تحلیل واقع‌گرایی در نگارگری ایرانی از دوره تیموری تا قاجار

فریده آفرین

چکیده

از دوره تیموری به تدریج موضوع‌هایی با مضمون واقع‌گرایی وارد عرصه‌ی نگارگری می‌شود و این هنر به قالب‌های زندگی مردم عادی در می‌آید. از این زمان به بعد به موازات تجربه‌ی ترسیم موضوع‌های روزمره و واقع‌گرا در نگارگری ایرانی، منظومه‌های مصور فاخر ادبی طی سده‌ها، جایگاه بلند مرتبه‌ی خود را از دست دادند. نگارگر ایرانی به علت تمایل به نوگرایی و علاقه به ثبت موضوع‌های روزمره، عدم پشتیبانی حامی و تأثیر از فرهنگ‌های دیگر در سه دوره‌ی تیموری، صفوی، قاجار به سراغ واقع‌گرایی رفته است.

سوالات مقاله:

۱- آیا با گرایش واقع‌گرایانه، تفاوت زیبایی‌شناسانه‌ی عمده‌ای بین هنر فاخر و عامه‌پسند (از لحاظ عوامل مضمونی و تکنیکی در استفاده از نور و نوع دید ذهنی و عینی و ...) می‌توان قائل شد؟
۲- از چه دوره‌ای این تلاش‌ها آغاز می‌شود و علت‌های میل به این گرایش چیست؟
۳- آیا رگه‌های مردم‌شناسی در این نگاره‌ها قابل تشخیص‌اند؟

اهداف مقاله:

۱- تشخیص و تمایز هنر عامه‌پسند از هنر فاخر به منظور تعیین وجود یا عدم وجود تمایزهای تکنیکی و مضمونی.
۲- مشخص کردن تمایزات مردم‌گرایی موجود در این سه دوره .

واژگان کلیدی: نگارگری ایرانی، واقع‌گرایی، زندگی روزمره، هنر فاخر، هنر عامه‌پسند، دوران تیموری، صفوی و قاجار.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۴/۱۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۸/۱۲

کارشناس ارشد پژوهش‌هنر، از دانشگاه الزهرا.
email:farideh_afarin@ yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

نگارگر ایرانی از دیرباز تا امروز، موضوع‌های مختلفی را ترسیم کرده است. موضوع‌های مورد ترسیم، مخصوصاً از سده چهاردهم/ هشتم به این سو اغلب در پیوند با ادبیات است. نگارگری ایرانی در ترسیم این موضوع‌ها نه به عینی‌گرایی که به ذهنی‌گرایی توسل می‌جوید و ترسیم‌های این هنر گویی برگرفته از عالم مثال است. عناصر نگارگری ایرانی، مانند اجزای عالم مثال دارای صورت هستند، ولی شباهتی به عینیات این جهانی ندارند. با این تفسیر می‌توان گفت نگارگر ایرانی برای ترسیم به نیروی درونی و به قوای ذهنی خود توجه می‌کند. این روند تا دوره‌ی تیموری ادامه می‌یابد. از این دوره به بعد علاوه بر نقاشی همگام با ادبیات، شاهد تحول‌هایی در موضوع‌های نگارگری هستیم. فردِ نوآوری چون بهزاد، تلاش‌های تازه‌ای در زمینه‌ی ترسیم واقع‌گرایی انجام می‌دهد. واقع‌گرایی به طور عام این گونه تعریف شده است: «واقع‌گرایی به بازنمایی واقعیت مورد تجربه‌ی انسان‌ها در مکان و زمان معین اشاره دارد»[۱] در این مقاله به این مطلب اشاره می‌شود که واقع‌نمایی این نگاره‌ها تا چه حد با این تعریف همخوانی دارد. با تکیه به این تعریف و با تحلیل نشانه‌های متن مانند عناصر ساختاری تصویر (سوای از اطلاعات تاریخی) به بازسازی ویژگی‌های ساختاری جامعه و نحوه‌ی زندگی مردم پرداخته می‌شود. نقاشانِ واقع‌گرا اغلب با تکیه به اصول زیبایی‌شناسانه‌ی نگارگری ایرانی، ساختار هنری در حد نگاره‌هایی با مضامین دیگر به وجود آورده‌اند. پس، میل به واقع‌گرایی در سه دوره، چیزی از ارزش بصری آثار کم نمی‌کند و تا نقاشی‌هایی واقع‌گرای دوران قاجار، فضای سنتی نگارگری ایرانی حفظ می‌شود. در این سه دوره به منظور تعیین مرزهای هنر فاخر و عامه‌پسند، لازم است هنر عامه‌پسند را تعریف و آن‌را از هنر نازل متمایز کنیم. هنر عامه‌پسند این گونه تعریف می‌شود: «هنری متعلق به مردم عادی یا هنری که بسیاری از مردم به آن علاقه نشان می‌دهند»[۲]. در این مقاله با این پیش فرض همراه می‌شویم که شکل‌گیری مرز هنر فاخر و عامه‌پسند در نگارگری، خاص دوره‌ی معاصر نیست و ریشه‌های آن‌را می‌توان در ازمنه قدیم یافت. «هنر عامه‌پسند عموماً گرایش به تکرار فرم‌های آشنا دارد و با ابهام میانه‌ای ندارد»[۳]، در جایی ابزارِ زندگی عادی خود می‌تواند به اثر هنری تبدیل و در جایی دیگر می‌تواند به موضوع هنر (بعضاً نگاره‌های این مقاله) تبدیل شود. در برخی از این نگاره‌ها حتی با زیبایی‌شناسی کردن وقایع عادی و روزمره و با شعار «بگذارید زندگی روزمره اثر هنری شود»[۴] همراه هستیم. تلاش‌های انجام شده‌ی همسو با این پیش‌فرض را می‌توان تمایلی درهاله‌زدایی از هنر فاخر دانست. هنری که به زندگی مردم عادی می‌پردازد، کم‌کم میان همان مردم نیز رسوخ می‌کند. با این حرکت به‌تدریج مردم عادی فرصت آشنایی و درک هنری را که روزی از آن فاصله‌ی بسیار داشتند را پیدا می‌کنند، بدون این که ارزش‌های متعالی آثار از بین روند.

۱- پاکباز، رویین، دایره المعارف هنر،تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸، ص۲۷۶.

۲- ای. فیشر، جان، «هنر فاخر و هنر نازل» در دانشنامه‌ی زیبایی شناسی در بخش مسائل و چالشها، ترجمه، بابک محقق، مسعود قائمیان. تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴، ص ۳۰۵.

۳- پیشین، ص ۳۰۴.

۴- فدرستون، مایک، «زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره»، ترجمه، مهسا کرم‌پور، فصلنامه ارغنون، فرهنگ و زندگی روزمره(۱)، شماره‌ی ۱۹، زمستان ۱۳۸۰، ص۱۹۱.

www.SID.ir

ویژگی‌های نگارگری ایران در دوران تیموری تا قاجاریه

در دوره‌ی تیموری، بعد از تیمور، موسس نه‌چندان هنردوست این سلسله، شاهرخ امیر خراسان شد و هرات را به پایتختی برگزید. او بر خلاف پدرش حامی‌هنر بود و در راه ترمیم ویرانی‌های پدرش کوشید. پسرهای شاهرخ به نام‌های بایسنقر، ابراهیم میرزا، الغ بیگ هر کدام به بر پایی کارگاه‌هایی در هرات، شیراز، سمرقند همت گماشتند. دیگر نوه‌ی تیمور، اسکندر سلطان در شیراز با گردآوری هنرمندان، اولین گام را در تحول عهد نگارگری تیموری برداشت. در نقاشی شیراز، ویژگی‌های خاصی دیده می‌شود، که در دوره‌ی بایسنقر نیز چندی از آن‌ها دوام می‌یابد. بعدها شاهرخ، اسکندر سلطان را از شیراز بر می‌دارد و پسرش ابراهیم‌سلطان، پادشاه آن‌جا می‌شود. در شاهنامه‌ی مربوط به دوره‌ی ابراهیم‌سلطان، عناصر نوشتاری درون متن از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردارند و تا اواخر سده‌ی شانزدهم/ دهم این ویژگی در نگارگری شیراز حفظ می‌شود.

دیگر فرزند شاهرخ، بایسنقر به حکومت هرات رسید. او با ذوق ادبی و اجتماعی خود شاعران و هنرمندان از جمله چهل خطاط کتابخانه به ریاست جعفر نیریزی را گرد هم آورد. در زمان او شاهنامه‌ای ترسیم شد که در خور ستایش است. خمسه نامه، معراج نامه، دیوان خواجوی کرمانی و تاریخ جهانگشای جوینی از نسخه‌های مشهور این دوره‌اند.[۵]

بعد از بایسنقر، سلطان حسین بایقرا در هرات به حکومت رسید. او به همراه وزیر فرهنگ‌دان خود امیر علی‌شیر نوایی، فضای بسیار مناسبی را در اختیار هنرمندان و شاعران قرار داده بود. بهزاد در دربار و مجالس هنری سلطان حسین بایقرا، از شأن والایی برخوردار بود، به‌طوری که «سلطان او را لقب مانی ثانی داده بود»[۶]. عبدالرحمان جامی رهبر طریق نقشبندیه در این دوران تأثیر فرهنگی بسیاری داشت. از دیگر نقاشان نخبه و نوآور این عصر می‌توان از روح ا... میرک خراسانی و حاجی محمد هروی و شاه مظفر نام برد.[۷]

در دوره‌ی صفوی شاه اسماعیل، تبریز را به عنوان مرکز حکومت خود برگزید. او علاقه‌ی وافری به نقاشی رایج در حوزه‌ی ترکمانان داشت. وی ده نگاره به خمسه نظامی اضافه کرد که هر ده نگاره مبین سبک ترکمانان است. در این دوره از سبک بهزاد خبری نیست. شاهنامه‌ای در این دوره ترسیم شده که از نگاره‌هایش پیداست سلطان محمد آن‌ها را ترسیم کرده است. نسخه‌ی مصور دیگری به نام ظفرنامه با ویژگی‌هایی کاملاً متفاوت از نسخه‌ی شاهنامه، در این دوره ترسیم شده است. بعد از شاه اسماعیل، شاه تهماسب به سلطنت رسید. بهزاد بعد از تسخیر هرات به تبریز منتقل شد و به تکمیل شاهنامه‌ی ناتمام دوره شاه اسماعیل همت گماشت. سلطان محمد نیز از نقاشان به نام این دوره، به تقلید از بهزاد در ترسیم این نسخه دست داشت. دو نسل از نقاشان یک خانواده در تهیه‌ی این نسخه‌ی خطی بزرگ و خارق‌العاده همت گماشتند. خمسه‌ی تهماسبی کتاب دیگری است که در این دوره و با همت سلطان محمد تهیه شده است. همچنین در این دوره، تک‌نگاره‌هایی به انجام می‌رسد. میرمصور و میرسیدعلی از دیگر نقاشان این دوره‌اند که در دعوت به هند، بنیانگذار سبکی شدند که «بیش‌تر طبیعت‌گرا بود»[۸] و به عبارت بهتر واقع‌گرایی آثار آن‌ها، با نشانه‌هایی انتزاعی از جهان واقع همراه شد. بعد از آن شاه تهماسب به علت توبه متعصبانه‌اش، هنر غیر مذهبی را کنار گذاشت. وقتی پایتخت صفویان از تبریز به قزوین انتقال یافت، تعداد هنرمندان کاهش یافت و تنها نقاش پایدار این زمان آقا میرک بود. در این میان، ابراهیم میرزا فرزند بهرام میرزا حاکم خراسان به حمایت از هنرمندان پرداخت. هفت اورنگ جامی‌در این دوره ترسیم شده است. میرزا علی، شیخ محمد، مظفر علی در مصور سازی این نسخه همت گماشتند. شاه اسماعیل دوم در زمان حکومتش دستور ترسیم شاهنامه‌ای را داد که هرگز به پایان نرسید. در این دوره، شاهد ترسیم نسخه‌ی خطی نیستیم، زیرا نسخه‌های بزرگ مصور حامیان خود را از دست دادند. بنابراین از این دوره نگاره‌های جدا از نسخه‌ها، جای خود را بیشتر باز کردند. پرده‌های تکی رونق بسیار گرفته بود و حامیان نقاشان شاعران و خطاطان، بیشتر در هند بودند و بنابراین بسیاری از هنرمندان جذب هند شدند. در همین زمان مرقع سازی بسیار رواج یافت. در این نوع نقاشی، اول و آخر نسخه‌های خطی نگاره‌هایی بی‌ارتباط با موضوع خوشنویسی ترسیم می‌شدند که علاوه بر ترسیم عشاق جوان و ربط آن با قالب غزل در این دوره، موضوع‌های روزمره‌ای مانند صحنه‌های شبانی، روستانشینی و درویشان... نیز دیده می‌شد. «تصویر درویشان، به‌ویژه قلندران با ظاهری عجیب و نیز مردان پارسای عزلت نشین به یک اندازه مورد توجه خاص و عام است»[۹]. پس توجه مخاطب خاص و عام مانند پادشاه و مردم

۵- بینیون، لورنس گری، بازل و دیگران، سیر تاریخ نگارگری ایران، محمد ایرانمنش، تهران، امیر کبیر، ۱۳۸۳، صص ۱۵۳-۱۴۱.
۶- آژند، یعقوب، مکتب نگارگری هرات، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷، ص۱۸۴.
۷- پاکباز، رویین، دایره‌المعارف هنر، پیشین، ص ۷۸.
۸- کن‌بای، شیلا ، نگارگری ایران، ترجمه، مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ دوم، ۱۳۸۹، ص۸۳.
۹- ریشار، فرانسیس، پیشین، ص۱۶۶.

