****

**مطالعه تطبیقی نقاشی های فیگوراتیو مکتب هرات و اصفهان**

نگارنده:

**سانلی افراشته**

**استاد راهنما:**

**کریم میرزایی**

**دی 1401**

**چکیده**

در نگارگری ایران همواره تصویر انسان جایگاه ویژه داشته و همچنین فیگور ها در هر دوره از کار نگارگران با تغیراتی همراه بوده است. هنرمند نگارگر مکتب هرات روح انسان را در ساحتی روحانی و سرشار از روموز عالم سرمدی به پرواز در می آورد. این کیفیت در هنر نگارگری مکتب اصفهان که بدون تردید فرزند خلف نگارگری انسان محور مکتب هرات می باشد ، خاصه در تک نگاره ها به اوج خود می رسد . حال این تحقیق در نظر دارد با بررسی به روش کتابخانه¬ای و روش توصیفی – تحلیلی وجه اشتراک و افتراق قابل توجه میان نگارگری ایرانی در(مکتب هرات)و (مکتب اصفهان) با تکیه بر آثار آن دوره چه در کلیات و مضامین و چه در جزيیات و ظواهر،مورد مطالعه تحلیل قراردهد. حال این سوال پیش می آیدکه تصویر انسان و هچنین بررسی فیگورها در دو مکتب می تواند الگوی شاخص جهت نقد نقد مایه های ارزشی نگارگری ایرانی باشد؟نتایج حاصل از این پژوهش نشان می دهد الگوی شاخص و مورد توجه نگارگر ایرانی و حتی به پیروی از آن و وجوهی این چنین، اطلاق نگارگری فاخر ایرانی ،به ویژه در مکتب هرات و همچنین مکتب اصفهان اهمیت ویژه می یابد. با این نگرش تفاوت های نگاه هنرمند دردو دوره مخصوصا مکتب اصفهان به لحاظ تسلط تصویر انسان و همچنین فیگور ها بوده و معروف است ، در این مقاله متمایز و مشخص می گردد.

**کلید واژه:**نگارگری ایرانی ، مکتب هرات، مکتب اصفهان ، فیگور، شکل انسان

**1\_مقدمه**

پیکر نگاری و همچنین فیگور ها جزء جدایی ناپذیر نگارگری دانسته میشود نگارگری هم به عنوان هنر اسلامی دارای پیوند ناگسستنی با ادبیات و عرفان است نظر به اینکه زبان هنر اسلامی زبانی نمادین و پررمزگان است. پیکر آدمی، نوع نگاه به آن و چگونگی ترسیم آن در ادوار مختلف دغدغه خاطر هنرمندان بوده است؛ و درباره تکامل هنر هر سخنی که گفته شود از فرهنگ قبیله ای بومی گرفته تا پیشرفته ترین تمدنهای گذشته و حال پیکر انسان نمایانگر عمیقترین درک از مفاهیم فرهنگی - اجتماعی هنر است. پیکرنگاری انسان در نقاشی ،ایرانی متأثر از عوامل گوناگون در ادوار تاریخی، متغیر بوده و نگارگران خواسته یا ناخواسته شخصیت پردازی آثار خود را با این عوامل همسو می کردند و تنها به دنبال روایت داستانهای تغزلی و صحنه های رزمی و بزمی نبوده و آدمی تنها جزئی از ساختار نگاره ها همچون نقش و نگاره های دیگر محسوب نمیشده است بلکه در تلاقی طبیعت و مافوق طبیعت و در پرداختی رمزگونه از معرفت و عرفان هنرمندان برجسته و چیره دست ایرانی ویژگی های انسانی اجتماعی و هنری ادوار مختلف را در پس نشانه ها و نمودها بازتاب میدهند.

نگاره های سنتی ایران دنیای کوچکی از ترجمان تصویری فرهنگ و اندیشه هر عصری از تاریخ پر فراز و نشیب است. همان گونه که میدانیم نگاره های موجود با عنوان نقاشی ایرانی" از قرن هفتم هجری به این سو در اختیار ما قرار دارند. نقاشی ایرانی با ادبیات و عرفان ایرانی، نگارگری مکتب هرات را در جایگاه یک الگو در تاریخ نگارگری ایرانی - اسلامی مطرح میسازد. از دیگر امتیازات نگارگری مکتب هرات ارائه اشکال و فرمهای انسانی در نهایت کمال و ظرافت است. در این مکتب اندام ها و چهره ها در کسوتی عارفانه و شاعرانه از حالت توصیفی و داستانی به درآمده، به حالتی بیانی و احساسی متمایل میشوند. این ظرافت و لطافت پیکره ها به حدی است که نگاره پیش از آنکه ترجمان تصویری متن باشد خود به قطعه شعری مبدل میشود و به عبارتی، نگارگرشاعرانه اثر می آفریند. در نگارگری مکتب هرات آنچه تازگی دارد روحی است که در کلیه جزئیات به ویژه پیکره های انسانی دمیده شده؛ پیکره هایی که عمدتاً هویت عروسکی یا لعبتک وار خود را از دست داده اند و به نظر می رسد... در تکاپو هستند.( اگرابر، ۱۳۸۳، ص ۶۳) بذر پرحاصلی که اندک زمانی بعدتر در نگارگری دوره صفوی و به خصوص مکتب اصفهان به بار نشست، نخستین بار در نگارگری مکتب هرات آبیاری شده بود.یک سیر تاریخی به نقاشی سده یازدهم هجری یعنی مکتب نقاشی اصفهان میرسیم. این مکتب توسط رضا عباسی و پیروانش به ویژگیهای خاص خود دست می یابد کهتفاوتهای اساسی با مکتبهای پیش از خود دارد.... از جمله اینکه انسان در آن به مقام شایسته ای می رسد و چهره نگاری و رواج تک برگها را هم به همراه غلبه خط رنگ و دیگر ویژگیها در بر نگاره ها شاهد هستیم.

**2\_ پیشینه پژوهش**

پرداختن به پیکر آدمی در نگارگری ایران و جستجوی ویژگی های آن کمتر صورت گرفته، هر چند که در نقاشی ایران پیکر انسانی از اهمیت خاصی برخوردار بوده است و کمتر نقاشی ای را میتوان سراغ گرفت که تصویر انسان در آن کم رنگ باشد یا اصلاً مطرح نشده باشد. این امر نشان دهنده اهمیت آن هم در اندیشه و تفکر ایرانی - اسلامی بوده و هم بیانگر جایگاهش در معنابخشی به هنرهای مختلف از جمله نگارگری است. درباره موضوع پژوهش حاضر با جستجو در کتابشناسی و پایگاه های اینترنتی تحقیق و پژوهشی با این عنوان فراهم نشده است بلکه بیشتر به صورت موردی بررسی یک دوره یا یک نگاره یا تصویر سازیهای یک کتاب از یک دوره کار شده است؛ پژوهشها و مقالاتی که اشاراتی به موضوع بحث دارند به شرح زیر به دست آمده است:

در کتاب (نقاشی ایران از دیرباز تاکنون) نوشته روین پاکباز که به سال 1391 می باشدکه به بررسی نقاشی ایران و سیر و تحول آن پرداخته شده .

در کتاب (مکتب نگارگری هرات ) نوشته یعقوب آژند که به سال 1387می باشد که به بررسی نگارگری در دوره مکتب هرات پرداخته است .

در کتاب (نقاشی ایرانی ) نوشته شیلا کن.بای به سال 1378می باشد که به بررسی نقاشی های ایرانی پرداخته است .

در کتاب ( مکتب نقاشی صفوی اصفهان ) نوشته حسین تحویلیان به سال 1387 می باشد که به بررسی نگاره ها در دوره مکتب صفوی پرداخته است.

در مقاله (مطالعه تطبیقی شکل انسان در نگارگری مکتب هرات و نقاشی قاجار )نوشته حسین ابراهیم ناغانی که به سال 1388 می باشد. که به بررسی شکل انسان و تفاوت های آن ها در دو مکتب پرداخته است

در مقاله ( بررسی انسان نگاری در نقاشی مکتب اصفهان سده دهم و یازدهم هجری قمری )نوشته علی رضا خواجه احمد عطاری و دیگران به سال 1391 می باشد به بررسی پیکره ها در مکتب اصفهان پرداخته است .

پایان نامه (تفاوت شخصیت پردازی پیکره نگاری در نقاشی های مکتب هرات و مکتب تبریز با رویکرد نشانه شناسی چارلز سندرس پیرس ) نوشته نرجس پور شعبان به سال 1395 می باشد که به بررسی تفاوت شخصیت پردازی پیکره نگاری در نقاشی های مکتب هرات و مکتب تبریزپرداخته است.

وجه تمایز این مقاله با مقاله های دیگر در این است که هیچ کدام از منابع مورد مطالعه در زمینه بررسی و تحلیل وجوه افتراق و اشتراک در نگاره ها را به صورت یک موضوعی واحد مطالعه نکرده اند.

