مطالعه تطبیقی شکل انسان در نگارگری مکتب هرات و نقاشی قاجار

حسین ابراهیمی ناغانی*

چکیده

نقاشی ایرانی در کلیت خویش از خصلتی انسان محورانه برخوردار است. "اومانیسمی"(۱) که در واقع با انسان مداری عرفان ایرانی ـ اسلامی پیوند خورده است و اصلاً با آن شناخته می شود. لذا نقد معیارهای ارزشی چنین هنری با خصلت انسان محورش به واسطهٔ بررسی شکل انسان در مقام الگویی ممتاز اهمیت ویژه ای می یابد.

پژوهش حاضر، نخست به قصد رهیافت به برخی مؤلفه های ارزشی نگارگری ایرانی با تحلیل شکل انسان در جایگاه متغیری شاخص و ممتاز انجام می شود و سپس با مطالعهٔ این عنصر تجسمی در الگوی فاخر نقاشی ایرانی(نگارگری مکتب هرات) و تطبیق آن با نقاشی قاجار، به شیوهٔ تطبیقی ـ تحلیلی نقدی بر این دورهٔ نقاشی ایرانی صورت می گیرد. همچنین با بررسی و تحلیل ساختاری شکل انسان، علت سیطرهٔ بی چون و چرای پیکرهٔ انسان در نقاشی قاجار بررسی و چگونگی دخل و تصرف شکل گرفته در آن با مکتب هرات، با تأکید بر نمونه هایی از دو دوران، مطابقت داده و مقایسه می شود.

دراین رهگذر، توفیق و یا عدم توفیق این شکل در تناسب با اصالت های خاص و ویژهٔ نگارگری فاخر ایرانی به عنوان عنصری غالب در نقاشی قاجار با ژرف نگری باز نموده می شود.

واژه های کلیدی: نگارگری ایرانی، عرفان ایرانی - اسلامی، انسان مداری (اومانیسم)، شکل انسان، مکتب هرات، نقاشی قاجار.

مقدمه

بی شک توجه به شکل انسان در هنری که کیفیت انسان مدارانه و "اومانیسم" آن معلوم و انسان، محور اصلی در فضاسازی و ترکیب بندی است، نقد معیارهای ارزشی آن را ساده و دست یافتنی می نمایاند.

تجزیه و تحلیل آثار هنری، این یادگاران صادق دوران کهن و قرون متمادی، افق های وسیعی پیش روی دیدگان ما می گشاید. در این میان، شکل انسان به جهت آنکه همیشه هم عنان اندیشه و تفکر است و از سوی دیگر شایسته ترین میزبان تجلی احساسات و نمایش دهندهٔ عمیق ترین اندیشه های بشری است درخور توجه بیشتری می باشد. "هگل، عالی ترین شکل را که حاصل طبیعت و فرم طبیعی است در بدن انسان می یابد. این شکل مناسب ترین فرم بیان افکار و احساسات درونی است." [کارتر، ۱۳۸۴، ص۳۸۰] در بررسی سیر تحول و پویایی شکل انسان در آثار هنر دیداری تمدن های بشری، هر زمان به مقتضای حال، منعکس کنندهٔ حالت های مختلفی بود، به همین دلیل هیچ گاه قالب وصورتی واحد در بستر هنرهای تصویری پیدا نکرد. نقاشی ایرانی در سیر تاریخی خود فراز و فرودهای بسیاری داشته که در آن گاهی ترقی و پیشرفت به حد کمال رسیده و گاهی با تنزل و افت کیفی محسوسی مواجه بوده است. هنر نگارگری متأثر از شرایط اجتماعی و محیط فرهنگی هر دوره، از خصوصیات و کیفیات خاص برخوردار است و در تحقیق و بررسی وجوه و جلوه های بارز هر دوره می توان موارد منحصر به فردی در آن یادآوری کرد. در این رهگذر، عناصر شکل دهندهٔ نگاره های هر دوره متأثر از بافت و فضای حاکم با شاکله ای کلی، کیفیات و ظاهری متنوع به خود می گیرند. این مقوله در نگارگری مکتب هرات و نیز نقاشی دوران قاجار به عنوان دو دورهٔ مقایسه شده در این تحقیق مصداق می یابد.

نقاشی دورهٔ قاجار که حتی از آن با عنوان "مکتب هنری" یاد می شود و آوازه ای جهانی نیز دارد، در سیر تحول نقاشی ایرانی سیمای متفاوت با آنچه تحت عنوان "نگارگری ایرانی" شناخته می شود پیدا کرده است. علت عمدهٔ آن را شاید بتوان در ظاهر بیش و کم متفاوت عناصر تجسمی و دگردیسی حاکم بر آن در مقایسه با ادوار نقاشی قبل و بعد از خود دانست. محیط فرهنگی، طرز تلقی و جهان بینی خاص هنرمندان این دوران در این جریان تأثیر مستقیم گذاشته است.

* عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه شهرکرد (Email: hossein.ebrahiminaghani@yahoo.com)

انگیزهٔ اصلی نگارش این مقاله پاسخ دادن به سؤالات زیر است:
- انسان محوری نگارگری ایرانی بر چه اساس و مبنایی است؟
- آیا شکل انسان و بررسی وجوه آن می تواند الگویی شاخص جهت نقد مایه های ارزشی نگارگری ایرانی باشد؟
- آیا روند شکل گیری پیکره نگاری درباری و نگاه هنرمند به شکل انسان در دوران قاجار به پیروی از روال ارزشی نگارگری ایرانی صورت می پذیرد و یا اینکه صورتی دیگرگون می یابد. اگر این گونه است، دلایل عمدهٔ آن چه می باشد؟
- آیا تحلیل شکل انسان می تواند معیاری قابل قبول جهت بررسی و تحلیل کلیت نقاشی قاجار مطرح و کارآمد واقع شود؟
- چرا نقاشی قاجار نتوانست میراث دار ارزش های نگارگری ایرانی و فرزند خلف آن باشد؟
- مؤلفه های هنر نقاشی قاجار کدام است؟

با توجه به اهداف اصلی تحقیق و نیز تأکید بر این مطلب که انسان محوری عرفان و ادبیات عرفانی الگوی شاخص و مورد توجه نگارگر ایرانی و حتی به پیروی از آن و وجوهی این چنین، اطلاق نگارگری فاخر بر دوره های خاصی از نقاشی ایرانی از جمله "مکتب هرات" ممکن می گردد؛ معرفی مؤلفه های عمدهٔ انسان کامل عرفان و ادبیات عرفانی و نحوهٔ دگرگونی آن در نگارگری فاخر ایرانی، به ویژه مکتب هرات اهمیت ویژه ای می یابد. با این نگرش تفاوت های نگاه هنرمند عارف مسلک نگارگر ایرانی، به خصوص نگارگران مکتب هرات به انسان با نقاش و حامیان هنر نقاشی قاجار که به لحاظ تسلط شکل انسان در آن به "پیکرنگاری درباری قاجار" معروف است، در این مقال متمایز و مشخص می شود.

انسان در دیدگاه عرفان و تفکر ایرانی ـ اسلامی پرداختن به مقولهٔ "انسان کامل" (۲) و انسان مُعَرِف عرفان ایرانی ـ اسلامی که زاییدهٔ تفکر و نگرش تسلیم و تعبد است از حوصلهٔ این مقاله خارج بوده و آن چنان که گفته شد تنها بنا برضرورت تحقیق، اشارتی است با گوشهٔ چشم و فقط به قصد معلوم کردن تفاوت های نگاه هنرمندان راستین عارف مسلک نگارگری مکتب هرات با نقاشان به اصطلاح متجدد قاجار که تحت سیطرهٔ سفارش و تحقق آمال درباریان بوده اند.

در نگرش اسلامی، وجود انسان در میان مخلوقات هستی شاهکار خلقت است تا جایی که خداوند خالق و قادر و حکیم، خود را در آفرینش چنین موجودی تحسین کرده است: "فتبارک الله احسن الخالقین" [مؤمنون، ۱۴]. از دیدگاه عرفان، "انسان کامل" جلوه گاه تامّ و تمام الهی و آینهٔ سرتا پا نمای حق و نایب و خلیفهٔ خداوند در همه عوالم وجود است. بنابراین، شناسایی حقیقت او، شناسایی همهٔ نام های پروردگار، و تحقق حقیقت انسان، عین تحقق همهٔ مراتب وجود است. با تأمل در جایگاه مقام انسانی در حکمت،

تصویر (۱): ساقی دستار بنفش، قرن یازدهم ه.ق نگاره ای از رضا عباسی

عرفان و ادبیات ایرانی، مشخص می شود که این مقوله از مباحث اصلی و اولیهٔ مکاتب ادبی و عرفانی محسوب می شود و در پرداخت به عناصر شناخت آن و تعیین جایگاه او در مراتب عالم وجود بسیار مطالعه ها و ژرف نگری ها صورت گرفته است. ناگفته پیداست که ادبیات در جایگاه شالودهٔ روح جاری در پیدایی و هدایت مسیر نگارگری نقش بسزایی در ماهیت نگارگری ایرانی داشته است؛ همچنین پر واضح است که جهان بینی و نگرش دینی و اعتقادات جمعی و گروهی در قالب مکاتب فلسفی، عرفانی و حکمی جریان ادبیات را به شدت در پرتو خود قرار داده و در پیمودن راه شناسنامهٔ فرهنگی هر ملت نقش مهمی داشته است. به طور مشخص، روح تعهد و اعتقاد به جایگاه انسان در جهان-بینی اسلامی به وسیلهٔ ادبیات به نگارگری ایرانی راه پیدا کرد و در نگرش هنرمندان توجهی خاص به این وجه از وجود و مراتب

هستی پدید آورد.

