مقاله پژوهشی

HSA
HERITAGE OF SOUTHWEST ASIA
میراث جنوب‌غربی آسیا
دوره ۳، شماره ۱
https://www.hsaj.ir

"طراحی‌های مستقل": مداقه‌ای بر "تک‌نگاره‌های" طراحی در دربارهای صفوی، گورکانی و عثمانی

رویا رضاپور مقدم [۱] ✉

۱. استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

چکیده: هنر نگارگری ایران مشمول نگاره‌های نقاشی و طراحی بی‌شماری است که از ادوار متفاوت برجای مانده‌اند. این نگاره‌ها به‌فراخور شرایط حمایتی دربار در برخی از دوران‌ها از جمله عصر صفوی از فراوانی برخوردار گشته و جریانی مستقل از نقاشی را موجب شده‌اند. در این راستا، نگاره‌هایی "تک‌برگ" با اسلوب "قلم‌سیاهی" به‌مثابه نگاره‌ای خودبسنده و منفک از جایگاه پیش‌طرح‌بودن برای نقاشی به رسمیت شناخته شدند و به موازات نقاشی‌ها ظهور یافتند. تداوم این امر، جریان جدیدی را در حوزه نگارگری ایران رقم زد که از وجوه برون مرزی نیز برخودار شد. به‌واقع، مقارن با عصر صفوی، دربار گورکانیان هند و عثمانی به تک‌نگاره‌های طراحی ایران، اقبال نشان دادند و این شیوه در دو دربار مذکور رواج یافت. در پژوهش حاضر، این تک‌نگاره‌ها از حیث متعلق شناخت، مسئله‌ای شناختی را با طرح دو پرسش چیستی و چگونگی، بیان می‌دارد: اتصاف صفت "مستقل" بر کدام تک‌نگاره‌های طراحی قابل اطلاق است؟ و طراحی مستقل در دربارهای صفوی، گورکانی و عثمانی به چه صورت ظهور و رواج یافت؟ در این راستا، با روش توصیفی و تطبیقی و از طریق مراجعه به منابع کتابخانه‌ای و اطلاعات ارائه‌شده دربستر وب به بررسی و گردآوری اطلاعات پرداخته شد. ماحصل مطالعات بیان می‌دارد که اتصاف صفت "مستقل" بر آن نوع از نگاره‌های طراحی قابل اطلاق است که در چهار مؤلفه رسانه، اسلوب، موضوع و قالب ارائه نیز قائم به‌ذات و خودبسنده باشند. این طراحی‌ها در دربار صفوی در دو وجه پدیده‌ای و جریانی و همراه با مضمون‌آفرینی‌های خاص خود، ظهور و رواج یافتند و با حفظ وجوه مذکور در دربار گورکانی نیز حاضر شدند. تحقق این مهم، مرهون زیست موقت شاهان گورکانی در دربار ایران و حضور نگارگران ایرانی در دربار گورکانی بود که به بروز اسلوب "نیم‌قلم" منتج شد. اما در دربار عثمانی، علی‌رغم حضور نگارگران ایرانی بیشتر بر وجه پدیده‌ای طراحی مستقل در گستره‌ای محدود، توجه شد.

کلیدواژگان:
تک‌نگاره‌های طراحی
قلم‌سیاهی
نگارگری صفوی
نیم‌قلم
نگارگری گورکانی و عثمانی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۲/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۱۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۳/۳۱

© ۲۰۲۶/۱۴۰۵ نویسنده(گان). این مقاله یک اثر دسترسی آزاد است که تحت مجوز CC BY 4.0 منتشر شده است. استناد و انتشار مجدد این اثر با ذکر منبع درست مجاز است.

https://doi.org/10.22034/hsaj.2026.564771.1037

۱. مقدمه

تأمل در نگاره‌های برجای‌مانده از هنر نگارگری ایران، می‌تواند سویه‌های مغفول بی‌شماری را آشکار سازد که علی‌رغم نمودشان، چندان مورد توجه قرار نگرفته‌اند. نگاره‌های طراحی از جمله این موارد هستند که با حضور چشمگیر نگاره‌های نقاشی، تاحدودی از اهمیتِ وجه مطالعاتی آنها کاسته شده است. درحالی‌که، در طول تاریخ نگارگری ایران، به‌طور اعم و در عصر صفوی، به‌طور اخص با نگاره‌های "بی‌رنگی" مواجه هستیم که با اسلوب "قلم‌سیاهی" اجرا شده‌اند. این نگاره‌ها از سطوح رنگ‌پردازی‌شده، عاری هستند و عنصر خط، تنها عنصر بصری رجحان‌یافته در آنها به‌شمار می‌رود. از همین‌رو، در نگاره‌های قلم‌سیاهی، خطوط تک‌رنگِ تیره بر روی زمینه روشن اجرا شده که در برخی مواقع به نگاره‌های منفرد و مستقل طراحی منجر می‌شوند. "طراحی مستقل" در زمره نگاره‌هایی قرار می‌گیرد که وجه پیشینی ندارد و پیش‌طرحی برای نقاشی محسوب نمی‌شود؛ خاصه آنکه به بازنمایی مضامین غیردرباری بیش از درباری محوریت می‌بخشد.

طراحی مستقل، واجدِ بازنمایی نهایی و مجزا از نقاشی است که ضمن اشاره بر نوع دیگری از هنر نگارگری ایران از دو وجه "پدیده‌ای" و "جریانی" نیز برخوردار است. وجه نخست بر طراحی مستقل به‌عنوانِ "صورت هنری" خودبسنده اشاره دارد که نگاره‌ای منفرد را با اسلوب قلم‌سیاهی ارائه می‌کند. وجه دوم بر پیوند و تسلسلِ طراحی "ها" با یکدیگر معطوف می‌شود که از بروزِ "جریان هنری" در عصر صفوی حکایت دارد. ملازمت این دو وجه بر

مقبولیتِ طراحی مستقل در دربار صفوی منجر گشت؛ مقبولیتی که از سویهٔ برون مرزی نیز برخودار شد و توانست در جریانِ مناسبات سیاسی و فرهنگی به دربارهای گورکانی و عثمانی نیز اشاعه یابد.

با نظر به موارد مذکور، نکته حائز اهمیت در باب طراحی‌های مستقل را می‌توان تفکر در چیستی و چگونگیِ ظهور و اشاعه آنها تبیین کرد. این مهم، مسئله پژوهش حاضر را از حیثِ شناختی موجب می‌شود و پرسش اولِ پژوهش را از منظر چیستی، اینگونه طرح می‌کند: اتصاف صفتِ "مستقل" به کدام تک‌نگاره‌های طراحی قابل اطلاق است؟ با حصولِ شناخت از آنچه‌که می‌تواند "طراحی مستقل" باشد، پرسش دوم از منظرِ چگونگی، بیان می‌گردد: طراحی‌های مستقل در دربارهای ایرانِ عصر صفوی، هند گورکانی و عثمانی به چه صورت ظهور و رواج یافتند؟. خاستگاه پاسخ به این پرسش‌ها، ضرورت تدقیق و تخصیص مطالعات در حوزه نگارگری ایران است تا بتوان همچون نگارگران عصر صفوی که در حوزه عمل بر اهمیت و تمییز طراحی از نقاشی واقف بوده‌اند، در حوزه نظر نیز به پژوهش‌های تخصصی و متمایز با محوریت طراحی ایرانی در نگارگری ایران دست یابیم.

۲. پیشینه پژوهش

جستجو در پیش‌پژوهش‌هایی که بتواند با حوزه مطالعاتی حاضر به‌طور مستقیم مرتبط باشند به شناسایی دو گروه مطالعاتی در ترتیب تاریخی زیر منتج می‌شود:

الف) پژوهش‌های غیر ایرانی: بی. دبلیو. رابینسون (Robinson, 1965) در کتاب *طراحی‌هایِ استادان: طراحی‌های ایرانی از قرن ۱۴ تا ۱۹ م.* به بررسی ۱۰۴ نگاره می‌پردازد؛ با این تفاوت که فقط ۱۱ نگاره به طراحی‌ها اختصاص دارد و بقیه نمونه‌ها، نگاره‌های نقاشی هستند. این رویکرد به همراه مباحث مطروح در کتاب بر کاربرد کلمه طراحی در مفهومی گسترده‌تر در نزد رابینسون دلالت دارد. اما آنچه‌که این گستردگی را به اشتراک می‌رساند، تمرکز بر عنصر خط است. او در مباحث خود از منظر عنصر "خط" به ارتباط طراحی و خوشنویسی نستعلیق می‌پردازد و سبک واقعی طراحیِ ایرانی و خط نستعلیق را دوقلوهایی می‌داند که در انتهای قرن چهاردهم به دنیا آمدند. اسین آتیل (Atil, 1978) *در کتاب قلم‌موی استادان: طراحی‌های ایران و هند* به شرح هنر طراحی ایران در مکاتب نگارگری جلایریان، تیموریان، ترکمانان و صفوی و هنر طراحی هند در مکاتب مغول، دکن و راجپورت می‌پردازد. او در خصوص هنر طراحی در ایران، حضور آنها را در اوراق کتاب از حاشیه به سمت مرکز تحلیل می‌کند و می‌گوید که در ابتدا، طراحی‌ها در حاشیهٔ برگه‌های خوشنویسی و نقاشی قرار می‌گرفتند. اما بعدها در مکتب ترکمانان و تیموریان، تک‌برگ‌های طراحی حضور یافتند و از این حیث، دربار گورکانی را تحت تأثیر قرار داد. آری لوکنز اسویتوچوسکی و بابایی (Swietochowski & Babaie, 1989) در کتاب *طراحی‌های ایرانی: در موزه هنری متروپولیتن* به شرح طراحی‌هایِ به‌نمایش‌گذاشته‌شده در موزه متروپولیتن پرداخته‌اند. آنها در مقدمه کتاب به کمبود پژوهش‌های مجزا در خصوص طراحی ایرانی اشاره کرده و بیان داشته‌اند که پژوهشگران، همواره طراحی‌ها را در کنار نقاشی‌های ایرانی مورد توجه قرار داده‌اند. در صورتی‌که لازم است مفهوم طراحی ایرانی و کارکرد آن مورد پژوهش قرار گیرد. دیوید راکسبرو (Roxburgh, 2002) در مقاله‌ای با عنوان «طراحی ایرانی، سال‌های ۱۴۰۰– ۱۴۵۰: مواد و رویه‌های خلاق» ، طیف گسترده‌ای از طراحی‌ها اعم از طراحی لچک با نقوش ختایی، طراحی صور حیوانی و دیگر طراحی‌ها را که به نیمهٔ اول قرن ۹ ه.ق مربوط می‌شوند، بررسی کرده است. او در این پژوهش به اوراقی توجه می‌کند که طراحی‌های متفاوت را در کنار هم گردآورده‌اند. از منظر راکسبرو، اگرچه این طراحی‌ها متنوع و متفاوت از یکدیگر هستند اما بر اساس الگویی در کنار یکدیگر چیده شده‌اند و به‌موجب آن می‌توان فرایندی از عمل طراحی را از طرح مقدماتی تا نهایی در برخی از نمونه‌ها مشاهده کرد.