**3\_مکتب هرات**

 مکتب نگارگری هرات به یک معنا از یک پارادوکس و یا نقیضه تاریخی به ظهور آمده، یعنی کین خواهی و سخت کشی تیمور در عرصه سیاست و خودباختگی او در عرصه هنر. او از یکسو آخرین توشه زندگی مردم را با نامردی تاراج میکرد و از دیگر سو دعوی حمایت از هنرمندان و هنر پروران را همزمان در سر داشت. در حقیقت او دو خصلت هنرگشی و هنرپروری را در دل تاریخ به نمایش گذاشت مکتب هرات نیز خود یک ظرف زمانی یک صد ساله، دو مرحله ای نسبتاً متناقض را به فراخور موضع و موضوع به نمایش میگذارد؛ گرچه این دو مرحله نیز در افق به هم پیوند می خورد و در کلیت خود مکتبی به نام مکتب هرات را ثبت می کند. ضوابط بنیادین این دو مرحله گاه متناقض و گاه همکار ارزشهای ویژه ای پدیدار میکند که بر اعتبار و استقرار این مکتب می انجامد. این دو مرحله با نام های مکتب هرات، مرحله پیشین و مکتب هرات مرحله پسین نامیده می شود.

**3-1: مرحله پیشین**

این مرحله با به سلطنت رسیدن شاهرخ به وجود آمده است. شاهرخ در سال ۸۱۳ ه.ق مدرسه و خانقاه و باغ سفید و کوشکی را در هرات بنا نهاد و مولانا معروف خطاط بغدادی را به هرات آورد و او را کاتب خاص خود گردانید.

شاهرخ تلاش میکرد تا با توجه به قوانین شرع اسلام نظم و امنیت را در امپراتوری خود ایجاد کند. شاهرخ رهبر گشاده دست و با اعتماد به نفسی بود که برای نسخ تاریخی مورد نظرش تصاویر پاک و روشنی طلب میکرد مشهورترین آنها مجمع التواريخ حافظ ابرو است که ادامه تاریخ مغولى جامع التواریخ خواجه رشیدالدین است.( رکن بای، ۱۳۷۸، ص ٦0) بعضی از ناکامیهای نظامی دوران شاهرخ به خصوص در غرب ایران درست در تقابل با درخشندگی هنری دربار وی و شکوفایی فرهنگی ایام او قرار گرفته است. تاریخ دوران او را باید تاریخ هنرها شمرد و در حقیقت تولیدات هنری با وقایع سیاسی و اجتماعی و اقتصادی در هم تنیده شد و فضایی آکنده از عاطفه و حادثه پدید آورد انتقال پایتخت به هرات از کانونهای دیرپای تمدنی شهرهای اسلامی بود که در جهت گیری جدید هنر پروران تیموری تأثیری در خور داشت. (آژند، ۱۳۹۲، ص ۲۳۹) دیوانهایی که در دربار شاهرخ نگارش شده اند در بردارنده جاه طلبی دربار وی به همراه یک جهان بینی اسلامی ایرانی در تقابل باسنت ترکی مغولی تیمور و آسیای میانه است؛ هنر دوره شاهرخ ماهیتی شاهانه لیکن سخت مقرراتی به خود گرفته است از جمله ویژگی های نگاره های دوره شاهرخ سادگی ترکیب بندی آنهاست که اندامها در آن در امتداد هم قرار گرفته اند و رنگ آبی کمرنگ خاکریز ارتباط لازم را میان بخش نخست و انتهای نگاره ها برقرار می سازد. ( رهنورد ۱۳۸۸، ص55)

بایسنقر میرزا در هنر خطاطی هنرمند زبردستی بود و در گشاده دستی شهرت داشت و به سبب حسن رعایت او به حال اهل فضل و هنر خردمندان فاضل و هنرمندان کامل از اطراف و اکناف عالم روی به درگاه او میآوردند او در هنرمندی و هنر پروری شهره گشت و خط و شعر و نقاشی در روزگار او رواج کامل یافت بایسنقر میرزا توانست در گزینش وسایل و در مصرف مواد اصیل هنری و حمایت از هنرمندان و جلب استعدادهای جدید ولایات تأکید ورزد و شکوفایی اقتصادی را با توسعه و رشد هنری پیوند زند کتابخانه ای که بایسنقر میرزا در هرات ترتیب داد پناهگاه هنرمندان و پایگاه پاسداری از سنتهای هنری ایران گردید این کتابخانه کارکرد دوسویه داشت. بخشی که در آن کتابها نگهداری میشد خدمات مربوط به کتابداری در آن صورت می گرفت. بخشی دیگر هم جایی برای کتابت بوده و شماری از هنرمندان در آن کار میکردند (آژند ۱۳۹۲،ص ۲۳۸ و٢٤٢ ) مولانا جعفر بن على تبريزى خطاط، لقب بایسنقری را از شاهزاده گرفته بود و در رأس کتابخانه سلطنتی به عنوان رئیس کتابخانه منصوب شده بود قرار گرفتن یک خطاط در صدر کتابخانه سلطنتی و کارگاه هنری آن حاکی از ارجمندی و برتری خطاطی بر نقاشی در مرحله پیشین مکتب هرات است و نیز علاقه و اشتیاق بایستنفر میرزا را به این هنر نشان میدهد. (آژند، ۱۳۸۷، ص٤١ ) بایسنقر میرزا ۲۳ تن از هنرمندان برجسته و استادان زمان را از سراسر ایران از جمله قوام الدین پیر احمد باغشمالی، میر خلیل و خواجه غیاث الدین را گرد هم آورد. (پاکباز،1388،ص73) عنصر رنگ خصوصیت برجسته و متمایز سبک اوایل دوران بایسنقری را تشکیل می دهد، به خصوص قرمزها و نارنجیهای مختلف درخشان که نرم و ملایم اند، در کار آنها مشاهده می شود نزول رنگ طلایی از آسمان بر برخی از عناصر و موجودات طبیعی بیانگر نوعی هماهنگی میان عناصر است.( رهنورد ۱۳۸۸، ص 56)کتابخانه نقش مهمی در طراحی برای انواع دیگر هنرها داشته است مانند صدف ،تراشی سنگ تراشی صندل ،بافی کاشی تراشی و کلاً امور مربوط به معماری که این امور به تمامی زیر نظر رئیس کتابخانه سلطنتی یعنی جعفر تبریزی قرار داشته است و کارگاه هنری کتابخانه در تهیه طراحیهای گوناگون برای رسانه های مختلف هنری از سفالگری و فلزکاری گرفته تا نساجی و معماری تزیینی و قالی بافی و غیره فعال بوده است. (آژند ۱۳۹۲, ص٢٤٢-٢٤٣ )نبوغ و شیفتگی بایسنقر به همراه توانایی دیوانی و تشکیلاتی جعفر تبریزی توانست عناصر متمایز را به سبکی محکم و رسمی تبدیل کند و بدین ترتیب سبک رسمی و قانونمندی که در هرات و زیر نظر بایسنقر میرزا شکل گرفت بر تحولات بعدی نگارگری در دربار ،تیموریان، ترکمانان و صفویان بسیار تأثیر گذاشت.( رهنورد، ۱۳۸۸، ص۵۷) همان طور که قبلاً گفته شد کارگاه هنری کتابخانه دارای دو بخش صورت خانه و کتابخانه است. صورت خانه پایگاه نقاشان و کتابخانه پایگاه کاتبان و محرران بوده است کلید خلاقیت هنری مکتب هرات در شیوه ها و دستاوردهای جماعت کتابخانه نهفته بود که از میان آنها نقاشان و طراحان و مصوران مسئول برداشتها و الهامات و القائات بصری دربار بودند طراحی ها و نقاشی ها و آثار باقی مانده در مرقعات دوره تیموری امکان بازسازی طبقه بندی الگوها و مدلهایی را فراهم می سازد که آثار بازمانده در مرقعات این ،دوره بر پایه رویکرد و سازوکار آنها به سه بخش قابل طبقه بندی است آثار تصویری آثار رسامی و نقاشی و آثار تزیینی.

 آثار تصویری بیشتر با کتاب آرایی و مصور کردن نسخه ها سروکار داشت و عناصر روایی داستان را به تصویر میکشید این عناصر تصویری آشکارا با جهان واقع در تضاد است. دقت در طرح و نقش آرایش تصنعی صحنه و فضا بندی، فراتر از ناتورالیسم و پرسپکتیو سه بعدی رفته و حالت آرمانی به خود گرفته و نقاشی انتزاعی به بار آورده است. آثار نقاشان بیشتر بر پایه کتاب آرایی و تصویرپردازی نسخه ها است. یکی از ویژگیهای چشم گیر آثار نقاشان مکتب هرات دگرگون کردن موضوعات قراردادی به مضامین تخیلی است. قراردادها و مضامین کتاب آرایی با فقدان ویژگیهای روایی در آثار نقاشان هم چهره می نماید. نقاشی ها و طراحی هایی وجود دارد که معلوم است داستانی را به تصویر کشیده ولی فاقد متن وشناسنامه است. آثار تزیینی حجم زیادی از تولیدات هنری کتابخانه سلطنتی را به خود اختصاص داده است. این آثار تصاویر پیکره ای و غیر پیکره ای را شامل میشود که گرایش عمده تزیینات تا حدودی انتزاعی است. تزیین نسخه ها با تذهیب و آرایش حواشی برگها و نیز جلدها از اشکال تزیینی مکتب هرات است؛ به غیر از تذهیب تشعیر و تزیین حواشی برگهای نسخه ها نیز از عناصرتزیینی مهم به شمار میرود پس از مرگ بایسنقر میرزا فعالیت کتابخانه سلطنتی متوقف نشد؛ حمایت دربار از نگارگران و خوشنویسان در هرات همچنان ادامه داشت (کنبای ،1378،ص61)

