بررسی تزئینات اسلیمی در مینیاتورهای دورهٔ صفوی

زهره نامدار*

چکیده: سیاست‌های نوینی که صفویان در سیستم اداری و حکومتی ایران اجرا کردند تأثیرات عمیق و ماندگاری در کلیه امور وقت ایران ایجاد کرد. گسترش کتاب‌آرایی از جمله رویکردهایی بود که شاهان و امرای هنرپرور صفوی توجه ویژه‌ای به آن داشتند. نگارگری به عنوان یک هنر بصری، بازتاب‌دهندهٔ نکات و واقعیات فراوانی از جامعه ای که هنرمند خالق اثر در آن می‌زیسته است می‌باشد. بازنمایی بناهای فاخر در نگاره‌های نیمه اول حکومت صفوی از نکاتی است که نمود عینی آن را در بناهای به جا مانده از این دوران شاهدیم. نگارگرِ صفوی با همان مهارتی که یک هنرمندِ تزئین کار به طراحی و اجرای این نقوش در ابنیه پرداخته، فضاهای بیرونی و درونیِ نقاشی خود را تزئین کرده است. تحقیق کنونی به بررسی انواع نقوش اسلیمیِ به کار رفته در تزئینات ابنیه تعدادی از آثار شاخص نگارگری صفوی و مقایسه تشابهات و تفاوت های آن ها با تزئینات اسلیمیِ آثار معماری برجای مانده از دوران مزبور می‌پردازد. در همین راستا، تزئینات اسلیمی نمونه‌های منتخب، طراحی گردیده و سپس ویژگی‌های هر یک از لحاظ رنگ و شیوه اجرا مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. بدیهی است که بررسی و تطبیق انواع نقوش اسلیمیِ موجود در تزئینات معماریِ بناهای برجای مانده از این دوران می‌تواند ما را در شناخت هر چه بیشتر و بهتر رابطه هنر نگارگری و معماری دوران صفوی و نحوه تأثیر و تأثر آنها، یاریگر باشد.

واژگان کلیدی: مینیاتور، تزئینات معماری، نقوش اسلیمی، دورهٔ صفوی

مقدمه

پس از یزدگرد III ساسانی، شاه اسماعیل صفوی نخستین پادشاه ایرانی تباری بود که توانست بر تخت سلطنت ایران بنشیند و یک سلسله به راستی ایرانی را تشکیل دهد؛ سلسله‌ای که بیش از دو قرن دوام یافت و بی شک یکی از درخشان‌ترین ادوار اسلامی هنر ایران است.

شیعه‌گری و ملی‌گرایی دو رکنی بودند که سیاست صفویان از همان آغاز بدان ها استوار شد. شاه اسماعیل که از سویی نسب خود را از طریق شیخ صفی‌الدین اردبیلی به امام علی (ع) و شخص پیامبر (ص) می‌رساند و از سویی به تیره پادشاهان ایران باستان مرتبط می‌دانست شخصیتی ملی مذهبی در میان مردم ایران پیدا کرد. این دو رویکرد که برای اولین بار به صورت جدی و قدرتمندانه مبنای اداره امور قرار می‌گرفت فصلی جدید در تاریخ و تمدن ایران رقم زد. ملی‌گرایی شاهان صفوی از همان آغاز با توجه ویژه به هنر و ادبیات و انتقال هنرمندان تیموری از هرات به تبریز نمایان می‌شود. این توجه بدان‌حد است که آثار فاخر ادب پارسی (مانند خمسهٔ نظامی، گلستان سعدی، دیوان حافظ و به خصوص شاهنامهٔ فردوسی) به صورت بسیار نفیس و با صرف هزینه زیاد بارها و بارها به حمایت شاهان و شاهزادگان ترک زبان صفوی کتابت می‌شود.

این زیر ساخت فرهنگی ارزشمند تا اواسط دوره صفوی موفقیت و رشد چشمگیری دارد چنان که درآثار این برهه تأثیرات هنر شرق دور که ماحصل حضور چند صدساله شاهان ترک نژاد در ایران است را به حداقل می‌رساند اما از اواسط این دوره به بعد که تغییرات شدیدی در اوضاع اجتماعی - سیاسی ایران (که بازخوردی از تحولات اروپاست) به وجود می‌آید این رویکرد رو به افول می‌گذارد و تأثیرات غرب در آثار هنری مشاهده می‌گردد.

بر اساس آن‌چه مطرح شد به لحاظ فرهنگی حکومت صفویان را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد. دوره اول از تأسیس این سلسله تا وفات شاه‌تهماسب (۹۸۴-۹۰۷ق، ۱۵۰۱/۱۵۷۶م) را شامل می‌شود و دورهٔ دوم از روی کار آمدن شاه عباس تا انقراض صفویان (۱۱۳۴-۹۸۴ق، ۱۷۲۳ - ۱۵۷۶/م) را در بر می‌گیرد.

در دوره اول گرچه مینیاتورسازی تفاوت‌های اساسی با مکاتب پیشین دارد و از عناصر مغولی آن تا حد زیادی کاسته می‌شود اما فضای حاکم بر آن کماکان شرقی است و

* کارشناس ارشد باستان‌شناسی Zohrehnamdar@gmail.com

Archive of SID

www.SID.ir

اصول اولیه نقاشی ایرانی مانند عدم به کارگیری پرسپکتیو، استفاده از رنگ‌های تخت و انتخاب مضامین کهن در آن حفظ شده است. هنر نگارگری در نیمه نخست حکومت صفوی، انحصاراً در خدمت کتاب‌آرایی است. شاید هیچ اثر هنری و فرهنگی دیگری به اندازه نگاره‌های این دوره نتواند تأکید صفویان را به استفاده از نمادهای شیعی انعکاس دهد.

دوره دوم آغاز تحولات چشمگیر در هنر صفوی است. حجم بالای کارهای عمرانی در زمان کوتاه، آغاز روابط ایران با غرب، گسترش روابط بازرگانی و... از جمله عواملی هستند که به طور مستقیم و غیر مستقیم در کمیت، کیفیت و ماهیت هنر هنرمندان دخیل هستند. در این دوره نه تنها نقاشی‌های ایرانی تاثیرات غرب می‌پذیرند بلکه حتی در مواردی تقلیدی از آثار اروپایی هستند. هنرمندانی به ایران می آیند و هنرمندانی به غرب فرستاده می‌شوند. نقاشی‌ها به ندرت بخشی از یک کتاب‌خطی هستند و عموماً بر دیوارها یا تک برگی‌ها نقش می‌شوند. تکنیک‌های نقاشی تغییر می‌کند و هنرمندان به جای استفاده از آب رنگ و طلا و کاغذ از رنگ روغن و بوم استفاده می‌کنند.

یکی از عناصری که در نگاره‌های دوره اول قابل‌توجه است بازنمایی ساختمان‌ها و بناها، به خصوص جزئیات تزئینی آنهاست. چنان‌که در ادامه خواهیم دید تزئینات معماری در نگاره‌ها چنان دقیق و ظریف به کار رفته‌اند که حتی می‌توانند مبنایی برای بازسازی نمونه‌های از دست رفته قرار گیرند. تزئینات، در معماری و به طورکلی در کلیه هنرهای اسلامی دارای نقش‌مایه‌های گوناگون مانند هندسی، اسلیمی، کتیبه ای، بازنمایی واقعی، اساطیری و... هستند.گرچه اغلب این نقش‌مایه‌ها در ادوار مختلف اسلامی مورد استفاده هنرمندان و صنعتگران بوده‌اند اما در دوره صفوی شاهد استفاده چشمگیر از نقوش اسلیمی به ویژه در تزئینات معماری و با تکنیک کاشیکاری هستیم.

در این پژوهش ۶ عدد از نگاره های صفوی که متعلق به کتب خطی نفیس می‌باشند مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته‌اند. به علت فراوان بودن نقوش در این آثار و محدودیت فضای نشر، فقط تعداد اندکی از آن ها طراحی و تحلیل گردیده‌اند.

◆ مروری کوتاه بر نگارگری دوره صفوی

"با به قدرت رسیدن شاه اسماعیل اول و تشکیل دولت صفوی در تبریز بار دیگر هنرمندان در کتابخانه سلطنتی جمع آمدند تا با ریاست بهزاد در کارگاه‌های مربوط به تهیه کتاب و مصور کردن نسخه ها به فعالیت بپردازند. علاوه بر هنرمندان مکتب هرات، نگارگران شیرازی نیز که پس از تصرف شیراز در سال ۱۵۳۱ه۹۰۹/م به هرات آورده شده بودند در تشکیل مکتب نگارگری صفوی تبریز نقش عمده‌ای داشتند" (توحیدی، ۱۳۸۶، ۱۱۳).

