نمونه‌ای از چهره پردازی
رضا عباسی از پیکره‌ها، مأخذ:
کن بای، ۱۳۷۸: ۱۰۲

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دورهٔ صفوی*

دکتر محمدکاظم حسنوند ** **شهلا آخوندی** ***

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۲/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۱۱/۱۶

چکیده

نگارگران مسلمان ایرانی متأثر از اندیشهٔ اسلامی همواره در پی حقیقت و مسائل ماوراءالطبیعه بوده‌اند. ازاین‌رو، برخلاف نقاشی غرب، نگارگری ایران به‌ندرت در خدمت شمایل‌نگاری قرار گرفته است. بنابراین، چهره‌ها در نگارگری سنتی ایران در عین منحصربه‌فردبودن، براساس الگوهای مشخصی ترسیم می‌شده‌اند. این روش ترسیم برخی از پژوهشگران را به قضاوت نادرست واداشته و چهره‌ها را در نظر آنان مبدل به چهره‌هایی همسان و خشک کرده است، درصورتی‌که چهره‌نگاری در نگارگری سنتی ایران براثرعوامل گوناگون اجتماعی متفاوت بوده است. در این مقاله، به تحولات شاخص اجتماعی، از دورهٔ ساسانی تا انتهای صفوی، پرداخته شده است و تحولات عمدهٔ آن بر چهره‌نگاری بررسی شده است. نگارگران ایرانی، ضمن رعایت قراردادهاو الگوهای کهن، سبک شخصی خود را در چهره‌پردازی تجربه می‌کردند. با رواج گرایش به هنر غربی به‌مرور زمان اصول چهره‌پردازی سنتی نادیده گرفته شد و این هنربه‌سوی چهره‌پردازی واقع‌گرایانه تغییر مسیر داد. در این پژوهش، از روش تاریخی-توصیفی و با رویکرد مقایسه‌ای در چهره‌نگاری ادوار مختلف استفاده شده و روش گردآوری اطلاعات نیز به‌صورت کتابخانه‌ای است.

واژگان کلیدی

نگارگری، چهره‌نگاری، حامیان هنری، فردیت هنرمند، ایران.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد رشته نقاشی با عنوان ***بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری سنتی ایران*** در دانشگاه تربیت‌مدرس است.

** دانشیار گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران. Email: mkh@modares.ac.ir
*** مدرس دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد، شهر مشهد، استان خراسان رضوی. Email: toktamakhondi@yahoo.com

مقدمه

چهره‌نگاری در نگارگری ایران با تعریف غربی و عامیانهٔ آن، یعنی شباهت ظاهری تصویر با شخص ترسیم‌شده، میانه‌ای ندارد و به‌هیچ‌روی، حتی بعد از نفوذ هنر یونان درپی حملهٔ اسکندر به ایران، توجه جدی در شبیه‌سازی عینی تصویر با شخص تصویرشده صورت نپذیرفته است. با ورود اسلام و پیوند باورهای عرفانی آن با فرهنگ عامهٔ ایران، نگارگران بر آن شدند تا هم‌سو با باورهای اعتقادی خود و جامعه به خلق چهره‌هایی فرازمینی و آرمانی بپردازند و از این طریق به عالمی مثالی و ازلی دست یابند. توجه به این نکته حتی در واقع‌گرایانه‌ترین دوره‌های چهره‌پردازی در نگارگری نیز رعایت شده است. از سوی دیگر، کتاب به‌منزلهٔ سرمایه و میراثی قابل حمل همیشه مورد توجه حامیان درباری بوده است.

نسخ خطی ازجمله معدود اشیای گران‌بهایی است که طی جنگ‌ها و لشکرکشی‌ها بین حکمرانان قابل حمل بوده و انتقال‌دهندهٔ بسیاری از باورها و اعتقادات حامی درباری به دیگر حکمرانان بوده است. ازاین‌رو، حامیان به جنبه‌های سیاسی نسخ مصور بسیار اهمیت می‌دادند و خواست خود را در ترسیم تصاویر و نگاره‌ها به هنرمندان تحمیل می‌کردند. نگارگران نیز در بسیاری از دوره‌ها به‌علت وابستگی مالی مجبور بودند گرایش‌های حامی خود را پاسخ دهند.

علاوه‌بر عامل حامی که از عوامل مهم تأثیرگذار بر چهره‌نگاری است می‌توان به عوامل محدودکنندهٔ دیگری چون تعلق و گرایش فرهنگی، قراردادهای کار گروهی، وابستگی نگارگری و چهره‌پردازی با ادبیات ایران، انتخاب موضوع، بی‌توجهی به فردیت هنری اشاره کرد. عوامل مذکور به نوعی،مستقیم و غیرمستقیم، بر روند چهره‌نگاری در نگارگری ایران تأثیرگذار بوده‌اند. هدف از انجام این پژوهش، تلاش برای شناخت بیشتر سیر چهره‌نگاری در نگارگری سنتی ایران، عوامل تأثیرگذار برآن و شناخت تفاوت دیدگاه‌های هنرمندان دراین‌خصوص در دورهٔ مدنظر است.

مشاهدهٔ نگاره‌های ایرانی در دوره‌های مختلف این پرسش را در ذهن بیننده مطرح می‌سازد که چرا هنرمندان با وجود آشنایی با شبیه‌سازی عینی بعد از حملهٔ اسکندر به ایران از شیوه‌های مشخصی در چهره‌نگاری پیروی می‌کرده‌اند و آیا عواملی چون سلیقهٔ حامیان، شرایط اجتماعی، فرهنگ، دین و فردیت هنرمند بر شیوهٔ ترسیم چهره‌ها مؤثر بوده است؟در این پژوهش، از روش تاریخی‌ـتوصیفی و با رویکرد مقایسه‌ای در چهره‌نگاری ادوار مختلف استفاده شده و روش گردآوری اطلاعاتْ کتابخانه‌ای است.

تاکنون در پژوهش‌های نگارگری ایرانی درخصوص سیرچهره‌نگاری کوشش چندانی انجام نشده است. پژوهش‌های بسیاری از مستشرقان نیز به قضاوتی نادرست دربارهٔ چهره‌پردازی در نگارگری سنتی ایران منجر شده است و این مسئله ضرورت تحقیق پیش رو را تأیید می‌کند.

تأثیر حامیان هنری

حامیان هنری با حمایت‌های مالی و معنوی از هنرمندان بارها مسیر تاریخ هنر را تغییر داده‌اند. هنر ایران نیز به‌شدت تحت تأثیر این قاعده است و آنجا که آثاری با شکوه آفریده شده است از چتر حامی قدرتمند بهره‌مند بوده است. این امر در روند شکل‌گیری نگارگری ایران و همچنین ظهور چهره‌ها بسیار مؤثر بوده است. اما دلیل حمایت حامیان درباری از کتاب‌آرایی چه بوده است؟ «نقاشی ایران هنری خصوصی دارد؛ بدین معنا که در یک زمان بیش از یک نفر نمی‌توانست آن را مشاهده کند و از تماشای آن لذت ببرد. حتی بزرگ‌ترین نسخه‌های خطی چون *شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی* را به‌سختی می توان به‌صورت گروهی مشاهده کرد و ارج گذارد. با این اوضاع باید این پرسش را مطرح کرد که آیا درست است که مثل بسیاری از محققان این نقاشی‌ها را با این هدف وارسی کنیم که در ترکیب‌بندی‌های آن‌ها یا موضوع‌هایی که برگزیده‌اند بیان عقاید سیاسی و انعکاس رویدادها یا قضاوت‌های مربوط‌به آن دوره را که همواره بردی بسیار محدود داشته بیابیم؟ به‌جای این کار می‌توان استدلال کرد که حمایت شاهانه از تولید کتاب‌های زیبا یکی از شیوه‌های کسب شهرت بوده است» (گرابر، ۱۳۸۳: ۱۱) و حامیان درباری از این راه تا حدودی به خواسته‌های سیاسی خود دست می‌یافتند.

حکمرانان سرزمین‌های اسلامی، به‌رغم محدودیت‌های مذهبی،به‌علت تقلید از قدرت‌های قبلی و همچنین دربارهای همسایگان، نمی‌توانستند از لذت تماشای تصاویر پیکره‌نما چشم‌پوشی کنند، لذا هنر نقاشی و پیکره‌نگاری به کاخ‌های حکمرانان و شاهزادگان و اشراف محدود شد و از دید عموم پنهان ماند. خلق آثار هنری به سلیقه و گرایش حامی وابستگی زیادی یافت و خواست و سیاست‌گذاری‌های سلاطین نقاشان را در تولید نسخ خطی مصور به خدمت گرفت. انتخاب مضامین معین و تکراری از سوی دربار تأثیرات فردی هنرمند در آثارش کمرنگ کرد.

از سدهٔ نهم و دهم هجری، با گسترش حامیان هنری در سطوح مختلف جامعه و بالارفتن سطح زیبایی‌شناسی حامیان و هنرمندان، مضامین جدید و مختلفی در عرصهٔ نگارگری ظاهر شد. سلیقهٔ مختلف حامیان این اجازه را به هنرمندان داد تا از سنت‌های قراردادی گذشته دست بکشند و به کشف توانایی‌های خود بپردازند. پیامد این امر، در به‌وجودآمدن نگاره‌های تک‌برگی و آثار فردی در نگارگری مؤثر بود. در اواخر دورهٔ صفوی، بار دیگر سلیقه و گرایش حامیان به هنر فرنگی، تحولی عظیم در نقاشی ایران به

جدول ۱. مقایسهٔ چهره‌نگاری در دورهٔ آل بویه، غزنویان، عباسیان، سلجوقی

نام هنرمند یا اثر هنری	**آل بویه**	**نمونهٔ چهره‌ها**	
ویژگی چهره‌ها	تصاویر مردان جوان و فاقد ریش و قابل تشخیص از تصویر زنان،پیشانی بلند، گونه‌های کامل، چانه‌های نوک‌تیز، چشمان کشیده با مژگان مشخص فوقانی، بینی خمیده و فاصلهٔ بینی و دهانشان کوتاه است و خط زیر چانه، مردان دارای موهای مجعد و زنان موهای بلند و فروریخته تا کمر دارند.		
نام هنرمند یا اثر هنری	دیوارنگاره‌های غزنوی	**نمونهٔ چهره‌ها**	
ویژگی چهره‌ها	تأثیر از چهره‌پردازی مانوی، بازنمایی دوبعدی، هالهٔ دور سر، صورت گرد، بینی عقابی و چشم‌های بادامی		
نام هنرمند یا اثر هنری	نسخه‌های خطی (عباسی)	**نمونهٔ چهره‌ها**	
ویژگی چهره‌ها	تصاویر کتاب‌های علمی دارای سیمای بیزانسی و کتب ادبی سیمایی ایرانی دارد، شباهت به چهره‌پردازی مسیحی، هالهٔ دور سر، چهره و سیمای نژاد سامی با بینی کشیده و ریش سیاه، گیسوان آویخته، چهره‌ها فاقد علائم جنسیت		
نام هنرمند یا اثر هنری	نسخهٔ ورقه و گلشاه (سلجوقی)	**نمونهٔ چهره‌ها**	
ویژگی چهره‌ها	رخسارهٔ گرد، دهان کوچک، ابروان کمانی و چشمان بادامی، دو گیسوی فروهشته، هالهٔ دور سر، عاری از نشانه‌های تشخیص هویت		
نام هنرمند یا اثر هنری	سفالینه‌های مینایی (سلجوقی)	**نمونهٔ چهره‌ها**	
ویژگی چهره‌ها	درشت و گرد، اجزای کاملاً واضح، ابروان دراز کمانی و چشمان بادامی، دو گیسوی فروهشته و هالهٔ دور سر، عاری از نشانه‌های تشخیص هویت		

وجود آورد که تأثیر مستقیمی بر روند چهره‌نگاری ایران داشت.

تأثیر فردیت هنرمند

فردیت هنرمند از عوامل تأثیرگذار بر آثار هنری است که به تناسب زمان و مکان در هر دوره متفاوت بوده است. هنر نقاشی در ایران به کاخ‌های بزرگ و شاهزادگان محدود بود و به تناسب، موضوعات نگارگری، محدود و مختص سلیقهٔ درباریان شد. از سوی دیگر «این زمینهٔ خصوصی آزادی بیان فراوانی را در اختیار هنرمندان گذارد که، به‌لطف آن، بلندپروازی‌های شاهان و نگرش‌های هجوآمیز نقاشان زمینه‌ای مساعد برای نشوونمو یافتند، حال آنکه اگر این آثار برای تماشای شمار زیادی از مردم آفریده می‌شد، پرداختن به این امور ممنوع می‌گردید» (همان: ۱۱۷)

تصویر۱. بخشی ازدیوارنگارهٔ مانوی، خوچ، سده‌های هشتم و نهم میلادی. مأخذ: ضیاءپور،۱۳۷۷.

بنابراین، حامی هنری نقش سازنده‌ای در شکل‌گیری فردیت هنرمند داشته است.

باورهای اعتقادی جامعه نیز رابطهٔ مستقیمی با منزلت اجتماعی و اعتقادات هنرمند داشته است. یکی از این امور باورهای دینی است. «هنر در عالم اسلام در بستر تصوف و عرفان رشد کرده است... برای فهم مباحث زیبایی و هنر از دیدگاه عرفا و تاثیر آن بر نگارکران ایرانی، بیان تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ عرفا از دین ضروری است.

