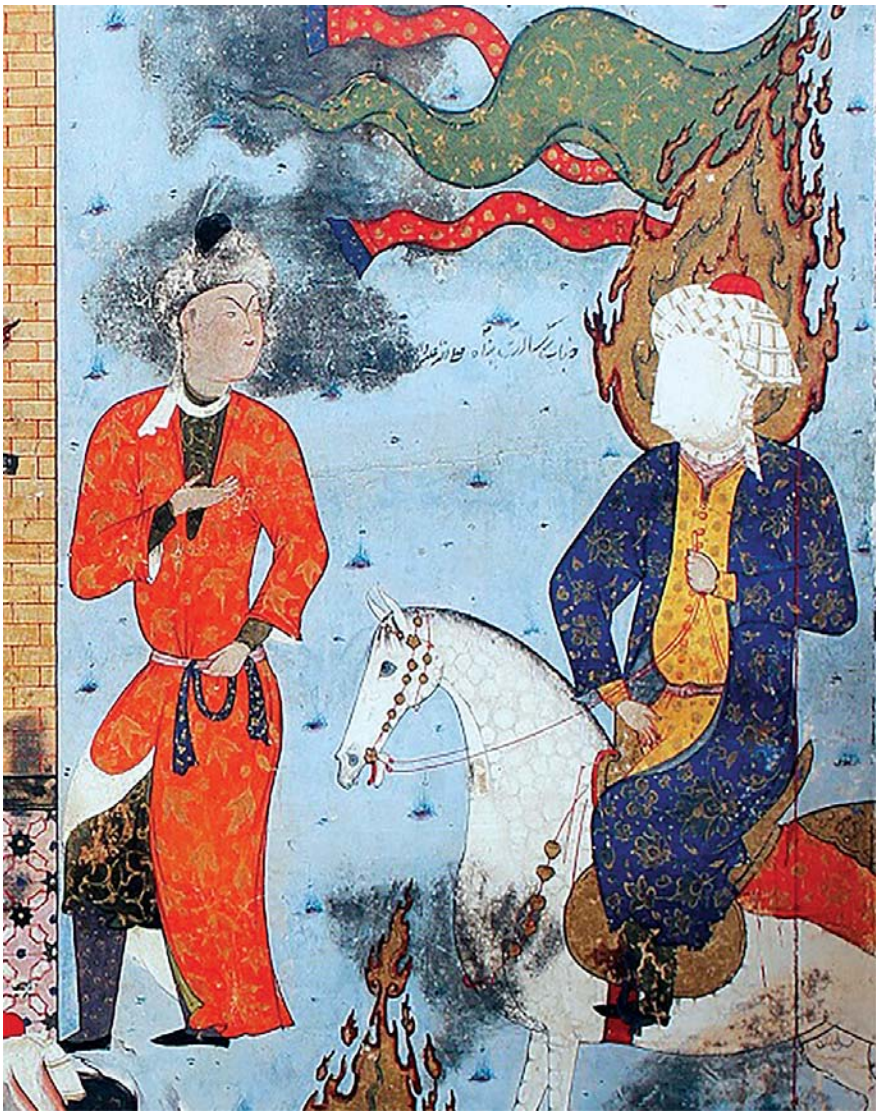


کندن دروازهٔ خیبر توسط حضرت علی(ع)، کتاب نسخه فالنامهٔ شاه تهماسبی (جعفر صادق (ع)، قزوین، ۹۵۸ الی ۹۶۸ ق . اواسط دهه ۱۵۵۰ تا اوایل دهه ۱۵۶۰ میلادی است.
مأخذ:
www. Chester Beatty Museum .com

فصلنامهٔ علمی نگره

نقش تحولات اجتماعی در شکل‌گیری مکتب نگارگری قزوین*

حسن یوسفی** نظام‌الدین امامی‌فر*** پرویز حاصلی**** سیدرضا حسینی*****

تاریخ دریافت : ۱۴۰۱/۱۲/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۴/۲۴
صفحه ۴۷ تا ۶۷
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

نقاشی ایران در مسیر رشد خود دچار تحولات فروانی شده است. به همین جهت، مکاتب گوناگون نگارگری، دارای صبغهٔ قومی و قبیله‌ای و دربرگیرندهٔ فرهنگ حاکم زمان خود هستند. مکتب قزوین از جمله مکاتب نقاشی ایران دورهٔ صفوی است که در سال ۹۵۵ ق، هنگام تغییر پایتخت از تبریز به قزوین شکل گرفته و بسان سایر مکاتبْ در روند شکل‌گیری و تکامل خود، تحت تأثیر حوادث اجتماعی و سیاسی حاکم بوده است. همین ضرورت، نگاه جامعه‌شناسانه بر این مکتب را دو چندان می‌کند. پژوهش پیش‌رو، با **هدف** بررسی تأثیر بازتاب تحولات اجتماعی در ظهور مکتب نگارگری قزوین، ضمن معرفی این مکتب درصدد است با نگاهی جامعه‌شناختی، آن را از منظر نظریهٔ بازتاب، مورد واکاوی قرار دهد. در این راستا، جهت پاسخگویی به **سؤالات**: ۱. تحولات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی در دورهٔ صفویه چگونه شکل گرفته است؟ ۲. بازتاب این تحولات در مکتب نگارگری قزوین چگونه است؟ **روش تحقیق** در این مقاله از روش نظری و شیوهٔ توصیفی- تحلیلی سود جسته است. **نتایج** نشان می‌دهد که مکتب قزوین، همواره متأثر از تحولات سیاسی و اجتماعی دورهٔ صفویه بوده است. از این‌رو، موضوع نگاره‌های این مکتب، توصیف و تمجید از انسان و حالات اوست و از این منظر شاهد جهان‌بینی و نگرشی جدید در آثار این مکتب هستیم. تک‌پیکره‌نگارها و اوراق تک‌برگ مستقل که عمدتاً تصاویری از شاه و درباریان را به نمایش می‌گذارند؛ اولین نمونه‌های تصویری هستند که به سفارش حامیان، در دستان توانمند طراحان چهره‌گشا رسامی می‌شوند. درکل، پر هزینه بودن تکمیل نسخه‌های خطی برای دربار، عدم توجه شاه تهماسب به نقاشی نسخه‌های خطی و معرفی نقاشی دیواری، تعصب مذهبی شاه تهماسب به نگارگری، ایجاد محیط هنری، رشد طبقهٔ بازرگان و افراد کم ثروت‌تر جامعه، سفارش زیاد اوراق تک‌برگ و مرقعات تصویری و خوشنویسی؛ از مهم‌ترین عوامل ایجاد و رشد مکتب نگارگری قزوین می‌باشند.

واژگان کلیدی

نگارگری، تک‌پیکره‌نگاری، صفویه، مکتب قزوین، جامعه شناسی هنر

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ مسؤول با عنوان «**تأثیر بازتاب تحولات اجتماعی در ظهور مکتب نگارگری قزوین**» به راهنمایی نویسندگان دوم، سوم و چهارم در دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد می‌باشد.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. Email: hasanyousefi49@gmail.com
*** دانشیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (**نویسندهٔ مسؤل**) Email: emamifar@shahed.ac.ir
**** استادیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. Email:haseli@shahed.ac.ir
***** استادیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. Email:rz.hosseini@shahed.ac.ir

مقدمه

هر اثر هنری فرزند زمان خویش است که در بسیاری از موارد با توجه به زمان و مکان و محیط هنری و هنرمند رشد یافته است. هنر، به‌مثابهٔ بخشی از وجود انسان، از جامعه و تحولات اجتماعی اثر می‌پذیرد و هنرمند با قوهٔ خیال، تحولات زمانهٔ خود را در اثر هنری منعکس می‌کند. اگرچه، هنر در ذات خود زاییدهٔ تحولات اجتماعی نیست، ولی از آن جا که هنرمند نسبت به سایر افراد جامعه، از دریافت عمیق‌تری برخوردار است، نمی‌تواند در برابر مسائل جامعه و تحولات آن، بی‌تفاوت باشد. جامعه‌شناسی هنر، به‌رغم محدویت‌های خود، درصدد نشان دادن رابطهٔ پنهان جامعه و آثار هنری است. زیرا، هر اثر هنری، از برخی جهات تنها در نسبت با ساختار نهادی جامعه‌ای که در بستر آن تولید شده و نیز بر مبنای جایگاه و کارکرد خود و در چارچوب شرایط آن جامعه، قابل درک و فهم است. در دورهٔ صفویه جریان حمایت از هنر، وضعیتی روشن و یکدست نداشت و به نظر می‌رسد به دلیل شرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی، این جریان با خواسته‌های متنوعی روبه‌رو بوده است. در کل، هر اثر نقاشی که مؤلفه‌های زندگی اجتماعی و یا بخشی از شرایط تاریخی، فرهنگی و حتی اقتصادی یک دوره را مستند می‌سازد، می‌تواند در فرایند تحلیل، به ویژگی‌های برجستهٔ حیات مادی دورهٔ مربوط به خود اشاره کند. این ویژگی‌ها می‌توانند علاوه بر نشان دادن واقعیات زندگی، اطلاعات و داده‌های مهمی را در چارچوب ساختارهای جامعه در قالب نشانه‌ها و نمادهای غیر مادی نیز به تصویر در آورند که محققان از آن با عنوان رویکرد یا نظریهٔ بازتاب یاد کرده‌اند. طبق این نظریه؛ پادشاهان، حاکمان، سیاستمداران و نهادها و نظام طبقاتی حکومت صفویه در شکل‌گیری مکتب نگارگری قزوین -که از نظر ساختار و محتوا متفاوت از مکتب نقاشی تبریز صفوی است- تأثیرات خاص خود را بر روی آثار نگارگری این مکتب اعمال کرده‌اند. **هدف** از این پژوهش نقش تحولات اجتماعی در شکل‌گیری مکتب نگارگری قزوین آن را از منظر نظریهٔ بازتاب، مورد واکاوی قرار دهد. از این‌رو، پژوهش حاضر با هدف تأثیر تحولات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی دورهٔ صفویه در صدد پاسخگویی به این **سؤالات** است: ۱- تحولات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی در دورهٔ صفویه چگونه شکل گرفته است؟ ۲-بازتاب و نمود این تحولات در آثار مکتب نگارگری قزوین چگونه بوده است؟ بنابراین، **اهمیت و ضرورت** این پژوهش بررسی آثار مکتب قزوین از منظر جامعه‌شناختی در درک و فهم بهتر این آثار راه‌گشاست.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع توصیفی- تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای با مراجعه به پایگاه‌های اطلاعاتی و اسناد تاریخی است. جامعه پژوهش شامل تمامی نقاشی‌های دیواری کاخ چهلستون قزوین، نسخه‌های خطی و تک برگهای نگارگری که بین سالهای ۹۵۵ ـ ۱۰۰۶ ق در قزوین تولید شده اند. نمونه مورد پژوهش شامل ۸ نگاره از نقاشی‌های دیواری، ۱۵ نسخه خطی و ۲۷ نگاره تک برگ بود که به صورت تصادفی ساده پس از کدگذاری آثار موجود، تا رسیدن به اشباع نظری انتخاب شدند که با تحلیل ویژگی‌های تصویری، و ارایهٔ آنها در قالب جدول، و با پرداخت به مضامین، موضوعات و نگرش نگارگران و بررسی تحولات و تأثیرات اجتماعی در نگارگری آن دوران در سه حوزه، و در یک سیر تحول به تحلیل می‌پردازد. نگارندگان برای پاسخ به سئوالات خود به دنبال استدلال منطقی و نتایج حاصل از تأثیرات اجتماعی، اقتصاد و مذهب بر نگارگری خواهند بود؛ از سوی دیگر تأثیرات این تحولات را در نمونه‌هایی منتخب نشان می‌دهند. شیوهٔ تجزیه و تحلیل کیفی است.

پیشینهٔ تحقیق

اگرچه پژوهش‌های متعددی در زمینهٔ هنر در دورهٔ صفوی صورت گرفته، اما با توجه به بررسی‌های انجام شده تاکنون پژوهش مستقلی در مورد بازنمود نقش تحولات اجتماعی قزوین دورهٔ صفویه در شکل‌گیری مکتب نگارگری قزوین، صورت قرار نگرفته است و در پژوهش‌های موجود تنها اشاراتی مختصر در این مورد می‌توان یافت. مقالهٔ «نقاشی ایرانی، رسانه چندمنظوره حکومتی (مورد مطالعه: نگاره باغی دوره صفویه)» از نوری (۱۴۰۱) *فصلنامه علمی پیکره، شماره ۲۷*، پژوهش مذکور به بررسی نگارههای باغی به عنوان یک رسانه چندساحتی، ساختار اجتماعی و روابط قدرت صفویان را پوشش داده و به معرفی و تحلیل تنوع ساختار طراحی باغها و فضاهای جمعی، هنر و دانش باغسازی صفویان، آگاهی و دقت نگارگران درباری در بیان مؤلفههای هویتی و انتقال پیامهای اثرگذار به مخاطبان خود پرداخته است. مبحث اصلی این مقاله، توجه به نقاشی ایرانی، پرداختن به شیوههای خلاقانهای از هنر تصویری و ساختارهای سیاسی اجتماعی جامعهٔ صفوی است. در نهایت پژوهشگر این نتیجه را به دست داده که نقش فاعلان اجتماعی در بازنمایی ایدئولوژی و سیاستهای درباری، مؤلفههای نمادین رسانهای متعددی ایجاد میکند و هنر تصویری دورهٔ صفوی همانند رسانهای خبری، به شناسایی برخی سطوح، اوضاع اجتماعی، تعاملات و فرآیندهای تولید متن در فضاهای باغهای سلطنتی منجر شده است. البته، در این مقاله اشاره‌ای به مکتب قزوین نشده است. مقالهٔ «مطالعه تحولات سیاسی و فرهنگی دورهٔ شاه تهماسب صفوی و تأثیر آن در نقاشی این دوره با توجه به نظریهٔ بازتاب» از سجادی (۱۳۹۹) *فصلنامه علمی نگره، شماره ۵۸*، در این مقاله توجه خاص به دورهٔ تاریخی،

سیاسی و اجتماعی زمان شاه تهماسب شده است. نویسنده به عواملی که موجب این تغییرات شده اشاره می‌کند و انعکاس شرایط اجتماعی و رویکرد بازتاب را در شکل‌گیری نگاره‌های عصر شاه تهماسب (۹۳۰ – ۹۸۳ ه.ق) در اوراق تک‌برگ و نسخهٔ فالنامه مورد بررسی قرار می‌دهد. شایان ذکر است نویسنده در کنار مکتب تبریز و مشهد، اشارهٔ مختصری به مکتب قزوین نیز می‌کند. مقالهٔ «بررسی تأثیر تحولات اجتماعی و فرهنگی در دوره‌های صفوی و قاجار بر چهره‌نگاری و پیکره‌نگاری زن» از رشیدی و طاهری (۱۳۹۸) نشریه زن در فرهنگ و هنر، شمارهٔ ۲؛ در این مقاله هنر چهره‌نگاری در نگارگری ایران با مراجعه به هنر چهره‌پردازی ایران باستان بررسی می‌شود و حاصل کار این است که توجه به تحولات اجتماعی در اواخر دورهٔ صفوی و اوایل دورهٔ قاجار به تغییراتی در زندگی زنان منجر شده که این امر در زمینهٔ هنر نیز قابل پیگیری است. مقالهٔ «حاکمیت بر رعایا: بازتاب ایدئولوژی صفویان در نقاشی‌های «مرد سوار بر اسب و فیل ترکیبی» (پیکره در پیکره)» از نایفی (۱۳۷۹) تاریخ و تمدّن اسلامي، سال چهاردهم، شماره ۲۸، پژوهش مذکور، تأثیر رویکرد تاریخ اجتماعی، تأکید بر بازتاب جامعه در اثر هنری و نگاهی انتقادی، چگونگی بازتاب ایدئولوژی و جامعهٔ صفوی را در آثار یاد شده بررسی و تحلیل می‌کند و برخی دلایل مؤثر بر رکود تصویرگری این آثار را ارائه می‌دهد. نتیجهٔ حاصل از آن این است که حیوانات ترکیبی در سده ۱۰ ه/ ۱۶ م. در آثار این دوره، احیا شده‌اند، با این تفاوت که در ترکیب حیوانات و پیکره‌های این دوره، پیکره‌هایی شناخته شده چون اسب به کار رفته است نه موجوداتی خارق‌العاده و خیالی. متأسفانه در این تحقیق، اشاره‌ای به تحولات مکاتب نقاشی این دوره نشده است و تنها به رویکرد بازتاب در تولید آثار این دوره بررسی و تحلیل شده است. مقالهٔ «نقاشی‌های دیواری شاه تهماسب در قزوین» از اشراقی (۱۳۷۹) هنر و جامعه در جهان ایرانی،انتشارات طوس، در این مقاله برای نخستین بار نقاشی دیواری کاخ چهل‌ستون قزوین به صورت تاریخی تحلیل شده و در آن به هنر زمان شاه تهماسب به ویژه، نقاشی دیواری در دولتخانه بررسی و تحلیل شده است. البته، نویسندهٔ این پژوهش، توجه چندانی به نحوهٔ شکلگیری مکتب قزوین، فنون و نوع آثار در حوزههای مختلف این مکتب نکرده است. حسنوند و آخوندی (۱۳۹۱) مقالهٔ «بررسی سیر تحول چهرهنگاری در نگارگری ایران تا انتهای دورهٔ صفوی» فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره، شماره ۲۴، 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. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «تجزیه و تحلیل نقاشی ایرانی مکتب قزوین (نیمه دوم قرن دهم ه.ق).» از یوسفی (۱۳۸۱)، دانشگاه شاهد، به راهنمایی دکتر نادعلیان؛ نویسنده در این پژوهش برای نخستین بار مکتب نقاشی قزوین را مورد بررسی و تحلیل قرارداده و به تجزیه و تحلیل چند نمونه از نگارههای این مکتب پرداخته است. کتاب تاریخ نقاشی قزوین (دوران صفویه تا اواخر قاجار)، انتشارات سورهٔ مهر، از حسن یوسفی (۱۳۹۴)، در این کتاب به تحلیل تاریخی نقاشی قزوین از دورهٔ صفویه تا اواخر قاجار در قزوین پرداخته شده است. تاریخ شاهان (صفوی، افشار، زند و قاجار) در قزوین، هنرمندان و نقاشان این دوران، وقایع تاریخی و تحولات اجتماعی در زمان‌های ذکر شده و همچنین اشاره‌ای مختصر به شکل‌گیری مکتب نقاشی قزوین و تحلیل چند اثر از این مکتب اشاره شده است. کتاب مکتب نقاشی تبریز، قزوین و مشهد اثر یعقوب آژند (۱۳۸۴) انتشارات فرهنگستان هنر؛ در این اثر به ویژگی‌های نقاشی، هنرمندان و آثار مکاتب مشهد و قزوین اشاره نموده و به نتایجی چون شروع اسلوب فرنگی‌سازی، حضور نگارگران برجسته و به جا ماندن نسخ شاخص از مکاتب فوق دست یافته است. نویسنده با یک نگرش تاریخی، جایگاه هنرمندان مکتب تبریز دوم، مشهد و قزوین را معرفی می‌کند. کتاب نقاشی و حامیان صفوی، اثر آنتونی ولش (۱۳۸۵) انتشارات فرهنگستان هنر، شامل تحقیقات گسترده‌ای در زمینهٔ نگارگری دورهٔ صفوی است. نویسندهٔ این کتاب به حوادث و اوضاع حاکم بر دربار شاه تهماسب اول، اسماعیل دوم و عباس اول پرداخته و به تأثیر این تحولات در آثار نقاشی این دوره اشاره کرده است.