Archive of SID
www.SID.ir

به این موضوع‌های جدا مانده از دامن ادبیات، می‌تواند یک نوع استدلال منطقی در این زمینه باشد. این نشانه‌های واقع‌گرایی و استقلال تدریجی از ادبیات تا دوره شاه اسماعیل دوم ادامه می‌یابد. در زمان او شاهنامه‌ای ترسیم می‌شود. در زمان شاه عباس اول و دوم، نگاره‌های بی ارتباط باکتب، دیوارنگاری و فرنگی سازی خیلی رونق گرفت.از نقاشان معروف این دوره در مکاتب مختلف، فراوان می‌توان از سلطان محمد، میر سید علی، صادقی بیگ، رضاعباسی، معین مصور محمد علی و غیره نام برد. شاهنامه‌ی شاه تهماسبی، اسماعیلی، شاه عباسی، هفت اورنگ جامی، خمسه‌ی نظامی تهماسبی، از جمله‌ی کتاب‌های معروف این دوره بوده‌اند. [۱۰]

آقا محمدخان موسس سلسله‌ی قاجار بود. بعد از او فتحعلی‌شاه و سپس محمد میرزا به سلطنت رسیدند. در دوره‌ی فتحعلی‌شاه، لزوم ارسال دانشجو به خارج از ایران اهمیت یافت. فتحعلی‌شاه به چهره‌پردازی از خودش و نیز دربارنگاری علاقه داشت. در دوره‌ی ناصرالدین شاه نیز به سبب علاقه‌ی به غرب، بسیاری از مظاهر آن تمدن به این کشور انتقال یافت. نگارگری موسوم به قاجاری، از عهد کریم‌خان قاجار ریشه می گیرد. این هنر با شیوه‌ی نگارگری اواخر عهد صفوی به تقلید از شیوه‌های غربی، پیوستگی دارد. به علت وجود روحیه‌ی ترکی در سلسله‌ی قاجار، میل به طبیعت‌گرایی در این دوره زیاد است. پیکره‌نگاری درباری و نقاشی لاکی دو شیوه‌ی مهم نقاشی در این دوره به شمار می‌رفتند. در این نگارگری‌ها، تلفیق سبک عامیانه و سلیقه‌ی باستان‌گرایانه و تأثیر هنر اروپا دیده می‌شود.[۱۱] در این دوره، هنرمندان در تلفیق عناصر نگارگری ایران و ویژگی‌های غربی کوشیدند و سبکی نو را پایه‌ریزی کردند. در این دوره نقاشان مهمی‌چون میرزا بابا، مهر علی، لطفعلی، عبدا...خان، صنیع الملک، محمود خان ملک الشعرا می‌زیستند. شاهنامه‌ی داوری، کتاب هزار و یکشب از کتاب‌های مصور مهم این دوره هستند. [۱۲]

واقع‌گرایی در نگارگری دوره‌ی تیموری

در دوره‌ی تیموریان، دو حاکم وقت به نام‌های شاهرخ و بایسنقر، با ارزش نهادن بر هنر، شکوفایی بسیاری را در مکتب نگارگری باعث شدند. در مکتب تیموری تلفیق دستاوردهای مکتب‌های پیشین از جمله مکتب شیراز، بغداد و تبریز و تأثیراتی نیز از نگارگری‌های چینی را شاهد هستیم. مهم‌ترین و شاخص‌ترین کتابی که ویژگی‌های این سبک را به نمایش می گذارد، شاهنامه‌ی بایسنقری است. «مولانا خلیل و غیاث‌الدین از جمله نمایندگان مکتب تیموری بودند؛ و میراث ایشان از طریق هنرمندانی چون استاد منصور و روح ا... میرک به کمال الدین بهزاد رسید»[۱۳]. در دوره تیموری پس از بایسنقر، «سلطان حسین بایقرا از سال۱۵۰۵- ۱۴۶۷/ ۹۱۱- ۸۷۲ در هرات فرمانروایی کرد و در کارگاه‌های دربار او بود که بهزاد، هنرمند پر آوازه به فعالیت پرداخت»[۱۴]. مولانا ولی ا... در زمینه‌ی تجسم واقع‌گرایی انسان و طبیعت، پیش از بهزاد، دستی در این گرایش داشته است. او در اثری مانند شترها و ساربانان در میانه‌ی سده‌ی پانزدهم/نهم، پیشتاز پرداختِ واقع‌گرایانه در نگارگری ایران بوده است. بچه شتر در حال خوردن شیر، به همراه دو ساربان، در دو سمت تصویر بسیار طبیعی ترسیم شده است. [۱۵]

مهم‌ترین نقاش دوره‌ی تیموری، بهزاد[۱۶] نوآوری‌های بسیاری را در نگارگری ایرانی به‌وجود آورد. آثارش از ساختار محکمی‌برخوردارند. او ابداع‌های فرمی‌بسیاری دارد که از آن جمله، کنارهم‌گذاری رنگ‌های تخت مکمل است. در نگاره‌های وی، منبع نور مشخصی وجود ندارد. بهزاد دارای یک سری آثار است که در آن‌ها به رویدادهای واقعی توجه می‌کند. این آثار دارای موضوع‌هایی مانند تجسم مردم عادی در حال کار، فعالیت و تک‌چهره هستند. بهزاد در بیان واقعیت‌های روزمره‌ی انسان‌ها، قانون مناظر و مرایا را وارد نمی‌کند و تا این‌جا اصول زیبایی‌شناسانه‌ی نگارگری پیشین را به‌کار می‌گیرد. گرچه نمی‌توان این دسته از آثار را سوای از ادبیات فاخر دانست، اما در ترسیم این تصاویر رگه‌های بروز هنر عامه‌پسند را می‌توان یافت. ثبت روزمرگی‌ها در نقاشی این دوره فقط به بهزاد محدود نمی‌شود، اما بهزاد سرآمد سایر نگارگران این دوره در این سبک است.

از آثار واقع‌گرایانه‌ی بهزاد می‌توان به اثر مأمون در حمام اشاره داشت.(تصویر ۱) در این تصویر با نمایش اندرونی و بیرونی حمام، تمام اعمال مربوط به این دو قسمت ترسیم شده است؛ از دلاکی که پشت اربابش را می‌شوید و آن‌که پای مشتری‌اش را خشک می‌کند گرفته تا حوله‌های آویزان

۱۰- این شاهنامه که هرگز به پایان نرسیده، امروز به صورت تعدادی از نگاره‌های پراکنده باقی است و نام هنرمندانی چون سیاوش بیگ‌گرچی و صادق‌بیگ افشار و میر زین‌العابدین زینت‌بخش نگاره‌های این شاهنامه‌ی متعلق به مکتب قزوین است. رنگ‌های این نگاره‌ها تنوع نگاره‌های مکتب تبریز و مشهد در این دوره را ندارند. شریف زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، تهران، حوزه هنری ۱۳۷۵، صص ۱۲۷ تا ۱۶۷.

۱۱- اسکارچیا، جیان روبرتو، هنر صفوی، زند و قاجار، ترجمه، یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۸۶، صص۴۷- ۴۵.

۱۲- شریف‌زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، تهران، سوره ۱۳۷۵، ص‌ص ۱۶۹ الی ۱۸۱. صص۱۱۸۱- ۱۶۹.

۱۳- پاکباز، رویین. ۱۳۷۸.دایره المعارف هنر. تهران، فرهنگ معاصر. ص ۶۴۴.

۱۴- شریف‌زاده، عبدالمجید. ۱۳۷۵.تاریخ نگارگری ایران. تهران، سوره. ص ۱۰۹.

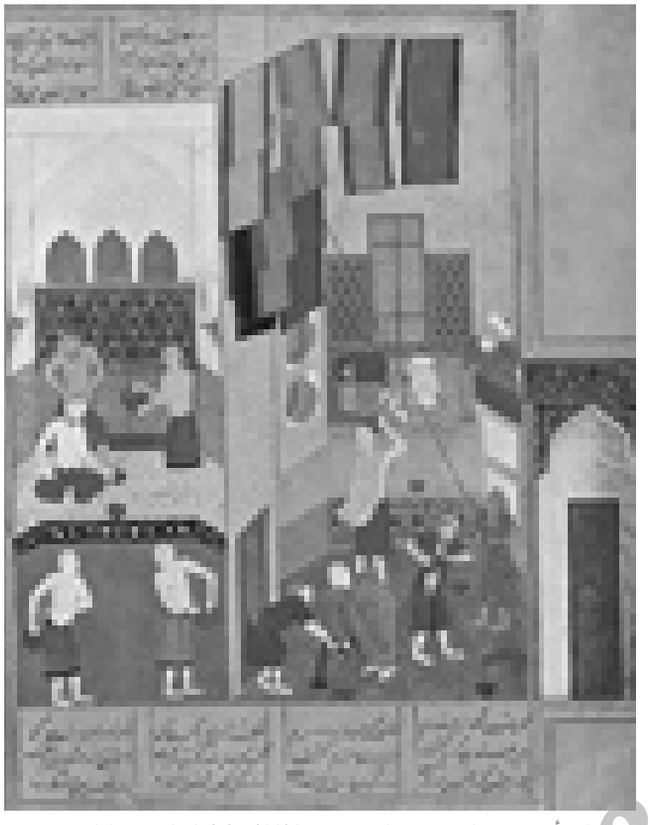
۱۵- آژند، یعقوب، مکتب نگارگری هرات، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۷۸، ص ۲۰۹.

۱۶- بهزاد در سال۱۴۵۶ / ۸۶۵ در هرات دیده به جهان گشود. روح ا... میرک خراسانی در کودکی سرپرستی او را به عهده گرفت و به او نقاشی و تذهیب آموزش داد. مولانا ولی ا... نیز به او قلمزنی آموخت. در بیست سالگی نقاش قابلی شد. او در محفل میر علی‌شیر نوایی بلوغ فکری یافت و در دربار سلطان حسین بایقرا خدمت کرد. در سال‌های پادشاهی شاه اسماعیل اول صفوی در هرات برای او کار کرد و از جانب شاه اسماعیل به سرپرستی کتابخانه‌ی سلطنتی منصوب شد. بعدها به تبریز رفت و تا زمان سلطنت شاه تهماسب در قید حیات بود و در همان تبریز نیز در گذشت (پاکباز، رویین ، نقاشی ایران، تهران، زرین و سیمین، ۱۳۸۴، صص ۸۱- ۸۰).

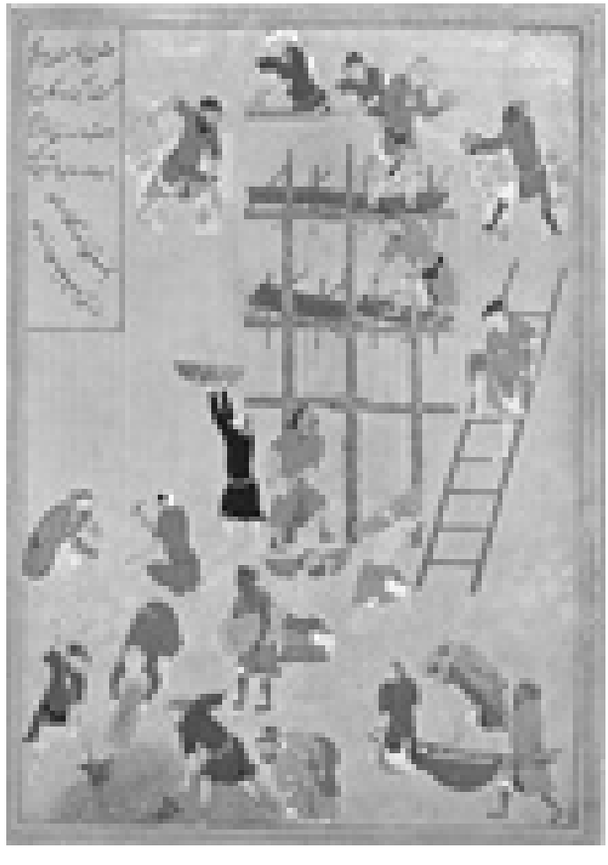
www.SID.ir

بر بند و شخصی که چوب به دست، حوله‌ها را پایین می‌کشد، همگی به تصویر در آمده است. در نمایش این وقایع عادی «بهزاد هیچ‌گاه برداشت معنوی از مضمون داستان را فدای توصیف وقایع عادی نمی‌کرد»[۱۷]. همچنین در این نگاره با این‌که روشنایی در تصویر وجود دارد، مانند نگاره‌های پیشین، جهت منبع نور مشخص نیست. برای عمق نمایی از تقابل رنگ‌های سرد و گرم استفاده شده است. بنابراین با توجه به این دسته از تلاش‌های بهزاد، در خلق واقع‌گرایی (که بعضی از آن‌ها هنوز از دامن ادبیات جدا نشده‌اند)، می‌توان گفت اولین قدم‌ها برای ثبت روزمره‌نگاری مردم عادی توسط او برداشته شد.