در تقسیم‌بندی نخست، دین دارای سه جنبهٔ شریعت، طریقت، و حقیقت دانسته می‌شود که به‌ترتیب به ظاهر، باطن، و باطن باطن دین اشاره دارند. از نگاه عرفانی، در این تقسیم‌بندی، هنرمند اهل طریقت است و لذا آنچه برای او ضروری است، نه ابداعات و کنش‌های فردی و خودخواسته، که تعهد به اصولی است که در طریق آنِ هنر را باید آموخت. ازاین‌رو، در این نگرش آنچه اساساً موضوعیت دارد نه شخص هنرمند، که اصناف هنرمندان است... هنرمندان حاضر در این سنت، حتی آثار خویش را امضا نمی‌کردند و در واقع فردگرایی مفهومی در ذهن و آیین آنان نداشته است» (پازوکی،۱۳۸۸: ۵۵). با توجه به این نکته می‌توان علت نبودِ فردیت هنرمند در بسیاری از نگاره‌ها را درک کرد.

از جمله عوامل دیگر در به‌وجودآمدن قراردادهای سنتی در چهره‌نگاری«دشواری دسترس به آثار هنری و نتیجهٔ آن یعنی اطلاعات محدود نقاشان و حامیان آن‌ها از کارهایی است که پیش از آن‌ها انجام شده بود و نیز آنچه هم زمان درجاهای دیگر در دست انجام بود» (همان : ۱۱۸).

عامل دیگر ادامهٔ سنت استاد وشاگردی در هر دوره است، چنان‌که شاگرد در همان محیطی پرورش می‌یافت که استاد پرورش یافته بود و اطلاعات و علمش به دانش استاد و آثار اندک پیشینیان محدود می‌شد. ظاهراً محدودیت‌ها دراین‌خصوص فراتر بوده است واز برگزاری آزمون‌هایی برای تأیید یا رد ورود هنرمندان به کتابخانهٔ سلطنتی خبر می‌دهد. «فرایند کارآموزی در کتابخانه غیررسمی و دارای ساختار محدود بود. اعضای کارگاه پیش از رسیدن به مقام استادی مراحل مختلفی را می‌گذراندند ویکی از این مراحل صدور اجازه‌نامه از جانب یک استاد بود که پس از آزمون انجام می‌گرفت. مسئلهٔ آزمون خصوصاً درمورد هنرمندانی که می‌خواستند وارد دربار شوند مصداق داشت» (آژند،۱۳۸٤: ۹).

استفاده از تکنیک مشخص و قراردادی در اجرای نگاره از دیگر علل به‌وجودآمدن سبک‌های یکسان بود. «نگارگران پس از رنگ‌گذاری بر روی کاغذ، در مراحل پایانی برای انسجام‌یافتن کل سطح اثر را صیقل می‌دادند. ازاین‌رو، عاملیت اثر از طریق نحوهٔ قلم‌گذاری و حرکت دست هنرمند آشکار نمی‌شود» (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱٥٤).

با توجه به نکات ذکرشده، می‌توان عوامل به‌وجودآمدن قراردادها در چهره‌نگاری را این‌گونه برشمرد: تحریم صورتگری، باورهای عرفانی، انتقال سنت‌های استاد وشاگردی، الگوپذیری از آثار گذشتگان، فاصلهٔ هنرمند با جامعه ومحدودیت‌های تکنیکی. ارتباط نقاشی با کتاب‌آرایی و خوشنویسی و موضوعات سفارشی نیز محدودیت‌های بسیاری برای هنرمند ایجاد می‌کرد و مانع بروز خلاقیت فردی می‌شد.

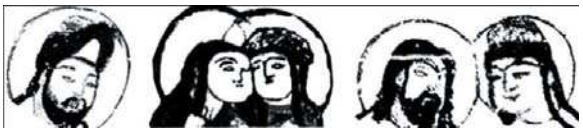
چهره‌نگاری قبل از اسلام

هنر چهره‌نگاری در نگارگری ایران به‌یکباره به وجود نیامده است و برای یافتن الگوهای آن، رجوع به سنت‌های چهره‌پردازی در هنر ایران باستان ضروری می‌نماید. باور ترسیم چهره‌های فرازمینی در هنر درباری قبل از اسلام با اعتقادات دینی اسلام عجین شد و باعث ظهور شیوه‌ای ابداعی در چهره‌نگاری اسلامی گردید.

سنت‌های کتاب‌آرایی مانویان، به‌عنوان الگوهای عینی، در انتقال این باورها به دوره‌های اسلامی نقشی اساسی داشته است. برای مثال سنت «رنگ‌گذاری تخت و بدون سایه و روشن با قلم‌گیری‌های ضخیم تیره» (معمارزاده، ۱۳۸۷: ٤۱) در چهره‌ها که تا آخر دورهٔ صفوی مورد توجه نگارگران بود برگرفته از الگوهای ترسیمی اشکانی و مانوی است (تصویر ۱). به‌شهادت اکثر محققان و ایران‌شناسانی چون آلبرت فون لوکوک، سر تامس آرنولد، پوپ، گیریشمن، بلوشه، دکتر مارتین و به‌خصوص بازیل گری، بدنهٔ اصلی هنر کتاب‌آرایی در ادوار اسلامی از دیوارنگاره‌ها (نقش‌برجسته) و طومارهای مانوی گرفته شده است و «درواقع مانویان پایه‌گذاران واقعی نگارگری پس از اسلام در ایران‌اند» (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ٦۹).

مسلمانان علاقهٔ بسیاری به نگاره‌های مانی داشته‌اند، به‌طوری‌که «مانویان مدرسه‌ای از نقاشان پدید آوردند و این نقاشان هنر خود را به‌درخواست مسلمانان در خدمت آنان قرار می‌دادند. مسلمانان، حتی پس از آنکه از

جدول۲.مقایسهٔ چهره نگاری در دورهٔ مانوی، ایلخانی، سلجوقی، جلایری، تیموری

دورهٔ تاریخی	نقاشی مانوی	
ویژگی چهره‌ها	کاربست خطوط منحنی،طراحی پیکره‌ها براساس یک الگوی نژادی (اندام کوتاه و سربزرگ)،سیمای رخ (همچون بدر کامل) و هالهٔدور سر، صورت بیضی‌شکل، پوست صورتی، بینی عقابی و چشم‌های کشیده و کوچک و تاحدی به‌صورت اریب و گونه‌های سرخاب مالیده	
دورهٔ تاریخی	دیوارنگاری غزنوی	
ویژگی چهره‌ها	تأثیر از چهره‌پردازی مانوی، بازنمایی دوبعدی،هالهٔ دور سر، صورت گرد، بینی عقابی و چشم‌های بادامی	
دورهٔ تاریخی	سلجوقی	
ویژگی چهره‌ها	ادامهٔ چهره‌پردازی مانوی، رخسارهٔ گرد،دهان کوچک، ابروان کمانی و چشمان بادامی،دو گیسوی فروهشته،هالهٔ دور سر، عاری از نشانه‌های تشخیص هویت	
دورهٔ تاریخی	ایلخانی	
ویژگی چهره‌ها	ادامهٔ چهره‌پردازی سلجوقی، علاقه به چهره‌های مغولی، وجود بار احساسی در چهره‌ها، ابداع نوعی چهره‌پردازی آرمانی و غیرزمینی،چهره‌ها فاقد سایه‌پردازی و شخصیت‌پردازی، ترسیم متفاوت زنان از مردان	
دورهٔ تاریخی	جلایریان	
ویژگی چهره‌ها	ادامهٔ‌چهره‌نگاری ایلخانی و پیروی از سنت‌های چهره‌نگاری احمدموسی	
دورهٔ تاریخی	گلچین اسکندرسلطان تیموری	
ویژگی چهره‌ها	ادامهٔ چهره‌پردازی جلایری، دهان‌های کوچک و دماغ‌های باریک، سرهاییضوی و کشیده، ریش مردان نوک‌تیز، پرداختن به چهرهٔ دوزخیان با حالتی متنوع	

برگزاری مراسم آیین مانوی جلوگیری شد، نسخه‌هایی از دست‌نویس‌های مانوی را نگهداری کردند» (عکاشه،۱۳۸۰: ٥٦).

مانی، برای جلوگیری از انحطاط فرامین دینی خود کتاب را وسیله‌ای برای انتقال آموزه‌های خود قرار داد و برای تسهیل در آموزشْ نقاشی را به خدمت گرفت. از ویژگی‌های شاخص نقاشی مانوی که در چهره‌نگاری بعد از اسلام تأثیرگذار بودپدیدآوردن شیوه‌ای سنتی و قراردادی در نگاره‌ها،«بخشیدن نوعی اصل اخلاقی به هنر نقاشی» (معمارزاده، ۱۳۸۷: ۳۸) و ایجاد ارتباط صوری

تصویر۲. نمونه‌هایی از چهره‌های فاقد شخصیت‌پردازی در نقش برجسته‌ها و موزاییک‌های ساسانی. مأخذ: گیریشمن، ۱۳۷۰: ۱۴۷ تا ۱۴۱.

و معنایی میان تصویر و متن است. اما مهم‌ترین تأثیر، وصف چهرهٔ زیبا شبیه به چهرهٔ بودا بود. «این الگو در چهره‌نگاری بودایی آسیای میانه شکل گرفته و چون سنتی قوی در منطقه بسط یافته بود.

جالب آنکه سخنوران مسلمان نیز غالباً زیبایی آدمی را برحسب شباهت آن با تصویر آرمانی بودا وصف می‌کردند. بدین سان، تشبیهاتی ازقبیل ماهرو، چشم بادامی، ابروی کمانی و دهان غنچه در شعر تغزلی رایج شد و متقابلاً به‌دلیل وابستگی ادبیات و نگارگری به نگاره‌ها راه‌یافت(تصویر۱).

از دیگرخصوصیات چهره‌نگاری مانوی می‌توان به هالهٔ دور سرو کاربست خطوط منحنی اشاره کرد. شیوهٔ پیکره‌نگاری مانوی با مختصر تغییراتی در نقاشی عهد سلجوقی نیز ظاهر می‌شود» (تالبوت، ۱۳۷۲: ٤٦). خصوصیاتی چون: کاربست خطوط منحنی، طراحی پیکرها براساس یک الگوی نژادی (اندام کوتاه و سربزرگ)، سیمای رخ (همچون بدر کامل) و هالهٔ دور سر، صورت بیضی‌شکل، پوست صورتی، بینی عقابی و چشم‌های کشیده و کوچک و تاحدی به‌صورت اریب و گونه‌های سرخاب مالیده در چهره‌های انتخابی در جدول مقایسه‌ای ۲ قابل رویت است.

همان‌گونه که در جدول ۹مشاهده می‌شود، در دورهٔ هخامنشی توجه به هنر نمادین و غیردنیوی، علاقه‌مندی به طرح اساطیر واستفاده از قراردادها و الگوهای ثابت در ترسیم چهره‌ها متداول بوده است.

در دورهٔ اشکانیان نیز تمایل به هنر هخامنشی و نفوذ هنر یونانی به‌صورت توجه به موضوعات درباری در دیوارنگاره‌ها وجود دارد که بر چهره‌نگاری دورهٔ اسلامی نیز تأثیر می‌گذارد. در دورهٔ ساسانی تمایل به احیای هنر هخامنشی و استفاده از هنرهای پارتی و یونانی مشهود است.

چهره‌نگاری در سده‌های نخستین اسلام و سلجوقی

پس از ظهور اسلام در سرزمین حجاز، به نظر می‌رسد صورتگری تاحدی با محدودیت روبه‌رو شده است. اعراب جاهلیت پیوند عمیق عقیدتی با آثار نقاشی و مجسمه‌سازی داشتند و از منظر زیبایی‌شناسی به آن نمی‌نگریستند.

عزراقی، که در قرن نهم هجری در مکه می‌زیست، اطلاعاتی از حوادث آن زمان از خود به دست داده است. به‌گفتهٔ او، در آن دوره، از میان تصاویر ترسیم‌شده آن‌هایی را تأیید می‌کردند که خطری برای مؤمنان نداشت (حسنوند، ۱۳۷۹: ۲)و احتمال بازگشت نومسلمانان به مظاهر شرک و بت‌پرستی را موجب نمی‌شد. البته این محدودیت‌ها در سرزمین‌های زیر سلطه و حاکمیت اسلامی کمتر اعمال می‌شد.

در سده‌های نخستین اسلام، شرایط اجتماعی و احکام سرسختانه در شیوهٔ پیکره‌نگاری و چهره‌پردازی ایران نمود بسیاری یافت، اما با توجه به هنرپروری ایرانیان، به‌طور کامل از هنر ایران حذف نشد و به‌صورت خصوصی در دیوارنگارهٔ کاخ‌های سلاطین، سفالینه‌ها و نسخ مصور در کتابخانه‌های سلطنتی دنبال شد. برای مثال، می‌توان به دیوارنگاره‌های سامانیان در نیشابور در سدهٔ چهارم اشاره کرد. در این آثار الگوهای آسیای میانه به چشم می‌خورد که حاکی از علاقهٔ فرمانروایان سامانی به احیای میراث بومی و ملی است (پاکباز، ۱۳۸٤: ۵۱).