با توجه به سوابق ذکر شده، برتری و اهمیت پژوهش حاضر در بهره‌گیری از دیدگاه جامعه‌شناسانه و تحلیل آثار مکتب قزوین

از دریچهٔ نظریهٔ بازتاب است. زیرا، به‌واسطهٔ تأثیر اتفاقات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی ادوار مختلف دورهٔ صفویه، بر روی آثار این دوره، توجه به نظریهٔ بازتاب اهمیت می‌یابد. از این‌رو، این مقاله برآن است تا نقش تحولات اجتماعی را با تکیه بر نظریهٔ بازتاب در مکتب نگارگری قزوین دورهٔ صفویه و روند تغییراتی که در این دوره از سال ۹۵۰ تا ۱۰۰۶ ق اتفاق افتاده بررسی نماید.

مبانی و ادبیات نظری تحقیق

آرنولد هاوزر[1] (۱۸۹۲–۱۹۷۸) معتقد است تعالی اجتماعی هنرمند متأثر از عوامل محیطی و فردی است. وی اذعان دارد که خودآگاهی فردی هنرمند منجر به این شد که اثر هنری را ساخته و پرداختهٔ شخصیت مستقل هنرمند بدانند و رهاورد آن، بدعت و نوآوری در اثر هنری بود. یکی از مهم‌ترین رویکردهای اجتماعی در هنر که نقش آن در شناخت هر چه بهتر آثار هنری قابل توجه است، رویکرد بازتاب است که توسط «ویکتوریا الکساندر» و برخی دیگر از جامعه‌شناسان هنر در تقابل با رویکرد شکل‌دهی مطرح شد. این رویکرد مبتنی بر «انعکاس جامعه در آثار

1.Arnold Hauser

هنری» است و بر این ایده استوار است که هنر همواره چیزی دربارهٔ جامعه به ما می‌گوید، چنان‌که هنر حاوی اطلاعاتی دربارهٔ جامعه و بازتاب واقعیت‌های آن است. شکل‌گیری آثار هنری، به‌گونه‌ای است که اغلب آثار هنری به عنوان محصول و بازتاب شرایط حاکم به جامعه و بستر شکلگیری خویش شناخته می‌شود؛ از این‌رو، هنر همواره اطلاعاتی دربارهٔ جامعه به ما میگوید (Hawkes، ۲۰۰۳).

در جامعه‌شناسی هنر، رویکرد بازتاب به تحقیقات متنوع و گسترده‌ای گفته می‌شود که فصل مشترک تمامی آنها این ایده است که هنر آیینهٔ جامعه است. بنابر نظریه مارکسیسم، آگاهی، محصول هستی اجتماعی است و با تغییر این شالوده آگاهی نیز دگرگون می‌گردد. بدین‌روی، ساختار ایدئولوژی می‌تواند متأثر از زیر ساخت هستی اجتماعی که در بستر اقتصادی شناور است، اشکال متفاوتی به خود بگیرد. طبق رویکرد بازتاب، هنر بازتاب دهندهٔ ذات جامعه است یا به تعبیری دیگر، ذات هنر ملهم از داده‌های اجتماعی است. پیشینهٔ این رویکرد ریشه در مارکسیسم دارد که معتقد است فرهنگ و ایدئولوژی هر جامعه (روبنا) روابط اقتصادی (زیربنا)ی آن را بازتاب می‌دهد. این ایده «کلید تحلیل فرهنگی مارکسیستی است» (الکساندر، ۱۳۹۳: ۵۵). در نظریهٔ مارکسیستی، روبنای یک جامعه شامل فرهنگ، نهادها، ساختارهای قدرت سیاسی، نقش‌ها، آداب مذهبی و دولت می‌شود. مارکس معتقد است، ادبیات بازتاب‌دهندهٔ مسائل اقتصادی و زیرساخت جامعه است. بر این اساس، طبق رویکرد بازتاب، ارزش هنر بستگی به میزان انعکاس گرایش‌های اجتماعی در آن دارد. زیرا، هنر در بازتاب واقعیت می‌تواند عیناً آنچه را که هست، بنمایاند؛ با این تفاوت که در آثار هنری، بازتاب‌های زندگی اجتماعی، سطحی نیستند بلکه لایه‌های درونی در پدیده‌ها توسط رمز نگاری‌های نمادین، نشانه‌گذاری می‌شوند. هنر در جامعه به دنبال کشف کدهایی است که بتواند با آنها، واقعیت‌های پنهان در بسترهای زیرین حیات جمعی را به سطح آورده و آشکار سازد.

برای نقد جامعه‌شناسانه هنر روش‌های مختلفی، قابل تصور است که می‌توان آنها را در سه رویکرد کلی که هر کدام دارای روش‌های ویژهٔ خود هستند، دسته‌بندی نمود. این سه دسته عبارت‌اند از: رویکرد بازتاب، رویکرد شکل‌دهی و رویکرد دنیای هنر. الکساندر معتقد است رویکرد بازتاب، یک نظریهٔ رسمی یا روش واحد و یگانه برای مشاهدهٔ رابطهٔ هنر و جامعه محسوب نمی‌شود. بلکه استعاره‌ای برای فهم این رابطه است (الکساندر، ۱۳۹۳: ۷۲). از این‌رو، نباید آن را نظریه نامید و این نام‌گذاری اشتباه است؛ چراکه شارحین این اندیشه، باور دارند که «موجودیت اثر هنری با ویژگی‌های یک دورهٔ تاریخی، یک گروه اجتماعی یا یک فرد رابطه دارد» (دووینیو، ۱۳۹۲: ۷۲). همچنین، «آثار هنری خود شمول نیستند، بلکه فرآوردهٔ اعمال تاریخی خاصی هستند که در شرایطی معین، گروه‌های اجتماعی قابل‌شناسایی، آنها را انجام می‌دهند. بنابراین، مُهر عقاید، ارزش‌ها و شرایط زندگی آن گروه‌ها و نمایندگانشان را بر خود دارند. به عبارت دقیق‌تر، نمیتوان تخیل را از تأثیرات کلی - که در زمان آفرینش اثر هنری فعال بودهاند- جدا کرد؛ زیرا جدا کردن تخیل از واقعیت اجتماعی، غیرممکن است. یعنی هنر، آگاهانه یا ناآگاهانه در خدمت هدف‌های علمی و عملی قرار می‌گیرد چنان‌که، برخی فلاسفه سدهٔ نوزدهم باور داشتند، هرگونه اثر بازتابنده از واقعیت، از برخی جنبه‌های خاص حقیقت سرچشمه می‌گیرد که بر پایه یک دیدگاه خاص اجتماعی استوار است» (راودراد، ۱۳۸۶: ۷۹). در بررسی جامعه‌شناسانهٔ اثر هنری نیز این مسأله بدیهی فرض می‌شود که وقایع اجتماعی و مراحل مختلف دوره‌های اقتصادی و سیاسی در تولیدات هنری اثرگذار و قابل پیگیری هستند و بسیاری از جامعه‌شناسان هنری اصلاً «منکر این تصورند که آثار هنری واجد ارزشی زیبایی‌شناختی باشند که ربط و پیوندی با واقعیات اجتماع خود نداشته باشند» (ولف، ۱۳۹۳: ۳۹-۷۱). از این منظر هنر دارای پیوندی جدایی‌ناپذیر با زندگی اجتماعی است (Zhdanov، ۱۹۷۷: ۲۱) و اثر هنری در خلأ و صرفاً با الهامی ناگهانی پدید نمی‌آید بلکه دارای زمینه‌هایی در ارتباط با محیط و بستر اجتماعی شکل‌گیری آن است. بدین‌ترتیب در بررسی جامعه‌شناسانه آثار ادبی و هنری، تنها به تفسیر متون بسنده نمی‌شود، بلکه به امید درک بهتری از اثر هنری که شاید حتی به قول ولف[1] بتواند روشنگر ارزش‌های اجتماعی باشد (ولف، ۱۳۹۳: ۵۰-۸۱).

یکی از بسترهای مورد توجه جامعه‌شناسان در این‌باره به طبقهٔ اجتماعی هنرمند و انعکاس آگاهانه یا ناآگاهانه آن در آثار هنری وی اختصاص دارد. به جز این نکاتی مربوط به ایدئولوژی مسلط و انعکاس آن در اثر هنری، نهادهای قدرتمند و حامیان از دیگر موارد مهم در فهم و بررسی اثر هنری هستند. در این راستا، «هر پدیده هنری مستلزم حداقل سه واقعیت خالقان، آثار و مخاطبان است. بر این‌اساس ارتباط هنرمند و اثر هنری با مخاطب خود مستلزم توجه به شبکه‌ای دیگر از زمینه‌های اجتماعی در خصوص تولید اثر هنری است. نه تنها چارچوب نظام‌های اقتصادی بر آفرینش هنری اثر می‌گذارد بلکه حتی آن را تابع قانون عرضه و تقاضا می‌کند» (اسکارپیت، ۱۳۹۲: ۱۳-۱۴). در واقع، دوام و بقای اشکال و قالب‌های هنری مختلف در گروِ بخش‌های مختلف جامعه و حامیان و مخاطبان مشخصِ آنها است که خود بیانگر یکی از روش‌های اتکای هنر به جامعه است. رابطهٔ هنرمند با حامی و مخاطب به مشارکت اجتماعی نیز می‌انجامد. گرچه مشارکت در همهٔ مواقع تعصب‌انگیز نیست اما ممکن است دیدگاه هنرمند را تنگ کند. می‌توان گفت در صورتی که هنرمند مشارکت درست داشته باشد درگیر جامعهٔ خود یا یکی از طبقات درون آن می‌شود منتها

1.J. Wolff

در آن حل و هضم نخواهد شد. (سارل، ۱۳۹۰: ۸۹-۹۰) بر این اساس، می‌توان گفت زمینه‌های اجتماعی هنر شامل محیط و عواملی اجتماعی چون وقایع اجتماعی، سیاسی و تاریخی دوران هنرمند، جایگاه و طبقهٔ اجتماعی او، شبکه ارتباطات هنرمند با جامعه همچون ارتباط وی با مخاطب و حامی اثر، نهادها و فضای ایدئولوژیک حاکم بر تولید اثر خواهد بود.

درآمدی بر شرایط سیاسی- اجتماعی قزوین دورهٔ صفویه (شاه تهماسب تا شاه عباس اول)

تهماسب، بزرگ‌ترین پسر اسماعیل در ۲۲ فوریه ۱۵۱۴ م/ ۲۶ ذیحجه ۹۱۹ ق تولد یافت و زمانی که بر مسند پادشاهی تکیه زد، تنها ده سال و سه ماه داشت. قزلباش‌ها به سرعت از این وضع برای برگرداندن روندی که در جهت واگذاری سهم بیشتری در ادارهٔ کشور به ایرانیان وجود داشت استفاده کردند. آنان زمام دولت را به دست گرفتند و برای یک دهه، قدرت شاه را تصاحب کردند (سیوری، ۱۳۷۸: ۴۵). بدیهی است که تهماسب در آن سن و سال نمی‌توانست نفوذ چندانی در حکومت داشته باشد و هنگامی‌که با کمک عناصر دیگر در رأس حکومت قرار گرفت معضلات زیادی امور داخلی را فرا گرفته بود؛ حرص قدرت‌طلبی قزلباش‌ها و نظام قبیله‌ای لجام گسیخته آنها در رأس این مشکلات قرار داشت. دسایس و نزاع‌های قبایل ترکمان بلافاصله پس از جلوس تهماسب بر تخت قدرت و پس از آن در ایام متناوب، توان نظامی صفویان را در رویارویی با دشمنان قدرتمندشان، -عثمانیان در غرب و ازبکان در شرق- به تحلیل برد. در سال ۹۵۵ ق/ ۱۵۴۸ م. سلطان سلیمان قانونی به ایران هجوم آورد و تبریز را به تصرف خود درآورد ولی این تصرف چند روز بیشتر دوام نداشت. تصرف مکرر پایتخت شاه از سوی ترکان، او را به فکر تغییر جای تختگاه خود انداخت. با انتقال پایتخت به شهر قزوین که در سال ۹۶۲ ق به‌طور قطع صورت گرفت، دوران تازه‌ای در حیات سیاسی این شهر آغاز گشت. هر چند به نظر می‌رسد بحث انتقالی پایتخت به قزوین اندکی پیش از آن یعنی سال ۹۵۵ ق مورد توجه بوده است. به این دلیل شاه دستور ساختن دولتخانهٔ جدید در این شهر داده بود (طالبی، ۱۳۸۹: ۱۳۴).

در سال ۹۸۳ق شاه تهماسب در ۶۱ سالگی به بیماری سختی دچار شد. در طول دو ماهی که در بستر بود کشمکش‌های بین سران طوایف قزلباش پس از ۴۰ سال آرامش از نو اوج گرفت. شاه تهماسب در گذشت در حالی‌که جانشینی برای خود انتخاب نکرده بود. او که عمری سنجیده عمل کرده بود این بار به موقع عمل نکرد، یا شاید در پایان یکی از درازترین دوره‌های پادشاهی در تاریخ ایران خود خواست که تکلیف جانشینی‌اش را به دست سرنوشت بسپارد (کن بای، ۱۳۸۷: ۸۰). از این‌رو، بر سر تصاحب سطنت، میان فرزندان او اختلاف افتاد. «محمد خدابنده» که بزرگ‌ترین پسر او بود هنگام فوت پدر ۴۵ سال داشت که به جهت ضعف چشم از پادشاهی استعفا کرد. برادر کوچک او «حیدر» غیبت دیگر برادران را که هر یک در گوشه‌ای از مملکت بودند، غنیمت شمرد و بر تخت پادشاهی نشست. نه روز پس از وفات شاه تهماسب، طرفدارانِ «اسماعیل میرزا» - فرزند دیگر شاه تهماسب که به علت سرپیچی از دستورات پدر، مدت بیست سال در قراباغ در قلعهٔ قهقهه محبوس بود-؛ او را از زندان نجات دادند و در مسجد شهر قزوین به نام وی خطبه خواندند. در این میان حیدر به دست یکی از طرفداران اسماعیل به قتل رسید. عاقبت در ۲۷ جمادی الاول ۹۸۴ ق/ اوت ۱۵۷۶م. همه بزرگان، شاهزاده و امیر و وزیر، در تالار چهل‌ستون (کوشک شاهی) گرد آمدند؛ شاه وارد شد و بر تخت شاه تهماسب نشست و همگان برپایش بوسه زدند (همان، ۸۸). او تصمیم گرفت که اعتبار گذشته را تجدید کند، از این رو به گردآوری کارکنان لایق و هنرمندان گوناگون برای کتابخانه همت گماشت. کشتار بی‌رحمانه برادران و عموزادگان به دست وی، که ابراهیم میرزا نیز در میان آنان بود، وی را صاحب ذخایر هنری آن شاهزاده کرد. دورهٔ کوتاه سلطنت شاه اسماعیل همراه با خشونت‌های بسیار حتی، نسبت به افراد خانواده‌اش بود. به طوری که او، پنج تن از برادران و چهار عضو دیگر خانوادهٔ سلطنتی را کور کرد یا به قتل رساند. همچنین به علت بدبینی، تمام افسران قزلباش وفادار به پدرش را از کار برکنار کرد. در کل، وضع زندگی مردم در زمان حکومت یک سالهٔ شاه اسماعیل دوم بسیار نابسامان بود (ر.ک افوشته‌ای، ۱۳۵۰: ۵۸).