جلوه‌های متجسم انسان در نقاشی و خاصه نگارگری برگرفته از ادبیات و نوع نگاه مکاتب اخلاقی و عرفانی است که در حکم کلام متجسم جهان بینی‌ها و ادیان الهی می باشد و همچون کلام موزون در شعر و ادب هر دوره‌ای جلوگر می شود. "در آثـــار عـــارفان شهیری چون سنایی، عطار، مولوی و... هدف نهایی از طرح و تحلیل کلیهٔ مباحث عرفانی و ارائهٔ داستان ها و تمثیلات شیرین و موشکافی های دقیق روانی و کلامی از ابعاد شخصیت-های در اوج یا حضیض اخلاقی چیزی جز تبیین و توجیه صفات ارزشمند انسان کامل و رهنمونی به مکتب روحانی او منظور نظر نیست." [رزمجو، ۱۳۵۷، ص۲۲۱] تصویری که عرفان از انسان معرفی می کند، سرشار از شور و عشق و زیبایی است. در عرفان، انسان از جایگاه خاصی برخوردار است؛ زیرا برای او رابطه ای ویژه با خداوند قائل است؛ رابطه ای عاشقانه، عشق دوطرفه ای که در آن انسانگرایی و اصالت انسان به اوج کمال می رسد. نگارگر عارف مسلک ایرانی به پیروی از عرفان اسلامی ـ ایرانی که انسان را نادرهٔ خلقت پروردگاری می داند، انسان را در نگاره-های خویش مسلط می کند. از آنجایی که در زبان عرفان، عالم بدون انسان کالبدی خالی از روح و آینه ای صیقل نشده و زنگارگرفته است، هنرمند نگارگر به جهت صحه گذاشتن بر این اصل اساسی و پرهیز از نمایش پوچی و هیچ-انگاری، شکل انسان را در ساحت نگاره های خویش ثابت و استوار می کند. در نگارگری فاخر ایرانی کوششی جهت نمایش شباهت سازی چهره ها از افراد انسانی به عمل نمی آید و همچنین با وجود اینکه شکل، شکل انسان است، هیچ کدام از انسان های کرهٔ خاکی را نمایش نمی دهد؛ لاجرم با توجه به ارزش های بصری که در حالتی روحی و کاملاً غیرزمینی آن را (شکل انسان) خلق می کند، می توان گفت که انسان در نگارگری مکتب هرات و نیز بر همین منوال در دیگر نگاره های فاخر ایرانی به گونه ای تجسم و تجسد روح الوهیت و نشانی برای درک ماهیت خلق کنندگی صورت های زیبا می باشد که از صفت ها و نام های حضرت حق بوده و به واسطهٔ حلول روح القدس در کالبد انسان متجلی شده است. "کوشش هنرمند ایرانی از دیرباز معطوف به نمونه آفرینی آرمانی بوده است." [پاکباز، ۱۳۸۳، ص۸] آن چنان که در عالم نگارگری ایرانی صورت مثالی آفریده های خالق مطلق به زبان و قلم هنرمند بر پهنهٔ بوم نقاشی جاری می شود، صورت مثالی زیبارو و حسن ظاهری نسبی و مجازی آن را می بینیم که عشق حقیقی و زیبایی مطلق را نوید می دهد؛ (تصویر شماره ۱ و ۲ و ۳) لذا عرصهٔ گذر

تصویر (۲): بانوی جوان در حال نوشیدن جام، مکتب نگارگری اصفهان، کاخ چهلستون در اصفهان (عکس از نگارنده)

تصویر (۳): جوان گل به دست، اواخر قرن دهم ه.ق، نگارگری مکتب اصفهان

از عشق انسانی را به عشق الهی هموار می سازد. "پرستش جمال و عشق صورت، آدمی را به کمال معنا می رساند که معنا را جز در صورت نتوان دید و بنابراین جمال ظاهری آینه دار طلعت غیب است." [ستاری، ۱۳۶۶، ص ۴۱۷]

با توجه به مطالبی که پیشتر ذکر شد، می توان گفت حضور شکل انسان در نگارگری فاخر ایرانی، حضوری همسو با نمایش انسان در عرفان اسلامی ـ ایرانی دارد. انسان مثالی که در عرفان با عنوان انسان کامل معرفی می شود، به لحاظ هم نوایی و هم زیستی نگارگر ایرانی با عرفان اسلامی ـ ایرانی در فضای نگارگری نمود تجسمی می یابد و نخستین بار در نگارگری مکتب هرات آن هم به دست پر توان کمال الدین بهزاد جامهٔ عمل می پوشاند و در آخرین مکتب نگارگری ایرانی، یعنی مکتب اصفهان به بی بدیل ترین صورت و فاخرترین شکل خود تجلی می یابد. انسان محوری نگارگری فاخر ایرانی تجلی تجسمی انسان مداری عرفان اسلامی ـ ایرانی است که در آن گذر از عشق انسانی به عشق الهی را بشارت می دهد.

طبق تمام دیدگاه های سنتی، پیدایش انسان در مراحل متعددی اتفاق می افتد که یکی از آن ها "لوگوس" است. در این مرتبه، الگوی آرمانی آدمی و چهرهٔ دیگر همان حقیقتی که مسلمانان آن را "انسان کامل" می نامند، ظهور می یابد. [ر. ک: نصر، ۱۳۸۳، ص۱۴۳] با توجه به شکل انسان در ادوار نقاشی ایرانی، نظیر "مکتب هرات" دیده نشده است که در آن، شکل انسان به این گونه مراتب زیبایی و کمال رسیده باشد. گویی این مرتبه از نگارگری ایرانی، همان مرتبهٔ "لوگوس" است که در آن الگوی آرمانی انسان متولد و به نمونه ای آرمانی جهت رؤیت سیمای "انسان کامل" مبدل می شود.

نگارگری مکتب هرات و ویژگی های عمدهٔ آن

هرات از شهرهای زیبا و پررونق دورهٔ تیموری است. این شهر در سال های پرآشوب سلطنت تیموریان به دور از هیاهوی جنگ و اوضاع سیاسی، روزگاری خوش در سایهٔ حمایت حاکمان هنرپرور تیموری، از جمله شاهرخ، بایسنقر میرزا و سلطان حسین بایقرا می گذراند. هرات از زمان سلطنت شاهرخ تا حملهٔ شاه اسماعیل صفوی (۷۹۹-۹۱۶ه.ق) محفل هنرمندان و صنعتگران بی شماری بود. شالودهٔ مکتب نگارگری هرات در دورهٔ تیموری و با سلطنت شاهرخ، فرزند تیمور، ریخته شد. این مکتب نگارگری در مقام یک نمونه و الگو در تاریخ نگارگری ایرانی ـ اسلامی از جایگاه ویژه و ارزشمندی برخوردار است. وجوه بارزی همچون پیوند عمیق نقاشی ایرانی با ادبیات و عرفان ایرانی، نگارگری مکتب هرات را در جایگاه یک الگو در تاریخ نگارگری ایرانی ـ اسلامی مطرح می سازد. از دیگر امتیازات نگارگری مکتب هرات، ارائهٔ اشکال و فرم های انسانی در نهایت کمال و ظرافت است. در این مکتب، اندام ها و چهره ها در کسوتی عارفانه و شاعرانه از حالت توصیفی و داستانی به درآمده، به حالتی بیانی و احساسی متمایل می شوند. این ظرافت و لطافت پیکره ها به حدی است که نگاره پیش از آنکه ترجمان تصویری متن باشد خود به قطعه شعری مبدل می شود و به عبارتی، نگارگر، شاعرانه اثر می آفریند.

در نگارگری مکتب هرات "آنچه تازگی دارد روحی است که در کلیهٔ جزئیات، به ویژه پیکره های انسانی دمیده شده؛ پیکره هایی که عمدتاً هویت عروسکی یا لعبتک وار خود را از دست داده اند و به نظر می رسد... در تکاپو هستند." [گرابر، ۱۳۸۳، ص۶۳] بذر پرحاصلی که اندک زمانی بعدتر در نگارگری دورهٔ صفوی و به خصوص مکتب اصفهان به بار نشست، نخستین بار در نگارگری مکتب هرات آبیاری شده بود.

نقاشی قاجار و ویژگی کلی آن

اصولاً آنچه با عنوان نقاشی قاجار معروف است، با سلطنت آقامحمدخان قاجار شروع نمی شود، بلکه از دوران پادشاهی کریم خان زند آغاز می گردد. "نقاشی عهد زندیه که خود ادامه دهندهٔ سنت فرنگی سازی صفوی بود با مختصر تغییری به دورهٔ قاجار انتقال یافت." [پاکباز، ۱۳۸۳، ص۱۵۰] بین آثار نقاشان زند و قاجار مرز هنری مشخصی وجود ندارد؛ ولی بین آثار آن ها و آثار هنرمندان مکتب صفوی، تفاوت های چشمگیری دیده می شود. جامعهٔ ایران در دورهٔ قاجار به زعم جامعه شناسان، علی رغم تمدن و فرهنگ کهنسال و درخشان دیرین خود، جامعه ای تقریباً قرون وسطایی بود و تعصبات ملی و مذهبی در کنار اعتقادات موهوم و خرافه پرستی شدید، بر روح و فکر اغلب مردم حکمفرما بود.

"اصولاً باید جامعهٔ ایران عصر قاجاریه را یک جامعه مذهبی خواند." [شمیم، ۱۳۷۵، ص ۳۶۸] بالتبع هنر و ادبیات در چنین جامعه ای متأثر از محیط اجتماعی خواهد بود. تسلط مذهب برشئون زندگی مردم تنها قوهٔ قهریه در آن زمان محسوب نمی شد، بلکه قدرت و استبداد پادشاه محیط اجتماعی آن زمان را به سمت فقر و بیسوادی ناشی از بی کفایتی پادشاهان قاجار سوق می داد. با وجود این عوامل، در دوران پادشاهی قاجار، محیط مناسبی برای رشد و رونق مجدد

نقاشی نسبت به رکود آن در دو سدهٔ گذشته، به وجود آمد. نقاشی در دوران قاجار، یکسره در حیطهٔ قدرت پادشاه و در خدمت خانوادهٔ دربار و طبقهٔ مرفه بوده است و آن ها نیز سعی می کردند بدین واسطه جلال و شوکت خویش را به رخ دیگران بکشند. بنابراین، پیکرنگاری موضوع اصلی نقاشی این دوران مطرح و باعث شد به نقاشی دوران قاجار، به لحاظ کارکرد درباری اش (وجه قالب شاهانه)، "پیکرنگاری درباری" گفته شود.

