نشان می‌دهد. این مقاله به دنبال پاسخ به این سؤال است که نحوه تأثیر این تحولات بر پیکرنگاری انسان در نقاشی مکتب اصفهان چگونه بوده است؟ هدف از این مقاله شناخت و توصیف ویژگی‌هایی است که در انسان‌نگاری نقاشی مکتب اصفهان ظاهر گردید و این سبک را در مقایسه با نقاشی قبل از خود (مکتب تبریز دو) متمایز گردانید. روش تحقیق در این مقاله با توجه به ماهیت تاریخی آن از یک سو و نیاز به تبیین آثار از سوی دیگر توصیفی-تحلیلی بوده و با استدلال استقرایی به جمع‌آوری اطلاعات مربوط به نگارگری این عصر پرداخته شده است. گردآوری مطالب به شیوه اسنادی (کتابخانه‌ای) صورت گرفته است. یافته‌های تحقیق بیانگر آن است که عوامل متعدد اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و همچنین تغییر و تحول در نگرش انسان (هنرمند) به جهان در شکل‌گیری تصویر انسان در نگارگری این دوره تأثیر داشته است، به طوری که ضرورت‌های ناشی از این عوامل به ویژگی‌های نوینی در نقاشی مکتب اصفهان منجر شده است.

کلیدواژه‌ها: تفکر ایرانی - اسلامی، نقاشی مکتب اصفهان، ویژگی‌های انسان‌نگاری، عوامل تأثیرگذار

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری علیرضا خواجه‌احمد عطاری با عنوان «ریشه‌یابی عوامل مؤثر بر انسان‌نگاری در نقاشی مکتب اصفهان» به راهنمایی آقایان دکتر آیت‌اللهی، دکتر شیرازی و به مشاوره آقایان دکتر مراثی و دکتر قاضی‌زاده در دانشگاه شاهد است. ** مربی، دانشگاه هنر اصفهان و دانشجوی دوره دکتری پژوهش هنر دانشگاه شاهد، تهران. (نویسنده مسئول)

attari.alireza@gmail.com

*** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.

**** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.

***** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.

***** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.

مقدمه

در نگارگری ایران همواره تصویر انسان جایگاهی ویژه داشته و انسان‌نگاری در هر دوره از کار نگارگران با تغییراتی همراه بوده است. توجه به پیکره انسانی در متن فکری و فرهنگی هر دوره و با توجه به تأثیرپذیری از اندیشه اسلامی که در آن خداوند می‌فرماید انسان را به نیکوترین صورت آفریده^۱ تعریف شده است.

در تفکر اسلامی به انسان توجه خاصی شده است، بنا بر نص صریح قرآن کریم «انسان خلیفه خدا بر روی زمین است» (قرآن کریم، بقره، آیه ۳۰). بر همین مبنا در تفکر اسلامی و در سیر شناخت و معرفت خداوند انسان جایگاه ویژه‌ای دارد. ابن عربی درباره جایگاه انسان می‌گوید: «انسان مختصری از حضرت الاهیست است و از این رو خدا او را به صورت خود آفرید» (حکمت، ۱۳۸۴: ۶۲).

با توجه به ویژگی‌های نگارگری و شاخص‌های موجود در نگاره‌های ایران می‌توان چنین نتیجه گرفت که نگارگران ایران در صدد نمایش وجه صوری و عینی عناصر نبوده‌اند بلکه گویی بیشتر در صدد بیان ماهیت و وجوه باطنی آنها بوده‌اند و بیشتر وجوه نمادین را به نمایش می‌گذارند تا صورت ظاهری و عینی اشیا و عناصر را؛ به طوری که صور مشخصات ظاهری - از جمله سایه‌روشن، بافت و عمق - را نشان نمی‌دهند و به قول بورکهارت^۲ «هنر مینیاتور^۳ در صدد فهم و ادراک صفات نوعی است» (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۴۸-۴۷).

در دوره صفوی (۱۱۴۳-۹۱۰ ه.ق.) شرایط اجتماعی، سیاسی و مذهبی در ایران دگرگون شد و تا پایان این دوره تغییراتی در ساختار سیاسی و اجتماعی ایران روی داد که خود موجب تغییر در مسیر نقاشی ایران گردید. این تغییرات در دوره شاه‌عباس (۱۰۳۸-۹۹۷ ه.ق.) خود را به گونه‌ای نشان داد که آن را از دوره قبل جدا ساخت. یکی از تغییراتی که در نگارگری مکتب اصفهان (قرون ۱۱-۱۰ ه.ق.) به وقوع پیوست، توجه به پیکره انسانی است. انسان در نقاشی این دوره نقش محوری می‌یابد و به تقریب کل صفحه را به خود اختصاص می‌دهد و برخلاف گذشته که تصویر انسان بخشی از کل تصویر بود، به صورت موضوع اصلی در می‌آید. در این میان، نقاشان تا پایان دوره صفوی تحت تأثیر عوامل مختلف سیاسی و اجتماعی قالبی تازه برای بیان مضامین و فنون نقاشی فراهم می‌آورند. لذا این مقاله می‌خواهد بداند که نحوه تأثیر این تحولات بر پیکرنگاری انسان در نقاشی مکتب اصفهان چگونه بوده است؟

هدف این مقاله نیز این خواهد بود که نحوه تأثیر و تأثر تحولات مذکور را بر انسان‌نگاری مکتب اصفهان پیگیری کند،

ویژگی‌های انسان‌نگاری آن را جویا شود و برای این منظور با روش استقرایی به جمع‌آوری اطلاعات مربوط به نگارگری این دوره می‌پردازد، مطالب و تصاویر دسته‌بندی و در قالب جدولی از ویژگی‌ها ارائه می‌شود. ضرورت کار از آنجا ناشی می‌شود که به نظر می‌رسد نقاشی ایران در بیان تصویری خود در مقطع تاریخی مذکور تغییراتی می‌یابد که نیاز به شناسایی و تدوین مراتب آن احساس می‌شود. این شناسایی به ما کمک می‌کند تا مراحل بعدی سبک‌شناسی نقاشی ایران را دنبال کنیم.

پیشینه تحقیق

پرداختن به پیکر آدمی در نگارگری ایران و جستجوی ویژگی‌های آن کمتر صورت گرفته، هرچند که در نقاشی ایران پیکر انسانی از اهمیت خاصی برخوردار بوده است و کمتر نقاشی‌ای را می‌توان سراغ گرفت که تصویر انسان در آن کم رنگ باشد یا اصلاً مطرح نشده باشد. این امر نشان دهنده اهمیت آن، هم در اندیشه و تفکر ایرانی - اسلامی بوده و هم بیانگر جایگاهش در معنا بخشی به هنرهای مختلف از جمله نگارگری است.