یکی از عوامل مهم نگارگری و تزیین در سده نهم هجری نفوذ شدید تزیینات چینی در نقاشی این دوره است. پیش از ،تیموریان ایلخانان از ،قالب نحوه قلم گیری و رنگ آمیزی چینی به طور گسترده استفاده شده است و نیز هنرمندان تیموری که در کتابخانه سلطنتی فعالیت داشتند برای تزیین جلد کتاب از نقوش چینی استفاده میکردند در زمان شاهرخ روابط فرهنگی میان ایران و چین قوت یافت و در سال ۸۲۲ ه.ق روابط تجاری نزدیکی میان نواده های تیمور و امپراتور سلسله مینگ استوار شد. حتی زمانی که چینی ها به تمام محصولات ساخت خارج به صورت اشیا منحصر به فرد نگاه میکردند روابط بازرگانی استمرار داشت آثار بسیاری روی کاغذ و ابریشم در مجموعه های استانبول و برلین و مجموعه های خصوصی پراکنده وجود دارد که نفوذ نقاشی و تزیینات چینی را روی آثار نقاشی ربع دوم قرن نهم هجری آشکار می سازد. (رکن بای، ۱۳۷۸ ص٦٤) در مکتب پیشین هرات نقش مایه های چینی عنصر چشمگیری در نگارگری ایران بوده است ولی به تدریج مهار شد و نقاشان ایران با تجسمهای ذهنی و یافته های بصری خود کم کم آن را دگرگون و به طرز یگانه با عناصر نگارگری ایران سازگار کردند و نگارگری ایران شخصیت و هویت بارز خود را پیدا کرد (آژند، ۱۳۹۲، ص 266)

**3-2:هرات پسین**

از زمانی که سلطان حسین بایقرا در هرات بر تخت نشست شعر و موسیقی، نگارگری و دیوارنگاری، معماری و باغ سازی و انواع هنرهای دیگر رونقی تازه یافتند. هرات در خلال ۳۸ سال پادشاهی حسین بایقرا دوره دیگری از شکوفایی فرهنگی را تجربه کرد. شاه که خود در شعر طبع می آزمود ادیبان و هنروران را بسیار ارج می نهاد( پاکباز ۱۳۸۸، ص ۷۸) سلطان حسین شخصاً از حامیان هنر و ادب بود و هرات در روزگار او یکی از کانونهای تجمع هنرمندان، ادباء فضلا، مشاهير عرفا و شعرا بوده است. با این گونه حمایتها بود که شکوفایی کم نظیری در قلمرو هنر و ادب به ثمر نشست و تألیف و ترکیبی جدید پدید آمد. دربار سلطان حسین بایقرا از تفاهم اشرافیت زمیندار شکل گرفته بود و همزیستی آنها منظره فرهنگی یکپارچه ای را نشان میداد که در آن اعیان و اشراف نیز سهم خود در بهره یابی و بهره وری هنری دست داشتند. سلطان حسین قانونی نهاده بود که کسانی که در امور فرهنگی می کوشیدند از دادن مالیات به دولت معافیت داشتند و این معافیت موجب میشد که در امر سازندگی ،شهرها به خصوص آبادانی پلها ،مدارس، آرامگاهها و غیره فعالیت کنند (آژند ۱۳۸۷ ص ۱۸۳ )از حامیان هنر و علم و ادب میتوان از میرعلی شیر نوایی معاشر و مشاور سلطان حسین بایقرا امیر نظام الدین شیخ احمد سهیلی معروف به شیخم سهیلی از نخبگان نظامی خواجه قوام الدین نظام الملک خوافی وزیر دیوان مالی خواجه مجدالدین محمد از زبدگان دیوانی سلطان حسین بایقرا، خواجه شهاب الدین عبدالله مروارید مؤلف شرف ،نامه امیر شجاع الدین محمد بورونداق امیری از امرای قبیله برلاس و عبدالرحمن جامی شاعر معروف نام برد این افراد در پشتیبانی از سازندگی و هنر و معماری به مشارکت و هم حسی برخاستند و موجی از جریانهای هنری ایجاد کردند و دوره پسین مکتب هرات ارزنده ترین میراثی بود که از عملکرد اجتماعی - اقتصادی و فرهنگی آنها برخاست. نظام حمایتی نخبگان تیموری از فعالیتهای فرهنگی و هنری پیوندی مستقیم با آمال و نیات سیاسی ودستگاه حاکم آنها داشت آنان در باب پیشبرد هنرها سرمایه گذاری زیادی می کردند و این کار خود نماد و سمبل قدرت آنها بود و دربار از این طریق به اعتبار فرهنگی دست می یافت و این اعتبار فرهنگی نشان از قدرتی اقتدار و حتی مشروعیت آنها در نظر رعایا و رقبایش محسوب می شد. در حقیقت برای آنان اعتبار فرهنگی اعتبار سیاسی در پی داشت و خود دربار نیز وسیله ای برای حکومت مطلقه برشمرده میشد دربار سلطان حسین بایقرا به اعتبار اقتصادی توانست به اعتبار فرهنگی نیز دست یافت و این اعتبار فرهنگی هم وسیله ای برای ارتقای اعتبار سیاسی بوده است. در دربار او ۱۵۰ تا ۲۰۰ تن شاعر می زیستند(آژند،1392،ص249)

نکات مهم و مؤثر بر هنر مکتب هرات را میتوان این گونه برشمرد:

کارگاه نقاشی کتابخانه نقش مهمی در شکوفایی و رشد هنرهای کتاب آرایی و نگارگری داشته است .

برپایی مجالس در خانه های اعیان و اشراف که در این مجالس بیشترین مباحث حول محور هنر و ادب میچرخید و این مجالس مركز ذوق و استعداد بوده و تمام طبقات از شعرا، علماء خطاطان، نوازندگان و حتی بذله گویان در این مجلس حضور داشتند.

آنچه در طرز نگرش هنرهای تصویری بی تأثیر نبوده همگامی تشیع و تصوف است. تشیع احترام به ائمه و سادات و منتسبات به خاندان رسالت در دوره تیموری وجود داشت و اهل سنت نیز در اظهار احترام وافر نسبت به اهل بیت امتناعی نداشتند و گاهی نگره و رویکرد آنها کاملاً کسوت شیعیان به خود میگرفت از طرفی دیگر بازار طریقت های صوفیانه گرم بود عرفان وحدت وجودی ابن عربی در بین شماری از اندیشمندان صوفی مسلک نفوذ کرده بود همکاری شریعت و طریقت موجب شد تا شماری از مشایخ متصوفه در شمار متصدیان امور شرعی درآیند اصطلاحات عرفانی به شدت در اشعار و آثار صاحبان ذوق و ادب این دوره وارد شد و حتی از اهل مطالعه و اطلاع و ادب تجاوز کرده و در بین مردم سرایت نموده است .(آژند،1387،ص187)

کتابخانه سلطنتی میباید وسیع و شکوهمند بوده باشد چون آمیزه ای از کتابخانه های سلطنتی ادوار پیشین همچون کتابخانه شاهرخ و بایستفر میرزا و الغ بیگ بوده است و شماری از هنرمندان خطاطان، نقاشان مذهبان جدول ،کشان مجلدان و لاجوردشویان که در کتابخانه های پیشین کار می کردند در اینجا گرد آمدند و بر طبق الگوها و سرمشقهای جا افتاده به کار پرداختند. این هنرمندان پس از یک دوره آشفتگی سیاسی و نابسامانی اقتصادی و اجتماعی به دوره ای از آرامش رسیدند و تحت حمایت سلطان حسین بایقرا به کتابت پرداختند و آنان برای احیای معیارهای کهن به نوآوری و سنت شکنی نیز دست یافتند. (آژند. ۱۳۹۲، ص٢٥٦) تشکیلات کتابخانه در مرحله پسین مکتب هرات با حضور هنرمندان برجسته ای چون کمال الدین بهزاد و نظام الدین سلطان علی مشهدی پیچیدگی و تفصیل بیشتری پیدا کرده است در این زمان در بخش مهم کتابخانه کتابخانه و صورت ،خانه تعریف شفاهی یافته و بر حجم تولیدات آنها افزوده شده و از نظر کیفی هم پیشرفت چشمگیری پیدا کرده است. پیداست که با حضور دو هنرمند برجسته، یکی در حوزه نگارگری و دیگری در قلمرو خطاطی موازنه پیشین برتری خطاطی بر نقاشی به هم خورده و این دو هنر در کتابخانه سلطنتی به تراز تساوی رسیده اند و یا به سخنی دیگر عملکرد در بخش کتابخانه و صورت خانه به لحاظ کمی و کیفی هم پایه شده است و این نکته را حتى انتخاب و گزینش این دو استاد مرحله مترقی مکتب هرات به عنوان ریاست دو بخش مهم هنری کتابخانه به ثبوت میرساند. (آژند، ۱۳۸۷، ص ۲۱۱) کارگاه نقاشی کتابخانه سلطنتی تیموریان به خصوص در امر کتاب آرایی با هنرهایی چون ،خطاطی تذهیب و کارهای وابسته بدان سروکار داشته است. ضمناً کارهایی مانند حکاکی و قلم زنی روی فلزات و سنگ تراشی وکاغذسازی برای کتابت و کاشی تراشی و صدف تراشی نیز تحت نظر رئیس کتابخانه بوده است. کارهایی مربوط به تجلید و مرمت کتاب نیز تحت نظر کارگاه هنری کتابخانه انجام می شده است(آژند، ۱۳۸۷، ص256)