شاهان قاجار بیش از سلسله های دیگر ایرانی تلاش می کردند در داخل و خارج ایران قدرت و اهمیت خود را به وسیلهٔ هنر به رخ مردم بکشند (به گونه ای بر آن مهر مشروعیت بزنند). قاجاریان با بهره گیری از انواع تصاویر با واسطه ها و رسانه-های گوناگون و نیز پیکرتراشی می خواستند به جهانیان اعلام کنند که آن ها سلطنت ایران را پس از چهل سال جنگ خونین به دست آورده اند. آنها برای نفوذ دادن قدرت خود در اذهان مردم و بزرگ نمایی سلطنت خویش، تصاویر تک چهره و یا دسته جمعی خانوادهٔ خود و یا دیدار سفیران خارجی را با آنها به نمایش می گذاشتند. [فلور، و دیگران، ۱۳۸۲، ص۳۰] "بهره کشی فتحعلی شاه از تک چهره های تمام قد به عنوان وسیله ای برای مرکزیت دادن به قدرت و تحکیم روابط دیپلماتیک با دولت های خارجی، چهره نگاری را در کانون هنرهای تجسمی دوران اولیهٔ قاجار قرار داد." [همان، ص۹۲] نقاشی قاجار، به ویژه در دورهٔ پادشاهی فتحعلی شاه با تأکید بر نمایش وجوه شاهانه به صورت هنری کاملاً درباری درآمد و موضوع بیشتر نقاشی های این دوره بر دربار و درباریان متمرکز شد. "از آنجایی که هدف اصلی سفارشگر این شیوه (شیوه فاخرتر و پرتجمل دربار فتحعلی شاه) تحت تأثیر قرار دادن نگرنده با مبالغه در جلوه گر ساختن ابهت و حشمت و نیز حقانیت مقام شخص فرمانروا بود، حاصل تلاش نقاشان آن دوران چیزی جز ایجاد شکوهمندی سرد و عاریتی و ابطال جذابیت و صمیمیت شیوه های پیش، از کار در نیامد." [فریه، ۱۳۷۴، ص۲۸۴]

ارتباطات گسترده با دنیای غرب در زمان قاجاریه و سفرهای سیاحتی مکرر شاهان و درباریان به فرنگ موجب نوعی شیفتگی به فرهنگ غربی شد و رفته رفته در سایر شئون زندگی دربار و درباریان رخنه کرده و تأثیر عمیقی بر نگرش آن ها به زندگی و هنر برجای نهاد.

"تأثیر کالاهای بازارپسند و ارزان بهای صادرات سدهٔ نوزدهم، از صنایع شیشه گری مجارستانی و اشیای لاکی روسی و انگلیسی گرفته تا مجموعه باسمه ها و نشریات فرنگی، در روند غربگرایی و فرنگ مآبی هنر دوران قاجار، شگفت انگیز بوده است". [نوایی، ۱۳۸۲، ص۱۳] همچنین رواج نقاشی های موجود در سیاحتنامه های اروپایی با موضوعات عهد قاجاری و سپس رونق گرفتن صنعت عکاسی که بسیار نیز مورد توجه حاکمان وقت بوده، در ادامهٔ این روند بی تأثیر نبوده است. هرقدر ارتباط با دنیای غرب بیشتر و آسان تر می شد، گرایش فرنگی سازی تقویت و رفته رفته به گرایش حاکم بر فضای هنری دوران قاجار تبدیل می شد. به یاد بیاوریم زمانی را که میرزا ابوالحسن غفاری معروف به "صنیع الملک"، از نقاشان برجستهٔ دربار محمدشاه و ناصرالدین شاه، از سفر رم و فلورانس برگشته بود. وی نه تنها نتوانست پیوندی میان هنر غرب و ایران برقرار کند، حتی آن صورت های آرمانی را که رنگ و بویی از خیال و سنت در آن ها بود، کنار زد و سعی کرد با قدرت و ظرافت هر چه بیشتر بازنمایی رئالیستی را در نقاشی ایرانی رواج دهد. وی که نماینده و قاصد تفکر فرنگی-مآبی در هنر نقاشی ایرانی است، سعی کرد با قدرت و ظرافت هر چه بیشتر شبیه سازی را در نقاشی ایرانی گسترش دهد و برخلاف بسیاری از نقاشان پیش از خود که درصدد پیوند بین تفکر غربی و نگاه هنرمند ایرانی بوده اند، نمایش و توصیف "نمونهٔ نوعی" از وجود انسان یا به عبارتی "انسان مثالی" را (انسان به عنوان عنصری از عالم مثال) در نقاشی ایرانی به کلی حذف می کند و می کوشد تا حالات درونی مدل خود را در چهرهٔ وی نمایان سازد، حال آنکه وابستگی به مسائل روانشناختی در هنر نقاشی ایرانی به کلی مطرود و همیشه سعی برآن است که عناصر نگارگری به صورت آرمانی در هیبتی مثالی متجلی شود و هر گونه ارتباط خود را با گذراندن از فیلتر انتزاع و آبستراکسیون ذهنی هنرمند با عالم طبیعت قطع کند. در هنر نقاشیِ صنیع الملک، همان گونه که لئوناردو داوینچی ـ از اساتید دوران رنسانس که صنیع الملک در اروپا شیفتهٔ او شد ـ معتقد بود "نیت روح را باید به وسیلهٔ حرکات و اطوار بدن نشان داد" [مرتضوی، سید مصطفی، از جوتو تا روسو، فصلنامهٔ هنرهای تجسمی، س ۱، ش۲، ص۵۱] و در واقع تمایل به سوی نگرشی اومانیستی را تبیین می کرد، او (صنیع الملک) نیز درصدد بود با گرایش به این فن و دیدگاه از سویی سفارش حاکم وقت را انجام دهد و مراد خودخواهانهٔ پادشاه را برآورده کند و از سویی دیگر برتری و حاکمیت انسان را بر طبیعت، که حاصل تفکر اومانیستی است، در قالب هنر ایران به نمایش بگذارد. تلاش افرادی

همچون وی و محمودخان ملک الشعرای بهار جهت پیوند فضای تصویری آورده شده از غرب و سنت تصویری ایران، به لحاظ تضاد در نگرش های شرق و غرب در مقولهٔ هنر و نقاشی، به جایی نرسید و در همان ابتدای راه عقیم ماند و محصولی جز چندین اثر بی روح و کم ارزش در پی نداشت. تصویرگری داستان های هزار و یک شب صنیع الملک از آن جمله اند. (تصویر شماره ۴)

گرایش به هنر و دیدگاه غرب نزد هنرمندان و حامیان هنر قاجار فزونی گرفت و تا آنجا پیش رفت که پس از بازگشت کمال الملک از فرنگ و تمایل شخص پادشاه به روند غربی سازی، طبیعتگرایی غربی سال ها بر نقاشی ایران حاکم شد. این در حالی بود که در همان زمان اروپا به امپرسیونیسم در هنر خویش دست یافته بود حال آنکه ما در پی تبدیل کردن اندیشهٔ رنسانسی به نظریهٔ علمی در مدارس هنری خویش بودیم.

شکل انسان در نگارگری مکتب هرات

یکی از اساسی ترین و در واقع تعیین کننده ترین عناصر شکل دهندهٔ نگارگری ایرانی، هم به لحاظ ابعاد تجسمی و هم به لحاظ وجوه معنایی و محتوایی، شکل انسان است. در نگارگری "محور اصلی برای ایرانیان شکل انسان است". [اپهام پوپ، ۱۳۷۸، ص ۱۷۵] شکل انسان یکی از معمول-ترین و رایج ترین عناصر به کار رفته در فضای نگارگری ایرانی است و البته تا دوران قاجار بیشتر طبق یک قاعده ارائه می شد. شکل انسان در سیر تاریخ نگارگری ایرانی، پس از استقلال این هنر از قید و بند کتابت و تبدیل آن به هنری مستقل که قواعد زیبایی شناسی یک اثر هنری تجسمی بر آن مصداق پیدا کرده است، در جایگاه عنصری محوری سیطرهٔ خویش را بر دیگر عناصر نگارگری آشکار می کند وحتی در تک نگاره ها حضوری مستقل و یگانه می یابد.

"از آنجایی که نگارگری سنتی، پدیده های عینی را در تصویر تأویل می نماید، هرگز در پی رعایت تناسبات طبیعی اندام نیست و به عوض کوشش دارد تا فضای تصویر را از نظر ترکیب بندی تناسب لازم بخشد. درحالی که در این نگاره های معاصر مشاهده می کنیم که اندام دارای تناسب طبیعی و عینی خود شده است. در اینجا نیز مانند اغلب نقاشی های عصر اومانیسم اروپا (سدهٔ پانزدهم میلادی) بیننده با حضور کانونی و متمرکز انسان روبه روست؛ در حالی که نقاشی سنتی هرگز از این منظر به انسان توجه ندارد؛ به طور مثال در ظفرنامهٔ تیموری (از شرف الدین علی یزدی) متعلق به۹۵۳ ه .ق محفوظ در موزهٔ کتابخانه کاخ

مجموعه تصاویر (۴): بخشی از نگاره های هزار و یک شب، صنیع الملک

گلستان، سلطان مراد اول، با وجود سلطنت و اقتدار هرگز در کانون تصویر نشده است، بلکه جزء خردی از اجزا هماهنگ و موزون اثر است." [حسینی، ۱۳۷۸، ص۷] بر همین منوال، در دیگر دوران های باشکوه هنر نگارگری ایران نیز چنین قاعده‌ای مرسوم نبود و هر آنچه در تصویر حضور می یافت در کلیتی واحد، ارزشی همسان با دیگر عناصر نگاره پیدا می کرد، مگر آنکه به لحاظ خط روایی داستان یا موضوع بایست بر آن تأکید می شد که در آن صورت در نقطهٔ طلایی قرار می گرفت و یا با ترفندهای دیگر بر آن تأکید می شد.