بعد از شاه اسماعیل دوم، شاه محمد خدابنده، بر تخت پادشاهی نشست. او که به دلیل گذراندن سال‌های بسیار در حرمسراها فردی شایسته به سلطنت نبود. -اگرچه خود نیز تمایلی به سلطنت نداشت-، شروع به خلعت بخشیدن به مقامات و سکه پخش کردن پیش مخالفان کرد تا خزانه خالی شد و فساد دامن گسترد (کن بای، ۱۳۸۷: ۸۵). در شرایطی که گروه‌های مختلف رقیب و شاهزاده‌های صفوی در جدال با یکدیگر بودند، نیروهای عثمانی مجدداً در سال ۹۸۵ ه. ق به ایران حمله کردند و در طول ده سال بسیاری از سرزمین‌های شمال و غرب ایران را به تصرف درآوردند. ازبک‌ها نیز به خراسان بازگشتند و هرات را به تصرف خود درآوردند. در سال ۹۹۴ ه. ق بخش‌هایی از خراسان که از نفوذ ازبک‌ها مصون مانده بودند، از والی مشهد، مرشد علی قلی خان اوستاجلو و پسر جوان شاه، شاهزاده عباس، حمایت کردند. این شورش به سرعت توسعه یافت و به قزوین رسید و در آن‌جا شاه محمد خدابنده به نفع «عباس» از سلطنت کناره گرفت (جکسون، ۱۳۹۹: ۶۹-۷۰).

با جلوس شاه عباس در سن شانزده‌سالگی در ۱۴ ذیقعده ۹۹۵ق / اکتبر ۱۵۸۷م. در قزوین حکومتی جدید پا گرفت.

مشکلات پیشین، نظیر نظام قبیله‌ای ترکمانان و دشمنان خارجی مسائل مبرمی بود که شاه عباس با آن روبه‌رو شده بود. عثمانیان در غرب و ازبکان در شرق، مناطق وسیعی را تحت سیطرهٔ خود درآورده و تقریباً نصف سرزمین‌هایی را که شاه تهماسب برای جانشینانش به ارث گذاشته بود، صاحب شده بودند. در چنین شرایطی تجارت و صناعت شدیداً آسیب دیده و سطح زندگی مردم بسیار پائین آمده بود. اما شاه عباس اول با تدابیر و سیاست‌های عملی و قاطع خود توانست بر بحرانی که در آغاز سلطنت ایران را تهدید می‌کرد، فائق آید. این کار وی سال‌ها طول کشید و در خلال آن متحمل شکست‌ها و عقب‌نشینی‌های زیادی شد، ولی موفقیت او، همچون شخصیتش تأثیر بسزایی در مردم داشت (همان، ۷۸). آن‌طور که از منابع مربوط به این دوره نظیر سفرنامه‌های تاورنیه، شاردن، سانسون و کمپفر برمی‌آید مسائل مربوط به سازمان و تشکیلات حکومتی، نظامی، قضایی ایرانِ عهدِ صفویهْ به صورت والی، بیگلربیگی، خان، سلطان و داروغه بوده است. در نوشته‌های تاریخی در یک مورد از قزوین به عنوان منطقه‌ای یاد شده که در عهد شاه تهماسب زیر نظر یک بیگلربیگی اداره می‌شده است. اما شاردن و سانسون از حمکران آن با عنوان «داروغه» یاد می‌کنند (ورجاوند، ۱۳۷۷، ج۳ : ۱۴۸۸). در قزوین، امرا و بزرگان و خوانین بزرگ و کوچک زندگی می‌کردند که دارای اعتبار و اهمیت بوده و بیشتر آنان دارای طبل و عَلَم و دخیل و حشم بودند. اغلب این افراد در دربار صفوی و در قزوین به سر می‌بردند و بر سر ایالات آنان مباشرانشان فرمان می‌رانده‌اند و معمولاً للگی شاهزاده‌ای را بر عهده داشتند و در مسائل مهم با شاه مشورت می‌نمودند (طالبی، ۱۳۸۹: ۲۳۶). اگرچه، شاه عباس در سال‌های آغازین سلطنتش وقت کافی برای هنرپروری نداشت، اما از سال ۱۰۰۷ هجری که تصمیم به مستقر ساختن پایتخت خود در اصفهان گرفت اوضاع به کلی عوض شد. با این وصف دورهٔ پایتختی قزوین با تمام پستی و بلندی‌های تاریخی، سیاسی و هنری با تغییر پایتخت به اصفهان به اعتبار بالایی رسید و دورهٔ ۵۲ سالهٔ پایتختی قزوین در سال ۱۰۰۶ هجری به اتمام رسید.

وضعیت هنر در دورهٔ صفوی (شاه تهماسب تا شاه عباس)

در دورهٔ صفویه جریان حمایت از هنر وضعیتی روشن و یکدست نداشت و به نظر می‌رسد به دلیل شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی، این جریان با خواسته‌های متنوعی روبه‌رو بود. شاید در ابتدا این حمایت به‌طور سنتی صورت گرفت، اما بعدها حمایت از هنر و هنرمندان دچار تغییراتی شد. در اوایل دورهٔ صفوی، دولت در وجود شاه تجسّم می‌یافت و فرمانروایی و قضاوت نهایی در دست او بود. سلطنت او شکل استبداد مطلقه داشت. شاه لااقل در عالم تصور بر همه چیز صاحب قدرت بود (طالبی، ۱۳۸۹: ۲۳۵). نقاشی صفوی در تبریز به اوج کمالیافتهٔ نسخ خطی رسید که در پی آن، تجمل و زرق و برق، غنی‌تر و لطیف‌تر از سابق در دربار صفوی تبریز حاکم شد. نقاشی‌ها پر از رنگهای متنوع و نقش‌های رو به کمال یافته با موضوعات مقبول و صحنه‌های زندگی درباری هستند. امتداد این روند در قزوین از سال‌های ۹۵۵ هجری تا سال ۱۰۰۶ هجری بود. اما نمود آثار نقاشی در مکتب قزوین، متفاوت با ساختار مکتب تبریز بود؛ به‌طوری‌که، تغییرات اساسی در موضوعات آنها ایجاد شد. در تاریخ عالم آرای عباسی آمده: «شاه تهماسب در اواخر دورهٔ حکومت خود به سبب اشتغالات فراوان، وقت فراغتی نداشت و از این‌رو به کار هنرمندان کمتر توجه می‌کرد. سپاه او تقریباً همیشه درگیر جنگ با قوای عثمانی، سلیمان قانونی، ازبکان و گرجیان بود که همگی عملیات رزمی گسترده‌ای بودند. در همان حال نیز دو تن از برادرانش سام میرزا والقاس میرزا علیه او شوریدند (ترکمان، ۱۳۵۰: ۱۷۶). بدین‌ترتیب، حمایت شاه از هنرمندان سلب شد. همین امر سبب شد که اغلب نگارگران، شاعران و هنروزران برجستهٔ ایران به کشورهای دیگر به‌ویژه هند سفر کنند. از این‌رو، دیگر نسخهٔ خطی‌ای در دربار تهیه نشد و شاه خود را در کاخ سلطنتی حبس کرد. البته، او کاملاً از نقاشی کناره‌گیری نکرد و با کمک نقاشان و هنرمندان طراز اول که به همراه او از تبریز به قزوین آمده بودند، دست به آفرینش شیوهٔ جدیدی زد. شیوه‌ای که در تزئین دیدارهای کاخ به کار رفت و از آن با عنوان نقاشی دیواری یاد می‌شود.

ابراهیم میرزا برادرزادهٔ شاه تهماسب -که در آن زمان تنها شانزده سال داشت- از دیگر علاقه‌مندان هنر نگارگری بود که هنرمندان این دوره را به خلق نسخ خطی و تولید آثار شگفت‌انگیز تشویق می‌نمود. پدرش، بهرام میرزا، برادر تنی و مهربان شاه، کارشناس آثار نقاشی بود. چنین به نظر می‌رسد که ابراهیم توانمندی و جذابیت پدربزرگش شاه اسماعیل و هنرپروری عمویش را یک‌جا در خود جمع کرده بود. گویا شاه تهماسب با وجود تعصب مذهبی دلباختهٔ برادرزاده‌اش بود که او را در سال ۹۶۳ ق /۱۵۵۶ م. به عنوان حاکم مشهد برگزید و یکی از دختران خود را به ازدواج او درآورد. او حتی اجازه داد تا هنرمندان باقیمانده در دربار در اختیار او قرار گیرند. به گفتهٔ افوشته‌ای در نقاوه‌الآثار، «ابراهیم میرزا در حکمرانی دست به هر نوع آسایش خود و خوشگذرانی به اسباب آلات هنری زد. شاه دین پناه پرتو نیر التفات بر ساحت احوال شاهزاده فضیلت انتما سلطان ابراهیم میرزا افکند و بشرف مصادرتش سرافراز گردانید، شمسهٔ اوج سلطنت و عظمت و زهرهٔ برج تخت و طهارت گوهرشاد بیکم را که از سایر بنات مکرّماتش به صفت عقل و جمال و زیور حسن آداب و کمال آراسته بود با او در ملک ازدواج کشیده همّت والا همت بر تربیت او گماشت و نشان

حکومت و دارائی مشهد مقدس را بنام نامی او مرقوم قلم منشیان عطارد رقم گردانید... سلطان ابراهیم روایح انعام و معقول و منقول توجه می‌فرموده... و لوای خاقانی افراشتند و بواسط فردوس نمایش بوجود خواننده‌های خوش آواز و سازنده‌های نغمه‌پرداز با ساز و نوا بوده رشک طرب سرای ناهید و غیرت فزای بزم جمشید می‌گشت و چون وقوف کامل و شعور وافر در اصطلاحات علم موسیقی و ادوار حاصل کرده بود... به گوش بزرگ و کوچک رسانیدند و اوقات عمر را به فراغت تمام و عیش صبح و شامل مصروف داشته شعبه‌ای از شعبات کامرانی را بعمل نمی گذاشت و همه روزه بساط شادمانی و نشاط گسترده با محبوبان سیم‌اندام و سرو قدان کبک خرام، روزگار بر فرخ انجام می‌گذرانید (۱۳۵۰: ٤٧) اما در مواردی، احساس شاه، نسبت به ابراهیم، ناگوار و متغیر بود. او در مواقع شادی، خود را در خوشگذرانی‌های ابراهیم میرزا سهیم و خوشحال می‌دانست ولی هنگام ناراحتی نسبت به او سوءظن پیدا می‌کرد. ابراهیم میرزا برعکس عمویش از روحی آزادمنش برخوردار بود و نسبت به هنر، شعر، موسیقی، چوگان بازی و علم احساس خوشایندی داشت. ابراهیم میرزا در بعضی موارد بدون سیاست بود. آن هم به گونه‌ای که با پناه دادن موسیقی‌دانی که از خشم شاه فرار کرده بود ناخرسندی عموی خود را سبب شد. از این‌رو، وی در سال ۹۷۶ ق/ ۱۵٦۹ م. از حاکمیت مشهد برکنار شد. از این ناخوشایندتر آن بود که امکانات استفاده از نقاشان و خوشنویسان درباری از او گرفته شد و از مشهد به شهر سبزوار تبعید گشت. اما خوشبختانه، شاه پیش از مرگش نسبت به ابراهیم تغییر عقیده داد و اجازه داد تا او با عنوان صاحب منصبی بزرگ به قزوین بازآید. نگارگری‌های این دوره این حدس و گمان را به وجود می‌آورد که شاه تهماسبِ پیر و با تجربه، پیش از آن که در سال ۹۸۳ ق/ ۱۵۷٦م. در سن ٦۲ سالگی دار فانی را وداع گوید همراه برادرزادهٔ عزیز خود هنرمندان را تشویق می‌کرد تا نمونه‌های دیگری از نسخه‌های خطی با ارزش را به تصویر درآورند (کری ولش، ۱۳۷۵: ۱۲۰). او را در سال ۹۷٦ ق به قزوین فرا خواندند و تا سال ۹۸٤ ق در این شهر عمر گذراند. شاید، نقش پررنگ ابراهیم میرزا در حمایت از هنر نقاشی، تولید اثری فاخر در حد و اندازهٔ شاهنامه شاه تهماسب به نظر آید. حمایتهای ابراهیم میرزا شروع شیوه‌ای متفاوت با نام مکتب قزوین را به یادگار گذاشت. به هر تقدیر، قتل ابراهیم میرزا در پنجم ذیالحجه ۹۸٤ ق به دستور اسماعیل دوم ضربهٔ بزرگی به هنرپروری دورهٔ صفوی وارد آورد (آژند، ۱۳۸٤: ۳۱).

هنگامی که اسماعیل دوم بر تخت نشست برخی از نگارگران تبریز و مشهد و شیراز را به قزوین فراخواند و کارگاه سلطنتی را احیا کرد. او تدوین یک نسخهٔ مصور شاهنامه را به هنرمندان کارگاهش سفارش داد که ظاهراً هرگز به پایان نرسید (رابینسون، ۱۳۷۹: ٦۳). شاه اسماعیل دوم تا حدودی حمایت‌های شاهی را به آن زمره از نگارگران و خوشنویسان ایرانی که به هند و ترکیه عثمانی مهاجرت نکرده بودند، بازگرداند. شاید بتوان محدویت میزان هنرپروری شاه اسماعیل را از روی ۵۳ نگاره باقی مانده از شاهنامه بزرگ تدوین‌یافته به نام او، برآورد کرد که همه به شیوه‌ای کاملاً درباری و مقرراتی نقاشی شده‌اند (فریه، ۱۳۷٤: ۲۱۳). اسماعیل دوم شاهزاده‌ای با فرهنگ و دوستدار هنر و ادب بود. شعر نیک می‌سرود و عادلی تخلص می‌کرد. صادقی بیک افشار می‌نویسد: «پادشاهی خوش ذوق و عالی‌شان و هیبت‌ناک بود و طبع نقاشی داشت (آژند، ۱۳۸٤: ۳۳). اگرچه، او برای رسیدن به حکومت قتل‌های زیادی انجام داد، اما شخصی هنردوست بود و هنرپروری پدر و جدش شاه اسماعیل اول را در خود داشت. شاه اسماعیل دوم، در مدت کوتاه حکومت ۱۸ ماههٔ خود، دست به آفرینش منحصر به فرد تاریخ نقاشی ایرانی زد که بنا به گفته‌ای ناتمام ماند و اکنون اوراقی چند از آن باقی است. این اثر، نمونه‌ای از قدرت توانمندی حمایت شاه از هنرمندان و همچنین وفاداری نقاشان به شاه اسماعیل دوم را می‌رساند که نسبت به فرمان او در تدوین شاهنامه به عنوان یادگار خاص مکتب نقاشی قزوین دست به قلم‌فرسایی زدند. برخی کتب از ناتوانی نقاشان در ثبت نقاشی نسخ خطی که در خلال بی‌حمایتی شاه تهماسب به‌وجود آمده در قزوین خبر می‌دهند و بر این ادعا هستند که در قزوین دارالسلطنه هیچ اثر و یا نسخهٔ خطی در این مدتی که کارگاه ابراهیم میرزا در مشهد فعال بوده، نقاشی نشده است (پاکباز، ۱۳۸۰: ۹٤). نباید از نظر دور داشته باشیم که طبق شواهد تاریخی و هنری و یا حتی سیاسی همیشه هنرمندان طراز اول حکومت شاهی در کنار شاه بوده‌اند، پس در مورد مکتب نقاشی قزوین نیز نقاشان و هنرمندان طراز اول و ممتاز در دارلسلطنه حضور داشته و شاه آنان را طبق فراخور توانمندی‌هایشان به مأموریت‌های هنری برای کارگاه مشهد می‌فرستاد و یا این‌که برای تصویر این نسخه‌ها هنرمندان در دارالسلطنه قزوین دست به کار می‌شدند. نسخهٔ خطی گرشاسب‌نامهٔ اسدی حدود سال ۹۸۱ ق/ ۱۵۷۳م. در دارالسلطنهٔ قزوین به تصویر درآمده که نقاشانی مانند مظفرعلی، صادقی بیک و میرزین‌العابدین –که همگی از استادان کتابخانهٔ شاه تهماسب بودند–، آن را تصویر کرده‌اند (رابینسون، ۱۹٦٦: ٤-۲۲).