همچنین می‌توان به نسخهٔ مصور *صور الکواکب الثانیه* در دورهٔ آل بویه و دیوارنگاره‌های غزنوی اشاره کرد (تصویر۳).اهمیت بررسی هنر دورهٔ غزنوی بدین جهت است که شاعر حماسه‌سرای ایران، فردوسی، شاهنامه را، که در طول تاریخ هنر ایران بارها موضوع نگاره‌های ایران بوده، در این دوره سروده است. برخی معتقدند که فردوسی اشعار حماسی خود را در اتاقی مزین به تصاویر سروده است. «فردوسی با نقاشی فیگوراتیو آشنا بوده و بارها

جدول۳. سیر چهره‌نگاری در دورهٔ ایلخانی

نام هنرمند یا اثر هنری	جامع التواریخ (ایلخانی)	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	چهره‌های مغولی(چشمان کشیده، بینی باریک، لب‌های کوچک و صورتی چون قرص ماه) و بیزانسی، فاقد سایه‌پردازی		
نام هنرمند یا اثر هنری	شاهنامهٔ دموت (ایلخانی)	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	چهره‌های مغولی(چشمان کشیده، بینی باریک، لب‌های کوچک و صورتی چون قرص ماه)، وجود بار احساسی در چهره‌ها		
نام هنرمند یا اثر هنری	معراج نامه (ایلخانی)	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	ترسیم چهرهٔ پیامبر با وضوح کامل به‌تأثیر هنر مسیحی،علاقه به ترسیم چهرهٔ مغولی حتی برای امامان و پیامبران، استفاده از مدل زنده در طراحی پیکره‌ها،سرهای بیضی‌شکل به‌حالت تمام‌رخ و نیم‌رخ،وجود بار احساسی در چهره‌ها		
نام هنرمند یا اثر هنری	احمدموسی (ایلخانی)	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	ابداع نوعی چهره‌پردازی آرمانی و غیرزمینی،چهره‌ها فاقد سایه‌پردازی و شخصیت‌پردازی، ترسیم متفاوت زنان از مردان		

در مجالس شاهنامه از نقش و نقاشی صحبت کرده است. وصف دیوارنگاری که فردوسی از قصر سیاووش گرد پیش رو می نهد از بسیاری لحاظ شبیه دیوارنگاری‌هایی است که در کاخ‌های سلاطین پس از اسلام می‌کشیدند و در آن به مضامین بزم و رزم توجه بسیارداشتند. چنین تصاویری را می‌توان در کاخ لشکری بازار سلطان‌محمود چه در متون و چه در بازمانده‌های این قصر مشاهده کرد»(آژند،۱۳۷۸: ۸-۴۷).

همان‌طورکه‌درجدول۲مشاهده‌می‌شود،درنقاشی‌های لشکری بازار «بازنمایی دوبعدی است. چهره‌ها تا بدان پایه ساده شده‌اند که به صورت‌های کارناوال می‌مانند. حتی همین جزئیات هنر لشکری بازار را به سنت‌های هنری پیش از اسلام، اعم از سغدی یا بودایی، مرتبط می‌سازد»(گرابر، ۱۳۸۳: ۴۳). همچنین در چهره‌پردازی این تصویر کاملاً از الگوپردازی‌های چهره‌های مانوی همچون هالهٔ دور سر، چشم بادامی و چهرهای همچون بدر کامل استفاده شده است.

ادامهٔ‌چهره‌نگاری مانویان را بعد از دورهٔ غزنوی می‌توان در مکتب سلجوقی دنبال کرد. مهم‌ترین نسخهٔ مصور این دورهورقه و گلشاه است. «سورن ملکیان شیروانی سنت تصویرگری و الگوهای ذهنی نقاش ورقه و گلشاه را به قراردادهای تصویری ساسانی و آسیای میانه (بودایی-مانوی) ربط داده است. عناصری چون چهرهٔ ماهرو و هالهٔ گرد سر۱ نمایانگر استمرار سنت‌های پیشین هستند»(پاکباز،۵۶:۱۳۸٤).

نکتهٔ قابل توجه در ادبیات این نسخه این است که مطابق با الگوی زیبایی مرسوم در ادبیات«مؤلف در سرودن منظومهٔورقه و گلشاه هیچ کوششی در جهت احیا و جان‌بخشیدن و متمایزساختن آن‌ها ازطریق به‌کارگیری مشخصه‌های فردی نمی‌کند، به‌طوری‌که آن دو با رخساره‌ای گرد، دهان کوچک، چشمان بادامی، ابروان کمانی و دو گیسوی فروهشته توصیف می‌کند (جدول ۱). به‌تبع، نگارگر نیز دلدادگان را با هاله‌ای بر گرد سر به‌گونه‌ای بسیار متشابه ترسیم می‌کند.

۱. هالهٔ دور سر افراد مانند هنر مسیحیت به‌عنوان تقدیس به کار نمی‌رود. «این هاله دور سر افراد به هرکدام از آن‌ها امکان داشتن یک وضعیت موی مناسب را که معمولاً بارنگی کدراست و پربرای موی تیره استفاده می‌شود می‌دهد و اختلاطی با زمینه که معمولاً پرنقش‌ونگار است پیدا نمی‌کنند. برخی این هاله را نشان تأثیر هنرمانوی و برخی آن را به‌عنوان زمینه‌ای برای ساخت و ساز می‌دانند که الزاماً نشانهٔ نفوذ هنر مسیحیت نیست» (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۹۰).

تصویر۳. نمونه‌هایی ازچهره در صور الکواکب الثانیه. مأخذ: عکاشه، ۱۳۸۰: ۲۲۸.

تصویر۴. نمونه‌ای از چهره پردازی احمدموسی در کلیله ودمنه، دورهٔ ایلخانی. مأخذ: گری، ۱۳۶۹: ۱۶۳.

تشابه جامه و خطوط چهره و آرایش موی سر به‌قدری است که بدون رجوع به نوشته‌های بالای نگاره تشخیص هویت آن دو ناممکن است» (پولیاکووا، ۱۳۸۱: ۱۱۳). در جدول ۱، روند چهره‌نگاری از دورهٔ آل بویه تا سلجوقی بررسی شده است و در جدول ۲ می‌توان به‌وضوح شباهت شیوهٔ چهره‌پردازی مانوی را در چهره‌های سلجوقی مشاهده کرد.عوامل گوناگون اجتماعی و فرهنگی در جدول ۹ مشاهده می‌شود. در دورهٔ آل بویه تأکید بر سنت‌های پیش ازاسلام به‌ویژه دورهٔ ساسانی و توجه به صحنه‌های جنگ و درباری وجود دارد.در دورهٔ عباسی علاقه به هنر سلطنتی و هنرصدر مسیحیت، هنر ساسانی و سغدی وجود داشته است.تحولات ادبیات در دوران آل بویه بیشتر در رواج کتاب‌آرایی به‌ویژه با موضوعات علمی، درباری و جنگ تأثیرگذار بوده است. در دورهٔ غزنویان موضوعاتی چون بزمی، رزمی و علمی با تأثیرات بیزانسی و در دورهٔ سلجوقی بیشتر تصویرسازی از شاهنامه رواج داشته است.

چهره‌نگاری ایلخانی

باحملهٔ‌مغولان به ایران و تشویق وعلاقهٔ‌حکمرانان مغولی به چهره‌پردازی، توجه به انسان درنگاره‌ها جانی دوباره

تصویر۵. نمونه‌هایی ازچهره‌پردازی سلطان‌محمد، دورهٔ صفوی. مأخذ:آژند،۱۳۴۸: ۱۴۹.

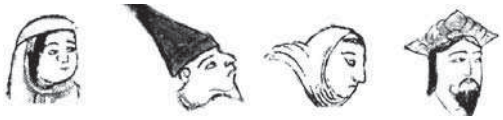
یافت. مغولان علاقهٔ زیادی به جاودانه‌ساختن نام خود داشتند. این را به‌وضوح می‌توان از حمایت درباریان از کتاب‌آرایی کتب تاریخی مغول دریافت. با توجه به این نکته، شاید یکی از عوامل علاقهٔ مغولان به هنر چین نزدیک‌بودن چهره‌نگاری چینیان[1] به سیمای مغولی است که منجر به جاودانه‌ساختن چهره‌های مغولان در نگاره‌ها می‌شد. البته نباید فراموش شود که شاعران ایران نیز به‌تأثیر هنر مانوی و بودایی ویژگی‌چهرهٔ زیبا راچشمان کشیده، بینی باریک، لب‌های کوچک و صورتی چون قرص ماه توصیف می‌کردند که به‌صورت قراردادهای چهره‌نگاری مغول بدل گشت.

مغولان ایلخانی برای اعتباربخشی به حکومت خود به‌سرعت جذب فرهنگ ایرانی شدند و هنرمندان مشهور ایرانی را به خدمت گرفتند. نگارگران ایرانی، که شدیداً به باورهای معنوی خودپای‌بندبودند، ناگزیر از توجه به علاقهٔحامی، اصول خاصی را برای چهره‌پردازی‌درنظر گرفتند که ازهرسوپاسخ‌گوی نیازجامعهٔ‌هنری وباورهای دینی ومعنوی خود باشد. احمدموسی از نگارگران معروف این دوره است که شیوهٔ ابداعی او در چهره‌نگاری، تأثیرات زیادی بر نگارگری دوره‌های بعد گذاشت (مقدم اشرفی، ۱۳۸۶؛ تصویر ٤).

«دوست‌محمد، نگارگر دورهٔ صفوی، سرچشمهٔ نقاشی سنتی ایران را به سلطنت ابوسعید نسبت می‌دهد و می‌گوید: در زمان او استاد احمدموسی، شیوهٔ جدیدی در ترسیم نقاشی، مخصوصاً چهره‌ها، ابداع می‌کند که تا به امروز (زمان خودش) نیز تداوم یافته است» (برند، ۱۳۸۳: ۱٤۱). از جمله آثار احمدموسی می‌توان به نسخه‌های *ابوسعیدنامه*، *کلیله و دمنه*،*معراج‌نامه* و *تاریخ چنگیزی* اشاره کرد. شیوهٔ ابداعی احمدموسی در چهره‌نگاری توسط شاگردانش به مکاتب نگارگری بعدی و در دورهٔ تیموری به بهزاد منتقل

۱ . برخی از پژوهشگران به حضور استادان چینی در این دوره اعتقاد دارند (زکی،۱۳۸٤: ۴۰). مغولان گرایش بسیاری به فرهنگ چین داشتند (شاید ازدلایل این علاقه بتوان به حکومت هم‌زمان ایران وچین به‌دست مغولان (زکی، ۱۳۸٤: ۲۲) و تأثیر گرایش‌های دینی مغولان به آیین بودایی و شمنی اشاره کرد. طبیعتاً این علاقه در دخالت سلیقهٔ آنان در چهره‌نگاری ایران تأثیر مستقیم داشته‌است.

جدول۴.سیرچهره‌نگاری در دوره‌های آل اینجو، آل مظفر، جلایریان

نام هنرمند یا اثر هنری	شاهنامهٔ ۷۳۳ه.ق (آل اینجو)	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	چهره‌های بی‌روح و غالباً به‌رنگ خاکستری و فاقد شخصیت پردازی، صورت‌های خشن مردانه،تکرار چهره‌ها با تفاوت‌های جزئی		
نام هنرمند یا اثر هنری	شاهنامهٔ قوام‌الدین (آل اینجو)	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	سرپیکره‌ها اغلب متمایل به سمت راست تصویر، پیکرهٔ زنان با دو گیسوی بافته، چهره‌های گرد مردان بدون ریش و چهره‌های کشیدهٔ آن‌ها همراه ریش است و بدین صورت جوانی و جا افتادگی مردان مشخص شده است.		
نام هنرمند یا اثر هنری	آل مظفر	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	پیکره‌ها باریک و لاغراندام، عروسک‌گونه با سرهای بزرگ و چهره‌های بیضی‌شکل و سه‌رخ ریش دار، کشیدگی ریش تا بناگوش، گردن‌های کشیده، لب‌ها و چشمان کوچک براق،تاب‌خوردگی در مردمک چشم‌ها، سبیل‌های ظریف افقی		
نام هنرمند یا اثر هنری	دیوان خواجوی کرمانی (جلایریان)	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	پیروی از سنت‌چهره‌نگاری احمدموسی		
نام هنرمند یا اثر هنری	دیوان سلطان‌احمد جلایر (جلایریان)	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	شیوهٔ اجرا حد فاصلی است میان شیوهٔ طراحی تک‌رنگ چینی و قلم‌گیری آزاد نقاشی عصر جلایری، گاهی تأثیر جزئی از روش چهره‌پردازی اروپایی		

می‌شود. غیر از ابداعات احمدموسی، عناصر بسیاری بر چهره‌نگاری دورهٔ ایلخانی تأثیرگذار بودند که ازآن جمله می‌توان به تأثیر هنر بیزانس، سلجوقی، سنت‌های بین‌النهرینی و آسیای مرکزی اشاره کرد (رهنورد، ۱۳۸٦: ۳۰).

علاوه‌بر پایه‌ریزی سنت‌های چهره‌نگاری در این دوره، حکومت ایلخانی چند نتیجهٔ مهم دیگر نیز برای نقاشی ایرانی دربرداشت: «یکی انتقال سنت‌های هنر چینی به ایران که منبع الهام تازه‌ای برای نگارگران شد و دیگری بنیان‌گذاری نوعی هنرپروری، که سنت کار گروهی هنرمندان در کتابخانهٔ سلطنتی را پدید آورد» (پاکباز،۱۳۸٤: ٦۰).

این دو عامل در روند ترسیم چهره‌ها نقش اساسی ایفا می‌کند. از دیگر دستاوردهای این دوره توجه عمیق‌تر به موضوع است که در ترسیم چهره‌های گویا نقش اساسی داشته است.

از جمله آثار مهم این دوره می‌توان به *شاهنامهٔ دموت* و *جامع التواریخ* و *معراج‌نامه* اشاره کرد. همان‌طورکه در جدول ۲ مشاهده می‌شود مشخصهٔ بارز چهره‌نگاری در

جدول ۵. نمونه‌هایی از چهره‌پردازی بهزاد

نمونه‌ای از چهره‌پردازی درباری بهزاد: چهره‌های آرمانی و استفاده از شیوه‌های قراردادی چهره‌پردازی پیشین.	نمونه‌ای از چهره‌پردازی بهزاد از موضوعات درباری: چهره‌های شخصیت‌های درجه دوم بهزاد در موضوعات روزمره، بسیار زنده می‌نمایند و حالت و گویایی بیشتری دارند.