در نگارگری مکتب هرات در مقام الگو و نمونهٔ نگارگری فاخر ایرانی، نمایش شکل انسان، نمایش حقیقت نوعی و نمونهٔ آرمانی انسان و قائم کنندهٔ انسانیت انسان است؛ از این رو، با زبان تصویر صورت تجسمی و نوعی "انسان کامل" ظهور می یابد. نگارگری فاخر ایرانی، به ویژه نگارگری مکتب هرات انسان محور است؛ لذا، شکل انسان در آن بر جنبه های روحانی تأکید می کند که حاصل کشف و شهود و ذوق صوفیانهٔ نگارگر بوده و در آن عوارض انسانی و مادی گرایانه ـ که در انسان مداری نقاشی غربی وجود دارد ـ رنگ می بازد و هیبتی متواضعانه پیدا می کند که در برابر قدرتی والاتر که هستی خویش را از آن یافته سر تسلیم فرود می آورد. چقدر زیبا گفته است شیخ اکبر عرفان اسلامی" ابن عربی" که: "خداوند به عبد مؤمن این قدرت را عطا کرده که بتواند در هر عملی که صورت آن را ایجاد می کند، روح حضور و اخلاص بدمد. خداوند مذمت نکرده است بنده ای را که صورتی به وجود می آورد و به اذن خدا از روح خـود در آن می دمد و آن صورت به گونه‌ای زنده و گویا در حالتی که به حمد رب خویش تسبیح می گوید، ظهور کند، بل کسی را مذمت کرده است که صورتی دارای استعداد و حیات خلق کند؛ اما به عنوان خالق آن صورت مستعد حیـات، به آن حیات و زندگـی ندهد". [حکمت، ۱۳۸۴، ص ۲۲۹]

هنرمند نگارگر مکتب هرات روح انسان را در ساحتی روحانی و سرشار از رموز عالم سرمدی به پرواز در می آورَد. این کیفیت در هنر نگارگری مکتب اصفهان که بدون تردید فرزند خلف نگارگری انسان محور مکتب هرات می باشد، خاصه در تک نگاره ها به اوج خود می رسد. چندان که نوع انتزاعی گری- اش نمایش وجوه مادی و حیوانی انسان را در آن (از جمله تأکید بر اعضاء و جوارح تحریک آمیز و هر آنچه بر این اصل استوار شده باشد) به کلی نابود می کند و در حالتی روحی که مشخصهٔ رنگ های به کار رفته در نگارگری ایرانی نیز می باشد، نه تنها استذکار هر امر و خصلت زمینی از آن ساطع می شود، بلکه تصویر خیالی از بهشت موعود و انسان لمیده درسایه های درختان بهشتی را یادآور می شود. (تصویر شماره۲) همچنین عشق، زیبایی، امید، بندگی و انگیزهٔ تأمل در امور هستی و آن جهان سرمدی را که شکل مثالی و نوعی آن اینک به دست هنرمند نگارگر تجسم یافته است به بهترین وجه عیان می کند و معرفتی دیداری از این حیث به مخاطبان خویش عرضه می دارد.

درتصویـر شماره ۵ که نگـاره ای متعلق به مکتب هرات و

تصویر (۵): مجلس سرور به مناسبت مراجعت تیمور به سمرقند، ظفرنامه تیموری کمال الدین بهزاد، هرات

منسوب به بهزاد است، با وجود اینکه جزئی از تصاویر کتاب ظفرنامه تیموری است و بنا بر ضرورت و به اسم کتاب شرح حوادث و داستان را باز می گوید، فضاسازی و کثرت اشکال انسانی آن در نواختی پویا و سرزنده با الوانی بی بدیل، دنیای خیالی و فضایی نگارین را می نمایاند. در این تصویر، اشکال انسانی با وجود آنکه با جزئیاتی اندک از هم قابل تفکیک اند، گویی نمونه هایی آرمانی تمثیلی از انسان را به تصویر می کشند که سوای رفتار پیکره ها که نحوهٔ حضور در بزم تیمور را به خوبی نمایش می دهد، با کسوتی متواضع و اندام هایی خوش تراش و متناسب، هیبتی اثیری و روحانی می یابند و همچون شاپرکانی رنگین و درخشان، نگاه را پر از شور و جذبه می کنند. در این اثر همسوی با آثار فاخر این دوره، نمایش خصوصیات روانشناختی و شباهت های انسانی با افراد خاص و نمونه های انسانی مطمح نظر هنرمند نبوده و چنین اتفاقی رخ نمی دهد. سـّری در این نگـاره هاست و آن اینـکه هیچ انگیزه ای در نگرنده مبنی بر جست و جوی شخصی خاص و انسانی زمینی ایجاد نمی کند که مثلاً فلان کس باشد؛ گویی این انسان ها از عالمی برتر و ساحتی مقدس اند که در جُنگی منقوش گرد هم آمده اند.

کمال الدین بهزاد از بزرگ ترین نگارگران ایرانی، خاصه مکتب هرات است. وی بیشترین توجه خود را به شکل انسان معطوف می دارد و در فضای نگارگری خویش به گونه ای متفاوت از شکل انسان بهره می برد. بهزاد نمایندهٔ دورانی است که در آن شکل انسان به بهترین وجه در نگارگری ایرانی حضور می یابد؛ یعنی دوران تیموری و اوایل دورهٔ صفوی (به ویژه در نگارگری مکتب تبریز)

شکل انسان درجایگاه یکی از ارکان اصلی و عناصر برجستهٔ نگارگری کمال الدین بهزاد در برقراری پیوند- به عنوان نقش مایه ای کلیدی - بین عناصر نگاره از موقعیت خاصی برخوردار است. شکل انسان از این جهت چه به لحاظ تجسمی در حکم عنصری زنده و متحرک همچون زنجیری در جهت ایجاد پیوند بین اشکال و ترکیب کلی اثر و چه به لحاظ محتوایی در جایگاه عنصری سازمان دهنده، نقطهٔ تلاقی و ابزاری گویا برای بیان احساسات برگرفته از رموز و نمادهای نگاره می شود. بهزاد، بدین سان کل عناصر و اجزای نگاره را در پیوندی محکم به مدد عنصر تجسمی انسان و بیان محتوایی اش نمایش می دهد. با وجود اینکه در نگارگری بهزاد شکل انسان نقش کلیدی و محوری ایفا می کند، به هیچ روی، ارزش و اعتبار دیگر عناصر نگاره را متزلزل نکرده، به حاشیه نمی برد، بلکه اعتباری نو و پویا بدان می بخشد. به عبارتی، حضور انسان به گونه ای متفاوت در نگارگری بهزاد راه را برای پویاتر کردن فضای دو بعدی نگارگر ایرانی هموار و القای حرکت های موزون، خط کمپوزیسیون را بازتر کرده است. اما در این خصوص، به هیچ روی، نگاره های بهزاد صرفاً انسان محور نیست و شکل انسان هرگز به معنای سیطرهٔ شکل انسان بر عناصر نگارگری وی قلمداد نمی شود. شکل انسان تا پیش از دوران قاجار، در نگارگری ایرانی همانند شرحی که در مورد نحوهٔ حضور آن در نگارگری بهزاد داده شد، مورد استفاده قرار می گرفت. حتی در تک نگاره های مکتب اصفهان همان گونه که پیشتر نیز اشاره شد، با وجود سیطرهٔ شکل انسان، حس تفرد و تشخص به نفع بیان های رمزی برگرفته از انسانگرایی عرفان ایرانی، کنار گذاشته می شود و در آن "تبدیل امور مشهود به تجسم مثل مینوی" غایت نگاه هنرمند می شود. هدف نگارگر انسان محور ایرانی در ترسیم شکل انسان در کمال وقار و زیبایی، درواقع گذر از عشق انسانی و رسیدن به عشق الهی است؛ به همین سبب، تمامی صورت های خویش را بر یک نمونه خلق می کند؛ نمونه ای که نهایت قدرت صنع و

آفرینشگری اوست. نمونه ای زیبا که برای ناآشنایان به زبان تصویر نگارگری ایرانی اغواگر و تحریک کننده می نماید. سخن افلوطین نیز در این باره یادآور این تفکر است: "برای وصول به زیبایی- های معنوی و جمال مطلق بایستی از زیبایی- های زمینی و مادی عبور کرد." [افراسیاب پور، ۱۳۸۰، ص۲۲۷] هنرمندنگارگر ایرانی در نگاره های فاخر خود به پیروی از آن تفکر صوفیانه درعرفان ایرانی که "پرستش جمال و زیبایی را موجب تلطیف احساس و ظرافت روح و سرانجام سبب تهذیب اخلاق و کمال انسانیت می شمرده اند و آن را ظهور حق و یا حلول وی به نعت جمال در صور جمیله می دانسته اند." [فروزانفر، ۱۳۴۶، ص۳۰]، این گونه غرق در زیبایی های الهی شده و هدفش این است که جلوهٔ حق را بنگرد. در حقیقت، نگارگر عارف مسلک آن زیبایی ها را مانند آینه ای می بیند که حق در آن جلوه نموده؛ از این رو، از هر گونه هوی و هوس و نگاه شهوانی عاری، و مقدمات سلوک عارفانه را مهیا می کند.