کریمیان و جایز (۱۳۸۶) در مقاله خود با عنوان «تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری» با اشاره به تحولات عصر صفوی نگاهی به نگارگری اوایل دوره صفوی دارد، رابطه با اروپا و نمود آن در نگارگری و اثراتی که در این ارتباط در نقاشی عصر صفوی گذاشته است، و با مقایسه ویژگی‌های نقاشی دو دوره اول (شاه‌اسماعیل) و دوم (شاه عباس اول) صفوی به بررسی آثار نقاشی این دوره می‌پردازد. در تحقیقاتی که خاورشناسان بر نقاشی ایران صورت داده‌اند، نوعی مطالعه تطبیقی صورت گرفته که در بعضی موارد ناخودآگاه با نقاشی غربی مقایسه شده است. به طور مثال دلاواله^۴ (۱۳۷۰)، سیاح فرانسوی، که در زمان شاه عباس به ایران سفر کرده است، نقاشی ایران را بسیار ناشیانه و به دست اشخاص بی‌اطلاع از هنر تلقی می‌کند و ترس این را دارد که شاه‌عباس پس از دیدن آثار نقاشی‌ای که توسط نقاش همراه وی کشیده شده است، بخواهد او را در بار نگاه‌دارد (دلاواله، ۱۳۷۰). در عوض، شاردن^۵ (۱۳۶۲) یکی دیگر از سیاحان فرانسوی است که در زمان شاه‌عباس دوم به ایران سفر کرده و در نقاشی ایران رنگ‌های زیبا و درخشان را مورد تحسین قرار می‌دهد.

در تحقیقات محققان معاصر نیز وقتی به نقاشی مکتب اصفهان می‌رسند، به ارتباطی که با نقاشی غرب برقرار شده است،

روش تحقیق

در این مقاله روش تحقیق توصیفی-تحلیلی بوده، با توجه به ماهیت تاریخی آن از منابع کتابخانه ای استفاده شده است. در این منابع ویژگی های مکتب اصفهان استخراج شده، در این میان به توصیف انسان نگاری نیز توجه شده است. سپس با انتخاب جزییاتی از تصاویر نقاشی مکتب تبریز و اصفهان به مقایسه دو شیوه انسان نگاری پرداخته شده است. این مقایسه باعث شده تغییراتی که در نگارگری مکتب اصفهان رخ داده بهتر نشان داده شود.

تأثیر بینش ایرانی-اسلامی بر انسان نگاری در نگارگری ایران

تصویر انسان در نگارگری ایران بر بینش ایرانی-اسلامی استوار است. بنا به قول بسیاری از محققان موضع اسلام نسبت به شمایل نگاری تابع دستورات اسلام است. اما این دستورات هیچ صحبتی از منع شمایل نگاری نشده؛ آنچه در اسلام مطرح شده مخالفت با بت پرستی است، به گفته بورکهارت: «منع و تحریم شمایل نگاری در اسلام به معنی دقیق کلمه فقط در مورد تصویر ذات الهی صدق می کند» (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۴۱). بر این اساس، نگارگران سعی کردند نگاره های شان بازدارنده طبیعت گرایی در نگارگری ایرانی-اسلامی باشد.

نکته دیگری که می توان مطرح کرد، نقش خیال در نگارگری ایران است. عنصر خیال در تبیین رابطه حق تعالی با هستی تجلی یافته نقش مهمی ایفا می کند. برای هنرمند مسلمان صورتها مرکبی هستند برای باز یافتن و تحقق بخشیدن به حقایق الهی. خداوند این بارقه الهی را به انسان عطا کرده است و شاید بار امانت- تا بدین سان هم چون خود او بتواند جهان متخیل را باز آفرینی کند. بدین سان، نقش خیال در پیوند با امور روحانی و جسمانی معنا می یابد (حکمت، ۱۳۸۴).

علاوه بر بُعد معرفتی ویژه انسان در اسلام و به تبع آن در نگارگری به ویژه در دوره صفوی با رشد گروه های صوفیگری غالبانه که بنیاد آن در دوره های قبل شکل گرفته بود، باورهای «وحدت وجودی» و «انسان انگاری» یا «تشبیه» بیش از پیش استوار گشت که براساس آن «خدا را جز در درون انسان در هیچ جا نباید جستجو کرد» (ملیکوف، ۱۳۷۹: ۴۵). اما در ادامه این نوع نگرش در آثار ملاصدرا و فیلسوفانی از این دست تعدیل یافت و سبب شد زمینه های نوعی تفکر عقل گرایانه مبتنی بر دین اسلام در انسان نگاری فراهم آید. ملاصدرا مبنای شناخت موجودات را شناخت انسان از نفس خود می داند و این را فضیلتی برای انسان می داند که خداوند به وی عطا کرده است (نصری، ۱۳۷۶).

اشاره می کنند و به التقاطی که میان نقاشی ایران و نقاشی غرب صورت گرفته و تأثیری که نقاشان ایرانی از نقاشی اروپایی گرفته است، اشاره می کنند. برای نمونه کنبی^۶ (۱۳۸۷) در کتاب «نقاشی ایران» به نزدیکی نقاشی ایران به شیوه های اروپایی اشاره می کند و نفوذ شیوه های نقاشی غربی را اجتناب ناپذیر می داند. البته در کنار این مطالب به شیوه کار رضا عباسی و برخی ویژگی های آثار وی و همچنین نقاشی مکتب اصفهان اشاره می کند که از جمله این ویژگی ها قلم گیری قوی پیکره هاست که به نوعی در شخصیت پردازی افراد تأثیر دارد. اما به طور مشخص به بررسی انسان نگاری در مکتب اصفهان و تأثیری که نقاشی غرب بر نقاشی ایران گذاشته است، نمی پردازد. با این وجود آنجاکه از نقاشان و برخی از آثارشان می نویسد، به ویژگی آثار آنها اشاره می کند و می توان ویژگی های انسان نگاری در مکتب نقاشی اصفهان را از آن برداشت کرد.

مقدم اشرفی^۷ (۱۳۶۷) در کتاب «همگامی نقاشی با ادبیات» ضمن برشمردن ویژگی های نقاشی مکتب اصفهان به شگردهایی نو برای به حرکت درآوردن انسان و استفاده از خطوط پیرامونی برای نشان دادن سکنا و حرکات زنده و تناسب واقعی بدن انسان اشاره می کند که خود بیانگر توجه به واقع نمایی در آثار نگارگران ایرانی است.

