نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

بررسی نکات اشتراک و افتراق دو نگاره به قلم سلطان محمد و صادقی بیک افشار در دوره صفویه

افسانه رجائیان [۱*]، اکبر نیکان‌پور [۲*]، مصطفی ندرلو [۳]

[۱] دانش آموخته کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران، پردیس فارابی، تهران، ایران. af.rajaeian@gmail.com

[۲] (نویسنده مسئول)، دکتری تخصصی، استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، پردیس فارابی، تهران، ایران. a.nikanpour@yahoo.com

[۳] دکتری تخصصی، استادیار، گروه آموزشی ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، ، تهران، ایران. naderloo@art.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۴۶
دوره ۱۹
صفحه ۱۲۷ الی ۱۴۶

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۱۱
تاریخ داوری: ۱۴۰۰/۰۲/۰۳
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۱۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۶/۲۲

کلمات کلیدی
مطالعه تطبیقی،
شاهنامه طهماسبی،
انوار سهیلی،
مکتب تبریز،
مکتب قزوین.

ارجاع به این مقاله
نام خانوادگی و نام نویسنده اول و سایرین، عنوان مقاله، نام نشریه، شماره نشریه، دوره نشریه، سال چاپ، محل چاپ، شماره صفحه

dx.doi.org/10.22034/IAS.****.****/

چکیده

هنر نگارگری، از آغاز سلسه صفوی، با اصول و قراردادهای حاکم، توسط نگارگران زبده به اوج شکوه و تکامل رسیده است. علاقه پادشاهان به اشعار اسطوره‌ای و حماسی فردوسی برای پرورش روحیه قهرمان‌پروری در مردم همراه با حفظ مکتب اسلامی، موجب خلق شاهنامه نگاری در این دوران شده است. از آثار شاخص پدید آمده در این عصر می‌توان به شاهکار شگفت‌انگیز شاهنامه طهماسبی به مدیریت سلطان محمد نقاش پایه‌گذار مکتب دوم اشاره کرد. صادقی بیک افشار از جمله نگارگران پیشرو در شکل‌گیری مکتب قزوین بوده است که آثار نو و شگرفی را در هنر نگارگری به‌یادگار گذاشته است. وی خالق نسخه دست‌نویس مصور شخصی خود، به‌نام انوار سهیلی صادقی می‌باشد. در این پژوهش به بررسی نقاط اشتراک و دو نگاره پرداخته شده است. نتایج حاصل از مقایسه تطبیقی نگاره "کشتن هوشنگ دیو سیاه را" به قلم سلطان محمد و نگاره "زاهد و گاو نذری‌اش" از صادقی بیک افشار، ما را به دو جریان سیاسی و اجتماعی متفاوت متصل می‌کند. که روند شکل‌گیری عناصر و ترکیب‌بندی در نگاره‌ها را متحول کرده است. تفاوت‌های بارز نگاره کتاب شاهنامه طهماسبی با انوار سهیلی صادقی در بینش اسلامی حامیان اثر و نوع سلیقه حاکم بر یک نسخه سفارشی درباری و یک نسخه دست‌نویس شخصی بوده است، لیکن نقطه اشتراک اصلی نیز، در نیروی جسارت و بازنمایی دو نگارگر می‌باشد. در هر دو نگاره بازتاب جلوه‌هایی نو، دیونگاری و خلق تصاویر مرتبط به انسان‌ها و داشتن دغدغه‌های آنان با پرداختن به مردم‌واری و واقع‌گرایی پیرامونشان عنوان شده است.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی نکات اشتراک و افتراق دو نگاره به قلم سلطان محمد و صادقی بیک افشار در دوره صفویه.
۲. بررسی بازتاب جلوه‌هایی نو، دیونگاری و خلق تصاویر مرتبط به انسان‌ها در دو نگاره.

سؤالات پژوهش:

۱. جه نکات اشتراک و افتراق در دو نگاره به قلم سلطان محمد و صادقی بیک افشار در دوره صفویه وجود دارد؟
۲. دیونگاری و خلق تصاویر مرتبط به انسان‌ها در دو نگاره به قلم سلطان محمد و صادقی بیک افشار در دوره صفویه چگونه کار شده است؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

در این تحقیق به آشنایی سبک و سیاق هنری و خصوصیات فکری و فردی دو نگارگر تأثیرگذار مکتب تبریز دوم و قزوین پرداخته خواهد شد و با توصیف و تحلیل دو نگاره به قلم سلطان محمد و صادقی بیک به‌لحاظ بصری، مضمونی، کاربردی و سیاسی و اجتماعی مورد مطالعه و بررسی قرار خواهد گرفت. در پایان نکات اشتراک و افتراق این دو مکتب با بررسی دو نگاره، یکی نگاره "کشتن هوشنگ دیو سیاه را"، از شاهنامه طهماسبی و دیگری نگاره حکایت "زاهد با گاو نذری‌اش" از کتاب انوار سهیلی صادقی مورد بررسی قرار خواهد گرفت. اهداف کلی این پژوهش شامل بررسی تأثیرات تفکر حامیان در هنر نگارگری دو مکتب تبریز دوم و قزوین می‌باشد همچنین از دیگر اهداف این پژوهش، بررسی دیدگاه‌های فکری و هنری دو هنرمند بنیان‌گذار مکاتب به‌نام سلطان محمد تبریزی و صادقی بیک افشار در آثارشان و شناسایی عناصر تأثیرگذار، یافتن نوعی نظام‌مندی در ترکیب‌بندی عناصر، نقوش تزئینی، رنگ‌بندی به کار برده شده در این دو مکتب می‌باشد. از اهداف فرعی این پژوهش می‌توان به مطالعه چیستی نگارگری اسلامی به لحاظ مضمونی، ساختاری، کارکردی و فنی و تأثیرات اجتماعی، روحی و روانی به همراه بینش شخصی نگارگر در آثار خلق شده اشاره نمود. روش تحقیق در این پژوهش بر اساس شیوه یافته اندوزی از طریق مطالعات کتابخانه‌ای همراه با نمونه‌گیری هدفمند و روش توصیفی و تحلیلی خواهد بود و داده‌ها با استفاده از روش مطالعه تطبیقی تحلیل خواهد شد.

پیشینه تحقیق

آفرین (آفرین, ۱۳۸۹) در تحقیقی به تحلیل واقع‌گرایی در نگارگری ایرانی از دوره تیموری تا قاجار پرداخته است. در این پژوهش وی به جایگاه فاخر ادبیاتی که با هنر درآمیخته است، اشاره نموده است. آفرین (آفرین, ۱۳۸۹) نخست به هنر فاخر و هنر عامه پسند و مضمون هر دو و چگونگی از بین رفتن هنر فاخر اشاره کرده و با نگاره‌هایی از مکاتب به‌وجود آمده از دوره تیموری تا قاجار این مسأله را با طرح سوالاتی تحلیل کرده است. در انتها به این نتیجه رسیده است که سبک واقع‌گرایی بهزاد از مکتب هرات تا مکتب اصفهان و مکاتب بعد از آن تا قاجار تأثیر به‌سزایی برای شروع یک جنبش مهم به‌سمت و سوی عامه پسند شدن نگارگری داشته است. چنان‌که نگارگرانی که شاگرد بهزاد بودند مخصوصاً در دوره مهم صفویه تأثیرات زیادی از این سردمدار بزرگ مکتب تبریز گرفته‌اند و آن را به نسل‌های بعد از خود منتقل کرده‌اند. در این میان رفته‌رفته سلایق مردم و عدم پشتیبانی حامیان و تأثیرپذیری از فرهنگ‌های ملل مختلف به‌خصوص غرب در این سه‌دوره (تیموری، صفوی و قاجار) باعث شد که هنر و هنرمند به وقایع پیرامون خود و زندگی روزمره مردمان توجه بیشتری نشان دهند. هر چه به مکتب اصفهان در دوره صفویه نزدیک می‌شویم فاصله ادبیات از نگاره‌ها زیاد می‌شود و این می‌تواند یک نوع استدلال منطقی برای روی آوردن به واقع‌گرایی باشد. از دیگر افرادی که به سنت‌گرایی بهزاد پایبند بودند، صادقی بیک افشار در دوره شاه عباس صفوی است که در این مقاله از دو نگاره از کتاب انوار سهیلی استفاده شده است. نگاره دو مرد در بازار و لاک‌پشت و اردک‌ها مستندسازی خوبی از معماری و پوشاک و سرگرمی‌های رایج آن زمان شده است. نگاره دیگر از رضا عباسی هنرمند همزمان با صادقی بیک افشار با نگاره‌ای به‌نام چوپان گوژپشت و شروع تک نگاره‌ها متأثر از فرهنگ اروپائیان همه نشان‌دهنده رواج تصاویری واقع گرا از دنیای پیرامون نقاشان در تمام ادورای که در این مقاله به آن پرداخته شده است و تأثیرات آن تا قاجاریه تحلیل کامل و واضحی را برای درک بهتر از واقع‌نمایی به مخاطب عرضه داشته است (آفرین, ۱۳۸۹).

رضایی و حیدری (رضایی و حیدری، ۱۳۹۶). در تحقیقی با توجه به نشانه‌شناسی از دیدگاه سوسور به بررسی چند نگاره از دو کتاب شاهنامه طهماسبی و اکبرنامه پرداخته‌اند. آن‌ها با توجه به دو قطب برون/درون در نگاره‌های اکبرنامه متوجه درونی بودن نگاره‌ها چه در شکار و چه در جنگ به فضاهای بسته و یا لااقل محدوده‌بندی شده برای صحنه‌ها، شده‌اند. عنصر غالب در تصاویر نشانه‌های فرهنگ می‌باشد، مانند رفتارها و شخصیت انسان‌ها که در قسمت بالای نگاره‌ها آمده است. در عین حال به‌دلیل کادر کشیده و عمودی، تنش را در نگاره به لحاظ دیداری بالابرده است. در حالی که در شاهنامه طهماسبی تمام عناصر در جای‌جای صحنه حضور دارند. با توجه به دو قطب پایین و بالا در دو کتاب به این نتیجه رسیده است که پرسپکتیو مقامی در نگاره‌های ایرانی از پایین به بالا است و بنا به شأنیت واقعه و اشخاص گاهی مقام اول در پایین تصویر می‌شده است و این تفاوت را از حیث ارتباطی با نشانه‌شناسی سوسور بررسی کرده است که کاملاً بسته به فرهنگ و قراردادها مبنی بر تصویرسازی در زبان هنر آن دوره بوده است (همان:).

تاکی و حاجی اسماعیلی (تاکی و حاجی اسماعیلی، ۱۳۹۴) به مطالعه تطبیقی دو نگارهٔ «مجنون با زنجیر بر در خیمهٔ لیلی» و «رفتن مجنون به سوی اتراقگاه کاروان لیلی» متعلق به شاه طهماسب و ابراهیم سلطان از مکاتب تبریز و مشهد در دورهٔ صفوی پرداخته‌اند. ویژگی‌های شاخص مکتب با شکوه تبریز در دوره شاه طهماسب خلوص رنگ و زیبایی نقوش بوده است و تأثیر و تلفیق آن را در کتاب هفت اورنگ مکتب مشهد به دستور ابراهیم میرزا می‌توان مشاهده کرد. مکتب مشهد آئینه‌ای از تناسبات و تعادل مکتب تبریز و قزوین می‌باشد. در این تحقیق به بازنمایی و تفاوت و تشابه اتراقگاه داستان لیلی و مجنون در هر دو نسخه از کتاب خمسه نظامی و هفت اورنگ جامی پرداخته شده است به گونه‌ای که این مقاله با بهره‌گیری از ادبیات بینامتنی و شیوه توصیفی-تحلیلی به مطالعه دو اثر پرداخته است. پس از معرفی و روایت داستان به پیش‌نوشتارهای منطبق با تصویر ارجاع می‌دهد و متذکر می‌شود این دو نسخه هر کدام به‌شیوه سبک دوره خود مصورسازی شده است. از لحاظ تصویرسازی دو نسخه خمسه نظامی مکتب تبریز و هفت اورنگ جامی مکتب مشهد تا حدود زیادی به هم شباهت دارند. همچنین به‌لحاظ تاریخ ادبیات و نگارش هفت اورنگ به رسم احترام سنت‌ها از خمسه نظامی تأثیر به‌سزایی گرفته است.