"از ویژگی‌های آثار مکتب تبریز در عصر صفوی، علاوه بر پیکره های آراسته با عمامه قزلباش، می‌توان از ترکیب بندی های متوازن با استفاده از رنگ های درخشان و متنوع، عدم تمرکز ترکیب بندی‌های متوازن با استفاده از رنگ‌های درخشان و متنوع، عدم تمرکز ترکیب‌بندی موضوع بر شخصیت‌های اصلی داستان و توجه به فضاسازی‌های چندساحتی و نوعی محافظه کاری مفرط نام برد. هم چنین ترکیب بندی آثار در مکتب تبریز، بر تراکم پیکره‌های بغرنج و پیچیده و پوشاندن کل فضا، بازنمایی استادانه حرکت‌ها، گرایش‌ها و حالات پیکره‌ها، علاقه به جزئیات منظره‌پردازی و معماری داخلی استوار است. اما عمده ترین وجه بیرونی و ظاهری نقاشی های مکتب تبریز در این دوره از نظر ساختار صوری، لباس‌ها و جامه‌هاست که دستار پیچیده بلند صفوی نمونه برجسته آن‌هاست. ضمن این که باید اشاره نمود که به دلیل مشابهت بیش از حد آثار این مکتب به هم کمتر می‌توان به طور قطعی اثری را به یک نقاش منتسب کرد. علاوه بر موارد فوق، باید افزود که ترکیب‌بندی‌های نقاشان مکتب تبریز اغلب از حد فوقانی کادر یا قاب بیرون می‌زند. هم چنین تمام اجزاء ترکیب کننده اثر برای هنرمند به یک اندازه ضروری و مهم‌اند" (گودرزی؛ ۱۳۸۴، ۵۴و۵۵).

"نگارگران مکتب جدید تبریز، به پیروی از سنت بهزاد، علاقه ای وافر به تصویرکردن محیط زندگی و امور روزمره داشتند. آنها می‌کوشیدند بازنمودی کامل از دنیای پیرامون را در نگاره ای کوچک بگنجانند؛ و از این رو سراسر صفحه را با پیکرها، ترئینات معماری و جزئیات منظره پر می‌کردند. ولی در رویکرد واقع‌گرایانه به جهان، هیچ‌گاه روش طبیعت نگاری به کار نمی‌بردند. در نگاره های متعلق به این مکتب هم چون آثار پیشینیان نشانی از ترفندهای سه بعدنمایی به چشم نمی‌خورد. سنت فضاسازی مفهومی نیز به قوت خود باقی است. به عبارتی دیگر، فضا همچنان با نشانه‌های انتزاعی از جهانِ واقعی تعریف می‌شود. اما اکنون، به سبب کثرت روابط و تعدد وقایع، ساختار فضای تصویر پیچیده‌تر شده است. این ساختار، از ترازهای متعدد که از پائین به بالا و اطراف امتداد یافته و غالبا از مرزهای تصویر بیرون رفته‌اند، تشکیل یافته است. ترازها، به سبب جلوه های شکل و رنگ، دور یا نزدیک به نظر می‌آیند. بدین سان، فضا هم دو بعدی است و هم عمق دارد؛ و هم یکپارچه است و هم ناپیوسته. هر بخش فضایی، مکانِ وقوع رویدادی خاص و غالباً

Archive of SID

www.SID.ir

مستقل است. امور و وقایع مختلف، پیوستگی مکانی و زمانی ندارند؛ اما گویی ناظری آگاه همه چیز را در آن واحد می‌بیند. این نوع فضاسازیِ چندساحتی که بی‌شک متأثر از بینشی عرفانی است، اوج کمال و انسجامِ نظام زیبایی شناختی نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد" (پاکباز، ۱۳۸۴، ۹۲ و ۹۳).

"لازم به ذکر است که همزمان و همراه با مکتب تبریز، مکتب مشابه دیگری در بخارا شکل گرفت. هنرمندان این مکتب که همانند هنرمندان مکتب تبریز کوچندگانِ هرات بودند با شیوه‌های مکتب تیموری و به ویژه بهزاد به کار خود ادامه دادند. بنابراین دوگرایش در مکتب بخارا وجود داشت؛ یکی شیوهٔ مستقل نقاشی بر اساس سنت‌های محلی بود و دیگری به نقاشان هرات مربوط می‌شد که به بخارا مهاجرت کرده بودند (گودرزی،۱۳۸۴، ۵۸). مکتب بخارا از دهه ۹۳۰ هـ/۱۵۵۰م. به بعد، تحت رهبری شیخ زاده از شاگردان بهزاد، دم از رقابت با مکتب تبریز دورهٔ صفوی زد. این مکتب در سال‌های ۹۴۶هـ/۱۵۷۲م تا ۹۵۵هـ/۱۵۷۷م. که سال‌های سلطنت ابوالغازی عبدالعزیز بهادر بود از نظر پیگیری سنت‌های هنری مکتب هرات و ترکیب آن با نقاشی ازبکان، به اوج هنری خود دست یافت و نسخه‌های باشکوه در کارگاه هنری بخارا کتاب آرایی شد" (آژند ، ۱۳۸۴، ۲۶۱).

"قبل از مرگ شاه‌تهماسب و پس از انتقال پایتخت از تبریز به قزوین بخش عمده‌ای از هنرمندان در این شهر استقرار یافته و به فعالیت هنری پرداختند. در مکتب قزوین به همت شاه‌اسماعیل‌دوم در کتابخانهٔ پدری، با نیت تجدید اعتبار گذشته، اقداماتی انجام شد. سبک و روش کار در ابتدا همان روش تبریز بود اما بعدها صحنه های مربوط به زندگی درباری و کم کم تزئینات، جای خود را به ساده‌گرایی داد و هنرمندان به طبیعت‌گرایی روی آوردند (توحیدی، همان). رنگ آمیزی، کاربردِ بیشتری یافت و ترکیبات به سمت ساده‌تر شدن تمایل یافت. بدون‌شک وقفه در حمایت هنری دربار، علاقه به خرید تصاویر تک ورقی را تشدید نمود" (Brend,2007,166).

"شاه‌عباس با انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان به جمع‌آوری هنرمندان و تشویق آنان برای فعالیت‌های هنری پرداخت و بدین‌ترتیب مکتب اصفهان شکل گرفت. از ویژگی‌های این مکتب روی آوردن هنرمندان به تک چهره پردازی و انجام نگارگری متفرقه به جای مصورکردن کتاب‌ها و نسخه‌هاست. ارتباط با نقاشان اروپایی و جهانگردانی که بدون رعایتِ قید و بندهای موجود در بین هنرمندان، به راحتی و آزادی از هر چیزی که برایشان جالب بود اقدام به طراحی و نقاشی می‌کردند، باعث شد هنرمندان ما نیز به مردم توجه کنند و از حالت درباری و سفارشی بیرون آیند. پس آزادی عمل را می‌توان از ویژگی های ارزشمند این دوره یا این مکتب به شمار آورد (توحیدی، همان،۱۱۵). علاوه بر موارد مذکور، در این دوره نقاشی دیواری هم مورد توجه قرار گرفت. در حقیقت شاه عباس توجه زیادی به تصاویر و نقش و نگار ابنیه و عمارات داشت که از آن صور بدیعه، هنور آثاری در دو کاخ سلطنتی اصفهان باقی و پایدار است. در این تصاویر بسیاری از رسوم به طرح و اسلوب نقاشی اروپایی دیده می‌شود که با نقاشی ایران در آمیخته است" (محمدحسن؛ ۱۳۶۴، ۱۵۳). این سبک تا نیمه اول قرن هجدهم، زمانی که دولت صفوی توسط افغان‌ها در سال ۱۷۲۲ میلادی فروپاشید ادامه یافت" (Robinson,1965, 26).

شرح نگاره‌ها

الف ـ کابوس ضحاک (نگاره ۱)

حدود۹۴۱ـ۹۳۱ ه. ۱۵۶۳ـ۱۵۵۳ م. اندازه: ۳۴/۲× ۲۷/۶ سانتیمتر.