خمسه‌ی نظامی‌از آن دسته آثاری است که محتوای بسیاری از نگاره‌های آن، انسان‌گرایانه است. برای نمونه بهزاد در برخی از نگاره‌هایش زندگی و کار روزمره کارگرانی را به تصویر در می‌آورد که برای ساختن کاخ خورنق تلاش می‌کنند (تصویر۲). در این تصویر، بهزاد از لبه‌های شلوار بالا زده تا زیر پوش لباس انسان‌ها را که در حال ساخت و ساز عمارتی با داربست چوبی هستند را به تصویر در آورده است. این تصویر همچنین سند بسیار مفیدی در جهت ثبت مصالح بنایی در آن دوره است. باربر چوبی که دو مرد آن را حمل می‌کنند و نردبان و داربست چوبی کلاف پیچی‌شده، ابزار ساختمان‌سازی آن دوره را نشان می‌دهند. در این تصویر، سایه‌پردازی دیده نمی‌شود و منبع نور مشخصی وجود ندارد. رنگ‌های تخت در کنار هم بعضی مواقع مکمل هم هستند.



تصویر ۱ - مأمون در حمام، خمسه نظامی، هرات، ۱٤۹٤ /۹۰۰، کتابخانه‌ی بریتانیا، لندن.



تصویر ۲- ساختن کاخ خورنق، خمسه نظامی، هرات، ۱٤۹٤/ ۹۰۰، کتابخانه‌ی موزه‌ی بریتانیا، لندن.

۱۷- پاکباز، رویین، نگارگری ایران، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴، ص۸۴

Archive of SID
www.SID.ir

تصویر ۳- تدارک ضیافت منسوب به بهزاد، سده شانزدهم/دهم، موزه متروپولیتن، نیویورک.

همچنین در میان نگاره‌های او می‌توان خدمتکارانی را یافت که در حال تدارک مهمانی شاهانه‌ای هستند (تصویر ۳). در این تصویر حالت‌های انسانی بسیار طبیعی و تا حد ممکن، به جهان واقع نزدیک شده است. شیوه‌ی بستن دستار مردان، با توجه به مقام و نوع طبقه‌ای که در آن قرار می‌گیرند متفاوت است. در قسمت بالای تصویر عده‌ای در حال شکستن چوب درختان برای تهیه‌ی آذوقه هستند. فرد دیگری گاوی را زمین زده و خود را برای کشتن آن آماده می‌کند. در میانه‌ی تصویر، افرادی در حال حمل دیگ بزرگی هستند. شخصی بر سر دیگی نشسته و در حال هم زدن دیگ با چوبی بزرگ است. در پایین تصویر افرادی در حال ریختن غذا از دیگ به ظروف کوچکتر هستند. این تصویر پشت صحنه‌ی مقدماتی یک مهمانی اشرافی را القا می‌کند. در این نگاره، رنگ‌های تخت در کنار هم استفاده شده است. در این نگاره نوع رنگ‌ها مانند سردی و گرمی‌القاکننده‌ی عمق هستند. رنگ سرد تپه، دورنشان می‌دهد.

علاوه بر این‌ها بهزاد اولین کسی است که تک‌پیکره‌ها و تک‌نگاره‌ها را به وجود می‌آورد. بابر در بابرنامه، این گونه کار چهره‌پردازی او را نقد می‌کند: «چهره‌های بی‌ریش را بد می‌گشاد، غبغب او را بسیار کلان می‌کشید. آدم ریشدار را خوب چهره گشایی می‌کرد»[۱۸]. گرچه یکسره نمی‌توان این تک پیکره‌نگاری بهزاد را بی‌تأثیر از نقاشان اروپایی دانست[۱۹]، اما در ادامه‌ی این کار، بهزاد روش خاص خود را با دید واقع‌گرایانه‌ی ذهنی پی می‌گیرد. تک چهره‌ی شیبک‌خان از این جمله است (تصویر ۴). در این تصویر دو رنگ مکمل سبز قرمز به تناسب در کنار هم قرار گرفته‌اند، صورت گرد شیبک خان ریش تنکی دارد، شکم او برجسته ترسیم شده و هیچ اثری از سایه‌پردازی وجود ندارد. منبع نور مشخص نیست و رنگ‌ها بیشتر خوشایند است تا واقع‌گرایانه. بهزاد از این دست تک‌نگاره‌ها بسیار دارد. تک‌نگاره سلطان حسین بایقرا از این نمونه هستند.[۲۰] علاوه بر بهزاد، قاسم‌علی چهره‌گشا و محمود مذهب نیز به پیکره‌نگاری پرداخته‌اند.

تصویر ٤- چهره شیبک خان، هرات، مجموعه‌ی م. آ. ساکیسیان، حدود ۱۵۰۸ / ۹۱٤.

۱۸- آریان، قمر، «بهزاد در مأخذ قدیم»، در یادنامه کمال الدین بهزاد به اهتمام عبدالمجید حسینی راد، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲، ص ۳۷۳.

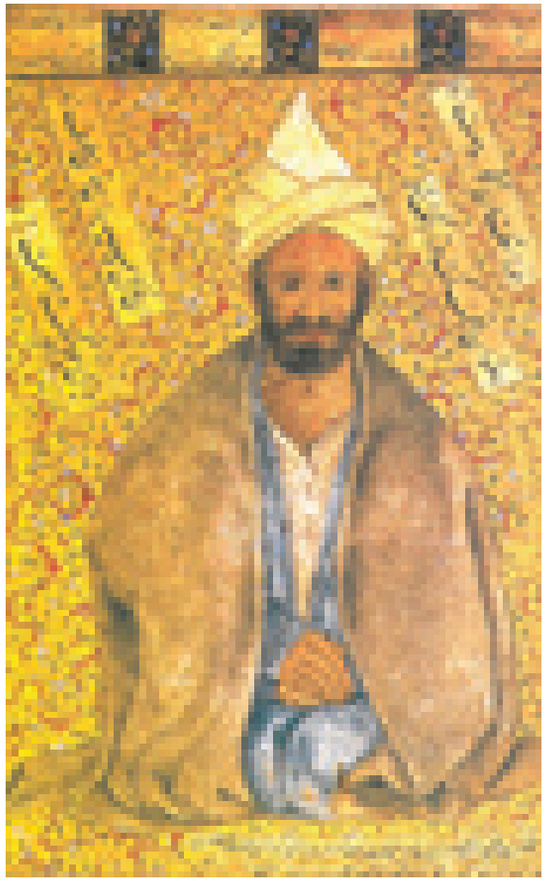
۱۹- آژند، یعقوب، «علی قلی جبادار- کتابدار» در مجموعه مقالات نگارگری اصفهان، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵، ص ۱۲۴.

۲۰- آژند، یعقوب، مکتب نگارگری هرات، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷، صص ۴۲۴ و ۱۸۶.

www.SID.ir

در تمامی‌این نگاره‌ها می‌توان به مشاغل موجود، پوشش مردم و نحوه‌ی حضور مردان و زنان در جامعه تا حد امکان پی برد. زنان در این تصاویر بروز چندانی ندارند. پوشش رایج مردان مشتمل بر دستار یا کلاهی بر سر، بالا پوشی آستین دار یا با آستینی کوتاه بر تن، در رنگ‌های مختلف ظاهر می‌شوند (تصویر ۵). همچنین افراد از پارچه‌ای برای بستن کمر خود استفاده می‌کنند. مشاغلی که در این دسته آثار وجود دارد، مشتمل بر مشاغل درباری و ساختمان سازی (بنایی) و دلاکی حمام است. نگاره‌های دیگری چون خاکسپاری از نسخه‌ی منطق الطیر با مصورسازی مراسم آیینی تدفین مانند چاک دادن لباس و حمل و نوع تابوت وابزار خالی کردن خاک وغرق شدن مرد ریش‌دار در همین نسخه، تحسین هر بیننده‌ای را برمی‌انگیزد. [۲۱] بررسی این تعداد اندک ما را به این نتیجه می‌رساند که ساختار طبقاتی بر زندگی مردم آن زمان حاکم بوده است. برخی کاخ نشین و خادم و دیگران نیز به مشاغل عادی مشغولند. در کل واقع‌گرایی در این دوره، متکی به دید عینی به طور کل نبوده و در این داستان برداشت ذهنی از واقع گرایی دخیل است.

در این دوره میل به بدیع‌سازی در آثار بهزاد و دیگران عامل مهم میل به واقع‌گرایی است. بهزاد خود به تنهایی مبتکر تک‌چهره‌ها نبود. در آن زمان هنرمندان کشورهای دیگر به ایران رفت و آمد داشتند. بنابراین بررسی علمی‌این میل، نشان می‌دهد تأثیر تک‌چهره‌ها و نگاره‌های واقع‌گرایانه‌ی هنرمندان خارجی عامل دیگری در پدید آمدن این نکته است.[۲۲] در کل از رویدادهای مهم این دوره ورود جزییات روزمره به عنوان موضوعی مورد پسند برای نقاشی است. «تار و پود مذهب به خصوص تشیع و تصوف با ایجاد نوعی افکار عمومی‌مذهبی، دربار را با جامعه پیوند داده بود و سخافت این زندگی را به فخامت هنری تبدیل کرده بود»[۲۳] در زمان سلطنت سلطان حسین در دوره‌ی تیموری، از واقع‌گرایی به عنوان عامل پیوند زدن دامن مردم به دامن حکومت استفاده می‌شد[۲۴]. گرایش خود هنرمند به تصویر صحنه‌های عادی او را واداشت تا صحنه‌هایی ملموس برای بیننده بیافریند.



تصویر۵- تک‌چهره، کار بهزاد، مجموعه خصوصی سال۱۴۹۹/۹۰۵.

۲۱- آژند، یعقوب، مکتب نگارگری هرات، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷، صص ۲۴۸ و ۲۴۹.
۲۲- آژند، یعقوب، مکتب نگارگری اصفهان، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵، ص ۱۲۴.
۲۳- آژند، یعقوب، مکتب نگارگری هرات، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷، ص ۲۲۴.
۲۴- همان.

Archive of SID
www.SID.ir

واقع‌گرایی در نقاشی دوره‌ی صفوی

توجه به موضوع‌های واقع‌گرانما در نگارگری دوره‌ی صفوی ادامه یافت. دوره‌ی صفویه در زمان شاه تهماسب صفوی، می‌توان به میرسیدعلی[۲۵] و میرمصور اشاره کرد که «هم کار میرمصور و هم کار میرسیدعلی به علت وفاداری‌اش به واقعیت عینی، فراتر از هر چیز ارزش‌گذاری می‌شود»[۲۶]. میرمصور در اجرای نگاره‌ای منفرد یعنی سر خان بیگ سفره‌چی و میرسیدعلی نیز در نگاره‌ی شاهزاده و همراه، به ترسیم واقع‌گرایی مبادرت ورزیده‌اند. هر دو در این تصاویر برخلاف سنت رایج تلاشی برای پرداختن به جزییات چهره نکرده‌اند. در عوض از حالت بدن، چهره و لباس در شخصیت‌پردازی با نزدیکی بیشتر به واقع‌نمایی استفاده کرده‌اند.[۲۷]علاوه بر این میرسیدعلی نگاره‌های دیگری به نام‌های اطراق و منظره شهر در شب و آوردن مجنون به خیمه‌ی لیلی دارد که در آن به ترسیم واقع‌گرایی می‌پردازد (تصویر۶). در نگاره‌ی اطراق، هر یک از افراد به کارهای روزمره مشغولند. برای نمونه در سمت چپ مرکز تصویر، پیرزنی در حال دوشیدن شیر است و زنی به الاغ خود یونجه می‌دهد. در این قسمتَ، مردی سرگاوش را چسبیده تا گویی مسیر حرکت او را تغییر دهد.