در کتاب نگاره‌های پندآموز انوار سهیلی صادقی بیک افشار (صدری و همکاران، ۱۳۹۸) به معرفی نسخه دست‌نویس انوارسهیلی پرداخته است و با فصل بندی چهارده‌باب در کتاب به اسامی روایات اشاره کرده است. این داستان‌ها برگرفته از زندگی روزمره انسان‌ها و گاه حیوانات می‌باشد. به جز چند نگارهٔ رنگی در کتاب مابقی سیاه و سفید می‌باشد و روایت هر نگاره در کنار آن با خط نسخ شتابزده‌ای آورده شده است. هدف از جمع‌آوری و معرفی این کتاب ارزشمند به‌نوعی شناسایی نگارگر توانمند و نوآفرینی به‌نام صادقی بیک افشار به هنرمندان و پژوهشگران بوده است. آشنایی با نسخه دست‌نویس مصورسازی شده صادقی بیک افشار به مخاطبین با شرح حالی از چگونگی پیدایش این اثر نفیس و دیگر آثار وی در قالب شعر و کتاب در دوره صفوی در این کتاب (صدری و همکاران، ۱۳۹۸) عرضه شده است.

در کتاب مکتب نگارگری تبریز و «قزوین- مشهد» (آژند، ۱۳۹۴) سعی بر آن شده است که با ارجاع به منابع موثق و نگاره‌های متعدد مثال آورده شده از سه مکتب تبریز، قزوین و مشهد به موارد پژوهشی کامل و جدیدتری رسیده شود. تمام جزئیات تاریخی این سه‌دوره بررسی شده است و با درنظر گرفتن عناصر سازنده بیرونی تأثیرگذار بر هنرمندان و شاهکارهای به‌وجود آمده در این ادوار بر هر خواننده‌ای مبرهن است که مستندسازی به شیوه روانشناسانه در این تحقیقات با اشاره به کتب و منابع موجود برای نویسنده ارجحیت بسیار داشته است (آژند، ۱۳۹۴).

احمدیان و همکاران (Ahmadian & others, 2016) در پژوهشی به بررسی و آنالیز رنگ در شاهنامه طهماسبی در مکتب تبریز دوم پرداخته‌اند. آن‌ها رنگ و نور را عناصر اصلی نقاشی ایرانی توصیف کرده‌اند. این دو عنصر به عنوان موجودیت درونی و بیرونی در یک واقعیت واحد تجلی می‌یابند که نشان دهنده فیض خداوند در عالم هستی است. با توجه به آیاتی از قرآن مبنی بر اینکه خداوند نور آسمان‌ها و زمین است، جنبه‌های تمثیلی و اسرارآمیز از نور و رنگ، همواره مورد توجه فلاسفه، فرزانگان و عرفاء اسلامی بوده است. تأثیرات عرفان اسلامی به‌صورت جلوه‌های خاصی از رنگ و نور در نقاشی ایرانی پدیدار شده است. نقاشان مسلمان دیدگاه‌های فلسفی خود را برای مشاهده از طریق رنگ‌های تخت درخشان به‌صورت نور در نقاشی منعکس می‌کردند. هنرمند دنیای تخیلی خود را در نگاره به‌صورت جهانی درخشان با رنگ نشان می‌دهد. در این دوره نقاشی‌ها با رنگ‌های خالص و براق کشیده می‌شدند. رنگ‌های طلایی، آبی و سبز با همان خلوص بدون اینکه با هم ترکیب شوند، پررنگ‌تر و جسورتر کنار هم می‌آمدند. بعضی از این رنگ‌ها حالتی تقدس‌گونه داشتند که تا به امروز هم کاربرد آن‌ها را در نقاشی‌ها می‌توان دید.

فرخ‌فر و پورجعفر (Farokh Far & Pourjafar, 2008) در پژوهش خود به مطالعه تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و مکتب مغول در قرن ۱۶ هجری پرداخته‌اند. تاریخ ایران در آغاز قرن شانزدهم در شاخه‌های مختلف علمی و هنری پیشرفت زیادی داشته است. کمک‌های سخاوتمندانه شاه اسماعیل صفوی و پس از وی، شاه طهماسب به هنرمندان و صنعتگران در پایتخت تازه تأسیس خود، تبریز، باعث تقویت هنرهایی همچون تصویرسازی کتاب به موازات نقاشی ایرانی شد. مکتب تبریز که پایه و اساس آن دستاوردهای مکتب ترکمن و هرات بود در قرن ۱۶ هجری تأسیس شد. کمال الدین بهزاد پس از اقامت در تبریز به عنوان رئیس کتابخانه سلطنتی صفوی منصوب شد و مانند سلطان محمد دانش آموزانی را تربیت کرد که نقش مهمی در پیشرفت تصویرگری کتاب در مکتب تبریز داشتند. والیان مغول که تحت حمایت دربار صفوی اقتدار به دست آورده بودند، در اکثر شاخه‌هایی مانند علم و هنر، ایران را به عنوان الگوی خود برگزیدند. ارتباط گسترده ایران و هند باعث شباهت آثار هنری این دو کشور دارد که نشان دهنده تأثیر مکتب تبریز بر هنر هند است. در نتیجه شباهت‌های قابل توجهی بین مکتب تبریز و نقاشی‌های مغول دیده می‌شود. اما اختلافات آشکار و شباهت‌های زیادی را هم در سبک مغولی می‌توان مشاهده کرد زیرا نقاشی‌های بدست آمده یک سبک ترکیبی متشکل از عناصر ایرانی، هندی و اروپایی بود(Farokh Far & Pourjafar, 2008). میرمحمودی (میرمحمودی, ۱۳۹۷) در پژوهش خود با توجه به تحولات سیاسی و اجتماعی در طول تاریخ صفویه و ادوار آن به کارکرد آیین‌ها و مراسم مخصوصاً اعیاد و تأثیر آن در نگارگری پرداخته است. از آنجا که جشن‌ها به‌عنوان یکی از عوامل تأثیرگذار در محافل انسانی و حفظ فرهنگ در هویت جوامع بشری است بنابراین مورد توجه حاکمان و درباریان و همچنین عوام مردم در هر طبقه و منزلتی بوده است. ازآنجا بن‌مایه تمام آیین‌ها و مراسم و مناسک دوره صفویه جشن‌های باستانی بوده است، میر محمودی (میرمحمودی, ۱۳۹۷) در پژوهش خود به جشن‌های پیشین و بنیادی که در قبل از دوره صفویه وجود داشته، اشاره کرده است. وی از برگزاری جشن سوری، نورزو باستانی و جشن آب‌پاشان گل سرخ تا جشن مهم سده زرتشتیان توضیحات جامعی داده است و همه آن‌ها را یادگاری از اردشیر بابکان و دوره ساسانیان برشمرده است. این اعیاد با عنصر مهمی به‌نام آتش افروزی شروع و اعلام می‌شده و برگزاری آن در همه ادوار مخصوصاً تاریخ عالم‌آرای عباسی بسیار مهم بوده است. نصری (نصری, ۱۳۸۵) در تحقیق خود به شرح حالی مختصر به زندگی صادقی بیک‌افشار پرداخته است. وی هدف از این پژوهش را دلیل بر نبود رساله‌های نظری از تاریخچه نقاش ایرانی می‌داند. نصری (نصری, ۱۳۸۵) خاطر نشان می‌کند که رساله قانون الصور صادقی بیک یکی از منابع مهم تاریخ نگاری مستقیم با موضوع هنر و هنرمند می‌باشد. این رساله از حیث تذکره‌نویسی و زیبایی شناسی و فنی بسیار قابل

توجه است. رساله قانون‌الصور دویست و شش بیت می‌باشد که در قالب مثنوی سروده شده است. وی کل رساله را به دو بخش تقسیم نموده ۱- قسمتی که مؤلف به‌شرحی از ماوقع زندگانی خود و معرفی اساتیدش با دید نظری می‌پردازد، ۲- به مبحثی در باب چگونگی رنگ‌سازی و نکات فنی نقاشی مانند درست کردن قلم مو و رنگ‌آمیزی و مواردی از این دست اشاره کرده است. تقریباً تمام منابعی که از صادقی بیک در دست است در دوران صفویه می‌باشد. در رساله قانون‌الصور سخنی از عالم آرمانی در نقاشی ایرانی به غیر از اشارات غیر مستقیم آرمان‌گرایانه خود نقاش به میان نیامده است. ناظم ابیات این رساله (قانون‌الصور) نقاشی را به هیچ‌کدام از پیشوایان دین و پادشاهان گذشته نسبت نداده است (نصری, ۱۳۸۵).

پاکزاد (Pakzad, 2017) در مطالعه خود به بررسی تولید رنگ‌های مرتبط با نقاشی و روش‌های سنتی استخراج آن به مهمترین منابع، مانند نسخ خطی و رساله‌های ادبی پرداخته است. این کتب خطی به همراه رسالات، از دوران باستان تا به امروز، نگهداری شده و سالم مانده‌اند. بنابراین وی جامعه آماری و پژوهشی که شامل گلستان هنر، قانون و صور، مجوعه و صنایع و چهارده رساله دیگر مربوط به این موضوع را مورد بررسی و کاوش قرارداده است. پاکزاد (Pakzad, 2017) در اکثر آن‌ها به‌دنبال تعیین ماهیت و ویژگی‌های سنتی رنگ در نگاره‌های آن ادوار به‌خصوص تکنیک استخراج و تولید هفت رنگ معدنی اصلی در نقاشی ایرانی بوده است. تنها راه برای یادگیری فنون رنگ‌آمیزی و تولید نگاره‌ها در کارگاه‌های سلطنتی ایران، مراجعه به نسخه‌ها و متون ادبی همان دوره می‌باشد که بیشتر آن‌ها در دوره صفویه با حمایت حاکمان هنر دوست ایجاد و جمع‌آوری شده است. از طرفی این تکنیک‌ها نسخ خطی و رساله‌های ادبی از مهمترین اسناد دانش در مورد تکنیک‌های تولید رنگ‌آمیزی سنتی مربوط به نقاشی است و از آنجا که به لطف نگهداری و حفظ مطلوب از دوران باستان تا به امروز زنده مانده‌اند، می‌توانند منابع خوبی برای شناسایی و استخراج روش‌های سنتی تولید رنگ مربوط به نقاشی باشد. عباس‌زاده و اکبری (Abbas Zadeh & Akbari, 2015) در پژوهش خود به بررسی مفاهیم نور و تاریکی در شاهنامه پرداخته است. آن‌ها به تضاد خوب و بد به عنوان مضامین اصلی شاهنامه اشاره کرده‌اند. اعتقاد به‌وجود خداوند و وجود دو قطب خیر و شر که همان فرشتگان مقدس و شیاطین هستند، ریشه در اساطیر کهن ایرانیان دارد و این باورها در سراسر شاهنامه نیز منعکس شده است. در شاهنامه نیروهای خرد و نیکی در شخصیت‌هایی مانند رستم، فریدون و ایرج مشاهده می‌شود که همواره با نیروهای شر، تاریکی و ظلم مانند ضحاک و تور مقابله می‌کنند. این دو نیرو همیشه در تلاش هستند تا قهرمانان را که نمادهای با ارزشی هستند بر شیاطین فاقد ارزش برتری دهد. نیروی شیطانی آنقدر قدرتمند می‌باشد که گاهی با امر به‌معروف و نهی از منکر هم نمی‌توان بر شر فائق آمد ولی در روایت‌های شاهنامه داستان طوری طراحی شده که نشان‌دهنده پیروزی روشنایی علیه ظلمت است (Abbas Zadeh & Akbari, 2015).