استوارت کری ولش (Welch, 2004) در کتاب *از ذهن، قلب و دست: طراحی‌های ایرانی، ترکی و هندی* به ارائهٔ ۷۰ نگاره طراحی از سه امپراطوری صفویان در ایران، عثمانی‌ها در ترکیه و مغولان در هند می‌پردازد که در سال ۱۹۹۹ م. توسط او به موزه هنر دانشگاه هاروارد هدیه داده شد. او اشاره می‌کند که پیشرفت‌های اخیر در مطالعه گسترده نقاشی و طراحی ایرانی، هندی و ترکی شگفت‌انگیز بوده است و نسل جدیدی از محققان در حال کشف و درک فرآیندهای تاریخی اساسی هستند که زیربنایی برای برخی از متمایزترین اشکال بازنمایی بصری در جهان محسوب می‌شوند. در این کتاب ذیل دو عنوان "سرزندگی ذهن، قلب و دست" و "نگاه از نزدیک: نکاتی در مورد رسانه و تکنیک" به هنر طراحی اشاره‌ای دقیق‌تر می‌شود. ولش همچون رابینسون از اشتراک طراحی و خوشنویسی در عنصر خط سخن می‌گوید و تحرک و انرژی آن را در نگاره‌های منفرد طراحی مورد توجه قرار می‌دهد. لِمیا بلافرِی (Balafrej, 2019) در مقاله «خط پیکره‌مند: نقاشی ایرانی، ۱۳۹۰–۱۴۵۰» به بررسی دو طراحی برجای‌مانده از مکتب هرات در دوره تیموری می‌پردازد. یکی از طراحی‌ها مربوط به پیش‌طرح‌ها و دیگری نگاره‌ای منفرد است که بخشی از داستان کلیله دمنه را بازنمایی می‌کند. بلافری بیان می‌دارد که به دنبال کشف رابطهٔ طراحی و احساس است و این امر را با تمرکز بر دو نگارهٔ مکتب هرات جستجو کرده است.

ب) پژوهش‌های ایرانی و ترجمه‌ها: محمد خزایی (۱۳۶۸) در کتاب *کیمیای نقش*، بررسی مکاتب نقاشی، زندگی‌نامهٔ هنرمندان، مجموعه آثار طراحی را مورد توجه قرار داده است. در قسمت اول، مکاتب نقاشی ایران از بغداد تا اصفهان مطالعه می‌شود و ویژگی‌های آنها ذکر می‌گردد. در قسمت دوم، زندگی و مهارت‌های هنری نگارگران در نقاشی و طراحی بیان می‌شود. در مبحثِ سوم که آخرین مورد مطالعاتی است، نگاره‌های طراحی همراه با مشخصات آنها ارائه می‌شوند. محمد خزایی (۱۳۸۹) در مقاله «اصول و سنت‌های پایدار در طراحی ایرانی» هنر طراحی را در ایران از دو منظر عام

و خاص مورد توجه قرار می‌دهد. شکلِ عام هنر طراحی بر کاربرد آن در انواع هنرها از جمله سفال، شیشه، پارچه و غیره اشاره دارد و شکل خاص آن از کاربرد طراحی در هنر نگارگری و اجرای نگاره‌ها حکایت می‌کند.

خزایی در بیان نقش خط در هنر طراحی آن را همچون رنگ در نقاشی می‌داند که نمود بصری نگاره بر آن استوار است. ارنست کونل (۱۳۹۳) در مقاله «تاریخ نگارگری و طراحی» که در کتاب سیر و صور نقاشی ایران به چاپ رسیده به مطالعهٔ تاریخچه نگارگری ایران پرداخته است. در این سیر مطالعاتی، نقاشی‌ها و طراحی‌ها به‌فراخور حضورشان و با توجه به فعالیت نگارگران مورد توجه قرار گرفته‌اند. کونل، ضمن توصیف طراحی‌ها به خصیصه‌های مهارتی نگارگران نیز اشاره می‌کند و محمدی را سرآمد این نگاره‌های طراحی و رضا عباسی را مروج طراحی‌ها معرفی می‌کند. محمد خزایی (۱۳۹۸) در کتاب *هنر طراحی ایرانی اسلامی* در گامی فراتر و در یک سیر تاریخی به مطالعهٔ هنر طراحی پرداخته است. این کتاب به هنر طراحی ایرانی، نگاهی جامع داشته است؛ به‌ویژه آنکه، این هنر از حیث اسلوب نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. اما بخش تصویری کتاب که قسمت قابل توجهی را به خود اختصاص داده است، طراحی‌ها را در یک سیر تاریخی ارائه می‌کند.

رضاپور مقدم (۱۴۰۳) در مقاله «طراحی‌پژوهی: تأملی بر پژوهش‌هایی در باب هنر طراحی ایرانی» اشاره می‌کند که مواجههٔ پژوهشیِ محققین با هنر طراحی در چهار گروه رویکرد جزئی و عام، رویکرد جزئی و نگارگرمحور، رویکردی کلی و ذیل مکتب‌های قزوین و اصفهان و مطالعات کلی در باب نگارگری ایران قابل طرح است. بااین‌حال، ضرورت پژوهش‌هایِ تخصصی در حوزه هنر طراحی با محوریت نگارگری ایران، بایسته است تا بتوان مطالعاتی تدقیق‌یافته از طراحی را به‌عنوان یک صورت هنری قائم به‌ذات، تحقق بخشید. رضاپور مقدم و آژند (۱۴۰۴) در مقاله «زمینه‌های بروز طراحی مستقل در نگارگری گورکانی هند از منظر نگارگری ایران» بیان داشته‌اند نگاره‌های طراحی‌های ایران به ظهور و رواج طراحی‌هایی تحت‌عنوان "نیم‌قلم" در نگارگری گورکانی انجامیده است که از حیثِ مضمون نیز از طراحی‌هایِ عصر صفوی متأثر گشته‌اند. رضاپور مقدم و همکاران (۱۴۰۴) در مقاله «بازشناخت مفهوم طراحی در نگارگری ایران باتکیه‌بر متون هنری عصر صفوی» به بیان این مهم می‌پردازند که در متونی نظیر دیباچه‌ها و رساله‌ها، ذیل واژه واحد "طراحی"، سویه‌های متنوعی از این هنر همچون پیش‌طرح، تمرینی، مثنی و نهایی مد نظر قرار می‌گیرد که با ویژگی‌هایِ ظرافت قلم، توازن بصری سیاهی و سفیدی، مهارت اجرایی ملازم هستند.

با نظر به مطالعات فوق، آنچه‌که را می‌توان در تمایز پژوهش حاضر با پیش‌پژوهش‌های مذکور اشاره کرد، توجه به نگاره‌هایِ طراحی در تعاملات سه دربار صفوی، گورکانی و عثمانی است تا در این گذر تاریخی، بتوان تأثیر و تأثرات این سه دربار را در حوزه تک‌نگاره‌های طراحی شناسایی کرد؛ چراکه چشمگیری مراودات هنری آنها در ذیل روابط سیاسی قرون ۱۶ الی ۱۷ م، سه‌سویگی قابل توجهی را موجب شده است.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد تاریخی و روش تاریخی – تطبیقی انجام گرفته است. این روش به تفسیر شواهد با محوریت بسترها می‌پردازد و بر اساس منطق تحقیقات به هجده نوع تقسیم می‌شود. پژوهش حاضر از نوع پنجم است و از لحاظ بُعد زمانی به گذشته، نوع داده‌ها به کیفی و واحد مطالعه به چند ملتی، مربوط می‌شود. بر این اساس، پژوهش پیش‌رو به بازه زمانی ۱۶م/۱۰ هـق الی اواخر قرن ۱۷م/ ۱۱هـق نظر دارد که مقارن با حضور طراحی‌مستقل در سه دربار صفوی، گورکانی و عثمانی است.

شکل ۱: الگوی مطالعاتی پژوهش حاضر با محوریت مداقه‌ای بر طراحی مستقل در دربارهای صفوی، گورکانی و عثمانی (نگارنده).

در گردآوری اطلاعاتِ نوشتاری به منابع کتابخانه‌ای و در تصاویر به وب‌سایت موزه‌ها مراجعه شده که مؤلفهٔ محوری آنها، طراحی‌های مستقل بوده است. لازم به ذکر است که نمونه‌های تصویری نیز با توجه به ماهیت کیفیِ پژوهش با روش نمونه‌گیری امر مطلوب که پدیدهٔ مورد نظر را به میزان فراوان، ولی نه به گونه‌ای استثنایی نشان می‌دهند، انتخاب شده‌اند. الگویی مفهومی از روند مطالعاتی مقاله حاضر در **شکل ۱**، ارائه شده است.