بینیون^۸ (۱۳۶۷) یکی دیگر از محققان خارجی به همراه دو تن از دیگر محققان برجسته در کتاب خود با عنوان «سیر تاریخ نقاشی ایران» به جزییات تاریخ نقاشی ایران می پردازد و در خصوص دوره مذکور با تحلیل فرایند شکل گیری مکتب اصفهان برخی تغییراتی را که در این دوره از نقاشی رخ می دهد، بازگو می کند؛ از جمله تغییر در تکنیک های نقاشی، جدا شدن نقاشی از ادبیات، تغییراتی که در نوع پوشش صورت گرفته، موضوعات نقاشی و پایگاه اجتماعی پیکره ها که در آثار نقاشان پدیدار شده است. از لابه لای نوشته های این کتاب می توان تا حدودی به شکل گیری پیکرنگاری در نقاشی این دوره پی برد. بورکهارت (۱۳۷۲) نیز در مجموعه مقالات «مبانی هنر معنوی» با اشاره به سنت های پیشین ایرانی-اسلامی مسئله پیکره ها، تمائیل و دیدگاهی را که در این نقاشی ها براساس مبانی فکری سنتی-دینی مترتب است، بازگو می کند.

در تحقیق حاضر تلاش شده است تا ضمن برشمردن زمینه های رشد انسان نگاری در نقاشی مکتب اصفهان، به ویژگی های انسان نگاری موجود در نگاره های این دوره پرداخته شود. در این میان برخی ویژگی های نقاشی مکتب تبریز دو (مکتب اول صفوی) با نقاشی مکتب اصفهان در قالب یک جدول مقایسه شده است.

از آنجا که در تمامی جهان بینی‌ها انسان جایگاه ویژه‌ای داشته است، توجه به تصویر انسان در آثار نقاشی جهان دیده می‌شود. «در نگارگری ایران نیز توجه به تصویر انسان اهمیت زیادی داشته و با توجه به اینکه تا سده نهم در قالب مصورسازی متون ادبی بوده، باعث شده است تا موضوعات با درونمایه‌های قهرمانی، عاشقانه، تغزلی یا واقع‌گرایانه نشان داده شود. این تصاویر معادل کیفیات موجود در داستان‌ها قالبی بصری یافته است» (Ettinghausen, 1988: 244).

به‌منظور مشخص شدن حدود کیفیت تصویر انسان در نگارگری ایران لازم است این مسئله از دو وجه بررسی گردد. اول اینکه هنرمندان ایرانی در نگارگری خود یک نوع خاطره قومی را دنبال می‌کنند که از سرچشمه «صورت‌های ازلی»^۸ سیراب می‌گردد و متفکران ایرانی آن را «اقلیم هشتم» یا «عالم مثال» خوانده‌اند. در این عالم تضاد میان صورت و معنا و ماده در برابر روح حذف می‌گردد و محیطی میانه آفریده می‌شود که نه تجسد کامل است و نه روح به تنهایی معنا دارد و اجساد صورت مثالی می‌یابند. در این حالت اشکال نه تجسمی واقعی دارند و نه بی‌شکل هستند (شایگان، ۱۳۸۸). بنابراین در نگارگری تصویر انسان شکلی طبیعت‌گرایانه را نشان نمی‌دهد.

دومین وجه، ارتباط و درعین حال همگرایی نگارگری با ادبیات است. «صور خیال در نگارگری منطبق بر صور خیال در شعر فارسی است» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱). علاوه بر آن، فنون شعر همسو با فنون نگارگری بوده است. برای مثال در شعر با وزن و ریتم سروکار داریم و آرایه‌های ادبی چون ایهام، تشبیه، مجاز و استعاره از جمله عواملی است که شعر را در معنایی رمزگونه نشان می‌دهد. در نگارگری نیز این ویژگی‌ها رعایت می‌شود؛ در نگارگری اشکال در جایگاه تشبیه همان صورت‌های مثالی‌ای هستند که در عرفان اسلامی از آن یاد شد. نتیجه این بینش در نگارگری به صورت حذف عواطف و احساسات خود را نشان داد- سوای برخی از تصاویر چون «مرگ اسکندر» در شاهنامه دموت که حالات فردی انسان‌ها [با تأثیر از نقاشی چین] نشان داده شده است، در اکثر نگاره‌ها از نمایش ویژگی‌های فردی و هرآنچه در مجموع فردیت آدمی و احوالات عاطفی او را به نمایش می‌گذارد، خبری نیست؛ این نوع شمایل‌نگاری حتی تا دوره قاجار نیز ادامه می‌یابد. در واقع، در نگارگری اصیل ایرانی- اسلامی انسان‌ها و عناصر اطراف تابعی از زمان و مکان مادی و تعیین‌های آن نیستند و روایتی را به تصویر می‌کشند که گویی بی‌زمان و مکان است. به همین دلیل از قوانین مناظر و مرایا تبعیت نمی‌کنند و تا آنجا که شاهد هستیم چند رویداد به‌طور هم‌زمان در یک تصویر به نمایش درمی‌آید.

همچنین، نگارگران رنگ‌ها را به صورت تخت روی صفحه نقاشی می‌گذارند. بافت و رنگ دو پدیده‌ای هستند که وابسته به نورند. نگارگران برای نشان دادن جنسیت از تغییرات در خط استفاده می‌کنند و از سایه‌روشن در تصاویر پرهیز می‌کنند. این امر که نور نزد نگارگران چه معنا و مفهومی دارد، خود به بحثی جداگانه نیاز دارد؛ اما در اینجا می‌توان به این نکته اشاره کرد که نور در نگارگری ایران بر پایه بینش اسلامی شکل می‌گیرد.^۹ بر این مبنا رنگ‌های درخشان بازتاب حاکمیت نور هستند، به‌طوری‌که نگاره‌ها از سایه‌روشن، تاریکی و ابهام ببری است و به‌قول بسیاری عالمی نورانی را به نمایش درمی‌آورد.

انسان‌نگاری در تاریخ نگارگری ایران

تصاویری که از نقاشی‌های مانوی در تورفان و خوچو یا خوشو در آسیای میانه به دست آمده نشان‌دهنده برخورد «نوعی» یا «نشان‌های» با عناصر تصویر است. در این نقاشی‌ها و آثار دوره‌های بعدتر تصویر انسان با ویژگی‌هایی همراه است که این نوع تصویرگری را از تصویرگری سایر کشورها متمایز می‌کند. به‌طور مثال نقاشان در این دوره‌ها تلاش می‌کنند براساس داستان به روایت‌گری بپردازند و با چشم‌پوشی از ویژگی‌های ظاهری- از جمله بروز عواطف در چهره‌ها و یا سایه‌روشن و بافت طبیعی اشیاء- این تمایزات را نشان دهند. اولگ گرابار^{۱۰} خاستگاه این گونه تصویرگری را در تأثیرپذیری نگاره‌ها از آثار هنری سغدیان (۸۰ ه.ق.)، هنر چین که به‌همراه مغولان به ایران آمد (۶۸۸ ه.ق.) و تبدیل سمرقند و هرات به مراکز فرهنگی در آغاز قرن پانزدهم م. (نهم ه.ق.) به‌عنوان لحظات کلیدی تاریخ نقاشی ایرانی می‌داند (Grabar, 2000: 80-81).