نظرنیا و ترابی (Torabi & Nazar Nia, 2015) به بررسی تأثیرات عناصر فیزیکی، و طبیعی، مصنوعی در باغ‌های دست‌ساز ایرانی بر روی نگاره‌های دو کتاب خمسه و شاهنامه طهماسبی در مکتب تبریز دوم پرداخته‌اند. در نقاشی‌های ایرانی، طراحی باغ‌ها به‌صورت انتزاعی و دقیقاً مانند روشی که خود معمار از آن استفاده می‌کرد کشیده می‌شد. در نگاره‌ها شکست قسمت‌های مختلف باغ توسط نقاشان دیده می‌شود تا چشم بیننده به‌راحتی بتواند با عناصر طراحی شده در همه‌جای تصویر ارتباط برقرار کند. در این دو کتاب ذکر شده از مکتب تبریز دوم طراحی باغ‌های ایرانی با جزئیات کامل به‌خوبی دیده می‌شود که نشان‌دهنده اهمیت زیاد آن می‌باشد. حصار، ورودی ساختمان، کاخ اصلی، ساختمان داخلی، گودال‌ها، حوضچه‌ها، گل‌ها و گیاهان، کارکردها و فعالیت‌های منظم داخلی باغ به‌وسیله نقاشان ایرانی به‌تصویر کشیده شده است(Torabi & Nazar Nia, 2015). نوری و محمودآبادی (Noori & Mahmoud Abadi, 2020) به بررسی تأثیر نگارگری

عصر صفوی در بازسازی داستان‌های اساطیری ایرانی پرداخته‌اند. درک اسطوره به مرور زمان توسط هر خواننده یا شنونده منجر به بازآفرینی و بازآرایی اسطوره‌ها در ذهن می‌شود. به نظر می‌رسد که افسانه‌ها به دلیل تغییر در جوامع بشری با گذشت زمان و به لطف نبوغ نقاش دستخوش تغییر می‌شوند. تعامل روایت‌های اساطیری بر ذهن نقاش و خلاقیت هنرمند در بازگو کردن اسطوره منجر به روایتی می‌شود که با متن اسطوره‌ای متفاوت است.

نوری و محمودآبادی (Noori & Mahmoud Abadi, 2020) به بررسی نقوش نبرد شاه با دیو در نگاره تهمورث دیوبند از شاهنامه طهماسب می‌پردازد. دراین نگاره‌ها، هنرمند، تصویری متفاوت از اشعار فردوسی را ترسیم کرده است. نبرد شاه با دیو در این نگاره، رساتر و برجسته‌تر از شعر خلق شده است و هنرمند نه تنها به نبرد تهمورث با دیو و اهریمن اشاره کرده است، بلکه مظاهر دیگری از نبرد، مانند وجود آفرینش‌های معنوی در مبارزه با اهریمن را نیز به‌وجود آورده است. بنابراین ترسیم رزمگاه تهمورث با چنین نمادهایی بدون اشاره صریح در متن، ریشه در آگاهی اساطیری هنرمند دارد که بر بیان این اسطوره موثر واقع شده و در ترکیب با ذهن خلاق، چشم انداز جدیدی به آن بخشیده است. در واقع نقاش با ذهن خلاق خود باعث برجسته شدن نقش اساطیری در اشعار فردوسی شده است (Noori & Mahmoud Abadi, 2020).

با توجه به تحقیقات انجام شده در نگاره‌های دو مکتب تبریز دوم و قزوین می‌توان به این نتیجه رسید که بررسی این دو مکتب از طریق بررسی آثار نگارگران برجسته آن‌ها کمتر مورد توجه بوده است. بنابراین در این پژوهش به بررسی نگاره‌های اوایل دوره صفوی با تمرکز بر مکتب تبریز دوم و مکتب قزوین با توجه به خصوصیات فکری و فردی دو نگارگر تأثیرگذار آن دوران، سلطان محمد نقاش و صادقی بیک افشار با توصیف و تحلیل دونگاره از دو نسخه شاهنامه طهماسبی به قلم سلطان محمد و انوار سهیلی صادقی بیک به‌لحاظ بصری، مضمونی، کاربردی و سیاسی و اجتماعی مورد مطالعه و بررسی عمیق قرار خواهد گرفت.

مکتب تبریز دوم

مکتب تبریز اول یا مکتب مغول (ایلخانی) اولین مکتب نگارگری ایرانی است که در تبریز پایه‌ریزی شد و به همین دلیل به آن مکتب تبریز گفته می‌شود. این دوره را می‌توان آغازی در ورود عناصر چینی به حوزه نگارگری ایرانی دانست. دومین دوره از مکتب نگارگری ایرانی، مکتب تبریز دوم می‌باشد که اوج دوران طلائی نگارگری حکومت صفویه را شامل می‌شود. این مکتب توسط کمال الدین بهزاد بنیانگذاری شد و سپس توسط سلطان محمد و شاگردانش به درجه‌ای از شکوفایی رسید.

تأثیر وقایع مهم سیاسی در دوران صفوی مانند همه ادوار تاریخی بر روند فرهنگ و تحول هنر حائز اهمیت است. با جابجایی پایتخت حکومتی و گردآوری هنرمندان شرق و غرب، تلفیقی از سنن به وجود آمد که موجب پدید آمدن مکتب جدید التأسیسی از هم‌آمیزی سنت‌های باختری و خاوری در کارگاه سلطنتی شاه اسماعیل اول گردید. شاه‌اسماعیل پس از به‌خدمت درآوردن نگارگران، مذهب‌کاران و خوشنویسان برجسته مکتب ترکمان، ستون‌های محکم مکتب جدید التأسیس را بنیان نهاد.

این مکتب تلفیقی را می‌توان پرتزئین‌ترین مکتب نگارگری ایرانی دانست. اوج شکوه و اعتلای مینیاتور با دستاورهای مکتب ترکمن و مکاتب پیشین آن با مکتب تبریز دوم قوام یافت و هنری عالی با ظرافت‌های بی‌نظیر را به‌وجود آورد. پس از فوت

کمال‌الدین بهزاد، سلطان محمد ریاست کتابخانه سلطنتی را به عهده گرفت و بنیانگذار مکتب تبریز دوم شد و شاگردانش میراث‌دار آن‌ها شدند(رفیعی و همکاران، ۱۳۸۷).

شاهنامه طهماسبی

شاهنامه طهماسبی، شاهنامه عظیم متشکل از ۷۶۰ ورق دوصفحه‌ای و ۲۵۶ مینیاتور است که دوازده نگاره آن از زمره شاهکارهای نقاشی جهان قرار دارد (گرابر، ۱۳۸۴). شاه اسماعیل موسس سلسه صفویان در همان سال‌های اولیه سلطنت خود، دستور آفرینش این اثر نفیس را داد. وی از بهترین نگارگران دوران خود که از هرات به سرکردگی بهزاد، اسطوره نگارگری، آورده بود، برای مصور کردن این نسخه ارزنده استفاده کرد. این نسخه حاصل ده سال کار تمام وقت اساتید بزرگ آن دوره و یادمانی شکوهمند از زیباترین نسخ خطی از شاهنامه و میراثی برای همه جهانیان است. شاهنامه طهماسبی پس از تکمیل چهل سال بعد از شاه اسماعیل در حین سلطنت پسرش طهماسب در دربار نگهداری شد و سپس به‌منظور تحکیم روابط میان ایران و عثمانی و برای تبریک به تخت نشستن سلطان سلیم با هیأتی از سوی پادشاه صفوی به بارگاه عثمانی فرستاده شد. این اثر تا سده ۱۹ در دربار عثمانیان بود تا اینکه آرتور هوتون آن را از اروپا خریداری کرد و در آن‌جا به شاهنامه هوتون معروف شد و متأسفانه اکثر صفحات آن جداگانه به‌فروش رسید. شاهنامه طهماسبی منجر به شکل‌گیری مکتب تبریز دوم و جنبشی در نقاشی ایرانی با ایجاد واقع‌گرایی توسط بهزاد و وفاداری شاگردانش به او در ادامه این مکتب شد.

سلطان محمد نقاش

سلطان محمد در محضر استاد بهزاد بهره کافی برد. وی از نقاشان زبده دربار شاه طهماسب بود. وی در تبریز در مکتب ترکمانان درس کافی گرفته بود و در زمان شاه طهماسب یکی دیگر از استادان بنام دربار شناخته می‌شد و حتی به شاه هم درس نقاشی و کتاب‌آرایی می‌داد. آثار سلطان محمد در شاهنامه طهماسبی به وفور دیده می‌شود. سلطان محمد عناصر سنتی نقاشی را با ترکیب‌بندی‌های شاعرانه‌ای ارائه می‌کرد و دیدگاهی بلندپروازانه و سورئال نسبت به نقاشی داشت. بنابراین سبک وی در نگاره‌ها کاملاً مشخص است. در تداوم مکتب تبریز دوم و قوام آن نقش بسزایی داشت. نقوش را چنان برجسته و با ترکیب رنگ‌ها ترسیم می‌کرد که حتی جزئیات ریز و پیچیده در عناصر نگاره هم دیده می‌شد. فضاسازی ماورایی و عرفانی پیچیده از ویژگی‌های تکنیکی هنری سلطان محمد بود. بنابراین در شاهنامه طهماسبی نگاره‌های مصور شده توسط وی از خاص‌ترین نگاره‌ها محسوب می‌شود.

مکتب قزوین

با انتقال پایتخت صفویان از تبریز به قزوین در سال ۹۵۵ هجری قمری دوران باشکوه مکتب تبریز دوم به پایان رسید. این مسأله سلطان محمد و بسیاری از نقاشان کارگاه سلطنتی را در موقعیت دشواری قرارداد. زیرا شاه طهماسب پس از عزیمت و ساخت بنای چهل ستون در قزوین دیگر از هنر و هنرپروری روی برگرداند و حمایت خود را از هنرمندان دریغ نمود (رفیعی و همکاران، ۱۳۸۷). با از میان رفتن حامیان دولتی هنر نگارگری در مکتب تبریز رو به زوال رفت و سلطان محمد سالخورده برای همیشه قلم‌مو را بر زمین نهاد و چندی از شاگردانش به هند و عثمانی پناهنده شدند و مابقی در پایتخت و شهرهای دیگر مشغول به‌کارهای متفرقه شدند. شاه‌طهماسب مسلمانی خالص شد و با صدور فرمان تائبین بری از گناه که رواج هر نوع هنر غیر روحانی را در سراسر کشور منع کرد. به مرور بی‌تفاوتی وی نسبت به هنر تبدیل به تنفر شد و

تنها هنرمندی که در دربار باقی ماند آقامیرک بود که به نگارگری عرفانی تحت سلیقه شاه‌طهماسب ادامه داد (پاکباز، ۱۳۸۴). از سوی دیگر در نیمه سده دهم با پدیده جدیدی در نقاشی ایرانی روبه‌رو می‌شویم که در آن طراحی و نقاشی از کتابت مستقل می‌شود. دیگر، نگاره‌ها تجمل سابق را از دست دادند و در صفحه‌ها خبری از آرایه‌هایی مانند طلا و نقره کاری نبود. در این دوران در نگاره‌ها از یک یا چند پیکره به همراه مقداری گل و گیاه و ابر پیچان با یک تذهیب ساده‌تر از قبل، استفاده می‌شد. رنگ‌ها قوام و سرزندگی قبل را نداشتند. هنرمندان که از حمایت شاه و شاهزادگان محروم بودند، به سفارشات غیردرباریان روی آوردند. حتی هنرپروران هم هزینه نسخه‌های پرتجمل سلطنتی را نداشتند. بنابراین به سفارش تک نگاره بسنده می‌کردند (پاکباز، ۱۳۸۴).

این تحولات منجر به اعمال سلیقه شخصی هنرمندان شد. به مرور هنرمندان با هزینه خود به کتاب‌آرایی و نسخ خطی دست‌نویس شخصی روی آوردند. موضوعات عامیانه، توجه به درویشان یا دودلداده و حتی کارگران به صورت سیاه قلم یا تک رنگ با تزئیناتی ساده و بدون جزئیات در البسه و عناصر طبیعی اطراف و نوشتن چند بیت به‌صورت نستعلیق در اطراف نگاره‌ها رواج پیدا کرد.