این نسخ «ترسیم چهره‌هایی بااحساس و پرحالت است که به‌اعتقاد برخی از پژوهشگران پیکره‌های انسانی نمایانگر مشاهداتی است که هنرمندان در محیط پیرامون خود انجام داده‌اند» (گرابر، ۱۳۸۳ :۱۰۱) و سعی کرده‌اند تا آن‌ها را در موضوعات سفارشی به کار گیرند. در جدول ۳ روند چهره‌نگاری در دورهٔ ایلخانی بررسی شده است.

برای مثال، در نگاره‌های نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، چهره‌های مغولی(چشمان کشیده، بینی باریک، لب‌های کوچک و صورتی چون قرص ماه) و بیزانسی و فاقد سایه‌پردازی ترسیم شده‌اند. در نسخهٔ *شاهنامه دموت*، علاوه‌بر همان خصوصیات وجود بار احساسی در چهره‌ها نیز مشهود است.در نسخهٔ *معراج‌نامه* علاقه به ترسیم چهرهٔ مغولی حتی برای امامان و پیامبران مشهوداست. همان‌گونه که در جدول۹ مشاهده می‌شود، چهرهٔ مورد علاقه و حمایت حامیان هنری در این زمان چهره‌ای است مغولی که ازطریق نقاشی چینی وارد نگارگری ایران شده است.

ابداع شیوهٔ خاصی از چهره‌نگاری توسط احمدموسی و تأثیر هنر بیزانس، تأثیر مکاتب قبل از مغول نظیر مکتب سلجوقی، شیوه‌های عربی، سنت‌های بین‌النهرینی و آسیای مرکزی، وجود استادان چینی، برپایی سنت کار گروهی در کتابخانهٔ سلطنتی، ترویج دین بودایی و آزادی مسیحیان از جمله تأثیرات و تحولات فرهنگی آن دوره است که در تحول چهره‌نگاری مؤثر بوده است.

چهره‌نگاری جلایری

جلایریان بعد از ایلخانان به فرمانروایی بخشی از غرب ایران و عراق رسیدند. ظاهراً هنر ایلخانی در تبریز مورد توجه و علاقهٔ حکام جلایری بوده است، زیرا «با اینکه مرکز این مکتب بغداد بوده است، ولی نگارگران بغداد مسیری متفاوت از مکتب بین‌النهرین قدیم را دنبال کردند و راه نقاشان تبریز (ایلخانی) را ادامه دادند» (رهنورد،۱۳۸٦: ۳۹).

الگوبرداری از شیوهٔ ایلخانی در چهره‌های این دوره در جدول ۲ نمایان است. از آثار معروف این دوره می‌توان به *دیوان خواجوی کرمانی* اشاره کرد که یکی از نگاره‌های آن به‌طور قطع مربوط‌به جنید است. «به نظر می‌رسد اعمال انسان‌ها تحت‌الشعاع فرم‌های قراردادی که به ترسیم آن‌ها می‌پردازند قرار گرفته‌اند» (گرابر،۱۳۸۳: ٥٤). با مقایسهٔ چهره‌های دورهٔ ایلخانی و جلایری در جدول ۲، مشاهده می‌شود که چهره‌های ترسیمی جنید ادامه‌دهندهٔ سنت‌های چهره‌پردازی احمدموسی است. نگارگری این دوره دو تأثیر مهم برای نقاشی دوره‌های بعد به دنبال داشت: اول اینکه اولین نشانه‌های اهمیت به نقش اجتماعی هنرمند، با امضای جنید در پای یکی از نگاره‌هایش، ظاهر می‌شود. دومین موضوع، که بیشتر در دورهٔ صفوی به آن پرداخته شد، توجه به اسلوب طراحی با رنگ‌های بسیار محدود، در دیوان سلطان احمد جلایر از نسخ مصور این دوره است، امری که تا آن دوره نایاب بود. «شیوهٔ اجرای این آثار حد فاصلی میان شیوهٔ طراحی تک‌رنگ چینی و قلم‌گیری آزاد نقاشی عصر جلایری است» (کن بای، ۱۳۷۸: ۵۰).

نقش حامی هنری در موضوعات اشاره‌شده بسیار پررنگ است. توجه به اسلوب طراحی و رنگ‌های محدود در *دیوان سلطان‌احمد جلایر*، با توجه به محدودیت‌های بسیار نگارگری تا این دوره، به جسارت زیادی احتیاج داشت که مسلماً بدون حمایت حامی امکان‌پذیر نبود. اصول نگارگری دربار سلطان‌احمد جلایر در دورهٔ بعد به مکتب هرات انتقال یافت و این مکتب را از هنر خود متأثر ساخت. در جدول ٤می‌توان روند چهره‌نگاری از دوره‌های آل اینجو تا جلایریان را ملاحظه کرد.

در دورهٔ آل اینجو در شاهنامهٔ ۷۳۳ق چهره‌های بی‌روح و غالباً خاکستری‌رنگ و فاقد شخصیت‌پردازی و خشنِ مردانه ترسیم شده‌اند. در نسخهٔ شاهنامهٔ قوام‌الدین سرِ پیکره‌ها اغلب متمایل به‌سمت راست تصویر، پیکرهٔ زنان با دو گیسوی بافته، چهره‌های گرد مردان بدون ریش و چهره‌های کشیدهٔ آن‌ها همراه ریش ترسیم شده است. در دورهٔ جلایریان پیروی از سنت‌های چهره‌نگاری احمدموسی ادامه دارد. همان‌گونه که در جدول ۹ مشاهده می‌شود، در دوره‌های آل اینجو، آل مظفر و جلایریان تمایل به هنر گذشته، هنر عربی، ایرانی و چینی وجود داشته است. فردیت و علایق شخصی هنرمند نیز درطراحی چهره‌ها

جدول۶. روند چهره‌نگاری در دورهٔ تیموری (بعد از ظهور بهزاد)

نام هنرمند یا اثر هنری	روح‌الله میرک	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	به‌رغم مشخصه‌های فردی در چهره‌ها، هنوز درگیر سنت‌های گذشته، تلاش برای خلق سبک اختصاصی در چهره‌ها با کشیدن سبیل‌های متفاوت		
نام هنرمند یا اثر هنری	بهزاد	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	ترسیم چهره‌های آرمانی و قراردادیبرای داستان‌های کلاسیک ایرانی، تنوع و واقع‌گرایی در ترسیم چهره‌های درجه دو در تصویر، تنوع در رنگ چهره‌ها		
نام هنرمند یا اثر هنری	شاه‌مظفر	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	مهارت در ترسیم جزئیات در چهره‌ها، مهارت در ترسیم چهرهٔ زنان مطابق با معیارهای سنتی زیبایی چهره		
نام هنرمند یا اثر هنری	قاسم‌علی	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	تنوع در شخصیت‌پردازی چهره‌ها، پیکره‌هایی با گردن‌های کوتاه و جمع‌شده، با دهان به‌شکل «u»		

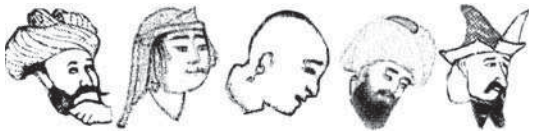
نمایان است. در حیطهٔ تحولات فرهنگی، تأثیرات دیوارنگاری ساسانی و پارتی، اندکی تأثیرات چینی و شاهنامهٔ ۷۷۳ق و هنر ایلخانی، وحدت میان متن و تصویر و پیوند با عرفان در نگارگری دیده می‌شود.

چهره‌نگاری تیموری

در دورهٔ تیموری هم‌زمان با تحولات اجتماعی و ارتقای سطح زیبایی‌شناسی جامعه و حامیان درباری و تماس بیشتر هنرمندان و حامیان با جامعه، دیدگاه‌های جدیدی در چهره‌پردازی مجال بروز یافت و چهره‌پردازی و پیکره‌نگاری را متحول ساخت. تحولات مذهبی و گرایش‌های صوفیانه از رویدادهای قابل توجه در این دوره است که زمینهٔ پیوند تنگاتنگ نقاشی و ادبیات فارسی و عرفان اسلامی را فراهم آورد و «شخصیت عارفان و صوفیان را به موضوعی برای نگارگری بدل کرد» (آژند،۱۳۸۷: ۲۲۵). پیش از این دوره، به‌دنبال انتخاب موضوعاتی اسطوره‌های و ادبی مانند شاهنامه که شاعر در پی توصیف سیمای انسان کامل بوده، نگارگر نیز کوشیده است سیمایی در خور این توصیف بیافریند و چهره‌ای آرمانی خلق کند. از این دوره به بعد، در پی انسان‌گرایی و توجه شاعران به ویژگی‌های شخصیتی و درونی انسان‌ها این ویژگی‌ها در چهره‌نگاری هنرمندان نیز ظهور یافت. این امر سبب شد نوعی واقع‌گرایی در شیوهٔ پردازش چهره‌ها ایجاد شود. با توجه به جدول‌های ۲و۵، توجه به این نکته ضروری است که چهره‌پردازی متفاوت این دوره نیز از الگوهای پیشین تبعیت می‌کرد و آن اصول را با نیازهای خود همسو کرده بود. چهره‌ها در این دوره بسیار گویا هستند و حالات درونی پیکره را به‌خوبی نمایش می‌دهند. این شیوهٔ پردازش چهره در مکاتب بعدی دنبال شد و نگارگران ضمن رعایت اصول شیوهٔ جدید در توجه به واقع‌گرایی، سبک شخصی خود در چهره‌نگاری را نیز پروراندند.

این کار تا بدان حد پیش‌رفت که چهره‌ها به شناسه‌ای برای تشخیص هنرمند بدل‌شدند. البته نمی‌توان نقش کلیدی و محدودکنندهٔ کتابخانهٔ سلطنتی و صورتخانه و کلانتر

جدول۷. مقایسهٔ چهره‌پردازی‌های محمدزمان با هنرمندان پیش از او

نام اثر هنری	شاهنامهٔ بایسنغرمیرزا	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	ادامهٔ چهره‌پردازی مکتب شیراز در زمان اسکندرسلطان، دهان‌های کوچک و دماغ‌های باریک، سرهای بیضوی و کشیده، ریش مردان نوک‌تیز، تلاش برای خلق چهره‌های منحصربه‌فرد، واقع‌گرایی در چهره‌ها در برخی نگاره‌ها		
نام هنرمند	بهزاد	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	وارث چهره‌پردازی احمدموسی، ترسیم چهره‌های آرمانی و قراردادی برای داستان‌های ایرانی، تنوع و واقع‌گرایی در ترسیم چهره‌های درجه دو، تنوع در رنگ چهره‌ها		
نام هنرمند	محمدی	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	ادامهٔ شیوهٔ چهره‌پردازی بهزاد، واقع‌گرایی در چهره‌پردازی، چهرهٔ گرد و لب‌های ورچیده و چشمان درشت		
نام هنرمند	رضا عباسی	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	ادامهٔ شیوهٔ چهره‌پردازی بهزاد، تأثیرپذیری از شیوهٔ طراحی‌گونهٔ محمدی، شیوهٔ نو در طراحی،نوع طراحی بینی و فاصلهٔ‌کم بین لب و بینی و تیرگی بین آن، چهرهٔ جوانان با قوس کامل ابروان، انحنای صورت بی‌مو، زنخدان چانه، چشمان و بینی کشیدهٔ ملیح و لبخند خفیف بیان‌کنندهٔ زیبایی اشرافی و آرمانی مورد علاقهٔ اشراف صفوی،چهره‌های میان‌سال در نگاره‌ها با چهره‌هایی گرد وسبیل‌دار با ابروان پرپشت و درهم‌کشیده		
نام هنرمند	محمد زمان	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	علاقه به چهره‌نگاری غربی، برجسته‌نمایی نسبتاً افراطی چهره‌ها و جامه‌ها، ریش‌ها و قدرت ثبت چندسطحی از بیانگری چهره		

کتابخانه در پیروی از قراردادهای گذشتهٔ چهره‌نگاری رادر این دوره نادیده گرفت. این امر در کنترل شیوهٔ چهره‌نگاری هنرمندان نقشی مهم داشته است، چنان‌که در دوره‌های بعد با ظهور هنرمندانی چون بهزاد به‌عنوان رئیس کتابخانه، چهره‌پردازی‌هایی شخصی‌تر از نگارگران می‌بینیم.

در نگاهی کلی، در دوره‌هایی که حامیان درباری خود هنرمند بوده‌اند و از درک هنری بالایی برخوردار بوده‌اند، نگارگری از شکوفایی نسبی برخوردار بوده و بروز عامل فردیت هنری در چهره‌پردازی‌های هنرمند مشهودتر است. این موضوع، با توجه به تغییرات قابل توجه چهره‌ها نسبت‌به دوره‌های پیشین، در دورهٔ تیموری بسیار مشهود است، چنان‌که چهره‌نگاری در این دوره تحولاتی درخشان می‌یابد. در دورهٔ تیموری هنر و هنرپروری در دو شهر هرات و شیراز متمرکز بود. «اگر ما مکتب نگارگری تبریز ایلخانی و شیراز و هرات تیموری را در سه زاویهٔ مثلثی قرار دهیم، مکتب شیراز در زاویهٔ میانی آن قرار

تصویر۶. نمونه‌هایی ازچهره پردازی آرمانی رضاعباسی،ماخذ: سودآور، ۱۳۸۰: ۲۷۱.