محل نگهداری: مجموعه خصوصی

ضحاک سفاک روح خود را به اهریمن فروخته است. پس از کشتن پدرش، ضحاک به مصیبتی عجیب گرفتار می آید: دو مار هر روزه از دو شانه‌اش سر برمی‌کشند، که برای فروخواباندنشان باید مغز سر پسران نوبالغ یا دختران باکره به خوردشان داده شود. ضحاک شبی دچار کابوس دهشتناک می‌شود. سه مرد مسلح به وی فرا می‌آیند و در خواب مغزش را متلاشی می‌سازند، زنده زنده پوستش را می‌کنند، با تابیدن رشته های آن پوست به هم تسمه‌ها ساخته، دست و پا و گردنش را بدان می بندند، پس از آن که به قلهٔ دماوندش کشاندند تا آن جا با تحمل شکنجه هایی وصف ناپذیر در حال احتضار باقی بماند. (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷، ۱۹۷ـ۱۹۶). هنرمند با نهایت دقت و ظرافت، حالات چهره و حرکات و لباس‌های متمایز درباریان را تصویر کرده و نیز پرتو نقش کاشی‌ها و جزئیات معماری را نشان داده است. جزئیات پیچیدهٔ بازنمایی معماری تحت تأثیر مستقیم سبک بهزاد است و شاید تنها تصویری از کاخ های صفویان در تبریز باشد که امروزه از بین رفته‌اند (بلر و بلوم، ۱۳۸۱، ۴۳۲). کاخ منقوش در این تصویر شامل دو بخش که هر بخش دارای دو طبقه است می‌باشد. بنای سمت راست نگاره که اندرونی و حرمسرای ضحاک است با بالکن نسبتا کوچکی به فضای اصلی کاخ متصل شده است. دستک‌های چوبی باریکی سنگینی این فضای الحاقی را مهار کرده‌اند. در این تصویر جان‌پناه پشت بام بناها به وضوح به تصویر کشیده شده است و حتی تزئینات آنها با جزئیات کامل نشان داده شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

حوض کوچک هشت گوشی نیز در پائین کادر وجود دارد. هرچند موضوع داستان در نیمه شب اتفاق افتاده است اما نگارگر کلیه جزئیات را به روشنی نقش کرده است و تنها اثری که از شب در آن دیده می‌شود چمنزارهای بیرون کاخ هستند که برای تاریک جلوه دادن فضا به رنگ تیره نقش شده‌اند. البته هلال ماه کوچکی در آسمان و بخش‌های بسیار کوچکی از آسمان تیره شب در لابه لای درختان و فاصلهٔ بین دو ساختمان نیز دیده می‌شود. کاخ پرشکوه ضحاک در این نگاره سرشار از تزئینات هندسی و اسلیمی با تکنیک‌های گوناگون است.

نقوش اسلیمی این نگاره را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:
۱ـ نقوشی که به شیوه کاشیکاری اجرا شده‌اند.
۲ـ نقوشی که به صورت نقاشی‌های دیواری به کار رفته‌اند.

در لچکی‌های ایوان خوابگاه از کاشی‌هایی با زمینهٔ لاجوردی استفاده شده است (طرح۱) که اسلیمی ها با رنگ های سبز، زرد، قهوه ای، قرمز و سفید بر آن کشیده شده اند. قوس های ایوان دارای حاشیه ای است که تا پائین دیوارهای جانبی امتداد می‌یابد. این حاشیه نیز با کاشی های هفت رنگ و با رنگ زمینه لاجوردی و فیروزه ای تزئین شده است. در ایوان اصلی طبقهٔ همکف نیز از همین شیوه و طرح و رنگ برای تزئین استفاده شده است. البته در این جا طرح نقوش اندکی متفاوت است. در قوس‌های هر دو طبقهٔ حرمسرا نیز از کاشی های لاجوردی و نقوش اسلیمی استفاده شده است با این تفاوت که در لچکی‌های این دوقوس اسلیمی‌ها تنها با یک رنگ و با رنگ طلایی ترسیم شده اند. ازاره های بالکن حرمسرا با کاشی‌های لاجوردی و اسلیمی‌های طلایی تزئین شده است. در قسمت پایهٔ بنای کاخ پائین ازاره‌ها حاشیه‌ای از اسلیمی‌های خاکستری بر زمینهٔ سیاه دیده می‌شود که به نظر می‌رسد حجاری باشد.

در درون ساختمان از نقوش اسلیمی به شیوهٔ فرسکو استفاده شده است. در ایوانی که ضحاک در آن حضور دارد دیوارها با رنگ آبی روشن رنگ آمیزی شده اند و روی آن‌ها نقوش اسلیمی پر پیچ و تابی با رنگ های آبی تیره و قهوه ای کشیده شده است. مشابه این طرح در اتاق طبقه اول حرمسرا وجود دارد و تنها اختلاف کمی در رنگ آمیزی آن دیده می‌شود. در طبقهٔ همکف این ساختمان هم از این شیوه ی تزئینی استفاده شده است ولی در این جا زمینه کار سفید است و نقوش با رنگ سرمه‌ای کشیده شده‌اند. در این قسمت نقوش در تمام سطح پراکنده نشده‌اند و به صورت اشکال ترنج مانندی سه سمتِ درِ داخل ایوان بالا، چپ و راست را تزئین کرده‌اند. این قوس دارای حاشیه‌ای است که با رنگ‌های لاجوردی و سبز تزئین شده است (طرح ـ۱ حاشیه تاق).

ب ـ مستی شبانه (نگاره۲). حدود ۹۷۸ ه.ق./۱۶۰۰م

طبیبی بر بالین بیمار احضار شده (و اسب سیاهش به انتظار در کوچه گذارده) و با حالتی نگران نبض او را گرفته است. همسایگان از بالای دیوار صحنه را زیر نظر دارند، تا هنوز رنگ ستاره‌ها به طور کامل نپریده جزئیات رسوایی شبانه به گوش همه کس برسانند. اما محتضر مست باید سخت دربند اوضاع بعدی باشد! آیا این خطر در میان نیست که رؤیاهای خوشش از دست برود؟ پس چه خواهد شد آن راه افتادن با جامی در دست و شب کلاهی از ابریشم گلدوخته بر سر، در معیت ملتزمانی منتخب چون رایحه درختان شکوفه دار و نور ماهتاب؛ یعنی آن چیزی که می‌توانست خلایق را به غبطه‌خوری اندازد؟ (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷، ۲۱۹).

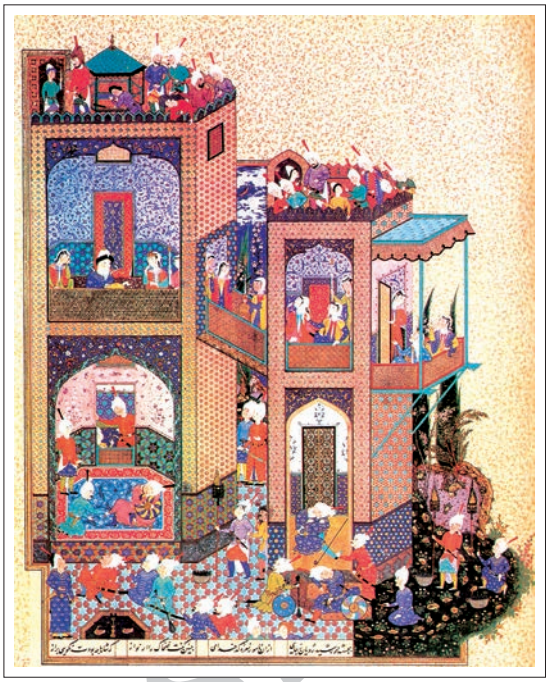
در این تصویر علاوه بر فضای ساختمان ـ که منزلی مسکونی است ـ فضای شهر نیز نمایانده شده است. ساختمان شامل بنای دو طبقه ای است که دو ضلع از آن بدون هیچ پرسپکتیوی نشان داده شده است. بالکنی به این بنا متصل است که دارای پرسپکتیو کاملی است. تزئینات طبقهٔ اول متفاوت با طبقه دوم می‌باشد. دری عریض در سمت چپ ساختمان وجود دارد که قابی پهن اطراف آن را فرا گرفته است. حیاط خانه دارای دیوارهای کوتاهی است که دو در باریک و مرتفع در دو سوی آن تعبیه شده است.