مکتب هرات در دوره پیشین به پروردگی و هماهنگی خاص خود رسید. هنرمندان آن افزون بر حصول کمال فنی در هنر ،خویش به دنیای گسترده ای از فضا بندی و عواطف و یا عینیت و ذهنیت دست یافتند. نگاره های دوره بایسنقری به چنان ترکیب بندی و بیان عاطفی دست یافتند که کمتر نگاره ای با آنها برابری می توانست کند. از زمان مرگ شاهرخ و پدیداری سیاسی تا ظهور مرحله پسین مکتب هرات با محوریت ،بهزاد آثاری پدید آمدند که میتوان آنها را به کارگاه نقاشی هرات نسبت داد دوره پسین مکتب هرات را باید عصر بهزاد نامید. در نگاره های پسین هرات بر واقعیت بصری فرد و انسان تاکید گشته است و انعطاف پذیری نظام کتابخانه را صحه گذاشت. در این دوره پیکره هایی که ارائه گردید دیگر حالت تیپ نداشتند بلکه افراد و انسانهایی بودند که درگیر فعالیتهای روزمره.اند علاقه به تصویر فعالیتهای روزمره زندگی موجب شد تا نقاشان و صحنه ها و مجالسی بیافرینند که در چشم مردمان آن روزگار بسیار واقعی است. واقعیت نمایی از طریق حرکت و فضا در حقیقت جدایی از شمایل نگاری دوره پیشین بود که بیشتر بر آرمان تاکید داشت تا واقعیت فضای عمیق و سه بعدی بعضی از نقاشیهای دوره سلطان حسین با این ذوق و سلیقه همخوانی داشت. رنگهای گرم و ارزیابی دقیق روابط انسانها از ویژگیهای بعضی از نقاشیهای دوره سلطان حسین بایقرا است و در مکتب پسین هرات به لحاظ موضوع دو ویژگی حاکم شد واقع گرایی برای تصویر واقعیتهای موجود زندگی و محیط پیرامونی و گروهی از موضوعات خاص (همان، ص. ٢٦٠-٢٦٢) در مرحله پیشین مکتب هرات بیان آرمانی هنر فضایل انسانی را به تصویر میکشد و در مرحله پسین بیان آرمانی جای خود را به بیان عرفانی میدهد. در مرحله پیشین این مکتب شوکت و شکوه سلطنت و درباریان را مطرح است و در مرحله پسین آن ثروت و حشمت امیران و هنرپروران و البته حاصل آن همه، فراورده های معین هنری و صنایع ظریفه هنر ورزی است در مرحله پیشین این مکتب میتوان دل بستگی به زندگی از نوع آرمانی را از لابه لای آثار هنری حس کرد و در مرحله پسین آن دل بریدگی از روزگار ناپایدار و توسل به فنا و بقا ملموس است. (آژند، ۱۳۸۷، ص12)

**3-3: شکل فیگور ها در مکتب هرات**

یکی از اساسی ترین و در واقع تعیین کننده ترین عناصر شکل دهندۀ نگارگری ایرانی هم به لحاظ ابعاد تجسمی و هم به لحاظ وجوه معنایی و محتوایی شکل انسان است. در نگارگری محور اصلی برای ایرانیان شکل انسان است(ابهام پوپ،1378،ص175) شکل انسان یکی از معمول معمول ترین و رایج ترین عناصر به کار رفته در فضای نگارگری ایرانی است و البته تا دوران قاجار بیشتر طبق یک قاعده ارائه میشد شکل انسان در سیر تاریخ نگارگری ایرانی، پس از استقلال این هنر از قید و بند کتابت و تبدیل آن به هنری مستقل که قواعد زیبایی شناسی یک اثر هنری تجسمی بر آن مصداق پیدا کرده است، در جایگاه عنصری محوری سیطره خویش را بر دیگر عناصر نگارگری آشکار میکند و حتی در تک نگاره ها حضوری مستقل و یگانه می یابد. از آنجایی که نگارگری ،سنتی پدیدههای عینی را در تصویر تأویل می نماید هرگز در پی رعایت تناسبات طبیعی اندام نیست و به عوض کوشش دارد تا فضای تصویر را از نظر ترکیب بندی تناسب لازم بخشد در حالی که در این نگاره های معاصر مشاهده می کنیم که اندام دارای تناسب طبیعی و عینی خود شده است. در اینجا نیز مانند اغلب نقاشیهای عصر اومانیسم اروپا (سده پانزدهم میلادی بیننده با حضور کانونی و متمرکز انسان روبه روست؛ در حالی که نقاشی سنتی هرگز از این منظر به انسان توجه ندارد؛ به طور مثال در ظفرنامه تیموری از شرف الدین علی یزدی متعلق به ۹۵۳ ه . ق محفوظ در موزه کتابخانه کاخ گلستان ، سلطان مراد اول با وجود سلطنت و اقتدار هرگز در کانون تصویر نشده است بلکه جزء خردی از اجزا هماهنگ و موزون اثر است. (حسینی، ۱۳۷۸، ص۷) بر همین منوال ، در دیگر دورانهای باشکوه هنر نگارگری ایران نیز چنین قاعده ای مرسوم نبود و هر آنچه در تصویر حضور می یافت در کلیتی واحد ارزشی همسان با دیگر عناصر نگاره پیدا می کرد مگر آنکه به لحاظ خط روایی داستان یا موضوع بایست بر آن تأکید می شد که در آن صورت در نقطه طلایی قرار می گرفت و یا با ترفندهای دیگر بر آن تأکید می شد. در نگارگری مکتب هرات در مقام الگو و نمونه نگارگری فاخر ایرانی، نمایش شکل ،انسان نمایش حقیقت نوعی و نمونه آرمانی انسان و قائم کنندۀ انسانیت انسان است؛ از این رو، با زبان تصویر صورت تجسمی و نوعی انسان کامل" ظهور می یابد نگارگری فاخر ایرانی به ویژه نگارگری مکتب هرات انسان محور است؛ لذا شکل انسان در آن بر جنبه های روحانی تأکید میکند که حاصل کشف و شهود و ذوق صوفیانه نگارگر بوده و در آن . در آن عوارض انسانی و مادی گرایانه ـ که در انسان مداری نقاشی غربی وجود دارد ـ رنگ می بازد و هیبتی متواضعانه پیدا میکند که در برابر قدرتی والاتر که هستی خویش را از آن یافته سر تسلیم فرود می آورد. چقدر زیبا گفته است شیخ اکبر عرفان اسلامی ابن عربی" که : "خداوند به عبد مؤمن این قدرت را عطا کرده که بتواند در هر عملی که صورت آن را ایجاد میکند روح حضور و اخلاص بدمد. خداوند مذمت نکرده است بنده ای را که صورتی به وجود می آورد و به ادر از روح خود در آن می دمد و آن صورت به گونه ای زنده و گویا در حالتی که به حمد رب خویش تسبیح می گوید، ظهور کند، بل کسی را مذمت کرده است که صورتی دارای استعداد و حیات خلق کند؛ اما به عنوان خالق آن صورت مستعد حيات، به آن حیات و زندگی ندهد(حکمت،1387،ص9) هنرمند نگارگر و سرشار از رموز عالم سرمدی به پرواز در می آورد. این کیفیت در هنر نگارگری مکتب اصفهان که بدون تردید فرزند خلف نگارگری انسان محور مکتب هرات می باشد ، خاصه در تک نگاره ها به اوج خود می رسد چندان که نوع انتزاعی گری اش نمایش وجوه مادی و حیوانی انسان را در آن از جمله تأکید بر اعضاء و جوارح تحریک آمیز و هر آنچه بر این اصل استوار شده باشد به کلی نابود میکند و در حالتی روحی که مشخصه رنگهای به کار رفته در نگارگری ایرانی نیز می باشد، نه تنها استذکار هر امر و خصلت زمینی از آن هات روح انسان را در ساحتی روحانیساطع می شود بلکه تصویر خیالی از بهشت موعود و انسان لمیده در سایه های درختان بهشتی را یادآور می شود. همچنین عشق زیبایی، امید، بندگی و انگیزه تأمل در امور هستی و آن جهان سرمدی را که شکل مثالی و نوعی آن اینک به دست هنرمند نگارگر تجسم یافته است به بهترین وجه عیان میکند و معرفتی دیداری از این حیث به مخاطبان خویش عرضه می دارد، با وجود اینکه جزئی از تصاویر کتاب ظفرنامه تیموری است و بنا بر ضرورت و به اسم کتاب شرح حوادث و داستان را باز میگوید، فضاسازی و کثرت اشکال انسانی آن در نواختی پویا و سرزنده با الوانی بی بدیل ، دنیای خیالی و فضایی نگارین را می نمایاند. در این تصویر ، اشکال انسانی با وجود آنکه با جزئیاتی اندک از کیک اند، گویی نمونه هایی آرمانی تمثیلی از انسان را به تصویر می کشند که سوای رفتار پیکره ها که نحوۀ حضور در بزم تیمور را به خوبی نمایش میدهد ، با کسوتی متواضع و اندام هایی خوش تراش و متناسب، هیبتی اثیری و روحانی می یابند و همچون شاپرکانی رنگین و درخشان ، نگاه را پر از شور و جذبه میکنند در این اثر همسوی با آثار فاخر این دوره، نمایش خصوصیات روانشناختی و شباهت های انسانی با افراد خاص و نمونههای انسانی مطمح نظر هنرمند نبوده و چنین اتفاقی رخ نمی دهد. سری در این نگاره هاست و آن اینکه هیچ انگیزه ای در نگرنده مبنی بر جست و جوی شخصی خاص و انسانی زمینی ایجاد نمی کند که مثلا فلان کس باشد؛ گویی این انسانها از عالمی برتر و ساحتی مقدس اند که در جنگی منقوش گرد هم آمده اند کمال الدین بهزاد از بزرگترین نگارگران ایرانی، خاصه مکتب هرات است. وی بیشترین توجه خود را به شکل انسان معطوف میدارد و در فضای نگارگری خویش به گونه ای متفاوت از شکل انسان بهره میبرد بهزاد نماینده دورانی است که در آن شکل انسان به بهترین وجه در نگارگری ایرانی حضور می یابد؛ یعنی دوران تیموری و اوایل دوره صفوی به ویژه در نگارگری مکتب (تبریز) شکل انسان در جایگاه یکی از ارکان اصلی و عناصر برجسته نگارگری کمال الدین بهزاد در برقراری پیوند به عنوان نقش مایه ای کلیدی بین عناصر نگاره از موقعیت خاصی برخوردار است. شکل انسان از این جهت چه به لحاظ تجسمی در حکم عنصری زنده و متحرک همچون زنجیری در جهت ایجاد پیوند بین اشکال و ترکیب کلی اثر و چه به لحاظ محتوایی در جایگاه عنصری سازمان دهنده، نقطه تلاقی و ابزاری گویا برای بیان احساسات برگرفته از رموز و نمادهای نگاره می.شود ،بهزاد بدین سان کل عناصر و اجزای نگاره را در پیوندی محکم به مدد عنصر تجسمی انسان و بیان محتوایی اش نمایش میدهد با وجود اینکه در نگارگری بهزاد شکل انسان نقش کلیدی و محوری ایفا می کند به هیچ روی ارزش و اعتبار دیگر عناصر نگاره را متزلزل نکرده به حاشیه نمی برد، بلکه اعتباری نو و پویا بدان می بخشد به عبارتی، حضور انسان به گونه ای متفاوت در نگارگری بهزاد راه را برای پویاتر کردن فضای دو بعدی نگارگر ایرانی هموار و القای حرکتهای موزون خط کمپوزیسیون را بازتر کرده است. اما در این خصوص ، به هیچ روی، نگاره های بهزاد صرفاً انسان محور نیست و شکل انسان هرگز به معنای سیطره شکل انسان بر عناصر نگارگری وی قلمداد نمی شود شکل انسان تا پیش از دوران قاجار در نگارگری ایرانی همانند شرحی که در مورد نحوه حضور آن در نگارگری بهزاد داده شد مورد استفاده قرار می گرفت. حتی در تک نگارههای مکتب اصفهان همان گونه که پیشتر نیز اشاره شد، با وجود سیطره شکل انسان حس تفرد و تشخص به نفع بیانهای رمزی برگرفته از انسانگرایی عرفان ایرانی کنار گذاشته میشود و در آن تبدیل امور مشهود به تجسم مثل مینوی غایت نگاه هنرمند می شود. هدف نگارگر انسان محور ایرانی در ترسیم شکل انسان در کمال وقار و زیبایی ، در واقع گذر از عشق انسانی و رسیدن به عشق الهی است؛ به همین سبب تمامی صورتهای خویش را بر یک نمونه خلق میکند؛ نمونه ای که نهایت قدرت صنع و آفرینشگری اوست. نمونه ای زیبا که برای ناآشنایان به زبان تصویر نگارگریایرانی اغواگر و تحریک کننده می نماید. سخن افلوطین نیز در این باره یادآور این تفکر است برای وصول به زیبایی های معنوی و جمال مطلق بایستی از زیبایی های زمینی و مادی عبور کرد(افراسیاب پور،1380،ص15) هنرمندنگارگر ایرانی در نگاره های فاخر خود به پیروی از آن تفکر صوفیانه در عرفان ایرانی که پرستش جمال و زیبایی را موجب تلطیف احساس و ظرافت روح و سرانجام سبب تهذیب اخلاق و کمال انسانیت می شمرده اند و آن را ظهور حق و یا حلول وی به نعت جمال در صور جمیله میدانسته اند(فروزانفر، ۱۳۴۶ ، ص ۳۰) این گونه غرق در زیباییهای الهی شده و هدفش این است که جلوه حق را بنگرد. در حقیقت نگارگر عارف مسلک آن زیبایی ها را مانند آینه ای میبیند که حق در آن جلوه نموده؛ از این رو، از هر گونه هوی و هوس و نگاه شهوانی عاری، و مقدمات سلوک عارفانه را مهیا می کند.