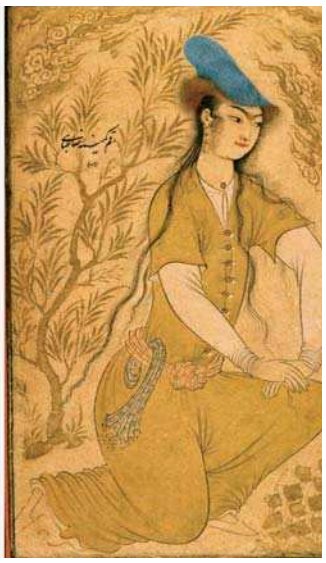
می‌گیرد. این مکتب یافته‌هایی از مکتب تبریز ایلخانی را جذب می‌کند، می‌پروراند و به مکتب هرات منتقل می‌کند و آن را پرمایه و غنی می‌سازد» (آژند،۱۳۸۷: ۲۸۳). به همین علت، برای بررسی ادامهٔ روند چهره‌نگاری در نگارگری ایران توجه به نگارگری شیراز ضروری است. یکی از حکمرانان هنردوست این دوره در شیراز اسکندرسلطان بود. او علاقهٔ بسیاری به گلچین‌سازی داشت. با مقایسهٔ چهره‌ها در دورهٔ جلایریان باچهره‌های گلچین اسکندرسلطان در جدول ۲ پیداست که چهره‌ها ادامهٔ روند چهره‌پردازی جلایری‌اند و «اسکندرسلطان از شماری هنرمندان برجستهٔ مکتب تبریز آل جلایر، که با ازهم‌پاشیدن حکومت بدون حامی باقی مانده بودند، بهره جسته است» (همان: ۱۸۹). طبق جدول ۲، در چهره‌پردازی این نگاره‌ها، «نحوهٔ ثابتی در بازنمایی علائم چهره به کار رفته و پیکره آدم‌ها غالباً بی‌حالت و یکنواخت ترسیم شده‌اند، اما نکتهٔ قابل توجه در چهره‌نگاری این نگاره‌ها تفاوت در پرداختن به چهرهٔ دوزخیان است. دوزخیان با چهره و حالتی متنوع تجسم یافته‌اند» (پاکباز،۱۳۸٤:۷۲) و این خود دلیلی روشن برای اثبات دیدگاه نگارگران در پرداختن به انسان کامل است. «انتقال سنت‌های هنری دربار اسکندرسلطان توسط شاهرخ به هرات صورت پذیرفت» (آژند،۱۳۸۷ب: ۱۹۰). از دیگر حکمرانان تأثیرگذار بایسنغرمیرزا است که به جنبهٔ سیاسی نسخ مصور بسیار توجه داشت و در ویژگی‌های نسخهٔ مصور زمان خود یعنی شاهنامهٔ بایسنغری نقشی مهم داشته است. به نظر می‌رسد «خود بایسنغرصحنه‌ها را برای تصویر برمی‌گزید» (بلر، ۱۳۸۶: ۱٤٤).

انتخاب موضوعات جدید از سوی بایسنغر می‌توانسته است عامل گسست سنت‌های چهره‌نگاری گذشته باشد. همان‌طورکه در جدول ۸ مشاهده می‌شود، به‌طور حتم این نگرش در روش ترسیم چهره‌ها به‌خصوص چهره‌های آرمانی شاهزادگان مؤثر بود است. «نگاره‌ها در *شاهنامهٔ بایسنغری* از سبک درباری اسکندرسلطان مایه گرفته بود» (رابینسن، ۱۳۷۶: ۲۴) و متقابلاً چهره‌ها نیز به‌تأثیر از مکتب شیراز، «دهان‌های کوچک و دماغ‌های باریک دارند، درحالی‌که سرها بیضوی و کشیده هستند و ریش مردان نوک‌تیز است» (آژند،۱۳۸۷: ۲۲٤). در این نسخه «در طراحی پیکره‌های انسانی و تلاش در اجرای چهره‌های منحصربه‌فرد پیشرفت چشمگیری صورت گرفته» (پوپ، ۱۳۷۸ :۷۲) ودر برخی از نگاره‌ها «رئالیسم دقیقی که در طراحی حیوانات، درختان و گاه گل‌ها مشهود است در حالات چهرهٔ انسان‌ها نیز رعایت شده است» (بینیون، ۱۳٦۷: ۲۳۳). در این دوره از حکومت تیموری با اینکه تحولاتی در نگرش حامی در انتخاب موضوع صورت گرفته بود و به چهره‌نگاری و ترسیم خصوصیات شخصی توجه خاصی شده بود، اما توجه به قراردادهای مربوط‌به تصویر سیمای آرمانی در مجالس شاهانه، حتی به‌صورت اندک در نگاره‌ها، جلوی شکوفایی کامل چهره‌های شخصی را تا زمان ظهور بهزاد سد کرده بود.

حکومت سلطان‌حسین بایقرا نیز یکی از درخشان‌ترین دوره‌های کتاب‌آرایی ایران به شمار می‌آید. در این دوره به‌سبب انعطاف هنری اصحاب کتابخانه و تغییر دیدگاه‌های حامیان هنری، نوعی واقع‌گرایی هنری در پیکره‌پردازی و چهره‌نگاری روی می‌دهد که تا حد قابل توجهی سنت‌های قراردادی گذشته را تغییر می‌دهد. مهم‌ترین عامل تأثیرگذار در این دوره ظهور بهزاد است. بهزاد توانست با نبوغ سرشار خود تحولات بسیاری را در ترسیم چهره‌ها به وجود آورد که برپایهٔ واقع‌گرایی بنا شده بود.

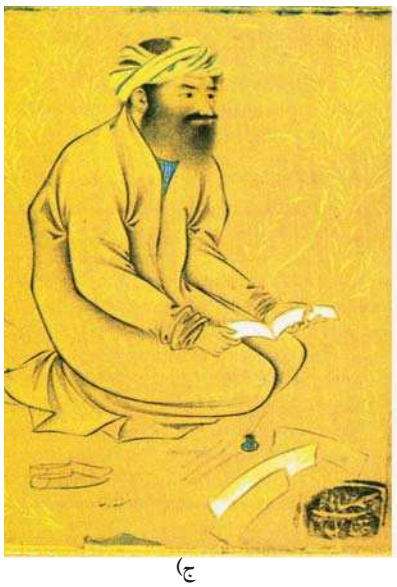
او عنصری را در هنر ایران پروراند که از آن به‌عنوان فردیت هنرمند در اثر هنری یاد می‌شود. بهزاد توانست، در عین رعایت اصول قراردادی چهره‌نگاری در ترسیم انسان کامل، به پیکره‌ها جان بخشد و آنان را از بی‌حالتی رها سازد؛ اما حتی درآثار بهزاد نیزکه تنوع چهره‌ها به‌وفورمشاهده می‌شودآنجاکه برای موضوعات تکراری همچون شاهنامه چهره‌پردازی کرده است،چهره‌ها حالتی آرمانی ورسمی به خود گرفته‌اند. درواقع،«بهزاد را می‌توان مبدع و واضع نگاره‌های تک‌برگی از نوع پیکرنگاری آرمانی آن از شخصیت‌های زمانه‌اش به حساب آورد» (آژند، ۱۳۸۷: ۳۸۸). طبق جدول٦، چهرهٔشخصیت‌های درجه دوم بهزاد در موضوعات روزمره بسیار زنده می‌نماید و در ترسیم چهرهٔ بزرگان درباری از شیوه‌های قراردادی چهره‌پردازی بیشتر استفاده شده است. او در چهره‌پردازی از موضوعات غیردرباری «اغلب نمونه‌های جدیدی به کار گرفته و یا علائم مشخصه‌های چندی در یک چهره‌گرد می‌آورد» (پولیاکووا، ۱۳۸۱: ۱۲۴)؛ یعنی زمانی که موضوع محدودکننده به کنار می‌رفت سنت‌های اجباری ترسیم چهره‌های آرمانی کمرنگ می‌شدند و از سوی دیگر خلاقیت هنرمند در چهره‌نگاری اوج می‌گرفت (جدول ۵).افزون‌بر موضوعات مطرح‌شده، دیدگاه جامعه نیز در تغییر سنت‌ها تأثیرگذار بوده‌است: «اظهارنظر بابر[۱] دربارهٔ شخصیت‌های ریش‌دار و بدون ریش درنقاشی‌های بهزاد بسیار جالب توجه است، زیرا به نظر می‌رسد این اظهارنظر اجرای مشابه یکی از فعالیت‌های کارشناسی هنری نوین درآن روزگار بوده‌باشد،یعنی‌تشخیص‌ورداثرنقاشی‌به‌صورت‌مجموعه‌ای از ویژگی‌های مشخص درچارچوب نقاشی» (راکسبرگ،۱۳۸۸: ۱٤٥). این اظهارنظر صریح مدرک دیگری است در تعصب

۱. بابر دربارهٔ خصوصیات چهره‌نگاری بهزاد نوشته است: « کار مصوری را بسیار نازک می‌کرد. اما چهره‌های بی‌ریش را بد می‌گشاد، غبغب او را بسیار کلان می‌کشید. آدم ریش‌دار را خوب چهره‌گشایی می‌کرد (بینیون، ۱۳٦۷: ۲۳۰).



الف)

ب)



ج)

تصویر۷ الف. نمونه‌هایی از چهره‌پردازی رضاعباسی از پیکره‌ها در سنین مختلف، مأخذ: کن بای، ۱۳۷۸: ۱۰۲.
تصویر ۷ب وج. نمونه‌هایی از چهره‌پردازی رضاعباسی از پیکره‌ها در سنین مختلف، مأخذ: www.commos.wikimedia.org

جامعهٔ هنری در به‌کارگیری الگوها و قراردادهای پیشین.

همان‌طورکه در جدول ۵ مشاهده می‌شود، از دیگر ویژگی‌های نگاره‌های بهزاد تنوع در حالت‌ها، قیافه‌ها و رنگ چهره‌هاست. نکتهٔ قابل توجه دیگری که پژوهشگران دربارهٔ نگاره‌های او اشاره می‌کنند این است که «در قلم بهزاد ظاهراً حالت طنزی که امروز مایهٔ کاریکاتور شده است گاه با مینیاتور آمیخته است و اگر تعداد قابل توجهی از آثار استاد باقی مانده بود شاید او را از پیش‌قدمان کاریکاتورسازی نیز بتوان محسوب کرد» (شایسته‌فر، ۱۳۸۲: ۷۶). «سبک بهزاد ریشه در سبک ابداعی احمدموسی دارد»(بهادری، ۱۳۸۳: ۱۰) و به‌طور غیرمستقیم وامدار سنت‌های چهره‌نگاری این هنرمند است که نسل به نسل از استادان به شاگردان انتقال یافت تا به‌دست بهزاد پرورانده شد.

غیر از وجود تأثیرگذار بهزاد در تغییر دیدگاه‌های جامعهٔ هنری، عوامل دیگری زمینه‌ساز این تحول بودند و بسترهای لازم را برای ظهور بهزاد فراهم ساختند، از جمله: نقاش‌بودن خود سلطان و حمایت سرشار او از هنرمندان و برپایی مجالس نقد هنری، علاقهٔ درباریان به چهره‌پردازی، علاقهٔ حامیان و درباریان به فرقه‌های صوفیانه و به‌دنبال آن به‌وجودآمدن نگاره‌هایی با مضامین روزمرهٔ زندگی مردم وتصاویری از شخصیت عارفان و صوفیان، به‌وجودآمدن مرقعات، وجود شاعران انسان‌گرایی چون جامی و نوایی، و ورود نقاشی تک‌برگی از استانبول[۱].

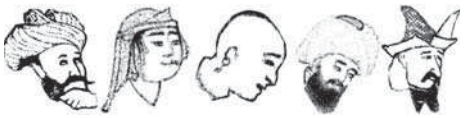
در جدول ٦، مقایسهٔ روند چهره‌نگاری دورهٔ تیموری بعد از ظهور بهزادرا می‌توان مشاهده کرد.در جدول ۹ مشاهده می‌شود در دوران تیموری علاقه‌مندی به سنت نگارگری، تصویرسازی از موضوعات مذهبی، چهره‌نگاری آرمانی، تداوم سنت‌های ایلخانی، واقع‌گرایی، تأثیرات فردیت هنرمند، اندیشه‌های صوفیانه، ورود مضامین روزمره، مهارت در اجرای چهره‌ها، آغاز توجه به واقع‌گرایی و همچنین حمایت معنوی و مادی حامیانی که بعضاً خود دستی بر هنر داشتند. سایر عوامل تأثیرگذار بر چهره‌نگاری این دوره عبارت‌اند از: به‌وجودآمدن مرقعات، ارتقای سطح دید هنری حامیان درباری، وجود فضای منتقدانه در جامعهٔ هنری، پیوند تنگاتنگ نقاشی باادبیات صوفیانه که پایگاه مردمی داشتند،تأثیر پذیری از سنت‌های استادوشاگردی.

چهره‌نگاری صفوی

با روی کار آمدن دولت صفوی، تحولات فرهنگی و سیاسی در سطح جامعه روی داد که بر نقاشی و چهره‌نگاری این دوره تأثیر مستقیم داشت. این تفاوت‌ها نه‌تنها در شیوهٔ طراحی و سبک نگاره‌ها، بلکه در موضوع و فضای کلی نقاشی این دوره قابل لمس است. در این دوره نیز مهم‌ترین عامل تأثیرگذار بر نگارگری و چهره‌نگاری تغییر رویهٔ حمایت حامیان از هنرمندان و نسخ خطی است. با گذشت زمان، تغییر سلیقهٔ پادشاهان و کاهش حمایت دربار از هنرمندان و در مقابل رشد طبقهٔ بازرگان باعث وابستگی هنرمندان به سفارش‌های ثروتمندان غیردرباری شد، اما ازآن‌رو که این هنرپروران جدید امکان تأمین هزینهٔ سنگین نسخه‌های مصور را نداشتند به‌سفارش تک‌نگاره‌ها بسنده می‌کردند و این کار باعث ظهور و رواج طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب شد ونوعی چهره‌نگاری آرمانی و اشرافی بابشدکه به‌سختی بیانگرحالات درونی پیکره بودند. ازسوی دیگر،درنگاره‌های شخصی هنرمندان،که تنها بیان‌کنندهٔ تمایلات درونی نگارگربود،چهره‌پردازی کاملاًمتفاوتی مشهود است که چهره‌هایی پرحالت وگویا

۱. یکی از آن‌ها نگارهٔ تک‌برگی نقاش اثر جنیتله بلینی است که مورد تقلید بهزاد قرارگرفته‌است(آژند،۱۳۸۷الف: ٤١٦).

جدول۸. روند چهره‌نگاری در دورهٔ صفوی (مکتب تبریز و مشهد)

نام اثر هنری	شاهنامهٔ شاه‌تهماسب	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	ترسیم چهرهٔ آرمانی برای سلطان، علاقه به ترسیم چهرهٔ شبیه زنان،طراحی چهره‌ها به‌ظرافت با مداد		
نام هنرمند	سلطان‌محمد	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	شخصیت‌پردازی در چهره‌ها براساس مشاهده،تصویر حقیقی دوستان و رجال درباری همچون مجسمهٔ سنگی در کوه‌ها		
نام هنرمند	هفت اورنگ	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	جوان‌های لاغر با گردن بلند و چهرهٔ گرد، طراحی آزادتر،سالخوردگان حالت کاریکاتورگونه،چشمان درشت و چانه‌های زنخدانی		
نام هنرمند	شیخ محمد	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	گرایش به چهره‌پردازی فرنگی، چهره‌هایی فاقد شخصیت‌پردازی		
نام هنرمند	محمدی	نمونهٔ چهره‌ها	
ویژگی چهره‌ها	واقع‌گرایی در چهره‌پردازی، چهره‌پردازی به‌شیوهٔ پیکره‌نگاری قزوین یعنی آدم‌های لاغر و بلندقامت با چهرهٔ گرد و لب‌های ورچیده و چشمان درشت		

رابه نمایش می‌گذارد.

با رواج گرایش به هنر اروپا،چهره پردازی درنگارگری سنتی ایران دچارتحولی ژرف شدوبه‌مرورزمان سنت‌ها واصول چهره‌پردازی که طی سده‌های متمادی الگوی هنرمندان نگارگر بود نادیده گرفته‌شد و چهره‌نگاری به سوی چهره‌پردازی واقع‌گرایانه پیش‌رفت. علاقهٔ شخص شاه به نقاشی‌های اروپایی عامل مهمی در جهت‌گیری این روند بود. علاوه‌بر نفوذ هنر اروپا در نقاشی‌های این دوره، هنر چین نیز از دیگر عوامل تأثیرگذار خارجی در شیوهٔ ترسیم نگاره‌ها و چهره‌پردازی این دوره است. «نگارگران مکتب صفوی دوم به‌ویژه در فاصلهٔ سال‌های ۱۵۷۰ و ۱۶۱۰ شیفتهٔ تقلید تصاویر چینی و ترسیم آن‌ها بدون رنگ یا با اندک رنگ بوده‌اند» (زکی، ۱۳۸٤: ۵۱).

تحولات اجتماعی و سیاسی این دوره‌به هنرمندان مجال بروز بیشتری‌داد، چنان‌که فردیت هنری در آثار آنان بسیار قابل توجه است. اولگ گرابر بر اهمیت چهره‌پردازی و ظهور دیدگاه‌های نو در این دوره که بر فردیت هنرمندان استوار است تأکید می‌کند. او معتقد است «در دورهٔ صفوی هنرمندانی را مشاهده می‌کنیم که مبدل به هنرمندان واقعی مستقل از کارگاه‌های شاهانه می‌گردند، هنرمندانی که سرگذشت‌های متمایزی دارند و ظاهراً زندگی خصوصی آنان در آثارشان منعکس گردیده است. این هنرمندان در بین مردم جامعه زندگی کرده‌اند که این امر در گسترش پایگاه اجتماعی هنرمندان مؤثر بوده و از این طریق به

افزایش تعداد مخاطبانی که هنر تصویری را ارج می‌نهادند کمک می‌کرده است» (گرابر،۱۳۸۳: ۷۸).

سلطان‌محمد از نگارگران نامدار این دوره است که با درایت کامل توانست هنر مکتب تبریز را بپروراند. «سلطان‌محمد تبریزی خصوصیات نگارگری مکتب هرات را از بهزاد و آقامیرک فرا می‌گیرد و بعدها با ترکیب این خصوصیات با ویژگی‌های مکتب ترکمانان تبریز و شیراز مکتب نگارگری تبریز را مایه‌ور می‌سازد» (آژند، ۱۳۸۷: ۳۷۲). باوجود خلاقیت‌های فردی سلطان‌محمد، ظاهراً راضی نگه‌داشتن حامی درباری، شاه‌تهماسب، برای او بسیار با اهمیت بود.

شاه‌تهماسب به‌سبک نگارگری بهزاد بسیار علاقه‌مند بود و تلاش سلطان‌محمد برای همسوکردن سبک خود با نگاره‌های بهزاد گویای این مسئله است. مثال قابل توجه دراین‌باره نگاره بارگاه کیومرث است که اجرای آن «سه سال طول کشیده است و سلطان‌محمد با اجرای آن شاه‌تهماسب را متقاعد کرده که این سبک جدید را برای کل نگاره‌های شاهنامه بپذیرد و این در حقیقت نوعی آزمون موردی یا موردپژوهی برای ترکیب سبک‌های بهزاد و ترکمان در سبک تبریز صفوی بوده است»(آژند، ۱۳۸٤: ۸۸). به‌رغم توجه بسیاری که سلطان‌محمد به سبک بهزاد داشت، «از تکرار تصویرپردازی شخصیت‌های مکتب هرات اجتناب می‌ورزد و همچون بهزاد به آفرینش نمونه‌هایی اصیل دست می‌یازد، که بر مشاهده‌ای زنده استوارند و در جریان آفرینندگی دارای سنخ و شخصیت شده‌اند»(مقدم اشرفی،۱۳۸۳: ۸۸؛ تصویر ۵).

محمدی از هنرمندان تأثیرگذار این دوره است که با شیوهٔ ابتکاری خود در نگارگری یعنی نگاره‌های طراحی‌گونه و به‌کارگیری رنگ‌های محدود، تأثیر بسیاری بر نقاشان نسل بعد و رضا عباسی گذاشت. از ویژگی‌های بارز چهره‌ها در نگاره‌های او می‌توان به «چهرهٔ گرد و لب‌های ورچیده»(پاکباز،۱۳۸٤: ۱۲۰)و «چشمان درشت» (آژند، ۱۳۸٤: ۱۵۹) اشاره کرد. به‌نوشتهٔ پاکباز، محمدی توانایی بسیاری در نمایش حالات و حرکات طبیعی آدم‌ها داشت. شکل‌ها را با خطوط ظریف و نازک و ممتد طراحی می‌کرد و اغلب طرح‌هایش با قلم نی اجرا شده‌اند. محمدی از نگارگران برجسته و ادامه‌دهندهٔ سنت واقع‌گرایی بهزاد بود و بر معاصرانش سخت تأثیر گذاشت»(پاکباز،۱۳۸٤: ۹۶). به‌اعتقادبسیاری‌ازپژوهشگران،محمدی‌باکتابخانهٔ‌سلطنتی دربار صفوی همکاری نداشته است (سودآور،۱۳۸۰: ۲۳۷)

جدول۹.عوامل‌تأثیرگذاربرروندچهره‌نگاری‌درنگارگری‌ایران‌تااواخرصفویه

نام اثر	دورهٔ تاریخی	تأثیر حامی هنری	تأثیر فردیت هنرمند	تأثیر تحولات فرهنگی	تأثیر ادبیات و موضوع	تأثیر بر مکاتب نگارگری
نقش‌برجسته‌های هخامنشی	هخامنشی	توجه به هنر غیردنیوی و نمادین	–	علاقه به اسطوره‌ها و فر ایزدی برای پادشاه	تأثیر اسطوره‌های ایران باستان در هنر این دوره	ترسیم چهره‌های غیردنیوی، تکرار چهره‌ها طبق اصول و الگوی ثابت
دیوارنگاره‌های اشکانی	اشکانی	تمایل به سنت‌های هنری هخامنشی		نفوذ هنر یونانی در ایران،تمایل به سنت‌های هنری هخامنشی	توجه به موضوعات درباری	تأثیر در نگارگری دورهٔ اسلامی در حالت سه‌رخ،رنگ‌های مسطح،قلم‌گیری
نقش برجسته‌های ساسانی	ساسانی	علاقه به هنر هخامنشی		تأثیرپذیری از هنر غرب و خاور دور و هنر پارتی و رجوع به سنت‌های هخامنشی، تأثر از نقاشی‌های این دوره	موضوعات شاهانه و نمادین	تأثیر بر نقوش سفالینه‌های سامانی
نقاشی مانوی	ساسانی		تأثیرپذیری مانی از هنر پارتی و بودایی در چهره‌پردازی	تأثیرپذیری از هنر اشکانی (رنگ‌ها بدون سایه و روشن و به‌صورت مسطح با قلم‌گیری‌های ضخیم تیره)، تأثیرپذیری از هنر و چهره‌پردازی بودایی	جنبهٔ اخلاقی بخشیدن به نقاشی برای ترسیم موضوعات دینی	تأثیر بر ادبیات بعد از اسلام در وصف چهرهٔ زیبا، تأثیر بر نگارگری و چهره‌پردازی بعد از اسلام، اصلجنبهٔ اخلاقی بخشیدن به نقاشی، به‌وجودآوردن شیوه‌ای قراردادی در ترسیم چهره‌ها، دیدگاه‌های صوفیانه، اهمیت‌دادن به خوشنویسی و نگارگری به‌عنوان هنرهای مکمل، تأثیر بر چهره‌نگاری سلجوقی و ایلخانی
صور الکواکب الثانیه	آل بویه	تأکید بر سنت‌های پیش از اسلامو هنر ساسانی	–	تأثیر هنر ساسانی،تأسیس کتابخانهٔ سلطنتی، رواج علمی کتاب‌آرایی در موضوعات علمی	رواج کتاب‌آرایی در موضوعات‌علمی	
دیوارنگاره‌های غزنوی	غزنویان	علاقه به دیوار نگاری و صحنه‌های درباری و جنگ	–	علاقه به سنت‌های تصویری قبل از اسلام	علاقه به موضوعاتی با صحنه‌های درباری و جنگ	

و شاید این دلیلی قانع‌کننده بر متفاوت‌بودن نگاره‌های او از دیگر هم‌عصرانش بوده باشد.

رضا عباسی دومین هنرمند تأثیرگذار این دوره است که، با نوآوری در طراحی و انتخاب موضوعات جدید، باعث تحولی ژرف در چهره‌نگاری در نگارگری سنتی ایران شد. «او سنت واقع‌گرایی کمال‌الدین بهزاد و محمدی را ادامه داد. حتی ممکن است شاگرد محمدی بوده باشد» (پاکباز،۱۳۸۵: ۲۵۵). او به بازنمایی جهان واقعی گرایش داشت.«پیکره‌های جوان رضا به‌نوعی بیان‌کنندهٔ زیبایی اشرافی و آرمانی مورد علاقهٔ اشراف صفوی است، اما در آثار متأخرش پیکره‌ها را بیش از حد باوقار و ساختگی می‌ساخت. این نوع شیوه‌گرایی، به‌خصوص، در نقاشی موضوعات رسمی‌تری چون شاهزادگان و دلدادگان بارزتر به نظر می‌آید» (همان: ۲۵۵؛ تصویر٦).

چنان‌که در چهره‌های تحلیلی جدول ۸ مشاهده می‌شود، از مشخصه‌های خاص چهره‌پردازی رضا عباسی که مختص به نگاره‌های اوست می‌توان به «نوع طراحی بینی و فاصلهٔ کم بین لب و بینی و تیرگی بین آن اشاره کرد» (سیدرضوی و حسنوند،۱۳۸٤: ٦٤). علاوه‌بر تحولات اجتماعی، زندگی شخصی رضا عباسی نیز در شیوه و موضوع ترسیم نگاره‌هایش مؤثر بوده است. «ناهماهنگی سلیقهٔ او با خواست‌های حامیان درباری باعث شد تا رضا مدتی را بیرون از دربار و در بین مردم زندگی کند و از نزدیک با اجتماع ارتباط برقرار کند» (کن‌بای،۱۳۷۸: ۱۰۱). ذکر این موضوع تأکیدی است بر وجود هنرمند مستقل در دوره‌ای از تاریخ نگارگری ایران.

در بررسی چهره‌های ترسیم‌شده از رضا عباسی با چند گونهٔ شخصیتی مواجهیم که هرکدام از اصول خاصی تبعیت می‌کنند. انسان‌ها در نگاره‌های او در سه ردهٔ جوان، میان‌سال و پیر ترسیم شده‌اند و چهره‌های هر گروه با

ادامهٔ جدول ۹.