تصویر (۶): پردهٔ تالار نظامیه

شکل انسان در نقاشی قاجار

به دنبال جایگزینی رنگ و روغن به جای آبرنگ و مطرح شدن پرسپکتیو، سایه روشن و حجم پردازی در نقاشی قاجار که محصول تبادل فرهنگی با جهان غرب بود، دنیای سنتی و انتزاعی نقاشی ایرانی با همهٔ ویژگی های خیال پردازانه اش کنار نهاده شد و نقاشی ایرانی با گرایش به سوی تک نگاره پردازی و پرتره سازی، فضای سنتی خویش را ترک گفت. نقاشان این دوره با موضوع قرار دادن پرترهٔ پادشاهان، شاهزادگان، رقاصه ها و خنیاگران و گاه تصاویر ذهنی از پیامبران و ائمه و قهرمانان ایرانی البته بر اساس نسخه های رایج صورت سازی آن زمان، کم کم پیوند خود را با موضوعات ادبی قطع کردند و موضوعات این چنینی که مطمح نظر حامیان هنر و صاحبان قدرت می بود، بر فضای نقاشی ایرانی سایه افکند.

در دوران اولیهٔ نقاشی قاجار، موضوعات اخیر به صورت کاملاً ناتورالیستی و رئالیستی ارائه نمی شد، بلکه به صورتی دست نوشته گونه و بر اساس یک قاعده در حکم زیبایی آرمانی و ایده آلیستی آن زمان نمایانده می شد. این قاعده ملاک و معیار زیبایی شناسی جامعهٔ حاکمی بود که ریشهٔ ایرانی نیز نداشت. "در آن دوران زیبایی مطلوب، عبارت بود از صورت گرد و چشمان بادامی خمار و ابروان پیوسته و کمانی و بینی باریک و دهان کوچک و همهٔ زنانی که در نقاشی های قاجار می بینیم به همین شکل هستند." [تاجبخش، ۱۳۸۲، ص۱۴۰] البته به این وجوه باید مختصر سبیل و گونه های برجسته با آرایش های زمخت را نیز اضافه کرد که از روی عکس های به یادگار مانده از آن دوران، به ویژه عکس زنان ناصرالدین شاه مشهود و محسوس است.

به دلایلی که ذکر شد، پرترهٔ بسیاری از افراد همانند هم و طبق یک قاعده در می آمد؛ به صورتی که تشخیص و تفکیک صورت زن و مرد تنها از روی سبیل و ریش مردان و ابروان پیوسته و چشمان خمارآلود بانوان میسر بود. در برخی موارد حتی این هم کارساز نبود و سعی می شد با نوشتن نام افراد در کنار صورتشان، به مخاطب شناسانده شوند. (تصویر شماره۶)

این گرایش نو در هنر نقاشی ایران بیشترین تأثیر خود را از فن عکاسی گرفته بود و موجب شد هنرمند نقاش بـــرای به دست آوردن حمایت و تشویق پادشاه و رجال دولتی رقابتی سخت با هنر عکاسی در پیش گیرد و ناخواسته ارزش های زیبایی شناسی نقاشی ایران را لگدمال کند. "هنر عکاسی هم در کنار سبک های هنر اروپایی، این امکان را پیش آورد تا هنرمند ایرانی بتواند موضوع را با دقت و صحت هر چه تمام تر کار کند و به جزئیات روانشناختی آن دست یابد." [فلور، و دیگران، ۱۳۸۱، ص۱۱۲] تصویر شماره ۷ بانوی درباری قجر را نمایش می دهد. در این تصویر، برخلاف آنچه در نگارگری مکتب هرات دیده ایم، اول اینکه هویت شخص کاملاً معلوم و نشان دهندهٔ شخصیت خاص و فلان کس است؛ دوم اینکه فضاسازی آن طبق نگرش رنسانسی، آن هم به صورتی خام دستانه مبتنی بر هندسه مناظر و مرایا نمایانده می شود. همچنین کاربست تـــزیینات آن، به خصوص بر روی لباس تنها به دوایری محدود می شود که گاهی بزرگ و گاهی کوچک شده اند و هیچ گونه نشانی از تزیینات خاص و منحصربه فرد نگارگری ایرانی ندارد. حالت و اطوار و جهت نگاه آن نیـز احساس زمانمند و آنی در مقابل دوربین را تداعی و سعی می کند لحظه ای خاص را ثبت کند. حال آنکه در تک نگاره های شماره یک، دو و سه در تطبیق با تک پیکره های درباری قاجار، این احساس به کلی نادیده گرفته می شود و با نمایش جهت نگاه به سوی دوردست ها، احساسی از وسعت و بیکرانگی را به تصویر می کشد که هـر لحظه ای می تواند باشد و هیچ لحظهٔ خاصی هم نیست. این انسان (تصویر شماره ۷) محصول زمان خاصی است و آن انسان ها (تصاویر یک، دو و سه) انسان همهٔ زمان-ها و گویی ساکنان ناکجاآباد و آرمانشهری هستند که کعبهٔ آمال و آرزوهاست.

تمام رخ نمایی و نمایش افراد از روبه رو که در این دوران رواج می یابد، متأثر از فنّ عکاسی و عکس های روزنامه نگارانهٔ تصاویر چاپی و محصولات وارداتی غرب بود. همچنین ریزه کاری های طاقت فرسا و اغراق آمیز جهت نمایش حالات روحی و شخصی نیز از تأثیرات چنین گرایشی است. در نقاشی تالار نظامیه اثر صنیع الملک (تصویر شماره ۶) به خوبی می توان تأثیر این عامل را ملاحظه کرد؛ چه به لحاظ چینش اندام و پیکره-ها و چه به لحاظ تبعیت از وجوه واقعگرایی. در این تصویر، صنیع الملک، افراد را گویی در مقابل دوربین عکاسی ملاحظه کرده و درصدد گرفتن عکس یادگاری بوده است.

رفتارهای پیکره ها با حالتی یخ زده، این حالت را تشدید می کند و اصلاً چنین به نظر می آید که صنیع الملک از روی عکس، این تابلو را نقاشی کرده است. این احساس در چهره و رفتار پیکرهٔ این دو شاهزاده نیز (تصاویر شماره ۸ و ۹) به خوبی نمایان است. اشتیاق وافر و اشتهای سیری ناپذیر رقابت با عکس و دوربین در تک چهره های ماندگار از دوران قاجار مؤید این مطلب است و اگر شگردهای دست و پا شکسته ای از قواعد سنتی در کار هنرمندان این دوره مشاهده می شود، دلیلش توجه به معیارهای سنتی نیست، بلکه ضعف آن ها در بازنمایی طبیعت است. روئین پاکباز در مورد کمال الملک، یعنی کسی که گرایش به غرب در نقاشی وی به نهایت خود می رسد، چنین می گوید: "حضور برخی جنبه های دوبعدی و تزئینی در آثار اولیه اش (مثلاً تکیه دولت) نیز بیشتر به عدم مهارت او در کاربست شگردهای سه-بعدی نمایی مربوط می شدند تا کوشش برای تلفیق سنت های ایرانی و اروپایی" [پاکباز، ۱۳۸۳، ص۱۷۲] این ناتوانی در کار نقاشان پیش از وی نیز مشهود است و هرگز نمی توان چنین ضعفی را به دید هنرمند نقاش در انتزاع و دفرماسیون عناصر طبیعت که قاعدهٔ اصلی نگارگری ایرانی است نسبت داد.

با توجه به آنچه پیشتر ذکر شد و نیز اقتضای موضوع مورد بحث و نگاهی گذرا به تاریخچهٔ باشکوه نقاشی ایرانی، این سؤال مطرح می شود که چرا هنر نقاشی دوران قاجار نتوانست شأن و منزلتی همپای دوران نگارگری پیش از خود که میراث دار آن نیز بود، پیدا کند و اینکه اصولاً چرا عناصر تصویری هنر نقاشی این دوران از نظر دفرماسیون و ویژگی های تصویری چنین سمت و سویی پیدا کرد؟

به علت تسلط عنصر تصویری شکل انسان در هنر نقاشی این دوران و خودنمایی بی چون و چرای آن، لازم است جهت بررسی نوع نگاه هنرمند این دوران و طرز تلقی انسان دوران قاجار از هنر نقاشی و اصولاً فلسفهٔ حاکم بر فضای هنری، زمینه های حضور و بروز این عنصر تجسمی و کیفیت تجسمی آن به تفصیل کاویده شود. در مورد بررسی ماهیت و محتوای این شکل (در نقاشی قاجار) و تناسبش با صورت تجسمی که در ساحت نگارگری فاخر ایرانی دارد، باید گفت به لحاظ نداشتن درک صحیح نقاشان و متولیان این آثار، عوامل دخیل در پیدایی و سیطرهٔ این شکل در فضای نگارگری ایرانی مغفول واقع، و تا حد یک عنصر تجسمی-تزیینی صرف که بیشتر حالتی توصیف گرایانه از نمونه های خاص داشته، تنزل داده شده است. گفتنی است که این عوامل کاملا بر آموزه های

عرفان ایرانی و انسان مداری عرفان مثبت ایرانی ـ اسلامی منطبق است. لذا آن نمونهٔ آرمانی و مثالی شکل انسان به انسان خاص و این جهانی مبدل شد، آن هم با کلی ایرادهای اندام شناسانه و بی تناسبی های فیگوراتیو. وجه غالب نگاه هنرمند در نمایش این چنینی شکل انسان با هیبت و شمایل پرزرق و برق، تلاش هنرمند در ارضای حس فردگرایی و تشخص سفارش دهنده، به خصوص شخص حاکم و نمایش ابعاد روان شناسانهٔ افرادی است که گاه چهرهٔ خویش را سفارش می داده اند.