اما می‌توان به این عوامل رشد عرفان اسلامی و ادبیات را در فضا سازی و تصویر کردن انسان در نگارگری افزود. مضمون بیشتر نگارگری‌های ایران را شعر پارسی شکل می‌دهد و در شعر پارسی عرفان نقش عمده‌ای بازی می‌کند. علاوه بر آن نقش سفارش و سلیقه حامی در شکل‌گیری تصاویر کاملاً مشهود است. بر همین اساس، می‌توان تصویر انسان را در رابطه با مجموعه عناصری که در نقاشی‌ها به کار رفته است، سنجید و با توجه به اینکه مهمترین حامی و سفارش دهنده نقاشی دربار و شاه بوده، بسیاری از تصاویر با رعایت خواست شاه و مناسبات موجود در دربار شکل گرفته است. تصویر انسان در هر دوره‌ای ویژگی‌های خاص خود را یافت. در دوره سلجوقی تأکید بر اعمال ساده و مستقیم آدم‌هایی است که تا حد امکان سترگ و برجسته نمایانده شده‌اند. در دوره مغول هم درونمایه‌های تصویری براساس داستان‌ها با ترکیب‌بندی‌های پیکردار و منظره‌پردازی وابسته به شیوه عهد



نگارگری اصفهان ریشه در سبک نگارگری قزوین دارد. از آنجا بود که تعداد پیکره‌ها در نقاشی‌ها کم شد و پیکر انسان از طریق بازسازی سکنات و حرکات طبیعی‌اش جلوه‌ای زنده یافت (همان) و باز از همین دوره بود که طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب شکل گرفت، تهیه نسخ خطی محدود شد و استقلال نسبی‌ای که نقاشان از زمان شاه طهماسب در دربار قزوین به دست آورده بودند، در اصفهان ادامه یافت و شاگردان و دوستان محمدی و صادق بیک حالا در اصفهان این شیوه را به یک جریان دامنه‌دار و اصیل مبدل کردند. نظام رنگ‌بندی و ساختار فضا ساده‌تر شد و خط بر رنگ فائق آمد، در واقع کاربرد رنگ در نگارگری این دوره با تدبیر و حساسیت‌های خاص زمانه به کار رفت. مکتب اصفهان را می‌توان به سه مرحله تقسیم کرد. در مرحله اول آثار رضا عباسی و شاگردانی که شیوه او را دنبال می‌کنند از جمله افضل‌الحسینی و معین‌مصور؛ در این مرحله شیوه سنتی نگارگری با ویژگی‌های خاص مکتب اصفهان اجرا شد. در مرحله بعد شاگردان رضا عباسی با تغییراتی شیوه او را دنبال کردند، از جمله محمدقاسم، محمدیوسف و محمدعلی؛ این مرحله را می‌توان مرحله گذار نگارگری اصفهان از سنت به تجدد (نوآوری به شیوه فرنگی) تلقی کرد که خصوصاً در فضاسازی‌ها و کاربرد برخی از تمهیدات رنگی و شکلی سعی در القاء بُعد و دوری و نزدیکی می‌نمایند و در مرحله سوم شیوه‌ای التقاطی از سنت و نوآوری برگرفته از نقاشی اروپایی در نقاشی‌ها نمودار می‌شود و نقاشانی چون بهرام سفره‌کش، علیقلی جبه‌دار و محمد زمان نمایندگان آن هستند.

عوامل مؤثر بر شکل‌گیری انسان‌نگاری دوره صفوی

اکنون این سؤال را می‌توان مطرح کرد که چه عواملی در تغییرات انسان‌نگاری در دوره صفوی و خصوصاً دوره شاه‌عباس مؤثر بوده است؟ همان‌گونه که قبلاً ذکر شد، در نگارگری ایران انسان همواره جایگاهی ویژه داشته است. در دوره صفوی با انتقال پایتخت از تبریز به قزوین و سپس به اصفهان در دو مرحله، تغییراتی در ساختار فکری، فرهنگی و فضای هنری به وجود آمد. حمایت شاهان از نقاشی صورتی دیگر یافت و گرایش‌های حامیان به نقاشی به‌نحوی که در گذشته بود و سفارش داده می‌شد، دگرگون گشت. عواملی را که موجب این دگرگونی شد، می‌توان به موارد زیر خلاصه کرد:

- کم‌شدن توجه شاهان صفوی به کتاب‌آرایی.^{۱۱}

- توجه و حمایت از ساخت‌وساز و آرایش کاخ‌ها.^{۱۲}

- تغییر پایتخت از تبریز به قزوین و سپس به اصفهان.

سلجوقی ادامه یافت، با این تفاوت که حالا برخی ویژگی‌های بصری با الهام از عناصر چینی شکل می‌گرفت. تصویر انسان‌ها پرتحرک‌تر و رابطه انسان با عناصر پیرامون از منظر واقعی‌تری برخوردار شد. در دوره تیموری چیره‌دستی در پیکر‌نمایی ارتقا و طراحی صحت بیشتری می‌یابد، و با اینکه انسان‌ها ایستا به نظر می‌رسند، در نقاشی به‌واسطه جایگزینی اثربخش و درست آن نقشی کلیدی دارند. در عین حال تلاش شده است تا به تمامی عناصر به یک اندازه اهمیت داده شود، لذا تصویر انسان مرکز توجه نیست. چهره‌ها هم‌چنان بی‌حالت تصویر شده و سنت طراحی چهره‌ها بیشتر بر قاعده نمایش خشک و ثابت پیکره‌ها شکل گرفته است. این امر با آثار بهزاد تغییر می‌یابد؛ از آنجا که بهزاد به موضوعات اجتماعی و زندگی روزمره توجه دارد، تمهیداتی از جمله یافتن شگردهایی نو برای به‌حرکت درآوردن انسان و استفاده از خطوط پیرامونی برای نشان‌دادن سکنات و حرکات زنده و تناسبات واقعی بدن انسان را به نمایش می‌گذارد (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷). نکته دیگر اینکه بهزاد توانست نسبت‌های درستی میان اندازه‌های انسان با ساختمان‌ها برقرار سازد. همچنین، تصویر تک‌پیکره در کارهای بهزاد از جمله نوآوری‌های وی در نگارگری ایران است.