حاشیه ی فوقانی بالکن بنا با تزئینات کاشی‌کاری زینت یافته است. زمینهٔ کاشی‌ها سیاه است و گل‌های زرد و قرمز به صورت ردیفی و یک در میان درون آن چیده شده است. در این نگاره می‌بینیم بالکن مانند یک ایوان دارای قوس بزرگ و پر نقش و نگاری است (طرح۲). هم وجود قوس، هم نوع قوس و هم رنگ تزئینات آن بسیار بدیع است. قوس از نوع دالبری است و با رنگ زرد رنگ‌آمیزی شده است و عناصر اسلیمی آن با رنگ قرمز ترسیم شده‌اند. دالبرهای قوس از بیرون با خط نازکی به رنگ لاجوردی دورگیری شده اند. این امر نشان می‌دهد ممکن است قوس نشان داده شده نقشی واقع در درون بالکن باشد.

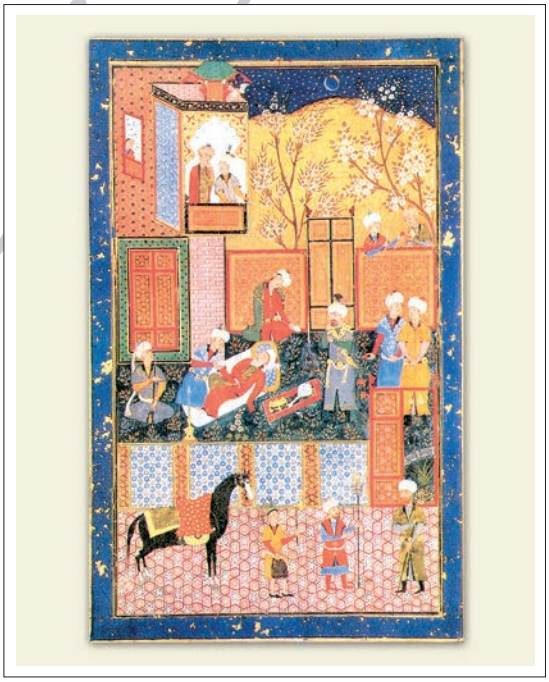
دیوار درون اتاق نیز دارای نقاشی دیواری با نقوش اسلیمی است. پنجرهٔ بازی که در طبقه دوم ساختمان وجود دارد نشان می‌دهد نقوش اسلیمی با رنگ آبی تیره بر زمینه سفید ترسیم شده‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir



نگاره ۱: کابوس ضحاک



نگاره ۲: مستی شبانه

ج- بازار خرفروشان (نگاره۳)

۹۶۳ تا۹۷۲هـ / ۱۵۸۵تا ۱۵۹۴م. اندازه: ۳۴/۲ × ۲۳/۲ سانتیمتر.

محل نگهداری: گالری هنری فریر واشینگتن

مرد روستایی بی‌خردی، خری پیر و سست و لنگ و لاغر داشت. روزی مرد تصمیم می‌گیرید خر را بفروشد. به شهر می‌رود و خر را به بازار خرفروشان می برد. خر فروش بانگ برمی آورد: چه کسی خریدار خری رهوار و جوان است؟ خری که تازیانه به کفلش نرسیده مثل برق می‌جهد و در رقابت با سایه خویش گام های بلند برمی‌دارد. مردم این سخنان را می‌شنیدند و می‌خندیدند ولی روستایی بی‌خرد چون این سخنان را شنید سر فراگوش مرد خر فروش بردو گفت: اگر این‌گونه باشد که تو می‌گویی خر را به من بازگردان و به کسی مفروش؛ جامی در ادامه به نکوهش مرد روستایی از زبان مرد خرفروش می‌پردازد و خست و نادانی وی را به سخره می‌گیرد.

در این نگاره بخشی از فضای شهری که احتمالاً ورودی بازار است نشان داده شده است. در ضلع رو به تصویر ورودی بلند و باریک ایوان مانندی را می‌بینیم. دو قوس تاقی شکل در دو جای آن (بالای ایوان و ۱/۳ فوقانی ایوان) وجود دارد. کتیبهٔ کوچک به خط ثلث ما بین ایوان دو تاق وجود دارد. قابی کم عرض با نقوش هندسی و تکنیک تلفیق آجر و کاشی گرداگرد ایوان را فرا گرفته است. اضلاع شرقی و غربی دقیقا قرینه یکدیگر تصویر شده‌اند. نمای آنها در دو طبقه نشان داده شده است. در حد فاصل این دو بخش و در بالای طبقه فوقانی حاشیه‌های تزئینی باریکی در طرح‌های گوناگون وجود دارد. دورتادور حاشیه بالایی بنا کتیبه ای به خط ثلث در دو رنگ سفید و قهوه‌ای وجود دارد. در بالای این کتیبه کنگره‌های ظریفی به رنگ قرمز وجود دارد و در پائین آن نوار باریکی از کاشی‌های هفت رنگ وجود دارد. در سمت راست دکان کوچکی قرار دارد که افرادی در آن حضور دارند. نگارگر در این تصویر، نقوش اسلیمی را علاوه بر حاشیه های فوقانی دو بنای مذکور، ازاره و تاق های ایوان ورودی در کتیبهٔ کوچکی که برای متن داستان در پائین تصویر تعبیه کرده به کار برده است.

در زیر کتیبهٔ سراسری بنا حاشیه ی باریکی وجود دارد که به شیوه کاشی‌کاری تزئین شده است. کل حاشیه به هفت قاب بیضی شکل کوچک تقسیم شده است. در هر یک از اضلاع جانبی دو قاب و در ضلع رو به رو سه قاب وجود دارد. زمینه کاشی‌ها سیاه است و نقوش اسلیمی با رنگ‌های آبی و سفید و قرمز و سبز کشیده شده‌اند. در فاصلهٔ هر دو قاب کاشی‌هایی با زمینه فیروزه ای وجود دارد که در وسط هر کدام گلی با رنگ‌های قرمز و زرد ترسیم شده است. در قوس فوقانی ایوان ورودی، کاشی‌کاری نقش سیمرغ دارد. زمینهٔ کاشی‌ها آجری رنگ است و سیمرغ در حال پرواز با رنگ های آبی ، قرمز و اندکی سفید نقاشی شده است. نقوش ریز سیاه‌رنگی فضاهای خالی را پر کرده‌اند. در قوس پائینی از کاشی‌های هفت رنگ لاجوری استفاده شده است. خطوط حلزونی اسلیمی با رنگ زرد و گل‌ها با رنگ‌های سفید و قرمز و سبز کشیده شده‌اند. عناصر اسلیمی این طرح، فراوان است و سطح مذکور پوشیده از گل ها و برگ های ریز و درشت و رنگارنگ است. همان‌طور که اشاره شد حاشیه

Archive of SID

www.SID.ir

فوقانی دکان سمت راست نگاره نیز دارای تزئینات اسلیمی است. کاشی‌های لاجوردی در اینجا با خطوط زرد رنگ و گل‌های سفید و قرمز تزئین شده اند. بر بالای این حاشیه، کنگره های کوچک و ظزیفی به رنگ صورتی قرار دارد نقوش گیاهی با رنگ سفید بر زمینه آن تصویر شده اند.

د- لیلی و مجنون در مدرسه

۹۸۸ تا۹۹۸ ه / ۱۶۰۰تا۱۶۱۰ م. اندازه: ۲۶/۳ × ۱۵/۳ سانتیمتر.