زن دیگری پارچه‌ی چادر خود را بالا زده و چیزی را از کسی طلب می‌کند. دو نفر در حال گپ و گفت هستند. در سمت راست تصویر، زنی در حال شستشوی البسه با مردی صحبت می‌کند. در قسمت بالاتر، غذایی در دیگی روی تلی از هیزم در حال پختن است. در چادر سمت راستِ گوشه‌ی تصویر، زنی به کودک خود شیر می‌دهد. در این نگاره، حیوانات بسیار طبیعی ترسیمَ شده‌اند. ترسیم گوسفند و قوچ وسط تصویر و شترهایی که به زور طناب دور پا، نشسته‌اند، همه از این قاعده تبعیت می‌کنند. «نگاره‌های این هنرمندِ به‌نام، به سبب برخیَ ریزه‌کاری‌ها و دقیقه‌پردازی‌ها در مقام سند و شاهدی از زندگی فرهنگی آن دوره، ارزشمند و بسیار ستودنی است»[۲۸]. در اثر منظره شهر در شب نیز مانند همین نگاره، در ترسیم روزمره‌نگاری‌های مردم شهری که بر در مغازه، مسجد و درگذار از خیابان، به گذران زندگی مشغولند، چیزی فروگذار نشده است. او همچنین آن‌جا که در خمسه‌ی نظامی‌به ترسیم داستان آوردن مجنون به چادر لیلی می‌پردازد، به ترسیم واقع‌گرایانه‌ی زندگی روزمره پرداخته است. چوپان‌هایی که در دوردست گوسفندان خود را به چرا برده‌اند و پسر بچه‌هایی که در جلوی تصویر به مجنون سنگ می‌اندازند، مبین ذوق و سلیقه‌ی تکامل یافته‌ی میرسیدعلی در ترسیم واقع‌گرایی است. او در این تصویر موضوع را به مثابه «کار روزانه‌ای در

تصویر۶- اطراق، میرسیدعلی، مکتب تبریز، حدود۹۴۷/۱۵۴۰، موزه‌ی هنری فاگ، هاروارد، خمسه‌ی نظامی، شاه طهماسب.

۲۵- از برجسته‌ترین نقاشان نسل دوم در مکتب تبریز بوده است. او زیر نظر پدرش میرمصور و نیز سلطان محمد و آقا میرک نقاشی آموخت. فعالیت هنری خود را در دربار شاه تهماسب آغاز کرد. در مصور سازی شاهنامه‌ی تهماسبی و خمسه‌ی تهماسبی دخالت داشت. او بعدها در خدمت همایون و اکبر شاه در هند بوده است. با تأثیر پذیری از بهزاد به سبک شخصی در مکتب تبریز دست یافت (پاکباز، رویین، دایره المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۱، ص ۵۵۷).

۲۶- کن‌بای، شیلا، نگارگری ایرانی، پیشین.

۲۷- همان.

۲۸- آرنولد، سر تامس و دیگران، سیر و صور نگارگری ایران، تهران، مولی، ۱۳۸۴ ، ص۱۱۴.

www.SID.ir

حاشیه شهر فرانموده است»[۲۹]. در نهایت هر دو هنرمندِ مذکور، در سفر به هند، سنت واقع‌گرایی را ادامه دادند. محمدی بیگ، نقاش دیگری است که مانند میرسیدعلی در طراحی‌هایی از صحنه‌های زندگی ایلیاتی و گشت و گذار علما در فضای کوهستانی و تعدادی نگاره‌های دیگر، در ترسیم صحنه‌های واقعی و روزمره دستی دارد. او با حفظ چارچوب‌های زیبایی شناسانه‌ی نگارگری ایرانی به این امر پرداخته است.

بعد از تبریز، پایتخت صفویان به قزوین منتقل شد. در این سال‌ها مشهد با توجه به حضور هنرمندان شاخص فعال بود و سبک و سیاق خاصی به تصویرآرایی و نگاره‌های خود اختصاص داد. در کل در نیمه‌ی دوم سده‌ی شانزدهم/ دهم، در این دوره شاهد رشد نگاره‌های تک‌برگی هستیم که راه را بر واقع‌گرایی هموار کردند. رشد این نوع نگارگری به این دلیل بود که علاوه بر عدم حمایت دربار، آرمان‌ها و سلیقه‌ها دگرگون شده بودند[۳۰]. در همین زمان مرقع سازی[۳۱] بسیار رواج یافت. در این نوع نقاشی، اول و آخر نسخه‌های خطی نقاشی‌هایی بی‌ارتباط با موضوع خوشنویسی ترسیم می‌شد که علاوه بر ترسیم عشاق جوان و ربط آن با قالب غزل در این دوره، موضوع‌های روزمره‌ای مانند صحنه‌های شبانی، روستانشینی و درویشان...نیز به تصویر درمی‌آمد. تصویر درویشان، به‌ویژه قلندران با ظاهری عجیب و نیز مردان پارسای عزلت نشین به یک اندازه مورد توجه خاص و عام است[۳۲]. پس توجه مخاطب خاص و عام مانند پادشاه و حامیان غیردرباری و مردم به این موضوع‌های جدا مانده از دامن ادبیات می‌تواند یک نوع استدلال منطقی در گرایش به رویکرد واقع‌گرا باشد. شیخ محمد، محمدی هروی، صادق بیگ افشار[۳۳] از واقع‌گرایان معروف دوره‌ی شاه اسماعیل دوم هستند.

بعدها در تغییر پایتخت از قزوین به اصفهان، در زمان شاه عباس اول، همه هنرها ارج و قرب والایی یافت. از افرادی که به سنت واقع‌گرایی بهزاد وفادار بودند، می‌توان به صادقی‌بیگ و رضا عباسی اشاره کرد. صادقی بیگ از شاگردان مَظفرعلی، تصویرگر تعدادی از نگاره‌های نسخه‌ی انوار سهیلی به سال۱۵۹۴ / ۱۰۰۲ بوده است[۳۴]. او در نگاره‌های این نسَخه به نوعی مردم‌نگاری، روی آورد و به نوعی، سبک روزمره‌نگاری و مستندسازی زندگی مردم عادی را تداوم بخشید.

وی حتی میل به سایه‌پردازی خود را در بعضی نگاره‌ها ارضا می‌کند. در نگاره‌ی دو مرد در بازار(تصویر ۷)، وجود حجره‌های گوناگون، فضایی به نام بازار و نیز مشاغل وابسته به آن‌را به

تصویر ۷ - دو مرد در بازار انوار سهیلی، سال۱۵۹۳/ ۱۰۰۱، حسین واعظ کاشفی.

۲۹- همان، ص ۱۱۵.

۳۰- ریشار، فرانسیس، جلوه‌های هنر پارسی، ترجمه، ع. روح بخشان، تهران، وزارت و فرهنگ و ارشاد اسلامی،۱۳۸۳، ص ۱۶۵.

۳۱- مجموعه‌ای مجلد از هنرهای خوشنویسی و نقاشی و طراحی که اطراف آن‌ها اغلب تذهیب و تشعیر می‌آمد. اول و آخر این مرقعات توضیحاتی درباره‌ی تاریخ شروع و پایان، سفارش‌دهنده و از این قبیل می‌آمد. پاکباز، روئین، دایره‌المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۱، ص ۵۳۰.

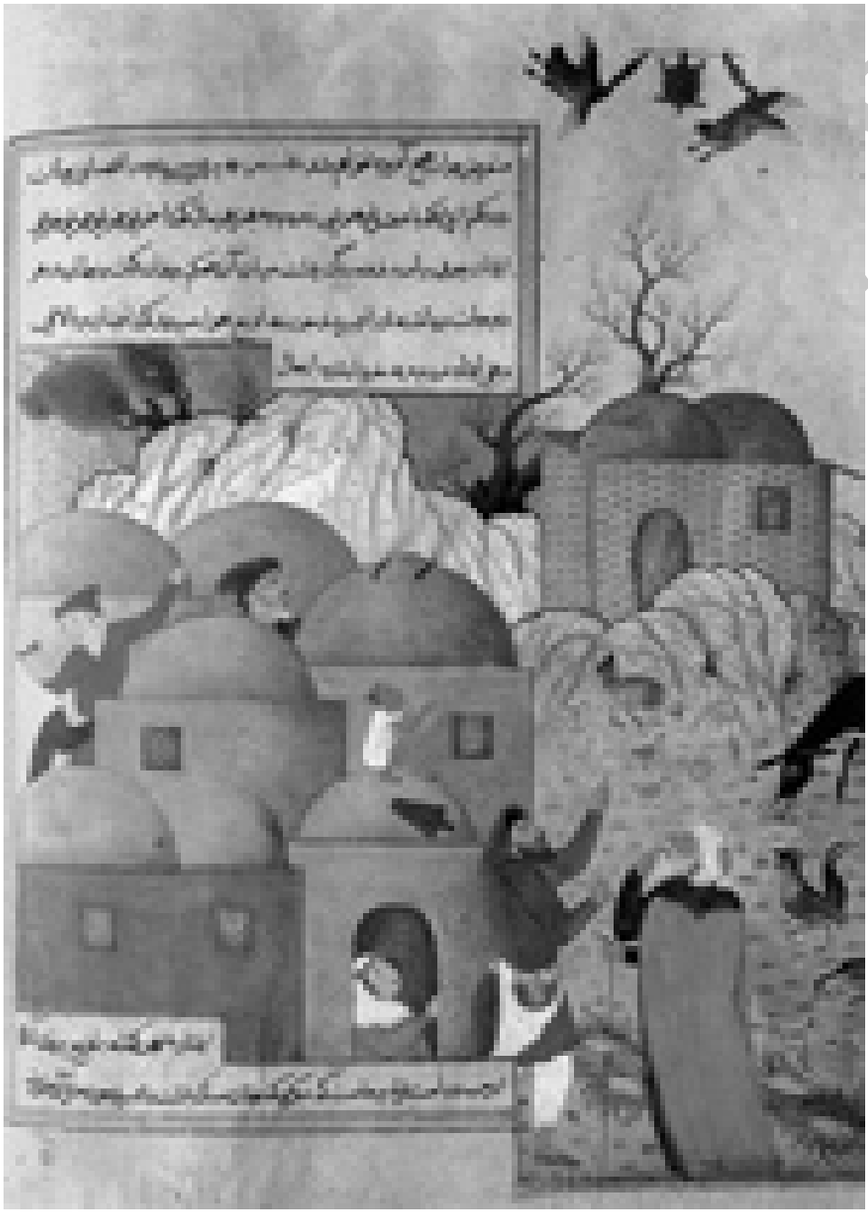
۳۲- ریشار، فرانسیس، جلوه‌های هنر پارسی، پیشین. ص۱۶۶

۳۳- صادقی بیگ در سال ۱۵۳۳/ ۹۴۰ به دنیا آمد و به عنوان شاعر در دربار قزوین فعال بود. در قزوین شاگرد مظفر علی نقاش شد. او در زمان سلطنت شاه عباس مسئول کتابخانه شد. در سال۱۵۹۴/ ۱۰۰۳ یک نسخه از انوار سهیلی زیر نظر او نگاشته شد. نقش او در سرودن کتابی به نام قانون الصور در زمینه‌ی قواعد حاکم بر هنر نقاشی آن زمان بسیار پر رنگ می‌نماید (ریشار، فرانسیس، جلوه‌های هنر پارسی، همان، ص ۱۶۷).

۳۴- پاکباز، رویین، نگارگری ایران، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴، ص ۱۲۰.

Archive of SID
www.SID.ir

اثبات می‌رساند. همچنین این تصویر نشان می‌دهد، گپ و گفت در میان مردم بسیار رواج داشته و سرگرمی‌های افراد از صحبت‌های خودشان و نقد و نقل مسائل روزمره شکل می‌گرفته است. همچنین این هنرمند در نگاره‌ای به نام لاک‌پشت و اردک‌ها (تصویر ۸) به نوعی از ترسیم زندگی روزمره دست می‌زند. او در این تصویر، نوع پوشش مردان با قبا، دستار، کلاه، معماری خانه‌های آجری گنبددار و حجاب زنان با روسری و نحوه زندگی مردم را مشخص می‌کند. تصاویر مرغ، خروس، الاغ و بیل روی دوش مرد، نشان از زندگی متکی به زمین دارد. این نقاش در این دو تصویر از حدود زیبایی‌شناسانه‌ی نقاشی سنتی تجاوز نکرده است. نگاره‌ی اسب و مهتر، تصویر واقع‌گرایانه‌ی دیگری از این نقاش است. در این نگاره، اسب با رگه‌هایی از واقع‌گرایی ترسیم شده است. چکمه‌های بلند مهتر و آستین‌های بالا زده‌ی لباس او شرایط کاری دارنده‌ی اسب را نشان می‌دهد. این تصویر در ثبت واقع‌گرایی، از قواعد زیبایی‌شناسانه‌ی نگاره‌های پیشین عدول نکرده است.[۳۵]



تصویر ۸- لاک‌پشت و اردک‌ها، انوار سهیلی، صادقی‌بیگ، ۱۰۰۲/۱۵۹٤.