**4\_ مکتب اصفهان**

همانطور که اشاره شد، شاه عباس در سال ٩٩٦ه.ق /۱۵۸۷م پایتخت خود را از قزوین به اصفهان منتقل کرد و در جنوب شهر اصفهان جدید را در کنار اصفهان کهنه بنا نهاد به همین موازات هنر این دوره نیز تناقضهای کهنه و تو سنت و تجدد است که به شکلی قابل توجه در مکتب اصفهان رخ مینماید. با تغییر و تحولات ،سیاسی ،اجتماعی ،اقتصادی فکری و فرهنگی که با اقدامات شاه عباس اول رخ میدهد شیوه تصویر سازی سنتی ایرانی در این دوره بسیار تفاوت کرد و تک چهره نگاری، نقاشی دیواری و کار روی اشیای مختلف رواج گسترده ای یافت که مهم ترین شاخصه های تفاوت مکتب نقاشی اصفهان با مکاتب پیشین است. به نوعی میتوان گفت رواج تک پیکره یا یکه صورت ها در برگهای منفرد و مجزا از کتاب نگاری یکی از رخدادهای تاریخ هنر نقاشی ایرانی است.

همچنان که در تعریف مکتب به آن اشاره شد آن روش هنری و یا روش علمی ای که توسط یک نفر ابداع گردد و در یک مقطع زمانی و مکانی معین گروهی از آن روش پیروی کنند، تحت عنوان مکتب خوانده می شود، از این روی به آن روش هنری که با سبک و اسلوب معینی در عصر شاه عباس اول و در شهر اصفهان گروهی از نقاشان به سردمداری رضا عباسی ایجاد کردند مکتب نقاشی اصفهان خواهیم گفت. چهره رضا عباسی در هنر این دوره به درخشش چهره شاه عباس در حوزه سیاست و حکومت است، به تعریف کن بای پیروان رضا عباسی در آغاز از شیوه وی پیروی کردند. در حقیقت ویژگیهای سبک صفوی مکتب اصفهان در سده یازدهم هجری توسط معیارهایی که او بنیان نهاد، شکل گرفت کن ،بای ١٠٤:۱۳۸۲استمرار سبک آقا رضا بوسیله شاگردانش، چون معین مصور افضل الحسنی، محمد قاسم محمد یوسف محمد علی محمد شفیع، در اواخر حیات او و پس از مرگش در سال ١٠٤٤..ق که شیوه او را ادامه دادند باعث تداوم و ثبات سبک او تا اواخر قرن یازدهم هجری گردید. این شیوه که تغییراتی در زیبایی شناسی سنتی نقاشی ایرانی در پی داشت به نام مکتب اصفهان شناخته شد اما هنوز هم زیر شاخه ای از نگارگری با نقاشی ایرانی بود. ولی به تدریج توسط بعضی از شاگردان و پیروان او در اثر حمایت ،دربار علایق شخصی و نیز زمینه های موجود مرتبط با آن زمان به شیوه ای دیگر گرایش پیدا کرد به گونه ای که سبک غالب در این دوره متأثر از شیوه های اروپایی بود کن بای ۱۰۵:۱۳۸۲بنابراین در مکتب اصفهان ما با دو گرایش کاملاً مشخص روبرو هستیم سبکی که دارای ویژگیها و شاخصه های زیبایی شناسی نقاشی سنتی ایرانی است و توسط رضا و پیروانش به وجود آمد. سبکی که کاملاً متأثر از نقاشی اروپایی و آثار اروپاییان آن زمان در اصفهان به وجود آمد که فرنگی سازی نامیده شد و میتوان گفت اولین حرکتهای ایرانیان برای آشنایی با شیوه های غربی و سایه پردازی حجم پردازی طبیعت نمایی و ژرف نمایی است و پیروان آن محمدزمان، علیقلی ،جبادار محمدعلی و شیخ عباسی.... بودند که با عنوان فرنگی سازی پس از دوره صفوی در دوره قاجار و پهلوی و حتی تا به امروز جایگاهی بارز در حوزه نقاشی سرزمینمان یافت.