بعد از شاه اسماعیل دوم، برادرش شاه محمد (خدابنده) بر تخت نشست. با بر تخت نشستن وی آن پشتیبانی جزئی هم از هر نوع فعالیت هنری مضایقه گردید. از این‌رو، تا جلوس شاه عباس اول در ۹۹۵ ق عرصهٔ هنر عقیم ماند (فریه، ۱۳۷۴: ۲۱۳). با شروع سلطنت شاه عباس اول (۹۹٦ ه.ق) هنرهای ایران از نو رونق یافتند، تعداد بی‌شماری نقاش، خوشنویس، معمار و صنعتکار به خدمت شاه

جدید درآمدند و کار مرمت آثار ارزشمند گذشته و اجرای سفارش‌های تازه را بر عهده گرفتند (پاکباز، ۱۳۸۰: ۱۱۹). در معرفی آثار ارزشمند نسخ خطی نقاشی مکتب قزوین، باید از شاهنامهٔ شاه عباس (۹۹۶-۱۰۰۶) -که در کتابخانهٔ چستر بیتی است-، و نیز از نسخهٔ انوار سهیلی (۱۰۰۲ ه.ق) نام برد. صادقی بیک در ترسیم این نسخه، فارغ از محدودیت‌های درباری توانست پیکره‌نگاری مورد علاقه‌اش را تجربه کند. بررسی نسخه‌های خطی مکتب قزوین نشان از حمایت و علاقهٔ شاهان و حاکمان این دوره و نیز توانمندی نقاشان قزوین دارد. حمایت شاه عباس از هنر نقاشی نسبت به هنرهای دیگر کمتر بود. توجه شاه به امور شهرسازی، معماری و ساخت و ساز به مراتب بیشتر از هنرهای تزئینی نقاشی نسخه‌های خطی بود. «هرکس از امراء اعیان و سرکاران عمارات بوقوف معماران و مهندسان شروع در کار کرده در انجام آن ساعی گشتند و ... باغی از آن رشک فرمای باغ جنان و عمارات رفیعش که به نقوش بدیع مُذّهب و مزین و به صور مصوران نادر به کار آراستگی دارد. چند سال به ترتیب و تزیین خط، فرح‌افزای صفاهان پرداختند و آن بلده طیبه را از کثرت عمارات و باغات و منازل مرغوب دلگشا و رواقه و منظره‌های بهجت‌افزا و قیصریه و چهار بازار و مساجد و حمامات و خانات عالی مصر جامع ساخته» (ترکمان، ۱۳۵۰: ٥٤٥). با این توضیح که بعد از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان در سال ۱۰۰٦ ق تمامی اتفاقات و حوادث فرهنگی و هنری در قزوین، کم‌رنگ شد و شاه در اصفهان به تولید آثار هنری متأثر از آثار غرب تأکید ورزید. از این‌رو، در قزوین، نسخ خطی زیادی نوشته و مصور نشد، اما همچنان تولید و حمایت از اوراق تک‌برگ و یکه‌صورت، توسط هنرمندانی چون رضا عباسی، صادقی بیک افشار، محمدی هروی و ... رواج کامل داشت (آژند، ۱۳۸٤: ۳۵). با انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان، این شهر از نظر موقعیت سیاسی، فرهنگی، هنری و اعتبار، دچار نوعی سقوط گردید. زیرا با رفتن شاه و دیگر مقامات حکومتی قزوین، بخش‌هایی از فعالیت‌های وسیع مملکتی را از دست داد. رفت و آمدهای سفرای خارجی و هیئتهای مختلف کاهش یافت و از رفت و آمد درون کشوری نیز کاسته شد (طالبی، ۱۳۸۹: ۲۰۹).

تصویر۱. عمارت شاهی(کاخ چهلستون)قزوین،۹۵۵ه.ق مأخذ: نگارندگان.

تأثیر رویکرد اجتماعی در شکل‌گیری نگارگری مکتب قزوین

اتحاد سیاسی کشور، تشکیل یک حکومت ملّی، وحدت مذهبی (تشیع دوازده امامی)، مدنیت، رفاه اجتماعی، رونق اقتصادی، پویایی فرهنگی و روابط گسترده با دول خارجی از ویژگیهای مهم این دوره است. آثار هنری، می‌توانند در فرایند تحلیل تفسیری به ویژگی‌های برجسته درحیات مادی دورهٔ خود اشاره کنند. به عنوان مثال یک اثر نگارگری ایرانی به وضوح، مؤلفه‌های زندگی و یا بخشی از شرایط تاریخی و اجتماعی یک دوره را مستند می‌سازد، این ویژگی‌ها می‌توانند علاوه بر نشان دادن واقعیات زندگی، اطلاعات و داده‌های مهمی را در چارچوب ساختارهای جامعه در صور نشانه‌ها و نمادهای غیر مادی نیز به تصویر در آورند. با این نگرش و طبق رویکرد اجتماعی بازتاب و همچنین با توجه به دیدگاه «جنت ولف» نهادهای اجتماعی(ولف، ۱۳۹۳: ۵۰-۸۱)، سیاستمدارن، حاکمان شخصی و نظام طبقاتی حکومت صفویه، در شکل‌گیری مکتب نقاشی قزوین تأثیرات خاص خود را نهاده‌اند. از این‌رو، ساختار مکتب قزوین متفاوت از ساختار مکتب نقاشی هرات و تبریز است. از دیگر مسایلی که در بررسی رابطه قدرت و هنر خواص شایسته تأمل و امعان نظر می باشد، توجه به این واقعیت است که هیچ یک از هنرمندان بر حسب اتفاق و تصادف هنرمند نشده اند و به مراتب بالای هنری دست نیافته اند. بلکه نوعی شالوده اجتماعی کلی وجود داشته است که اشخاص را به هویت هنرمندانه شان متعهد و رهنمون میشده است. ازآنجا که نگارگر نمیتواند موجودی منفعل دربرابر عوامل اجتماعی باشد به عنوان تولیدگر هنر، در تعامل با این عوامل و متأثراز آنهاست. درواقع، هنر قادر است تا در ارتباطی پیوسته و منسجم با تغییرات حاکم بر ساختارهای اجتماعی جامعه به حیات بالنده خود ادامه دهد. تأثیرات این رویکرد را در سه حوزهٔ : نهاد قدرت، اشراف و درباریان، نهاد دولت و مذهب، و محفل هنری و سفارشات، می‌توان دسته‌بندی و بررسی نمود.

نهاد قدرت، اشراف و درباریان

از جمله عواملی که می‌تواند در پیشبرد اهداف یک حکومت مؤثر باشد، داشتن اقتصادی پایدار و پویاست. شاه تهماسب با وجود قدرت و سلطنت طولانی به دلیل آشفتگیهای موجود در کشور، نتوانست زمینهٔ اقتصادی مهمی برای رفاه مردم

تصویر۲. نقاشی دیواری کاخ چهلسون قزوین، ۹۶۲ه.ق مأخذ: همان.

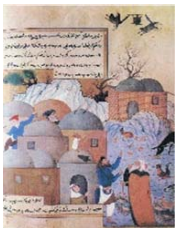
تصویر۳.نقاشی‌دیواری،پیکره‌نگاری،کاخ‌چهلستون‌قزوین،۹۸۷ه.ق، مأخذ: همان

ایجاد کند. زیرا، «در آن دوره، طبقهٔ قزلباش و وابستگان آنها تعادل اقتصادی را بر هم زده بودند و تا اوایل حکومت شاه محمد (خدابنده) حکام قزلباش و روسای خاندان‌ها و قبایل، چنان بر شهرها تسلط یافته بودند که نوعی فئودالیته نوظهور احتمال تجزیهٔ مملکت را تشدید می‌کرد» (سجادی باغبادرانی، ۱۳۹۹: ۹۴).

شاه دستور ساخت کاخ‌ها و کوشک‌های دارالسلطنه قزوین(تصویر۱) را داده بود، با انتخاب این شهر به پایتختی، تراکم جمعیت بـه شدت بالا رفت و وجود خاندان‌های بزرگ، علما، قضات، حکام، بازرگانان، هنرمندان؛ محیط اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی قزوین را بسیار پویا و سرشار از رقابت‌های علمی، هنری و اقتصادی کرد. ساخت بناهایی چون مجموعهٔ میدان، عالی‌قاپو، کاخ‌های سلطنتی -که خود شامل درگاه دولتخانه و خلوتخانه دوطبقه زرنگار موسوم به عمارت نو و عمارات جهان‌نما واقع در شرق و غرب میدان سعادت بود-، ایجاد مجموعه‌ها و بناهای همگانی چون باغ‌ها، کاروانسراها، شبکهٔ بازارها، حمام‌ها، مساجد، مدارس، آب‌انبارها، دارالشفاء و تبدیل آن به یک شهر بزرگ تاریخی و پایتخت ایرانِ آن دوره، باعث گسترش فضای شهری قزوین شد. درعمارت شاهی (کاخ چهلستون) قلم گیری‌ها و بکارگیری رنگهای ناب و یکدست و طراحی شخصیت‌ها و تناسبات درست تصاویر همراه با موضوعی حماسی و رزمی و بزمی همانند تصاویر کتابها اجرا شده است که در واقع این حرکت، آغازی برای سیر تکاملی مکتب قزوین به شمار می رود. همچنین، استقرار پایتخت سبب رونق راه‌های تجاری قزوین شد و به‌گونه‌ای چشمگیر بر رفت و آمد سفرا و تجار به این شهر افزوده شد. مرکز تجارت خارجی نیز از تبریز به قزوین منتقل گردید و این شهر به‌تدریج رونق و گسترش زیادی یافت و به صورت یکی از بزرگ‌ترین مراکز مبادله کالا در آمد (پورمحمدی املشی و فراهانی‌فرد، ۱۳۹۱: ۳-٤).

قزوین با توجه به پشتوانه اقتصادی از تمام جهات، نشانه‌های یک پایتخت شاهانه و بین‌المللی را در خود داشت. حدود سال‌های ۹۵۷ تا ۹۸٤ ه. ق خود شاه تهماسب نیز برای تزئینات و نقاشی دیوارهای کاخ سلطنتی اقدام کرده (تصویر۲) و در همان سال‌ها بود که هنرمندان مطرح، نسخهٔ فالنامه، نسخهٔ خطی هفت اورنگ جامی- به خط مالک دیلمی- و گرشاسب‌نامهٔ اسدی طوسی، قصص الانبیا نیشابور، احسن الکبار و دیگر آثار را به تصویر درآوردند. «... در طراحی و چهره‌گشایی بر تمامی نقاشان فایق آمدند... تصویر و کار آن والا گوهر بی‌نظیر بسیار است و چند مجلس در ایوان چهلستون دارالسلطنه قزوین است از آن جمله «مجلس یوسف و زلیخا و نارنج بری خوانین مصر و زنان زیبا» (قاضی احمد، ۱۳۶۶ : ۱۳۷، ۱۳۸)

علاوه بر شاه، هنر این دوره، حامیان دیگری نیز داشت که متمولین نزدیک به دربار و تجار بودند. این قشر که از بطن جامعه برخاسته بودند، جهان‌بینی خاص خود را داشتند (تصویر۳). بنابراین، مضمون آثار سفارشی آنها با مضامین درباری متفاوت بود. همین امر، باعث ایجاد آثار هنری متفاوت با مضامین عمدتاً اجتماعی شد که به تولید تک‌پیکره‌های اعیان و اشراف منجر شد. این مرقعات تصویری و تک‌پیکره‌های جداگانه، بیشتر به منظور معرفی شخصیت‌هایی نظیر شاهان، درباریان، تجار، بازرگانان و افراد کم‌ثروت‌تر جامعه -که به نوعی قشر درجهٔ دوم جامعه محسوب می‌شدند-، به تصویر درمی‌آمدند. بدین ترتیب، فن تک‌پیکره‌نگاری که تاکنون خاص دربار شاه و در خدمت درباریان بود، بنا به دلایلی به درون جامعه راه یافت. همچنین ایجاد کتابخانه شخصی به دلیل تشکیلات گسترده و پر هزینه، وجود کتابخانه در این دوره متکی به وجود یک بانی یا حامی خاص بوده است. این شخص معمولا در لباس شاه، شاهزاده، مقامات درباری یا ثروتمندان جلوه

گرشاسپ نامه اسدی طوسی. ۹۸۰ ه.ق. بین ۳ تا ۴ نگاره .کتابخانه و موزه بریتانیا، ماخذ: آژند، ۱۳۸۴ : ۱۹۳	شاهنامه‌شاه‌اسماعیل دوم. ۹۸۴-۹۸۵ق . ۵۴ نگاره، ماخذ: رجبی،۱۳۸۴: ۳۱۱	شاهنامه قوام الدین شیرازی . ۱۰۰۰ ق . ۸ نگاره . ماخذ: رجبی،۱۳۸۴ :۳۳۳	شاهنامه شاه عباس ۹۹۶ ق ۸ نگاره کتابخانه چستربیتی ماخذ: ولش، ۱۳۸۵: ۱۰۷	 نسخه انوار سهیلی ۱۰۰۲ ه.ق.موزه آقاخان، ۱۰۷ نگاره ماخذ: ولش، ۱۳۸۵: ۱۷۵	هفت اورنگ جامی. ۹۶۳-۹۷۲ ه.ق.۲۸ نگاره موزه فریرواشنگتن ماخذ: https://www.si.edu/museums/freer-gallery

تصویر۴. نسخه ها خطی که با مضامین حماسی ،عرفانی و تعلیمی.

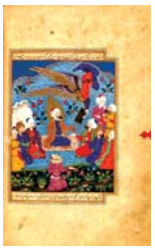
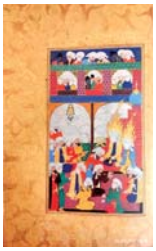
می نمود. شاید بتوان گفت کتابخانه برای دارندگان و برپا کنندگان آن، نوعی دل مشغولی یا علاقه شخصی به حساب می آمد. از بررسی نسخ نفیس خطی برجای مانده چنین بر می آید که حامیان از افراد خاندان سلطنتی یا وابسته به دربار بوده اند. قاضی احمد قمی در کتاب گلستان هنر اشاره به کتابخانه ابراهیم میرزا می‌کند: «هیچکس از پادشاهان و شاهزادگان عالمیان کتابخانه رنگین بهتر از آن شاهزاده با تمکین نداشتند. خوشنویسان نادر زمان و نقاشان بهزادسان و مذهبان و مصوران و صحافان بیشتر در آن کتابخانه مقیم و ملزوم بودند.» (قاضی احمد،۱۳٦٦: ۱۱۰). نظارت و تهیه لوازم آن از قبیل تهیه کاغذ، کاغذی دست ساز به شکلی مشابه، اداره امور تمامی صنف، مذهبان، رنگ‌کاران،جدول‌کشان، کاتبان، مجلدان، طلاکوبان و نقاشان در هنر کتاب سازی و کتاب آرایی این دوره را بیان می کند.

شایان ذکر است که در پیکره‌نگاری تک‌برگ و مرقعات تصویری، نگاره‌هایی خاص همچون «بزم ابراهیم میرزا»، «شکار با قوش» و «عشق‌بازی در باغ» موضوع اصلی نگاره‌ها شد. در واقع، نگاره‌های باغی، پرداختن به روایت‌ها و نیمه‌روایت‌هایی است که همانند رسانه عمل کرده و بازتاب نیازهای اساسی درباریان و اعیان و اشراف صفوی را به‌صورتی بارز و آشکار، نمایان می‌سازد و اقتصاد را عامل مهم و تأثیرگذار برای خلق یک اثر بیان می‌کند. به فضای مصنوع باغ ایرانی و تجمعات فاعلان انسانی اشاره می‌کند که نشانی از فاصله‌گذاری اجتماعی در ساختار نظام درباری و قشرهای کم‌اهمیت جامعهٔ صفوی است (نوری، ۱۴۰۰: ۶۹).

مهم‌ترین علل فراشمول شدن این آثار را می‌توان چنین خلاصه نمود: ۱- سفارش تولید این آثار هنری، توسط طبقهٔ حاکم و اشراف و تجار که تمکّن اقتصادی داشتند. (تصویر۴) ۲- عدم حمایت این هنر از سوی شاه، به دلیل دلزدگی‌اش از هنر که پیش‌تر به آن اشاره شد. این امر باعث شد هنر از درون دربار به سطح جامعه کشیده شود. زیرا، برخی از هنرمندان در پی یافتن حامیان مالی به دربار دیگر شاهزادگان صفوی راه یافتند و برای آنها آثار هنری از جمله مرقعات و نسخه‌های خطی ترتیب دادند. ۳- برگزاری کارگاه‌های نقاشی در سطح شهر که باعث نزدیکی و قرابت هنرمندان و مردم جامعه و عاملی برای شیوع هنر و حمایت آن از طرف عامهٔ مردم و افراد کم‌ثروت و غیر درباریان شد. از این‌رو هنرنگارگری بسط یافت و پردازش شیوه‌های متنوع و رقابت در بین هنرمندان آغاز شد و زمینهساز تحولات عمقی در مکتب نقاشی قزوین گردید.

-نهاد دولت و مذهب

حوزه دوم در این برهه از تاریخ، نهاد دولت - مذهب است. مذهب در این دوره به عنوان مهم‌ترین مؤلفه مفهوم فرهنگ مورد بررسی قرار می‌گیرد. از نظر مذهبی، ارتقای تشیع به دین رسمی دولتی و در واقع درآمیختن عملی ایران و تشیع در یک قالب مذهبی-ایرانی مشاهده می گردد. (تصویر ۵) همچنین، به علت ملاحظات سیاسی- اجتماعی، یکی از مسائل اجتماعی مهم، ترتیب قرارگیری انسانها در طبقات و اقشار اجتماعی می باشد و روشن نمودن این مسئله می تواند تا حدودی نظام اجتماعی و تغییرات اجتماعی ایجادشده در قزوین دوره صفویه را نشان دهد. نکته‌ای قابل توجه این است که نباید مسألهٔ اقتصاد را در شکل‌گیری و گسترش ساختارهای یک قدرت تنها شرط لازم دانست.