از نقاشان به‌نام که او را مرد هزار چهره می‌نامیدند، صادقی بیک افشار بود که سردمدار مکتب قزوین شد. در این تحقیق به تأثیرگذاری صادقی بیک افشار در متحول کردن مکتب قزوین با یکی از نسخ دست‌نویس به‌همراه سه‌نگاره‌اش به‌نام انوار سهیلی پرداخته خواهد شد.

صادقی بیک افشار

صادقی بیک افشار ملقب به صادقی کتابدار، نگارگری را در گرشاسب‌نامه در سال ۹۸۰ قمری/۱۵۷۳ میلادی قبل از مرگ شاه طهماسب شروع کرد (یوسفی، ۱۳۹۸). در کارگاه سلطنتی شاه اسماعیل دوم شش نگاره برای شاهنامه او مصورسازی نمود. وی فردی بسیار تندخو بود که در طراحی‌ها و آثار او هم این خصوصیت به چشم می‌آید. صادقی از شیوه نگارگری مکتب قزوین تبعیت می‌کرد و در نگاره‌هایش از پیکره‌های بلند قامت و کشیده و لاغر با صورت‌های گرد و لب‌های جمع شده استفاده می‌نمود. وی زاده تبریز از ایماق افشار است. صادقی در قبیله‌ای شیعه به‌نام خدابنده‌لو که اولین حامیان برتخت نشستن شاه اسماعیل اول بودند، بزرگ شد. جوانی او به نظامی‌گری در کشمکش‌های قزلباشان گذشت. وی به زبان ترکی، ترکی جغتایی و فارسی روان مسلط بود. صادقی در سی و شش سالگی وارد محافل هنری شد و در تبریز به شاگردی هنرمند بزرگی به‌نام مظفرعلی درآمد. صادقی بیک در دربار چند پادشاه صفوی نگارگری می‌کرد. اما مدتی هم به‌دلیل عدم سازش با اطرافیان درباری‌اش در زمان سلطان محمد خدابنده بارگاه سلطنتی را ترک کرد و از هنر فاصله گرفت و همنشین قلندران و درویشان شد. او به شهرهای مختلف سفر کرد و در آن‌جا به تدریس شعر و نقاشی پرداخت. سپس به هرات رفت و از ملازمان شاهزاده جوان، عباس میرزا، شد و شروع به نوشتن نسخ خطی قابل توجهی از ادبیات فارسی نمود. با به تخت نشستن شاه عباس، صادقی بیک ریاست کتابخانه سلطنتی را بر عهده گرفت و پس از پنج سال برکنار شد، اما به‌دلیل خدماتش تا آخر عمر مستمری دریافت می‌کرد (تقاء، ۱۳۸۹).

صادقی در طی چند سال صدارت دست به خلق آثار ادبی و تاریخی مهمی زد که بی‌شک هنوز هم آن آثار جزء غنی‌ترین مأخذهای دوره خود می‌باشد. با فراهم شدن عرصه شهرت و مقام، توان مصورسازی و کتاب‌آرایی شخصی خود را به‌خوبی

داشت. یکی از دلایل خلق نسخه شخص، نفیس و گران‌بهای انوار سهیلی، حس فردیت صادقی بیک و رقابت با هم عصرانش بود (صدری و همکاران، ۱۳۹۸).

انوارسهیلی نسخه دست‌نویس صادقی بیک افشار

صادقی کتاب‌دار در حین ریاست کارگاه سلطنتی با کمک کاتب شخصی خود به‌نام ابن‌نعیم محمد حسینی تبریزی شروع به بازنویسی انوار سهیلی کاشفی کرد. صادقی انوار سهیلی را پس از آراستن به ۳۶۳ برگ خط نسخ و ۱۰۷ نگاره منقوش با جلدی روغنی به‌رنگ سبز و قرمز صحافی نمود. در ۱۳ صفر ۱۰۰۲ به زیبایی هر چه تمام‌تر آن را به‌پایان رساند (آژند و صادقی بیک افشار، ۱۳۸۶). در پایان نسخه کامل شده، وی به خود صفاتی قابل توجه مانند نادره دوران، مانی ثانی، بهزاد زمان، صادقی مصور داد (ولش، ۱۳۸۹). این عمل جسورانه نشان‌دهنده خودکفایی او به سبب ثروت کافی و شهرت بدست آورده‌اش بود.

نخستین نگاره‌های صادقی بیک افشار برای دواوین و نیز تک چهره نگاری‌ها، ویژگی مکتب قزوین مانند اندام باریک و بلند با لب‌های غنچه‌ای و زیبایی آرمانی را داراست. ولی پس از مراجعت به کتابخانه سلطنتی آثار طراحی‌اش به طرز غیرمنتظره‌ای کیفیتی استادانه و سیال به‌خود گرفت. انگیزه این تحول غیرمنتظره یا متأثر از حضور شیخ محمد یا رقابت با طراح جوانی چون آقا رضا است (حسینی، ۱۳۷۸).

نگاره‌هایی که در این نسخه با عجله کشیده شده‌اند، باز هم در خور توجه می‌باشند. زیرا همگی از کیفیتی بالا برخوردار هستند. برخی از آن‌ها از زمره بهترین نگاره‌های صادقی بیک می‌باشند. طراحی قوی موضوعات جالب و حس لطیف رنگ‌ها ما را بر این مسأله آگاه می‌کند که وی تجارب شگرفی در رنگ‌شناسی عمیق و طراحی با پرداختن به شکل روایت داستان یا همان تصویرسازی داشته است. در ادامه به بررسی دو نگاره یکی از کتاب شاهنامه و دیگری از کتاب انوار سهیلی پرداخته خواهد شد.

نگاره "کشتن هوشنگ دیو سیاه را"، از کتاب شاهنامه طهماسبی

ویژگی‌های بصری

در این نگاره (شکل ۱) میان سپاه کیومرث با دیوان در میان صحرایی پر از سنگ و کلوخ سرگرفته است. پس‌زمینه نگاره جنگلی انبوه از گیاهان و پرنده‌های در حال پرواز در زیر کتیبه نوشتاری نگاره به چشم می خورد. کیومرث سوار بر اسب از سمت راست نگاره وارد تصویر شده است و به مرکز نگاره جایی‌که هوشنگ نوه‌اش با دیو سیاهی گلاویز شده، نگاه می‌کند. موجودات متنوعی به دیوها حمله کرده‌اند و عده قلیلی از آدم‌ها در پشت سر کیومرث و گوشه کادر به صورت نصفِ و نیمه نظاره‌گرند. نور و رنگ‌های شاد و درخشان در مرکز تصویر بیشتر به‌چشم می‌خورد. نقاشی سرشار از پویایی، ریتم و حرکت است. در بالای سر کیومرث میان انبوه گیاهان آسمان طلایی رنگ با ابرهای پیچان و شکوفه‌های صورتی رنگ سر به فلک کشیده دیده می‌شود. درخت سرو در پلان اول و سوم تصویر وجود دارد. صخره نگاری سلطان محمد که شیوه و سبک خاص خود را دارد، نگاره را به دو بخش متفاوت تقسیم کرده است.

شکل ۱. نگاره "کشتن هوشنگ دیو سیاه را" از کتاب شاهنامه طهماسبی (تقاء ا. ک.، ۱۳۸۹)

حکایت نگاره

دیو سیاه سیامک پسر کیومرث را می‌کشد و هوشنگ پسرش با همراهی سپاهی از پریان و موجودات دوستدار وی به جنگ با سپاه دیوان می‌رود. در این روایت کیومرث به نظاره می‌ایستد که چگونه نوه‌اش از دیو سیاه انتقام پسرش را می‌گیرد. این نگاره رنگارنگ و پویا با فرم‌های کمیک، جز اولین نگاره‌های تدوین‌شده در زمان به تخت نشستن شاه طهماسب هشت‌ساله در کتاب شاهنامه طهماسبی می‌باشد و به‌نظر می‌رسد برای پادشاه کوچک از جذابیت تصویری بالایی برخوردار بوده است. در شکل ۲ بخشی از نگاره "کشتن هوشنگ دیو سیاه را" که یکی از دیوان پلنگی را تهدید می‌کند را می‌توان مشاهده نمود.

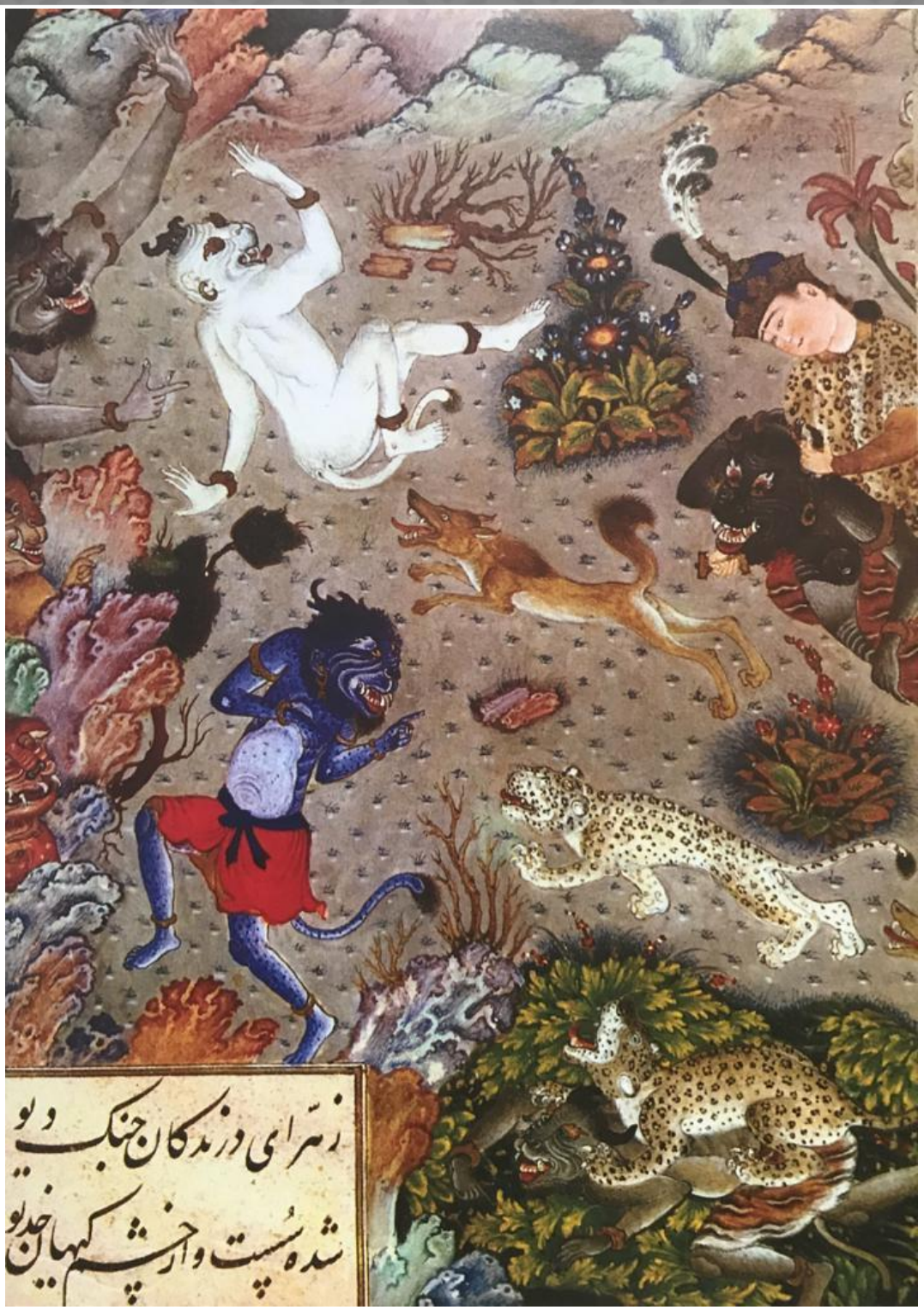
توصیف و تحلیل نگاره به لحاظ مضمونی و کارکردی