انسان‌نگاری در ابتدای دوره صفوی از هم‌آمیزی سبک هرات و تبریز دو به‌وجود آمد. این سبک «لوح تجمل و زرق و برق سنجیده‌ای است که نشان از ذوق و سلیقه غنی‌تر و لطیف‌تر دربار صفوی دارد. رنگ‌های عالی، نقش‌های رو به کمال و صحنه‌های زندگی درباری به‌نمایش درآمده است» (بینیون، ویلکینسون و گری، ۱۳۶۷: ۲۸۹).

انسان‌نگاری در نگارگری مکتب اصفهان

نقاشی مکتب اصفهان در سده‌های دهم و یازدهم ه.ق. شکل گرفت. در این دوره شاه‌عباس با انتخاب اصفهان به عنوان پایتخت، آن را به یکی از مراکز تجاری- فرهنگی و نمادی از نظام جدید اجتماعی ایران تبدیل کرد. رشد تجارت خارجی و امنیتی که در مسیر حرکت بازرگانان، سیاحان، مبلغان مذهبی و تمام کسانی که به‌نحوی شوق دیدار کشورهای شرقی را داشتند به‌وجود آمد، باعث شده بود که فضای اجتماعی ایران دگرگون شود. به‌موازات این دگرگونی، درزمینه هنر نقاشی نیز با ورود پرده‌های نقاشی و نقاشان اروپایی به ایران و توجهی که دربار به این نوع نقاشی نشان می‌داد، توجه نقاشان ایرانی به سوی نقاشی اروپایی جلب شد؛ تاجایی که «شروع تأثیر قطعی هنر اروپا بر هنر ایران را اکثر پژوهندگان به تاریخ بازگشت محمد زمان از یک دوره مطالعه هنری از ایتالیا ربط می‌دهند» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۸۶).

- تغییر در ساختار قدرت و برآمدن دیوان‌سالاران ایرانی و عالمان دینی که موجب رشد نظام شهری شد.

- استقلال نسبی هنرمندان و رشد برخی از حامیان کم‌مایه‌تر که امکان خرید آثاری با قیمت نازل‌تر برایشان فراهم بود.^{۱۳}

- امنیت عمومی، رشد توسعه شهری و ایجاد رفاه عمومی تحت تأثیر رشد اقتصادی (شاردن، ۱۳۶۲ ج ۲: ۱۳۷).

- کوچ آرامنه به جلفای اصفهان و به تبع آن ایجاد کلیساهای جدید که دارای نقاشی‌هایی با موضوعات نقاشی غربی (موضوعات مسیحی) بود.

- حضور هنرمندان و نقاشان غربی، ارمنی و هندی در ایران در نتیجه گسترش روابط بازرگانی در دوره شاه عباس اول (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶؛ قازاریان، ۱۳۶۳).

- تغییر در ساختار اقتصادی و رشد خزانه شاهی که منجر به اصلاح سازمان ارتش و ساختار قدرت به نفع شاه شد (بنایی، ۱۳۷۷).

- انتقال جمعیت کثیری از اقوام گرجی و چرکسی از منطقه قفقاز به ایران و دربار.

ویژگی‌های انسان‌نگاری در مکتب اصفهان

در نگارگری مکتب اصفهان با انسانی روبرو هستیم که نسبت به انسان‌نگاری مکاتب پیشین تغییر یافته است. این مکتب با نام رضا عباسی رقم خورد - با این وجود نباید نام کسانی چون شیخ‌محمد، سیاوش، محمدی و صادقی‌بیک را که در روند شکل‌گیری مکتب اصفهان نقش بسزایی داشتند، از یاد برد - هم او که با آثار خود و پیروانش جریان نقاشی مکتب اصفهان را شکل داد. شاید یکی از مهمترین مواردی که می‌توان در مورد این گروه از نقاشان عنوان کرد، خودآگاهی آنان نسبت به خود و موقعیت‌شان بود. استقلال نسبی نقاشان از دربار آنان را از جایگاه خود در جامعه و مناسباتی که در این عرصه وجود داشت، بیشتر آگاه کرد. این استقلال هم در زمینه نقاشی بود و هم در زمینه مالی، لذا آثاری که به وجود آمد، نشان از شرایط تازه‌ای بود که در جامعه هنری حکم‌فرما شد. بدین ترتیب، نگارگران مکتب اصفهان ویژگی‌هایی را در ترسیم انسان رعایت کردند که ذیلاً به آنها اشاره می‌شود:

- تصویر انسان در مرکز و محور نقاشی قرار گرفت.

- نمایش پیکرها به صورت تک‌چهره یا تعدادی محدود در حالت‌های مختلف با موضوعات عاشقانه، در حال تفرج یا در حال انجام کار.

- جداسدن نقاشی از ادبیات که باعث شد نگارگران برای ترسیم نقاشی‌های خود از مضامین کتاب‌ها استفاده نکنند و در

نتیجه اول اینکه انسان‌های عادی در نقاشی‌ها ظاهر شوند و دوم، موضوعات زندگی روزمره طرف توجه نقاشان قرار گیرد.

- استفاده از سایه‌روشن در پیکرها به صورتی غیر واقع‌نمایانه که در ابتدا کم و در پایان دوره صفوی تشدید شد.

- به کارگیری قلم‌گیری کلفت و نازک (تند و کند) در ترسیم پیکرها که ضخامت خط در بعضی از قسمت‌ها حجم بدن را نشان می‌دهد و توجه بیشتری را به پیکره جلب می‌کند.

- رقم‌زنی در نقاشی‌ها که در گذشته مرسوم نبود و در این دوره نقاشان هریک به نحوی آثار خود را امضا می‌کردند. گاهی اوقات همراه با رقم‌زنی نوشته‌هایی مبنی بر شرح موقعیتی که نقاشی در آن صورت گرفته است نیز دیده می‌شود. از نگارگری مکتب اصفهان به بعد رقم‌زنی امری معمول می‌شود، هرچند که گاهی این امضاها جعل شده است و تشخیص آثار نقاشی را مشکل می‌کند (پاکباز، ۱۳۷۹).

- استفاده از انواع رنگ‌ها در ترسیم پیکرها و تکرنگ‌لغابی (شفاف) در ترسیم عناصر طبیعت که منجر به از دست دادن پیوستگی شبه‌واقعی بین عناصر می‌شود، به منظور توجه بیشتر به پیکره انسانی. این شیوه بیشتر در آثار تک‌پیکره اجرا شده است. برخی از این آثار نیز بدون رنگ یا تکرنگ کار شده به نحوی که قلم‌گیری بیشترین نمود را داراست (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵).