۳۵- یعقوب آژند، مکتب نگارگری اصفهان، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵، ص ۱۶۰.

www.SID.ir

هنرمند نوآور دیگر، رضا عباسی[۳۶] متأثر از شیخ محمد و به سبک مکتب قزوین بود. او با سیاه قلم‌های خود به ثبت واقعیت‌های روزمره می‌پرداخت و به قول بازل گری به رشد واقع‌گرایی کمک کرد[۳۷]. در طراحی‌های آقا رضا، خط نسبت به رنگ و نقاشی پیکره نسبت به نقاشی منظره اهمیت بیشتری داشت. در زمان رضا عباسی، سبک نقاشی اروپاییان به ایران راه یافته بود، اما رضا هرگز از عمق و سایه پردازی استفاده نکرد. البته او در ترسیم چندی از نگاره‌های لمیده‌اش، مانند نگاره‌ی زن خوابیده، متأثر از طراحی‌های نقاشی اروپایی است، اما این تأثیرها را به سبک قلم خود در می‌آورد[۳۸]. در نگاره‌های این نقاش، منبع نور مشخصی وجود ندارد و رنگ‌های تخت در کنار هم استفاده می‌شود. در کل در نگاره‌های وی، فضای سنتی نگارگری ایرانی حفظ می‌گردد. در دسته‌ای از آثار او با مضمون واقع‌گرایی، کاتبی مشغول تهیه‌ی وسایل کتابت است، معشوقی روی زانوی عاشق نشسته است، خارَجیانی مشغول بازی با سگ‌های دست آموز خود هستند[۳۹]، چوپانی با گوسفندان و بزان خود مشغول است (تصویر ۹)، درویشان با چهره، لباس و حالت‌های مخصوص نمایش داده می‌شوند، زنی در آیینه خود را می‌نگرد و دیگری به شمارش با انگشتانش می‌پردازد. در این آثار، وی به شخصیت‌پردازی و موضوع‌های معاصر خود توجه می‌کند. این موضوع‌ها، تنیده شده با واقعیت‌های جامعه، مانند رواج درویش‌مابی و رفت و آمد با خارجیان است. همان‌گونه که از تماشای تصاویر برمی‌آید این هنرمند سهم عمده‌ای در شکل‌دهی چارچوب زیبایی‌شناسی هنر عامه‌پسند البته با نگاه به فضای نقاشی‌های فاخر دارد.

بعد از رضا عباسی، کتاب نگاری بیشتر رو به افول رفت و به جای آن تک‌نگاره‌هایی با موضوع‌هایی بیشتر عادی و جدا از متن جایگزین گردید. علت اصلی این امر از دست دادن حامیان معتبر کتاب‌های بزرگ بوده است. در ادامه با دو گرایش، یکی تداوم سنت رضا عباسی و دیگری طبیعت‌گرایی اروپایی، سنت نقاشی واقع‌گرای ایرانی ادامه می‌یابد. در تداوم سنت رضا عباسی، نگارگرانی چون معین مصور، شفیع عباسی، محمد قاسم، محمد یوسف، محمد علی و میرافضل تونی پرورش می‌یابند. نقاشان مذکور نیز به تک‌پیکره‌نگاری با رگه‌هایی از واقع‌گرایی، همچنین موضوع‌های روزمره گرایش داشتند. «شاید طرح‌های با موضوع زندگی روزمره از آثار مکاتب اروپای شمال متأثر

تصویر۹- چوپان گوژپشت، رقم رضا عباسی،۱۶۳٤ /۱۰٤۳، کتابخانه‌ی عمومی سالتیکف- شچدرین- سن‌پترزبورگ (روسیه).

۳۶- او فرزند مولانا علی اصغر کاشانی و متولد ۱۵۶۲/ ۹۷۰ و شاگرد استاد علی مصور بوده است. قاضی احمد قمی‌می‌گوید: « در تصویر و چهره‌گشایی و شبیه کشی نظیر و عدیل ندارد» او در طراحی سیاه قلم بسیار چیره دست می‌شود و مورد توجه شاه عباس قرار می‌گیرد . اما پس از چندی پریشان حالی به هند می‌رود و سرانجام در دربار جهانگیر شاه ارج وقرب می‌یابد (قاضی احمد قمی، گلستان هنر، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، منوچهری، ۱۳۸۰، صص ۱۵۰- ۱۴۹).

۳۷- گری، بازل، نقاشی ایران، ترجمه، عربعلی شروه، تهران، نشر دنیای نو، ۱۳۸۳ ، ص۱۴۲.

۳۸- کنبی، شیلا. اصلاح گر سرکش، رضا عباسی، مترجم: یعقوب آژند. تهران. فرهنگستان هنر. ۱۳۸۴.ص ۵۹.

۳۹- کن‌بای، شیلا، اصلاح‌گر سرکش، رضا عباسی، ترجمه‌ی یعقوب آژند، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴، صص ۲۲۷ و ۲۱۹ و ۱۰۸.

Archive of SID
www.SID.ir

باشد»[۴۰] که به تدریج بر هنر ایران و سبک نقاشی هنرمندان ایرانی تأثیر می‌گذارد. در کل هنرمندان مذکور خواهان ترسیم موضوع‌هایی برگرفته از زندگی مردم، مانند زنان و جوانان در فضای طبیعی بودند. همان‌گونه که تا این‌جا مشهود است جریان جدیدی با رویکری عامه‌پسند، در نگارگری ایرانی به‌وجود آمده است.

معین مصور[۴۱] از شاگردان رضا عباسی نیز به تک چهره‌پردازی و موضوع‌های واقعی پرداخته است. از جمله واقع‌گراترین اثر او، مرد جنگجو و اسب نحیف است.[۴۲] در این تصویر ترسیم شده با مرکب، مرد جنگجو با دلسوزی برگشته و به اسب و استخوان‌های بیرون زده‌اش می‌نگرد. دور زخم اسب، انبوهی از حشرات جمع شده‌اند. او در نگاره‌های حمله‌ی شیر زنجیری به جوانک و جوان خروس در بغل، بدون اتکا به واقع‌گرایی صرف، به مستندسازی و مردم‌نگاری تمایل دارد[۴۳].

میر افضل تونی زیر تأثیر رضا عباسی، تک‌چهره‌های متفاوتی را به‌وجود آورد. او در آثار خود با برداشتی واقع‌گرایانه، به تدریج در حال زمینی کردن هرچه بیشتر پیکره‌ها و شخصیت پردازی آن دارد. محمد یوسف نیز در اثری به نام جوان صراحی به دست، کلاه فرنگی بر سر جوان است و او را در فضای طبیعی قرار داده است.

در دومین گرایش نقاشی، طبیعت‌گرایی عناصر تزیینی ایرانی و اروپایی با هم تلفیق می‌شوند. محمد زمان نماینده‌ی این گروه نقاشی است. او محتملاً شاگرد معین مصور و شیخ عباسی بوده است. در میان آثار او، خدمتکاران یک ضیافت در هوای آزاد و شاهزاده‌ی سوار به همراه ندیمه و خدمه، به واقع‌گرایی اروپایی نزدیکتر می‌شویم.[۴۴] رفت و آمد با هند و نیز تأثیر از اروپاییان ساکن اصفهان، دو دلیل هجوم این نوع واقع‌گرایی به هنر ایران است. همچنین شیخ عباسی، هم‌رده‌ی محمد زمان آغاز یک تحول جدید در خلق واقع‌گرایی در نقاشی را باعث می‌شود. کلاً در یک چرخش عمومی، مستندنگاری باب می‌شود، این مستندنگاری گهگاه از بازنمایی صرف باز می‌ماند. از افرادی که در این سنت به مهارت و تشخص خاصی رسیده‌اند باید به علیقلی جبادار[۴۵] اشاره کرد. در میان آثاری که او در آن‌ها به نقاشی طبیعت‌گرا پرداخته است، تابلوی شاه سلیمان، درباریان و نوازندگان مرقوم را می‌توان برگزید که از این سنت تبعیت می‌کند. علیقلی جبادار آثار بسیار واقع‌گرایانه‌ی دیگری مانند منظره‌ی روستایی، خواجه سواره، شبان و گوسفندان و مجنون دارد که ریشه‌های نفوذ نقاشی غربی در آن‌ها آشکار است. با وجود این، سبک علیقلی در این تقلیدها صرفاً خام‌دستانه نیست و کاملاً شخصی و تا حدود زیادی با حفظ فضای سنتی نگارگری ایران همراه است. در تصویر شبان و گوسفندان، درختان طبیعی ترسیم شده اند و پیکره‌ها هنوز رنگ و بوی فضای سنتی را می‌دهند. معماری در پس زمینه، با گنبدهای کوچک و مصالحی چون آجر می‌تواند فضایی ایرانی را به ذهن متبادر کند. لباس پسر به سبک ایرانی و لباس نوازنده‌ی نی با کلاه روی سرش بیشتر اروپایی است.[۴۶] شاید دلایل دیگری غیر از تعامل با هنرمندان غربی، مانند رشد انتظارات جدید مخاطبان در شرایط اجتماعی فرهنگی متفاوت، ایجاب کند که نقاشی به سمت واقع‌گرایی اروپایی سوق یابد.

در تابلویی به نام شاه سلطان حسین هدایای نوروز را تقسیم می‌کند اثر محمد علی[۴۷] بن محمد زمان نیز، این شیوه یافت می‌شود.[۴۸] پس ترسیم زندگی روزمره درباریان نیز گونه‌ای از تصویر موضوع‌های عادی در زمره واقع‌نگاری است. با وجود این‌که در این تصویر اندکی از سایه و عمق‌پردازی استفاده شده است، اما از فضای سنتی نگارگری ایران فاصله چندانی ندارد.

در ادامه در دوره‌ی زندیه، تصاویر نسخه‌ی جهانگشای نادری با ترسیم نحوه‌ی جنگ نادرشاه با افغان‌ها به دست محمد علی بیگ، مستندنگاری انجام می‌شود. در کل در این دوره، تغییرات چندی را می‌توان نسبت به دوره‌ی تیموری در واقع‌گرایی و روزمره‌نگاری نقاشان تشخیص داد. در این دوره مشاغل مردم عادی را می‌توان به مشاغل متکی به زمین و دامداری، شتربانی، مهتری، چوپانی و بازاری، مشاغل درباری مانند نوازندگی دربار، خدمتگزار، وزیر، کاتب و غیره دسته بندی کرد. در پوشش مردان، نشانه‌هایی اندک از نفوذ شیوه‌های غربی وجود دارد، اما لباس زنان بیشتر این نفوذ را بیشتر نشان می‌دهد. در این نگاره‌ها، زنان بروز جدی‌تری در جامعه نسبت به دوره‌ی پیش دارند و اندکی از فضای معنوی در برگیرنده‌ی پیکره‌ها، کاسته شده است. همچنین برداشت ذهنی از واقع‌گرایی به برداشت عینی‌تری تبدیل گشته است.

۴۰- شریف‌زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری ایران، تهران، سوره، ۱۳۷۵، ص۱۵۷.

۴۱- در سال۱۶۱۵/ ۱۰۲۴ به دنیا آمد. از پیروان واقع‌گرایی بهزاد و از شاگردان برجسته‌ی رضا عباسی بود. او را از افرادی می‌دانند که در مقابل سنت فرنگی‌سازی ایستاد و راه بازنمایی واقع‌گرایانه‌ی خود را پیش گرفت. عمده‌ی آثار او در زمینه‌ی مصور سازی وطراحی با قلم و آبرنگ است. همچنین ثبت مستند آثار با تاریخ و مشخصات آن‌ها از کارهای بدیع او بود (پاکباز، رویین، دایره المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸، ص۵۳۳).

۴۲- جهت دیدن تصویر ر.ک به ا.ت آداموا، نگاره‌های ایرانی گنجینه ارمیتاژ، ترجمه زهره فیضی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶، ص۱۹۱.

۴۳- پاکباز، رویین، دایره المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۱، ص۵۳۳.

۴۴- پاکباز، رویین، دایره المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۱، صص ۵۱۹ - ۵۱۸.

۴۵- فرزند قرچقای خان دوم حاکم مشهد بوده است. در سال۱۶۳۹/ ۱۰۴۹در دوره شاه عباس دوم به سمت کتابخانه‌داری برگزیده می‌شود. لقب‌های او جبادار و غلامزاده و عباسی و فرنگی‌ساز بوده است. سبک نقاشی وی نوعی مستندنگاری آمیخته به واقع‌گرایی است (آژند، یعقوب.«علی قلی جبادار- کتابدار» در مجموعه مقالات نگارگری اصفهان، تهران، فرهنگستان هنر. ۱۳۸۵ صص ۱۶۱- ۱۶۰).