این نگاره ادامه داستان بارگاه کیومرث می‌باشد. به همین دلیل پوشش هوشنگ و چند تن از سپاهیان از پوست پلنگ می‌باشد. مضمون داستان حماسی است و با الگوبرداری از سنت دیو نگاری از کتاب خاوران‌نامه به تصویر درآمده است. سوژه‌های ماورایی و عرفانی در صفویه بیش از گذشته توسط هنرمندان بها داده می‌شد. کما این‌که در نگاره کشتن هوشنگ دیوسیاه را به تلفیق این دو مورد توسط سلطان محمد با تکنیک فنی خاص وی روبه‌رو می‌شویم. در مکتب تبریز دوم چهره‌پردازی برای عناصر انسانی نگاره مشابه و هم‌اندازه ترسیم می‌شد و صرفاً در لباس و نوع کنش فرد حالت‌های متفاوت به‌خود می‌گرفت. در این نگاره تمامی اشخاص و حتی دیوها صورت‌هایی یکسان دارند و فقط تنوع در رنگ و نوع لباس و حالات اندامی آن‌ها دیده می‌شود. صحنه یا حادثه به سبب بعد زمان و مکان در جهانی فوق مادی رخ داده است. تبلور جهان ازلی به‌واسطه بینش عرفانی نگارگر در نقاشی به مشام دلباختگان حکمت اسلامی می‌رسد. عناصر عالم ملکوت مانند سرو، شکوفه‌های درختان و رنگ‌های طلایی آسمان و سبز شیعی رایحه دل‌انگیز بهشت ازلی را به ارمغان می‌آورند. زیرا نه‌تنها رنگ‌ها برگرفته از مراتب عالم وجود هستند بلکه فرم‌ها نیز القا کننده محتوای معنوی و الهی نگاره می‌باشند. روایت نگاره پیروزی پادشاه و هواداران وی بر اهریمن پلید را بیان می‌کند. این فضای دوبعدی تصویر مرتبه وجود و از جهاتی دیگر مرتبه‌ای از عقلانیت را ارائه می‌دهد. سلطان محمد ذهنی سیال و هوشمندانه داشته است و این نقاشی را به شکلی پویا و خیال‌انگیز با اسطوره‌های محبوب شاهنامه تصویرسازی کرده است تا نگاه سلطان وقت را از ترسیم مواردی که حاکی از برملاشدن نیت اجتماعی وی دارد منحرف سازد. کارکرد نگاره با مشاهده دقیق نشان‌دهنده دو موضوع می‌باشد اما به دلیل تحکیم سفارش دهنده آن به موازین عرفی و شرعی و علاقه ایرانیان به کیش مهرپرستی جنبه آئینی آن ظهوری نافذتر دارد. جلوه شگفت‌آور ساختاری منسجم تصویر به همراه ریزه‌کاری‌ها و استفاده از رنگ‌گذاری و پرداخت درست نگاره چیره دستی سلطان محمد در نگارگری ایرانی را آشکار می‌کند.

تحلیل سیاسی و اجتماعی نگاره

این نگاره در زمان ده‌سالگی شاه طهماسب و در آغاز تدوین شاهنامه مصور شده است و به‌نظر می‌رسد صحنه‌های شاد و پرحرکت آن با عناصر حیوانی و انسانی جذابیت خاصی برای پادشاه تازه بر تخت نشسته داشته است. در مکتب جدید تأسیس تبریز دوم هنرمندان به لحاظ اقتصادی به جهت کار در کارگاه‌های سلطنتی و انعام‌های رضایت‌بخش در رفاه مکفی قرار داشته‌اند و این سبب رقابت نگارگران با همترازان خود در زمینه هرچه بهتر جلوه دادن و ارائه نوآوری‌های متناسب با سلیقه حاکم را به همراه داشت. اما سلطان محمد نه‌تنها از ذوق و خلاقیت هنری بیشماری در آثارش استفاده می‌کرد بلکه از نگاه بیان‌گرایانه از جریان‌های اجتماعی و سیاسی وقت خویش هم برخوردار بود و از عمد به پنهان‌سازی بخشی از چهره و اندام‌ها و حالات درونی انسان‌ها در نگاره می‌پرداخت. در نگاره "کشتن هوشنگ دیو سیاه را" فارغ از فضای عرفانی شاهد

عناصری معنادار از دیدگاه اجتماعی هستیم، برای مثال شکاف طبقاتی قشر مرفه درباری با برش کادری که انسان‌ها را به دو نیمه تقسیم کرده است و ترسیم انسان‌هایی با چهره‌هایی متعجب و بهت‌آور در پشت سر کیومرث همگی آن‌ها موضوعاتی مفهومی هستند که نگارگر با درآمیختگی دو عالم آسمانی و زمینی از جهت اعتراض و افشای جبر دوران به نمایش گذاشته است. شرایط سخت اجتماعی تأثیر نادرستی از انسانیت را معنا بخشیده بود. مالیات‌های سنگین، فقر و زجر طبقه کارگر چهره متفاوتی از مأموران و اربابان دربار در ذهن مردم از آدمیت نمایان کرده بود. همانند جانورانی که در نگاره سلطان محمد دیده می‌شود. دیوها نماد انسان‌های شیطان صفت در شکل و رنگ‌های فریبنده در جنگ با موجودات و پریان هستند. در نگاره انسان‌ها به قهرمانان روایت نگاه می‌کنند که چگونه ریشه ظلم را از بین می‌برند. همگی آن‌ها در گوشه‌ای منتظر ایستاده و یارای جنگیدن با سپاه مقابل را ندارند، گویی لشکری از صفات حیوانی توانایی غلبه بر دیو صفتان در این جنگ را دارند. به‌لحاظ سیاسی استبداد حاکم اجازه هیچ‌گونه اعتراض و شکایت را به مردم نمی‌داد. سلطان محمد هوشنگ را قهرمان اسطوره‌ای می‌داند که روزی از میان بیداد به پا می‌خیزد و مانند سربازی در تصویر که شیپور جنگ را می‌نوازد صدایی می‌شود برای خفقانی که بشر را احاطه کرده است. حاکمان صفوی خود را از تبار امام موسی کاظم می‌دانستند و هرگونه خلافی از دید پادشاه گناه شرعی محسوب می‌شد و تاوانی سخت را به‌همراه داشت. نگارگر دردهای اجتماعی را به وسیله قلمش در فضای صوری معنوی در غالب تزئینات به حرکت درآورده است. سنگ و کلوخ صحرای نگاره به مصیبت جامعه شهادت می‌دهند وی با سودجویی از متن شاهنامه ترکیب‌بندی به‌وجود آورده است که بیننده چهره‌هایی که از غالب انسانیت درآمده و نای سخن گفتن ندارند در تراکم صخره‌ها مشاهده کند. پوشاک اسطوره‌هایش را پر زرق و برق مزین نموده که با ژرف اندیشی قصه کاخ و کوخ نشینان را به‌یاد می‌آورند. شگفت‌آور است که سلطان محمد با محدودیت‌های تکنیکی و تصویری در آن شرایط سخت از بی‌عدالتی‌ها با تداعی چهره‌های سنگ‌واره‌ای انسان‌ها با رنگ‌های سرد توانسته است تیره‌روزی زمانه‌اش را مثل یک سلول زندان به تصویر درآورد.



شکل ۲. جزئی از پیش زمینه نگاره "کشتن هوشنگ دیو سیاه را"(تقاء، ۱۳۸۹).

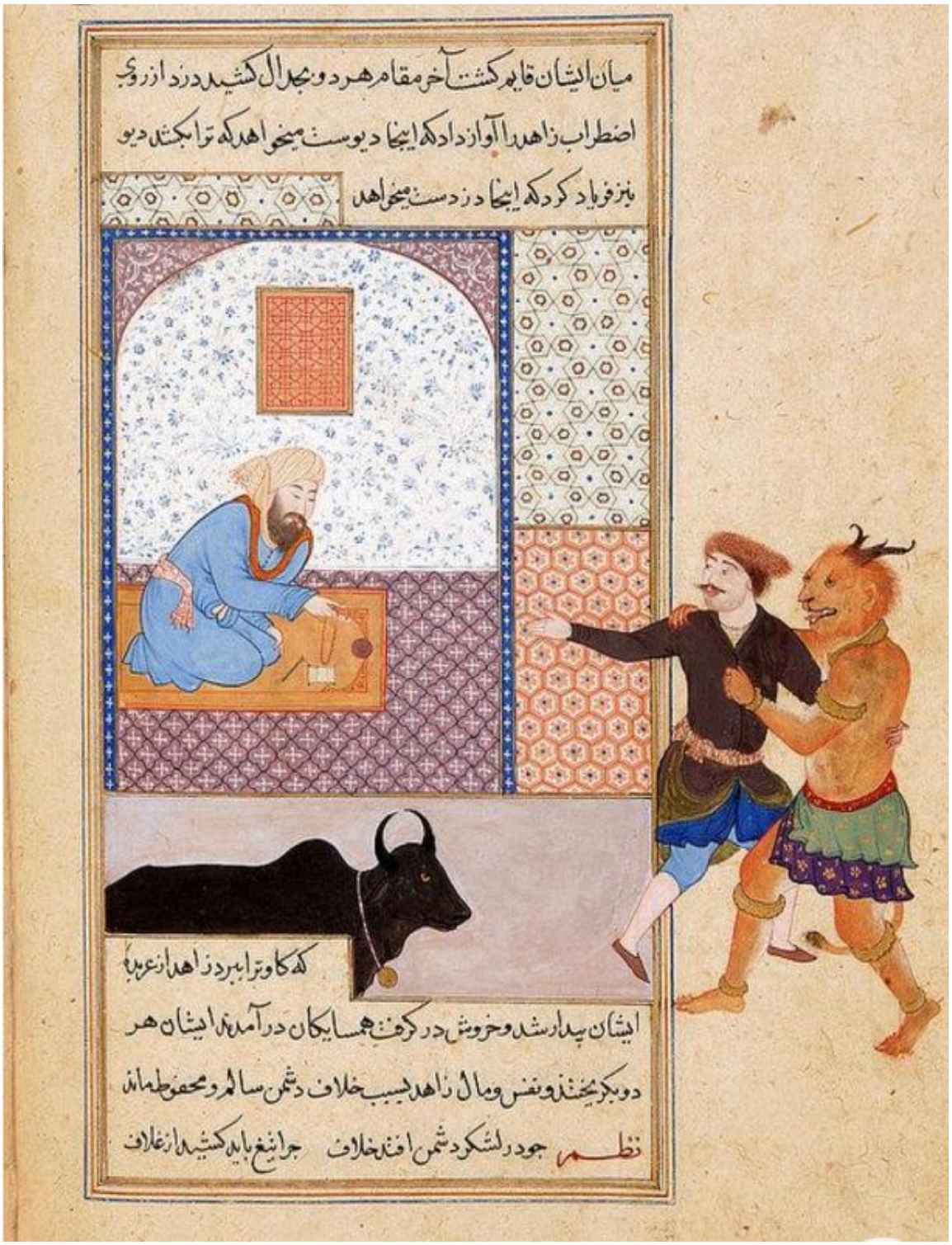
نگاره "زاهد و گاو نذری‌اش" از کتاب انوار سهیلی صادقی

ویژگی‌های بصری

در شکل ۳، نگاره "زاهد و گاو نذری‌اش" از کتاب انوار سهیلی نشان داده شده است. در این نگاره معماری ساده‌ای بدون پرداختن به جزئیات در کاشی‌کاری‌ها و اصول پیچیده آن دیده می‌شود که گویا خانه زاهد را نشان می‌دهد. صادقی از دید همزمانی در فضای نگاره استفاده کرده است. داخل اتاق، حیاط و حتی خارج از دیوار اطراف خانه به‌وضوح ترسیم شده است. دیو و دزد از سمت راست تصویر وارد کادر نگاره شده‌اند و شکست کادر به سبب مناقشه و جدال دو پیکره ایجاد شده است. گاو سیاهی با رنگ تخت در گوشه سمت چپ نگاره به‌شکلی نصفِ و نیمه در زیر کتیبه روایت به چشم می‌خورد. نگارگر هوشمندانه سنگینی لکه سیاه پایین نقاشی را با خط نوشته سیاه رنگ کتیبه در هم آمیخته تا رنگ و بزرگی پیکره گاو نذری تأثیری در ترکیب‌بندی پایین نگاره نگذارد. در میان خانه سجاده زاهد پهن است و اندام او در حالت تشهد با تسبیحی در دست و دستاری بر سر و گردن به‌چشم می‌خورد. نگاهی تلاقی شده دیو و دزد و زاهد به یکدیگر حس اضطراب را به مخاطب منتقل می‌کند در حالی‌که گاو در سکون و آرامش بدون حرکت به دزدان خیره شده است. رنگ‌های غالب بر تصویر نارنجی، سیاه و بنفش قرمز هستند. به‌غیر از چند عنصر که از رنگ تخت استفاده شده مابقی غلظت چندانی ندارد. در قسمت فوقانی کادر هم به شکل پلکانی کتیبه روایت دیده می‌شود. در نوشته ابیات عربی تا حدودی جای خود را به متن روان فارسی داده است.