- ترسیم دقیق انواع چهره؛ در برخی نقاشی‌ها به صورت عکس نیم‌تنه که غالباً چهره‌ها را به صورت چشمگیری ارائه می‌کنند.

- طراحی از چهره مردم عادی و حالات و حرکاتشان که مایه‌ای مردم‌پسندانه دارد. در بعضی از موارد نیز نقاشی و طراحی حاکی از نشان دادن پیکرهای خاص، حالات و حرکات سنجیده و تفاخرات ناشی از زندگی نامأنوس شهری است.

- نشان دادن انسان‌ها در لباس‌های فاخر ابریشم و زری یا اروپایی با پاها و دست‌های حنا بسته و بعضاً خالکوبی بر دست و پا و همچنین برهنه که نشان از توجه به بدن در این دوره بوده است. در این موارد از انبوه مروارید، کلاه‌های مختلف برای پوشش سر از جنس‌ها و رنگ‌های گوناگون و بعضاً نمایش سگ‌های دست‌آموز که نشان از تفاخر غربی بوده، استفاده شده است.

- استفاده از تزئینات به‌وفور در طرح لباس خصوصاً در آخر دوره صفوی که حاکی از تأثیر نقاشی هند بر نقاشی ایران از دوره شاه‌عباس دوم به بعد است.

برخی از این ویژگی‌ها ضرورت فرهنگی-اجتماعی این دوره و برخی دیگر به دلیل ارتباط با اروپا و فرهنگ و هنر کشورهای هم‌جوار شکل گرفته است. با این وجود به اذعان نویسندگان کتاب سیر تاریخ نقاشی ایران «در بیشتر قرن هفدهم میلادی اثر چندانی از نفوذ تکنیک و فن هنر اروپایی دیده نمی‌شود»



اصفهان در مقایسه با نگارگری مکتب تبریز دو را بهتر نشان می‌دهد. مکتب نگارگری تبریز دو از یک طرف تمام ویژگی‌های نگارگری ایران را دارد و از طرف دیگر خود نماینده سه مکتب هرات، ترکمانان و تبریز دوره صفوی است.

(بینیون، ویلکینسون و گری، ۱۳۶۷: ۳۷۷) و به‌رغم خرسندی و تمایل نقاشان به استفاده از ویژگی‌های نقاشی غربی هم چنان روح نگارگری ایران تا سده بعد در نقاشی‌ها نمایان است. جدول زیر ویژگی‌های انسان‌نگاری در نگارگری مکتب

جدول مقایسه‌ای انسان‌نگاری در مکتب اصفهان و تبریز دو

عنوان	مکتب تبریز دو	مکتب اصفهان	تصویر مکتب تبریز دو	تصویر مکتب اصفهان
حاکم شدن پیکره در تصویر	کوچکی پیکرها در تصویر و توجه به انسان‌ها و عناصر دیگر تصویر به یک نسبت	بزرگ کشیدن پیکره‌ها و در نتیجه حاکمیت پیکره بر کادر		
نسبت انسان با فضای نقاشی	تصویرهای فراخ با کادرهای دو به سه که در آن تصویر انسان‌ها کوچک و با تعداد زیاد نشان داده شده است	محدود شدن تصویر به یک یا چند پیکره در کادر با نسبت یک به دو که در آن تک‌پیکره انسان بر کادر غالب می‌شود و کل کادر را دربر می‌گیرد		
رابطه انسان با مضامین نقاشی	وابسته به مضامین ادبی - نمایش سبک‌وار انسان‌ها - نمایش موضوعات درباری براساس مضامین شعری	جدا شده از مضامین ادبی و در نتیجه توجه به موضوعات عادی روزمره - عدم ارتباط بین خوشنویسی اطراف نقاشی		

عنوان	مکتب تبریز دو	مکتب اصفهان	تصویر مکتب تبریز دو	تصویر مکتب اصفهان			
نمایش حالات چهره و اطوار انسانی	<p>وابستگی انسان به اخلاق و سجایای سنتی که در آن حالات و اطوار انسان متعالی به نمایش درآمده است</p>	<p>تغییر در منش و سجایای اخلاقی و در نتیجه ظهور انسان عادی، نمایش حالت و اطوار انسان‌های عادی</p>		<p>استفاده از قلمگیری تند و کند (کلفت و نازک) در قسمت‌هایی از بدن که عضلات را نشان می‌دهد و در نتیجه ایجاد حجم در نمایش بدن</p>	<p>به کارگیری قلمگیری ظریف و تاحدودی یکنواخت (اصطلاحاً سیمی) برای نمایش بدن و لباس</p>	<p>استفاده از قلمگیری در تصویر انسان</p>	
کاربرد رنگ در تصویر	<p>به کارگیری رنگ‌های متنوع به وفور و به یک نسبت در لباس و شکل‌های زمینه براساس تفکر نشان‌های (آیه‌ای) که منجر به توجه به تمام عناصر می‌شود</p>	<p>استفاده از رنگ به صورت محدود خصوصاً رنگ‌های ثانویه و عدم استفاده از رنگ‌های ملون در زمینه (خصوصاً در نقاشی‌های تک‌پیکره) که منجر به برجسته شدن پیکره در نقاشی می‌شود</p>	<p>توجه به بدن انسان</p>				
توجه به بدن انسان	<p>عدم اهمیت به بدن انسان و پوشاندن بدن با لباس‌های خاص زمانه به شکلی سبک‌وار. عدم توجه به عضلات بدن و سادگی و یک‌نواختی فرم آنها</p>	<p>توجه به بدن و عضلات آن، استفاده از لباس‌های فاخر ابریشم و زری، استفاده از تزئینات روی قسمت‌های مختلف بدن و هم‌چنین نشان دادن بدن برهنه</p>					

عنوان	مکتب تبریز دو	مکتب اصفهان	تصویر مکتب تبریز دو	تصویر مکتب اصفهان
سایه- روشن کاری و حجم پردازی	استفاده از رنگ‌های تخت و بدون سایه‌روشن و حجم‌پردازی	استفاده از تکنیک پرداز به منظور ایجاد سایه‌روشن و حجم‌پردازی در صورت و بدن		
تغافل و ارتباط فرهنگی	تا این دوره ارتباط چندانی میان ایران و کشورهای دیگر برقرار نگردید، لذا تأثیری در نقاشی دیده نمی‌شود	به‌واسطه ارتباط با غرب نقاشان و حامیان آنها به نقاشی غرب علاقه نشان دادند	-	
ترسیم چهره‌های نیم‌تنه	عدم توجه به چهره‌نگاری و کشیدن نیم‌تنه	توجه به چهره و حالات انسانی - کشیدن چهره نیم‌تنه تحت تأثیر نگارگری هند	-	
رسم‌زنی	در گذشته یا نقاش اثر خود را امضا نمی‌کرد یا در جایی از نقاشی قرار می‌داد که به سختی خوانده می‌شد یا امضا توسط شاگردان انجام می‌شد	معمول شدن امضا در آثار نقاشی - در بعضی موارد همراه با شرحی از واقعه		