محل نگهداری: گالری هنری فریر واشینگتن

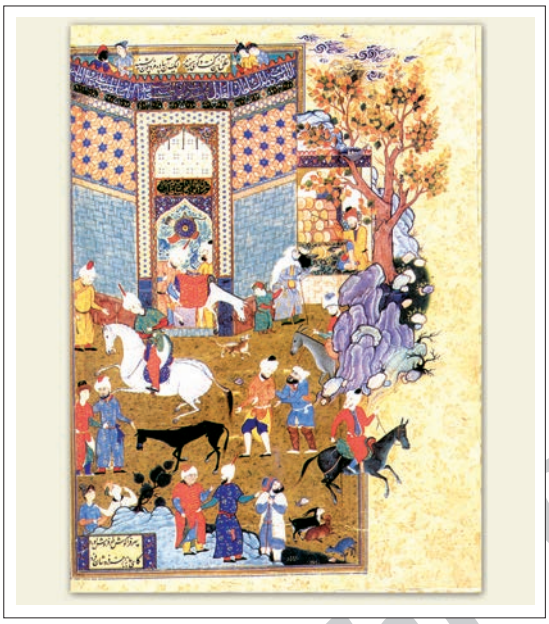
داستان عشق لیلی و مجنون یکی از مشهورترین و ناب‌ترین داستان‌های ایرانی است که بازگوکردن چندین باره آن در اینجا بیهوده می‌نماید. نگارگر در این تصویر بخشی از آغاز داستان را که مربوط به کودکی لیلی و مجنون و حضور آنها در مدرسه است به تصویر کشیده است. ترکیب‌بندی فضا به گونه‌ای است که نیمه فوقانی آن را تزئینات معماری و نیمهٔ پائینی آن را حضور افراد در صحنه تشکیل می‌دهد. استفادهٔ فراوان از رنگ‌های روشن به ویژه رنگ سفید از خصوصیات منحصر به فرد این نگاره است. در این تصویر غیر از فضای گنبد خانه اصلی مدرسه نیمی از گنبدخانهٔ غربی آن البته از نمای بیرونی نشان داده شده است. بیش از۱/۲ فضای تصویر به معماری و تزئینات وابسته به آن اختصاص داده شده است. فضای اصلی مربوط به ایوان عریضی است که در اسپر پهن در دو سوی آن وجود دارد.

نمای ایوان در فوقانی‌ترین بخش دارای سه ردیف حاشیهٔ تزئینی است. حاشیه‌های بالا و پائین، باریک و حاشیهٔ میانی (طرح ۳)، پهن‌تر است. رنگ زمینه در حاشیه فوقانی لاجوردی است و نقوش با رنگ سفید بر آن کشیده شده‌اند. این نقش با همین ترکیب رنگی در حاشیهٔ فوقانی گنبدخانه سمت چپ به صورت پهن تر و بر بالای ازاره‌های بیرونی ایوان به صورت باریک تر به کار رفته است.

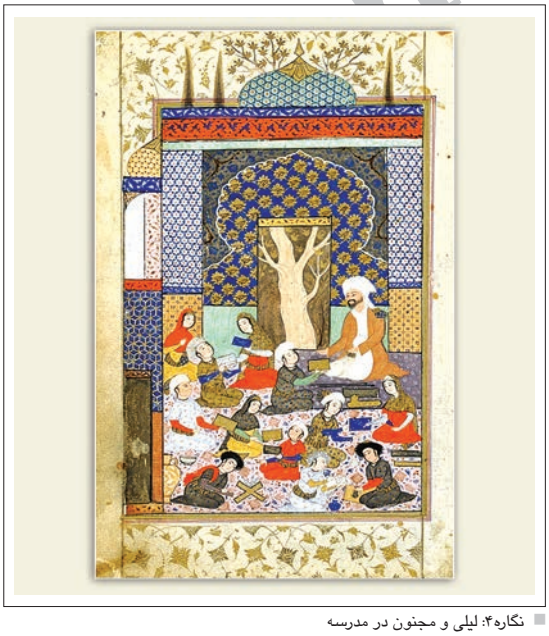
رنگ زمینهٔ حاشیهٔ میانی نارنجی است و نقوش با رنگ لاجوردی ترسیم شده‌اند. طرح حاشیهٔ پائینی دقیقا مانند حاشیهٔ فوقانی است اما رنگ زمینه سبز بسیار کمرنگ است و نقش ها سفید هستند. این طرح در دو جای دیگر هم به کار رفته است. اول در حاشیه‌ای که بر فراز ازارهٔ گنبدخانهٔ سمت چپ کشیده شده است. در اینجا رنگ زمینه نارنجی است و نقوش با رنگ قهوه‌ای تیره ترسیم شده‌اند. دوم بر بالای خروجی داخل ایوان مه در آن از رنگ‌های نخودی در زمینه و قهوه‌ای در نقوش استفاده شده است.

ایوان مدرسه دارای قوسی شبیه آن چه در بالکن بنای نگارهٔ شماره ۲ دیدیم می‌باشد (طرح۴). در این‌جا دهانهٔ قوس‌ها بازتر و تعداد دالبرهای آن بیشتر است. لچکی‌ها با خاکستریِ قهوه‌ای فام رنگ‌آمیزی شده‌اند. خطوط اصلی اسلیمی قهوه‌ای تیره و سایر عناصر آن لاجوردی رنگ هستند. دیوار داخل ایوان لاجوردی است و گل‌های طلایی درشتی در ردیف‌های مورّب، سراسر آن را پوشانده است. گرچه تمام ساختار ایوان قرینه است اما در ترکیب‌بندی این قسمت از نقش، تقارن وجود ندارد.

در گنبدخانهٔ کوچک هم لچکی بسیار کوچکی از یک قوس دیده می‌شود. رنگ زمینه قهوه‌ای تیره است و نقوش ساده‌ای با رنگ نخودی بر آن نقاشی شده‌اند. در داخل این قوس بخشی از یک دیوار دیده می‌شود. رنگ دیوار قهوه‌ای روشن است و اسلیمی‌ها با قهوه‌ای تیره بر روی آن ترسیم شده‌اند.



نگاره ۳: بازار خرفروشان



نگاره۴: لیلی و مجنون در مدرسه

www.SID.ir

هـ- بزم شبانه در کاخ (نگاره ۵)

حدود ۹۴۷ه./ ۱۵۶۹م. اندازه: ۲۸/۳× ۲۰ سانتیمتر.

محل نگهداری: موزهٔ هنری فاگ دانشگاه هاروارد کمبریج

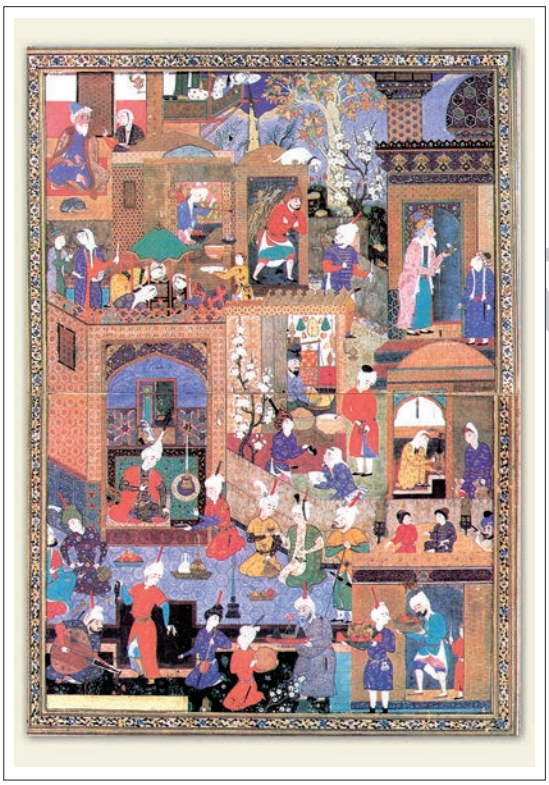
این نگاره متعلق به آغاز کتاب مخزن‌الاسرار است. نظامی پس از حمد و ثنای خدا و نعت رسول اکرم و مدح پادشاه وقت به نصیحت و ارشاد مخاطب خود می‌پردازد. در این داستان، شاعر به توصیف شادی و عشرت شبانهٔ خواجه‌ای می‌پردازد و در ادامه منظور باطنی خویش را از این شادی و بزم ظاهری با زبان تمثیل بیان می‌کند.

این نگاره از نظر موضوع بی‌نظیر است و از معدود نگاره‌های صفوی است که زندگی مردم عادی در آن به طور گسترده نشان داده شده است. جالب این جاست که در این تصویر همهٔ اقشار جامعه حضور دارند و در آن با طیف نسبتاً وسیعی از بناهایی که در یک شهر وجود دارد روبه رو هستیم. در این نگاره برای اولین بار تقابل مسجد و کاخ، عامه و دربار، عبادت و ضیافت، تکاپو و استراحت و... را به طور همزمان شاهدیم. تصویر دست کم دارای ۷ ساختمان مجزاست که بسته به نوع کاربردی که دارند دارای تزئینات متعدد و متنوع می‌باشند. مسجد، منزل، دکان ها و کوشک ساختمان‌هایی هستند که در این نگاره به تصویر درآمده‌اند. تقریبا نیمی از فضای کادر به فضای کوشک اختصاص داده شده است. بقیه تصویر را سایر فضاهای شهری تشکیل داده‌اند و معبرکوتاه و باریکی در فواصل آن‌ها قابل شناسایی است. بناهای مردم عامه دارای تزئینات مختصر و بنای تشریفاتی دارای تزئینات فراوان است.