۴. در باب "طراحی" از منظر واژه و هنر

طراحی در دو وجه زبانی و تجسمی بر کلمه "طراحی" و "هنر طراحی" اشاره دارد. در وجه زبانی کلمه طراحی بر معانی همچون اِنگاره، شالوده، بیرنگ، نشان بنا برکشیدن، پیکر مَجاز، گردهٔ تصویر و نقشهٔ اولی چیزی را کشیدن، اشاره دارد (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۰: ۱۵۴۱۱). از همین‌رو، فاعل این فعل نیز طراح و یا طرح‌کش نام می‌گیرد که در حوزه هنرهای تجسمی بر نقاشی و مصوری به‌جهتِ نقل‌برداری از اصل همت می‌گمارد (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۰: ۱۵۳۹۶). بااین‌وصف، هنر طراحی با محوریت نگارگری ایران به حرفهٔ بی‌رنگ‌گری و کاربست عنصر خط مربوط می‌شود که در خدمتِ مصور نمودن انگاره‌های ذهنی و عینی است؛ آنچنان‌که می‌توان، هنر طراحی را گونه‌ای بازنمایی تصویری یا نقش‌آفرینی دانست که به‌طور عمده با تأکید بر عنصر خط، ترسیم مقدماتی یا اثر هنری مستقل را ممکن می‌سازد (پاکباز، ۱۳۸۵ب، ۳۴۸). اشاره بر هنر طراحی در متون عصر صفوی اغلب با واژه "قلم‌سیاهی" انجام گرفته است که در آن برای نقش‌آفرینی از خطوطِ تک‌رنگ و تیره بر روی سطوح روشن استفاده می‌شود.

در این روش، تندی و کندی خط از طریق تیرگی و روشنی و نازکی و ضخیمی به کیفیت‌های بصری متنوعی منتج می‌شود که به‌فراخور ویژگی‌های درونی و بیرونی هر عنصر ایجاد شده است. بااین‌وصف، وجه جوهرینِ طراحی در هنر نگارگری ایران، حضور مسلط عنصر خط است که اگر عملکرد آن با افزودن رنگدانه‌ها غصب شود، دیگر طراحی نخواهد بود. بنابراین اگر در نگاره‌ای از رنگ برای ایجاد تأثیرکلی در فضا و جداسازی عناصر بصری استفاده شود، آن نگاره در حیطه نقاشی قرار خواهد گرفت و نه طراحی (Swietochowski & Babaie, 1989: 1). در کنار این مهم، باید توجه داشت که در اغلب نگاره‌ها، عنصر خط با دو ویژگی پیکره‌مندی و بیانگری همراه است. از همین‌رو، عنصر خط در این هنر، ضمن بهره‌مندی از استحکام و قدرت بصری به یک عنصر شمایل‌نگارانه محدود نمی‌شود بلکه از ویژگی حسی نیز برخوردار می‌گردد و می‌تواند به حس هنرمند و همچنین معنای نهفته در تصویر اشاره کند (Balafrej, 2019: 19). در مجموع و بر مبنای مطالب مذکور، لفظ معنادار طراحی به بازنماییِ تک‌رنگِ صور، اَشکال، انگاره‌های ذهنی و یا عینی با عنصر خط اطلاق می‌شود. صور و اشکالی که عنصر خط، نه‌تنها در بازنمود آنها ماهیتی قائم به‌ذات دارد و عنصری رجحان‌یافته بر رنگ است، بلکه در بیان معنا نیز نقش‌آفرینی می‌کند.

از جمله این نگاره‌ها می‌توان به نگاره "درویشی در حال حمل کاسه شیر" اشاره کرد (**شکل ۲**). این تک‌نگاره طراحی، پیکر مردی را نشان می‌دهد که کاسه شیری را در دست دارد. در حالت پیکر او تعلیقی وجود دارد و مانع از دریافت این مطلب می‌شود که آیا کاسه شیر برای خود او است یا برای تعارف کردن به فرد دیگری؟ بر بالای سر او ابرهای مواج و متراکمی قرار گرفته‌اند و پس‌زمینه، منظره‌ای لکه‌گون دارد. آنچه در این میان به عناصر بصری نگاره صراحت می‌بخشد، حضور مسلط و خودبسنده عنصر خط است. به‌موجب این ویژگی، پیکر درویش، ابرها، کاسه شیر، تپه و پوشش گیاهی در عین تکثر از وحدت اسلوبی برخوردار شده و تمام عناصر نگاره با تک‌رنگ سیاه اجرا شدند که در آن، پیکر مرد به‌مثابهٔ عنصر اصلی و مرکزی در نسبت با منظره، وضوح بیشتری یافته است و عنصر خط در این قسمت، نه‌تنها لکه‌گون نیست بلکه تیرگی و روشنی قابل توجهی را همراه با ظرافت قلم شامل می‌شود.

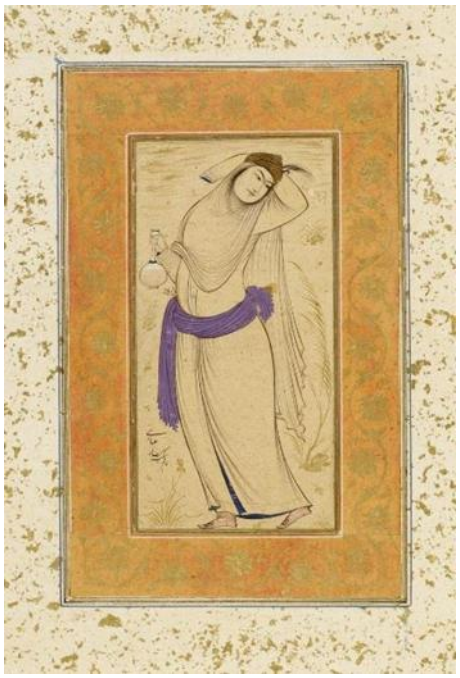
۵. در باب اتصاف صفت "مستقل"

کلمهٔ "مستقل"، نعت فاعلی از استقلال است و با کلمهٔ "منفرد" نیز مترادف شمرده می‌شود. این واژه معانی متعددی را در بر می‌گیرد که از میان آنها، مواردی همچون «تنها به کاری استاده‌شونده» و «چیز استوار و قائم به نفسِ خود که محتاج به دیگری نباشد» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۳: ۲۰۸۳۳) از جمله معنی‌هایی هستند که می‌توانند در مورد هنر طراحی و اتِّصاف آن به صفت مستقل مورد توجه قرار بگیرند. حال اگر بر مبنای این سخن، تعریف هنر طراحی در نگارگری ایران انجام پذیرد، بسیار مهم خواهد بود که مشخص شود، منظور از طراحی کدام موارد است: طراحی مقدماتی یا طراحی نهایی؟ طرح مقدماتی پیش‌طرحی است که برای کامل و نهایی‌شدن نیاز به مرحلهٔ دیگری در قالب نقاشی یا طراحی دارد.

به‌عبارتی، در پیش‌طرح، خط عنصری وابسته و غیر مستقل است؛ و هدف از کاربرد آن تعیینِ شالوده و زیرساخت نگاره از حیث تعداد عناصر، ترکیب‌بندی، جانمایی، ارتباط بصری و مواردی از این دست برای ارائهٔ نهایی نگاره در یکی از دو حوزهٔ نقاشی و طراحی است. از همین‌رو در پیش‌طرح، مواردی نظیر انتقال پیام، مضمون بازنمایی‌شده، کارکرد و ارائهٔ نگاره امری ناقص و ناتمام است، اما در وجه مقابلِ آن یعنی در طراحی تمام‌شده و نهایی، خط عنصری مستقل و غیر وابسته به‌شمار می‌آید و به تنهایی برای بازنمایی و مصور کردن استانده شده است. بنابراین، آنچه‌که از هنر طراحی در مقاله حاضر با عنوان «طراحی مستقل» مورد پژوهش قرار خواهد گرفت، طراحی‌های تمام‌شده و نهایی خواهند بود که از چهار مؤلفه رسانه، اسلوب، موضوع و قالب ارائه به‌صورت قائم به‌ذات برخوردار هستند همچنان‌که در نگاره ملاحظه می‌شود (**شکل ۳**). این تک‌نگاره از حیثِ رسانه، به‌عنوان وسیله‌ای برای رساندن پیام، مستقل بوده و در این فرایند انتقال از عنصر خط در تمامیت حضورش، بهره‌مند شده است. بنابراین، تک‌نگاره طراحی

رسانه‌ای مستقل برای نقش‌آفرینی و بیانگری می‌شود. از منظر اسلوب نیز، قلم‌سیاهی بر سطوح رنگی رجحان می‌یابد و پیش‌درآمدی برای نقاشی محسوب نمی‌گردد. از منظرِ استقلال موضوعی، تک‌نگاره طراحی پیوند خود را با روایت‌ها و رخدادهای ادبی –آنچنان‌که در نسخ مصور مشاهده می‌شود– گسسته است و رخدادی منفرد و خاصِ خود را بازنمایی می‌کند. منفردبودن مضمون در این طراحی، اشاره به این ویژگی دارد که در طراحی مستقل، مضمونِ بازنمایی‌شده به بخشی از یک داستان یا روایت مربوط نمی‌شود بلکه به دلیل انفصال از متون روایی، یک واقعهٔ مستقل و منفرد را که در سلسله وقایع یک داستان نمی‌گنجد. قالب ارائه در این طراحی، منفرد و تک‌برگی است که قالبی مغایر با نسخ مصور دارد. در این خصوص، توجه بر این نکتهٔ مهم ضروری است که ارائهٔ منفردِ طراحی ریشه در ماهیت مستقل موضوعاتی دارد که در آنها مصور شده است. به‌عبارتی، نسخ مصور به دلیل برخورداری از یک خط سیر روایی به حکایتِ مجموعه رخدادهای مرتبط با هم می‌پردازد که به‌فراخور آن نیز، نقاشی‌های آن نسخه با یکدیگر پیوند دارند. اما در طراحی مستقل، به وقایع مجزا و بدون ارتباط با موضوعی دیگر، پرداخته می‌شود که این استقلال به ارائهٔ منفرد در قالب تک‌برگ منجر می‌گردد.

شکل ۲: درویشی در حال حمل کاسه شیر، اصفهان، سده ۱۱ هـ.ق (URL 1).



شکل ۳: بانوی ایستاده، رضا عباسی، سده ۱۱ه.ق (URL 2).

۶. طراحی مستقل و دربار ایران در عصر صفوی

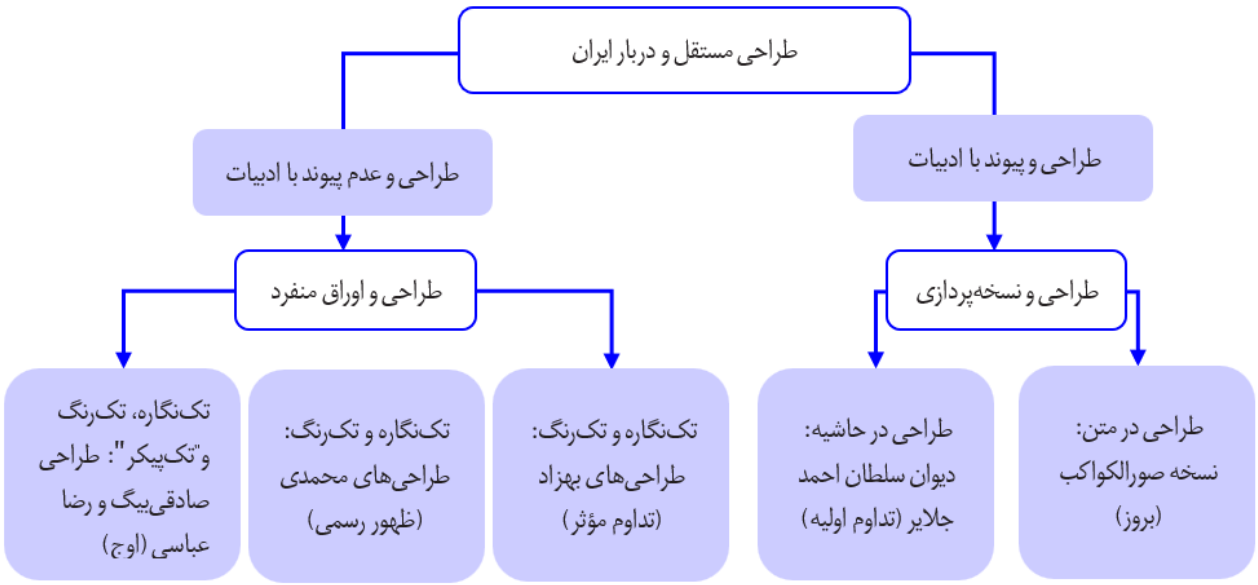
بروز طراحی مستقل در نگارگری ایران را می‌توان در سه مرحله بروز، تداوم و اوج شناسایی کرد. بروز اولیه این طراحی، اغلب به نسخ نجوم مربوط می‌شود که نسخهٔ مصوَّرِ *صور الکواکب الثابته* از عبدالرحمان صوفی در دوران آل‌بویه از جمله مصادیق آن است. حرکت‌های کوتاه در این شیوه که به‌نوعی، تداوم‌های اولیه محسوب می‌شوند در دوران آل‌جلایر با هشت نگاره طراحیِ دیوان سلطان احمد جلایر شکل گرفت. اما تداوم جدی این جریان هنری در هراتِ عصر تیموری توسط کمال‌الدین بهزاد تحقق یافت. در تمایز طراحی‌های مستقل بهزاد با دو مورد پیشین باید اشاره کرد که نگاره‌های طراحی بهزاد به‌عنوان اولین نمونه‌هایی محسوب می‌شوند که از هر چهار مؤلفه مرتبط با صفت مستقل برخوردارند؛ خاصه آنکه، پیوند خود را از ادبیات و نسخه‌پردازی قطع کرده‌اند. به‌واقع، بهزاد را می‌توان مبدع نگاره‌های تک‌برگی دانست که با سیاقی هنرمندانه به بازنمایی صحنه‌هایی از زندگی روزمره مردم عادی پرداخته که تا آن زمان در عرصه نگارگری کمتر دیده شده بودند (آژند، ۱۳۸۷: ۳۸۸). در ادامه، ظهور رسمی این جریان در عصر صفوی رقم خورد که محمدی هروی، نگارگر نام‌آشنای آن است.

محمدی همچون بهزاد، خاستگاهش شهر هرات بود که در ترویج طراحی‌های مستقل و ساخت مرقع‌ها، جایگاه ویژه‌ای داشت. اگرچه او در مصورسازی نسخی همچون *مثنوی گوی و چوگان* شاه طهماسب و نسخه هفت اورنگ جامی مشارکت داشت (سودآور، ۱۳۸۳: ۱۵۱) اما در میان این فعالیت‌ها، شهرت محمدی به طراحی‌های مستقل او مربوط می‌شود که در آنها به بازنماییِ تک‌رنگ از زندگی روستائیان و دراویش پرداخته است. در حقیقت، محمدیِ هروی سرانجام مکتب تبریز را اینگونه رقم زد که در «آثار او ردپای بهزاد و گرایش‌ها و القائات هنرمندان عصر شاه طهماسب به نقطه اوج خود رسید. ضمنا همین امر جریان‌های جدیدی را فرانمود» (کونل، ۱۳۹۳: ۱۱۹) که متضمن رواج رسمیِ طراحی مستقل توسط صادقی‌بیگ در مکتب قزوین و رضاعباسی در مکتب اصفهان شد. طراحی مستقل بعد از محمدی به‌صورت یک جریان خودبسنده و شناخته‌شده به موازات نقاشی‌هایِ نسخ به فعالیت خود ادامه داد. به‌موجب این تداوم، تغییراتی در بطنِ طراحی‌ها ایجاد شده که تک‌پیکره‌ها را به تک‌نگاره‌هایِ تک‌رنگ افزود؛ به‌گونه‌ای که در عصر صفوی در مکتب قزوین و اصفهان نوعی از "طراحی مستقل" شکل می‌گیرد که"تک‌نگاره‌هایِ" "تک‌رنگِ" "تک پیکر" هستند و صادقی‌بیگ افشار و رضا عباسی از جمله سرآمدان بودند. به موجب این امر، تمایلات و سلایق مفهومی و بصری متنوعی وارد عرصه نگارگری شد که در عین فراخی در به‌کارگیری اسلوب قلم‌سیاهی به اشتراک رسیده بودند. مهم‌تر آنکه در مضمون نیز بیشتر بر عموم مردم، زندگی روزمره آنها، پیشه‌وران، دراویش و افرادی متمرکز بودند که تاکنون در زیر سایه مضامین درباری مجال حضور در نگاره‌ها را نیافته بودند. صادقی‌بیگ با اقشار مختلف جامعه در ارتباط بوده است و مطابقِ گزارش‌ها، او شخصیتی متشکل از یک قزلباش نظامی، قلندر، شاعر و تذکره‌نویس، رساله‌نویس و نگارگر دارد. او در امر نقاشی «در آخر ترقی عظیم کرده مصور بی‌بدل نازک قلم نقاش و طراح بی‌قرینه شد و بقلم موی شکاف هزاران پیکر بدیع بر توجه مقصود می‌نگاشت» (منشی، ج۱، ۱۳۱۴ق: ۱۲۸). صادقی‌بیگ در مقام یک نگارگر، به موازات نگاره‌های رنگین و نسخه‌ای در تهیه تک‌نگاره‌های طراحی نیز همت گمارده است. اما برخلاف اسلاف خویش، اغلب طراحی‌های او، تک پیکره‌های برخاسته از طبقه و مشاغلِ عام جامعه همچون رام‌کننده شیر

هستند (**شکل ۴**). در این طراحی، پیکر مردی بازنمایی شده است که بنابر پیشه خود به مهار کردن شیر در حال کرنش پرداخته است، شخصیتی که همچون اسلاف خود تا کنون در ذیل مضامین درباری چندان مجالی برای حضور منفرد و متمرکز نیافته بودند.

شکل ۴: رام کننده شیر، صادقی بیگ، قزوین، سده ۱۱ هـ.ق (خزایی، ۱۳۹۸: ۷۱۰).

شکل ۵: کشتی‌گیر، رضاعباسی،اصفهان، سده ۱۱ هـ.ق (خزایی، ۱۳۹۸: ۷۱۳).



شکل ۶: تحولات طراحی مستقل در دربار ایران عصر صفوی و پیش‌زمینه‌های آن (نگارنده).

در طراحی‌های صادقی، تک‌پیکره‌هایِ تک‌رنگ منفرد حاصل تفرد تام جریانی است که محمدی آغاز کرده بود. این بینش تفردگرایی، صراحت بیان، حذف زوائد و مهم‌تر از همه، رویکرد توصیفی و مبنا قراردادن احوالات پیکره‌ها و رجحان آن بر روایت داستان ادبی، تاریخی و دینی، ارمغانی بود که با طراحی‌های مستقل رضا عباسی به اوج رسید. در خصوص مهارت و طبع رضا عباسی این‌گونه آمده است: «همگی استادان و موصوران نادرهٔ زمان او را باستادی مسلم دارند و هنوز ایام ترقی و جوانی او باقیست... اما به غایت کاهل افتاده و اختلاط نامردان و لوندان اوقات او را ضایع می‌سازد و میل تمام به تماشای کشتی‌گیران و وقوف در تعلیمات دارد» (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۵۰). توجه بر کشتی‌گیران (**شکل ۵**) و «حضور نقاش در زورخانه می‌بایست با گرایش او به صوفیه مربوط بوده باشد» (پاکباز، ۱۳۸۵ب: ۱۲۳). در واقع رضا عباسی «مانند صادقی‌بیگ مدار روزگارش با کشتی‌گیران و قلندران در بیکاری می‌گذشت و با آن که از موايد احسان شهریار جهان پیوسته کامیاب و کامران بود از این راه اکثر اوقات با روز سیاه و حال تباه روزگار می‌گذرانید» (واله اصفهانی، ۱۳۷۲: ۴۷۱؛ منشی، ج۱، ۱۳۱۴ق: ۱۲۹). از همین‌رو، او در طراحی‌های مستقل خود عالمان، زاهدان و صوفیانی را به تصویر می‌کشد که به دور از مجالس در خلوت نشسته‌اند و به ذکر، عبادت و تأمل می‌پردازند.