حکایت نگاره

روایت این داستان حاکی از آن است که مردیدان زاهدی پاکدامن گاو سیاهی را برای نذری پیش وی آورده بودند. زاهد گاو را در حیاط خانه بسته بود، غافل از آن‌که دزد به‌همراه دیوی مکار هم‌زمان طمع روبودن گاو را کرده بودند و شب هنگام موقع وارد شدن به خانه زاهد هر دو را مناقشه‌ای صورت می‌گیرد و به سبب این هیاهو زاهد از خواب برمی‌خیزد و نقشه هر دو آن‌ها بی‌حاصل می‌ماند.



شکل ۳. نگاره "زاهد و گاو نذری‌اش" از کتاب انوار سهیلی صادقی (Url1)

توصیف و تحلیل نگاره به لحاظ مضمونی و کارکردی

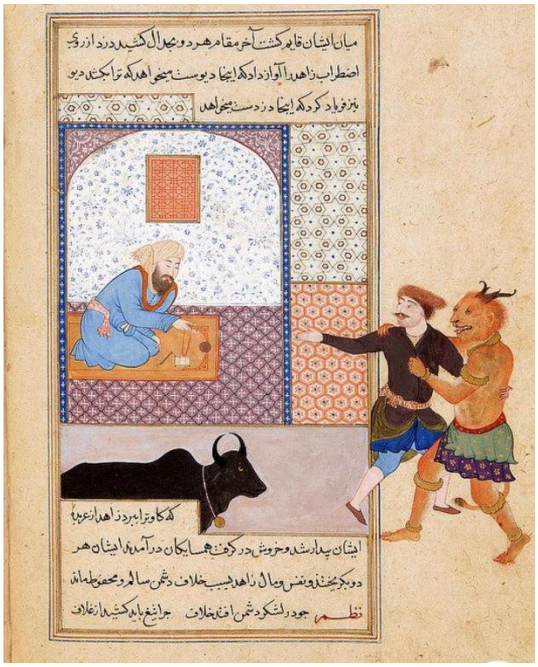
محتوای نگاره به دلیل شخصیت زاهد و نوع کاشی‌کاری منحصر خانه او، حالتی مذهبی به‌خود گرفته است. اما در کل تداعی کننده فضای داخلی خانه نسبتاً محقر با قالیچه ساده و زندگی متداول مردم‌وارانه آن دوره در ذهن بیننده است. صادقی با ترسیم فضای دور از تزئینات باشکوه سعی در ایجاد بیان راسخ به‌دور از آرمان‌گرایی نقاشی ایرانی داشته است. کارکرد نگاره صرفاً جنبه نمایش اصل داستان و مستندسازی زندگی روزمره مردم با رواج عام پسند کردن نگارگری دارد. اتفاق تصویرسازی شده در خانه زاهد مانند پلانی ساده از یک تئاتر و دکور موقت ساختگی با چهار کاراکتر اصلی در روی سن می‌باشد. با چنین مثالی درک بهتری از فضای ساده نقاشی پیدا خواهیم کرد. چنانچه مخاطب به‌دنبال حل پیچیده‌ای از تصویر باشد، صادقی بیک با خلاصه‌پردازی در ساختار نگاره به این مسأله خاتمه داده است. نگارگر از سنت دیو نگاری قوانین سلطان محمد ذر مکتب تبریز دوم استفاده کرده است و در این نگاره نقش دیو همان مجداله دزد با اهریمن نفس درونش می‌باشد. اما به‌دلیل استفاده از شخصیت دیو در داستان‌های کهن و پرداختن به آن در مکاتب صفوی، نگارگر چاره‌ای به جز مصور کردن آن نداشته است. مضمون نگاره کارکردی نمادین دارد اما به‌دلیل تمایل صادقی بیک به واقع‌گرایی عصر خود نمی‌توان این نگاره را به شکلی تخیلی تفسیر کرد.

تحلیل سیاسی و اجتماعی نگاره

در بدو شروع مکتب اصفهان مردم به‌لحاظ جو اعتقادی و مذهبی نهادینه شده در وجودشان سبک زندگی خداپسندانه‌ای را که از طریق آموزه‌های دینی فراگرفته بودند پیش گرفتند. از لحاظ سیاسی تجارت در پایتخت رونق بسیار گرفته بود و تبادل فرهنگی میان اقشار مردم رد و بدل می‌شد. به همین دلیل وضع اقتصادی برای اصناف مختلف رو به بهبود می‌رفت. صادقی بیک کتاب‌دار سلطان جوان نیز از ثروت و مکنت کافی برخوردار بود. وی طرفداران بسیاری در میان درباریان نزدیک به پادشاه پیدا کرده و به این سبب خودکامگی لازم در خلق نسخه نفیس شخصی‌اش را داشت. صادقی رندانه در این شرایط مطلوب اجتماعی و سیاسی با جرأت دخل و تصرفاتی در نحوه اصول همیشگی مکتب قزوین انجام داده است. همان‌طور که گفته شد صادقی سعی در نشان دادن واقعیت زندگی پیرامون خود به وسیله طراحی و نقاشی کرده است. با مطالعه از دیدگاه اجتماعی به این نگاره از انوار متوجه طریقه زندگی و آداب و رسوم ایرانیان عهد صفوی و حتی با نوع پوشش لباس‌های اقشار مختلف از مردم به واسطه صادقی کتاب‌دار آگاه می‌شویم. فضای دوبعدی نگاره مظهر مرتبه‌ای از رفاه نسبی مردی زاهد می‌باشد و روایت نگاره حاکی از بینش دینی مردم با نذورات و قربانی کردن حیوانات در راه اعتقادات مذهبی آن‌ها می‌باشد. مناقشه دزد و دیو جنبه سمبلیک دارد و ترسیم هر دو در نگاره نشان‌دهنده رخدادهای واقعی که از دیرباز همواره گریبان‌گیر انسان‌ها بوده است. طمع، حرص و آز از خصایصی است که در هر شرایط اجتماعی و سیاسی باز هم مانند دیو شیطان صفتی ظاهر خود را آشکار می‌کند.

نکات اشتراک و افتراق دو نگاره از کتاب شاهنامه طهماسبی و صادقی بیک افشار

با توجه به مشاهدات عینی و تحلیلی نگاره‌ها به مقایسه تطبیقی دو نگاره به‌نام‌های "کشتن هوشنگ دیو سیاه را" از کتاب شاهنامه طهماسبی و نگاره روایت "زاهد و گاو نذری‌اش" به قلم صادقی بیک افشار از کتاب انوار سهیلی (شکل ۴) مورد بررسی قرار خواهد گرفت. در ادامه برای تفهیم و درک بهتر از توضیحات داده شده به نکات افتراق و اشتراک دو نگاره منتخب پرداخته خواهد شد.



شکل ۴. دو نگاره "کشتن هوشنگ دیو سیاه را" و نگاره روایت "زاهد و گاو نذری‌اش"

تفاوت‌ها

از دیدگاه مضمون و محتوا

مضمون و محتوای نگاره "کشتن هوشنگ دیو سیاه را" رزمی و قهرمانی می‌باشد، در حالی که نگاره روایت "زاهد و گاو نذری‌اش" حکایتی پندآموز و اندرزگونه است.

پروسه زمانی خلق نگاره سلطان محمد یکسال و مدت نگارگری روایت زاهد یک هفته بوده است.

مضامین تصویری دو کتاب تأثیرات زیادی بر نگاره‌ها گذاشته است اما به لحاظ اختلاف مضامین، نگاره کشتن دیو سیاه توسط هوشنگ قهرمانی، تاریخی، نبرد و اندکی عرفانی است و نگاره "زاهد و گاو نذری‌اش" شامل نکته‌های عبرت آموز، واقع‌گرایی، مردم‌واری و مقدار کمی اعتقادی و دینی می‌باشد.

نگاره "کشتن هوشنگ دیو سیاه را" برگی از شاهنامه و پرداختن به اسطوره‌سازی با اصول و قواعد حکمت اسلامی می‌باشد و نگاره روایت "زاهد و گاو نذری‌اش" برای بازنویسی کتاب انوار سهیلی و مصورسازی از جهت روایت داستان‌های پندآموز بدون اسطوره نگاری و آرمان‌گرایی عرفانی و اسلامی ترسیم شده است.

از دیدگاه توصیف متنی

متن نوشتاری نگاره کشتن دیو شعر حماسی از شاهنامه فردوسی است، لیکن نوع متن "زاهد و گاو نذری‌اش" ادبیاتی داستانی از شکل حکایاتی کوتاه می‌باشد.

زبان و گویش کتیبه‌های نگاره شاهنامه فارسی و شعرگونه می‌باشد، ولی گویش ادبی داستان نگاره انوار سهیلی عربی تا حدودی نزدیک به فارسی می‌باشد.

نگارش خوشنویسی در کتاب انوار توسط خود صادقی بیک به خط نسخ نگاشته شده است. در نگاره زاهد دو کتیبه برای روایت داستان در بالا و پایین بدون مذهب کاری و تشعیر در نظر گرفته شده است اما خوشنویسی نگاره سلطان محمد به خط نستعلیق درشت و واضح توسط خطاط کتیبه نویس مذهب‌کار دربار به صورت جداگانه در بالای خط افق با ترنجی در وسط به طلاکاری مزین شده است.

از دیدگاه اجتماعی

هر دو نگاره در دو مکتب جداگانه مصور شده‌اند و ویژگی‌های سبکی خاص خود را دارند.

تفکر سلطان محمد با چهره‌پردازی در حالات صورت‌ها نمایان‌گر بیداد زمانه و تأثیرات ظلم و استبداد حاکم بر مردم و نوعی بیان‌گرایی در پوشش استحاله است. در حالی‌که صادقی بیک در شرایط مطلوب اجتماعی نگاره را خلق نموده است و دامنه فکری وی صرفاً نشان‌دادن حالت طبیعی و اندام‌های بدون انعطاف، فارغ از هرگونه پیام سیاسی و اجتماعی هستند.

صادقی در نگاره سعی بر عامه‌پسند کردن نگارگری دارد لیکن سلطان محمد نگاره را به اوج جلال و شکوه هنری می‌برد.

نوع سلیقه در ویژگی‌های سبکی نگاره‌ها مبنی بر حامیان آثار اختلاف شایانی دارد.

نگاره کشتن دیو جزء سفارشات شخص پادشاه (شاه طهماسب اول) برای نسخه سلطنتی شاه طهماسبی در کتاب خانه دربار می‌باشد و نگاره زاهد برای نسخه شخصی دست‌نویس خود نگارگر یعنی صادقی بیک افشار مصور شده است.