نتیجه‌گیری

هر پدیده اجتماعی زمانی زنده و پویاست که در متن فرهنگی خود حرکت کند و به موازات تغییراتی که در مسائل مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری روی می‌دهد آن پدیده نیز دگرگون شود. نقاشی ایران در سده دهم و یازدهم ه.ق. نیز از این امر مستثنی نبوده است. ضرورت‌های اجتماعی و سیاسی آن دوره مسیر نقاشی را دگرگون ساخت. در اثر این دگرگونی ویژگی‌های نگارگری تغییر یافت. از جمله این تغییرات توجه به انسان‌نگاری در نقاشی بود، به گونه‌ای که انسان محور و مرکز تصویر قرار گرفت و با تأکیدی که بر پیکر انسان شد، توجه بیننده را به خود جلب نمود. این امر خصوصاً زمانی بیشتر نمود یافت که نگارگری مضامین خود را نه از ادبیات بلکه از زندگی روزمره و عادی و در میان مردم جستجو کرد. نگارگران برای جلب نظر هرچه بیشتر مخاطبان خود تمهیدات دیگری نیز به خرج دادند، هم‌چون استفاده از رنگ برای پیکر انسان و در مقابل عناصر تصویر به صورت تک‌رنگ که منجر به نشان داده شدن هرچه بیشتر پیکر انسانی شد. علاوه بر آن به کارگیری قلم‌گیری تند در بخش‌های عضلانی و کند در بخش‌هایی که خط محو می‌گردد، موجب ایجاد بُعد در بدن انسان گردید. در حالی که در این دوره به واسطه ارتباط با غرب و حضور نقاشان غربی، هندی، ارمنی و آثارشان علاقه و توجه حامیان نقاشی و خود نقاشان به شیوه‌های اروپایی در ایجاد بُعد و دورنماسازی و سایه‌روشن جلب شد، این روش به صورت بطئی و ابتدایی در نگارگری مکتب اصفهان تا آخر این دوره بیشتر نمایان شد. به هر شکل هرگاه به سیر تاریخ نگارگری نظر بیافکنیم، حضور باورهای اعتقادی در بطن نقاشی ایران حتی تا دوره‌های بعد نیز نمایان است.

پی‌نوشت

۱- تکریم شخصیت انسان از دیدگاه وحی تا آنجا اوج می‌گیرد که آفریدگار انسان به خاطر آفرینشی چنین بدیع به خویش تبریک می‌گوید: «و لقد خلقنا الانسان من سلاله من طین... ثم انشأناه خلقاً آخر فتبارک الله أحسن الخالقین/ انسان را از گل خالص آفریدیم... بار دیگر او را آفرینش دیگر دادیم، پس خداوند شایسته تعظیم است که بهترین آفرینندگان است» (مؤمنون/ ۲۱-۴۱). گرچه در این آیه تعظیم، تکریم و تبریک نخست متوجه آفریننده است، منطق سخن نشان می‌دهد که خداوند بدین وسیله آفریده و مخلوق خود را نیز بزرگ داشته است؛ یعنی اگر خداوند "احسن الخالقین" است، از آن روست که انسان به عنوان مخلوق و آفریده او دارای "احسن تقویم" است. «لقد خلقنا الانسان فی أحسن تقویم/ ما انسان را در نیکوترین شکل و حد اعتدال آفریده‌ایم» (تین/ ۴).

2- Titus Burckhardt

3- Miniature

4- Pietro Della Valle

5- Chardin

6- Shila Canby

7- Laurenc Binyon

8- Arcketypes

۹- نور در هنر ایران نقشی کیمیایی دارد. ایرانیان از قبل از اسلام برای نور اهمیتی ویژه قایل بودند و از هرچه تاریک و ظلمانی است نفرت دارند. نور در نزد ایرانیان مثال خیر است و در برابر تاریکی که هم‌چون شر است، قرار دارد. در آثار مانویان استفاده از طلا و نقره به عنوان نمودی از نور به حدی بود که وقتی در دو دوره ساسانی و عباسی کتاب‌های آنان به آتش کشیده شد، جویی از طلا و نقره روان شد. نویسندگان کتاب سیر تاریخ نقاشی ایران و هم‌چنین شاردن، سیاح فرانسوی، وقتی از رنگ در نگارگری ایران صحبت می‌کنند بیشتر به شرایط اقلیمی ایران اشاره دارند، غافل از آن که نور برای ایرانیان پرتوی از وجود یا خود وجود است (ر.ک. آفرینش، وجود و زمان، توشیهیکو ایزوتسو، ۴۸-۷۶).



10- Oleg Grabar

درخصوص رویگردانی شاه‌طهماسب از نقاشی نظرات مختلفی گفته شده، به‌طور مثال اولگ گرابار معتقد است مقتضیات سیاست داخلی باعث این تحول روحی شده (Grabar, 2000: 66) اما رویین پاکباز معتقد است «سرخوردگی ناشی از عدم موفقیت هنری در روی‌گردانی شاه‌طهماسب از هنر بی‌تأثیر نبوده است» (روئین پاکباز، ۱۳۷۹). اما گزارشی که اسکندریبگ از وی می‌دهد، این احتمال را رد می‌کند. وی می‌نویسد: «با این طبقه [هنرمندان] الفت تمام داشتند هرگاه مشاغل جهانداری و ترددات مملکت‌آرایی فراغی حاصل می‌شد، به مشق نقاشی تربیت دماغ می‌کردند. در اواخر از کثرت مشاغل فرصت آن کار نمی‌یافتند...» (اسکندریبگ منشی، ۱۳۵۰: ۱۷۴). درهرحال عدم حمایت شاه لطمه شدیدی به پیکر نگارگری وارد ساخت.

۱۱- قاضی‌احمد دراین‌باره در کتاب خود می‌نویسد: «تصویر و کار آن والاگوهر [طهماسب] بی‌نظیر بسیار است و چند مجلس در ایوان چهلستون دارالسلطنه قزوین است از آن جمله مجلس "یوسف و زلیخا" و "نارنج‌بری خواتین مصر و زنان زیبا" و در آن صفحه این بیت مسطور است:

مصریان سنگ ملامت بر زلیخا می‌زدند حسن یوسف تیغ گشت و دست ایشان را برید» (قاضی‌احمد قمی، ۱۳۶۶: ۱۳۸).

