پژوهشـــی پیرامـــون درون‌مایه آثار دوره ســـوم رضا عباســـی (مبتنی بر زمینه‌های تاریخی)[1]

سینا علیزاده اوصالو [2]
مهیار اسدی [3]

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۰۸

چکیده

آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی که مربوط به زمان بازگشـــت مجدد وی به دربار است، کم‌تر موردمطالعه و مداقه قرار گرفته و به همین دلیل پژوهش حاضر با هدف تبیین ویژگی‌های درون‌مایه آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی با تکیه بر سپهر زیستی هنرمند شکل گرفته است و با مرور وضعیت سیاســـی، مذهبی، ادبی، فکری و اقتصادی قصد دارد به این ســـؤالات پاسخ دهد که با در نظر گرفتن زمینه شکل‌گیری، آثار دوره ســـوم زندگی رضا عباسی حاوی چه مفهوم و معنایی هســـتند و در مقایسه با دوره اول و دوم زندگی او، چه تفاوتی را در رویکرد هنرمند به نمایش می‌گذارند.

جامعه آماری این پژوهش متشکل از پنج اثر است که به‌صورت هدفمند به‌مثابه نمونه کاملی از رویکرد غالب هنرمند در دوره سوم زندگی‌اش انتخاب‌شده‌اند. این پژوهش ازنظر هدف، بنیادی به شمار می‌رود و با روشی تفسیری - تاریخی و گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای شامل منابع دست‌اول و تحقیقات جدید، به تجزیه‌وتحلیل کیفی موضوع خود پرداخته است.

نتایج حاصله نشـــان می‌دهد که آثار دوره سوم زندگی رضا عباســـی بیانگر رویکردی دوگانه و همچنین انتقادی نسبت به زندگی هستند که بخشی از آن برآمده از تجربیات دوران دوری از دربار است.

واژگان کلیدی: رضا عباسی، نگارگری، مکتب اصفهان، صفویان، نقاشی ایرانی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.34884.1603

۲- کارشناسی ارشد مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
sinaalizadeho@gmail.com

۳- استادیار گروه، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. mahyar.asadi@ut.ac.ir

مقدمه

دوران زندگی رضا عباسی به علت هم‌زمان بودن آن با دوره حکومت شاه‌عباس، ازنقطه‌نظر سیاسی، اجتماعی و هنری دوره بسیار مهمی از تاریخ ایران است. وفور مقالات و تحقیقات در باب زندگی و آثار رضا عباسی نشان‌دهنده اهمیت او در تاریخ هنر ایران است. او هنرمندی است که به‌رغم جدا شدن و پیوستن دوباره به دربار، مورد احترام افراد برجسته زمانه خود بوده است[1]. با این وجود، زنجیره‌ای از تناقضاتی که ریشه در گذشته و وقایع آن دوران داشته است، مسائل فراوانی را مطرح می‌کند. تقابل‌های شکل‌گرفته در مورد سنت و تجدد، ادیان و اعتقادات متفاوت و جدید، نیروهای نظامی قدیمی و جدید، تقابل بین قشر درباری با قبیله‌ای و غیره، فقط بخشی از این زنجیره را شامل می‌شوند. رضا عباسی در همین دوران به‌عنوان جوانی با استعداد در حوزه نگارگری وارد دربار شد و در سال ۱۰۱۱ هجری قمری به خاطر دلایلی از دربار فاصله گرفت. تاریخ‌نویسان دربار شاه‌عباس، ازجمله اسکندربیگ منشی و قاضی احمد قمی، علاوه بر اینکه ویژگی‌های شخصیتی او را توصیف می‌کنند، دلایل ارج و قربت نگرفتن بیش‌تر او را هم‌نشینی با اوباش و کشتی‌گیران[2] می‌خوانند. رضا عباسی در سال ۱۰۱۸ هجری قمری به دربار برمی‌گردد و دوباره کار خویش را به‌عنوان نقاش ادامه می‌دهد. به‌زعم کن‌بای این فاصله گرفتن و بازگشت به دربار، زندگی رضا عباسی را به سه قسمت تقسیم می‌کند: دوره اول که با آثار اولیه او هم‌زمان است، دوره دوم که معروف به دوره سرکشی است[3] و دوره سوم که مقارن است با بازگشت رضا عباسی به دربار (۱۳۹۳: ۲۷-۳۰). در این میان، دوره آخر زندگی رضا عباسی به دو دلیل از اهمیت مضاعفی برخوردار است. اول، اینکه حجم پژوهش‌ها تاکنون بیش‌تر متمرکز بر دوره سرکشی رضا عباسی بوده است و کم‌تر به دوره سوم زندگی او پرداخته شده است. دوم، پختگی آثار رضا عباسی در این دوره و در نظر گرفتن دوره سوم به‌عنوان برآیند زندگی هنری اوست. درواقع آثار دوره سوم، بیشتر از آثار قبلی او، پیشفرض‌ها، نگرش‌ها پیرامون هنر نگارگری[4] و روش‌شناسی تحلیل آثار[5] را به چالش می‌کشند.