شکل انسان در نقاشی قاجار طبق نگرش انسانگرایی غربی تصویر می شود. شکل انسان در نقاشی قاجار همهٔ عناصر دیگر نگاره را در پرتو خود قرار می دهد و سیطرهٔ بی چون وچرای خود را بر فضای اثر چه به لحاظ اندازه و کمپوزیسیون وسعت و چه به لحاظ تأکیدی محقق می کند. ظرافتکاری ها و ریزه پردازی ها، تنوع رنگی و پرداخت ماهرانهٔ آن که پیش از این در فضاهای معماری و طبیعت و پس زمینهٔ نگارگری به کار برده می شد، یکسره در شکل انسان خلاصه شد و به دیگر عناصر نقاشی و فضای پیرامون پیکره ها وقعی گذاشته نشد. (تصویر شماره ۷)

همان طور که گفته شد، شکل انسان در نقاشی قاجار طبق فلسفهٔ انسانگرایی تصویر می شود، در صورتی که حضور شکل انسان در نقاشی ایرانی هرگز نمی تواند با معنای اومانیستی (انسانگرایی) غربی تعریف و مطابقت داده شود؛ زیرا در تفکر انسان مداری پیوند با حقیقت غیر صوری عالم (عالم ذهنی) نفی و انکار می شود و کلیهٔ تفکرات انسان دوباره به سوی شکل و جنبهٔ حسی انسان معطوف شده، به عقل جزئی انسان ـ که همان تفکر شخصی است ـ برگشت داده می شود. در حالی که تفکر حضور و چینش پیکره های انسانی نگارگری ایرانی برگرفته از دید عمیق به مراتب وجود انسان است که منشأ آن خردورزی و عرفان اسلامی است. در این نوع نگرش، انسان سیری به درون و از آن به ملکوت دارد. وی دید خود را به دنیای حس محدود نمی کند و در پیوند با عالم معنا که ذات بشر از آنجا نشئت گرفته است، طبیعت را به نحوی دیگر تفسیر و تأویل می کند. در تفکر ایرانی ـ اسلامی بر وظیفهٔ اساسی انسان تأکید می شود که پیوند با ذات مقدر بر شأن اوست و به تبعیت از آن، نگارگری ایرانی، انسان پرورانده در محیط ذهنی

تصویر (۷): بانوی درباری قجر

تصویر (۸): چهرهٔ یکی از اشراف، دورهٔ فتحعلی شاه، رنگ و روغن روی بوم

تصویر (۹): چهرهٔ یک شاهزاده، دورهٔ فتحعلی شاه، رنگ و روغن روی بوم

خویش را به دنیای پیرامون زنجیر نمی کند و با بهره گیری از انواع رمز و نماد به دنیای ملکوت متصل می سازد. به همین دلیل است که هنرمند ایرانی "... با رهایی از هر نوع تعلق خاطر، آنچه اختیار کرده، از طبیعت منتزع ساخته است" [اپهام پوپ، ۱۳۷۸، ص۱۷۴] با وجود اینکه نگارگری ایرانی هیچ گونه دلبستگی به جنبه های روان شناختی ندارد، انسان را درحال حرکت و تکاپو می نمایاند و انسان موردنظر نگارگر ایرانی دارای روح و جان است نه انسان منجمد، ایستا و میخکوب شده به تصویر. نگارگری ایرانی به لحاظ محدودیت های ناشی از استفاده نکردن از پرسپکتیو و قانون مناظر و مرایا، سعی می کند با گرایش به پویانمایی و جنب و جوش حقیقی پیکره ها، انسان را زنده و متکلم در فضای دو بعدی نشان دهد.

این چنین است که هنر نگارگری فاخر ایرانی با تأکید بر ارزش-های سنتی و قابلیت ها و ظرافت های اصیل خویش، گرد و غبار زمان به خود نمی گیرد و در طول اعصار و دوران همچنان زنده و پابرجا به حیات خویش ادامه می دهد، چه بسا هنری که ریشه در سنت (نه به معنای Traditional، بلکه سنتی که از جاودانگی و ساحت مینوی نشئت گرفته، ساختهٔ دست و ذهن بشر نبوده، وجه زمینی ندارد و به تعبیر هایدگر از وجه آسمانی برخوردار است.) داشته باشد، اصیل و ماندگار خواهد بود. اما در نقاشی قاجار با وجود برخورداری از همهٔ امکانات طبیعی، رعایت پرسپکتیو خطی و رنگی و فضای سه بعدی، شکل انسان در این منظر هرگز به چنین جایگاهی نمی رسد و همچون صورتک های بزک شده با حالتی بی روح و نگاهی مبهوت و خنده ای تصنعی بر لب فریاد اسارت سر برمی آورد.

هنر نقاشی قاجار به دلیل گسست از قاعده های سنتی اش و روی آوردن به جاذبه های فریبندهٔ غربی راه انحراف و انحطاط را پیش گرفته بود. در واقع "این از عملکردهای غیراجتناب هر پدیده-ای است که چون از نظر ساختاری و بینش با اصل خود در تعارض و تضاد باشد، ناگزیر از هم فروپاشیده و درهم خواهد شکست، تا کجا می توان، در شرایطی که دنیا به ارزش های فضا ـ زمان آثار نگارگری اصیل ایرانی پی برده و به شیوه های گوناگون از آن سود برده است، بدون توجه به عامل زمان، معیارهای ایستایی وابسته به جهان بینی نیوتونی را (که طومارش درهم پیچیده است) به کار بست و تصویر نمود." [حسینی، ۱۳۷۸، ص۷]

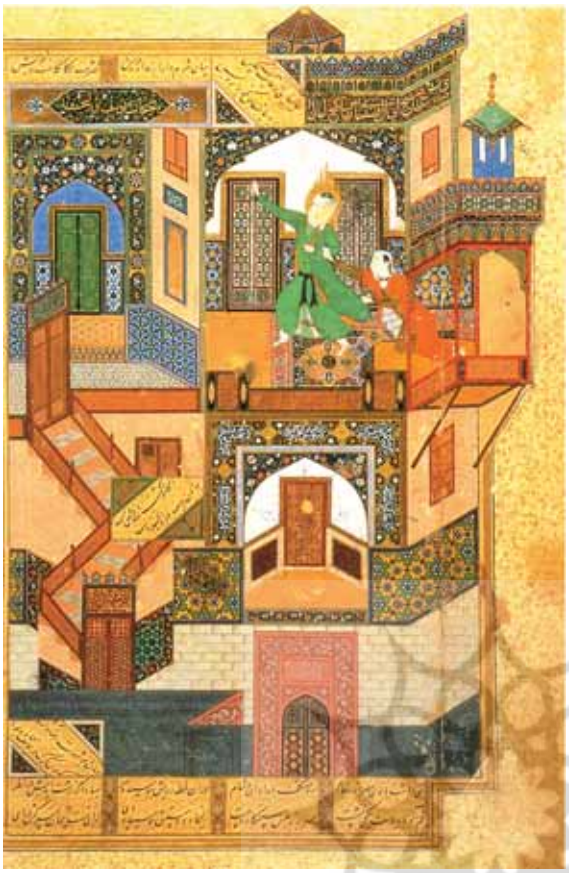
با مقایسهٔ بین دو نگارهٔ معروف از دو دورهٔ نقاشی ایرانی: دورهٔ قاجار و مکتب هرات (به عنوان شاخص های دوران اوج نگارگری ایران و دوران قاجار)، بسیاری از موارد پیش گفته اثبات شدنی است. این دو نقاشی برگرفته از یک داستان، یوسف و زلیخا و زوایای آن، می باشد؛ لذا می توان نگرش هنرمندان هر دو دوره را در کنار هم و توأمان نقد و بررسی کرد.

یکی از این دو نگاره بخشی از تابلوی "مدهوش شدن ندیمگان زلیخا از جمال یوسف" (تصویر شماره ۱۰) و مربوط به دورهٔ قاجار و دیگری، "گریختن یوسف از دست زلیخا" (تصویر شماره ۱۱) مربوط به دوران تیموری و مکتب هرات است. ابتدا هر یک از نقاشی ها به صورت مجزا تحلیل شده، سپس برای پی جویی شاخصه های نگارگری ایرانی با تأکید بر شکل انسان، با یکدیگر مقایسه می شوند.

در تصویر شماره ۱۰ که تابلوی "وارد شدن یوسف بر ندیمگان زلیخا" را می نمایاند، صورت های جذاب و گیرا در هیبتی با شکوه و ظرافتکاری های چشمگیر ترسیم شده است.. یوسف با ردای قرمز و جواهر آلات پادشاهان و شاهزادگان قاجاری با ابروان کشیده و صورتی گرد و لبانی غنچه و دستاری بر سر با حالتی مخمور نمایانده شده است. بیش از دوسوم این پلان که کانون اصلی داستان مورد نظر است، به اشکال انسانی اختصاص داده شده و تقریباً به لحاظ کمپوزیسیون متقارنی که دارد در حالتی ساکن، چه در ردیف های عمودی قرارگیری پیکره ها و چه به لحاظ ردیف بودن افقی صورت ها، سکونی ابدی را بر نگاره حاکم می کند.

با وجود اینکه در یکی از پیکره ها که ندیمهٔ زلیخا را در سمت راست و بالای تابلو نمایش می دهد، به حالتی نمادین با نهادن انگشت بر لب، تعجب را می نمایاند، کوششی در جهت نمایش صورت های دیگر خیالین نگارگری ایرانی متناسب با تمثیل های خاص محتوای این داستان به عمل نیامده است. با توجه به وسواسی که نقاش در ارائه حالت های روان‌شناسانهٔ پیکره ها و چهره ها نشان داده، در شبیه سازی خصوصیات ظاهری و نمایاندن حالات و شخصیت افراد با دقت و مهارت زیاد توفیق یافته و سعی کرده است واکنش های تعجب و حیرت را به طور مستقیم در خود چهره ها و صورت افراد منعکس کند (اگر هم کلیه صورت ها بر یک شکل و قاعده تصویر می شود، دلیلش ضعف و ناتوانی بوده و نه نمایش صورت نوعی و مثالی آن). حتی این گرایش رئالیستی را می توان در درخت و منظرهٔ پس زمینهٔ تصویر که براساس قاعدهٔ رنسانسی

تصویر (۱۰): بخشی از تابلو مدهوش شدن ندیمگان زلیخا از دیدن یوسف



تصویر (۱۱): فرار یوسف از دست زلیخا، کمال‌الدین بهزاد، موزه قاهره، بوستان سعدی

ترسیم شده اند، به خوبی ملاحظه کرد. همچنین از لحاظ تزیین و غنای رنگی، این نگاره در مقایسه با ادوار پیش از خود کم بهره است و تنها از چند رنگ و شکلِ تزیینات محدود بهره برده و دیگر از رنگ های پر تلألؤ و درخشان با خلوص نسبی بالا که از مشخصه های پالت رنگی نگارگران سنتی می باشد، خبری نیست. در برخی موارد نیز به دلیل خام دستی نقاش، جزئیاتی در تناسب اندام و اشکال رعایت نشده است؛ برای مثال اگر به پای سمت چپ ندیمه ای که در وسط تابلو با لباس قهوه ای نشان داده و زیر دست او تکیه شده است، بنگریم؛ با قواعد کلاسیک رعایت تناسب اندام همخوانی ندارد و به دلیل خام دستیِ هنرمند بلاتکلیف رها شده است.

حال به تصویر یازده نگارهٔ "اغفال یوسف توسط زلیخا" از کتاب "بوستان سعدی" اثر کمال الدین بهزاد توجه کنید که نقش انسان را چگونه خلق می کند و چگونه آن را در نمایی حیرت انگیز با دیگر عناصر نگاره جهت خلق دنیایی نگارین و خیال انگیز پیوند می زند. هنرمند در تصویر نقش انسان هرگز حالت های روانشناختی را رعایت نمی کند، بلکه سعی می کند به صورتی تمثیل وار داستان و موضوع نگاره را از دریچهٔ خیال خویش بنگرد و صورتی تمثیلی از آن بسازد که درک و فهم آن نیاز به شناخت و تعمق دارد. از لحاظ تجسّمی، پیکرهٔ یوسف و زلیخا با حالتی که در حرکت و سکنات پیکره ایجاد شده، خواهش زلیخا و امتناع یوسف را با رفتار پیکره که به صورتی گریزان نمایانده شده به نمایش می گذارد. هنرمند با اشارهٔ مستقیم به حالت چهره وقیافهٔ پیکره ها ادای مطلب نمی کند و این اطوار چهرهٔ شخصیت-ها نیست که ماجرا را برای مخاطب عیان می سازد، بلکه طبق سخن نغز "مالارمه"، شاعر سمبولیسم فرانسوی که می گوید: "با اشاره و کنایه چیزی را نمایاندن یا احساسی را برانگیختن، زیبایی اندیشه هنری را به کمال می رساند"، رمز و کنایه است که پیام داستان را در حد کمال به گوش مخاطب می رساند. نقاش به این دلیل که با رفتار چهره و اطوار آن نمی تواند حسّ شهوت و خواهش زلیخا و رویگردانی یوسف را ثبت کند، احساس ناامیدی نمی کند؛ زیرا او اصلاً در پی رساندن پیام

اخباری و روایت گونه نیست، بلکه با توسل به زبان رمز و کنایه، واکنش عاطفی خویش را به موضوع بیان می کند.
در این نگارهٔ فاخر، هنرمند، لباس سبز رنگ (نشانهٔ ولایت) بر تن یوسف می کند که نشان از عصمت و پاکدامنی اوست و بر تن زلیخا لباس قرمز می پوشاند تا خواهش و میل انسانی و زمینی او را بنمایاند. جهت حرکت یوسف را بنگرید که چگونه با سوق دادن او به سمت دروازه ای که گویی دروازهٔ بهشت برین است (به لحاظ رنگ های سبز آبی و آوردن آیاتی که تمثیل وار قداست آن را مشخص می کند) رستگاری او را تداعی می کند. حال به محمل زلیخا که از سست ترین و بی پایه ترین قسمت های این ساختمان به شمار می رود نظری بیندازید که با ظاهری آراسته و فریبنده، اما شکننده و سست بنیان چگونه در هیبتی نمادین تزلزل شخصیت او را نمایش می دهد.
بر همین منوال، در این اثر، نمونه های نمادین بسیاری وجود دارد که مضمون و غنای محتوای داستان را تقویت می کند و داستان یوسف و زلیخا را از حد یک داستان روایی ساده به ساحتی خیال انگیز و پررمز و راز سوق می دهد.
نگارگر ایرانی نمی خواهد اثرش که برگرفته از ادبیات و مضامین ادبی است، صورتی صرفاً تصویرگرایانه پیدا کند و در حد تصویری روایت نگارانه تنزل شأن بیابد. او در پی آن است که افزون بر الهاماتش، آگاهانه چیزی بر غنای آن بیفزاید و فقط اثر و تصویرش در خدمت هنر دیگر نباشد، بلکه به این ترتیب هویتی ویژه و قائم به کیفیات تصویری بیابد و متحول شود.
حال اگر با چنین دیدگاهی به اثر مربوط به دوران قاجار، یعنی نگارهٔ مدهوش شدن ندیمگان زلیخا از جمال حضرت یوسف، گریزی زده، آن را بازبینی کنیم، خواهیم دید که این اثر طبق اصول زیبایی شناسی نگارگری ایرانی ترسیم نشده است و پیوندی با غنای نگارگری ایرانی ندارد و شأن آن هم درحد یک تصویرسازی ظریف و پرتکلف بیشتر نمی تواند باشد. در این تصویر، به استثنای یک مورد (انگشت برلب نهادن ندیمهٔ زلیخا) اثری از صورت های رمزی و نمادین نگارگری ایرانی وجود ندارد، حتی لباس یوسف را با کمترین توجه به صورت نمادین آن، با رنگ قرمز تصویر کرده است که خود نماد شهوت و میل زمینی است. اگر بخواهیم با این دیدگاه آثار دورهٔ قاجار را با دوره های پیشتر مقایسه کنیم، نمونه های فراوانی یافت می شود که اگر کارشناسانه تحلیل شوند، تفاوتِ از عرش تا فرش نقاشی قاجار با نگارگری فاخر ایرانی رخ می نماید.

نتیجه گیری

با توجه به مطالبی که پیشتر بیان شد، می توان این گونه نتیجه گرفت که شکل انسان و تحلیل آن به عنوان متغیری شاخص در مکاتب و ادوار هنری انسان مدار، به خوبی می تواند وجوه و معیارهای بصری و نظری آثار را بکاود و راه تعمیم دهی آن را به دیگر مؤلفه های ارزشی آثار هنری آن ادوار هموار نماید.
هنرنقاشی ایرانی به دلیل تسلط شکل انسان ومرکزیت آن در فضای اکثر نگاره ها، هنری انسان مداراست که پی جویی سرچشمه های آن در عرفان و انسان محوری عرفان ایرانی- اسلامی کار چندان دشواری نیست. در دوران شکوه نگارگری ایرانی، حالت یا احساس حاکم بر کلیت اثر با توسل به زبان رمز و نماد بروز می کند و بیشتر، رفتار و سکنات پیکره هاست که بیان حالت می کند. اما در نقاشی دوران قاجار، به ویژه دوران تکامل آن، به زعم کارشناسان فن، این وظیفه بر عهدهٔ نقاب چهرهٔ اشکال انسانی است؛ زیرا پرداخت ها و ظرافت های بیش از حد و نمایاندن چهره های پرکار و توجه به جنبه های روانشناختی، کوچک-ترین نمایش احساس و عاطفه را به گونه ای بارز و برجسته می نمایاند. "از اینجا (دوران نقاشی قاجار) به بعد چهره نگاری در راستای افزودن بر جنبه های توصیفی، خصلت نمادین خود را از دست داده." [رابی، ۱۳۸۴، ص۵۳]
تجسم شکل انسان در نگارگری مکتب هرات به گونه ای است که اندام ها و چهره ها از حالت توصیفی و داستانی به درآمده و به حالتی بیانی و احساسی سوق داده می شوند و به زعم اولگ گرابر هویت عروسکی و لعبتک وار خود را از دست داده، در تکاپو هستند؛ حال آنکه در نقاشی قاجار برعکس مکتب هرات، چهره ها بزک شده، مات و یخ زده، بیشتر به قصد توصیف و روایت داستان بزک می شوند. در نقاشی این دوران، پیکره ها در حالتی خشک و یخ زده با ریزه کاری های مفرط و ظرافت و شکنندگی خاص، پیش از آنکه روایت کنندهٔ تحلیل های ذهنی یا انگاره های شاعرانه و تغزلی و یا واکنش های عاطفی شخص هنرمند به یک موضوع و داستان ادبی، حماسی و یا دینی باشند، بیشتر جلوه های بصری ـ تزیینی و صناعت های فردی، به

خصوص چهره نگاری و صورتگری طبیعتگرایانه را نمایش می دهند. با این نوع نگرش، اگر هم در پی القای حس باشد، کافی است کمی با بالا و پایین کردن خط ابرو و چشم به طور برجسته آن حس را به تماشاگر عرضه بدارد. این احساس و طرز نگرش به شکل انسان به سوی تصویرگری و پیکرنگاری انفرادی کشیده شد و از دوران نگارگری مکتب اصفهان به بعد، شیوهٔ بیان به کنش و رفتار پیکره های منفرد و تک چهره ها یا تک نگاره ها منحصر شد. پیامد نگرش صرف به تزیین و خواهش القای احساسات فردی از یک سو، و کمبود منابع الهام بخش همچون توقف یا دست کم کم رنگ شدن غنای مضامین ادبی و عرفانی و همچنین ارائهٔ سفارشات خصوصی قشر مرفه از سوی دیگر، موجبات تخریب این هنر فاخر و دوست داشتنی را فراهم آورد و سیر تاریخی طراحی آرمانگرا و نمادین شکل انسان را دستخوش تغییرات بسیاری کرد. این سیر تنزل تا بدانجا پیش رفت که "نقاشی قاجار به نظر غربی های اواخر سدهٔ بیستم عجیب و تا حدودی مضحک و خنده دار به نظر می آمد." [کن بای، ۱۳۷۸، ص۱۲۵] از آن هنگام که عناصر تجسمی نگارگری ایرانی صورت مثالی و آرمانی خویش را با نزدیکی به طبیعت و رعایت نظام طبیعتگرایی معاوضه کرد و به تدریج عناصر نقاشی و نگارگری ایرانی صورتی واقعگرایانه پیدا کرد، فضای حاکـم بر نقاشی ایرانی متحول شد. در این میان، ضعف فنی نقاش ایرانی که در پی بازنمایی ظواهر طبیعت بود و سعی می کرد با نقاشی رئالیستی و ناتورالیستی غرب رقابت کند، باعث شد در نهایت، هنری بی روح و بدون تحرک و پویایی خلق کند. این هنر صرفاً صورتی تصویرگرایانه و ایلوستراسیونی داشت که وابستگی تمام و کمال به متن و نوشتار پیدا می کند.