					
نسخه فالنامه شاه تهماسبی. ۹۵۷-۹۶۸ ق در ۲۸ نگاره . موزه تاریخ هنری. جنوا. مأخذ: آژند، ۱۳۸۴: ۲۰۲	نسخه قصص الانبیای نیشابوری. ۹۸۴ه.ق. ۱۸ نگاره .مجموعه و موزه اسپنسر. نیویورک . مأخذ: https://www.nypl.org/	قصص الانبیای نیشابوری. ۹۸۴ه.ق. ۲۱ نگاره . کتابخانه برلین .آلمان مأخذ: https://digitalstaatsbibliothek-berlin.de	قصص الانبیای نیشابوری. ۹۸۴ه.ق. ۲۸ نگاره مجموعه و موزه اسپنسر. نیویورک. مأخذ: https://www./nypl. org	احسن الکبار،۹۸۸ ق قمری. نسخه ۲۲۵۸. کاخ موزه گلستان. ۱۷نگاره، مأخذ: رجبی،۱۳۸۴: ۲۱۵	حبیب السیر (جلد دوم). نسخه ۲۲۲۳. کاخ موزه گلستان. ۶ نگار، مأخذ : رجبی،۱۳۸۴: ۱۹۷

تصویر ۵. نسخه های خطی با مضمین دینی و مذهبی

«وبر» به درستی به این مسأله اشاره می‌کند و معتقد است: «نمی‌توان تشخّص یک جامعه را صرفاً با شکوفایی اقتصادی تبیین کرد، باید عواملی را به اقتصاد اضافه کرد تا مبنایی باشد برای حیثیت اجتماعی» [وی] نظم قانونی، اجتماعی و اقتصادی را اساس منزلت اجتماعی تلقی می‌کند.» به‌نظر می‌رسد به این عوامل بتوان نظم سیاسی و باورهای اعتقادی را نیز اضافه کرد (سجادی باغبادرانی، ۱۳۹۹: ۹۵).

در این دوره ساخت اجتماعی بر اساس روابط قدرت و بر پایه ی نظام ایدئولوژیک و مذهب تشیع شکل گرفت. ساختار ایدئولوژیکی که تا آن زمان بر پایه نوعی سنت دینی(سنی گری) مرسوم بود، تبلیغگر شیعه گردید و مذهب شیعه دست آویز حکومت برای ایجاد موازنه در ساختار حاکمیت شد. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، شاه تهماسب در اواخر دورهٔ حکومت خود به سبب اشتغالات فراوان و شورش برادرانش سام میرزا و القاس، به هنر و هنرمندان کمتر توجه می‌کرد. (ترکمان، ۱۳۵۰: ۱۷۶). وی سایهٔ حمایتش را از سر هنرورانی که در تولید نسخ نفیس دست داشتند برگرفت.

ریشهٔ نگرش و توجه خاص به مقولهٔ مذهب که باعث مهاجرت هنرمندان شد را باید در اواخر نیمهٔ اول سدهٔ دهم ۹۳۷ هجری جست‌وجو کرد. در این دوره شاه با هر چیز سکرآوری مخالفت می‌کرد. تا جایی که در سال ۹٤٦ هجری به کلی از نقاشی و خوشنویسی نیز زده شد. یکی از دلایل دلزدگی شاه را شاید بتوان مرگ بهزاد (۹٤۲ه.ق) -که سرآمد هنروران اکابر کتابخانهٔ شاهی بود، دانست، و دیگری تعصب مذهبی شاه که درگیر موضوعات خرافی بود و توجه به نقاشی و هنر را عامل دوری از معنویت میپنداشت. هم از این رو از حمایت هنر و به ویژه نقاشی دست کشید. به این عوامل میتوان شکست در جنگ را نیز افزود. (ولش، ۱۳۷۵: ۱۱۸).

از وقایع عمدهٔ آن دوره شیعه شدن همایون شاه بود که به علت پناه آوردن به شاه تهماسب در سال ۹۵۰ و ۹۵۱ ق شرط شیعه شدن شاه تهماسب را پذیرفت. اگر چه بعدها او به تسنن گرایید اما وی مردی با گرایش‌های آزادمنشانه بود و شیعیان بسیاری از ایران از جمله هنرمندان به خدمتش درآمدند و همچنین هنگام بازگشت به هند «میر مصور» و فرزندش «میرسیدعلی» که از هنرمندان طراز اول دربار بودند همراه او شدند. مهاجرت این دو هنرمند که به قولی ناشی از تعصب مذهبی شاه و ترس از گرفتار شدن به قهر خداوندی و حرام دانستن نقاشی به صورت خرافی و ترس از جهنم می‌بود، باعث شد که شاه آنان را به صورت پیشکش (۱۰۰۰ تومان) به همایون شاه بخشید که پیامد آن، مهاجرت دیگر هنرمندان بود.

بدین‌ترتیب، کارحکومت حمایت شدید از تبلیغات افراطی آیین شیعی، الهیات، کلام، فقه، احادیث و روایات تشیع و امور وابسته به آنها بود (جدول ۱) . البته، شاه تهماسب در روی‌گردانی از اصحاب هنر به تعیین تمام و کمال پا نکشید و آن نسخهٔ مذهبی و اعتقاد و باورپذیری شاه در جبران حمایت، دست به سفارش برای تولید نسخهٔ خطی همچون فالنامه که دستان آقامیرک سهم مؤثری در تصویرگیری این کتاب داشت، زد. هرچند ممکن است انگیزهٔ شاه برای سفارش فالنامه، خرافه‌پرستی روزافزون او نیز بوده باشد (کن بای، ۱۳۸۹: ۵۳).

اولگ گرابار هم در یکی از جدیدترین بررسی‌های نسبتاً جامعی که در مورد نقاشی ایرانی(نگارگری) صورت گرفته

دو دلداده.
میرزاعلی
حدود ۹۸۲ ه.ق.
مأخذ: ولش،
۱۳۸۵: ۱۱۸

منظره روستایی .
محمدی هروی.۹۸۶
ق . موزه ملی
پاریس . مأخذ:
کنبای،۱۳۸۵ :۳۰۸

طراحی مرکبی
مبارزه اسب سوار و
اژدها. سیاوش بیک
گرجستانی .۹۸۷ه.ق.
مأخذ: سودآور، ۱۳۸۰
:۲۵۵

زندانبان ترکمانی
.صادقی بیک افشار.
۱۰۰۳ ه.ق.موزه. مأخذ:
هنرهای زیبای بوستون
.https://www.mfa
org

جوان کتاب به دست. شیخ
محمد ۹۸۸ ه.ق مأخذ:
اشرفی، ۱۳۸۸ :۱۹۱

دختری با
بادبزن .
آقا رضا ۹۹۵
ه.ق
مأخذ: ولش،
۱۳۸۵: ۱۰۳

تصویر۶.سفارشات‌هنرمندان.اوراق‌تک‌برگی‌وتک‌پیکره‌نگاری‌باموضوعات،مردم‌روستایی،پیکره‌مردان‌وزنان،مبارزه‌انسان‌وحیوان

را در یک فصل مجزا که نوعی طرح مقدماتی از موضوعات یا دست مایه‌های اصلی نقاشی ایرانی است ارائه می‌دهد . او «مضامین کلان» نقاشی ایرانی را ذیل هفت عنوان دسته بندی می کند: ۱. تاریخ ۲. مذهب ۳ .حیوانات ۴ .حماسه ۵.رمانتیسم تغزلی ۶. واقع گرایی ۷ .تزیین. او روش خود را بر آمده از سنت پژوهش شمایل نگاری می‌داند (Grabar, ۱۴۱:۲۰۰۰).دراین عناوین بحث مذهب بیشترین مضامین را درنسخه‌های خطی مکتب قزوین می توان نام برد: ۱.نسخه خطی فالنامه شاه تهماسبی (۹۵۷ ه.ق) ۲. احسن الکبار بن عربشاه ۳. حبیب السیر، خواندمیر (۹۶۲ – ۹۹۰ ه.ق) ٤. قصص الانبیا، که ۱۷ نسخه در دوره پایتختی قزوین صفویه کتاب آرایی شده است. از بخشی از درونمایهٔ نسخه‌های خطی در این دوره و مکتب قزوین معطوف به بازنمایی مضامین و مفاهیم اسلامی و شیعی است؛ اما نگارگران به تبع شرایط مذهبی و سیاسی هر دوره و اهداف موردنظر حامیان، به گزینش اینگونه مضامین مبادرت ورزیده و آنها را به شیوه‌های متفاوت (از واقعگرایانه تا نمادین) به تصویر درآورده اند.

مضامین فالنامه شامل داستان‌های قرآنی و مذهبی شیعی است. به‌این‌ترتیب، بازتاب گرایشات مذهبی شاه در آثار به تصویر درآمده در این دوره دیده می‌شود. البته این بازتاب در آثار مربوط به مکتب قزوین نمود بیشتری پیدا می‌کند. از طرفی هم، همواره در این آثار گرایش و اعتقاد به ماوراءالطبیعه دیده می‌شود (سجادی باغبادرانی، ۱۳۹۹: ۹۷). فالنامه که به امام جعفرصادق (ع) نسبت داده می شود کتابی در زمینه ی فالگیری است که برای مشورت و پیشگویی به کار رفته، متن کتاب از داستانهای عامیانه با مجموعه‌های بسیار ناب از تاریخ انبیا ترکیب یافته است . از نگاره‌های نسخه خطی فالنامه شاه تهماسبی می توان به : معراج پیامبر، فتح خیبر، قدمگاه امام رضا، معجزه ی دو انگشت حضرت علی (ع)، روز قیامت، نجات مردم از دست دیو توسط امام رضا (ع)، تابوت حضرت علی (ع) و ... اشاره کرد. که یک نمونه به معرفی و بررسی نگاره فتح خیبر ازاین نسخه می پردازیم:

محفل هنری و سفارشات

حوزه سوم و بسیار مهمی که در این دوره باعث ایجاد تغییر در نگاره‌ها شد، محیط هنری هنرمند و سفارشات هنردوستان بود. محیط هنری را می‌توان به گروه هنرمندان در یک کارگاه، جامعه به معنای اعم، فرهنگ و مدنیت شهری که هنرمند در آن فعالیت می‌کند، باز تعریف کرد. دخالت و اعمال نظر حامیان و سفارش دهندگان آثار هنری مشهودتر از امروز بود، به نحوی که هنرمند موظف بود اثر خود را به گونه ای پدید آورد که مورد تایید و پذیرش حامی و سفارش دهنده آن قرار گیرد.(تصویر ۶) در این راستا ملاحظات و توانایی از جمع بندی اقتصادی حکومت همواره با تولید اجتماعی هنر پیوند داشته است(ولف، ۱۳۶۷ : ۵۴-۶۰) .

بازتاب این جریانات را در نگاره‌های این دوره به وضوح می‌توان مشاهده نمود. از باب مثال، بعد از اینکه شاه تهماسب حمایت خود را از هنر و هنرمندان سلب کرد، دیگر هیچ نسخهٔ خطی در دربار تولید و تهیه نشد. شاه در پی عدم توجه به هنر و هنرمندان، خود را در کاخ سلطنتی حبس کرد. البته، این تغییر روش، باعث رویگردانی کامل او از هنر نقاشی نشد، بلکه وی با کمک نقاشان و هنرمندان طراز اول که از تبریز با او به قزوین آمده بودند، دست به آفرینش شیوهٔ جدیدی در نگارگری زد که نتیجهٔ آن پرداختن به موضوعات جدید درنگارگری نسخه‌های خطی همچون فالنامه و نقاشی دیواری کاخ بود. فالنامه یکی از خاص ترین پروژ ههای بزرگ دربار صفوی به رهبری

دو دلداده. محمدی هروی ۹۸۸ه.ق. موزه هنرهای زیبای بوستون. مأخذ: اشرفی، ۱۳۸۸ :۱۹۲	شکار با قوش . میرزاعلی هروی.۹۷۶ ق . موزه بوستون نیویورک. مأخذ: کنبای،۱۳۸۵ :۳۰۵	مصاحبه مهرآمیز . سیاوش بیک گرجستانی، ۹۸۸ه.ق مأخذ: یوسفی، ۱۳۹۴ : ۳۵۲	رام کننده شیر و طراحی‌های تمرینی . صاردقی بیک افشار ۱۰۰۲ه.ق مأخذ: ولش، ۱۳۸۵: ۱۲۶	دختر گل بدست . صادقی بیک افشار ۹۸۷ق مأخذ: همان: ۱۲۰

تصویر ۷ . سفارشات هنرمندان اوراق تک برگی و تک پیکره نگاری با موضوعات شکار و همنشینی در باغ

شاه تهماسب است که پس از پایان شاهکارهایی چون شاهنامه شاه تهماسبی ۹۴۷ – ۹۲۸ ق. و خمسه نظامی ۹۵۰ – ۹۴۶ ق. در دستور کار قرار گرفت، که در مکتب خانه قزوین نگارگری شده است. فال نامه کتابی است که در آن دستورها و آداب فال گرفتن نوشته شده است سنت و مراسم اجرا و نوع فال با توجه به موقعیت‌های متفاوت جغرافیایی و فرهنگی و اعتقادی متفاوت است .؛ اما مضمون کلی این کتاب‌ها در رابطه با فالگیری نیست .پرواضح است که نگاره‌های فال نامه در دوران صفویه فکر را از راه نگاه به عالمی دیگر منتقل می کنند به گونه ای که این تصاویر کلیدی هستند ، از یک ایمان مذهبی ریشه می گیرد و نگارگر آنها را با مدد جستن از رمزگرایی خاص نهفته در آثاری که از بطن اعتقاداتش سرچشمه می گیرد و اشکال و فرم‌های دینی و عرفانی را به این قلمرو وارد می کند و ساختاری ازجهان سرمدی را می نماید. تهیه این نسخه به احتمال زیاد در ۹۴۷ ق آغاز و در ۹۵۷ ق به خط مالک دیلمی (متوفی ۹۷۰ ه.ق) به پایان رسیده است. تا کنون بین ۲۸ تا ۳۰ نگاره از این نسخه شناسایی شده که به صورت پراکنده در مجموعه‌های متعدد خارج از کشور مانند: گالری ساکلر واشنگتن، موزه برلین، کتابخانه چستربیتی دوبلین، موزه متروپولیتن و موزه لوور پاریس نگهداری می شوند. نقاشان زیادی در این مکتب خانه هنرنمایی کرده اند اما استوارت کری ولش تگارگران مطرح و صاحب سبک این نسخه را آقامیرک و عبدالعزیز می داند (Farhad، ۲۰۰۹: ۴۴).

در این دوره، هنرمندان به صورت گروهی و با مشارکت یکدیگر دست به تولید نسخ خطی می‌زدند. به طوری‌که هر کدام مسئول انجام برخی از فعالیت‌های مربوط به امور تولید بودند که عبارت بود از: تهیه کاغذ، جدول‌کشی، ساخت رنگ‌ها از مواد طبیعی، فراهم کردن زمان و مکان لازم برای نقاشی، انجام امور و تدارک نسخ خطی، فراخواندن نقاشان به دربار جهت تصویر نسخهٔ خطی. این همکاری گروهی نه تنها در تهیهٔ نسخه‌های خطی بلکه کمابیش در تصویرگری تک‌پیکره‌نگاری و مرقعات که گاه خیلی شخصی هم به نظر می‌رسند، می‌باید انجام می‌شد . نسخهٔ خطی فالنامه با اندازه ای در حدود ۵۹۰×۴۴۵ میلی متر مربع، جزو بزرگ ترین نگاره‌های نقاشی ایرانی تا کنون شناخته شده هستند، نگاره‌ها نشان می دهد که نه تنها تصاویر اغلب موارد به تنهایی مورداستفاده قرار می گرفته اند، بلکه گاهی نیز از هم جدا شده اند (همان : ۴۳).

نتایج مطالعات متخصصان روشن ساخته که نگارگری دوران صفوی در قزوین، تفاوت‌های زیادی با نگارگری‌های دوران قبل و بعد از خود دارد. این تفاوت‌ها به حدی است که تشخیص آثار نقاشی این دوره از دوران قبل و بعد از آن بسیار سهل و آسان است. وظیفهٔ اصلی نگارگر، هنگام ترسیم انسان، بهره‌گیری از امکانات تجسمی موجود یعنی نقش، ترکیب‌بندی، هماهنگی رنگ‌ها و دیگر عوامل در ارائهٔ نمونه‌های مطلوب از حکمرانان، قهرمانان، زیبارویان، مردان کهنسال و غیره است. پیکره شاه، همواره در ساختار ترکیب‌بندی نقش مرکزی داشته و بدون توجه به مسأله سن و سال، بزرگ‌تر از سایر شخصیت‌ها و با جامه‌ای زیباتر و روشن‌تر از دیگر درباریان ترسیم می‌شود (رحیموا؛

جدول ۱. تحلیل مضمونی و موضوعی نگاره «فتح قلعه خیبر» فالنامه شاه تهماسبی، تأثیرات نهاد دولت و مذهب، مأخذ: نگارندگان.