از دیدگاه توصیف بصری

ساختار بصری نگاره کشتن دیو سیاه پیچیده و متشکل از فضاهای چند ساحتی عرفانی، پر جزئیات، منظرپردازی، قطع اندام‌ها با کادر اصلی نگاره، عدم سه‌بعد، پوشاندن زمینه با گیاهان و صخره‌نگاری، استفاده از پیکره‌های متعدد انسان‌ها، جانوران افسانه‌ای می‌باشد. لیکن ساختار بصری نگاره "زاهد و گاو نذری‌اش" معماری ساده با جزئیات کم، پرداختن به فضای داخلی، درون‌گرا، تعداد پیکره کم (فقط چهار عدد)، عدم رویا پردازی، حذف آسمان و مناظر اطراف داخل و خارج بنا، فارغ از پرداختن به اصول نمادین نقاشی اسلامی است.

رنگ‌پردازی در نگاره زاهد به نسبت نگاره کشتن دیو از تنوع کمی برخوردار است، به لحاظ فنی رنگ‌ها رقیق‌تر ساخته شده‌اند. از هیچ‌گونه طلاکاری و مواد ارزشمند رنگی برخوردار نمی‌باشد. صادقی مقداری از سایه‌پردازی در نگاره بهره گرفته است. نگاره کشتن دیو سیاه از جهت رنگ‌پردازی درخشان، مملو از طلاکاری و تزئینات، عدم سایه‌پردازی، رنگ‌های تخت شاد و روشن، استفاده درست از رنگ سبز و طلایی جهت آشکارسازی جهان الهی و تقدس آن با بنفش و آبی شده است. تناسب صحیح در جایگذاری رنگ‌ها بر روی فرم‌های تصویر و نحوه قرار گرفتن هر رنگ در کنار دیگری از ارزش‌های این نگاره می‌باشد.

حالات پیکره در دو نگاره منتخب به‌واسطه بینش هر دو نگارگر و نوع متفاوت کارکردی کتاب‌ها از جهات پوشش و چیدمان اندام‌ها با یکدیگر فرق بسیار دارد. در نگاره سلطان محمد از کتاب شاهنامه طهماسبی از برای اسطوره‌های داستان مانند کیومرث و نوه‌اش هوشنگ جامگانی بسیار آراسته و مرغوب همچون شکوه و جلال پادشاهان با کلاه پر دار سلطنتی به‌کار برده شده است. دیگر انسان‌ها پوشش هماهنگ با هم و چندی از آن‌ها به واسطه ادامه داستان بارگاه کیومرث، پوست

پلنگ با کلاهی مرتبط با آن بر سر نهاده‌اند. دیوها و جانوران ماورایی، نیم تنه‌های رنگی به تن دارند. حالات چهره‌هایشان بنا به اعتراض به شرایط اجتماعی وقت، به‌عمد حالتی بهت‌زده، تصویر شده‌اند. چهره موجودات خشم نشأت گرفته از جنگ به‌خود گرفته است. حرکت و ریتم اندام‌ها پویا و از تنوع خاصی بهره‌مند می‌باشد. در حالی‌که در نگاره صادقی بیک حالات درونی چهره‌ها ترسیم نشده‌اند و نگارگر صرفاً پیکره و حالات آن‌ها را با موضوع روایت متناسب کرده و قطب سکون در نگاره را به‌جای حرکت جلوه بیشتری داده است. البسه پیکره‌ها نیز عامیانه و بدون جزئیات تزئینی می‌باشد.

نوع طراحی و خطوط در نگاره زاهد توسط صادقی از پردازش نرم و رها تری نسبت به فرم‌های خشک خطوط نگاره کشتن دیو برخوردار است.

در نگاره "کشتن هوشنگ دیو سیاه را"، وقایع مهم داستان در زیر خط افق مصور شده‌اند و پیش زمینه مملو از عناصر ترکیبی گیاهی و حیوانی می‌باشد در حالی‌که نسخه زاهد با قاب‌های کتیبه‌ای پلکانی ترکیب‌بندی شده است و پیش زمینه نگاره و نوشته با هم، ساختار نقاشی را تشکیل می‌دهد.

از دیدگاه نگارگر

با توجه به توضیحات فردی هر دو نگارگر زبده، متوجه خلق و خوی تند و عجول صادقی بیک و شرح نوعی شتاب‌زدگی در تمامی آثارش به این نتیجه می‌رسیم که نگاره زاهد به قلم صادقی از نوعی جسارت، سادگی و خلوص بدون در نظر گرفتن هر نوع عنصر اضافی در تصویر به بی‌صبری نگارگر اشاره دارد. نگاره سلطان محمد مقتضی بر شخصیت پر حوصله و منضبط وی ترکیب‌بندی نگاره حجم سنگینی از عناصر پرکار و انسانی و حیوانی متنوع از هر حیث را دارا است.

شباهت‌ها

از دیدگاه مضمونی و محتوایی

در نگاره زاهد صادقی بیک ما شاهد زندگی ساده و عامیانه مردم هستیم و در نگاره کشتن دیو سیاه چهره‌های ساده و بی‌پیرایه مردم را می‌بینیم. بنابراین با دو نگرش مشابه از واقعیت پرداختن به پیکره انسان‌ها در دو نگاره مواجه هستیم.

هر دو نگاره برای داستانی تصویرسازی شده‌اند.

اصول و قواعد نگارگری ایرانی تا حدودی در هر دو نگاره رعایت شده‌است.

شباهت و اهمیت عنصر دیو در هر دو داستان برای هر دو نگاره زیاد می‌باشد.

در هر دو روایت از عناصر افسانه‌ای در به‌کارگیری نقش اهریمن استفاده شده است.

هر دو نگاره از عناصر دینی و اعتقادی تشکیل شده‌اند. در "کشتن هوشنگ دیو سیاه را" نمادهای عرفانی و الهی، نگاره را به بینش اعتقادی نزدیک می‌کند. همچنین در نگاره "زاهد و گاو نذری‌اش" عناصری مانند سجاده و تسبیح و شخصیت زاهد در حال عبادت با گاوی که مریدانش نذر او کرده‌اند حالات عرفانی و دینی را به مخاطب عرضه می‌کند.

هر دو کتاب به نوعی بازنویسی از اصل نسخه می‌باشد و دو نگاره منتخب تصویرسازی به‌صورت نگارگری برای نسخه فرعی است.

از دیدگاه توصیف بصری

در هر دو نگاره فرم‌های خلاصه شده همراه با نوآفرینی در اجزاء پیکره‌های انسانی و حیوانی، معماری و طبیعت توسط نگارگران پیشرو، دیده می‌شود.

سنت دیو نگاری در هر دو نگاره به یک شکل دیده می‌شود.

از دیدگاه توصیف متنی

به‌لحاظ متنی هر دو تصویر روایت محور هستند.

قاب‌های خوشنویسی شده که بخشی از حکایت نگاره را بازگو می‌کنند در هر دو تصویر، که مبتنی بر اصول و قواعد نگارگری می‌باشند، اعمال شده است.

از دید نگارگر

هر دو نگارگر دید مردم‌وار و دغدغه‌مندی از واقع‌گرایی اطراف خود داشتند.

هر دو نگارگر از میراث‌داران بهزاد بوده و به نسبت واقع‌گرایی او وفادار مانده‌اند.

نگارگران این دو اثر منتخب هر دو از پایه‌گذاران مکاتب خویش بوده‌اند و در عصر صفوی زندگی می‌کردند.

هر دو نگارگر از ذوق و خلاقیت شگفت‌انگیزی برخوردار بوده‌اند. آن‌ها برای به‌وجود آوردن مکاتب‌شان با جرأت دست به نوآوری‌های قابل توجهی زده‌اند.

سلطان محمد و صادقی بیک افشار نگارگرانی اعتراضی و بیان‌گرا از لحاظ اجتماعی و سیاسی بوده‌اند.

این دو هنرمند از زمره نگارگران پیشرو در اعمال سلیقه شخصی خود، به خصوص سبک‌های انتزاعی و امپرسیونیسم اروپایی، جهت خلاصه سازی در عناصر نقاشی‌ها و همچنین بیان حالات درونی انسان‌ها در نگاره می‌باشند.

نتیجه‌گیری

محوریت این پژوهش به نگارگری عهد زرین صفویه بازمی‌گردد. حاکمان هنر دوست، حامی هنرمندان بودند و لذت بردن از آن را در قالب کتابت برای کارگاه سلطنتی خود می‌خواستند. یکی از هنرهای والا که منحصراً برای شخص پادشاه محقق می‌شد، تولید شاهنامه نگاری در زیر چتر دربار بود که با نمایش روایات و اشعار کهن از اسطوره‌ها و قهرمانان شاهنامه فردوسی در فضای آرمانی و عرفانی نگاشته می‌شد. هنرمندان و تولید اثر هنری در جهت کسب سلایق حامیان شکل می‌گرفت و نگارگران با چیره‌دستی از قصص و مضامین اشعار روایی و حماسی شاعران سعی برآن داشتند که تغزل و حکمت صوفیانه را با قواعد و اصول نگارگری اسلامی در هم‌آمیخته و به تصویر درآورند. تمرکز این تحقیق بر روی سبک هنری و منش فکری دو نگارگر جسور و توانمند که از بنیان‌گذاران نوآوری در مکتب تبریز دوم و قزوین بوده‌اند، می‌باشد و برای ادراک اندیشه‌های درونی این دو هنرمند به معرفی دو اثر شاخص و ارزشمند تاریخی که فضای فکری و خیال‌انگیز