در این نگاره، نقوش اسلیمی پیش از هر جای دیگر خود را در نمای مسجد جلوه‌گر می‌سازند. گنبد مسجد اگرچه با نقوش هندسی تزئین شده است اما در داخل هر یک از آلات آن نقوش اسلیمی به کار رفته است. زمینهٔ هر یک از ستاره‌ها بنفش تیره است و دارای گل‌های بسیار ریزی به رنگ‌های زرد و قرمز و سفید است. شش‌ضلعی‌ها یک درمیان سبز و سیاه هستند و طرح ترسیم شده در آن‌ها به وضوح قابل دریافت نیست. در گلدستهٔ مسجد هم از کاشی‌های لاجوردی هفت‌رنگ استفاده شده است. رنگ زمینهٔ کاشی‌ها در قسمت کنگره سیاه است (طرح ۵) و گل‌های سبز و سفید و قرمز در آن نقش شده‌اند. خطوط منحنی زرد رنگی این گل‌ها را به هم متصل کرده است. در زیر کنگره ها، حاشیهٔ فوقانی وجود دارد. در این قسمت رنگ زمینهٔ نیمی از کاشی‌ها زرد و نیمی دیگر بنفش است. هردو در بخش پائینیِ هر یک از عناصر زرد رنگ، ترنج کوچک سیاهی وجود دارد که مرکز آن با نقش آبی و سفیدی پر شده است. سایر عناصر به رنگ قهوه‌ای روشن هستند و طرح واضحی ندارند.

قوس ورودی مسجد از نوع شاخ بزی است که کاشی های هفت رنگ با زمینهٔ لاجوردی آن را تزئین کرده‌اند و گل‌های سفید و قرمز و زرد سطح این کاشی‌ها را پوشیده‌اند. در جانب مسجد اندکی با فاصله بنای دیگری وجود دارد که مردی در آستانهٔ آن ایستاده است. این بنا در قسمت ورودی دارای قوس بسیار کوچکی از نوع تزئینی سرپهن است که با کاشی‌هایی شبیه آن چه در ورودی بنای مسجد به کار رفته بود ترئین شده است.

سومین بنایی که دارای تزئینات اسلیمی است. ساختمان کوشک است. قوس ایوان این بنا از نوع شاخ بزی می‌باشد. ویژگی‌های تزئینی در این ایوان مانند نمونه‌های پیشین است. و در نهایت آخرین بخشی که در این نگاره دارای نقوش گردان گیاهی است حاشیهٔ باریکی از پائین دیوار ورودی کوشک است. ساختمان ورودی در این بخش، نقوش آبی مبهمی دارد که بر زمینه‌ای تیره تر ترسیم شده‌اند.



نگاره ۵: بزم شبانه در کاخ

و- مستی لاهوتی و مستی ناسوتی (نگاره۶)

۹۳۷ه/ ۱۵۳۰م. اندازه: ۱۵/۲ × ۲۵/۹ سانتیمتر.

محل نگهداری: موزهٔ هنری فاگ دانشگاه هاروارد کمبریج

گرفته ساغر عشرت فرشته رحمت

ز جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده

بیت حافظ که بر بالای نقاشی آورده شده درون مایهٔ اثر را باز می‌تاباند.

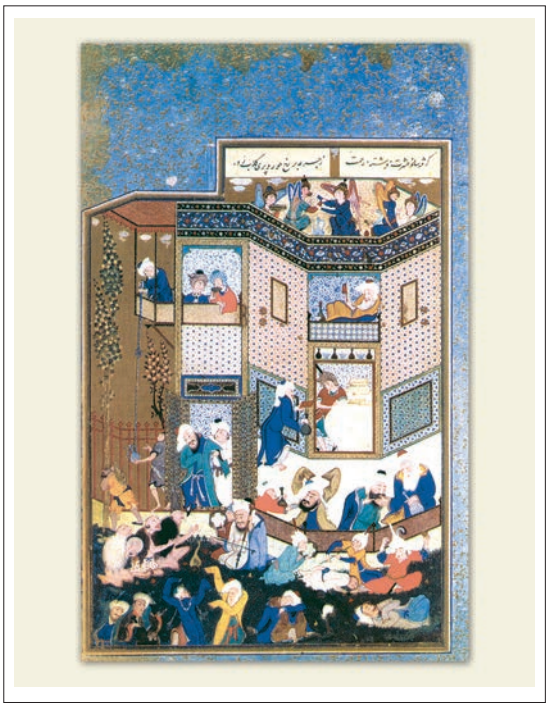
www.SID.ir

تقریباً ۱/۲ فضای نگاره به ساختمان میخانه اختصاص داده شده است. نوع پرسپکتیو آن شبیه کاخ ضحاک در نگارهٔ شماره ۲ است. بخش اصلی فضای منقوش مربوط به بیرون ساختمان است اما در بخش‌هایی از آن سعی شده است افراد و فضاهای درونی نیز نشان داده شود. نکتهٔ جالب توجه این است که ساختمان کوشک نیز ترکیبی خاص دارد و با ساخته‌های معمول متفاوت است. آشکار است که عمارت نوعی کوشک هشت وجهی است که حجم اصلی طبق روال معمول به صورت شش وجهی و یک وجه آن نیز عمود بر محور ساختمان ترسیم شده است. این بنا از نوع کوشک‌های تشریفاتی که یک یا چند ایوان دارند نیست بلکه به نظر می‌رسد که نوعی کوشک سادهٔ سکونت گاهی دارای یک بالکن چوبی سرپوشیده است که با دستک‌هایی چوبی به صورت پیش آمده ساخته شده است. سطح بسیار اندکی به نشان دادن فضای باغ اختصاص داده یافته و در آن تنها دو درخت و نرده ای ساده دیده می‌شود و به نظر می‌رسد در جلوی عمارت فضایی ساده و سبز وجود دارد که عده‌ای از افراد در آن در حال استراحت، نواختن و رقص هستند (سلطانزاده، ۱۳۸۷، ۱۴۹).

مهم‌ترین نقش اسلیمی این نگاره در حاشیهٔ فوقانی ساختمان به کار رفته است(طرح ۶). این حاشیه از سه بخش یا نوار تشکیل شده است. نوارهای بالایی و پائینی که پهنای کمتری دارند کاملا مشابه هم هستند. رنگ زمینهٔ آنها سیاه است و گل‌های ریز رنگارنگی بر روی آن‌ها نقش بسته است.

نوار میانی که عرض بیشتری دارد لاجوردی رنگ است و دارای عناصر تزئینی درشت‌تری می‌باشد. گل‌های بزرگ‌تر با رنگ صورتی، سفید و آبی روشن ترسیم شده‌اند و گل‌های کوچک‌تر، قرمز رنگ هستند. سایر عناصر که فراوانی و تراکم زیادی هم دارند با رنگ‌های سفید و زرد و صورتی نقاشی شده‌اند.

سایر نقوش اسلیمی به شیوهٔ نقاشی دیواری ترسیم شده‌اند. این نقوش در چهار قسمت تصویر دیده می‌شوند. اول در خمخانه. دوم در اتاق بالای خمخانه که شاعر در آن حضور دارد. سوم در فضای ورودی و چهارم در اتاق طبقهٔ فوقانی که بر بالای ورودی قرار دارد. لازم به ذکر است نقوش به کار رفته در اتاق بالای ورودی شبیه نقوش دیوار خمخانه است و نقش دو فضای دیگر متفاوت است. همهٔ نقوش با رنگ لاجوردی کشیده شده‌اند. زمینهٔ طرح در اتاق بالای خمخانه و در دیوار فضای ورودی آبی روشن و در دو قسمت دیگر سفید رنگ است.