نام اثر	هنرمند نگارگر	نگاره و ویژگی‌های تصویری	محل نگهداری	منبع شماره دسترسی: ۵۰،۲۳،۲ www. Chester Beatty Museum
کندن دروازهٔ خیبر توسط حضرت علی(ع)، کتاب نسخه فالنامهٔ شاه تهماسبی (جعفر صادق (ع)، قزوین، ۹۵۸ الی ۹۶۸ ق . اواسط دهه ۱۵۵۰ تا اوایل دهه ۱۵۶۰ میلادی است.	رقم امضا ندارد. براساس بررسی به عمل آمده (آقامیرک نقاش) . خوشنویس برگ فالنامه مالک دیلمی، خط نستعلیق، دریک صفحه بزرگ و تذهیب خیلی ساده. سال ۹۴۷ ه. ق/ ۱۵۴۰ م. آغاز شده و در سال ۹۵۷ ه. ق/ ۱۵۵۰م. به اتمام رسیده است.		محفوظ در کتابخانه چستربیتی دوبلین دو برگ در چستر بیتی (۳۵۱،۱و ۳۹۵،۲)	
اندازه اثر	تحلیل	قداست دادن به حضرت علی(ع) همچون پیامبر(ص) به هاله نورانی و عدم چهره آرایی و حتی توجه خاص به اسب حضرت علی(ع) که آن هم هاله نورانی دارد.لباس یک رنگ(سرمه ای ؛آبی) حضرت محمد(ص) با حضرت علی(ع) خود نشان از آسمانی بودن. معجزه کمک از طرف خداوند که فرشته از خندق و آب بیرون آمده و پاهای حضرت روی بال فرشته هست که به حضرت علی (ع) در کندن درب خیبر همراهی می کند. پیکره‌نگاری درشت و متفاوت از مکتب تبریزصفوی است. فضاسازی بسته و زاویه دید نزدیک و پرداختن به تنوع رنگی و خاکستری‌های رنگی و همچنین نحوه قرار گیری پیکره‌ها در موقعیت‌های خاص. توجه نگارگران قزوین به تحول درفضاسازی، بافت تراکم چهره‌ها در کنار هم، نمایشی از حالت ترس و وحشت پیکره و چهره سربازان دشمن که در قلعه هستند،دقت در جزییات نقوش هندسی به کار رفته در فرم معماری قلعه، حالت‌هایی از چهره پردازی در پشت کوه و چهره افراد از پیر و جوان، سفید و زرد و سیاه پوست همراه با کلاهخود و دستار، برداشتی آزاد و با جسارت را شیوه کار خود قرار دادند .		
۵۹۵ × ۴۵۰ میلی متر	در مکتب نگارگری قزوین توجه به مضامین دربرگیرنده مفاهیم و آموزه‌ها و وقایع مهم تاریخ اسلام و خصوصا تشیع حایز اهمیت قرار می گیرد. در این نگاره ترکیب بندی پویا و حالت حضرت علی (ع) و پیامبر اکرم (ص) دارای پیکره ای مشابه از تمام جهات، نحوه قرار گیری پیکره‌ها در موقعیت‌های خاص،ترکیب بندی پویا، نقطه طلایی روی پیکره حضرت علی (ع)و این امر به دلیل اهمیت تفکرات شیعی در بستر جامعهٔ صفوی است. دراین دوره با ادامه نوعی سنت نگارگری و همچنین حاکمیت، روابطی که در دربار و در ارتباط با هنرمندان بالاخص نگارگران بوجود آمد، شاهد تغییراتی هستیم.توجه خاص به رویکرد اعتقادی و اجتماعی که در بستر حمایت تولید نسخه‌های خطی، این نسخه برای آمرزش و آرامش خاطر شاه تهماسب در جریانات پیش آمده نگارگری شد.		
مواد وتکنیک				
جوهر، آبرنگ مات و طلا روی کاغذ				

پولیاکووا، ۱۳۸۲: ۱۱۰).

کارگاه‌های نگارگری که در آن زمان در سطح شهر دایر می‌شد نیز از دیگر عوامل محیطی و سفارشات ایجاد و رشد مکتب قزوین بود. اولین مکتب‌خانهٔ شخصی برای سفارش بزرگ‌زادگان از طرف میرزین‌العابدین، نقاش شاه تهماسب در قزوین دایر شد. اسکندربیک ترکمان میرزین‌العابدین را نوهٔ سلطان محمد و همچنین او را بعداً از اصحاب کتابخانه اسماعیل میرزا معرفی می‌کند (۱۳۵۰، ج۱: ۱۷۵). این بدان معنی است که آثار سفارش و حمایت نسخ خطی در دارالسلطنه صورت نمی‌پذیرفت. « جهت شاهزادگان و امرا و اعیان کار کرده رعایت می یافت و انواع توجه و مرحمت اکابر بر صحیفه حالش می تافت » (همان) با توجه به گفته اسکندر بیک میرزین العابدین استاد شاه تهماسب نیز بوده « میرزین العابدین استاد شاه جنت مکان (شاه

تهماسب) به غایت مرد سلیم النفس و نیکو اخلاق بود» (همان) . وی بر اساس تحولات اجتماعی پیش آمده بیرون از دربار با همکاری شاگردانش به تصویرسازی نسخ خطی همت میگماشت. این کارگاهها زمینهای برای قرابت و نزدیکی هنرمندان و مردم و همچنین عاملی برای شیوع هنر و حمایت آن از طرف عامهٔ مردم و افراد کمثروتتر و غیردرباری شد. از اینرو هنر بسط یافت و پردازش شیوههای متنوع و رقابت در بین هنرمندان آغاز شد که این خود عامل مهم دیگری در شکلگیری مکتب قزوین به شمار میرود.

طراحانی همچون میرزا علی نقاش، مظفرعلی، سیاوشبیگ گرجستانی، صادقیبیک افشار، حبیبالله مشهدی، محمدی، ولی جان تبریزی، شیخ محمد و آقا رضا (عباسی) از مشهورترین نگارگران این دوره هستندکه در قدرت قلم و نقشآفرینی تصاویر و تولید تکپیکرهها و تکبرگها استادانی بیبدیل و یگانه بودند(جدول۲). تکپیکرههای این دوره، عاری از هرگونه ارتباط با کتاب و نسخ خطی به وجود آمدند؛ همچنین با نقاشانی مواجه هستیم که به صورت مستقل دور از کارگاههای شاهانه فعالیت میکردند. ترسیم ترکمانان استرآباد، زندانبانان و سربازان ترکمانی نمونههایی از آثار طراحی تک پیکره نگاری صادقی بیک افشاراست. نمایشی از فرم (شمایل نگاری)و پیکره فیگوراتیو که حسی از غرور و جسارت خط در آن دیده میشود. تولید نسخههای خطی همچون نسخه انوار سهیلی که به سفارش خود صادقی بیک افشار در ۱۰۷ نگاره که سبک هنری خود را به نمایش بگذارد ؛ اشاره کرد. صادقی بیک تحولی در نمایش جسارتآمیزی در تک پیکرهنگاری با مضامین اجتماعی و باب روز و همچنین افرادی عادی که مبین شرایط زندگی مردمان آن زمان را در کوچه و بازار حضور دارند در این نسخه به تصویر کشیده شده است. این نقاشان در گسترش پایگاه اجتماعی هنرمندان سهیم بودند و از این طریق به افزایش تعداد مخاطبانی که هنر تصویری را ارج مینهادند، کمک میکردند. در این دوران با کاهش سفارشها برای تهیهٔ نسخ خطی، به تدریج هنرمندان تبریز که در قزوین به فعالیت مشغول بودند به خلق نقاشیهای مستقل با مضامین شکار، ضیافت، مصاحبت و یکهصورت پرداختند که این آثار توسط مجموعهداران خریداری و نگهداری میشد (اشرفی، ۱۳۸۸: ۶۷-۶۸).

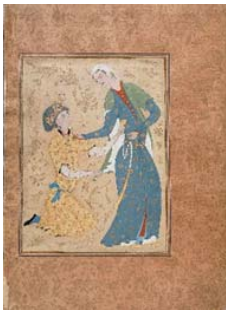
با تأثیرات حوزه محفل هنری و سفارشات به نظر میرسد که نظام سنتی کارگاهها یا کتابخانههای متعارف این دوره، انعطافی بیش از سدههای پیشین داشته و حتی به نوعی به نظام بازار تبدیل شده و یا تنزل رتبه یافته بود که در آن دوران هنرمندان از استقلال نسبی برخوردار شدند، اما منبع درآمد مطمئن را از دست میدادند (خواجه مهریزی، ۱۳۹۶: ۸۰).

پیش از این جریان عنصر طراحی پیکرهنگاری در بطن نقاشی نسخههای خطی انجام میگرفت. هنرمندان در ثبت و ضبط شرح روایت تصویرگری صورت و پیکرههایی را طراحی و بعداً نقاشی روی آن صورت میپذیرفت. این تحول بزرگی بود که در عرصهٔ تاریخ نگارگری ایرانی صورت پذیرفت و توجه خاصی به طراحی تکپیکرهنگاری که به سفارش و صرفاً در خدمت شاه و امرا و بزرگان ترتیب داده میشد. در این میان این فن و چهرهگشایی بهعنوان یک هنر مستقل و جهت بیان مشخص و یا سفارشی در جریان و امتداد نقاشی نسخ خطی حاصل شد(تصویر ۷) که در زمان پایتختی قزوین دورهٔ شاه تهماسب این هنر در بین مردم جامعه نیز رواج پیدا میکند. (یوسفی، ۱۳۹۴: ۱۰۲)

احتمال قوی، اینگونه مجالس بر نگارگری کتابخانهٔ دربار تأثیرگذار بوده و در عرصهٔ نگارگری موجب ظهور انسانهای عادی، نه به عنوان شخصیت فرعی که در مقام قهرمان اصلی شده است و این امر بدون تردید، اشاره به دورهٔ فعالتر شدن قشرهای متوسط جمعیت شهری و نفوذ تفکر آنان بر شعر و هنر درباری دارد (اشرفی، ۱۳۸۴: ۲۰۲). وجود این نسخههای مصور، نمایانگر آن است که در قزوین علاوه بر کتابخانهٔ دربار، مراکزِ دیگری نیز برای آمادهسازی نسخههایی برجسته و کاملاً منحصر به فرد و منعکسکنندهٔ زندگی شهری و بیانکنندهٔ سلیقهٔ اقشار متوسط وجود داشته است. این نوع نگارگری با رواج هنر در میان اقشار متوسط جامعه و محیط هنری هنرمندان ایجاد شده و رونق پیدا کرد و محصول فعالیت مستقلانهٔ هنرمند در جامعه بود. مرقعسازی، هنری بود که حامیان کماهمیتتر، میتوانستند در آن سهیم شوند. صفحات منفرد طراحی و نقاشی ممکن بود با قیمتهای نسبتاً کم به فروش رسند. یک نسخهٔ خطی کامل شده حتی اگر از کیفیت ساخت معمولی و عادی برخوردار بود، هیچگاه قیمت پایینی نداشت (خواجهمهریزی، ۱۳۹۶: ۸۱). گزارشی از وضعیت پوشش و نوع زندگی افراد سرشناس طبقهٔ اشراف و محیط هنرمندان را میدهد. قزوین دارالسلطنه، جایگاه حضور و توجه شاهزادگان، طبقهٔ حاکم جامعه و سفارشدهندگان، یکی دیگر از عواملی است که رشد هنر تکپیکرهنگاری را در این مکتب نشان میدهد.

در زمان شاه اسماعیل دوم، هنرمندان در تکمیل و معرفی مکتب خاص نگارگری قزوین دست به تصویر نسخههای خطی میزنند و در عناصر و تناسب ترکیببندی پیکرهها و رنگآمیزی شخصیتسازیهای آن به ابداعات جدید و آفرینشهای بدیع میرسند. و بدین ترتیب، شیوهٔ مستقلتری را در تصویرسازی تکپیکرهنگاری به جای میگذارند، که این طرز پردازش تصویرگری مکتب قزوین در شکلگیری مکتب اصفهان تأثیر شگرفی داشته است. ویژگیهای شاخص نگارههای این دوره که با شرایط به وجود آمده در شکل شهرنشینی و ایجاد طبقات اجتماعی

جدول۲. تأثیرات بازتاب محفل هنری و سفارشات در تک پیکره و چهره نگاری. مأخذ: نگارندگان.

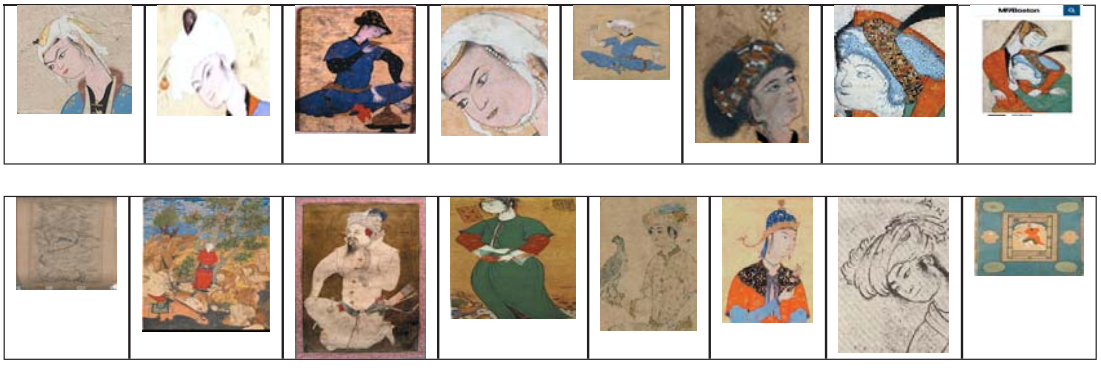


دو دلداده . میرزاعلی.حدود ۹۸۲ ق مأخذ: (ولش ۱۳۸۵ :۱۱۸)

موزه هنرهای زیبای بوستون

یکی دیگر از موضوعات مورد علاقه میرزاعلی « جفت نمودن» پیکره‌ها بود. او رفتار متقابل زوج‌ها را با چرخش یکی به طرف دیگری، نگاه کردن به عقب و خم شدن به طرف عاشق و معشوق، نقاشی کرده است.این نقاشی اثری است کامل و منحصر به فرد خصوصیات مورد علاقه میرزا علی را که در دیگر نقاشی‌های منسوب به او به چشم می‌خورد،در سبک و سیاق مکتب قزوین حائز اهمیت است. قدرت قلم طراحی و رنگ بندی را نشان می‌دهد که بیانگر آن است که هنوز این استاد پیر از قوت دست نیافتاده است. او از استعداد بی‌نظیری که در سایه پردازی و با دیدی روانکاوانه رفتارهای بارز و متغیر، زنان و مردان صفوی را به تصویر بکشد برخوردار بود.

«چهره پردازی آرمانی و خیال‌انگیز «میرزاعلی، شیخ محمد، محمدی، صادقی بیک افشار، آقارضا
با تأثیرات حوزه محفل هنری و سفارشات



در سطح نهاد قدرت، اشراف و درباریان تنوع در نوع لباس و پوشش‌های خاص از نوع کلاه پوست جز و تنوع رنگ ها، در جدول شمارهٔ (۳) آمده، چنین است: در این دوره، سرها نسبت به اندام کوچک شده و چهره‌ها کشیده شده و از حالت بیضی بیرون آمده‌اند. تا اواخر سال ۹۶۷ ه. ق. تاج حیدری و دستارهای بلند صفوی جای خود را به انواع دیگری از دستارها داده بود. جوانان نوجو از دستارهای کوچک‌تری استفاده می‌کردند و در مواردی کلاه پوست خزشان را فقط با شال‌های کوچکی می‌پیچیدند (کن بای، ۱۳۸۹: ۸۷). صخره‌ها نیز از حالت بافت‌دار بیرون آمده و پیچ و تاب کمتری به خود گرفته‌اند. مضامین و موضوعات نگاره‌ها نیز از حالت انسان آرمانی و صرفاً نمایش حالات

جدول ۳. رویکرد اجتماعی و بازتاب آن درتک پیکره نگاره‌های مکتب قزوین. مأخذ: نگارندگان.

موضوع و محتوا	بازتاب نیازهای هنرمندان و سفارش دهندگان	زیبایی شناسی و عناصربصری آثار
نقاشی‌های مستقل با مضامین شکار،ضیافت، مصاحبتو یکه‌صورت، مرقع‌سازی، طراحی تک‌پیکره‌نگاری همراه با رنگ وبدون‌رنگ،طراحی‌حیوانات، مناظرروستایی، موضوعاتی همچون رام‌کنندهٔ شیر، تک‌پیکره‌نگاره‌های زنان و عشاق. نسخه خطی انوار سهیلی که پند و اندرز از زبان حیوانات را بیان می کند.	گروه هنرمندان در یک کارگاه و یا جامعه به معنای اعم، نظام سنتی کارگاه‌ها یا کتابخانه‌های متعارف انعطافی بیش از سده‌های پیشین داشته و حتی به نوعی نظام بازار تبدیل شده، گسترش پایگاه اجتماعی هنرمندان، پردازش شیوه‌های متنوع و رقابت در بین نقاشان، بازتاب محیط و خاستگاه اثر هنری است، گرایش‌های خاص هنرمند، ارزش‌ها و باورهایش، این نوع نگارگری با رواج هنر در میان اقشار متوسط جامعه و محیط هنری هنرمندان ایجاد شده رونق پیدا کرد و محصول فعالیت مستقلانه هنرمند در جامعه بود، تنظیم مرقعات و توجه به این نوع کتابچه‌های چندصفحه‌ای و یا حتی یک‌صفحه‌ای‌به‌قلم‌فرسایی هنرمندان صاحب سبک طراحی و نقاشی شده است.	تصاویر تک‌پیکره‌های بدون رنگ، قدرت دست و قلم‌گیری از سر عشق و ظرافت، حمایت قشری ثروتمند که در تصاویر اجزای مشخصهٔ تن‌پوش و دستاربند، کمربندهای باریک پارچه‌ای شرابه‌دار با دنبالهٔ آزاد و چند شال نازک رها شده در پشت با پیچ و خمی دراز و زیبا، ترکیب‌بندی پیکره‌ها و رنگ‌آمیزی شخصیت‌سازی‌های آن به ابداعات جدیدی، موضوعات از حالت انسان آرمانی و صرفاً نمایش حالات خشک و قراردادی خارج شده و به نوعی در ترسیم عشاق و جوانان و عشق‌بازی در طبیعت، سرها به نسبت اندام کوچک شده و چهره‌ها کشیده شده، تاج حیدری و دستارهای بلند صفوی جای خود را به انواع دیگری از دستارها داده بود. استفاده از دستارهای کوچک‌تر و کلاه‌های پوست خز و شال‌های کوچک.