۱۲- «در این زمینه گزارش‌های غروری شاعر دوره صفوی که با صادقی‌بیک ملاقات داشته، خواندنی است: قصیده‌ای در مدح صادقی نوشتیم و به قهوه‌خانه‌ای رفتیم تا آن را بخوانم هنوز قصیده به پایان نرسیده بود که صادقی آن را از دستم گرفت و گفت: دیگر طاقت ندارم بیش از این گوش کنم! لحظه‌ای بعد برخاست و پنج تومان را که در دستمالی پیچیده شده بود همراه دو تکه کاغذ به‌سویم افکند. روی کاغذ دو طرح سیاه‌قلم کشیده شده بود. آنها را به من داد و گفت: بازرگانان هر دو ورق کار مرا سه تومان می‌خرند و به هندوستان می‌برند آنها را ارزان‌تر نفروش! سپس چندبار معذرت خواست و بیرون رفت» (راجر سیوری، ۱۳۷۴: ۱۲۸).

۱۳- تبدیل اراضی «ممالک» (که در دست حکام حکومتی "قزلباش" بود) به اراضی «خاصه» (که متعلق به شاه بود) از دوره شاه‌عباس شروع شد. بدین‌ترتیب سود حاصله از تولیدات این اراضی به خزانه دولت ریخته می‌شد. بدین‌ترتیب شاه توانست این پول را صرف تجهیز ارتشی دائمی کند که در همه حال تحت امر وی بودند و این امکان را برای شاه ایجاد می‌کرد که بتواند سیاست‌های خود را اعمال کند (مینورسکی، ۱۳۳۴؛ پیکولوسکایا و دیگران، ۱۳۵۶).

منابع مآخذ

- قرآن کریم.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۵). رضاعباسی توجیه‌گر چهره‌گر زمان. **مجموعه مقالات نگارگری‌مکتب اصفهان**. تهران: فرهنگستان هنر.
- ایزتسو، توشیهیکو. (۱۳۸۴). آفرینش، وجود و زمان. ترجمه مهدی سررشته‌داری. تهران: مهراندیش.
- بنایی، امین. (۱۳۷۷). تأملاتی در ساختار اجتماعی و اقتصادی ایران در اوج دوره صفوی. **اطلاعات سیاسی-اقتصادی**. ترجمه محمدعلی رنجبر. (۱۳۵-۱۳۶)، ۴۴-۵۵.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۹). **هنر مقدس**. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
- _____ (۱۳۷۲). **مبانی هنر معنوی**. **مجموعه مقالات**. ترجمه غلامرضا اعوانی. تهران: حوزه هنری.
- بینیون، لورنس؛ ج. و. ویلکینسون و گری، بازیل. (۱۳۶۷). **سیر تاریخ نقاشی ایران**. ترجمه محمد ایران‌منش. تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). **نقاشی ایران از دیرباز تا امروز**. تهران: نارستان.
- پیکولوسکایا، ن. و. و دیگران. (۱۳۵۴). **تاریخ ایران**. ترجمه کریم کشاورز. چاپ چهارم. تهران: پیام.
- حکمت، نصرالله. (۱۳۸۴). **حکمت و هنر در عرفان ابن‌عربی**. تهران: فرهنگستان هنر.
- دلاواله، پیترو. (۱۳۷۰). **سفرنامه**. ترجمه شجاع‌الدین شفا. چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- سیوری، راجر. (۱۳۷۴). **ایران عصر صفوی**. ترجمه کامبیز عزیزی. چاپ چهارم، تهران: مرکز.
- شاردن، ژان. (۱۳۶۲). **سفرنامه**. ترجمه اقبال یغمایی. جلد چهارم، تهران: توس.
- _____ (۱۳۶۲). **سفرنامه**. ترجمه اقبال یغمایی. جلد پنجم، تهران: توس.
- شایگان، داریوش. (۱۳۸۸). **بت‌های ذهنی و خاطره ازلی**. چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.



- قازاریان، مانیا. (۱۳۶۳). *هنرنقاشی جلفای نو*. ترجمه ادیک گرمانیک. تهران: هویک ادگاریان.
- قمی، قاضی‌احمد. (۱۳۶۶). *گلستان‌هنر*. تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری. تهران: کتابخانه مطهری.
- کریمیان، حسن و جایز، مژگان. (۱۳۸۶). *تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری*. دوفصلنامه *مطالعات هنر اسلامی*، (۷)، ۶۵-۸۸.
- کنبی، شیلا. (۱۳۸۷). *نقاشی ایرانی*. ترجمه مهدی حسینی. چاپ سوم، تهران: دانشگاه هنر.
- مقدم اشرفی، م. (۱۳۶۷). *همگامی نقاشی با ادبیات*. ترجمه روئین پاکباز. تهران: نگاه.
- منشی، اسکندربیک. (۱۳۳۱). *تاریخ عالم آرای عباسی*. به کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
- مینورسکی، ولادمیر. (۱۳۳۴). *سازمان اداری حکومت صفوی*. ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: کتابفروشی زوار.
- نصری، عبدالله. (۱۳۷۶). *سیمای انسان کامل از دیدگاه مکاتب*. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

- Ettinghausen, R. (1998). *Content and Context of Visual Arts in the Islamic Art*. the Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Grabar, O. (2000). *Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting*. New Jersey: Princeton.



Received: 2011/ 7/9
Accepted: 2011/11/9

The Study of Human Iconography in the Painting School of Isfahan 10-11 /16-17

Ali Reza Khajeh Ahmad Attari*

Habibollah Ayatollahi** Ali Asghar Shirazi*** Mohsen Marasi**** Khashayar Ghazizade*****

6

Abstract

Human image is one of the features of the Isfahan style painting. Methods and attitudes that have made it different than the picture of old schools. This paper examined the conditions that cause this type of attitude and painted, the requisites that make painting a picture of Shah Abbas I will pay more attention.

Political, social and cultural exigencies attracted more attention to human images in the era of Shah Abbas I. These exigencies originated from internal and foreign relationships of the government. This research presupposes that certain principles in the Iranian painting originated from the Iranian-Islamic thought but these developments emerged in the iconography of Isfahan School of painting. Therefore, it is necessary to study the domain of these developments.

This article tries to examine how these changes can affect the human iconography. Research findings show that various socio-political and cultural factors influenced the human representation in this era leading to new features in the Isfahan School of painting.

The methodology of this study is based on historical analysis as well as data collected from library sources.

Keywords: human iconography characteristics, influences, Iranian-Islamic thought, Isfahan School of painting

* PhD Candidate, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran

** Associate Professor, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran

*** Assistant Professor, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran

**** Assistant Professor, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran

***** Assistant Professor, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran