تاریخ هنر نقاشی
و آغاز صورت‌نگاری در دورهٔ صفویه

ناهید نیک‌پیام
کارشناس ارشد تاریخ و تمدن ملل اسلامی
پژوهشگاه مواد و انرژی

هنر نقاشی، به ویژه در کشور ایران، که تمدنی بس عظیم و باستانی دارد، حائز اهمیت فراوان است و عوامل سازندهٔ آن ریشه در تمدنی دارد که هنرمند از آن برخاست. دوران صفویه را می‌توان دوران شکوفایی هنر نقاشی در ایران دانست. علی‌رغم محدودیت‌های تاریخی صورت‌نگاری که از مهم‌ترین عوامل رکود این هنر بود، با روی کار آمدن شاهان صفوی و علاقهٔ زیاد آنان به هنر نقاشی، مخصوصاً مینیاتور، مجدداً رشد و گسترش یافت. شاه اسماعیل و شاه تهماسب با تلقین مسائل مذهبی به راحتی توانستند افکار مردم را تحت سلطهٔ خود درآورند. پیشرفت و تکامل نقاشی نیز در این دوران تحت تسلط مسائل عرفانی و الهی نمایان و به هنر و هنرمند مقامی والا اهدا شد. اما این عقاید، در گذر زمان کم‌رنگ شد و با روی کار آمدن شاه عباس صفوی و در اثر ارتباطات فراوانی که ایران با کشورهای همسایه و اروپایی برقرار کرد رنگ و مضمونی تازه یافت و با نزدیک شدن به واقع گرایی یک هنر دو رگه پدید آمد که در آن عنصر اروپایی غلبه داشت. دوره‌های شکوفایی و بالندگی هنر نقاشی در ایران، محصول اقتباس سنجیده و ابداعات تازه است که با وجود تأثیرات خارجی، می‌توان نوعی پیوستگی درونی را در تحولات تاریخ نقاشی ایران تشخیص داد.

واژگان کلیدی: تاریخ هنر نقاشی، صورت‌نگاری، دورهٔ صفویه، اندیشهٔ عرفانی

نقاشی یکی از هنرهای زیباست که از ابتدای خلقت در نهاد طبیعت مستور بوده است و در اثر میل طبیعی انسان به تقلید از این همه زیبایی و آثار بکر طبیعت، این هنر به وجود آمده و بشر تجارب فردی و خصوصی خود را در قالب صور مجسمی منعکس ساخته است که ما آن را اثر هنری می‌نامیم.

پیچیدگی پدیده‌ای که آن را هنر می‌نامیم در آن است که از دیدگاه‌های گوناگون مورد بحث قرار می‌گیرد و هیچ یک از این نظرها بر دیگری برتر نیست. هر یک از آثار هنری، دارای محتوا و معنای عمیقی است که ارتباط مستقیم با زمان آفرینش آن اثر دارد و عوامل سازندهٔ آن همان ریشه‌ها و زمینه‌های تمدن ملتی است که هنرمند از آن برخاسته است و می‌تواند نشانگر زمینه‌های فکری، اجتماعی و سیاسی آن ملت در آن برهه از زمان باشد.

در دوران صفویه رهبران و پیشوایان، نقشی کاملاً متفاوت با رهبران و سران اقوام دیگر داشتند. آنان با تکیه

بر برخی از مسائل مذهبی این‌طور وانمود می‌کردند که از نسل امامان هستند و با ایجاد یک تاریخچهٔ اجدادی نه چندان معتبر و با تلقین برخی عقاید مذهبی، به راحتی توانستند افکار مردم را تحت سلطهٔ خود درآورند. به همین دلیل در آثاری که از آن زمان به جا مانده است، پرداختن به مسائل عرفانی و الهی کاملاً آشکار است، اما همین عقاید، در گذر زمان کم‌رنگ شده و رنگ و مضمونی تازه یافته و به واقع‌گرایی نزدیک شده است؛ هر چند این آثار حالت عرفانی و عاشقانه و جذابیت نقاشی‌های قبل را نداشت، ولی در برگیرندهٔ یکی جایگاه با مضامین و اهدافی جدید بود[۱].

ترویج مذهب شیعه، در دورهٔ صفویه به شدت گسترش یافت، و از آنجا که ایرانیان سابقهٔ فرهنگ و تمدن درخشانی داشتند، حضور اعراب بدوی که هیچ گونه آشنایی با هنرهای ظریفه نداشتند را خویشاوند خویش نمی‌دیدند؛ شاید به همین دلیل، ممانعت‌های شدیدی که در مورد نقاشی و صورت‌نگاری در دین اسلام وجود داشت، عمدتاً نادیده انگاشته می‌شد و به غیر از مساجد که برای آن حرمتی خاص قائل بودند، نقاشی‌های فراوانی زینت‌بخش دیوارهای قصرها و دربار شاهان می‌شد.

پیچیدگی پدیده‌ای که آن را هنر می‌نامیم در آن است که از دیدگاه‌های گوناگون مورد بحث قرار می‌گیرد و هیچ یک از این نظرها بر دیگری برتر نیست

از آنجا که کوشش هنرمندان ایرانی از دیرباز معطوف به نمونه‌آفرینی آرمانی بوده، نقاش دورهٔ صفویه نیز بیشتر تمایل داشت که دنیای آمال و تصورات خویش را تصویر کنند. در این میان، شاه اسماعیل اول و شاه طهماسب از جمله کسانی بودند که هنر نقاشی در دورهٔ آنان به اوج شهرت و زیبایی خود رسید. مشهورترین و ارزنده‌ترین نمونه‌های هنر نقاشی اصیل و صورت‌نگاری بر صفحات نسخه‌های خطی و مرقعات در این دوره خلق شد. رویکرد به زیبایی‌شناسی ناب در این دوره، نقاشان ایرانی را از توجه به انسان و ارزشهای متعالی بشری باز نگذاشت و همواره مضامین عرفانی و عاشقانه، الگوی اصلی نقاشان به شمار می‌آمد. قهرمانان و رویدادهای گوناگون در این تصاویر، که اکثراً برگرفته از اشعار شاهنامه، خمسهٔ نظامی و سایر متون بود، از ماورای تاریخ و از اعماق حافظهٔ جمعی برمی‌آمدند. از طرفی می‌توان نقاشی و شعر فارسی را دو الگوی پیوسته دراین هنر به شمار آورد. شاعر و نقاش با زبانی همانند به توصیف جهانی می‌پردازند که صورت کلی آن را از نیاکانشان به ارث برده‌اند [۲]. جهانی متعالی و فراسوی زمان و مکان که موجودات آن، طبق یک الگوی ازلی هستی یافته‌اند. چنین است که مثلاً نخجیرگاه همیشه بازنمودی از بهشت برین است؛ بزرگ پهلوانان همیشه در هیئت رستم ظاهر می‌شوند و زیبا رویان همیشه با قرص کامل ماه همانندند. این زبان تمثیل در هنر نقاشی و شعر پا به پای هم هستند؛ به طوری که زمانی که ادبیات فارسی غنا و تنوع و عمق محتوایش را از دست می‌دهد، نقاشی هم در مسیر دیگری قدم می‌گذارد. گزاف نیست اگر بگوییم نقاشی در آن دوران به سبب پیوندش با شعر فارسی شکوفا شد.

هنگامی که شاه اسماعیل به قدرت رسید مشکلات بسیاری در پیش داشت از این رو، تنها هدف وی بازپس‌گیری شهرهای تسخیرشده و برقراری نظم در قلمرو پارس بود، ولی با وجود، این در کنار فتوحات خود به ترویج مذهب شیعه و رونق اقتصادی و تمجید هنرمندان پرداخت. دلیل این مدعا به همراه آوردن بهزاد، نقاش معروف از هرات به تبریز بود. وی پس از انتقال به

تبریز رئیس کتابخانه و کارگاه کتاب‌آرایی شد. بهزاد از همان ابتدا سلطهٔ نمایان خود را بر تحول تازهٔ نقاشی‌نگاری برقرار ساخت. او جنبهٔ اساسی سبک خویش را تغییر نداد؛ از این رو، فرقی بین آثار هراتی و تبریزی او نیست [۳].

نگارگران این مکتب جدید، به پیروی از سنت بهزاد، علاقه‌ای به کشیدن تصاویر محیط زندگی و امور روزمره نداشتند. آنها می‌کوشیدند باز نمودی کامل از دنیای متعالی را در نگاره‌ای کوچک، بگنجانند. از این رو، سراسر صفحه را با پیکره‌ها، تزیینات معماری و جزئیات منظره پر می‌کردند و در رویکرد واقعگرایانه به جهان هیچ‌گاه روش طبیعت‌نگاری را به کنار نمی‌نهادند. در نقاشی‌ها و صورت‌نگاری‌های این دوره، همچون آثار پیشینیان، نشانی از ترفندهای سه بعدنمایی (پرسپکتیو)، سایه‌روشن و سایر موارد که موجب حجم‌سازی می‌شود، به چشم نمی‌خورد. سنت فضاسازی مفهومی نیز به قدرت خود باقی ماند.

در این سبک، با توجه به ارزیابی آثار باقیمانده ــ علی‌رغم زیبایی‌های فراوانی که در این نقوش مشاهده می‌کنیم ــ به محدودیت‌هایی برمی‌خوریم که در تمامی آثار تقریباً به طور یکسان وجود دارد: نخست، محدودیت اندازه و مقیاس مطرح است؛ دوم، مجاز نبودن بازنمایی فرم انسان و حیوان به ملاحظهٔ عقاید کلامی و غصب صفت الهی است که تا حدودی موجب سرکوبی ذوق و قریحهٔ هنر نقاشی ایرانیان شد. هیچ‌گاه یک تصویر بازنمای شخصی خاص نبود و طرح انسان در برگیرندهٔ معنی عام بود. هر چند شاهان ایرانی در حمایت و هواداری از هنرمندان لحظه‌ای درنگ نکردند، اما کم عنایتی مذهب به هنرهای تجسمی از خلاقیت‌های عمومی هنر که بیانگر آرمان‌های مردم بود، کاست. از دیگر محدودیت‌هایی که از بیرون بر هنرمندان تحمیل می‌شد، محدودیت موضوع بود. با اینکه تصویرگری قصص‌الانبیاء و قهرمانان مذهبی کم نبود، ولی هرگز هنری مذهبی و گسترده خلق نشد.

نقاشان این دوره، کاری به دریافت و تجربه نداشتند.

رویکرد به زیبایی‌شناسی ناب در دورهٔ صفویه نقاشان ایرانی را از توجه به انسان و ارزش‌های متعالی بشری باز نگذاشت و همواره مضامین عرفانی و عاشقانه الگوی اصلی نقاشان به شمار می‌آمد

واقعیات بر حذر داشت؛ درکی که شاهان صفویه با اقتدار و شکوه خود در اذهان به وجود آورده بودند. شاه اسماعیل با شخصیت جذاب و اعتقادات عمیق مذهب شیعه، در شعر پیروانش جلوهٔ نیمه ربوبی داشت. به همین دلیل تصاویر و صورت‌ها همه عارفانه بود و در نظر بیننده عشقی پاک و الهی را خاطر نشان می‌کرد. ایرانیان با دل‌سپردگی به اندیشهٔ عرفانی و اعتقاد به اینکه همه چیز نقشی از عظمت باری‌تعالی است و همه چیز از اوست و به او باز می‌گردد و رنگ و نشانی از او دارد، هنرهای خود را عرضه داشتند. در قلمرو فضاسازی تصاویر که می‌توان بدان ویژگی غریب و اغلب خیال‌انگیز را افزود، عناصری همچون شکل‌بندی مرجان‌گونهٔ صخره‌ها، پرده رنگ‌های شگفت‌انگیز، شن‌های بیابانی که همچون طلا می‌درخشند، رشته نهرها با پیچ‌وخم‌های دل‌انگیز و مه‌آلود که خزه‌های دلپذیر و طرفه و برگ‌های مواج از آن سربرآوردند، جشن و سرور در کنار باغ‌ها و چشمه‌ها، کوه‌ها، کاخ‌ها، و قلمه‌هایی بر نوک پرتگاه‌ها را با محوریت انسان نام برد که هر یک از این نقوش و تصاویر به تنهایی اوج زیبایی و شکوه را به مرتبهٔ اعلا خلق کرده است [٤].

با در نظر گرفتن میزان علاقهٔ شاه اسماعیل و جانشینش شاه طهماسب به هنر، شگفت‌انگیز نیست که بی‌مانندترین آثار دورهٔ صفویه اثری باشد که تحت

سرپرستی شاه اسماعیل برای پسرش طهماسب نوشته شد. این اثر بی‌مانند، شاهنامهٔ شاه طهماسبی است. ماهیت منحصر به فرد این اثر را از این نکته می‌توان دریافت که در حالی که هیچ یک از نوشته‌های معاصر آن که هم‌اکنون موجودند، بیش از چهارده تصویر مینیاتوری ندارند، شاهنامهٔ شاه طهماسب حاوی دویست و پنجاه نقاشی مینیاتور است. این کتاب درحقیقت یک «نگارخانهٔ قابل حمل» است؛ زیرا نامدارترین هنرمندان دربار آن دوره در خلق آن سهم داشتند.

بهزاد در همهٔ منابع شرقی، چهره‌گشای بدایع‌نگار و استاد نادره‌کار ایران و اعجوبهٔ زمان و بهترین نقاشان است [۵]. وی سرآمد نقاشان ایرانی در تمام قرون است. خواندمیر او را از "عجایب و نوادر دهر" می‌شمارد. آثار فراوانی از وی به جای مانده است، اما شک نیست که چنین مجموعهٔ عظیمی، اثر یک نفر تنها نمی‌تواند باشد. احتمال زیاد می‌رود که گروهی شهرت وی را مایهٔ کسب خود قرار داده باشند [۶] یا ممکن است که شاگردان بهزاد زیرنظر او و به دستور او کار کرده باشند و یا حتی شاید بسیاری از تصاویر را بهزاد طراحی کرده و شاگردانش تمام کرده باشند و به امضای او رسانده باشند. وی طبق فرمانی که در خواندمیر آمده سرآمد نقاشان و

ایرانیان با دلسپردگی‌شان به اندیشهٔ عرفانی و اعتقاد به اینکه همه چیز نقشی از عظمت باری‌تعالی است و همه چیز از اوست و به او باز می‌گردد و رنگ و نشانی از او دارد، هنرهای خود را عرضه داشتند

مذهبان و خطاطان شده بود و چون صاحب سبک و مکتب بود، نفوذ فراوانی در دربار یافته بود و بسیاری از مصوران از کارهای وی تقلید می‌کردند. ضمن آنکه صورت‌نگاری که تا آن زمان در اثر منع دستورات دینی متروک مانده بود، مجدداً به اوج فعالیت خود رسید و از آن زمان آغاز گردید [۷].

کمال‌الدین بهزاد، برخلاف نگارگران پیشین، به جهان واقعی توجه کرد. او توانست حالت خاص و ظریف آنچه را که می‌دید با وضوح کامل تشخیص دهد؛ بنابراین، در همهٔ نقاشی‌هایش انسان‌ها، حیوانات، نباتات، صخره‌ها و کوهها از خصلت‌های خاص خودشان آکنده‌اند. او به مدد طراحی قوی، پیکره‌های یکنواخت و بی‌حالت در نقاشی‌های پیشین را به حرکت درآورد. حالت‌ها، قیافه‌ها و رنگ چهره‌ها را تنوع بخشید؛ طبیعت و معماری را به مکان فعل و عمل آدم‌ها بدل کرد و در این محیط برای هر پیکره جایی مناسب در نظر گرفت. درختان سپیدار با برگ‌های پاییزی، گلبوته و علف‌های مختلف و نامنظم، تپه‌ها و نهرهای مشابهٔ طبیعت از عناصر اصلی مناظر بهزاد هستند. گاه زمین را بدون گل و گیاه نمایش می‌داد تا بتواند حرکات و روابط پیکره‌ها را بارزتر بنمایاند. در اغلب نگاره‌های بهزاد با بخش‌بندی‌های فضا، کثرت اشیاء و تنوع آدم‌های پرحرکت روبه‌رو می‌شویم. ولی این گوناگونی هرگز به آشفتگی نمی‌انجامد. در واقع او به مدد روش‌های هندسی ترکیب‌بندی شکل‌ها و با بهره‌گیری از تأثیر متقابل رنگ‌ها، بخش‌های مختلف تصویر را با هم مرتبط می‌سازد و به وحدت کلی دست می‌یابد.

اخیراً بعضی از منتقدان را تصور بر این افتاده که دربارهٔ او مبالغه شده و بیش از حد بزرگ جلوه یافته است، ولی این‌گونه به نظر می‌رسد که ارزیابی قدما را در خصوص بزرگی بهزاد باید پذیرفت. بهزاد در میان همقطاران خویش، مصوری بی‌بدیل و نقاشی بی‌عدیل بود که وجودش با اهلیت و کمالات و قابلیتی بایسته سرشته بود و تمام گرایش‌هایی را که در دورهٔ تیموری

کمال‌الدین بهزاد، برخلاف نگارگران پیشین به جهان واقعی توجه کرد او توانست حالت خاص و ظریف آنچه را که می‌دید با وضوح کامل تشخیص دهد

می‌شد، به بار نشاند و ضمن انتقالش به مکتب تبریز، راه تحولات به سوی آینده را گشود.

از دیدگاه صفویان، سال ۹۲۰ یک نکتهٔ مثبت گرانبها به همراه داشت و آن تولد پسر اسماعیل، شاه طهماسب بود. طهماسب که از سن دو سالگی با عنوان حاکم هرات رهسپار آن دیار شده بود، در فضای فرهنگی فرهیخته‌ای که سلطان حسین بایقرا فراهم آورده بود، رشد کرد. مطمئناً طهماسب از سنین نوجوانی شدیداً به نقاشی و خوشنویسی علاقه‌مند بود و همین علاقه موجب شکوفایی هنر نقاشی و تصویرگری در زمان سلطنت او شد.

با بالا رفتن سن شاه طهماسب، تغییراتی در عقاید و افکارش پدید آمد به گونه‌ای که به مسلمانی مخلص و با ایمان تبدیل شد. وی تا حدودی از نقاشی زده شد و با هر چیز سکرآوری مخالفت کرد. در سال ۹۶۳ با صدور فرمان تائبین بری از گناه، رواج هر نوع هنر غیرروحانی را در سرتاسر قلمرو منع کرد [۸]. او این حکم را بعد از دفع حملهٔ عثمانیان صادر کرد که آن را اغلب به لحاظ شکرگزاری برای امنیت سرزمین‌های تحت امرش می‌دانند، ولی با وجود این، نقاشان به تهیهٔ دیوان‌های مصور در قالب همیشگی ادامه دادند. شاه طهماسب در سال‌های آخر عمرش موضع خود را اندکی تعدیل کرد. پایتخت خود را از تبریز به قزوین منتقل کرد و در برخی منابع اشاره شده که دچار نوعی جنون شد [۹].

هنر نقاشی در دورهٔ شاه اسماعیل دوم، به دلیل ضعفهای شخصیتی تا حدی افول کرد، ولی با تمام این اوضاع، شاهنامه‌ای ناتمام و پراکنده منتسب به آن دوره اکنون موجود است. این اثر اگر چه از نظر زیبایی قابل قیاس با شاهنامهٔ طهماسبی نیست، ولی آشکارا ویژگی‌های وابسته به دربار وی را داراست و از نظر شیوه و اجرا، پیوند این نقاشی‌ها با اسلافش غیرقابل انکار است. با وجود این مرگ وی ضربهٔ مهلکی بر پیکر نقاشی سلطنتی محسوب می‌شد؛ چرا که نابینایی جانشین او سلطان محمد خدابنده، مانع عمده‌ای بر سر راه پیشرفت این هنر برای درک آثار تصویری و همین‌طور نقاشان به شمار می‌آمد. نابینایی باعث شده بود او سال‌های عمر خود را در خلوت حرمسراها بگذراند و همین امر از وی شخصیتی ضعیف ساخته بود که تمایلی به رهبری ایران نداشت. از آنجا که اغلب سفارش‌های بزرگ به دستور خاندان سلطنتی اجرا می‌شد، به علت عدم درک آثار تصویری توسط شاه، این هنر در دربار از بین رفت. در نتیجه، نقاشان و نگارگران در قزوین مجبور شدند برای تأمین معاش خود راه‌های دیگری را بیابند. برخی از آنان به هندوستان و برخی به دربار عثمانی پناه بردند. برخی نیز به هرات و مشهد مهاجرت کردند [۱۰].

خزانهٔ تهی، دسیسه‌های نیروی قزلباش، تجاوز عثمانیان در غرب و تهدید ازبک‌ها در شرق میراثی بود که به شاه عباس اول رسید، اما وی با تمام اقتدار و لیاقت خود بر تمامی این مشکلات غلبه کرد و موفقیت‌های چشمگیری در زمینه‌های مختلف سیاسی و نظامی به دست آورد و ایران به صورت کشوری قدرتمند و دارای فرهنگ غنی و اصیل ایرانی مطرح شد.

در زمان سلطنت او، با فعالیت معماران و هنرمندان تحت حمایت وی، شهر نه تنها مرکز حکومتی، بلکه یک مرکز تجاری و نمادی از یک نظام جدید اجتماعی شد. تعداد زیادی نقاش و خوشنویس و معمار و صنعتکار به

خدمت شاه جدید درآمدند و کار مرمت آثار ارزشمند گذشته و اجرای سفارش‌های تازه را برعهده گرفتند. به خصوص بعد از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان این فعالیت‌ها در جهت ساختن و آراستن کاخ‌ها، کوشک‌ها و بناهای عمومی شدت گرفت.

رشد سریع اقتصادی و اجتماعی و گسترش ارتباطات با خارج و تغییر روند عادی زندگی، با ایجاد راه‌ها و ساختمانهای جدید و آشنایی با دنیای غرب و بالطبع تغییر افکار عمومی، خود بیانگر چرخشی است انقلابی در برخورد با دنیای خارج و توجه آنها به فضا و حرکت و واقعیت‌های اطراف؛ به طوری که قالب قدیم تا حدودی شکسته شد و فرهنگی نو حاکم گردید که جهان را آن گونه که بود در معرض تماشا می گذاشت؛ نه به صورت مفهومی کمال‌یافته و نه به صورتی که در باور مردم گنجانده بودند. هنرمند به جای پرداختن به موضوعاتی قراردادی دربارهٔ قهرمانان و عشاق افسانه‌ای گذشته، به واقعیات و توصیف مردان و زنان عادی و روال معمول زندگی، همان‌گونه که هست، پرداخت. هر چند سبک قدیم تا حدودی بر این روند سایه انداخت ولی شروع یک تحول بزرگ به خوبی آشکار بود؛ مثلاً هنگامی که، موضوع کاملاً سنتی بود، طریقهٔ ارائهٔ آن واقع گرایانه می‌نمود. یا نظارهٔ خسرو بر آب‌تنی شیرین (البته اگر چنین اتفاقی هرگز افتاده باشد)، موضوع کهنه‌ای بود در قالب جدید؛ به طوری که شیرین بدنی ظریف و متعالی ندارد، بلکه شکلی کاملاً خاکی و انسانی و احتمالاً شبیه به یکی از زنانی است که هنرمند نقاش با آن آشنایی داشته است [۱۱].

به هر حال قطع رابطه با سنت گذشته و پرداختن به موضوعات عادی و روزمره بین انسان‌ها، اگر چه در نظر بیننده تهی از جذابیت نقاشان اولیه و خالی از مضامین عرفانی و اثیری گذشته است ولی خود معرف سبکی جدید و انقلابی بزرگ در تحول و سیر هنری محسوب می‌شود.

حضور سفرای خارجی، مخصوصاً اروپایی، در دربار که با هدایای مختلف همراه بود یکی دیگر از عوامل تحول نقاشی در این دوره به شمار می‌آید. این هدایا شامل پرده‌های نقاشی زیبایی بود که تقدیم شاه می‌شد. از طریق سفرنامه‌هایی که از این سیاحان و جهانگردان بر جای مانده گزارش‌هایی در دست است مبنی بر آن که شماری از نقاشان اروپایی از سوی شرکت هند شرقی به خدمت دربار اعزام شده بودند، از جمله فان هاسلت، یان لوکاس و فیلیپس آنجل که در اصفهان مشغول به کار بودند. البته هیچ مدرکی در کار نیست که بتوان بر مبنای آن نقاشی موجود در کاخ‌ها را که سبکی فرنگی‌مآب دارند به این گروه نقاشان نسبت داد، اما می‌توان حدس زد که کارهای رنگ روغن ایشان، الگویی برای تجربهٔ تازهٔ برخی از نقاشان به شمار می‌آید. حضور ارمنیان جلفای نو، یکی دیگر از عوامل ظهور موج جدیدی است که موجبات تحول در سبک نقاشی آثار هنرمندان ایرانی گردید.[۱]

در چنین جوی، ایجاد تحول مسلم است. تدریجاً

دورهٔ شاه عباس صفوی به لحاظ آغاز صورت‌نگاری یا تک چهره‌نگاری و تحول عظیمش در مسیر هنری یکی از مهم‌ترین دوره‌های شکوفایی هنر نقاشی محسوب می‌شود

سبک و سیاق قدیم به صورتی نو ظهور کرد. حتی سلیقهٔ دربار صفوی و عامه مردم و ثروتمندان نیز تغییر یافته بود. اکنون نقاشی‌های اروپایی و شبه اروپایی بیش از نگاره‌های سنتی مقبول طبع واقع می‌شد. حتی ممکن بود که خود شاه نیز نقاشان دربار را به تقلید از نمونه‌های خارجی ترغیب کند. بدین سان، شماری از نقاشان ایرانی کوشیدند با استفاده از عناصر و ویژگی‌های اروپایی و هندی آثاری متفاوت از مکتب اصفهان پدید آورند. مسلماً، اینان در اسلوب رنگ روغنی مهارت کافی نداشتند. شاید اجرای پرده‌های بزرگ اندازه به نقاشان خارجی مقیم اصفهان یا نقاشانی چون میناس سپرده می‌شد و شاید هم نوعی همکاری در این زمینه میان هنرمندان ایرانی و خارجی برقرار بود. به هر حال، این گونه نقاشی‌ها از سبک واحد و معیّنی برخوردار نبودند؛ عموماً ماهیت التقاطی داشتند [۱۲].

یکی دیگر از مهم‌ترین ویژگی‌های نقاشی‌های تهیه‌شده در زمان شاه عباس به بعد این است که آنان در طرح‌ها و نقاشی‌ها، خود را ملزم و مقید به کتاب‌سازی و نوشته‌ها نکردند. به طوری که نقاشی‌ها برخلاف گذشته که در کنار اشعار و نوشته‌ها و یا در حواشی نوشته‌ها کشیده می‌شد، به صورت تک‌ورقی درآمد که احتمالاً برای جای دادن در آلبوم‌های متعلق به افراد خاندان سلطنتی و اشراف و بزرگان و یا احتمالاً برای فروش به اشخاص طبقات پایین‌تر جامعه کشیده شدند. این روند تهیهٔ نقاشی‌های تک ورقی به قلّت نسبی کیفیت نقاشی‌های صفوی هم انجامید، چرا که اکثر گردآورندگان این نقاشی‌های تک ورقی، اشراف قزلباش و تاجیک و اعضای طبقات جدید زمین‌داران و سرمایه‌داران و یا تجار بودند؛ و از آنجا که هنر در ایران همیشه به صورت اشرافی بود، یعنی خاندان سلطنت و اعضای طبقات بالا بودند که تقاضا برای آثار هنری را ایجاد می‌کردند و بدین‌سان هنرمندان و صنعتگران را به رقابت و تشویق برمی‌انگیختند و نیز بدان معنا که این حامیان اشرافی، اغلب، نوع هنر و گونهٔ اشیاء تولیدشده را تعیین می‌کردند و از پرداختن هزینهٔ نقاشی و دستمزد شاهانه و پاداش دریغ نداشتند؛ به همین دلیل هنر همیشه در حد اشرافی و سلطنتی بود و برای آن ارزش زیادی قائل می‌شدند و با نفوذترین حامیان هنر به شمار می‌آمدند. مطمئناً این نوع هنرپروری عواقب سویی به همراه دارد که مهم‌ترین آنها را می‌توان این گونه بازگو کرد:

۱. مشروط شدن رشد هنر به اوضاع سیاسی
۲. تأثیر مستقیم سلیقهٔ سفارش‌دهنده در تولید آثار
۳. پیدایش سبک‌های رسمی و قراردادی
٤. سایر مشکلات و محدودیتهای هنرمند وابسته به دربار.

به همین دلیل است که در بسیاری از آثار باقیمانده از آن زمان، شاه اهمیت محوری داشت و هدف هنرمند نمایش عظمت و شوکت شاهان به طور عام بود، اما با روی کار آمدن شاه عباس و پرداختن به تمام جوانب کشوری، تا حدودی توجه کمتری به نقاشی شد.

سرآمد نقاشان این دوره، هنرمند نوآور، رضا عباسی است. وی به سرعت مقام خود را همچنان که یک استاد مینیاتور بود، به عنوان استاد نقاشی تک‌ورقی تثبیت کرد. در ابتدا، کارهای وی اطراف نمایش زیبایی کمال یافته انسان دور می‌زد. انسانهایی که معمولاً ناشناس هستند و یا اصلاً وجود ندارند. این محتوای نیمه مذهبی و تا حدودی دنیوی و سنتی ایران قدیم مبتنی بر موضوعات شکوهمند شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی، هفت اورنگ جامی و دیگر منابع بود. ولی با گذشت زمان این روند کنار گذاشته شد و او در آثار خود به مسائل دنیوی توجه بیشتری کرد که در حد خود دارای جاذبه‌هایی بی‌نظیر و زیباست.

وی شیوه‌ای از طراحی را ابداع کرد که به مراتب پویاتر و شیواتر از نگاره‌های مکتب قزوین بود. ابروهای درهم گره خورده، دست‌های مشت کرده، دستار لغزان، شال رها، دخترکان زیبارو با نگاه‌هایی شیطنت‌آمیز و چهره‌هایی همراه با نمایاندن احساسات درونی بر چهره‌ها و لعاب رنگ روی صخره‌ها، از ویژگی‌های این دوره است. رضای جوان نه تنها مهارت درخشان خود را در

نشان دادن بافت البسه، پوست خز، ریش و موهای طبیعی حرکت و شخصیت‌پردازی‌های دیدنی مدلهایش نشان داد، بلکه موضوع‌های جدیدی را به مجموعهٔ غنی نقاشی‌های ایرانی نظیر صورت‌نگاری یا تک چهره‌پردازی از زنان مخمور و انسانهایی در حال عشرت که تا آن زمان بی‌نظیر بود معرفی کرد [۱۳].

به طور کلی، این دوره را به لحاظ آغاز صورت‌نگاری یا تک چهره‌نگاری (پرتره) و تحول عظیمش در مسیر هنری، یکی از مهم‌ترین دوره‌های شکوفایی هنر نقاشی به شمار می‌آورند که دستاور مکتب غنی اصفهان است و با توسل به نقدی منصفانه، می‌توان این دوره را اوج شکوفایی هنر و خلاقیت در زمینه‌های مختلف هنری عصر صفوی نامید.

از دورهٔ شاه عباس دوم به بعد، هنرمندان احتمالاً به این نتیجه رسیده بودند که سبک متداول رضا عباسی و پیروان او هم دیگر مجالی به ابداع و تجدد نمی‌دهد. همچون قرون گذشته، توجه هنرمندان برای الهام گرفتن به منابع خارجی معطوف شد، با این تفاوت که در سدهٔ یازدهم هجری منبع الهام عمدتاً اروپا بود نه چین [۱٤].

این گرایش نو در نقاشی ایران از عهد شاه عباس دوم و با کار بهرام سفره‌کش، شیخ عباسی و علیقلی جبادار و محمد زمان آغاز شد. اینان نخستین نقاشان ایرانی هستند که در بازنمایی صحنه‌های واقعی یا نمایی از شگردهای سه بعد نمایی (یا پرسپکتیو) استفاده کردند. در آثارشان فضا تا حدی عمیق، چهره‌ها و پیکرها اندکی برجسته ولی سطوح منقوش پارچه و قالی و غیره کاملاً دوبعدی است. هر چند کمتر نمونه‌هایی می‌توان یافت که این عناصر متناقض در این دوره به وحدت رسیده باشد ولی آغاز تحولی بزرگ در مسیر نقاشی ایران را یادآوری می‌کند.

بدین ترتیب، می‌توان سدهٔ یازدهم هجری را در اصفهان، با سیمای با شکوهش، جمعیت زیاد و رونق اقتصادی بی‌سابقه‌اش یکی از مهم‌ترین ادوار در تحولات هنری ایران زمین دانست. از آن پس، دوران جدیدی در تاریخ نقاشی ایران آغاز گردید که تا اواخر سدهٔ سیزدهم هجری قمری ادامه یافت. در این دوران شاهد نفوذ نقاشی اروپایی و حتی نقاشان مکتب گورکانی هند و ارمنیان ساکن جلفای نو هستیم و همچنین نوعی سازگاری بین بافت سنتی و طرح‌های جدید را مشاهده می‌کنیم. می‌توان گفت در خلال این دو قرن (۱۱ تا ۱۳ هـ.ق) ایران عرصهٔ چالش عناصر ایرانی و اروپایی است که سرانجام عنصر اروپایی در دورهٔ معاصر فائق می‌آید و نتیجهٔ این تحولات میراث غنی ما از آن دوران است که همچنان موجود بوده و جاودانه خواهد ماند.

منابع

۱. سوری، راجر، "ایران عصر صفوی" ترجمهٔ کامبیز عزیزی، ص ۱۳۰.
۲. آژند، یعقوب، "تأثیر شعر و کلام بر نقاشی ایران"، ترجمهٔ یعقوب آژند، ص ۱۸۷.
۳. کونل، ارنست "تاریخ نگارگری و طراحی"، ترجمهٔ یعقوب آژند، ص ۸۳.
۴. کونل، ارنست "خصایص زیبایی در نقاشی ایران"، ترجمهٔ یعقوب آژند، ص ۱۲۵.
۵. فلسفی، نصرالله، "گلستان هنر" ص ۱۳۴.
۶. کونل، ارنست "تاریخ نگارگری و طراحی"، ترجمهٔ یعقوب آژند، ص ۸۳.
۷. کونل، ارنست "تاریخ نگارگری و طراحی"، ترجمهٔ یعقوب آژند، ص ۸۶.
۸. کونل، ارنست "تاریخ نگارگری و طراحی"، ترجمهٔ یعقوب آژند، ص ۸۵.
۹. اسورتی، ب. س، "مذهب در دورهٔ صفوی" ترجمهٔ یعقوب آژند، ص ۳۲۳.
۱۰. اسورتی، ب. س، "مذهب در دورهٔ صفوی" ترجمهٔ یعقوب آژند، ص ۹۳.
۱۱. سوری، راجر، "ایران عصر صفوی" کامبیز عزیزی، ص ۱۳۲.
۱۲. پاکباز رویین، "نقاشی ایران از دیرباز تا امروز"، ص ۱۳۴.
۱۳. بای، شیلا، "نقاشی ایرانی"، ترجمهٔ مهدی حسینی، ص ۱۰۰.
۱٤. بای، شیلا، "نقاشی ایرانی"، ترجمهٔ مهدی حسینی، ۱۱۳.

پی‌نوشت

۱. نمونه‌هایی از این نقاشی‌ها را اکنون در موزهٔ کلیسای وانک جلفای نو می‌توان دید. از جمله: پردهٔ تدفین مسیح اثر انیباله کاراتچی. ضمناً یادآوری می‌شود شاه‌عباس اول به منظور بهره‌گیری از توانایی‌های بازرگانان و صنعتگران ارمنی، ساکنان شهر جلفا در آن سوی رود ارس را به ایران کوچانید. ارمنیانی که به اصفهان رسیدند، تدریجاً شهر کوچکی به نام جلفای نو در جنوب زاینده‌رود بنا کردند. از این زمان، فعالیت وسیع بازرگانان ارمنی به خصوص در زمینهٔ تجارت ابریشم آغاز شد.