نگاره ۶: مستی لاهوتی و مستی ناسوتی

نمود واقعی برخی نقوش اسلیمی در بناهای صفوی و پیش از آن

گرچه یافتن همه نقوش اسلیمی نگاره‌ها در بناها امری دشوار است اما نمونه‌های موجود، که از تعداد اندکی نگاره، بررسی شده نشان می‌دهد نگارگر در تزئین ساختمان‌های خود به معماری پیرامون خویش نظر داشته است. دور از انتظار نیست که نقوش اسلیمی را در مقایسه با دیگر نقوش هندسی و کتیبه‌ای دشوارتر بتوان در بناهای موجود یافت. تنوع پذیری بیش از حد این گونه نقوش و نداشتن پایه ای ثابت برای طراحی، باعث شده دست هنرمند در ایجاد خطوط اسلیمی بدیع باز باشد. با این حال ایوان اصلی طبقه هم‌کف در کاخ ضحاک نگارهٔ شماره ۱ دارای قوسی است که با حاشیه ای به رنگ های لاجوردی و سبز تزئین شده است. دقیقا مشابه این طرح در همین قسمت از بنا در ایوان ورودی مسجد کبود تبریز وجود دارد. در آن‌جا این حاشیه تزئینی به رنگ لاجوردی و قهوه ای است و تکنیک اجرای آن کاشیکاری معرق است.

در نگارهٔ ۲ قوس بالکن در تاق‌سازی نمود واقعی ندارد اما نقش آن در سایر زمینه ها دیده می‌شود. بقایای مکشوفه از بنای یادبود یوسف خواجه در مدرسه دودر مشهد دارای این موتیف تزئینی است. این بنا متعلق به دوره تیموری است و بقایای آن مربوط به تخته سنگ بزرگی است که طرح مذکور را در آن حجاری کرده‌اند. قاب کاشی‌های نقش گلدانی واقع در ایوان مقصوره مسجد جامع گوهرشاد نیز مشابه همین

Archive of SID

www.SID.ir

طرح است. در آن‌جا قاب را با سیاه طراحی و با زرد دورگیری کرده اند. این کاشی‌ها به شیوهٔ هفت رنگ منقوش شده اند. در کاشی‌های معرق مسجد کبود تبریز هم مشابه چنین نقشی وجود دارد که با رنگ سیاه در زمینهٔ لاجوردی اجرا شده‌اند. رنگ به کار رفته در قوس این نگاره با رنگ‌های به کار رفته در نقش‌مایه‌های بنا همگونی نسبی دارد.

قوس منقوش در مدرسه نگاره ۴ نیز اگرچه در معماری و تاق سازی دوره صفوی وجود ندارد اما طرح آن را می‌توان در کاشی‌های هفت‌رنگ حرم مطهر رضوی در مشهد مقدس مشاهده کرد. این قوس که شباهت چشمگیری با طرح ۴ دارد با رنگ لاجوردی در داخل و فیروزه‌ای در لچکی‌ها رنگ‌آمیزی شده است.

بحث و بررسی

همان‌طور که از توصیف نقوش اسلیمی به کار رفته در مینیاتورها برمی‌آید آنها را می‌توان بر اساس تکنیک ساخت و شیوه اجرا به دو دسته تقسیم کرد:

۱ـ نقوشی که در کاشیکاری به کار رفته اند.

۲ـ نقوشی که به شیوهٔ نقاشی دیواری ترسیم شده‌اند.

کاشی‌های هفت‌رنگ دارای ترکیبات رنگی متنوعی هستند اما بیش‌تر از کاشی‌هایی با زمینهٔ لاجوردی و مشکی استفاده شده است. در نقوش دیواری هم الگوی خاصی برای رنگ آمیزی وجود ندارد اما اکثر نقوش با رنگ آبی لاجوردی بر زمینهٔ سفید طراحی شده‌اند. زمینهٔ تعدادی آبی روشن و تعدادی دیگر سفیدِ آبی فام است. در منابع آمده است روش اجرای این تزئینات در ساختمان‌ها به این صورت بوده است که معمولا سفیدکاری دیوارها و سقف اتاق‌ها از گل سفیدی که از معادن استخراج می شده انجام می‌گرفته است و به همین دلیل رنگ پوشش بعضی از دیوارها سفید مایل به آبی است. بعید نیست زمینهٔ آبی روشن در دیوارنگاره‌های مینیاتورها متأثر از همین امر بوده باشد.

در تصاویر، هر جا قوسی وجود دارد لچکی‌های آن بدون استثنا با نقوش اسلیمی تزئین شده‌اند. در این جا لازم به ذکر است عنوان شود تعداد زیادی از قوس‌هایی که در نگاره های صفوی تصویر شده‌اند در معماری این دوره و چند سده پیش از آن به ویژه در ایران کاربرد نداشته اند. از آن میان می‌توان قوس‌های دالبری که در نگاره۲ و ۴ به کار رفته یا قوس‌های شکسته که در نگاره های ۱ و ۳ دیده می‌شوند را نام برد. این قوس‌ها اگرچه در معماری به کار نمی رفته‌اند اما به عنوان نقش‌مایهٔ تصویری در کاشی‌کاری‌ها دیده می‌شوند.

همهٔ بناهای موجود در نگاره‌ها به نوعی از نقوش اسلیمی بهره برده‌اند غیر از تعدادی ساختمان در نگارهٔ ۵. اغلب بناهای منقوش در این نگاره متعلق به مردم عادی و شهروندان است. چنین بناهایی معمولا ساده و فاقد تزئین می‌باشند. هنر مند در این تصویر به خوبی ما را از وضعیت منازل و مراکز تجاری عامهٔ مردم در دورهٔ صفوی مطلع کرده است.

یکی از نکات قابل توجه در بررسی اسلیمی‌ها، میزان بهره گیری انواع بناها از این نقوش در تزئین بخش‌های مختلف است؛ چنان که شاهدیم در برخی از بناها به صورت گسترده از نقش اسلیمی استفاده شده است و در برخی دیگر به تزئین بخش کوچکی از ساختمان با این نقوش اکتفا کرده‌اند. از تصاویر نگاره‌ها به وضوح در می‌یابیم در بناهایی با کاربرد مذهبی از این نوع نقوش بیش‌تر استفاده شده است. مسجد، خانقاه و مدرسه به نسبت سایر بناها فضای بیش‌تری را به نقوش اسلیمی اختصاص داده‌اند و کمترین استفاده مربوط به منازل مسکونی است(نامدار، ۱۳۹۰، ۱۱۳). از این موضوع در می‌یابیم دو امر در میزان بهره‌گیری از نقوش اسلیمی دخیل هستند:

اول فلسفهٔ به‌کارگیری نقوش است. امروزه اغلب پژوهشگران هنر عقیده دارند استفاده از نقوش اسلیمی رابطهٔ تنگاتنگی با مفاهیم دینی دارد. اسلیمی‌ها که در وهلهٔ اول نمادی از خلد برین هستند جاودانگی بهشت را به تصویر می‌کشند. در مراحل عالی‌تر در «تبیین مفهوم عرفانی از کثرت به وحدت نقش اساسی دارند. اسلیمی‌های گیاهی به پیچش خاص خود همهٔ حرکت‌ها و جهت‌ها را به راه واحد نقطهٔ وحدت که نماد عالی توحید است سوق می‌دهند» (بورکهارت، ۱۳۷۶، ۶۸).

پرداختن به مفاهیم فلسفی و عرفانی نقوش اسلیمی خارج از چهارچوب این نگارش است و ما قصد نداریم در این جا بیش از چند سطری که در بالا عنوان شد بدان بپردازیم. نگاره های صفوی و کاربرد فراوان نقوش اسلیمی در بناهای مذهبی- که ویژگی بارز معماری این دوره است به خوبی بر این نظریه صحه می‌گذارد.

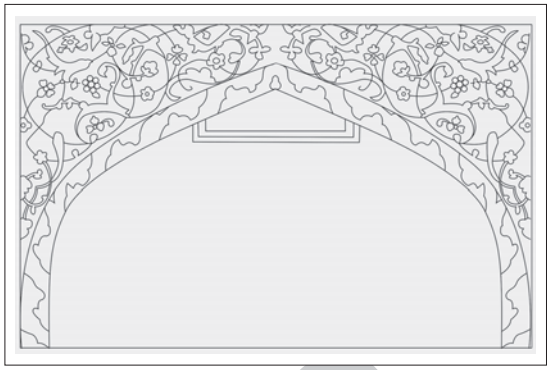
استفادهٔ گستردهٔ نقوش در کاخ ها و فضاهای درباری نیز در راستای تأئید این نظریه است. در اغلب حکومت‌ها ایرانی و غیر ایرانی، مسلمان و غیر مسلمان حاکم باید مشروعیت الهی داشته باشد. صلاحیت یک فرد برای حکومت رابطهٔ مستقیم با میزان آگاهی او از امور و مسائل مذهبی دارد. القابی که برای پادشاهان و امرا در کتیبه‌ها دیده می‌شود نشان از معنویت شخص شاه و محل حکومت او دارد.