هنری آن‌ها را به‌نمایش می‌گذارد، پرداخته شده است. برای قیاس بهتر دست به انتخاب یک‌نگاره به قلم سلطان محمد نقاش رئیس گارگاه سلطنتی شاه طهماسب در کتاب شاهنامه طهماسبی و یک نگاره از نسخه دست‌نویس انوار سهیلی اثر صادقی بیک افشار رئیس کارگاه سلطنتی شاه عباس اول زده شد. در این پژوهش به فرآیند تولید شاهنامه طهماسبی و انوار سهیلی صادقی با ویژگی‌های سبکی و ساختاری آن پرداخته و شناسه‌ای به اختصار از دو نگارگر این دو اثر بیان شده است. در پایان با روایت داستان نگاره‌های منتخب از سلطان محمد و صادقی بیک به توصیف و تحلیل بصری، مضمونی، کارکردی و سیاسی و اجتماعی و نکات اشتراک و افتراق آن‌ها پرداخته شد. نتایج برآمده از این بررسی به شرح ذیل می‌باشد. نگاره سلطان محمد "کشتن هوشنگ دیو سیاه را"از سفارشات درباری برای شاهنامه طهماسبی بوده است که نبوغ و استعداد سلطان محمد را به لحاظ زیبایی شناختی در پرداخت به جزئیات، انتخاب رنگ و به‌وجود آوردن ترکیب‌بندی بی‌نظیر و شگفت‌آور به نمایش گذاشته است. از نظر بصری در این نگاره دو قطب متضاد مانند قطب‌های سکون و حرکت و یا آرامش در کنار جنگ و هراس در کنار هم دیده می‌شود. دراین نگاره، محتوایی حماسی و قهرمانی را برای مخاطب به ارمغان می‌آورد. کارکرد این نگاره از مضمونی دوگانه شامل جنبه‌هایی واقع‌گریز و محتوایی بیان‌گرا که از حکمت دو عالم ملک و ملکوت سرچشمه می‌گیرد، برخوردار است. سلطان محمد نه‌تنها بهشت ازلی تفکر اسلامی را با عناصر معنوی تصویر کرده است، بلکه با هوشیاری تمام به حقایق هستی و توصیف زجر انسان‌های زمانه‌اش در دنیای مادی نگاره هم اشاره کرده است. با توجه به شرایط نابسامان سیاسی و بحران اقتصادی حاکم بر سرزمین، شکاف طبقاتی زیادی میان قشر وابسته به‌دربار و مردم کم بضاعت دیده می‌شود. سلطان محمد به عمد در نگاره‌ها از ابعاد معمول پا فراتر می‌گذارد تا نیتش را به‌شکلی اعتراضی از برای بیان جبر دوران به انجام رساند. با تحلیل و بررسی عمیق‌تر در این نگاره درمی‌یابیم که سلطان محمد از تصویرسازی روایات قهرمانان و اسطوره‌های کهن مانند کیومرث، فریدون و هوشنگ، با القای فضای بهشتی و بهره‌گیری از ارزش‌های نهفته در عناصر هنر اسلامی، سودجویی رندانه‌ای کرده است تا ذهن حامیان مستبد حاکم بر هنر و هنرمند را از ترسیم واقعیت‌های جامعه در پوشش لایه‌های نقاشی، منحرف سازد. وی هنرمندی دلسوز و آگاه از مسائل خارج از کارگاه هنری دربار بوده است و رسالت خود را با زیرکی به‌عنوان یک نگارگر بیان‌گرا در جهت ثبت بی‌عدالتی‌های قشر مرفه ظالم در اثر هنری‌اش به انجام رسانده است. در بررسی نکات اشتراک نگاره‌ای از شاهنامه طهماسبی با عناصری مشترک مانند چهره‌های متحجر و مسخ‌گونه و اندام‌های نصفِ و نیمه انسان‌ها با صورتک‌های پنهان در لابه‌لای تراکم صخره‌ها در فضایی رویایی روبه‌رو هستیم. با ترسیم حالات روحی پیکره‌ها و نقاشی‌های مخفی در تراکم طبیعت، نوعی امپرسیونیسم اروپایی را مشاهده می‌کنیم که شاید به جرأت بتوان گفت که سلطان محمد از پیشروان این سبک در ایران عصر صفوی می‌باشد. نمایش شخصیت‌های افسانه‌ای و ماورایی که جزئی از عجایب نگاری سلطان محمد می‌باشد، در بالاترین حد خود در نقاشی‌اش متجلی شده است. به‌واسطه این وصفیات با تمام محدودیت‌ها در خفقان جو استبدادی آن زمان، پی به تفکر اعتراضی و خلاق این نگارگر نابغه می‌بریم. بنابراین یکی از عوامل مهم خلق نوآفرینی‌های هنری در عرصه نگارگری تبریز دوم، شرایط اجتماعی وقت نیز بوده است. در دورانی که در این پژوهش به مطالعه آثار آنان می‌پردازیم، هنر نقاشی در سلطه حکومت و هنرمندان تابع اجابت دستورات و سلیقه حامیان درباری خود بوده‌اند. با نهادینه شدن دین اسلام و به‌خصوص عقاید شیعی توسط پایه‌گذاران آن در سلسه صفویه، هنر تبدیل به رسانه‌ای تصویری شد که صوفیان ترویجی زیباتر و بهتر از عالم عرفان برای اهل تصوف داشته باشند. از این روی سلطان محمد اولین نگارگری بود که برای انتقال پیام خود به مخاطب، دست به خلق تصاویری بیان‌گرا زد که با چشم غیر مسلح قابل مشاهده نمی‌باشد. پس از آن صادقی بیک افشار طی جریان‌های سیاسی مکتب قزوین، استقلال هنری بهتری یافت تا با جسارت، از نمادهای مذهبی در

نگاره‌هایش خارج شود و نسخه و سبک و سیاق شخصی برگرفته از احساسات یک هنرمند آزاد را بیافرینند. در تحلیل و توصیف این نگاره انوار سهیلی صادقی به‌نام"زاهد و گاو نذری‌اش"به‌لحاظ بصری شاهد طراحی قوی همراه با خلاصه‌سازی و برای نخستین‌بار استفاده از تکنیک آب‌رنگ توسط صادقی در نگارگری ایرانی هستیم. این حرکت به نوعی گرایش وی به انتزاع را آشکار می‌کند. به لحاظ روان‌کاوی صادقی بیک فردی عجول و تندخو بود که در نسخه شخصی‌اش با مطالعه بصری و اولین نگاه فنی پی به نوعی شتاب‌زدگی و عدم صبر در اعمال جزئیات در ترکیب‌بندی نگاره‌ها می‌بریم. در فضای نقاشی وی تکرار عناصر و نبود ریزکاری‌ها همراه با تنوعی کم‌تر از رنگ به چشم می‌آید. لیکن ساختاری منسجم از نقاشی در کنار قاب‌های پلکانی نوشتاری از ویژگی‌های ارزشمند این نگاره می‌باشد. روایات تصویرسازی شده محتوایی اندرزگونه و پندآموز دارد که شامل حال هر نوع سلیقه و مخاطبی می‌شود و مضمون تصویر صرفاً قسمت مهم روایت داستان را نمایش می‌دهد. محتوای این نگاره نوعی مستندسازی از زندگی روزمره مردم در فضای داخلی و خارجی محیط مرتبط با آن است. این نگاره فارغ از هرگونه آرمان‌گرایی، تزئینات مجلل و القا فضای ملکوتی، حاوی درس‌هایی ارزنده از زندگی می‌باشد و به لحاظ سبکی در اکثر اجزاء آن به جهت ریتم و ساده نگاری به فرم انتزاعی[1]نزدیک شده است. با مقایسه تطبیقی هر کدام از نگاره‌های سلطان محمد به وجود افتراقی قابل توجهی دست یافته می‌شود. عناصر تجسمی یک نسخه سلطنتی در مقایسه با یک نسخه دست‌نویس شخصی از جلوه‌های تزئینی شایانی برخوردار است. اما ارزش نگاره‌های صادقی در نبود حامی درباری و شجاعت به ثبت رساندن سبک شخصی خاص خود بدون توجه به محدودیت‌ها می‌باشد. هر دو اثر از کلک بهزاد و سبک واقع‌گرایی وی در نگارگری ایرانی بهره گرفته‌اند. لیکن در محتوا و مضمون با هم متفاوت‌اند. هر دو نگارگر دغدغه مردم زمان خود را داشته‌اند و به‌واسطه آن از ادبیات کهن برای ابراز احساسات خالصانه خود استفاده کرده‌اند. تفکر صادقی در عامه‌پسند کردن نگارگری با خلق نسخه انوار سهیلی، خود گویای توجه به همه اقشار جامعه است و از سوی دیگر سلطان محمد تلاش خود را برای نشان دادن حالات ژرف و گویای عامه مردم در یک نسخه شاهانه مجلل، کرده است.

مراجع

منابع فارسی

آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). *مکتب نگارگری تبریز و «قزوین-مشهد». ایران*، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

آفرین، فریده. (۱۳۸۹). تحلیل واقعگرایی در نگارگری ایرانی از دوره تیموری تا قاجار. *دو فصلنامه علمی و پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*، شماره داوزدهم.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۴). *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.

تابعی، محمدرضا. (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی عناصر شیعی در نگارههای معراج مربوط به آثار احمد موسی، میرحیدر، فرهاد و سلطان محمد. همایش ملی خوشنویسی و نگارگری. ایران، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.

تاکی، شادی و حاجی اسماعیلی، هانیه. (۱۳۹۴). مطالعهٔ تطبیقی دو نگاره از مکاتب تبریز و مشهد دورهٔ صفوی. همایش ملی نقش خراسان در شکوفایی هنر اسلامی. ایران، مشهد: مؤسسه آموزش عالی فردوس.

[1] abstractivism

رضایی, فاطمه و حیدری، مرتضی. (شماره ۴۴، ۱۳۹۶). بررسی تطبیقی نگارههای شاهنامه ظهماسبی صفویان و اکبرنامه گورکانیان از دید نشانه شناسی. *فصلنامه علمی - پژوهشی نگره*. شماره ۴۴، صص. ۱۳۱-۱۴۵.

رفیعی، مهتاب؛ بشروتنی، هستی و حسینی، پری‌ناز. (۱۳۸۷). *گزیده تاریخ هنر ایران*. تهران: چارسوی هنر.

صدری، مینا؛ ضرغام، ادهم و قاسم نژاد، مرجان. (۱۳۹۸). *نگاره های پندآموز، نگاره های انوارسهیلی صادقی بیک افشار*. ایران، تهران: انتشارات آروَن.

عبداللهی، سوری. (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی پیکر زنان در آثار جنید و بهزاد. نخستین کنفرانس ملی علوم انسانی و توسعه. ایران، شیراز: دانشگاه پیام نور استان فارس.

گرابر، آلگ. (۱۳۸۴). مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمه مهرداد وحدتی‌دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.

میرزاخانی، رضا و رستمی، مصطفی. (۱۳۹۴). مقایسه تطبیقی دو نگاره در دوره صفوی با تاکید بر تأثیر حاکمان بر مجموعه ها. اولین همایش بین المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی. ترکیه، استانبول: موسسه سفیران فرهنگی مبین.

میرمحمودی، فاطمه. (۱۳۹۷). مطالعه تطبیقی پیرامون نگاره های آیینی با موضوع جشن در نگاره های عصر صفوی. همایش ملی جلوههای هنر اسلامی در فرهنگ، علوم و اسناد. گیلان.

نصری، امیر. (۱۳۸۵). نقاشی ایرانی به روایت صادق بیک افشار، *نشریه متن پژوهی ادبی*، شماره ۲۷، صص. ۷۶- ۹۱.

ولش، استوارت کری. (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی : نسخه نگاره های عهد صفوی*، ترجمه احمد رضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر , موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری "متن".

یوسفی، حسن. (۱۳۹۸). سبک هنری صادقی بیک افشار و تحولی در مکتب نقاشی قزوین. همایش ملی خوشنویسی و نگارگری. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.

منابع لاتین

Abbas Zadeh, F., & Akbari, M. (2015). Considering Light and Dark Concepts in Shahnameh. *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, pp. 1523-1531.

Afzal Tusi, E.-A.-S., & Moravej, E. (2016). A Review on Seventh Labor Portrait in Three Shahnameh: Ilkhanate, Baysonqor, Tahamasbi. *International Journal of Humanities and Cultural Studies, 3*(2), 1763-1777.

Ahmadian, S., Mehdipour, P., Branch, E. C. Q., & Qeshm, I. K. A. D. (2016). THE ANALYSIS OF COLOURS USED IN THE TAHMASBI SHAHNAMEH FOR THE SECOND PERIOD OF TABRIZ SCHOOL. *TURKISH ONLINE JOURNAL OF DESIGN ART AND COMMUNICATION*, *6*, 2735-2745.

Hoseini, S. R., & Sepasi, Z. (2018). A Comparative Study of Safavid Fabric Designs with Miniatures in School of Second Tabriz (With a focus on the Works of Sultan Mohammad, Mir-Musavvir and Mir-Sayyid Ali). *Journal of History Culture and Art Research-TARIH KULTUR VE SANAT ARASTIRMALARI DERGISI, 7*(5).

Farahmand, H. (2020). The genus Cupressus L. mythology to biotechnology with emphasis on mediterranean cypress (Cupressus sempervirens L.). *Horticultural Reviews*, *47*, 213-287.

FAROKH, F. F., & POURJAFAR, M. R. (2008). THE COMPARATIVE STUDY BETWEEN TWO TABRIZ AND MUGHAL-SCHOOL PAINTINGS IN 16 CENTURY.

Nazarnia, A., Torabi, Z., & Branch, Z. (2015). The impact of the physical elements of Persian Garden on the Persian painting: A selection of Tabriz's second school paintings as the case study. *Current world environment*, *10*, 979-989.

Noori, Z., & Mahmoodabadi, M. (2020). The Impact of Safavid Miniature in The Reconstruction of Iran Mythology "Tahmuras Prestigious Dewband Madrasa Tradition the Shahnameh Tahmasbi". *Journal of Iranian Studies*, *18*(36), 296-319.

Pakzad, Z. (2017). Color structure in the Persian painting. *Rev. Eur. Stud.*, *9*, 1.

URL1: *aghakhanmusum*. (2020, 8 20). Retrieved from www.aghakhanmusum.org