ویژگیهای مکتب نگارگری اصفهان

آغاز مکتب اصفهان به طور کامل در حدود سال (۹۹۷ق. /۱۵۸۷م.) با تکامل سبک نقاشی آقا رضا شروع میشود. ویژگی های ظاهری و مضمونی مکتب اصفهان که میتوان با نگریستن به اولین آثار او و سپس ،شاگردانش به آنها پی برد شامل این موارد هستند:

رواج تک نگاره ها یا تک ورقیها یکه صورت که جدا از سنت کتاب نگاری است، پرداختن به چهره پردازی، قلم گیری اشیا و پیکره ها با تأکید بر خط، رنگ گذاری های محدود و فرهیخته، غلبه خط و طرح بر رنگ در آثار، پس زمینههای ساده به همراه گل بوته و صخره یا ظرف میوه یا تنگ شراب . مضامین آثار اكثراً خوشی و خوش دلی قهرمانان صحنه ها که جزء شاهزادگان و شاهزاده خانمهای غافلگیر شده در حال تفریح یا مصاحبت هستند (کورکیان، ٤٧:١٣٨٧)، پرداختن به اشخاص یا زندگی افراد ،معمولی ،درویشان ،لوطیان ،زائران مسافران رقاصان تردستان بندبازان، مضامین روزمره، اهمیت یافتن طرح انسان نسبت به تمامی عناصر اثر، نوعی واقع گرایی در زمان و مکان، تجسم زمینی و مادی در پیکره ها دستارهای حجیم و خطوط مواج لباس، رقم داشتن آثار به صورتی واضح یا با توضیحی از رویداد، ایجاد حس تغزلی و شاعرانه با توجه به واقعی بودن موضوعات نقاشی،وجه به حالتهای بیانی پیکره ها و ارائه طراحی بسیار محکم و قوی در جزء و کل پیکره ها. این ویژگی های ظاهری و مضمونی و محتوایی در کتاب نگاریهای دربار در این عصر و در تک پیکره نگاریها و دیوارنگاری ها و در نقاشی های روی البسه پارچه و اشیاء و بر روی کاشی نیز وجود دارد که میتوان گفت در تمامی این رشته های هنری مشترک هستند.

تأثیرات نقاشی اروپایی بر نقاشی این دوره حتی در گرایش اول آن که نقاشی سنتی است، قابل انکار نیست زیرا ورود اروپاییها و علاقه شاه عباس به رابطه با کشورهای اروپایی، آمد و رفت سفرای آنها، و هنرمندان آنها به اصفهان قطعاً در جسمیت یافتن نگاره ها و فردیت در آنها بی تأثیر نبوده. کما اینکه خود شاه عباس به نقاشی غربی اظهار علاقه میکند و هنرمندانی را از اروپاییان با مواجب خوب در دربارش به کار میگیرد و یا هدایایی را که تابلوهای هنرمندان اروپایی هستند، در دربار خویش ارج می نهد و تمامی اینها کماکان بر شیوه و اسلوب کار هنرمندان ایرانی مکتب اصفهان مؤثر می افتد، اما در گرایش اول آن که رضا عباسی و پیروان او هستند، این تلفیق و تأثیر پذیرفتن به طرز بسیار زیبا در حیطه هنر نقاشی ایرانی و نگاره ها جای میگیرد چنانکه مضامین کاملاً ایرانی هستند و جسمیت یافتن پیکره ها نیز به صورت سایه گذاری یا پرسپکتیو غربی در آثار نیست، بلکه بیانی رمانتیک در فضای ادبیات اندیشه و فرهنگ ایرانی آن دوره است که در تأثیرات نقاشی اروپایی بر این آثار نباید اغراق کرد و قطعاً منابع تأثیر گذار داخلی نیز در فضای فکری آن زمانه در نحله های اندیشه و حکمت و فلسفه نیز در شکل گیری این آثار دست داشته اند.

رضاعباسی بنیانگذار مکتب اصفهان

جستجو حول زندگی رضاعباسی و پیچیدگیهایی که از چندین امضای او بر می آید، محققان را در شناسایی هویت او و انتصاب آثارش سر درگم کرده بود. سرانجام تحقیقات جدید با قطعیت اعلام کردند که "آقارضا"، "رضا "و "رضاعباسی" هر سه یک هنرمند هستند و شیلا کن بای برای اثبات آن در سال ١٩٩٦م در کتابی مفصل به اثبات این قضیه میپردازد که این سه تن مجزا نیستند و هر سه امضای یک هنرمند هستند. منابع برای بازسازی و شرح احوال او آثارش و کتاب گلستان هنر قاضی احمد قمی و تاریخ عالم آرای عباسی از اسکندربیک منشی هستند اطلاعات قاضی احمد قمی در اثرش گلستان هنر به سال ( ١٠٠٥ ه.ق ١٥٩٦م درباره رضا چنین است: آقا رضا ولد مولانا علی اصغر کاشانی است. اگر زمانه به وجود او افتخار می نماید. شاید چون در تصویر و چهره گشایی و شبیه کشی نظیر و عدیل ندارد و اگر مانی زنده بودی و استاد بهزاد حیات داشتی روزی یکی صدآفرین بر وی نمودی و دیگری بوسه بر دست وی نهادی و همگی استادان و مصوران نادره زمان او را به استادی مسلم دارند و هنوز ایام تی و جوانی او باقی است. او در دربار شاه عباس مشغول به کار است یک مرتبه صورتی ساخته و خته بود که شاه عالمیان به جایزه آن بوسه بر دست او نهادند (قمی، ١٥١:١٣٦٦). از جمع پریشان مطالب بر میآید که رضا فرزند علی اصغر کاشانی یکی از نگارگران مکتب قزوین و مشهد است که به دلیل فقدان حمایت هنری در قزوین عهد شاه محمد خدابنده از آنجا هرات و کاشان مهاجرت میکنند. در طی این سالها، رضا نزد پدرش آموزش میبیند تا اینکه به دربار عباس میرزای جوان شاه عباس اول راه می یابند و همراه او به قزوین میآیند و پس از انتقال پایتخت به اصفهان به عنوان هنرمندان کتابخانه سلطنتی با شاه عباس به اصفهان میآیند. صادقی بیک افشار که پس از تاجگذاری شاه عباس اول به سرپرستی کتابخانه سلطنتی منسوب شده بود تا ده سال در این مقام ماند، یعنی تا قبل از وفاتش در سال ۱۰۱۸ه.ق/ ۱۹۰۹م) و تردیدی نیست که آقارضای جوان در این زمان از هنرمندان و حتی شاگردان او به شمار میآمده اما تغییر سبک صادقی بیگ افشار یکی از نکاتی است که آنتنی ولش آن را دلیل رقابت با رضای جوان میداند. زیرا که قلم روان و ذهن خلاق رضا در همین زمان هم شهره هنرمندان دربار بود این مسئله برای صادقی بیگ که بعد از سالها کار و رسیدن به تحول و دگرگونی و تکامل در زندگی بزرگترین افتخارش پس از حدود ٥٤ سال سن، پیوستن به کارگاه سلطنتی ،بوده در حالی که آقارضا در این ایام هنوز به سن بیست سالگی نرسیده است بسیار سخت بوده است به هر روی غبطه صادقی بیگ به شاگرد مستعد و جوانش سبب می شود او نیز پیکره هایش را به سبک رضا با قلم گیری و هارمونی به انجام برساند و این خود نشان از استعداد رضاست که حتی بر استاد خویش نیز تأثیر می گذارد اما بعدها که قاضی احمد در مطالبش تجدید نظر کرد و در سال (۱۰۱۵ ه. ق /١٦٠٦م) نکاتی به آن ،افزود به این نتیجه رسید که آقارضا در خدمت اشرف شاه کامیاب مالک رقاب سپهر رکاب سلطان شاه عباس خلد الله... میباشد اما بغایت کاهل طبیعت افتاده و اختلاط نامردان و لوندان اوقات او را ضایع میسازد و میل تمام به تماشای کشتی گیران و وقوف در تعلیمات آن دارد . (قمی، ١٥٠:١٣٦٦) اسکندر بیگ منشی هم در تاریخ عالم آرای عباسی مطالبی مشابه و خواندنی درباره رضا دارد، که پاره ای از خصوصیات و زندگی هنری او را روشن میسازد او در سال ۱۰۲۵ه. ق. /١٦١٦م) می نویسد: آقا رضا در فن تصویر یکه صورت و چهره گشایی ترقی عظیم کرده اعجوبه عصر و زمان مسلم الثبوت است. از جهات نفس به آن نزاکت قلم همیشه زورآزمایی و ورزش کشتی گیری کرده، از آن شیوه محفوظ بودی و از صحبت ارباب استعداد کناره جسته با آن طبقه نیز الفت دارد و در این عهد فی الجمله از آن هرزه درایی باز آمده اما کمتر متوجه کار میشود او نیز به طریق صادقی یگ، بدمزاج و تنگ ،حوصله سرد اختلاط است الحق استغنایی در طبیعتش هست در خدمت حضرت اعلی شاهی ظل الهی مورد عواطف گردید و رعایتهای کلی یافت اما از اطوار ناهنجار صاحب اعتبار نشد و همیشه مفلس و پریشان حال است (منشی، ١٧٦:۱۳۷۷). این دوره دوم زندگانی آقارضا است که پس از همکاری در کتاب نگاریهای دربار، مرقعات و تک نگاری ها در میان سالی از دربار کناره می گیرد و زندگی آزادسر و صوفی واری در پیش می گیرد که این طرز زندگی در آثارش حضوری ملموس پیدا میکند در این دوره زندگی درباری با مزاح و تنگ حوصلگی او سازگار نمی افتد از این رو سلوک عارفانه پیشه میکند و با لایه های پایین جامعه اخت میشود و همدم کشتی گیران و لوطیان و مسافران میشود و در آثارش نیز به بازآفرینی زندگی و کیفیت حیات اجتماعی این لایه های جامعه اصفهان می پردازد پیداست که تحولات و دگرگونیهای اجتماعی و اقتصادی شاه عباس چندان با ذوق و طبع او سازگاری نداشته است. او و دربار همدیگر را تحمل نمی کنند.