دوم در رابطه با هزینه‌هایی است که استفاده از این نقوش در پی دارد. ترسیم نقوش اسلیمی در مقایسه با سایر نقوش مشکل‌تر و وقت‌گیرتر است. هم چنین به علت پیچ و تاب های فراوانی که دارد اجرای آن با هر نوع مصالحی به آسانی و ارزانی امکان پذیر نیست. برای تزئین یک بنا با

Archive of SID

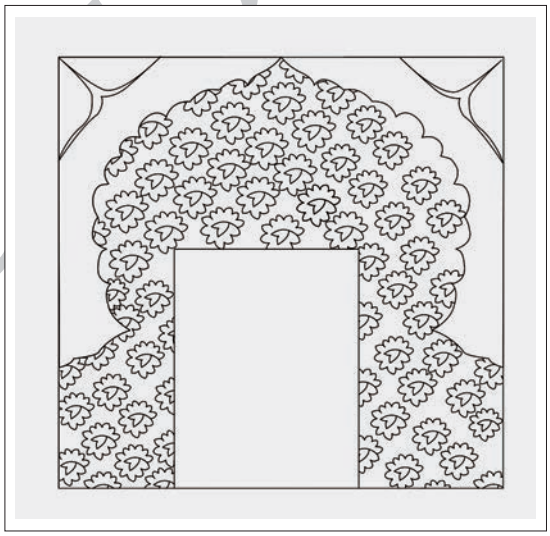
www.SID.ir

نقوش اسلیمی باید هم وقت و هم هزینهٔ بیشتری صرف کرد. این امر باعث شده است در بناهایی که اهمیت کمتری دارند از نقوش اسلیمی نسبت به نقوش هندسی استفادهٔ کمتری صورت گیرد و آن را از یک طرح مردمی به طرحی تجملاتی و تشریفاتی مبدل سازد.

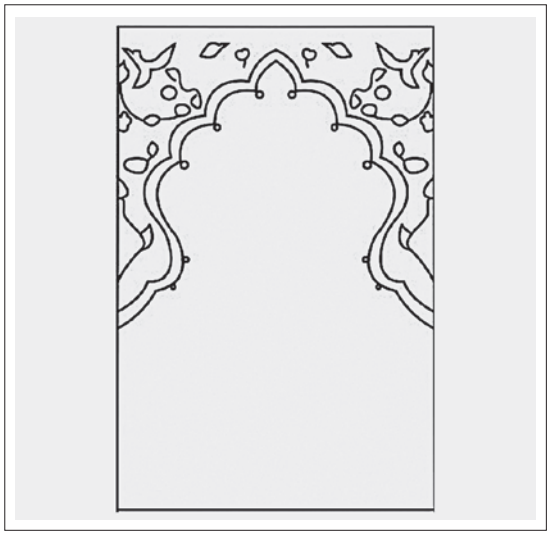


طرح شماره ۱

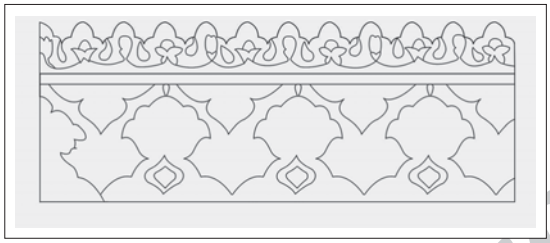
طرح شماره ۳



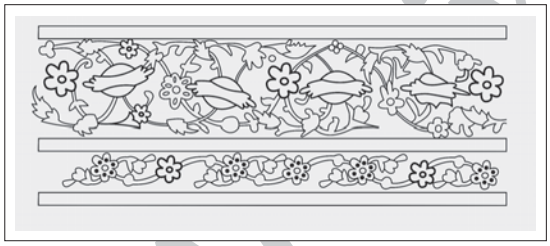
طرح شماره ۴



طرح شماره ۲



طرح شماره ۵



طرح شماره ۶

نتیجه‌گیری

با توجه به مرور کوتاهی که بر نقاشی دوره صفوی داشتیم و پس از معرفی و تحلیل نگاره ها و نقوش می‌توان در یک جمع‌بندی کلی نتایج زیر را به صورت خلاصه و موردی عنوان کرد:

۱ـ نحوهٔ ترسیم و تزئین بناهای منقوش در نگاره های صفوی به شدت تحت تأثیر معماری این دوره است. همان طور که بناهای نفیس و پر نقش و نگاری از دورهٔ صفوی به جا مانده است؛ ساختمان‌های تصویر شده نگاره‌های این دوره نیز سرشار از تزئینات است.

۲ـ همسانی بعضی از نقوش تزئینی در ساختمان‌های موجود در نگاره ها و در معماری صفویه و همچنین مطابقت فضاها و عناصر معماری در هردو زمینه نگارگری و معماری نشان می‌دهد نگارگر در ترسیم طرح ها و نماها نگاه دقیقی به بناهای موجود در این عصر داشته است.

۳ـ همان طور که در طرح نقوش دیده می‌شود رعایت تقارن در ترسیم نقوش اسلیمی در اکثریت قریب به اتفاق فضاهای معماری نگاره ها دیده می‌شود.

۴ـ استفاده از نقوش اسلیمی در بناهای مذهبی، گسترده‌تر و چشمگیرتر از سایر بناها به ویژه بناهای مردم عامه است.

۵ـ در اجرای نقوش اسلیمی بیشتر از دو تکنیک کاشیکاری به صورت هفت رنگ و نقاشی دیواری اغلب به صورت دورنگ است.

www.SID.ir

۶ـ و به عنوان نکتهٔ آخر که اهمیت بسیاری هم دارد باید به سفارشی و درباری بودن آثار اشاره کرد. نسخ خطی صفوی در کتابخانهٔ سلطنتی و زیر نظر شخص شاه کتابت و تزئین می‌شده‌اند. بدیهی است در چنین شرایطی هنرمند می‌بایست همه چیز را شاهانه و دربار پسند رقم بزند. جلب رضایت شاه عامل مهمی در تصمیم‌گیری‌های نگارگر داشته است. تعداد فراوان کاخ‌ها، حضور سلاطین صفوی در نگاره‌ها، کتیبه‌هایی که مستقیماً از شاه نام می‌برند، صفوی ترسیم شدن اشخاصی که صفوی نیستند، تزئین فراوان بناها ، تشریفات و مراسم مجلل و ... همگی نشان از تأثیر مستقیم دربار در آفرینش یک نگاره دارند.

فهرست منابع

۱ـ آژند، یعقوب، **مکتب نگارگری تبریز (و قزوین مشهد)**، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

۲ـ بلر، شیلا و جاناتان بلوم، **هنر و معماری اسلامی ۲**، ترجمهٔ: دکتر یعقوب آژند، انتشارات سمت، ۱۳۸۱.

۳ـ بورکهارت، تیتوس، **هنرمقدس (اصول و روش‌ها)**، ترجمهٔ: جلال ستاری، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۶.

۴ـ پاکباز، روئین، **نقاشی ایران** ، تهران، انتشارات زرین و سیمین، چاپ چهارم ،۱۳۸۴.

۵ـ توحیدی، فائق، **مبانی هنرهای: فلزکاری، نگارگری، سفالگری، بافته‌ها و منسوجات، معماری، خط و کتابت**، تهران، انتشارات سمیرا، ۱۳۸۶.

۶ـ سلطان زاده، حسین، **فضاهای معماری و شهری در نگارگری ایرانی**، انتشارات چهارتاق، ۱۳۸۷.

۷ـ کورکیان،ا.م، و سیکر، ژ.پ، **باغ های خیال**، ترجمهٔ: پرویز مرزبان، تهران، نشر فرزان روز، ۱۳۷۷.

۸ـ گودرزی، م، **تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر**،سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، ۱۳۸۴.

۹ـ نامدار، زهره، **بازتاب تزئینات معماری در نگارگری عصر صفوی**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد باستان‌شناسی به راهنمایی دکتر هاشم حسینی، دانشگاه محقق اردبیلی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی پردیس نمین، ۱۳۹۰.

10. Brend. B. *Islamic art. Published by the british museum press*. Sixth impression 2007

11. Robinson, B.W. *Drawing of masters, Persian drawing, from 14th through the 19th century*. Victoria & Albert museum, London. 1965

Archive of SID

www.SID.ir