جامه‌پردازی اشخاص با توجه به نمودِ ظاهری این شخصیت‌ها در جامعه انجام می‌شد و هر یک از شخصیت‌های مذکور به‌فراخور حکیم‌بودن، قلندر بودن و زاهدبودن طراحی البسه مجزایی داشتند. چنانکه لباس دراویش، قلندران و حکیمان بازنمایی شده در طراحی‌ها با این اشارات قرابت دارند: «اهتمام طالبِ علمان یا دانش‌طلبان بر اینست که کاملا در هیئت دانش‌پژوهان آراسته و مهذب جلوه کنند، آرام طبع، ملایم‌رفتار، کم‌گوی و ساده‌پوش و گزیده باشند...کم دیده می‌شود که جامهٔ رنگین یا ابریشمین و زربفت بر تن بیارایند» (شاردن، ج۳، ۱۳۷۲: ۹۲۱). در این بینش، «پیروان تصوف بر عموم از لذائذ جسمانی و آرایش ظاهر بیزارند، و خویش را به طعام اندک و پوشاک خشن خرسند می‌دارند، و... لباس اهل تقدّس و تقوا و ادبا و ملایان همه پشمین است» (شاردن، ج۳، ۱۳۷۲: ۱۰۴۳). اختصاری از مباحث در **شکل ۶** بیان شده است.

۷. طراحی مستقل و دربار گورکانیان هند

جایگاه مؤثر نگارگری هرات بر رواج طراحی مستقل در عصر تیموری به خارج از دربار ایران نیز اشاعه یافت. اما این اقبال، ره‌آورد زیست موقت ظهیرالدین محمد بابر در دربار تیموری بود که تمایلات هنریِ او را در موجهه مستقیم با نگارگری هرات رقم زد. این مهم، مجدد در فرزند او یعنی همایون در ابعای وسیع‌تر نیز رخ داد؛ آنچنان‌که همایون به هنگام بازگشت به هند از شاه‌طهماسب اول درخواست کرد که «جمعی از هنرمندان ایرانی من جمله خواجه عبدالصمد شیرازی معروف به شیرین‌قلم و میر سیدعلی تبریزی به دربار تیموری هند بروند» (نوایی، ۱۳۵۷، ج۳: ۲۹۶). اما پیوند همایون‌شاه با نگارگری ایران و با محوریت طراحی مستقل از سویه دیگری نیز برخوردار بود که ریشه در هدایای شاه‌طهماسب داشت. مصداق این سخن، گزارش حاضر است: «یک صفحه تصویر قلم‌سیاهی از کار فضایل مآب نادرالعصر مولانا دوست‌مصوّر... فرستاده شد و یک صفحه از کارهای میر سیدعلی مذکور و یک صفحه از کارهای مولانا عبدالصمد که روز نوروز ساخته و یک صفحه تصویر کار مولانا درویش محمد و یک صفحه کار مولانا یوسف فرستاده شد. انشاء اللّه تعالی بعد ازین هزار کارهای هنرمندان و هنرهای بی‌بدلان فرستاده خواهد شد» (بیات، ۱۳۸۲: ۶۹). این پیشکشِ درباری از جمله موارد نادر و غریب الوقوع است، چراکه بر مبنای اشارات تاریخی، اغلبِ تمایلات درباری به نسخ مصور رنگی است و این وجه از نگارگری در حوزه هدایا، ویژگی رجحان‌یافته است. در پیِ این روند، حضور میرسیدعلی در دوران حکومت اکبرشاه بیش از پیش مؤثر افتاد و طراحی

مستقل را به‌طور رسمی در دربار گورکانی نمود بخشید. حضور او، موجب انتقال سنت‌های تصویری ایران به نگارگری هند شد که یکی از مهم‌ترین آنها، زاویه دید فراگیر او در بازنمایی وقایع بود. در این راستا، هر موضوعی با توجه به دنیای پیرامون آن مصور می‌شد و میرسید این شیوه را از بهزاد به عاریت گرفته بود (پاکباز، ۱۳۸۵الف: ۵۵۷). در این رویکرد، تمام افراد از هر طبقه‌ای به‌فراخور موضوع، در نگاره مجال حضور می‌یافتند و از منظرِ امکان بازنمایی، یک پیرزن نخ‌ریس، فرصتی برابر با یک فرد بالامقام یا رجال درباری داشت.

افزون‌بر مورد فوق، میرسیدعلی، شیوه‌ای دیگر را نیز از بهزاد و اساتید پیشین آموخت و آن اجرای تک‌نگاره‌ها بود. او در یک طراحی مستقل، تک‌پیکره‌ای از خود، تحت‌عنوان "غلام حضرت شاه" ارائه کرده است که همچون سربازان شاه‌طهماسب، کلاه قزلباشی بر سر دارد (**شکل ۷**). سویهٔ مشابه این "تک‌نگارهٔ" "تک‌پیکرِ" "تک‌رنگ" در دربار گورکانیان، مجدد توسط میرسید اجرا می‌گردد (**شکل ۸**)، اما همراه با ویژگی‌های آن دربار که در جامه‌پردازی بیشتر مشهود است.

تداومِ این بسترسازی‌ها از روندی فزاینده برخوردار می‌گردد که یکی از قابل توجه‌ترین ره‌آوردهای آن، سخنِ ملاغروری در *تذکره نصرآبادی* است: زمانی‌که در قهوه‌خانه قصیده‌ای را در مدح صادقی‌بیگ می‌خواندم، او برخاسته و «پنج تومان بدستاری بسته با ده صفحه کاغذ که خود از سیاه‌قلم طرح کرده بود بمن داد و گفت تجار هر صفحه طرح مرا بسه تومان میخرند که بهندوستان برند مبادا ارزان بفروشی» (نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۳۹-۴۰). این گزارش تاریخی بر فروش نگاره‌های منفرد طراحی صادقی در دربار گورکانی اشاره می‌کند که متضمنِ تمایل و اقبال افزونِ شاهان، حکام و رجال درباری هند از طراحی‌ها به موازات نقاشی‌ها است. تغییر مذکور ماحصل روندی است که به تدریج از بابر و مواجهه مستقیم او با نگاره‌های طراحی و نقاشی هرات آغاز شد.

پذیرش طراحی‌ها و ورود آنها در سه نوعِ هدایای درباری، نگاره‌های دربار و کالای تجاری، تغییراتی دیگر را در اواخر سلطنت اکبرشاه موجب شد و آن رواج اسلوب "نیم‌قلم" بود (Welch, 1945: 42). در حقیقت، اسلوب "نیم‌قلمِ" گورکانی را می‌توان، ارمغانِ تأثیراتِ اسلوب "سیاه‌قلم" تیموری در قالب طراحی‌های مستقل عصر صفوی بر نگارگری هند دانست. در تطبیق این دو اسلوب، روابط برگرفتگی و مشابهت در ویژگی‌های اصلی همچون تأکید بر عنصر خط، تک‌پیکره بودن و تک‌برگی‌بودن نگاره‌ها مشهود می‌گردد (رضاپور مقدم و آژند، ۱۴۰۴: ۱۴). اقبال این اسلوب از جانب اکبرشاه را می‌تواند با تجربه‌ی هنری او در پیوند دانست؛ زیرا او در ایام نوجوانی که به همراه پدر در ایران زندگی می‌کرد، در خصوص طراحی آموزش دیده بود (کراون، ۱۳۸۸: ۲۲۱) و این امر به‌نوبه خود، در علاقه اکبر به هنر نگارگری نقشی مؤثر را ایفا کرد. در راستای حمایت‌های هنری دربار، نگاره‌های نیم‌قلم در اواخر سلطنت اکبرشاه فزونی یافتند که تلاش‌های نگارگران هندی نظیر بساوان و موکند در این زمینه بی‌تأثیر نبوده است (**شکل ۹** و **شکل ۱۰**). در هر دو تک‌نگاره همچون نمونه‌های عصر صفوی، یک‌شخصیت محوری وجود دارد و تک‌پیکری است که بر قشر غیردرباری جامعه همچون دراویشِ پشمینه‌پوش متمرکز شده و مجال بازنمایی مجزا و منفک از مضامین درباری را یافته است.

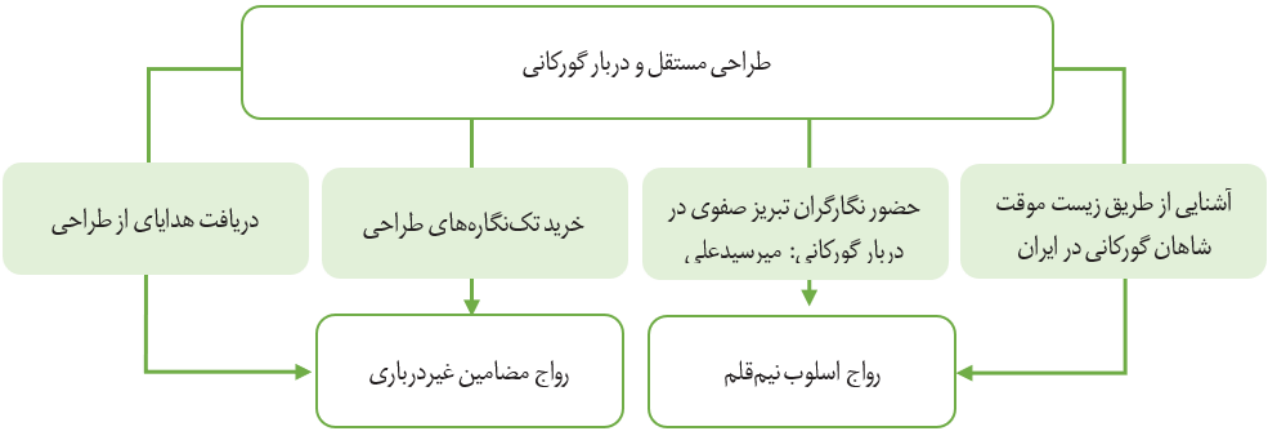
شکل ۷: صورت هنرمند، طراحی مستقل، میرسیدعلی، کارگاه هنری شاه‌طهماسب اول، سده ۱۰ هـ.ق (خزایی، ۱۳۹۸: ۴۳۶).

شکل ۸: مرد نشسته، طراحی مستقل، میرسیدعلی، کارگاه هنری همایون‌شاه، اواسط سده ۱۰ هـ.ق (Welch, 1945: 33).

اما در تمایز میان این طراحی‌های مستقلِ گورکانی و صفوی، باید به تفاوت ارزش خطی در قلم‌گیری‌ها اشاره کرد. در قلم‌سیاهی‌های صفوی تندی و کندی قلم به‌جهت نشان دادن تفاوت در ضخامت و نازکی عنصر خط و تیرگی و روشنیِ عنصر رنگ بسیار صریح‌تر و با قدرت اجرا شده است. آنچنان‌که در دو تک‌نگاره مربوط صادقی‌بیگ و رضا عباسی مشاهده شد و عنصر خط در پیکرهای هر دو مرد و اندام شیر از تندی و کندی قابل توجه و به‌گونه‌ای برجسته برخوردار بود. در تداوم این تغییر، نگارگران گورکانی همچون نگارگران صفوی به ثبت رویدادها و بازنمایی اشخاص پرداختند. آنها که بر مبنای سلایق دربار گورکانی، «به‌ندرت خود را با موضوعاتی از بازار یا زندگی روزمره‌ی طبقه پایین اجتماع مشغول می‌کردند» (شیمل، ۱۳۹۶: ۳۳۴)، اکنون «به نمایش موضوعات فردی و تاریخی متوجه گشتند» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۲: ۱۸۳) که اشاعه طراحی مستقل در کارگاه‌های شاهی گورکانیان از جمله دلایل این تغییر مضمونی است. بر این مبنا، نگارگران کارگاه شاهی به بازنمایی موضوعاتی می‌پرداختند که برخاسته از فعالیت‌های روزمرۀ مردم معمولی و غیر درباری همچون فیل‌بانان، دراویش، قلندر، نوازندگان دوره‌گرد و غیره بود. در دوران جهانگیرشاه نیز طراحی‌های مستقل که با اسلوب نیم‌قلم به بازنمایی پیشه‌ورانی از طبقات مختلف اجتماعی با رویکرد توصیفی می‌پرداختند با حمایت دربار افزون گشت و تجسمی از جامعۀ در حال زیستِ دورۀ جهانگیر را ارائه داد. نمودار زیر (**شکل ۱۱**) اختصاری از مباحث فوق است.

شکل ۹: قلندر، طراحی مستقل، بساوان، کارگاه هنریِ اکبرشاه، اواخر سده ۱۰ هـ.ق (URL 3).

شکل ۱۰: قلندر، طراحی مستقل، موکند، کارگاه هنریِ اکبرشاه، اواخر سده ۱۰ هـ.ق (URL 4).



شکل ۱۱: طراحی مستقل در دربار گورکانی و تأثیر آن (نگارنده).

۸. طراحی‌های مستقل و دربار عثمانیان

دیگر حوزه تأثیرگذارِ طراحی مستقل در خارج از دربار ایرانِ عصر صفوی، دربار عثمانی بود. دو درباری که علی‌رغم مجادلات مذهبی از تعاملات دیگری از جمله هنری برخوردار بودند. این دادوستد و روابط هنری به‌مانند دربار گورکانی با حضور نگارگران ایرانی در دربار عثمانی شکل گرفت. مطابق با گزارش‌های تاریخی، «سلطان سلیم اول در سال ۹۲ هـ.ق پس از چیرگی بر شاه اسماعیل در جنگ چالدران، وارد تبریز شد و حدود یکصد تن از پیشه‌وران و هنرمندان مرکب از خطاط و نقاش و مذهب و مجلد و شماری از کتب نفیس و گران‌بها را با خود به استانبول برد» (آژند، ۱۳۹۲، ج۲: ۶۶۸). در این میان، دو نگارگر به نام‌های شاه‌قلی و ولی‌جان از هنرمندانی بودند که از دربار ایران گرفته شدند. شاه‌قلی، نگارگر پرورش‌یافته در مکتب تبریز بود و گفته می‌شود زیر نظر آقامیرک تعلیم دیده است. او که بعدها به دربار عثمانی مهاجرت کرد، به‌موجبِ مهارت بدیع‌اش، در زمرهٔ استادان بدایع‌پیشه سرافراز گشت (عالی افندی، ۱۳۹۹: ۱۴۷). شاه‌قلی، افزون بر انتقال سنت نگارگری ایران به‌خصوص نگارگری عصر صفوی با ابداع اسلوب نوین موسوم به "ساز" در نگارگری عثمانی نقش بسزایی را ایفا نمود.

این اسلوب که وجه تسمیه آن با گیاه نی مرتبط است به طراحی برگ‌های کنگره‌داری می‌پردازد که شباهت زیادی به برگ‌های گیاه نی دارد. همچنین، ساز به قلمی گفته می‌شود که از نی تهیه می‌شود و احتمال دارد این قلم در آفرینش اسلوب نگارگری ساز کاربرد داشته باشد. (امیر راشد و حسینی، ۱۳۹۴: ۱۶– ۱۷). اگرچه این اسلوب در تزیین سفال و کاشی نیز به‌کار می‌رفت اما در بستر نگارگری در ساختاری متمرکز ارائه می‌شد. در این راستا، تک‌نگاره‌هایی مملو از برگ‌های ساز با قلم‌سیاهی اجرا می‌شدند که قدرت و مهارت قلم‌گیری نگارگر را می‌توان در تیرگی سرتیزِ کنگره‌ها، ساقه و قسمت‌هایی از کناره برگ‌ها مشاهده کرد (**شکل ۱۲**). اما نکته مهم در خصوص این نوع از طراحی‌ها با پیشینه آنها مرتبط است. به این شرح که از عصر ایلخانی و تیموری نیز طراحی‌هایی از نقوش ختایی بر روی اوراق برجای مانده‌اند با این تفاوت که طراحی مستقل نیستند بلکه پیش‌طرحی برای کاربردهای متنوع همچون طراحی پارچه، جلد، تذهیب و غیره هستند. بنابراین، وجه مستقل این طراحی با محوریت برخورداری از چهار مؤلفه مذکور از طریق شاه‌قلی ظهور یافته که در دربار عثمانی به اوج رسیده است.

در کنار این طراحی‌ها، شاه‌قلی، تمایلی وافر به بازنمایی فرشتگان داشت. او، اغلب با اسلوب قلم‌سیاهی به بازنمایی فرشتگان می‌پرداخت و کل فضای نگاره را به تک‌پیکر مجرد آنها اختصاص می‌داد. در این میان، برخی از پژوهشگران از این فرشته به‌عنوان حوری‌ها و دوشیزگان بهشت اسلامی یاد کرده‌اند (Binney, 1973: 52). از جمله این آثار می‌توان به طراحی مستقل روبرو اشاره کرد. (**شکل ۱۳**). این طراحی همچون طراحی‌های مستقلِ مکتب تبریز، قزوین و اصفهان بر مبنای عنصر خط و تک‌رنگ اجر شده است. شاه‌قلی در این نگاره، طراحیِ بال‌های فرشته را با اسلوب ساز هم‌راه می‌سازد و کادر نگاره را نیز از چند جهت توسط بال‌ها، جام و روبان می‌شکند. فرشته‌های شاه‌قلی یادآور طراحی‌های مستقلی هستند که در اوایل قرن ۱۰ ه.ق در مکتب تبریز و قزوین از فرشته‌ها ارائه می‌شد با این تفاوت که جامه‌پرداری آن از بر ویژگی‌های عثمانی اشاره دارد. اما رویهٔ شاه‌قلی در دربار عثمانی متوقف نمی‌شود و ولی‌جان راه او را ادامه می‌دهد. ولی‌جان یکی از شاگردان سیاوش‌بیگ گرجی بود و در مکتب قزوین عصر صفوی فعالیت می‌کرد. او با مهاجرت به دربار عثمانی «از مصورانِ حقوق‌بگیر پایتخت علیه شد» (عالی‌افندی، ۱۳۹۹: ۱۵۰). ولی‌جان که میراث‌دار دو سبک تبریز و قزوین بود، همچون نگارگران این مکاتب به اجرای نگاره‌های تک‌برگی پرداخت که در این خصوص می‌توان نقش استادش سیاوش‌بیگ را مؤثر دانست. اولین اثر شناخته شده او به سیاه‌قلم‌های خمسه جامی مربوط می‌شود که از علاقه هنرمند به این شیوه حکایت دارد. او این اثر را در ایامِ قبل از مهاجرت و در ایران رقم زده است. ولی‌جان، بعد از مهاجرت در کارگاهِ دربار عثمانی به طراحیِ سبک‌ساز نیز علاقه‌مند شد و همچون شاه‌قلی به خلق طراحی‌های سبک‌ساز پرداخت. به‌موازات این آثار، او تک‌نگاره‌هایی را نیز با موضوعات پری‌زاد و قرقاول‌ها در دربار عثمانی رقم زد (آژند، ۱۳۹۸: ۴۸). یکی از این تک‌نگاره‌ها، به‌سانِ آثار شاه‌قلی، فرشته‌ای نشسته را طراحی کرده است (**شکل ۱۴**) و نگارهٔ دیگر، بانویی ایستاده را بازنمایی می‌کند که شاخه گلی بر دست دارد (**شکل ۱۵**).

شکل ۱۲: طراحی مستقل با ترکیب ختایی و اسلوب ساز، شاه‌قلی (URL 5).

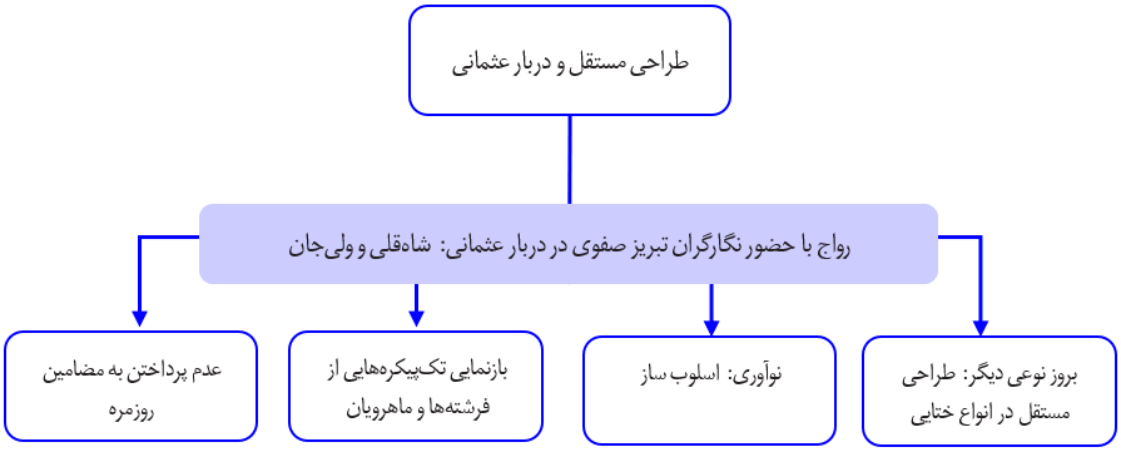
شکل ۱۳: فرشته نشسته، شاه‌قلی (URL 5).

شکل ۱۴: فرشته، عثمانی، ولی جان (URL 6).

شکل ۱۵: بانوی گل به دست، عثمانی، ولی جان (URL 7)

در هر دو طراحی، صورت‌هایی کشیده و بیضی و گیسوانی بلند و مشکی مشاهده می‌شود. نکته حائز اهمیت در تطبیق آنها، بیان این مطلب است که اگر بال‌های فرشته حذف شوند چه ویژگی دیگری می‌تواند بر مجرد بودن او اشاره داشته باشد؟ بر مبنای آنچه‌که مشاهده می‌شود، هر دو پیکر بر بازنمایی بانویی اهتمام دارند که از مختصات فیزیکی یکسان و مشابهی برخوداراند و تنها تفاوت آنها در برخورداری از عنصر بال است. نَه در صورت و قامت و نَه در لباس‌آرایی آنها، ویژگی‌های متمایزکننده‌ای به‌جز یک جفت بال، از حیث ماهیت مادی و مجرد بودن آنها دریافت نمی‌شود. شاید بر مبنای همین ویژگی باشد که ولی‌جان «در بعضی موارد زیبارویان موردنظر را فرشته‌ای پنداشه و آنان را بسان ملائکه‌ای مصور ساخته است» (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۰، ج۳: ۱۴۰۵). اما در خصوص ارتباط بصری و مضمونی این تک‌نگاره‌ها با نمونه‌های ایرانی باید افزود که تمایز قابل توجهی وجود دارد.

در نگارگری عثمانی، طراحی‌ها مستقل در دو نوعِ طراحی گل‌وبرگ‌های ختایی و موجوداتِ مجرد با محوریت فرشته‌ها بیش از طراحی‌های ایرانی و سپس گورکانی حضور یافتند. به‌گونه‌ای که طیف وسیعی از آنها در طول تاریخ نگارگری عثمانی برجای مانده است. در این طراحی‌های منفرد از پیکر درویش‌ها، پیشه‌وران و مردم عادی، چندان خبری نیست و بازنمایی از رخدادها و موضوعات روزمره انجام نپذیرفته است. مضمون‌آفرینی از وقایع معمول جامعه از جمله مهمترین ویژگی‌های طراحی مستقل در دربارهای ایران و گورکانی بود، نکته‌ای که در نگاره‌های عثمانی بسیار کم‌رنگ و حتی بی‌توجه مانده است. اما در مقابل برگ‌های ختایی بی‌شماری مشاهده می‌شوند که در ترکیب‌های متنوع و نیز همراه با چهره‌های انسانی و حیوانی طراحی و با قلم‌سیاهی اجرا شده‌اند؛ برگ‌هایی که اگرچه قبلا می‌توانست بخشی از یک طراحی باشد، اکنون به‌تنهایی و به‌عنوان یک عنصر بصری شاخص و منفرد، کادر نگاره را به خود اختصاص داده است. این اوصاف برای فرشته‌ها که پیکرهایی متمثل هستند، نیز رخ داده است و محوریت بصری و مضمونی نگاره را موجب شده‌اند. در این میان پیکرهای منفردی از پسران و دختران جوان نیز وجود دارند که در عینِ اندک بودن تعداد آنها، به عنوان بخشی از این نگاره‌های منفرد طراحی قابل توجه هستند. این نوع از طراحی‌ها در دربار صفوی نیز اجرا شده‌اند اما در گستره‌ای متنوع از پیکرهای منفرد، نه این‌چنین بی‌رقیب و بدون تنوع شخصیتی و مضمونی. بااین‌وصف، نگارگری گورکانی، بیشتر از وجه پدیده‌ای طراحی مستقل تأثیر پذیرفته و از وجه جریانی آن بی‌بهره مانده است. بر این اساس، دامنهٔ تأثیراتِ تک‌نگاره‌های طراحی ایرانی در دربار عثمانی بسیار محدود می‌ماند و می‌توان گفت که تقریبا با آثار شاه‌قلی و ولی‌جان، این صورت هنری نیز اتمام می‌یابد (**شکل ۱۶**).



شکل ۱۶: طراحی مستقل در دربار عثمانی و تأثیر آن (نگارنده).

۹. نتیجه‌گیری

در راستای هدف و ترتیبِ سؤالات پژوهش حاضر، ماحصل مطالعات بیان می‌دارد که لفظ معنادار و هنر طراحی به بازنماییِ تک‌رنگِ صور، اَشکال، انگاره‌های ذهنی و یا عینی با عنصر خط اشاره دارد؛ صور و اشکالی که عنصر خط، نه‌تنها در بازنمود آنها ماهیتی قائم به‌ذات دارد و عنصری رجحان‌یافته بر رنگ است، بلکه در بیان معنا نیز نقش‌آفرینی می‌کند. اما با وجود نگاره‌های طراحی بی‌شماری که از ادوار نگارگری ایران برجای مانده، اتصاف صفت مستقل در خصوص انواعی از آنها قابل اطلاق است که در چهار مؤلفه اصلیِ رسانه، اسلوب، موضوع و قالب ارائه نیز قائم به‌ذات باشند. بر این مبنا، طراحی‌های مستقل، نه‌تنها پیش‌طرحی برای نقاشی نیستند بلکه روایت قائم به‌ذات خود را دارند. افزون‌بر آن، به‌صورت مستقل ارائه شده و از میان اوراقِ متسلسل نسخ، خارج می‌شوند. این مهم، طراحی‌های مستقل را به‌عنوانِ رسانه‌ای خودبسنده تعریف می‌کند که بازنمایی و انتقال مضمون را صرفا به عنصر خط و نَه سطوح رنگیِ نقاشی واگذار کرده است. مضمون‌آفرینی در طراحی مستقل همچون نسخ نبوده و به یک خط سیر روایی از مجموعه رخدادهای مرتبط با هم نمی‌پردازد بلکه وقایع مجزا و بدون ارتباط محتواییِ متسلسل را بازنمایی می‌کند. از همین‌رو، در عصر صفوی که میراث‌دار نگارگری تیموری بود، طیفِ وسیعی از طراحی‌های مستقل رواج یافتند. این طراحی‌ها با حضور رسمی خود، جریانی جدید را به موازات نقاشی‌ها در دربارهای تبریز، قزوین و اصفهان صفوی منجر گشتند. اما تک‌نگاره‌های طراحی از مکتب تبریز تا اصفهان تحولی را سپری کردند که به موجب آن، نگاره‌های منفردِ طراحی، مجالی برای بازنمایی مضامین غیر درباری شدند.

با نظر به مضامین مذکور، محمدی هروی صحنه‌هایی از زندگی روزمره روستاییان را رقم زد که تعددی از پیکره‌های انسانی را در بر می‌گرفت. اما در بازه میانیِ نگارگری قزوین با آثار صادقی‌بیگ، ویژگی "تک‌پیکری" به "تک‌برگی" و "تک‌رنگی" افزوده شد. تک‌پیکرهایی که اغلب از طبقات غیردرباری بودند و در موقعیت‌هایی با رخدادهای معمول زندگی حضور داشتند. اوج این جریان جدید هنری با رضا عباسی بود که با رقم‌زنی‌های او در این حوزه، طراحی‌های مستقل فراوانی برجای ماند. اقبال از طراحی‌ها از جانب نگارگران گورکانی نیز تحقق یافت که ریشه در چهار امر داشت: الف) زیست موقت بابرشاه و همایون‌شاه گورکانی در دربار ایران، ب) حضور میرسیدعلی در دربار گورکانیان، ج) ارائه طراحی‌های مستقل به‌عنوان پیش‌کش درباری، د) تجارت طراحی‌های مستقل در دربار هند. ره‌آورد این موارد، بروز نگاره‌های منفرد طراحی با اسلوب "نیم‌قلم" در دربار گورکانی بود و خاصه آنکه، بازنمایی موضوعاتی برخاسته از فعالیت‌های روزمرهٔ مردم معمولی و غیر درباری همچون فیل‌بانان، دراویش، قلندر، نوازندگان دوره‌گرد و غیره نیز در بازنمایی‌ها ارجحیت یافتند.

هم‌کناری "تغییرات" فوق، به "تحول" جریان نگارگری در دربار گورکانی هند انجامید که بر وجه "جریانی و جریان‌ساز" و نَه صرفا "پدیده‌ای" طراحی مستقل دلالت دارد. دریافت مهمی که در دربار عثمانی، عکس آن رخ نمود. به واقع، نگارگری عثمانی بیشتر بر وجه پدیده‌ای طراحی مستقل نظر داشت. بر این اساس، گسترهٔ ظهور طراحی‌ها در حوزه بازنمایی پیکرهای انسانی به نگاره‌هایِ شاه‌قلی و ولی‌جان محدود می‌شود که آن نیز در تداوم فعالیت‌های این نگارگران بودند. همچنین، مضامین این طراحی‌ها محدودتر از آنچه بود که در صفوی و گورکانی بازنمایی می‌شد و در تک‌پیکر فرشته‌های نشسته و دختران و پسرانِ جوان ایستاده در طبیعت محدود می‌شد. اما تک‌نگاره‌های طراحی در حوزه طراحی سنتی، رویه‌ای جدید با اسلوبِ "ساز" را موجب شد که به‌طور متمرکز به اجرای گل و برگ‌های ختایی می‌پرداختند. مجموعِ این موارد بر تحققِ وجه "پدیده‌ای" و محدودِ طراحی مستقل در دربار عثمانی اشاره دارد که عاری از وجه جریانی و جریان‌ساز آن است. بر مبنای نتایج حاصل می‌توان این روند برگرفتگی و چگونگی تداوم آن را در نگارگری معاصرِ ایران، هند و ترکیه جستجو کرد و اهمیتِ خاستگاه نگاره‌های طراحی را با نظر به چرخش‌های فرهنگیِ اکنون، مورد توجه قرار داد.

تضاد منافع

این مقاله، یک نویسنده دارد و فاقد هرگونه تضاد منافع است.

حامی مالی

این پژوهش فاقد حامی مالی است.

دسترسی به داده‌ها

استفاده از این پژوهش از طریق مکاتبه با نویسنده قابل دسترس خواهد بود.

منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری هرات*. تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. (۱۳۹۲). *نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران* (جلدهای ۱–۲). تهران: سمت.

آژند، یعقوب. (۱۳۹۸). کارستان هنری ولی‌جان تبریزی. *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۴(۲)، ۴۷–۵۶. https://doi.org/10.22059/jfava.2019.265557.666023

امیر راشد، سولماز، و حسینی، سجاد. (۱۳۹۴). اسلوب نگارگری‌ساز؛ غنیمتی از غنایم چالدران. *مطالعات تاریخ فرهنگی: پژوهش‌نامه انجمن ایرانی تاریخ*، ۷(۲۵)، ۱–۲۶. https://www.chistorys.ir/article_205297.html

بیات، بایزید. (۱۳۸۲). *تذکره همایون و اکبر* (محمد هدایت حسین، مصحح). تهران: ایران.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۵الف). *دایره‌المعارف هنر* (چاپ پنجم). تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۵ب). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز* (چاپ پنجم). تهران: زرین و سیمین.

خزایی، محمد. (۱۳۶۸). *کیمیای نقش*. تهران: حوزه هنری.

خزایی، محمد. (۱۳۸۹). اصول و سنت‌های پایدار در هنر طراحی ایرانی. *کتاب ماه هنر*، ۱۴۴، ۳۶–۴۷.

خزایی، محمد. (۱۳۹۸). *هنر طراحی ایرانی اسلامی*. تهران: سمت.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا* (محمد معین و سید جعفر شهیدی، ویراستاران؛ ۱۴ جلد). تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

رضاپور مقدم، رویا. (۱۴۰۳). طراحی‌پژوهی: تأملی بر پژوهش‌هایی در باب هنر طراحی ایرانی. *رهپویه هنرهای صناعی*، ۱(۱۱)، ۲۳–۳۵. https://doi.org/10.22034/rac.2024.720763

رضاپور مقدم، رویا، آژند، یعقوب. (۱۴۰۴). زمینه‌های بروز طراحی مستقل در نگارگری گورکانی هند از منظر نگارگری ایران. *جلوه هنر*، ۲(۴۷)، ۷–۲۱. https://doi.org/10.22051/jjh.2024.44278.2006

رضاپور مقدم، رویا، شکرپور، شهریار، محمدی‌زاده، اکرم، و خزایی، محمد. (۱۴۰۴). بازشناخت مفهوم طراحی در نگارگری ایران با تکیه بر متون هنری عصر صفوی. *نگره*، ۲۰(۷۴)، ۸۱–۱۰۰. https://doi.org/10.22070/negareh.2024.19042.3369

سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۳). عصر استاد محمدی نگارگر (ابوالفضل حری، مترجم). *فصلنامه هنر*، ۶۲، ۱۴۶–۱۶۲.

شاردن، ژان. (۱۳۷۲). *سفرنامه شاردن* (اقبال یغمایی، مترجم؛ جلدهای ۲ و ۵). تهران: توس.

شیمل، آنه‌ماری. (۱۳۹۶). *در قلمرو خانان مغول* (فرامرز نجد سمیعی، مترجم؛ چاپ دوم). تهران: امیرکبیر.

عالی افندی، مصطفی. (۱۳۹۹). *مناقب هنروران* (توفیق ه. سبحانی، مترجم). تهران: گویا.

کراون، روی سی. (۱۳۸۸). *تاریخ مختصر هنر هند* (فرزان سجودی و کاوه سجودی، مترجمان). تهران: فرهنگستان هنر.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۰). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران* (جلد ۳). لندن.

کوماراسوآمی، آناندا کنتیش. (۱۳۸۲). *مقدمه‌ای بر هنر هند* (امیرحسین ذکرگو، مترجم). تهران: روزنه.

کونل، ارنست. (۱۳۹۳). تاریخ نگارگری و طراحی. در آرتور اپهام پوپ، *سیر و صور نقاشی ایران* (صص. ۳۵–۱۴۴). تهران: مولی.

منشی، اسکندربیک. (۱۳۱۴ هق.). *تاریخ عالم‌آرای عباسی* (جلدهای ۱–۲). تهران: دارالطباعه آقا سید مرتضی.

منشی قمی، احمد بن حسین. (۱۳۸۳). *خلاصه‌التواریخ* (احسان اشراقی، مصحح؛ جلد ۲). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

نصرآبادی اصفهانی، میرزا محمدطاهر. (۱۳۱۷). *تذکره نصرآبادی*. تهران: ارمغان.

نوایی، عبدالحسین. (۱۳۵۷). *شاه عباس* (جلد ۳). تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

واله اصفهانی، محمدیوسف. (۱۳۷۲). *خلد برین (ایران در روزگار صفویان)* (هاشم محدث، مصحح). تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

Atil, E. (1978). *The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India*. Washington, DC: Smithsonian Institution.

Balafrej, L. (2019). Figural line, Persian drawing, c. 1390–1450. In N. Nanobashvili & T. Utenberg (Eds.), *Drawing Education: Worldwide! Continuities–Transfers–Mixtures* (pp. 17–34). Heidelberg University Publishing.

Binney, E. (1973). *Turkish Miniature Paintings and Manuscripts from the Collection of Edwin Binney 3rd*. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.

Robinson, B. W. (1965). *Drawings of the Masters: Persian Drawings from the 14th through the 19th Century*. New York, NY: Shorewood Publishers.

Roxburgh, D. J. (2002). Persian drawing, ca. 1400–1450: Materials and creative procedures. *Muqarnas, 19*, 44–77. https://doi.org/10.1163/22118993_01901004

Swietochowski, M. L., & Babaie, S. (1989). *Persian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.

Welch, S. C. (1945). *Indian Drawings and Painted Sketches, 16th Through 19th Centuries*. New York, NY: Asia Society.

Welch, S. C. (2004). *From Mind, Heart and Hand: Persian, Turkish and Indian Drawing from the Stuart Cary Welch Collection*. London, England: Yale University Press; Cambridge, MA: Harvard University Art Museums.

URL1: Pinterest. (n.d.). *Image pin*. Retrieved July 30, 2024, from https://www.pinterest.com/pin/371335931765682712/

URL2: Instagram. (n.d.). *Iranian Painter Miniature*. Retrieved July 10, 2024, from https://www.instagram.com/Iranian_painter_miniature?igsh=ZGx5M2p3ZDQ4Z2VT

URL3: RMN–Grand Palais. (n.d.). *Manohar: Album du prince Salim, missionnaire jésuite et femme sur une tête de monstre*. Retrieved January 10, 2023, from https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/manohar_album-du-prince-salim-missionnaire-jesuite-et-femme-sur-une-tete-de-monstre_rehauts-d-or_peinture-sur-papier-55383409-f594-40f1-9eee-679c11566dc6

URL4: Sotheby's. (n.d.). *Sven Gahlin Collection, Lot 8*. Retrieved January 10, 2023, from https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/sven-gahlin-collection-l15224/lot.8.html

URL5: Instagram. (n.d.). *Iranian Painter Miniature*. Retrieved July 2, 2023, from https://www.instagram.com/Iranian_painter_miniature?igsh=ZGx5M2p3ZDQ4Z2VT

URL6: Wikipedia contributors. (n.d.). *Veli Can*. In *Wikipedia*. Retrieved August 20, 2023, from https://en.wikipedia.org/wiki/Veli_Can

URL7: Christie's. (n.d.). *Lot 5604134*. Retrieved July 16, 2024, from https://www.christies.com/en/lot/lot-5604134

رضاپور مقدم، رویا (۱۴۰۵). "طراحی‌های مستقل": مداقه‌ای بر "تک‌نگاره‌های" طراحی در دربارهای صفوی، گورکانی و عثمانی. میراث جنوب غربی آسیا، ۳(۱)، کد۵.
https://doi.org/10.22034/hsaj.2026.564771.1037