۴۶- جهت دیدن تصویر ر.ک به: یعقوب آژند، " علی‌قلی جبه‌دار- کتابدار" در مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵، ص۱۸۶.

۴۷- فرزند محمد زمان است. از سیاق سبک او پیداست که از شاگردان رضا عباسی بوده است. او در نگاره‌هایش از اسلوب فرنگی سازی نیز بهره برده است. امضای او روی اثری به نام پیرمرد نشسته در سال ۱۶۴۹/ ۱۰۵۸ موجود است. واقع‌گرایی موجود در آثار او به تقلید از شیوه‌ی اروپایی بوده است (آژند، یعقوب، مکتب نگارگری اصفهان، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵، صص ۲۰۰ و ۱۷۲).

۴۸- جهت دیدن تابلو ر.ک به: یعقوب آژند، مکتب نگارگری اصفهان، پیشین، ص۲۱۴.

Archive of SID

www.SID.ir

واقع‌گرایی در دوره‌ی قاجار

در دوره‌ی قاجار روح هنری و سلیقه‌ی حاکم بر بیان نقاشی تحول یافت. یکی از این تحولات، رواج پیکرنگاری درباری بود و در آن «روش‌های طبیعت‌نگاری، چکیده‌نگاری و آذین‌بندی به‌طور درخشانی با هم سازگار شده‌اند»[۴۹]، دیگری رواج گونه‌ی تصویری گل و مرغ بوده است که ربطی به موضوع مورد بحث ما ندارد. با این که در انواع مذکور صرفاً از موضوع‌های عادی زندگی مردم کوچه بازار خبری نیست، از نگارگری دوره‌ی پیشین نیز اثر کمی‌وجود دارد. در زمان فتحعلی‌شاه، نقاشی پیکره‌نگاری و دیوارنگاری برای تبلیغ حکومت رونقی خاص یافته بود. در این نوع نقاشی‌ها نیز، ریشه‌های برداشت‌های واقع‌گرایانه پیدا می‌شود. برای نمونه در چهار قطعه نقاشی دیواری از عبدا...خان، به نام مراسم سلام نوروزی فتحعلی‌شاه، به نحوه‌ی پوشش و رسوم درباری (سلام بزرگان به پیشگاه شاه در آغاز سال جدید) آن دوره پی خواهیم برد. دیواره‌نگاری در دوره‌ی صفوی نیز وجود داشت، اما در این دوره واقع‌گرایی آن بیشتر از پیش است. نگاره‌هایی از این دست کاملاً از دامن ادبیات رها شده‌اند و در خدمت مخاطب خاص شاه به خصوص فتحعلی‌شاه در آمده‌اند. در این سمت‌وسوگیری تنها نفوذ فرهنگ غرب که «نخستین بار در زمینه‌های نظامی آشکار شد»[۵۰] باعث رواج چنین رویکردهایی نمی‌شود بلکه توجه مخاطب خاص(شاه) و بعدها عام (مردم) می‌تواند از دیگر دلایل باشد. در اواخر دوره‌ی قاجار نیز با ترسیم موضوع‌های روزمره، همراه هستیم. در این دوره، هنرمند خود را از قید هنر درباری می‌رهاند و به طبیعت‌گرایی و همچنین واقع‌گرایی بیشتر توجه می‌کند. این ویژگی‌ها در کار ابوالحسن خان غفاری[۵۱] محمودخان ملک الشعرا[۵۲] بیشتر دیده می‌شود. اولین هنرمند تحصیل‌کرده‌ی غرب، ابوالحسن غفاری ملقب به صنیع‌الملک، نقاش دربار ناصری، خط سیر واقع‌گرایی و روزمره‌نگاری‌ها را در نسخه هزار و یکشب پی می‌گیرد. گرچه هزار و یکشب، در پیوند مبارک با ادبیات قرار دارد، اما ادبیاتی که این کتاب با آن سرو کار دارد، داستان‌های کوتاه و بلند عامه‌پسندانه‌ای در حکایت «خیانت همسران دو برادر حکمران» است[۵۳]. هزار و یکشب در شش مجلد و۱۱۳۴صفحه تصویر و ۱۱۴۲ متن و ۴ صفحه‌ی سفید با همکاری ۴۳ شاگرد صنیع‌الملک در سه هزار مجلس از سال ۱۸۵۲ تا ۱۲۶۹/۱۸۵۹تا ۱۲۷۶به ترسیم در آمده است[۵۴]. در تصاویر نسخه‌ی هزار و یکشب با موارد متعددی از واقع‌گرایی و ثبت زندگی روزمره مواجه هستیم. این نگاره‌ها، نمونه‌های عالی تجسم دقیق سیمای دوره‌ی قاجار هستند. در این تصاویر با نحوه‌ی پوشش مردان و زنان، نحوه‌ی تأمین عدالت اجتماعی، طبقات اجتماعی مردم، تزیینات بنا و مکان‌های عمومی، چون بازار و دکان‌ها، نحوه‌ی حضور زنان در جامعه و داخل منزل، مناسبات انسانی مانند مجالس عروسی، عزا، خواستگاری و ... آشنا می‌شویم.

به عنوان نمونه در تصاویری مانند عزاداری ضوء المکان، مکالمه دلاک با پسر، داستان تاج الملوک، حکایت نعمت و طبیب، تماشای دختر ملک توسط جوذر و وزیر ملک و قسمتی از داستان تاج الملوک، به دو نوع پوشش زنان از جمله، چادر و روبند در بیرون از منزل و لباس‌های تلفیقی مشتمل بر شلوارهای گشاد با روسری، یا بعضاً بدون روسری با پوششی اروپایی در داخل خانه دیده می‌شوند. زنان در این تصاویر، حضور پررنگ‌تری نسبت به دوره‌های پیشین در خارج از خانه دارند (تصاویر۱۱ الی ۱۰). در تمامی این تصاویر، پوشش مردان مشتمل بر عبا، لباس زیر عبا، شالی بر کمر، دستار، عمامه، کلاه کشیده یا متوسطی بر سر است و در جاهایی که افراد متمول‌ترند کت‌های بلند با طرح بته‌جقه یا مخمل رنگی بر تن دارند. مشاغلی مانند دلاکی، مشاغل بازاری مشتمل بر فروشندگی با تأکید بر ابزار فروش، طبابت و مشاغل مربوط به دربار، حرفه‌های ترسیم شده در هزار و یکشب هستند که چون صنیع‌الملک آن‌ها را با دربار ناصری تطبیق می‌دهد نوعی مردم‌نگاری مصور محسوب می‌شود. در این تصاویر، مکان‌ها رمزی است ولی در عین حال، ابعاد عینی هم دارند، مکان‌ها بیانگر ویژگی‌های معماری عصر قاجار است. در تصویر ۱۲، تاقچه‌های گچی با قوس و ستون با کاربرد قفسه (محل نگهداری ظروف سفالی حاوی مواد غذایی) جز عناصر تزیینی معماری و مصالح عمده ساختمان‌سازی آجر بوده است. در این تصاویر، اگر از اندکی سایه‌پردازی موجود در تصاویر چشم بپوشیم نور پردازی، به شیوه‌ی سنتی نگارگری ایرانی انجام شده است. با آن که صنیع الملک شیوه‌ی رایج نقاشی غربی را وارد تصاویر خود کرده، اما فضای سنتی نگارگری ایرانی حفظ شده است.

۴۹- پاکباز، رویین، نگارگری ایران، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴، ص۱۵۱.

۵۰- رابی، جولیان، گرایش به غرب در (هنر قاجار، عثمانی، هند)، ترجمه، پیام بهتاش، تهران، نشر کارنگ، ۱۳۷۳، ص۹۵.

۵۱- از شاگردان مهر علی در دربار محمد شاه بوده است. برای آموزش چاپ سنگی به ایتالیا رفته و نخستین هنرمند آموزش‌دیده‌ی اروپا است. اوتک‌چهره‌های بسیاری از اعیان و اشراف ترسیم می‌نمود. وی در ترسیم پیکره‌ها، تمام قدها و هیکل‌ها را، طبیعی ترسیم می‌کرد، اما صورتِ فرد، شخصیت مفردی را القا می‌نمود. او را به سبب پیشرفتی که در هنر چاپ ایران داشت، پدر هنر گرافیک ایران می‌خوانند (زهرا، رهنورد، تاریخ هنر ایران در دوره‌ی اسلامی، تهران، سمت، ۱۳۸۶، صص ۱۸۵-۱۸۳).

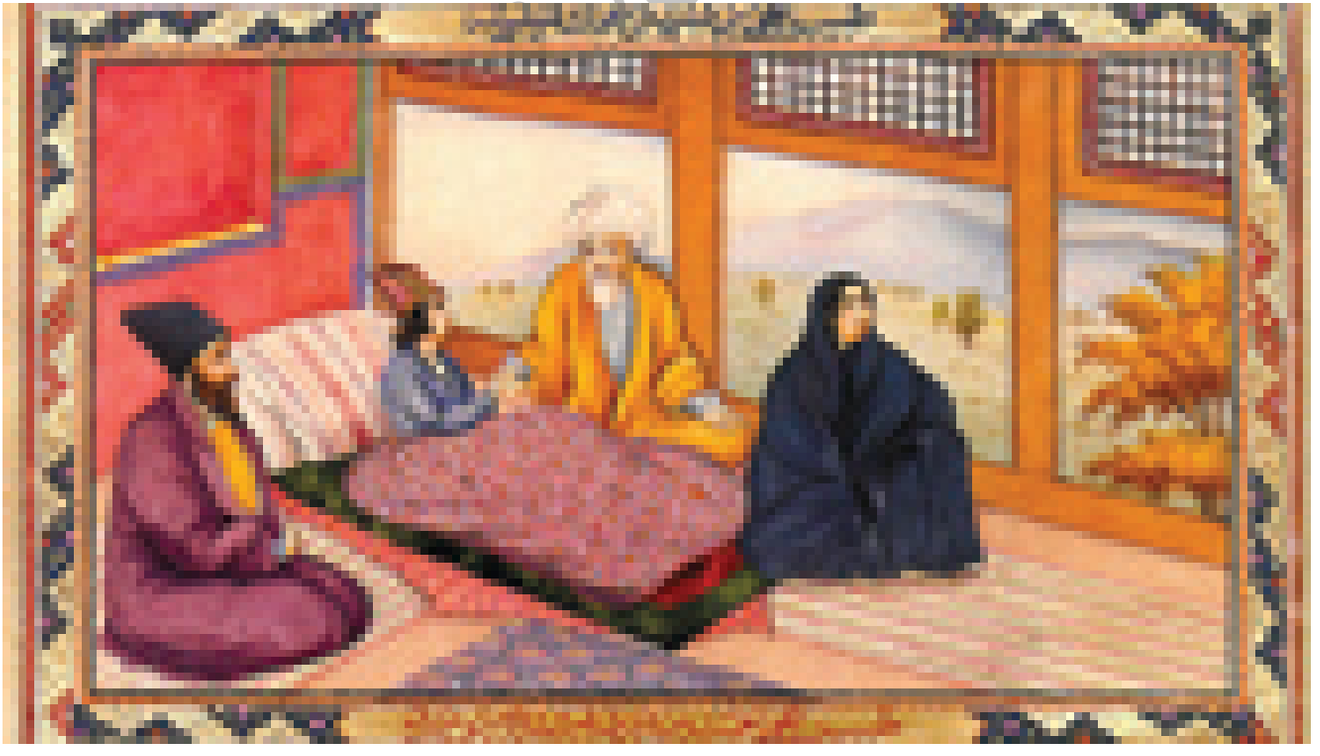
۵۲- هنرمند نوجوی عهد ناصری که در سال۱۸۱۱/ ۱۲۲۶در تهران متولد شد. خصیصه‌ی اصلی آثار او تلفیق سنت نگارگری ایرانی و اروپایی است. او به ثبت و مستندنگاری ساختمان‌های آن زمان مبادرت ورزید (رویین، پاکباز، دایره المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۱. ص۵۲۵).

۵۳- ثمینی، نغمه، کتاب عشق و شعبده پژوهشی در هزار ویکشب، تهران، مرکز، ۱۳۷۹، ص ۴۷.

۵۴- هلنا، شین دشتگل، «نسخه خطی و مصور هزار و یکشب بازمانده دربار عهد ناصری»، کتاب ماه هنر، ش ۷۹-۸۰، ۱۳۸۴. ص۱۳۲ و محمدحسن، سمسار،کاخ گلستان، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۷۹، ص۲۲۲.

Archive of SID
www.SID.ir

تصویر ۱۰- عزاداری ضوء المکان، هزار و یکشب، نوشته‌ی عبدالطیف تسوجی تبریزی، جلد اول، آبرنگ، صنیع‌الملک، سده‌ی نوزدهم/ یازدهم، کاخ گلستان.



تصویر ۱۱- صحنه‌هایی از حکایت نعمت و طبیب عجمی، هزار و یکشب، نوشته‌ی عبدالطیف تسوجی تبریزی، مجلد دوم، آبرنگ، صنیع‌الملک، سده‌ی نوزدهم/ یازدهم، کاخ گلستان.

www.SID.ir

تصویر ۱۲- بخشی از تصویر صحنه‌هایی از داستان‌هایی که ملک زاده حکایت می کند، هزار و یکشب، مجلد چهارم، آبرنگ، سده نوزدهم/ سیزدهم، کاخ گلستان.

نقاش دیگر این عهد محمود خان ملک الشعرا بیشتر به موضع نگاری و نقاشی از چشم‌اندازهای شهری می‌پرداخت. باغ‌ها، ساختمان‌ها و خیابان‌های شهر تهران، دستمایه‌ی بسیاری از آثار او را تشکیل می‌دهند[۵۵] ورود این موضوع نیز برای اولین بار به عرصه‌ی نگارگری ایران، صحنه را برای نقاشان دیگر، مانند کمال‌الملک می گشاید. در آثار او، نوشتن و کتابت برای افراد بی‌سواد از جمله مشاغل به حساب می آید. منبع نور هنوز دستی است و معماری خانه‌ها، به سبک سنتی همراه با تاقچه‌های فراوان است. همچنین در تصاویر بررسی شده، با جهت دهی نور از سمت چپ همراه هستیم.[۵۶] این مرحله نقطه‌ی عطفی در تاریخ واقع گرایی نگارگری ایران است. فاصله و شکاف موجود بین فضای نقاشی سنتی و نوع غیر سنتی‌اش از این زمان احساس می‌شود. واقع گرایی در نقاشی این دوره ابتدا مورد پسند ذائقه‌ی درباریان و اشراف بود و در ادامه در اثر «عوامل مهمی‌چون رواج صنعت چاپ و چاپ سنگی در تهران و تبریز، میان مردم و کوچه و بازار راه یافت»[۵۷].

به دلیل رواج نقاشی در میان عده‌ی بیشتری، پیشرفت نقاشی واقع گرایی، تابع سلیقه‌ی مخاطبان جدید گردید. دو تن دیگر از نقاشان قاجار که به ترسیم زندگی واقعی مردم عادی پرداخته‌اند، میرزا موسی ممیزی و مهدی مصورالملک هستند. موسی ممیزی اثری به نام زنان قالیباف دارد که با رعایت اصول نقاشی غربی، مانند سایه و عمق‌پردازی به این کار مبادرت می‌ورزد. زنی که روی دار قالی نشسته و شلیته‌ی سبز پوشیده است،[۵۸] نگاه نجیبانه‌ای دارد که به همراه دختر کوچک و زن دیگری که پشت دار قالی نشسته، گذران زندگی اقتصادی برخی خانواده‌ها را به ما نشان می‌دهد. مهدی مصور الملک[۵۹] نیز اثری به نام طبیب و مریض دارد که شیوه‌ی زندگی مردم عادی را با اتکا به شیوه‌ی سایه و عمق‌پردازی به نمایش می گذارد.[۶۰] مرد بیماری در یک خانه‌ی بسیار ساده و معمولی در بستر بیماری دراز کشیده و رواندازی منقش به ختایی‌های مشتمل بر شاه عباسی رویش انداخته است. این مرد عصا به دست با چشمانی به پایین دوخته، موردِ معالجه‌ی طبیبی با عمامه و دستار و عینکی بر چشم، قرار می گیرد. در این تصویر با این که با وجودِ تأسیس دارالفنون در سال ۱۸۸۲/ ۱۲۶۸، راه پیشرفت‌های علمی گشوده شده بود، اما ابزار معالجه‌ی این طبیب بسیار ساده و تجربی است. کمال الملک[۶۱] نقاش

۵۵- پاکباز، رویین، نگارگری ایران، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴، ص۱۶۳.
۵۶- جهت دیدن تصویر ر.ک به رویین پاکباز، نقاشی ایران، تهران، انتشارات زرینو سیمین، ۱۳۸۴، ص۱۸۲.
۵۷- گودرزی دیباج، از آغاز تا عصر حاضر، تهران، سمت، ۱۳۸۴، ص ۸۷.
۵۸- پاکباز، رویین، نقاشی ایران، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴، ص۱۸۳.
۵۹- نقاش فعال در سده نوزده و بیستم/سیزدهم و چهاردهم که به زندگی مردم عادی بسیار توجه نشان داده است. او از اواخر عهد ناصر الدین شاه تا سلطنت محمد علی شاه در خدمت دربار بود. او از توانایی و مهارت کمال الملک بر خوردار نبود (پاکباز، رویین، نگارگری ایران، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴، ص ۵۵۳)
۶۰- پیشین، پاکباز، رویین، نقاشی ایران، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴، ص۱۶۶.
۶۱- سهیلی خوانساری، احمد، کمال هنر، احوال و آثار محمد غفاری.، تهران، انتشارات علمی و سروش، ۱۳۶۸، ص ۲۴

Archive of SID
www.SID.ir

دیگری از دوره‌ی قاجار است که با سبک واقع گرایانه‌ی خود به ترسیم حوادث روزمره می‌پردازد. علت علاقه‌ی کمال الملک به ترسیم واقع گرایی «مسافرت به اروپا و تحصیل و کار در موزه‌ها از روی تابلوهای استادان بزرگی چون رامبراند، رافائل، تیسین و دیگران»[۶۲] بود و بعد از سفر به اروپا است که «طبیعتی تازه در تابلوهای استاد می‌بینیم»[۶۳].

آثاری چون محمد ابراهیم سرایدارباشی و سرایدارها، عموصادق و کهنه فروشان یهودی، رمال و عمله‌ی طرب، نمونه‌هایی از این دست هستند که علاوه بر تأکید بر زندگی مردم عامه، از تکنیک سایه‌پردازی و عمق‌نمایی بهره‌مندند.[۶۴] اغلب افراد، عبا و عمامه و به عبارتی لباسی سنتی به تن دارند و در کنار آن اثراتی از ورود نفوذ اروپاییان دیده می‌شود.

درتابلوی رمال، اثر کمال‌الملک نیز نوع دیگری از مردم نگاری ثبت شده است.[۶۵] این تصویر نشان می‌دهد زنان در آن زمان بدون وجود منابع اطلاع‌رسان چگونه برای گذران زندگی عادی خود وقت می گذراندند. طریق کسب روزی بعضی مردان نیز در این تصویر نمایان است. همچنین در این تصویر، شیوه لباس پوشیدن زنان و مردان پیش از ورود و نفوذ کامل فرهنگ غرب نمایش داده شده است. در تصاویر دیگر نیز گیوه،کلاه ، عبا ، قبا و بالاپوش بلند، پوشش مردم را تشکیل می‌دهد.

در کل با یک نظر اجمالی به نقاشی‌های کمال الملک به مشاغل مردم آن زمان پی می‌بریم. شاگردان کمال الملک نیز به تبعیت از سبک نقاشی واقع‌گرا به ترسیم نمونه‌های زندگی عادی می‌پرداختند. از آن جمله می‌توان محمود اولیا و نیز کارهای علی‌محمد حیدریان، حسین شیخ[۵۹] و دیگر شاگردان او را نام برد. تابلوی طبیب و مریض اثر حسین شیخ، مردم‌نگاری دقیقی از نحوه‌ی پوشش مردان با کت و شلوار و کلاه و برای زنان با چادر است.[۶۶] در این تصویر، اثری از آن سنت لباس پوشیدن مردانِ مصور توسط مهدی مصورالملک نیست و به راحتی می‌توان به نحوه‌ی پوشش مردان و زنان پی برد.

درکل در دوره‌ی قاجار با توجه به بررسی‌های انجام شده، زنان در نقاشی‌ها حضور بیشتری دارند. نوع پوشش زنان و مردان متأثر از فرهنگ غرب است. مشاغل مردان مشتمل بر دلاکی، رمالی، طبیبی، فال گیری، سرایداری است. نقاشی‌های مورد نظر این دوره نسبت به نگاره‌های دوره‌ی صفویه و تیموری واقع گراترند و بعضاً در میان فضای نگارگری ایران و نقاشی با اصول غربی سردرگم هستند. آثار مذکور کاملاً جدا از ادبیات و در خدمت مضامین مستقل عامه‌پسند هستند. البته در این دوره تا پیش از بررسی آثار افرادی مانند آثار صنیع‌الملک، فضای سنتی و قواعد زیبایی‌شناسانه نگارگری ایران تا حدود زیادی حفظ شده است. در نتیجه تا این زمان «هیچ‌گونه خصوصیت فرمی‌یا حسی نمی‌تواند باعث تمایز هنر فاخر و نازل شود»[۶۷] ،تفاوت عمده‌ی زیبایی‌شناسانه‌ای در هنر فاخر و عامه پسند به وجود نیامد. به‌علاوه، تغییر در اصول نقاشی و «افزایش تعداد عامه‌ی علاقمند به هنر، شیوه‌ی برخورد آن‌ها با آثار هنری را تغییر داده است»[۶۸]. بنابراین به این دلیل که هر اثر هنری تا مخاطب نباشد کامل نمی‌شود[۶۹] کم کم ضرورت توجه به سلایق و شیوه‌ی برخورد مخاطب عام به وجود می‌آید. در مرحله‌ی بعد این نوع نقاشی با اتکا به موضوعات پیش‌پاافتاده در دوره‌ی قاجار شکل مشخص مبتنی بر عینی‌گرایی به تقلید از هنر اروپا را به خود گرفت. از این به بعد رئالیسم در نقاشی ایران آنقدر گسترده می‌شود که سبک واقع‌گرا با اتکا به اسلوب غربی از بارزترین آن‌ها می‌گردد. تشخص یافتن این انشعاب از واقع‌گرایی، به تأثیر از هنرمندان اروپایی (مانند ویلیام پرایس و سر رابرت کرپورتر) و اعزام هنرمندان به خارج[۷۰] و ورود پدیده‌ی عکاسی و فاصله از فضای سنتی نگارگری ایران با اتکا به ترکیب‌بندی‌های این هنر جدید (عکاسی) بوده است. با توجه به این بررسی، از دوره‌ی تیموری به این سو به جای نفوذ فرهنگ شرقی چون هندی، چینی، مغولی و عثمانی در نگارگری ایران، از لحاظ مضمونی و تکنیکی، شاهد نفوذ فرهنگ غربی در نگارگری ایران هستیم. گفته می‌شود: مکتب تلفیقی دوره قاجار (دارای سنت‌های غربی و اسلامی‌ایرانی) «علی رغم نوآوری و منحصر به فرد بودن، خود فاقد ارزش‌های متعالی است»[۷۱] باید گفت اعتقاد به نقاشی‌های عامه‌پسند نوعی احترام به سلیقه مردم عادی و کشیدن هنر و هنرمند از تخت عاج به میان آن‌هاست. با از بین رفتن‌هاله‌ی تقدس آثار هنری، به شعور مخاطب عام احترام گذاشته می‌شود و عدم وجود تمایز وجوه ادراکی بین او و مخاطبان خاص، بارز می گردد.

۶۲- همان.

۶۳- جهت دیدن تصاویر ر.ک به: محمد کمال‌الملک، نگارگری رنگ روغن و آبرنگ کمال‌الملک، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲، صص۲۵، ۴۳ و ۲۱۹.

۶۴- جهت دیدن این تابلو ر.ک به: همان، ص۴۷.

۶۵- از شاگردان کمال الملک است که مدت نیم قرن ریاست هنرستان کمال الملک را بر عهده داشت. او به هنر کلاسیک علاقه‌ی وافر داشت و از هنر مدرن دوری می‌گزید. او به همراه سایر شاگردان کمال الملک بر نقاشی واقع‌گرای مطلق پا می‌فشرد (گودرزی دیباج، مرتضی، تاریخ نگارگری ایران از آغاز تا عصر حاضر، تهران، سمت، ۱۳۸۴، ص ۹۵).

۶۶- جهت دیدن تصویر ر.ک به رویین پاکباز، نقاشی ایران، پیشین، ص۱۸۸.

۶۷-ای. فیشر، جان، «هنر فاخر و هنر نازل» در دانشنامه‌ی زیبایی شناسی در بخش مسائل و چالشها، ترجمه، بابک محقق، مسعود قائمیان. تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴. ص ۳۰۴.

۶۸- بنیامین، والتر. «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی». ترجمه، امید نیک فرجام. فصلنامه فارابی، ش ۳۱، ۱۳۷۷، ص ۲۲۳.

۶۹- هنفلینگ، اسوالد. چیستی هنر. ترجمه، علی رامین. تهران، هرمس. ۱۳۸۴، ص۱۷.