نام هنرمند یا اثر	دوره	تأثیر حامی هنری	تأثیر فردیت هنرمند	تأثیر تحولات فرهنگی	تأثیر ادبیات و موضوع	تأثیر بر هنرمندان یا مکاتب بعدی
آل مظفر	آل مظفر	علاقه به فرهنگ عربی و هنرایرانی	سبکی متمایز در چهره‌پردازی	سبکی متفاوت از مکاتب قبلی نگارگری، کاربرد زبان و فرهنگ عربی	–	–
دیوان خواجوی کرمانی	جلایریان	حمایت بسیار از هنرمندان، علاقه به نگارگری ایلخانی و نقاشی چینی	–	متأثر از نگاره‌های ایلخانی	–	تأثیر بر مکتب هرات به‌خصوص در زمان بایسنغرمیرزا
دیوان سلطان احمدجلایر			شیوه‌های جدید و طراحی گونه	متأثر از نگاره‌های ایلخانی- تأثیر از هنر چین و اروپا	پیوند با عرفان	–
گلچین اسکندر سلطان	اسکندرسلطان (تیموریان)	علاقه به سنت‌های نگارگری شیراز،گلچین‌سازی متون ادبی و علمی	–	تأثیرپذیری از نگارگری آل مظفر و آل جلایر	حمایت ازگلچین‌سازی متون ادبی و علمی	تأثیر بر هنر هرات
معراج‌نامه	شاهرخ (تیموریان)	گرایش به نسخ مذهبی،انتقال سنت‌های هنری دربار اسکندر سلطان به هرات	–	تداوم سنت‌های نگارگری دورهٔ ایلخانی، تأثیر هنری دربار اسکندرسلطان،گسترش ارتباطات با چین	علاقهٔ حامی به نسخ مذهبی	
شاهنامهٔ بایسنغری	بایسنغرمیرزا (تیموریان)	علاقه به سنت‌های نگارگری دربار اسکندرسلطان و جلایریان و ترسیم چهرهٔ آرمانی برای شاهزادگان	تلاش هرمندان برای خلق چهره‌های منحصربه‌فرد، علاقه به نشان‌دادن واقع‌گرایی در چهره‌ها در برخی نگاره‌ها	تأثیر سنت‌های نگارگری دربار اسکندرسلطان و جلایریان، وجود صورتخانه در کتابخانهٔ سلطنتی	جنبه‌های سیاسی نسخه	آغاز توجه به واقع‌گرایی
روح‌الله میرک			تلاش برای سبکی اختصاصی،اظهار درویشی کردن	ورود نقاشی‌های تک‌برگی از استانبول به ایران،به‌وجودآمدن مرقعات،ارتقای سطح دید هنری حامیان درباری، وجود فضای منتقدانه در جامعهٔ هنری، پیوند تنگاتنگ نقاشی با ادبیات صوفیانه که پایگاه مردمی داشتند-تأثیر پذیری از سنت‌های استاد و شاگردی	راه‌یابی مضامین روزمره و مردمی به نگارگری، پیوند نگارگری با ادبیات صوفیانه	پرورش و تأثیر بر بهزاد
بهزاد	تیموری (سلطان‌حسین بایقرا)	حمایت مالی و معنوی حامی از هنرمند، هنرمند بودن حامی، برگزاری مجالس هنری، علاقه حامی به چهره‌نگاری، علاقهٔ حامی به فرقه‌های صوفیانه، ارتقاء سطح دید هنری	علاقهٔ شخصی هنرمند به واقع‌گرایی و معنویت و چهره‌پردازی، تأثیرپذیری او ازانسان‌گرایی شاعران بزرگی چون جامی و نوایی و انجمن‌های صوفیان، تأثیر رویدادهای زندگی شخصی‌اش چون علاقهٔ او به هنرهای رزمی و شکار، آموزش در محضر چندین استاد			تأثیر بر مکتب بخارا و ترکمنان و تبریز صفوی

ادامه جدول ۹.

نام هنرمند یا اثر	دوره	تأثیر حامی هنری	تأثیر فردیت هنرمند	تأثیر تحولات فرهنگی	تأثیر ادبیات و موضوع	تأثیر بر هنرمندان یا مکاتب بعدی
قاسم‌علی	تیموری (سلطان‌حسین بایقرا)	حمایت مالی و معنوی حامی از هنرمند، هنرمند ودن حامی، برگزاری مجالس هنری، علاقهٔ حامی به چهره‌نگاری، علاقهٔ حامی به فرقه‌های صوفیانه،ارتقای سطح دید هنری	از شاگردان بهزاد، تنوع شخصیت در چهره‌پردازی	ورود نقاشی‌های تک‌برگی از استانبول به ایران،به‌وجودآمدن مرقعات،ارتقای سطح دید هنری حامیان درباری، وجود فضای منتقدانه در جامعهٔ هنری، پیوند تنگاتنگ نقاشی باادبیات صوفیانه که پایگاه مردمی داشتند،تأثیرپذیری از سنت‌های استاد وشاگردی	راه‌یابی مضامین روزمره و مردمی به نگارگری، پیوند نگارگری با ادبیات صوفیانه	–
شاه‌مظفر			الهام‌پذیری از موضوعات درباری به‌علت پرورش در کنار خانوادهٔ سلطان، مهارت در ترسیم جزئیات در چهره‌ها			–
شاهنامهٔ تهماسبی	صفوی (شاه تهماسب)	تشویق هنرمندان، توجه به جنبه‌های سیاسی نسخه‌های خطی، علاقه به چهره‌نگاری، گسیل هنرمندان هرات به تبریز، علاقه به بهزاد و آثارش،نقاش‌بودن حامی،علاقه به چهره‌های زنانه	ترسیم چهره‌هایی متفاوت و شخصیت‌پردازی در آن‌ها توسط نگارگران این مجموعه	رواج تشیع و گسترش ادبیات صوفیانه، تبدیل درویش به یکی از عناصر ضروری صحنه‌های نگارگری	واج تشیع و گسترش ادبیات صوفیانه	–
سلطان‌محمد			هم‌آمیزی سبک بهزاد و مکتب ترکمنان، تلاش برای همسوکردن سبک خود با نگاره‌های بهزاد، ترسیم چهره‌هایی متفاوت از سبک بهزاد، شخصیت‌پردازی در چهره‌ها براساس مشاهده، تصویر حقیقی دوستان و رجال درباری همچون مجسمهٔ سنگی در کوه‌ها، فضای طنزگونه، تأثیر عرفان و معنویت			پروردن مکتب تبریز با هم‌آمیزی سبک بهزاد و ویژگی‌های مکتب ترکمانان تبریز و شیراز
هفت اورنگ جامی	صفوی (مکتب مشهد)	بهره‌مندی از هنرمندان تبریز، تشویق هنرمندان، نقاش‌بودن حامی،علاقهٔ حامیان به واقع‌گرایی در چهره‌پردازی	اِعمال روش شخصی از سوی هر هنرمند	راه‌یابی آثار و هنرمندان غربی به دربار صفوی، کاهش حمایت‌های حکومت مرکزی، بهره‌مندی از هنرمندان تبریز	–	تأثیربر مکتب اصفهان،تأثیردر شیوهٔ طراحی دوره‌های بعد
شیخ‌محمد			مهارت در چهره‌پردازی، آشنایی با خطاطی، فراگیری اسلوب فرنگی از نقاشان فرنگی دربار			

مشخصات خاصی ترسیم شده‌اند. «قوس کامل ابروان، انحنای صورت بی‌مو، زنخدان چانه، چشمان و بینی کشیدهٔ ملیح و لبخند خفیف» (آژند،۱۳۷۷: ۲۱۰) از مشخصه‌های صورت‌های جوان در نگاره‌های اوست. از نشانه‌های چهره‌های میان‌سال در نگاره‌های او می‌توان به «چهره‌هایی گرد با ابروان پرپشت و درهم‌کشیده و ترسیم سبیل» اشاره کرد (همان: ۲۱۲). چهره‌ها و انسان‌های کهن‌سال در نگاره‌های او «عاطفه و احساس گذشت زمان را نشان می‌دهند. آن‌ها وقتی که در کنار جوانان تصویر می‌شوند نمایندهٔ عقل و خرد و شیوهٔ منسوخ زندگی هستند» (همان: ۱۸-۲۱۷). طراحی رضا عباسی نقطهٔ اوج روند تحولی را که از میانهٔ سدهٔ دهم شروع شده بود نشان می‌دهد (تصویر ۷). پس از درگذشت رضاعباسی، سبک او توسط نقاشانی چون محمدقاسم، افضل الحسینی، محمدیوسف و محمدعلی ادامه پیدا کرد و تا حد زیادی به تصنع گرایید. آخرین نمایندهٔ وفادار به سبک چهره‌پردازی رضا عباسی معین‌مصور است که بعد از مرگ او رفته‌رفته گرایش به هنر غرب جایگزین آن شد.

محمد زمان از دیگر هنرمندان خاص این دوره است که در نقاشی‌های خود تأثیر قطعی هنر اروپا را می‌نمایاند. ظاهراً محمد زمان علاقه‌ای به الگوبرداری از آثار استادان پیشین خود نداشته و بیشتر به تقلید از نقاشی‌های اروپایی مایل بوده است.[۱] از سوی دیگر، بسیاری از پژوهشگران تأثیرپذیری از هنر اروپا را اجتناب‌ناپذیر و مختص زمان دانسته‌اند و علایق هنرمندان به این شیوه را همسو با تحولات اجتماع دانسته‌اند.[۲] احتمالاً محمد زمان بدون تماس مستقیم با ایتالیا و صرفاً با مشاهدهٔ آثار اروپایی و احیاناً برخورد با کتب نقاشی مغولی هند قواعد تصویری اروپایی را اقتباس کرده است (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۸۶).

از خصوصیات نقاشی محمد زمان می‌توان به «برجسته‌نمایی نسبتاً افراطی چهره‌ها و جامه‌ها، ریش‌ها و قدرت ثبت چندسطحی از بیانگری چهره اشاره کرد»

۱. آنتونی ولش در وصف محمد زمان می‌نویسد: هنگام مرمت خمسهٔ نظامی نه‌تنها آثار خود را بر آثار بزرگ‌ترین نگارگران اوایل سدهٔ ده هجری افزوده، بلکه بر خود فرض دانسته نگاره‌های آقامیرک را بهتر کند. به نظر نمی‌رسد کاری که او انجام‌داده،کار شخصی متواضع و فروتن باشد که برای اسلاف نامی و بلندآوازهٔ خویش احترام قائل است (ولش،۱۳۸۵:۱۴۳).

۲.شایان ذکر است که نفوذ شیوه‌های غربی در آثار شاگردان رضا اجتناب‌ناپذیر بود و تأثیراتی که این تماس‌ها ایجاد کردند نهایتاً مسیر نقاشی ایران را تغییر داد (کن‌بای،۱۳۷۸:۱۰۲).

ادامه جدول ۹.

نام هنرمند یا اثر	دوره	تأثیر حامی هنری	تأثیر فردیت هنرمند	تأثیر تحولات فرهنگی	تأثیر ادبیات و موضوع	تأثیر برهنرمندان یا مکاتب بعدی
محمدی	صفوی	ظاهراً با دربار همکاری نداشته است.	نگارگری متفاوت در سبک و موضوع، توانایی در ترسیم حالات طبیعی در پیکره‌ها، ادامهٔ واقع‌گرایی بهزاد، طراحی با قلم نی	کاهش حمایت‌های درباری	علاقه به موضوعاتی با زندگی روستایی	تأثیر در شیوهٔ طراحی دوره‌های بعد به‌ویژه رضا عباسی
صادق‌بیگ		کاهش حمایت دربار، علاقه و توجه به هنر اروپا و تشویق هنرمندان به‌تقلید از نقاشی غربی	وفاداری به سنت واقع‌گرایی بهزاد، توجه به علایق شخصی،مصورسازی نسخهٔ انوار سهیلی بدون حامی، سایه‌پردازی در چهره‌ها	کاهش حمایت دربار، رشد طبقهٔ بازرگان،علاقه و توجه به هنر اروپا،رواج طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب،رواج تشیع وگسترش ادبیات صوفیانه، تماس مستقیم هنرمندان ایرانی با نقاشان اروپایی و ارمنیان ساکن اصفهان، تأثیر هنر گورکانی هند، گسترش پایگاه اجتماعی هنرمندان، افزایش تعداد مخاطبان، به وجودآمدن دید نقادانه در هنرمندان	رواج نگاره‌های تک‌برگی و تعلقات مذهبی حامیان موجب به‌وجودآمدن مضامین جدید در نگارگری شد،رواج تشیع وگسترش ادبیات صوفیانه	–
رضا عباسی			نوآوری در طراحی و موضوعات،ادامه‌دهندهٔ واقع‌گرایی بهزاد و محمدی، توجه به علایق شخصی، ترسیم چند گونهٔ شخصیتی جوان و میان‌سال و پیر در آثارش			تأثیر بر شاگردانش در مکتب اصفهان
معین‌مصور			وفادار به سنت چهره‌پردازی رضا عباسی، توجه به سنت‌های نگارگری و دوری از چهره‌پردازی غربی،علاقه‌مند به ثبت وقایع و رویدادهای زمانش			–
محمد زمان			علاقه به شیوهٔ چهره‌پردازی غربی،اقتباس ازطریق مشاهدهٔ آثار اروپایی و نقاشی مغولی هند، بی‌توجهی به سنت‌های چهره‌نگاری پیشین و سنت مرادومریدی استادوشاگرد			تأثیر بر مسیر نقاشی ایران در سده‌های بعد

(ولش، ۱۳۸۵: ۹۶). مقایسهٔ چهره‌پردازی‌های محمد زمان با هنرمندان پیش از او در جدول ۷ آورده شده است. در *شاهنامهٔ بایسنغرمیرزا* ادامهٔ چهره‌پردازی مکتب شیراز در زمان اسکندرسلطان، تلاش برای خلق چهره‌های منحصربه‌فرد و واقع‌گرایی در چهره‌ها در برخی نگاره‌ها دیده می‌شود.