رضا در دوره دوم زندگی هنری اش یعنی دوری از دربار که تقریباً در میانه سالهای ۱۰۱۱ تا ۱۰۱۸ه. ق رخ میدهد میانسالی خود را تجربه میکند او در نبرد دراز آهنگ با زمانه، طبع هنری خویش را به خدمت بازنمایی گذشته ها و سنتها میگیرد و اندیشه وارسته او در این سن در خطوط مواج و پر اضطراب آثارش پیداست. در دوره سوم از زندگی آقارضا هنرمند نابغه از غم نان مجبور به بازگشت دوباره به نقاشخانه دربار میشود و تنگدستی بار دیگر سر و کارش را با محیط آلوده درباریان و متنعمان میاندازد که این مسئله نیز به نوعی باعث طنزی در کارهایش می شود. در این دوره است که لقب عباسی (رضاعباسی را دریافت میکند و آن آقا رضای کوچه و بازاردرگذشت اوست ادامه می یابد . (آژند، ١٥٤:۱۳۸۵) آقارضا به نوشته معین مصور که استاد خویش را تصویر کرده است و سال وفات وی را نیز همچون اکثر یادداشتهایی که در مکتب اصفهان در گوشه نگاره ها در توضیح تصاویر نقش میبندد ذکر میکند (تصویر شماره (۹۲) در این تصویر که تک چهره خود رضاست سال (١٠٤٤ ه. ق / ١٦٣٥م) به عنوان سال مرگ او آمده است و این نگاره یک سند کتبی مهم از تاریخ وفات اوست که بر جای مانده است.

**فیگور ها در نگارگری مکتب اصفهان**

نقاشی مکتب اصفهان در سدههای دهم و یازدهم هـ.ق. شکل گرفت. در این دوره شاه عباس با انتخاب اصفهان به عنوان پایتخت آن را به یکی از مراکز تجاری- فرهنگی و نمادی از نظام جدید اجتماعی ایران تبدیل کرد. رشد تجارت خارجی و امنیتی که در مسیر حرکت بازرگانان سیاحان، مبلغان مذهبی و تمام کسانی که به نحوی شوق دیدار کشورهای شرقی را داشتند به وجود آمد، باعث شده بود که فضای اجتماعی ایران دگرگون شود. به موازات این دگرگونی در زمینه هنر نقاشی نیز با ورود پرده های نقاشی و نقاشان اروپایی به ایران و توجهی که دربار به این نوع نقاشی نشان میداد توجه نقاشان ایرانی به سوی نقاشی اروپایی جلب شد؛ تاجایی که شروع تأثیر قطعی هنر اروپا بر هنر ایران را اکثر پژوهندگان به تاریخ بازگشت محمد زمان از یک دوره مطالعه هنری از ایتالیا ربط میدهند( مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۸۶)نگارگری اصفهان ریشه در سبک نگارگری قزوین دارد. از آنجا بود که تعداد پیکره ها در نقاشیها کم شد و پیکر انسان از طریق بازسازی سکنات و حرکات طبیعی اش جلوه ای زنده یافت (همان) و باز از همین دوره بود که طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب شکل گرفت تهیه نسخ خطی محدود شد و استقلال نسبی ای که نقاشان از زمان شاه طهماسب در دربار قزوین به دست آورده بودند، در اصفهان ادامه یافت و شاگردان و دوستان محمدی و صادق بیک حالا در اصفهان این شیوه را به یک جریان دامنه دار و اصیل مبدل کردند. نظام رنگ بندی و ساختار فضا ساده تر شد و خط بر رنگ فائق آمد در واقع کاربرد رنگ در نگارگری این دوره با تدبیر و حساسیتهای خاص زمانه به کار رفت مکتب اصفهان را میتوان به سه مرحله تقسیم کرد. در مرحله اول آثار رضا عباسی و شاگردانی که شیوه او را دنبال می کنند از جمله افضل الحسینی و معین مصور؛ در این مرحله شیوه سنتی نگارگری با ویژگیهای خاص مکتب اصفهان اجرا شد. در مرحله بعد شاگردان رضا عباسی با تغییراتی شیوه او را دنبال کردند از جمله محمد قاسم، محمد یوسف و محمد علی این مرحله را میتوان مرحله گذار نگارگری اصفهان از سنت به تجدد نوآوری به شیوه فرنگی تلقی کرد که خصوصاً در فضاسازی ها و کاربرد برخی از تمهیدات رنگی و شکلی سعی در القاء بعد و دوری و نزدیکی مینمایند و در مرحله سوم شیوهای التقاطی از سنت و نوآوری برگرفته از نقاشی اروپایی در نقاشیها نمودار میشود و نقاشانی چون بهرام سفره کش علیقلی جبه دار و محمد زمان نمایندگان آن هستند.

**عوامل مؤثر بر شکل گیری فیگور ها دوره صفوی**

اکنون این سؤال را میتوان مطرح کرد که چه عواملی در تغییرات انسان نگاری در دوره صفوی و خصوصاً دوره شاہ عباس مؤثر بوده است؟ همان گونه که قبلاً ذکر شد، در نگارگری ایران انسان همواره جایگاهی ویژه داشته است در دوره صفوی با انتقال پایتخت از تبریز به قزوین و سپس به اصفهان در دو مرحله تغییراتی در ساختار ،فکری، فرهنگی و فضای هنری به وجود آمد حمایت شاهان از نقاشی صورتی دیگر یافت و گرایشات حامیان به نقاشی به نحوی که در گذشته بود و سفارش داده میشد دگرگون گشت عواملی را که موجب این دگرگونی شد میتوان به موارد زیر خلاصه کرد:

کم شدن توجه شاهان صفوی به کتاب آرایی ،توجه و حمایت از ساخت و ساز و آرایش کاخها، تغییر پایتخت از تبریز به قزوین و سپس به اصفهان

**ویژگیهای فیگور ها در مکتب اصفهان**

در نگارگری مکتب اصفهان با انسانی روبرو هستیم نسبت به انسان نگاری مکاتب پیشین تغییر یافته است. این مکتب با نام رضا عباسی رقم خورد - با این وجود نباید نام کسانی چون شیخ محمد سیاوش محمدی و صادقی بیک را که در روند شکل گیری مکتب اصفهان نقش بسزایی داشتند. از یاد برد هم او که با آثار خود و پیروانش جریان نقاشی مکتب اصفهان را شکل داد شاید یکی از مهمترین مواردی که می توان در مورد این گروه از نقاشان عنوان کرد خودآگاهی آنان نسبت به خود و موقعیتشان بود. استقلال نسبی نقاشان از دربار آنان را از جایگاه خود در جامعه و مناسباتی که در این عرصه وجود داشت بیشتر آگاه کرد. این استقلال هم در زمینه نقاشی بود و هم در زمینه مالی، لذا آثاری که به وجود آمد نشان از شرایط تازه ای بود که در هنری حکم فرما شد. بدین ترتیب، نگارگران مکتب اصفهان ویژگیهایی را در ترسیم انسان رعایت کردند که ذیلا به آنها اشاره میشود:

 تصویر انسان در مرکز و محور نقاشی قرار گرفت. نمایش پیکرها به صورت تک چهره یا تعدادی محدود در حالت های مختلف با موضوعات عاشقانه در حال تفرج یا در حال انجام کار جداشدن نقاشی از ادبیات که باعث شد نگارگران برای ترسیم نقاشی های خود از مضامین کتابها استفاده نکنند و درنتیجه اول اینکه انسانهای عادی در نقاشیها ظاهر شوند و دوم موضوعات زندگی روزمره طرف توجه نقاشان قرار گیرد. استفاده از سایه روشن در پیکرها به صورتی غیر واقع نمایانه که در ابتدا کم و در پایان دوره صفوی تشدید شد. به کارگیری قلم گیری کلفت و نازک تند و کند در ترسیم پیکره ها که ضخامت خط در بعضی از قسمتها حجم بدن را نشان میدهد و توجه بیشتری را به پیکره جلب میکند رقم زنی در نقاشیها که در گذشته مرسوم نبود و در این دوره نقاشان هر یک به نحوی آثار خود را امضا می کردند. گاهی اوقات همراه با رقم زنی نوشته هایی مبنی بر شرح موقعیتی که نقاشی در آن صورت گرفته است نیز دیده میشود از نگارگری مکتب اصفهان به بعد رقم زنی امری معمول می شود، هر چند که گاهی این امضاها جعل شده است و تشخیص آثار نقاشی را مشکل میکند (پاکباز، ۱۳۷۹) استفاده از انواع رنگها در ترسیم پیکره ها و تکرنگ لعابی (شفاف) در ترسیم عناصر طبیعت که منجر به از دست دادن پیوستگی شبه واقعی بین عناصر میشود، به منظور توجه بیشتر به پیکره انسانی این شیوه بیشتر در آثار تک پیکره اجرا شده است. برخی از این آثار نیز بدون رنگ یا تک رنگ کار شده به نحوی که قلم گیری بیشترین نمود را داراست (آیت اللهی، ۱۳۸۵)، ترسیم دقیق انواع چهره؛ در برخی نقاشیها به صورت عکس نیم تنه که غالباً چهره ها را به صورت چشمگیری ارائه می کنند. طراحی از چهره مردم عادی و حالات و حرکاتشان که مایه ای مردم پسندانه دارد در بعضی از موارد نیز نقاشی و طراحی حاکی از نشان دادن پیکرهای خاص حالات و حرکات سنجیده و تفاخرات ناشی از زندگی نامأنوس شهری است،نشان دادن انسانها در لباسهای فاخر ابریشم و زری یا اروپایی با پاها و دستهای حنا بسته و بعضاً خالکوبی بر دست و پا و همچنین برهنه که نشان از توجه به بدن در این دوره بوده است. در این موارد از انبوه ،مروارید کلاههای مختلف برای پوشش سر از جنس ها و رنگهای گوناگون و بعضاً نمایش سگهای دست آموز که نشان از تفاخر غربی بوده استفاده شده است،استفاده از تزیینات به وفور در طرح لباس خصوصاً در آخر دوره صفوی که حاکی از تأثیر نقاشی هند بر نقاشی ایران از دوره شاه عباس دوم به بعد است. برخی از این ویژگیها ضرورت فرهنگی - اجتماعی این دوره و برخی دیگر به دلیل ارتباط با اروپا و فرهنگ و هنر کشورهای همجوار شکل گرفته است با این وجود به اذعان نویسندگان کتاب سیر تاریخ نقاشی ایران در بیشتر قرن هفدهم میلادی اثر چندانی از نفوذ تکنیک و فن هنر اروپایی دیده نمیشود (بینیون، ویلکینسون و ،گری ۱۳۶۷: ۳۷۷)و به رغم خرسندی و تمایل نقاشان به استفاده از ویژگیهای نقاشی غربی هم چنان روح نگارگری ایران تا سده بعد در نقاشیها نمایان است.

**6\_** **مقایسه فیگور ها در دو مکتب هرات و اصفهان**

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **تصویر مکتب اصفهان**  | **تصویر مکتب هرات** | **مکتب اصفهان** | **مکتب هرات** | **عنوان**  |
|  |  | بزرگ کشیدن فیگور ها و در نتیجه حاکمیت فیگور بر کادر | کوچکی فیگور ها در تصویر و توجه به انسان ها و عناصر دیگر تصویر به یک نسبت | **حاکم شدن فیگور ها در تصویر**  |
|  |  | محدود شدن تصویر به یک یا چند فیگور در کادر با نسبت یک به دو که در آن تک فیگور های انسان بر کادر غالب می شود و کل کادر را در برمیگیرد | تصویر های فراخ با کادر های دو به سه که در آن تصویر انسان ها کوچک و با تعداد زیاد نشان داده شده | **نسبت فیگور ها با فضای نقاشی**  |
|  |  | جدا شده از مضامین ادبی و نتیجه توجه به موضوعات عادی روزمره \_عدم ارتباط بین خوشنویسی اطراف نقاشی | وابسطه به مضامین ادبی \_نمایش سبک وار انسان ها \_نمایش موضوعات در باری بر اساس مضامین شعری | **رابطه انسان با مضامین نقاشی**  |
|  |  | تغییر در منش و سجایای اخلاقی و در نتیجه ظهور انسان عادی ، نمایش حالت و اطوار انسان های عادی | وابستگی انسان به اخلاق و سجایای سنتی که در آن حالات و اطوار انسان متعالی به نمایش در می آید | **نمایش حالات چهره و اطوار انسانی**  |
|  |  | به کارگیری قلمگیری تند و کند ( کلفت و نازک ) در قسمت های از بدن که عضلات را نشان می دهد و در نتیجه ایجاد حجم در نمایش بدن | استفاده از قلمگیری ظریف و تا حدودی یک نواخت ( اصطلاحا سیمی ) برای نمایش بدن ولباس | **استفاده از قلمگیری از تصویر انسان**  |
|  |  | توجه به بدن و عضلات آن ، استفاده از لباس های فاخر ابریشم و زری ، استفاده از تزیینات روی قسمت های مختلف بدن و همچنین نشان دادن بدن برهنه | عدم اهمیت به بدن انسان و پوشاندن بدن با لباس های خاص زمانه به شکلی سبکوار عدم توجه به عضلات بدن و سادگی و یک نواختی فرم آن ها | **توجه به بدن فیگور ها**  |

جدول مقایسه فیگور ها در دو مکتب هرات و اصفهان

**7\_نتیجه گیری**

هر پدیده اجتماعی زمانی زنده و پویاست که در متن فرهنگی خود حرکت کند و به موازات تغییراتی که در مسائل مختلف ،سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری روی میدهد آن پدیده نیز دگرگون شود نقاشی ایران در سده دهم و یازدهم ه.ق. نیز از این امر مستثنی نبوده است ضرورتهای اجتماعی و سیاسی آن دوره مسیر نقاشی را دگرگون ساخت. در اثر این دگرگونی ویژگیهای نگارگری تغییر یافت از جمله این تغییرات توجه به انسان نگاری در نقاشی ،بود، به گونه ای که انسان محور و مرکز تصویر قرار گرفت و با تأکیدی که بر پیکر انسان ،شد توجه بیننده را به خود جلب نمود. این امر خصوصاً زمانی بیشتر نمود یافت که نگارگری مضامین خود را نه از ادبیات بلکه از زندگی روزمره و عادی و در میان مردم جستجو کرد نگارگران برای جلب نظر هرچه بیشتر مخاطبان خود تمهیدات دیگری نیز به خرج دادند همچون استفاده از رنگ برای پیکر انسان و در مقابل عناصر تصویر به صورت تک رنگ که منجر به نشان داده شدن هر چه بیشتر پیکر انسانی شد. علاوه بر آن به کارگیری قلم گیری تند در بخشهای عضلانی و کند در بخشهایی که خط محو می گردد، موجب ایجاد بعد در بدن انسان گردید در حالی که در این دوره به واسطه ارتباط با غرب و حضور نقاشان ،غربی هندی ارمنی و آثارشان علاقه و توجه حامیان نقاشی و خود نقاشان به شیوههای اروپایی در ایجاد بعد و دورنماسازی و سایه روشن جلب شد، این روش به صورت بطئی و ابتدایی در نگارگری مکتب اصفهان تا آخر این دوره بیشتر نمایان شد به هر شکل هرگاه به سیر تاریخ نگارگری نظر ،بیافکنیم حضور باورهای اعتقادی در بطن نقاشی ایران حتی تا دوره های بعد نیز نمایان است.

**8-منابع**

آیت الله ، حبیب الله ،1385، رضا عباسی توجیه گر چهره زمان ، مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان ، تهران ، فرهنگستان هنر .

پاکباز ، رویین ،1379، نقاشی ایران از دیر باز تا امروز ، تهران : نارستان

کنبی ، شیلا ، 1387، نقاشی ایرانی ، ترجمه مهدی حسینی ، چاپ سوم ، تهران : دانشگاه هنر

قمی ، قاصی احمد ، 1366، گلستان هنر ، تصیحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری ، تهران : کتابخانه مطهری

اپهام پوپ،آتور ،1378،سیر و صور نقاشی ایرانی ،ترجمه یعقوب آزند ،چ 1،تهران نشر مولی

آژند ،یعقوب ،1385،مکتب نگارگری اصفهان ،چ1،تهران :فرهنگستان هنر

گل محمدی ، جواد ، 1356، ویزگی مکتب اصفهان ، دانشگاه ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران ، سال بیست و سوم شماره 1و2 ، ص 325 \_ 336

محبی ، حمید رضا ، 1390، پیکره انسان در نقاشی صفوی ، نامه هنر های تجسمی کاربردی ، سال چهارم شماره 8 ص 55\_77

شه کلاهی ،فاطمه ،میرزا ابوالقاسمی ،محمد صادق ،1395، بررسی تنوع پیکره ها و تناسب انسانی در آثار کمال الدین بهزاد ، نشره نگره ،ص 90

ابراهیمی ، حسین ، 1388، مطالعات تطبیقی شکل انسان در نگارگری مکتب هرات و نقاشی قاجار ، نشره جلوه هنر ، ص 13 تا 28