۷۰- رابی، جولیان. گرایش به غرب در (هنر قاجار، عثمانی، هند). ترجمه، پیام بهتاش. تهران، نشر کارنگ. ۱۳۷۳، ص ۱۰۴.

۷۱- رهنورد، زهرا، تاریخ هنر ایران در دوره‌ی اسلامی، تهران، سمت، ۱۳۸۶، ص ۱۹۱.

www.SID.ir
Archive of SID

عنوان تصویر	دوره	هنرمند	شرح واقع‌گرایی				تمایز هنر والا/ عامه پسند	تصویر
		بهزاد	نحوه پوشش مردان	نحوه پوشش زنان	حضور زنان	حضور مردان		
ساختن کاخ خورنق	تیموری	بهزاد	سنتی		کم	ساختمان‌سازی	نا مشخص	۲
تدارک ضیافت	تیموری	صادق‌بیگ	سنتی		کم	متکی به دربار	نا مشخص	۳
اطراق	صفوی	صادق‌بیگ	سنتی	سنتی	متوسط	متکی به زمین‌ودام	مشخص	۶
لاک‌پشت و اردک‌ها	صفوی	علیقلی جبادار	سنتی	سنتی	متوسط	متکی به دام	مشخص	۸
عزاداری ضوءالمکان	قاجار	صنیع‌الملک	تلفیقی سنتی و غربی	نفوذ فرهنگ غرب	زیاد	_____	کاملاً مشخص	۱۰
صحنه‌هایی از حکایت نعمت و طبیب عجمی	قاجار	صنیع‌الملک	تلفیقی سنتی و غربی	چادر نزد مردان	زیاد	طبابت	کاملاً مشخص	۱۱

Archive of SID

www.SID.ir

نتیجه‌گیری

در سه دوره‌ای که در مقاله‌ی حاضر میل به ترسیم واقع‌گرایی را در آن بررسی کردیم علت‌های متفاوتی برای این نوع تمایل معرفی شدند. در مکتب تیموری علت‌های تمایل به موضوع‌های روزمره و واقع‌گرا، نوگرایی، تأثیر از هنرمندان غرب و شرایط اجتماعی و فرهنگی حاکم بر آن دوره بوده است. در این دوره هنوز به طور کامل از سنت و فضای نگارگری متکی به ادبیات خارج نشده‌ایم. در دوره‌ی صفوی میل به نوگرایی و ورود فرهنگ تصویری غرب، آمد و شد خارجیان، شرایط خود جامعه و دگرگون شدن آرمان‌ها و سلیقه‌ها، استقبال مخاطب خاص (شاه) این تحول را باعث می‌شوند. در دوران قاجار، واقع‌گرانمایی در آثار هنری، بنا به عواملی مانند تأثیر فرهنگ ترکی، نفوذ فرهنگ تصویری غرب، ورود عکاسی و تقاضای مخاطب عام شکل می‌گیرد. تا پیش از مشخص شدن واقع‌گرایی اروپایی، بین نقاشی‌های واقع‌گرا و نگارگری سنتی ایران تفاوت زیبایی‌شناسانه‌ی عمده‌ای وجود ندارد.

همچنین بررسی این واقع نگاری‌ها، نوعی برداشت مردم‌نگارانه نیز هست. در سه دوره از پس این مردم‌نگاری‌ها، تحولات ساختاری زندگی مردم در زمان‌های مختلف نمایانده می‌شود. به این ترتیب اطلاعاتی درباره‌ی نحوه‌ی گذران زندگی مردم (ساختمان‌سازی و روش‌های متفاوت کسب روزی، مانند حمام‌داری، سرایداری و مشاغل درباری و ...) و نحوه‌ی پوشش آن‌ها، میزان و نحوه‌ی حضور زنان در جامعه و نیز طبقات مختلف مردم و تفاوت‌های این موارد در دوره‌های مختلف نشان داده می‌شود. با توجه به اشتراک موضوع‌هایی که در سه دوره بررسی شد باید اشاره کرد که از دوره‌ی تیموری به این سو، موضوع‌هایی که به مسائل زندگی مردم می‌پردازد مانند تنوع مشاغل، حضور زنان در جامعه، سرگرمی‌های مردم، پوشش ساده‌تر آن‌ها بیشتر شده است. نقاشان به‌تدریج سوای ادبیات، موضوع‌هایی را برای ترسیم به دست گرفتند که نگارگری ایرانی را از منظومه‌های فاخر به سطح دسترس افراد عادی با موضوع‌های مورد علاقه‌ی آن‌ها کشاند. با این‌که از تحلیل نشانه‌های موجود در متن‌های تصویری، سرنخ‌هایی به دست آمد که ما را با وضعیت ساختاری زندگی مردم در دوره‌های مختلف آشنا کرد، اما این آثار آیینه‌ی تمام‌نمای کلِ واقعیت‌های جامعه نیستند، زیرا از صافی ذهن هنرمند نگارگر می‌گذرد.

Archive of SID

www.SID.ir

Archive of SID

فهرست تصاویر:

تصویر۱- مأمون در حمام، خمسه نظامی، هرات، ۱۴۹۱ /۹۰۰، کتابخانه‌ی بریتانیا، لندن، منبع ۲۹، ص ۲۰۶.

تصویر ۲- ساختن کاخ خورنق، خمسه نظامی، هرات، ۱۴۹۱/ ۹۰۰، کتابخانه‌ی موزه‌ی بریتانیا، لندن، منبع ۲۹، ص ۲۰۵.

تصویر ۳- تدارک ضیافت منسوب به بهزاد، سده شانزدهم/دهم ، موزه هنری متروپولیتن، نیویورک، منبع ۶، ص ۴۲۵.

تصویر ۴- چهره شیبک خان، هرات، حدود ۱۵۹۸ / ۹۱۴، منبع ۱۳، ص ۱۰۱، مجموعه‌ی م.آ. ساکیسیان.

تصویر۵- تک‌چهره، کار بهزاد، سال۱۴۹۹/ ۹۰۵، منبع ۶، ص ۴۲۶.

تصویر۶- اطراق، میرسیدعلی، مکتب تبریز، حدود۹۴۷/۱۵۴۰ه، موزه‌ی هنری فاگ، هاروارد، خمسه‌ی نظامی، شاه طهماسب.

تصویر ۷ - دو مرد در بازار انوار سهیلی، سال۱۵۹۲/ ۱۰۰۱ صادقی‌بیگ، انوار سهیلی، منبع ۳۲، ص ۱۰۹، مجموعه‌ی مارکیز بیوت.

تصویر ۸- لاک‌پشت و اردک‌ها، انوار سهیلی، صادقی‌بیگ، ۱۰۰۲/۱۵۹۳، انوار سهیلی، منبع ۴، ص ۸۸، مجموعه‌ی مارکیز بیوت.

تصویر۹- چوپان گوژپشت، رقم رضا عباسی،۱۶۳۳ /۱۰۴۳، رضا عباسی، منبع ۱۰، ص ۱۱۱، کتابخانه‌ی عمومی سالتیکف- شچدرین، سن پطرزبورگ.

تصویر ۱۰- عزاداری ضوء المکان، هزار و یکشب، جلد اول، آبرنگ، صنیع‌الملک، سده‌ی نوزدهم/ یازدهم، منبع ۲۳، ص ۱۴، کاخ گلستان تهران.

تصویر۱۱- صحنه‌هایی از حکایت نعمت و طبیب عجمی، هزار و یکشب، مجلد دوم ، آبرنگ، صنیع‌الملک، سده‌ی نوزدهم/ یازدهم، منبع ۱۹، ص ۲۳۲، کاخ گلستان تهران.

تصویر ۱۲- بخشی از تصویر صحنه‌هایی از داستان‌هایی که ملک زاده حکایت می‌کند، هزار و یکشب، مجلد چهارم، آبرنگ، سده نوزدهم/ سیزدهم، منبع ۱۹، ص۲۴۵، کاخ گلستان تهران.

www.SID.ir

فهرست منابع

۱- آداموا، ا.ت، نگاره‌های ایرانی گنجینه‌ی ارمیتاژ سده‌ی پانزدهم تا نوزدهم میلادی، ترجمه‌ی: زهره‌ی فیضی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶.

۲- آرنولد، سر تامس و دیگران، سیر و صور نگارگری ایران، مترجم: یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۸۴.

۳-آریان، قمر، «بهزاد در مأخذ قدیم». در یادنامه کمال الدین بهزاد به اهتمام عبدالمجید حسینی راد، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲.

۴-آژند، یعقوب، مکتب نگارگری اصفهان، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.

۵-آژند، یعقوب، «علی قلی جبادار- کتابدار» در مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵. صص ۱۸۷ – ۱۵۵.

۶- آژند، یعقوب ، مکتب نگارگری هرات، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷.

۷-اسکارچیا، جیان روبرتو، هنر صفوی، زند و قاجار، ترجمه، یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۸۶.

۸-ای. فیشر، جان، «هنر فاخر و هنر نازل» در دانشنامه‌ی زیبایی شناسی در بخش مسائل و چالشها، ترجمه، بابک محقق و مسعود قائمیان، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

۹-بنیامین، والتر، «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی»، ترجمه، امید نیک فرجام. فصلنامه فارابی، دوره‌ی هشتم، شماره‌ی سوم، زمستان ۱۳۷۷، صص ۲۲۵-۲۱۰.

۱۰- بهاری، عبدا... ، «رضا عباسی» در مجموعه مقالات نگارگری اصفهان، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵،

۱۱-بینیون، لورنس و دیگران، سیر تاریخ نگارگری ایران، محمد ایرانمنش، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۳.

۱۲- پاکباز، رویین، دایره المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۱.

۱۳-پاکباز، رویین، نگارگری ایران، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴.

۱۴-ثمینی، نغمه، کتاب عشق و شعبده پژوهشی در هزار ویکشب، تهران، مرکز، ۱۳۷۹.

۱۵-ذکاء، یحیی، زندگی و آثار استاد صنیع الملک، ویرایش وتدوین سیروس پرهام، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۸۲.

۱۶-رابی، جولیان، گرایش به غرب (در هنر قاجار، عثمانی، هند)، ترجمه، پیام بهتاش، تهران، نشر کارنگ، ۱۳۷۳.

۱۷-رهنورد، زهرا، تاریخ هنر ایران در دوره‌ی اسلامی، تهران، سمت، ۱۳۸۶. ص ۱۹۱

۱۸-ریشار، فرانسیس، جلوه‌های هنر پارسی، ترجمه، ع. روح بخشان، تهران، وزارت و فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۳.

۱۹- سمسار، محمد حسن، کاخ گلستان، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۷۹.

۲۰-سهیلی خوانساری، احمد، کمال هنر، احوال و آثار محمد غفاری. تهران. انتشارات علمی‌و سروش، ۱۳۶۸.

۲۱-شریف‌زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری ایران، تهران، سوره، ۱۳۷۵.

۲۲-شین دشتگل، هلنا، «نسخه خطی و مصور هزار و یکشب بازمانده دربار عهد ناصری»، کتاب ماه هنر، ش ۷۹-۸۰، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۴، صص ۱۴۰-۱۳۲.

۲۳- طالب‌پور، فریده و فهیمه زارع‌زاده، «بررسی رمزگان واقع گرا در نسخه‌ی خطی هزار و یکشب»، دو فصلنامه هنر اسلامی، سال پنجم، ش۹، تهران، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی، پاییز-زمستان ۱۳۸۷، صص۲۶-۷ .

۲۴-فدرستون، مایک، «زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره»، ترجمه، مهسا کرم‌پور، فصلنامه ارغنون، فرهنگ و زندگی روزمره (۱)، شماره‌ی ۱۹. تهران، سازمان انتشارات چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۰، صص ۲۱۷-۱۸۷.

۲۵- قاضی احمد قمی، گلستان هنر، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، انتشارات منوچهری، ۱۳۸۰.

۲۶- کمال‌الملک، محمد، نگارگری‌های رنگ روغن و آبرنگ کمال الملک، تهران،سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی، ۱۳۸۲.

۲۷-کن‌بای، شیلا، نگارگری ایران، ترجمه، مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۰.

۲۸-کنبی، شیلا، اصلاح گر سرکش، رضا عباسی، مترجم: یعقوب آژند، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

۲۹-گری، بازل، نگارگری ایران، ترجمه، عربعلی شروه، تهران، نشر دنیای نو، ۱۳۸۳.

۳۰-گودرزی دیباج، مرتضی، تاریخ نگارگری ایران از آغاز تا عصر حاضر، تهران، سمت، ۱۳۸۴.

۳۱-هنفلینگ، اسوالد، چیستی هنر، ترجمه، علی رامین، تهران، هرمس، ۱۳۸۴.

۳۲-ولش، آنتونی، نگارگری و حامیان هنر صفوی، ترجمه، روح ا... رجبی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.

Archive of SID

www.SID.ir