خشک و قراردادی خارج شده و به صورت ترسیم عشّاق و جوانان و عشق‌بازی در طبیعت و دیگر حالات افراد به نمایش درآمده است. اوراق تک‌برگ، نمونه‌هایی از آثار مزین به حاشیه‌پردازی، تذهیب و تشعیر و یا بدون این تزئینات، هنر مستقل دیگری در این عرصه در تارک تاریخ نگارگری ایرانی عَلَم شد و خوش درخشید. طبق جداول تولید نسخ خطی و تنظیم مرقعات و یا اوراق تک برگ و طراحی تک‌پیکره‌نگاری با قلم‌فرسایی هنرمندان صاحب سبک، به تصویر درآمدند.

عوامل اقتصادی و سیاسی و رشد فرهنگی طبقهٔ بازرگان در قزوین از سال ۹۵۰ تا ۱۰۰۶ هـ. ق با شرایط اجتماعی و شهرنشینی مدرن این منطقه و ارتباط تجاری بین شهرها و اتباع خارجی از دیگر موضوعاتی است که در نگارگری مکتب قزوین بازتاب یافته است. بازتاب و انعکاس طبقات اجتماعی در حوزه، نهاد دولت و مذهب، نهاد دولت، اشراف و درباریان و محفل هنری وسفارشات در دروه پایتختی قزوین نگارگران (جدول ٤) در تلاش بازنمایی، چهره‌پردازی و پیکره‌نگاری سفارشات، به زیبایی آرمانی نظر دارد. و تمام سعی او بر آن است که پیکر انسان از طریق بازسازی سکنات و حرکات طبیعی‌اش جلوه‌ای زنده یابد. گام بعدی در جهت زنده نمودنِ جهان پیرامون است، حضور پیکره‌ها و حالات خاص که حس دلدادگی و عاشقانگی در طبیعت و نمایشی از باغ ؛که نقاشان می‌کوشند تا اشخاص را به محیط پیوند دهند و تمامی تنوع دنیایی، آدم‌های بی‌شمار و جزئیات زندگی روزمره را بنمایاند. همهٔ این‌ها حلقه‌هایی از یک زنجیرند که علت آن تأثیر ایدئولوژیکی زندگی شهری است . نقاشی مکتب قزوین اولین دورهٔ درخشانی است که مکاتب بزرگی همچون هرات، تبریز (اول و دوم)، را دربرمیگیرد. مکتب قزوین از زمان انتقال پایتخت به قزوین، توسط شاه تهماسب تا دورهٔ انتقال پایتخت به اصفهان توسط شاه عباس، را شامل میشود و مکتبی گرم و پویاست، زیرا با انسان و زندگی او سروکار دارد. انسان در این مکتب از حالت خشک و ایستا خارج می‌شود و نمایشی ازپیکره‌انسان درفضایی‌آرمانی وهمراه با حس‌عاشقانگی درنگاره‌ها دیده می‌شود. حضور انسان در نگارههای مکتب قزوین این مکتب را از مکاتبِ پیشین متمایز و آن را به یک مکتب مستقل و ویژه تبدیلَ میکند. البته این امر حاصل گسترش نگاهها و اندیشه‌های نوین در ایرانِ آن زمان و البته قزوین است که به دنبال تغییرات فرهنگیَ و اجتماعی بهوجود میآید.

به‌طوری‌که در سطح شهر قزوین کارگاه‌های نقاشی دایر شد و اولین مکتب‌خانهٔ شخصی برای سفارش بزرگ‌زادگان

جدول ٤. تحلیل مضمونی و موضوعی نگارگری مکتب قزوین، با تأثیرات رویکرد اجتماعی، مأخذ: نگارندگان.

تأثیرات اجتماعی و بازتاب آن در نگاره‌های مکتب قزوین		
نهاد دولت ومذهب	**نهاد قدرت، اشراف و درباریان**	**محفل هنری و سفارشات**
درونمایهٔ نگاره‌های مکتب قزوین و شیوه‌های مجاور هنری به خصوص از ۹۵۵ق به بعد معطوف به بازنمایی مضامین و مفاهیم اسلامی و شیعی شد. ۲. باتوجه به تبع شرایط دولت و مذهب،نگارگران در هر دوره با اهداف موردنظر حامیان، به گزینش اینگونه مضامین مبادرت ورزیدند. ۳. نگارگران با شیوه‌های متفاوت (از واقعگرایانه تا نمادین) به تصویرسازی نگاره‌ها پرداختند. **۴. با توجه به روابط قدرت و دولت و و ساخت اجتماعی جامعه بر پایه ی نظام ایدئولوژیک مذهبی و سرمایه‌داری نوعی از سفارشات نسخ مذهبی با محوریت تشیع شکل گرفت.** **۵. دولت تبلیغ گر شیعه گردید و مذهب شیعه دست آویز حکومت برای ایجاد موازنه در ساختار حاکمیت گردید و این امر با دعوت روحانیون بلند مرتبه از لبنان، بحرین و عراق صورت گرفت.** **۶. تحکیم ساختار دیوانی و نقش مذهب در ساختار دربار و تولید بیش از چندین نسخه قصص الانبیا و نسخه‌های احسن الکبار و حبیب السیر نمونه‌هایی از این دست هستند.** **۷. ایجاد تعادل در ساختار حکومت بین قزلباشان و دستگاه دینی رسمی قرار گرفت.** **۸. نظام کارگا هی حاکم بر هنر نگارگری که از گذشته در کارگاه‌های سلطنتی شکل گرفته بود در این دوره به صورت کارگاه‌های مستقل و خصوصی در بین هنرمندان صورت پذیرفت.** **۹. هنرمندان تحت تأثیر تحولات سیاسی و اجتماعی قرار گرفتند.**	درونمایهٔ نگاره‌های مکتب قزوین و شیوه‌های مجاور هنری از ۹۷۰ق به بعد معطوف به بازنمایی مضامین حماسی، رزم و شکار و نوع جدیدی از تصویرسازی آنها درنقاشی دیواری بوجود آمد . ۲. باتوجه به تبع شرایط دولت و قدرت اشراف و درباریان،نگارگران از۹۶۲ق به بعد با اهداف موردنظر حامیان، به گزینش اینگونه مضامین مبادرت ورزیدند. ۳. نگارگران با شیوه‌های متفاوت (از واقعگرایانه تا نمادین) به تصویرسازی نگاره‌ها پرداختند. تولید نسخه گوی چوقان عارفی، سلامان وابسال و تحفه الابرار جامی . نسخه‌های دیگر. **۴. با توجه به روابط قدرت ؛ اشراف و درباریان و ساخت اجتماعی جامعه بر پایه ی نظام سرمایه‌داری نوعی از سفارشات نسخ حماسی با محوریت رزم و شکار شکل گرفت. تولید شاهنامه شاه اسماعیل دوم ۹۸۴ق در ۵۳ نگاره، شاهنامه قوام شیرازی ۱۰۰۰ه.ق.** **۵. قدرت ؛ اشراف و درباریان باعث رشد حامیان و شکل متفاوتی از آثار هنری بوجود آمد.تولید هفت اورنگ توسط ابراهیم میرزا و مشارکت نگارگران قزوین و مشهد بوجود آمد.** **۶. ایجاد رقابت در ساختار حکومت بین قزلباشان، روحانیون، حامیان و درباریان و همچنین تجار در تولید این گونه آثار قوت گرفت.**	نگاره‌های مکتب قزوین در مرقعات تک برگ و سفارشات خاص خود نمایی کرد . ۲. باتوجه به تبع شرایط دولت و مذهب،نگارگران از حاکمیت دینی فاصله گرفته و با اهداف موردنظر حامیان، به گزینش اینگونه مضامین بزم و تک برگ‌های عاشقانه مبادرت ورزیدند.نسخه دیوان ابرهیم میرزا ۹۹۰ه.ق. ۳. نگارگران با شیوه‌های متفاوت دست به خلاقیت زده و اوراق تک برگ و مرقعات ترکیبی خوشنویسی و نقاشی پرداختند. **۴. با توجه به روابط قدرت ؛ اشراف و درباریان و ساخت اجتماعی جامعه بر پایه ی نظام سرمایه‌داری و شکل گیری زیست فرهنگ شهری و حضور هنرمندان در محافل هنری و رشد سفارشات نوع خاصی از مضامین عاشقانه و زوج عاشق و نوعی از حالت و رقتار زنانگی در نگاره نمود پیدا کرد.** **۵. ایجاد رقابت هنری در سبک و روش و تنوع در ارایه آثار هنری .تولید وسبک روش خاص صادقی بیک افشار در تولید نسخه ۱۰۷ تایی انوار سهیلی ۱۰۰۲ تحولی در ا مکتب قزوین شکل داد** **۶. شکل گیری کارگاه‌های خصوصی و محافل هنری در سطح شهرو رقابت بین هنرمندان و تولید بهترین آثار تک برگ همراه با تذهیب و طلاکاری**

ازطرفِ میرزین‌العابدین، نقاش شاه تهماسب، در قزوین دایر شد. این تکنگاره‌ها و تکپیکره‌ها در معرفی شاهان، درباریان و افراد کمثروتتر انجام می‌گرفت. این فن که خاصِ دربار شاه و در خدمت درباریان بود بهدلیل حمایتنشدنِ این هنر توسط شاه (که علت آن دلزدگی شاه تهماسب از هنر بود) در بین مردم و درباریان رونق پیدا کرد و اولین کارگاه‌های نقاشی در سطح شهر قزوین دایر شد. اسکندر بیک به میرزین العابدین اشاره می‌کند که:« جهت شاهزادگان و امرا و اعیان کار کرده »(۱۳۵۰: ۱۷۵) و زمینه‌ای شد برای قرابت و نزدیکی هنرمندان و مردم و همچنین عاملی برای شیوع هنرنگارگری و حمایت آن از طرف عامهٔ مردم و افراد کم‌ثروت گردید که بعضی از هنرمندان درپی یافتن حامیان و گریز به دربار دیگر شاهزادگان صفوی راه یافتند و برای آنها آثار هنری و ازجمله مرقع و نسخه‌های خطی ترتیب دادند.

تکپیکره‌نگارانی در کارگاه صفوی پیش از قزوین و شهرهای دیگر تمام صفحه را می‌پوشاندند، معمولاً به نمایش مردان جوان که همان شاه است، اختصاص یافته‌اند که در کنار درختان پرشکوفه لمیده و در حال مطالعه یا گفتگو یا مصاحبی ناپیدایند. سیمای افراد در این‌گونه آثار همگی بی‌حالت و بی‌روح و متناسب با معیارهای زیبایی‌اند. جامهٔ درخشان و گران‌قیمت آنان از ردایی ظریف و نقش‌داری تشکیل شده است که شانه‌ها و پیراهن دیبا و گران‌بهای زیرین را می‌پوشاند (رحیموا؛ پولیاکووا، ۱۳۸۲: ۱۳۸). در شیوهٔ قزوین به موضوعات روزمرهٔ اجتماعی پرداخته می‌شود و همین امر موجب شد تا هم‌زمان با نقاشی‌های درباری و پابه‌پای آثار نقاشان بزرگ، کتابخانه‌های سلطنتی، سایر سفارشات حامیان کم‌ثروت‌تر، نقاشی تکپیکره‌نگاری رواج و رقابت نقاشان را به‌دنبال داشته‌باشد. با افزایش تقاضا ازطرفِ بازرگانان و امرا و قزلباشان که به‌صورتِ منفرد حامیِ نقاشی بودند، آثار تکبرگِ فراوانی ایجاد شد که در قزوین این شیوه مستقل‌تر از دیگر جاها مشخص شده‌است. در این‌جا نقاش و طراح سبک قزوین، با تصویری پر تحرک و دورگیری نرم و متحرک اشیاء و اشخاص، سعی در خلق تصویری زنده و حقیقی دارد. بازی فوق‌العاده خطوط، قلم‌گیری‌ها و سایه‌ها با ضخامت گوناگون و اندازه‌های متفاوت مارپیچ‌ها، منحنی‌ها، و گاه تصاویر درهم تنیده تأثیر حرکت در کل تصویر را باقی می‌گذارد.

گسترش سبک و شیوهٔ این طراحی در قزوین می‌شود. توجه به ساختار طراحی و فیگوراتیو، آناتومی، حالت چهرهٔ افراد، بزرگ‌نمایی پیکره‌ها و انتخاب سوژه‌های خاص مورد نظر قرار می‌گیرند. بیشتر جوانان عشاق همراه با دستارهای مد روز آن زمان، سبک و شیوهٔ قزوین را از دیگر مکاتب پیشین خود جدا می‌کنند (کن بای، ۱۳۸۹: ۸۷). اوراق تکبرگ، شکوه یک تصویر تمام و کمال را در خود دارد که نمایشی از حالات و کرامات انسانی و حضور انسان در یک کادر تصویری مشخص همراه با البسه و تزئینات آن و نیز نمایشی از فرم و رنگ و جذابیت حاکم در بازنمایی پیکرهٔ آدمی است. انسان آرمانی در رویارویی چشمان طراح، نشسته و یا در ذهن او نقش بسته و به تصویری دو چندان تبدیل می‌شود که هر نظاره‌گر را خیره می‌کند. تغییر و تحول نقاشی صفوی در مکتب قزوین، تنها محدود به شیوهٔ طراحی و نحوهٔ نمایش نیست؛ بلکه در فضای کلی نقاشی‌ها، شاهد نوعی دگرگونی هستیم که در تمام قلمرو این هنر، از موضوع گرفته تا نحوهٔ نمایش و شیوهٔ طراحی، مخاطب و بستر شکل‌گیری نفوذ می‌کند (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶: ٦٦).

نفوذ طبقهٔ بازرگان و افراد کم‌ثروت جامعه که حضوری فعال دارند باعث تغییر و تحول در ساختار سبک قزوین می‌شوند و هنر طراحی تکپیکره‌نگاری این مکتب را از حالت موروثی و درباری خارج می‌کند و تا حدودی آن را در انحصار طبقهٔ بازرگان و کم‌ثروت‌تر جامعه و طبق سفارشات آنها قرار می‌دهد.