در پایان، لازم است ذکر شود مدح نقاشی قاجار با تعابیری از این دست که "شکوفایی سنت نقاشی از انسان در قطع طبیعی و کاربرد مدل های انسانی چه در مینیاتور و چه در پرده های رسم شده" [پاکباز، ۱۳۷۹، ص ۱۴۸] که از آن به عنوان "تحولی بزرگ در نقاشی ایران بعد از اسلام محسوب می شود" [همان جا]، هرگز نمی تواند مشخصهٔ ممتاز و کیفیتی منطبق با مؤلفه های زیبایی شناسی یک دورهٔ هنـــری به حسـاب بیاید. نه تنها این سنت دستاورد هنر قاجار نبوده (پیشتر در نقاشی های عموماً پیکره نگاری کاخ های عالی قاپو و چهل ستون در دوران صفوی و حتی پیشتر در نقاشی سغدی که در جغرافیای فرهنگ و تمدن ایران می باشد نیز مرسوم بوده است)، که بزرگی و کوچکی اندازهٔ نقاشی، همان طور که پیشتر هم ذکر شد، نمی تواند در ارزشگذاری اثر هنری امتیاز تلقی شود. به قول پیکاسو که در پاسخ به خبرنگاری که از وی در مورد بزرگی اندازهٔ بوم و نقاشی دیواری و سه پایه ای سؤال کرده بود، پاسخ این چنین داد که: "نقاشی یا خوب است یا بد. چرا چیزی را که در قطع کوچک زیباست بزرگ کنیم؟ اندازه استعداد آدم است که عظمت و بزرگی او را می سازد، نه اندازه بوم." [دراشتن، ۱۳۶۳، ص۱۱۴]

پی نوشت

۱ - معنای تحت اللفظی اومانیسم، انسان محوری است. مبنای تفکر اومانیستی از یونان باستان شکل گرفت و به طور کلی اومانیسم غربی در ادبیات و هنر همگی در جمله "پروتاگوراس" خلاصه می شود که می گفت: "انسان مقیاس هر چیز است."

۲ - اصطلاح " انسان کامل" اولین بار توسط ابن عربی ارائه گردید. ایشان می فرمایند، انسان کامل موجودی است که حق تبارک و تعالی به سبب او به خلق نظر می کند.

فهرست تصاویر

تصویر (۱): ساقی دستار بنفش، قرن یازدهم ه.ق نگاره ای از رضا عباسی. از کتاب: عباسی، رضا، (۱۳۸۴)، اصلاح گرسرکش، شیلا کن بای، ترجمه یعقوب آژند، فرهنگستان هنر، تهران، ص ۲۱۰.

تصویر (۲): بانوی جوان در حال نوشیدن جام، مکتب نگارگری اصفهان، کاخ چهلستون در اصفهان (عکس از نگارنده).

تصویر (۳): جوان گل به دست، اواخر قرن دهم ه.ق نگارگری مکتب اصفهان، از کتاب: گرابر، اولک، (۱۳۸۳)، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، فرهنگستان هنر، تهران، ص ۸۰.

تصویر (۴): بخشی از نگاره های هزار و یک شب، صنیع الملک، از کتاب: کاخ گلستان، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۷۹.

تصویر (۵): مجلس سرور به مناسبت مراجعت تیمور به سمرقند، ظفرنامه تیموری کمال الدین بهزاد، هرات، از کتاب: بهزاد در گلستان،

فرهنگستان هنر، به مناسبت همایش بین المللی بزرگداشت استاد کمال الدین بهزاد، فرهنگستان هنر، تهران- تبریز، ۱۳۸۲، ص۴۰.
تصویر (۶): پردهٔ تالار نظامیه، از کتاب: زندگی و آثار صنیع الملک، مرکز نشر دانشگاهی سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۸۲
تصویر (۷): چهرهٔ بانوی درباری با گل های رُز، دورهٔ فتحعلی شاه، رنگ و روغن بر روی بوم، از مجله: خیال شرقی، کتاب تخصصی هنرهای تجسمی، فرهنگستان هنر، کتاب اول، تهران، ۱۳۸۴، از مقاله: نقاشی و نقاشان دوره قاجار، بهنام زنگی و دکتر محمد کاظم حسنوند، ص۹۵.
تصویر (۸): چهرهٔ یکی از اشراف، دورهٔ فتحعلی شاه، رنگ و روغن روی بوم، از مجله: خیال شرقی، کتاب تخصصی هنرهای تجسمی، فرهنگستان هنر، کتاب اول، تهران، ۱۳۸۴، از مقاله: نقاشی و نقاشان دوره قاجار، بهنام زنگی و دکتر محمد کاظم حسنوند، ص۹۹.
تصویر(۹): چهرهٔ یک شاهزاده، دورهٔ فتحعلی شاه، رنگ و روغن روی بوم، از مجله: خیال شرقی، کتاب تخصصی هنرهای تجسمی، فرهنگستان هنر، کتاب اول، تهران،۱۳۸۴: از مقاله: نقاشی و نقاشان دوره قاجار، بهنام زنگی و دکتر محمد کاظم حسنوند، ص۹۸.
تصویر(۱۰): بخشی از تابلو مدهوش شدن ندیمگان زلیخا از دیدن یوسف، از کتاب: پاکباز، روئین (۱۳۸۳)، نقاشی ایران از دیروز تا امروز، زرین و سیمین، ص۱۷۸.
تصویر (۱۱): نگاره فرار یوسف از دست زلیخا، کمال الدین بهزاد، از کتاب: گرابر، اولگ (۱۳۸۳)، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، فرهنگستان هنر، تهران، ص۶۴.

منابع

۱- قرآن کریم.
۲- اپهام پوپ، آرتور، (۱۳۷۸) سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه یعقوب آژند، چ ۱، تهران، نشر مولی.
۳- افراسیاب پور، علی اکبر، (۱۳۸۰) زیباپرستی در عرفان اسلامی، چ ۱، تهران، طهوری.
۴- پاکباز، روئین، (۱۳۸۳) نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چ ۳، تهران، زرین و سیمین.
۵- پاکباز، روئین، (۱۳۷۹) نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران، نشر نارستان.
۶- تاجبخش، احمد، (۱۳۸۲) تاریخ تمدن و فرهنگ ایران (دوره قاجاریه)، چ ۱، نشر نوی شیراز.
۷- حسینی، مهدی، (۱۳۷۸) "نگارگری سنتی ایران، دیروز امروز..."، مجله هنرنامه، ش۳.
۸- حکمت، نصرالله، (۱۳۸۴) حکمت و هنر در عرفان ابن عربی، تهران، فرهنگستان هنر.
۹- رابی، جولی، (۱۳۸۴) چهره های قاجاری، ترجمه مریم خلیلی، فصلنامه هنرهای تجسمی، دوره جدید، س ۹، ش۲۳.
۱۰- رزمجو، حسین، (۱۳۵۷) انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی فارسی، تهران، امیر کبیر.
۱۱- ستاری، جلال، (۱۳۶۶) حالات عشق مجنون، تهران، توس.
۱۲- شمیم، علی اصغر، (۱۳۷۵) ایران در دورهٔ سلطنت قاجار، چ ۷، تهران، نشر مدبر.
۱۳- فروزانفر، بدیع الزمان، (۱۳۴۶) شرح مثنوی شریف، تهران، زوار.
۱۴- فریه، ر. دبلیو، (۱۳۷۴) هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران، فرزان روز.
۱۵- فصلنامه هنرهای تجسمی، (۱۳۷۷) س ۱، ش ۲.
۱۶- فلور، ویلم، و دیگران، (۱۳۸۱) نقاشی دوره قاجاریه، ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر ایل شاهسون بغدادی.
۱۷- کارتر، کرتیس، مجسمه سازی، (دانشنامهٔ زیبایی شناسی، ویراسته بریس گات و دومینیک مک آیور لوپس)، ترجمه گروه ۱۸- مترجمان (منوچهر صانعی دره بیدی و دیگران)، تهران، فرهنگستان هنر.
۱۹- کن بای، شیلا، (۱۳۷۸) نقاشی ایران، ترجمه مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر.
۲۰- گرابر، اولگ، (۱۳۸۳) مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، فرهنگستان هنر.
۲۱- نصر، سید حسین، (۱۳۸۳) معرفت و امر قدسی، ترجمه فرزاد حاجی میرزائی، چ ۲، تهران، نشر و پژوهش فرزان روز.
۲۲- نوایی، سعید، (۱۳۸۲) مرقع اصناف عهد قاجار، تهران، پروین.