پژوهش حاضر با هدف تبیین ویژگی‌های درون‌مایه آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی با تکیه بر سپهر زیستی هنرمند شکل گرفته است و سؤال اصلی آن بدین قرار است که با در نظر گرفتن زمینه‌های تاریخی، آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی حاوی چه مفهوم و معنایی هستند و سؤال فرعی اینکه در مقایسه با دوره اول و دوم زندگی رضا عباسی، آثار دوره سوم نشان‌دهنده چه تفاوت رویکردی نسبت به گذشته هستند. جامعه آماری این پژوهش متشکل از پنج اثر شامل: «گلگشت با اشرافزاده (سمت راست)»، «گلگشت با اشرافزاده (سمت چپ)»، «جشن در صحرا»، «عشاق و پیرمرد» و «دزد، شاعر و سگ‌ها» است که به‌صورت هدفمند انتخاب شده و می‌توان آن‌ها را به‌مثابه نمونه کاملی از رویکرد غالب دوره سوم زندگی رضا عباسی در نظر گرفت.

پیشینه پژوهش

مسیر طی شده در تحقیقات غرب از سال ۱۹۱۲ تا ۱۹۶۴ مسیری است که بیش‌تر از نظر تفکیک رضا عباسی از آقارضا یا علیرضا از آقارضا قابل توجه است[6]. در سال ۱۹۶۴ سچوکین آقارضا و رضا عباسی را یک نفر می‌داند و علیرضا عباسی را خطاط و نه نقاش می‌خواند، آنتونی ولش نیز در سال‌های ۱۹۷۳ و ۱۹۷۶ رضا و رضا عباسی را یکی می‌داند اما برای اثبات نظریه خود شواهد محکمی ارائه نمی‌کند (کن‌بای، ۱۳۹۳، ۱۸۹-۱۹۲). در کتاب سیر و صور نقاشی ایرانی، پوپ نیز بین آقارضا و رضا عباسی تمایز قائل است (پوپ، ۱۳۹۳: ۱۲۲-۱۳۳). در فضای زبان فارسی هم کریم‌زاده تبریزی بین علیرضا عباسی (خوش‌نویس)، آقارضا (فردی که با کشتی‌گیران اوقاتش را ضایع کرده) و رضا عباسی (که نه خطاط بوده و نه با لوندان و کشتی‌گیران ارتباطی داشته) تمایز قائل است (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳: ۱۸۵) و می‌گوید «اسکندربیگ ترکمان که هم‌عصر و هم‌زمان رضا عباسی بوده گویا به عناد و سهلانگاری نامی از این هنرمند در تاریخ خود نبرده است» (۱۳۶۳: ۱۸۵-۱۸۶). شیلا کن‌بای در سال ۱۹۹۶ کتاب مفصلی پیرامون رضا عباسی می‌نویسد. در این کتاب برای اثبات این نظر که رضا، آقارضا و رضا عباسی یک تن هستند شواهد قابل اعتمادی عرضه می‌شود (به نقل از آژند، ۱۳۹۳: ۱۵۰-۱۵۱). هنرشناس معاصر، یعقوب آژند نیز در مقاله‌ای (۱۳۸۴) به مطالعه پیرامون رضا، آقا رضا و رضا عباسی پرداخته و با تکیه بر متون دست‌اول تاریخی مطالبی را در باب یک یا سه شخصیت بودن این اسامی ذکر نموده است.