نتیجه

نتایج نشان می‌دهد نقاشی دورهٔ صفوی در قزوین تفاوتهای بسیاری نسبت به دوره‌های پیشین دارد. این تفاوتها شامل این موارد است: پیکره‌هایی پرتحرک و دورگیری نرم و انعطاف فوق‌العادهٔ خطوط، قلم‌گیری‌ها و پرداخت سایه‌ها با ارزش‌خطی، خلق فضایی زنده و حقیقی، زنده نمودنِ جهان پیرامون پیکر انسان از طریق بازسازی سکنات و حرکات طبیعی، حالات خاص دلدادگی و عاشقانگی در طبیعت و نمایشی از باغ، طراحی چهره پردازی و تنوع در نوع پوشش و حالات چهره اشخاص، استفاده خلاقانه از خاکسترهای رنگین و تغییر در مضمون است. این تغییرات بازتاب محیط، وجود ردپای گرایش‌ها، ارزش‌ها و باورهای هنرمند در اثر هنری است. از دیدگاه جامعه‌شناختی بخش مهمی از این تغییرات حاصل تغییر سه حوزه قدرت، مذهب و محفل هنری است. نهاد قدرت، اشراف و درباریان: پیش از اختراع صنعت چاپ، مهمترین حامی و پشتیبان هنرمندان نهاد قدرت و در رأس آن شاه بوده است. در این دوره حمایت از هنرمندان شکل ثابت و مستمری نداشت. همین امر باعث شد نقاشی و تذهیب نسخه خطی در عصر شاه تهماسب کاسته شود و در عوض نقاشی بناها، دیوار

نگاری، یکه‌صورت و... رواج بیشتری بیابد. همچنین در کنار شاه حامیان دیگری نیز پیدا شدند که متمولین نزدیک به دربار و تجار بودند. این قشر که از بطن جامعه برخاسته بودند، جهان‌بینی خاص خود را در تولید و سفارش آثار هنری داشتند. نهاد دولت و مذهب: بر همگان آشکار است که در عصر صفویه نهاد مذهب به ویژه مذهب شیعه قدرت بسیاری کسب میکند و این نگرش دست آویز حکومت برای ایجاد موازنه در ساختار حاکمیت شد. با این نگرش نسخه‌های خطی بسیاری با موضوعات و مضامین شعیه و داستان‌ها و قصص الانبیا نوشته و نگارگری شد. محفل هنری و سفارشات: محیط هنری هنرمند و سفارشات هنردوستان، ایجادکارگاه‌های نقاشی، اولین مکتب‌خانهٔ شخصی برای سفارش بزرگ‌زادگان از طرف میرزین‌العابدین هنرمند دربار، تولید نسخه‌های خطی همچون انوار سهیلی که به سفارش خود صادقی بیک افشار در ۱۰۷ نگاره به اجرای تصویرسازی اقدم کرده است نشان از تغییر نگرش و گفتمان حاکم در محافل هنری دارد. این تغییر نگرش باعث خلق و آفرینش نقاشیهایی با رنگهای متفاوت و مضامین متکثر و متعدد به ویژه در آثار رضا عباسی گردید. بررسی جامعه‌شناختی مکتب نگارگری قزوین نشان میدهد همواره اتفاقات تاریخی در ادوار مختلف دورهٔ صفوی هویت آثار هنری این مکتب را تحت تأثیر خود قرار داده است. به‌طوری‌که، نقاشی‌های این دوره تفاوت‌های چشمگیری با نقاشی‌های دیگر دوره‌ها دارد. از عمده این تفاوت‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱- تغییر در مضامین و محتوا: تک پیکره‌های این مکتب و کنش و نقش آنها همگی نشان از تکوین اجتماع، معرفی هرم حکومتی جامعهٔ صفوی -که شاه در رأس آن قرار داشته و به ترتیب درباریان، اعیان و اشراف، بازرگانان و عامه بوده‌اند-، دارد. همچنین ایدئولوژی مسلط و سفارشات دوستداران هنر در شکلی متفاوت در مرقعات و تک‌پیکره‌نگاری مکتب قزوین همراه با تغییر مضامین دیده می‌شود. ۲-اعتقادات، گرایش‌ها، ارزش‌ها و باورهای هنرمند در تولید آثار هنری به حدی است که هنرمند توسط آثارش مرجع و معرفی می‌شود. ۳-تغییر حامیان هنر باعث تغییر گفتمان و نگرش محافل هنری شد و همین امر باعث رواج تک‌پیکره‌نگارها و یکه‌صورت‌ها و تولید تک‌پیکره‌های مستقل گردید.

منابع و مآخذ

آژند، یعقوب (۱۳۸٤). مکتب نگارگری تبریز و (قزوین – مشهد)، تهران: فرهنگستان هنر.
اخگر، مجید (۱۳۹۹). فانی باقی (درآمدی انتقادی بر مطالعه نقاشی ایرانی)، تهران: بیدگل.
اشرفی، مقدمه مرجان (۱۳۸۸). از بهزاد تا رضا عباسی، ترجمه نسترن زندی، تهران: فرهنگستان هنر.
اشرفی، مقدمه مرجان (۱۳۸٤). سیر تحول نقاشی ایران (سده شانزدهم میلادی)، ترجمه زهره فیضی، تهران: فرهنگستان‌هنر.
افوشته‌ای نظنزی، محمود بن هدایت الله (۱۳۵۰). نقاوه الاثار فی ذکرالاخیار، به اهتمام احسان اشراقی، تهران: بنگاه‌ترجمه.
اسکارپیت، روبر (۱۳۹۲). جامعه‌شناسی ادبیات. ترجمهٔ رضا کتبی. چاپ یازدهم. تهران: سمت.
الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۳). جامعه‌شناسی هنر (شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند) ترجمه اعظم راودراد، تهران: فرهنگستان‌هنر.
پاکباز، رویین (۱۳۸۷). نقاشی ایران (از دیر باز تا امروز)، تهران: زرین و سیمین.
پور محمدی املشی، نصرالله؛ فراهانی فرد، رقیه (۱۳۹۱). «نقش عوامل طبیعی بر توسعه و رکود شهری قزوین؛ پایتخت دوره صفوی»، مطالعات تاریخ فرهنگی، پژوهش‌نامه انجمن ایرانی تاریخ سال سوم، شماره دوازدهم، صص۱- ۲۳.
ترکمان، اسکندربیک (۱۳۵۰). تاریخ عالم آرای عباسی، به اهتمام ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
جکسون، پیتر (۱۳۹۹). تاریخ ایران (دورهٔ تیموریان)، ترجمه یعقوب آژند، تهران: جامی.
خواجه مهریزی، منصوره (۱۳۹۶). مطالعه تطبیقی و جامعه‌شناختی نگارگری مکاتب قزوین و مشهد (با

رویکرد جامعه‌شناسی پی یر بوردیو)، تهران: دانشگاه الزهراء، دانشکده هنر.
دو وینیو، ژان (۱۳۷۹). جامعه‌شناسی هنر، ترجمه مهدی سحابی، تهران: مرکز.
رابینسون، ویلیام (۱۳۷۹). بررسی نقاشی ایرانی (هنر و جامعه ایرانی)، به کوشش شهریار عدل، تهران: طوس.
راودراد، اعظم (۱۳۸۶). نقد جامعه‌شناسانه هنر. مقالات سومین هم‌اندیش نقد هنر. تهران: فرهنگستان هنر.
رجبی،محمدعلی(۱۳۸٤).شاهکارهای‌نگارگری‌ایران،موزه‌هنرهای‌معاصر،تهران
رحیموا، ز. ای؛ پولیا کووا، یلنا آریموونا (۱۳۸۲). نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره فیضی، تهران: روزنه.
سارل، تام (۱۳۹۰). جامعه، هنر و اخلاق. ترجمهٔ مسعود قاسمیان. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
سجادی باغبادرانی، سعیده و دیگران (۱۴۰۰). «مطالعه تحولات سیاسی و فرهنگی دوره شاه تهماسب صفوی و تأثیر آن در نقاشی این دوره با توجه به نظریه بازتاب»، فصلنامه علمی نگره، شماره ۵۸، تابستان، صص ۸۹-۱۰۳.
سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). هنر دربارهای ایران، ترجمه ناهید محمدشمیرانی، تهران:،کارنگ.
سیوری، راجر (۱۳۸۰). در باب صفویان، ترجمه رمضانعلی روح الهی، تهران: مرکز.
طالبی، تهماسب (۱۳۸۹). قزوین پایتخت صفویان، قزوین: اندیشه زرین.
قمی، قاضی احمد (۱۳۶۶). گلستان هنر. به اهتمام احمد سهیلی خوانساری، چاپ دوم، تهران: منوچهری.
فریه، ر. دبلیو (۱۳۷٤). هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان.
کری ولش،استوارت(۱۳۷۵).نگارگری نسخ خطی در ایران،ترجمه سیدمحمد طریقی،فصلنامه هنر،شماره ۳۰.
کریمیان، حسن؛ جایز، مژگان (۱۳۸۶). «تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری»، مطالعات هنر اسلامی، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۷، صص ۶۵-۸۸.
کن بای، شیلا(۱۳۸۵)رضا عباسی اصلاح گرسرکش،ترجمه یعقوب آژند،تهران، فرهنگستان هنر
کن بای، شیلا (۱۳۸۷). عصر طلایی هنر ایران، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
کن‌بای، شیلا (۱۳۸۹). نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
نوری، سونیا و دیگران (۱۴۰۱). «نقاشی ایرانی، رسانه چند منظوره حکومتی (مورد مطالعه: نگاره باغی دوره صفویه)»، فصلنامه علمی پیکره، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، دوره یازدهم، شماره ۲۷، بهار، صص ٦٦ -۸۰.
ورجاوند، پرویز (۱۳۷۷). سیمای تاریخ و فرهنگ قزوین. (ج۳)، تهران: نی.
ولش، آنتونی (۱۳۸۵). نگارگری و حامیان صفوی، ترجمه روح‌الله رجبی، تهران: فرهنگستان هنر.
ولف، جنت (۱۳۸۷). مبانی جامعه‌شناسی هنر (تولید اجتماعی هنر)، ترجمه علی رامین، تهران: نی.
یوسفی، حسن (۱۳۹٤). تاریخ نقاشی قزوین (دوران صفویه تا اواخر قاجار)، تهران: سوره مهر.
Grabar, Oleg,(2000) Mostly Miniatures, an Introduction to Persian Painting, Princeton: Princeton Universiry Press.
Farhad, M. & Bagci, S. (2009). Falnama the book of omens. USA: Thames & Hudson.
Hawkes, Terence. (2003). Structuralism and Semiotics. London and New York.
Zhdanov, A. (1977). Soviet literature – the richest in ideas: the most advanced literature». In Soviet writers congress. Lawrence and Wishart.

Scientific Quarterly Journal
Negareh
Faculty of Art Shahed University

The Role of Social Changes in the Formation of Qazvin School of Painting *

Hassan Yousefi PhD Student of Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Nizamuddin Emamifar, Associate Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Parviz Haseli, Assistant Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Syed Reza Hosseini, Assistant Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Received: 2023/03/14 Accepted: 2023/11/21

Any artful production can be understood on the context of the society and its position and function. The Qazvin school is one of the Iranian painting schools of the Safavid period, which was formed in 955 AH when the capital was changed from Tabriz to Qazvin. In the process of its formation and evolution until 1006 AH, it has undergone important social and political events, which show the necessity of a sociological look at this school. The **aim** of the current research is to determine the role of reflection of social changes in the emergence of Qazvin school of painting with sociological analysis and from the perspective of reflection theory. Therefore, it seeks answers to these **questions**: 1. How did the social, economic and cultural developments take place during the Safavid period? and 2. What is the reflection of these developments in Qazvin painting school? The research **method** is based on the objective, fundamental and based on descriptive data collection. The data of the research was collected by the method of sampling from the sources and also by observing the wall paintings of the Safavid Government House of the Qazvin State. Data analysis was done qualitatively based on comparison, analysis and classification. The **results** showed that the painting of the Safavid period in Qazvin has many differences compared to the previous periods. These differences include dynamic figures and soft distance and flexibility of lines, brushstrokes and shadows with linear value, creation of a living and real space, enlivening the world around the human body by recreating natural movements, special feelings of affection and romance in nature and garden display, the design of face painting and diversity in the type of clothing and facial expressions of people, the creative use of colored ashes and changes in the theme. From a sociological point of view, an important part of these changes is the result of the change of the three institutions of power, religion and artistic circles. Before the invention of the printing industry, the institution of power, the rich and the courtiers, and at the head of it the king, was the most important patron and supporter of artists. In the era of Shah Tahmasb, the support of artists was not stable and continuous, which caused the reduction of painting and gilding of manuscripts, and instead painting of

*This paper is extracted from the PhD dissertation of the corresponding author; titled "The Influence of Reflection of Social Changes on Emergence of the Qazvin School of Painting" under the supervision of the joint authors at the faculty of art, Shahed University.

buildings, wall painting, and single-face painting became popular. Besides the power, new supporters were also found, including financiers close to the court, princes and merchants, who had their own worldview in the production and ordering of works of art. In the Safavid era, the institution of religion, especially the Shiite religion, gained a lot of power, as a result of which, many manuscripts were written and illustrated with Shiite topics and themes and stories and stories of the Prophets. The changes in the artist's artistic environment and the orders of art lovers, the creation of painting workshops and the production of manuscripts, show a change in the attitude and the prevailing discourse in the institution of art circles. This change in attitude led to the creation of paintings with different colors and numerous themes. The sociological analysis of Qazvin school of painting shows that the paintings of this period have significant differences with the paintings of other periods. Among the most important differences, we can point out the following: 1- Change in themes and content: the individual figures of this school and their actions and roles all show the development of society, the introduction of the governmental pyramid of the Safavid society - in which the Shah was at the head, and consecutively there were courtiers, aristocrats and nobles, merchants and common people. Also, the dominant ideology and the orders of art lovers can be seen in a different form in the Qazvin School's monographs along with changing the themes. 2- Beliefs, tendencies, values and beliefs of the artist in the production of works of art are such that the artist is referred to and introduced by his works. 3- The change of patrons of art caused a change in the discourse and attitude of artistic circles, and this caused the spread of single-figure paintings and single-faces as well as the production of independent single-figures.

Keyword: Painting, Single-figures, Safavid, Qazvin School, Sociology of Art

References:

"The Holy Quran".
Agand, Y., (2005). "Painting School in Tabriz and (Qazvin-Mashhad)", Tehran: Art College.
Akhgar, M., (2019). "Fani Baghi (the critical contribution to the study of Iranian painting)", Tehran: Bidgol.
Ashrafi, M. M., (2009). "From Behzad to Reza Abbasi", translated: Zandi, N., Tehran: Art Academy.
Ashrafi, M. M., (2005). "The evolution of Iranian painting (16th century AD)", translated: Faizi, Z., Tehran: Farhangistan Honar.
Afushtei Natanzi, H., (1971). "Naqawah al-Atharfi Zakr al-Akhyar", by Eshraghi, H., Tehran: Translation Company.
Scarpit, R., (2012). "Sociology of literature". Translated: Katabi, R., [11th edition], Tehran: Samt.
Alexander, V., (2014). "Sociology of art (a description of beautiful and people-friendly forms)", translated: Rawdrad, A., Tehran: Art Academy.
Canby, S., (2006)."Reza Abbasi the rebellious reformer", translated by Yaqoub Azhend, Tehran, Art Academy
Canby, S., (2008). "The Golden Age of Iranian Art", translated: Afshar, H., Tehran: Markaz.
Canby, S., (2009). "Iranian painting", translated: Hosseini, M., Tehran: Art University.
Pakbaz, R., (2001). "Painting of Iran (from ancient times to today)", Tehran: Zarin and Simin.
Pour Mohammadi Amalshi, N.; Farahani Fard, R., (2011). «The role of natural factors on the development and stagnation of Qazvin city; Capital of the Safavid Period», Studies in Cultural History, Journal of the Iranian History Association, Year 3, Number 12, pp: 1-23.
Turkaman, E., (1971). "History of the world of Arai Abbasi", by Afshar, I., Tehran: Amir Kabir.
Khaje Mehrizi, M., (2017). "A comparative and sociological study of the painting of Qazvin and Mashhad schools (with Pierre Bourdieu's sociological approach)", Tehran: Al-Zahra University, Faculty of Arts.

Du Winio, J., (2000). "Sociology of Art", translated: Sahabi, M., Tehran: Center.
Rawdrad, A., (2008). "Sociological criticism of art. Articles of the third consensus of art criticism". Tehran: Art Academy
Robinson, W., (2000). "Analysis of Iranian painting (Iranian art and society)", by Adl, Sh., Tehran: Tous.
Rajabi, M. A., (2005). "Painting Masterpieces of Iran", Museum of Contemporary Arts, Tehra
Rahimova, Z.A., Polya Kova, Y., (2002). "Iranian painting and literature", translated: Faizi, Z., Tehran: Rozhan.
Sajjadi Baghbadrani, S., et al. (2021). «Study of the political and cultural developments of the Safavid era of Shah Tahmasab and its effect on the painting of this period according to the theory of reflection», Negareh Scientific Quarterly, No. 58 Summer, pp: 89-103.
Sarrell, T., (2019). "Society, art and ethics". Translated: Ghasemian, M., Tehran: Authoring, Translation
and Publication of Artistic Works.
Sodavar, A., (2010). "Art of Iran", translated by Nahid Mohammad Shemirani, Tehran: Karnak.
Sivari, R., (2001). "On the Safavids", translated: Ramzan Ali, R., Tehran: Markaz.
Talebi, T., (2010). "Qazvin, the capital of the Safavids", Qazvin: Andiseh Zarin.
Qomi, Q. A., (1996). "Golestane Honar:, by Soheili Khansari, A., [2th edition], Tehran: Manouchehri.
Farhad, M. & Bagci, S. (2009). Falnama the book of omens. USA: Thames & Hudson.
Freyeh, R. W. (1995). "Arts of Iran", translated: Marzban, P., Tehran: Farzan.
Grabar, Oleg,(2000) Mostly Miniatures, an Introduction to Persian Painting, Princeton:Princeton Universiry Press
Kerry Welch, S., (1996). "Painting manuscripts in Iran", translated: Tariqi, M., Tehran: Art Quarterly, No. 30.
Karimian, H., Jayez, M., (2008). «Iranian developments in the Safavid era and its expression in the art of painting», Islamic Art Studies, Payir and Winter, No. 7, pp: 65-88.
Nouri, S., et al (2022). «Iranian painting, multi-purpose governmental media (case study: Garden painting of the Safavid period)», Scientific Quarterly of Body, Faculty of Arts, Shahid Chamran University of Ahvaz, 11th period, number 27, Spring, pp: 66-80.
Verjavand, P., (1998). "The history and culture of Qazvin", (Vol 3), Tehran: Ney.
Welch, A., (2006). "Safavid painters and protectors", translated: Rajabi, R., Tehran: Art Academy.
Wolf, J., (2008). "Fundamentals of sociology of art (social production of art)", translated: Ramin, A., Tehran: Ney.
Yousefi, Hassan, (2014). "History of Qazvin painting (Safavid era to late Qajar)", Tehran: Soureh Mehr.
Hawkes, Terence. (2003). "Structuralism and Semiotics". London and New York.
Zhdanov, A. (1977). "Soviet literature – the richest in ideas: the most advanced literature". In Soviet writers congress. Lawrence and Wishart.