در آثار بهزاد ترسیم چهره‌های آرمانی و قراردادی برای داستان‌های ایرانی، تنوع و واقع‌گرایی در ترسیم چهره‌های درجه دو در تصویر و تنوع در رنگ چهره‌ها نمایان است. در آثار محمدی ادامهٔ شیوهٔ چهره‌پردازی بهزاد، چهره‌های گرد و لب‌های ورچیده و چشمان درشت مشاهده می‌شود.

شیوهٔ چهره‌پردازی محمدی ادامهٔ شیوه بهزاد و در قالبی نو و متأثر از نقاشی غربی است. نوع طراحی اجزای چهره‌ها بیان‌کنندهٔ زیبایی اشرافی و آرمانی مورد علاقهٔ اشراف صفوی است.در جدول ۸ مقایسهٔ روند چهره‌نگاری دورهٔ صفوی، مکاتب تبریزو مشهدملاحظه می‌شود.در شاهنامهٔ شاه‌تهماسب ترسیم چهرهٔ آرمانی برای سلطان، علاقه به ترسیم چهرهٔ شبیه زنان و طراحی چهره‌ها به‌ظرافت با مداد نمایان است. در آثار سلطان‌محمد شخصیت‌پردازی در چهره‌ها براساس مشاهده، تصویر حقیقی دوستان و رجال درباری، چون مجسمهٔ سنگی در کوه‌ها آشکار است. در هفت اورنگ چهره‌ها به‌صورت جوان‌های لاغر با گردن بلند و چهرهٔ گرد، طراحی آزادترو سالخوردگان به‌حالت کاریکاتور تصویر شده است. در نقاشی‌های شیخ‌محمد گرایش به چهره‌پردازی فرنگی و چهره‌هایی فاقد شخصیت‌پردازی مشهود است.آثار محمدی با واقع‌گرایی در چهره‌پردازی و گرایش به شیوهٔ پیکره‌نگاری قزوین یعنی آدم‌های لاغر و بلندقامت با چهرهٔ گرد و لب‌های ورچیده و چشمان درشت مشخص است.

چنان‌که درجدول ۹ مشاهده می‌شود، حامیانی که نقاش بودند یا دست‌کم با هنر آشنایی داشتند هنرمندان را به تصویرسازی‌نسخ‌خطی‌تشویق می‌کردند.تأثیرات‌شخصی هنرمند، گرایش به موضوعات زندگی روستایی، رواج تشیع و گسترش ادبیات صوفیانه و در اواخردورهٔ صفوی گرایش به هنر اروپایی و واقع‌گرایی، کاهش حمایت دربار و رواج نگاره‌های تک‌برگی از زمره عوامل مؤثر اجتماعی و فرهنگی در شکل‌گیری چهره‌پردازی در آن دوره بوده است.

نتیجه

ترسیم چهره‌های غیرواقع‌گرا در نگارگری سنتی ایران ناشی از بی‌مهارتی نگارگران ایرانی نبوده است و عوامل بسیاری چون سلیقه و سیاست حامی، باورهای دینی، شرایط اجتماعی، شیوهٔ کتاب‌آرایی، رعایت آداب استادوشاگردی، موضوع و ادبیات و زندگی شخصی هنرمندان در آن دخیل بوده است. کتابخانهٔ سلطنتی نیز در هر دوره نقش مؤثری در انتقال سنت‌های چهره‌پردازی گذشتگان به نگارگران داشته است. هنرمندان نگارگر ایرانی چارچوب‌های خاصی در تعریف چهره‌نگاری داشته‌اند که در سده‌های متمادی پابرجا بوده و هنرمندان موظف به پیروی از این اصول بوده‌اند. این قراردادها نسل به نسل از دوره‌ای به دورهٔ دیگر انتقال یافته است. برای مثال، در دورهٔ سلجوقی نقش‌های روی سفالینه‌ها و نسخ مصور سخت تحت‌تأثیر سنت‌های هنری خاوری به‌ویژه هنر مانوی بود که در دورهٔ ایلخانی با هنر بیزانس و شیوه‌های عربی و مکاتب پیش از مغول در هم آمیخت و به‌همت هنرمندان این دوره خصوصاً احمدموسی به شیوه‌ای نو و ابداعی در چهره‌پردازی مبدل شد و با شاگردان او ادامه یافت و به دوره‌های بعد منتقل گردید. هریک از نگارگران، ضمن رعایت این قراردادها، سبک شخصی خود را در چهره‌پردازی تجربه‌کرده‌اند و چهره‌های ترسیم‌شده به‌دست هنرمندان مختلف ویژگی‌های خاص خود را دارند. در دورهٔ تیموری نیز، باوجود دیدگاه‌های جدید در چهره‌پردازی و رواج نوعی واقع‌گرایی در شیوهٔ پردازش چهره‌ها، نگارگران همچنان از الگوهای پیشین تبعیت کرده و آن اصول را با نیازهای خود و جامعه همسو کرده بودند. تنها با رواج گرایش به هنر اروپاست که به‌مرور زمان سنت‌ها و اصول چهره‌پردازی نادیده گرفته می‌شود و چهره‌نگاری به‌سوی چهره‌پردازی واقع‌گرایانه پیش می‌رود. نگارگران ایرانی در مقطع زمانی مطرح در این پژوهش، ضمن رعایت قراردادها و الگوهای کهن، سبک شخصی خود را با تأثیرپذیری از واقع‌گرایی غربی در چهره‌پردازی اعمال کرده‌اند.

منابع و مآخذ

آژند،یعقوب. ۱۳۷۷. *دوازده رخ: یادنگاری دوازده نقاش نادره‌کارایران*. تهران: مولی.
آژند، یعقوب. ۱۳۸٤. مکتب *نگارگری تبریز و «قزوین-مشهد»*. تهران: فرهنگستان هنر.
آژند،یعقوب. ۱۳۸۷الف. مکتب *نگارگری هرات*. تهران: فرهنگستان هنر.
آژند،یعقوب.۱۳۸۷ب. مکتب *نگارگری شیراز*. تهران:فرهنگستان هنر.
بهادری، عبادالله. ۱۳۸۳. «کمال‌الدین بهزاد: ریشه و شاخه‌های هنرش»، *کمال‌الدین بهزاد: مجموعه مقالات همایش بین‌المللی*. تهران: فرهنگستان هنر.
برند،باربارا. ۱۳۸۳.هنراسلامی (ج ۷).ترجمهٔمهنازشایسته‌فر. تهران: مؤسسهٔمطالعات هنراسلامی.
بلر،شیلا وبلوم،جاناتان. ۱۳۸٦.*هنرومعماری اسلامی*(ج ۲).ترجمهٔیعقوب آژند. تهران: سمت.
بینیون،لورنس،ویلکنسون،ج.و.س. و گری،بازیل.۱۳۶۷. *سیرتاریخ نقاشی ایران*. ترجمهٔمحمد ایرانمنش. تهران:امیرکبیر.
پوپ،آرتور. اکرمن، فیلس. ۱۳۸۷*سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*. ج۹. ۱۳۸۷ تهران: علمی فرهنگی.
پازوکی، شهرام. ۱۳۸۸. «رویکرد عرفانی به هنر اسلامی»، هادی ربیعی. جستارهایی در چیستی *هنر اسلامی (مجموعه مقالات و درس گفتارها)*. تهران: متن.
پاکباز،رویین. ۱۳۸۴. *نقاشی ایرانی ازدیرباز تا امروز*. تهران: زرین وسیمین.

پاکباز،رویین. ۱۳۸۵.*دایرةالمعارف هنر*. *تهران:*سازمان چاپ وانتشارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی.
پوپ،آرتور. ۱۳۷۸.*سیروصورنقاشی ایران*.ترجمهٔیعقوب آژند. تهران:مولی.
پولیاکووا،ی.آ.ورحیم‌ووا،ز.ای. ۱۳۸۱.*نقاشی وادبیات ایرانی*. ترجمه وتحقیق زهره فیضی. تهران: روزنه.
تالبوت رایس،تامارا. ۱۳۷۲.*هنرهای باستانی آسیای مرکزی تادورهٔاسلامی*.ترجمهٔرقیه بهزادی. تهران: بردار و تهران.
رابینسن،ب. و. ۱۳۷۶.تاریخ هنرایران، ج ۱۱: هنرنگارگری ایران.ترجمهٔیعقوب آژند. تهران:مولی،تهران.
راکسبرگ،دیویدجی. ۱۳۸۸.«کمال‌الدین بهزادومسئلهٔپدیدآورندگی اثرهنری درنقاشی ایرانی»،ترجمه وتحقیق صالح طباطبایی،مجموعه *مقالات نگارگری ایرانی اسلامی درنظروعمل*،تهران: فرهنگستان هنر: ۲۴۶-۱۹۵.
رهنورد،زهرا. ۱۳۸۶. *تاریخ هنرایران دردورهٔاسلامی: نگارگری*. تهران: سمت.
زکی، محمدحسن. ۱۳۸۴. *چین وهنرهای اسلامی*،ترجمهٔغلامرضاتهامی. تهران: فرهنگستان هنر.
سیمز، النور. ۱۳۸۱. *تصاویر بی‌همتا*. سنگاپور: انتشارات دانشگاه یل.
سودآور، ابوالعلاء. ۱۳۸۰. *هنر دربارهای ایران*. ترجمهٔ ناهید محمد شیرازی. تهران: کارنگ.
سیدرضوی،نسرین‌وحسنوند،محمدکاظم.۱۳۸۴.«طراحی‌درنگارگری‌سنتی‌ایران»،*جلوهٔهنر*،۲۵: ۸۰-۶۲.
شایسته‌فر،مهناز. ۱۳۸۲.«آثارزندگی درنگارگری بهزاد»،*کتاب ماه هنر*،۶۳/۶۴: ۸۵-۷۴.
شریف‌زاده،عبدالمجید. ۱۳۸۱. *دیوارنگاری درایران (زندوقاجاردرشیراز)*. تهران: انتشارات مؤسسهٔ صندوق تعاون سازمان میراث فرهنگی.
عکاشه، ثروت. ۱۳۸۰. *نگارگری اسلامی*. ترجمهٔ غلامرضاتهامی. تهران: سورهٔ مهر.
کلیم کایت، هانس یواخیم. ۱۳۸۴. *هنر مانوی*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.
کورکیان،ا.م. و سیکر،ژ، پ. ۱۳۷۷. *باغ‌های خیال*. ترجمهٔپرویز مرزبان. تهران: تندیس نقره‌ای.
کن‌بای،شیلا. ۱۳۷۸.نقاشی ایرانی.ترجمهٔمهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر.
گرابر،اولگ. ۱۳۸۳. *مروری برنگارگری ایرانی*.ترجمهٔ مهردادوحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.
گیریشمن، رمان. ۱۳۷۰. *ایران از آغاز تا اسلام*. ترجمهٔ محمد معین. تهران: علمی و فرهنگی.
گری، بازیل. ۱۳۶۹. *نقاشی ایرانی*. ترجمهٔ عربعلی شروه. تهران: عصر جدید.
مقدم اشرفی، م. ۱۳۶۷. *همگامی نقاش با ادبیات در ایران (از سدهٔ ۶ تا ۱۱ه.ق)*. ترجمهٔ رویین پاکباز. تهران: نگاه.
مقدم اشرفی، م. ۱۳۸۶.بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی. ترجمهٔ نسترن زندی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
معمارزاده، محمد ویگانه، بهادر. ۱۳۸۷.«استمرارهنروسنت مانوی برنگاره‌های مکتب اول تبریز»،*کتاب ماه هنر*، ۱۱۹: ۴۸-۳۸.
ولش،آنتونی. ۱۳۸۵. *شاه عباس وهنرهای اصفهان*. ترجمهٔ احمدرضاتقاء. *تهران*: فرهنگستان هنر.

Hassanvand, Mohammad Kazem. 2004."A Survey of Prohibition of Painting in Islam", *The International Journal of Humanities*, 11, 1: 31-44.

An Investigation into Transformation of Portraiture in Iranian Miniature Painting till Safavid Era

Mohammad KazemHassanvand, PH.D, Associate Professor, University of TarbiatModares, Tehran, Iran.
Shahla Akhondi, M.A, Faculty of Art azad Islamic University, Mashahad, Iran.

Reseaved:2011/4/11 Accept:2013/3/6

Iranian Moslem painters have observed the divinely world through the world beauties; aimed at finding out the worldly instances and understanding the eternal realities. These beliefs have affected the portraiture in Iranian traditional painting; therefore, despite of the western painting, the Iranian painting has been rarely served the creation of the iconography. Regarding the above mentioned points, the portraits in Iranian traditional painting are unique, while they have been painted based on specific patterns. This methodology led some researchers to a fault judgment; so that they have observed the portraits as similar and rigid ones. However, the Iranian traditional portraiture has been affected by different social factors.In this article, social development indicators, from the Sassanid to the Safavid era, has been studied and the major developments in portraiture has been analyzed. Iranian artists, in addition to applying traditional rules and patterns, they also experienced their own personal styles. Turning towards western art, made artists to ignore the traditional method of portraiture, as a result, this kind of art changed its direction towards realism. In this article the historic, descriptive and comparative methods have been used.

Key words: Persian Painting, portraiture, Art patrons, the Artist's Individuality, Iran.