بعد از ترجمه فارسی و انتشار کتاب «رضا عباسی، اصلاح‌گر سرکش» در سال ۱۳۸۹ در ایران، مسیر تحقیقات نیز انسجام بیش‌تری به خود گرفت. به‌جز مقالاتی که به معرفی، طبقه‌بندی و تشریح دوره‌های زندگی رضا عباسی می‌پردازند، چهار مقاله دیگر نماینده این مسیر تحقیقات

هستند. مقالات «نقش زن در نگاره‌های دوره صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی» (محبی، ۱۳۹۶)، «تحلیل آثار رضا عباسی براساس روش ژیلبر دوران» (چیت‌سازیان، ۱۳۹۵)، «نگره مؤلف و آثار کمالالدین بهزاد و رضا عباسی» (آفرین، ۱۳۹۲) و «رویکردی جامعه‌شناختی به زندگی رضا عباسی (با بررسی برخی تک‌نگاره‌ها)» (فاضل، ۱۳۹۱) به چاپ رسید. در هیچ‌کدام از این مقالات، آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی با دقت بررسی نمی‌شوند و در هیچ‌کدام کاربرد روشی مشاهده نمی‌شود که درون‌مایه آثار را در کنار زمینه‌های چندبعدی تاریخ آن دوران قرار دهد. این امر ضرورت و اهمیت پرداختن به این موضوع را دوچندان می‌کند.

روش پژوهش

کاربرد روشی متعادل و همه‌جانبه در هنرنگارگری که آثار را به‌دقت تحلیل کند و در مسیر این تحلیل، از داده‌های تاریخی متعدد کمک گیرد، اهمیتی دووجهی دارد. اول، می‌توان از اطلاعات مربوط به هنر به شناخت دقیق‌تری از تاریخ رسید[۷] و شرایط زندگی هنرمند را از نگاهی دیگر بررسی کرد. دوم، می‌توان از طریق شناخت و تحلیل دقیق تمامی این موضوع‌ها در هنر گذشته، به خلاقیت در هنر و تفکر معاصر نزدیک‌تر شد. برای پرداختن به این روش، در کنار هم قرار دادن زمینه‌های تاریخی، زمینه‌های تفکرات پیرامون آن برای بازسازی سپهر زیستی هنرمند و از همه مهم‌تر، واکاوی دقیق درون‌مایه آثار هنری ضروری است.

این پژوهش که از منظر ماهیت کیفی به شمار می‌رود، با روشی تفسیری - تاریخی قصد دارد تا با گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای شامل منابع دست‌اول و تحقیقات جدید، به تجزیه‌وتحلیل استنتاجی موضوع مورد مطالعه بپردازد. جامعه آماری این مقاله شامل آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی بوده و نمونه‌های مورد مطالعه شامل پنج نگاره است که به شیوه هدفمند و با اتکا به چهارچوب نظری انتخاب شده است. بنا بر روش تاریخی مورد استفاده در این مقاله، ابتدا احوال حاکمان زمانه، مجموعه‌ای از زمینه‌های اجتماعی- سیاسی، اوضاع اقتصادی، تاریخ ادبیات و تفکر مقارن با دوران رضا عباسی مورد مطالعه قرار می‌گیرد و بعد از شناخت این موارد و دریافت تصویری از زمینه شکل‌گیری آثار، به تحلیل درون‌مایه آثار پرداخته می‌شود و ابعاد مختلف آن بر اساس شواهد و مدارک گوناگون واکاوی می‌شود. موضوعی که اشاره به آن در روش پژوهش حاضر ضروری به‌حساب می‌آید این است که هر سه بعد تاریخ، نظریه و آثار هنری برای پاسخ دادن به سؤالات مربوط به هنرنگارگری ضروری هستند و باید به این سه مورد به نحوی متعادل پرداخت.[۸]

مروری بر زمینه شکل‌گیری آثار رضا عباسی

در بخش اول مقاله به مرور وضعیت مذهبی، سیاسی، ادبی، فلسفی و اقتصادی عصر صفوی به‌عنوان زمینه شکل‌گیری آثار هنری پرداخته خواهد شد تا با شناخت عوامل مذکور، مسیر تحلیل و تفسیر آثار رضا عباسی تسهیل شود.

مذهب صفویان

از سال ۶۷۵ هجری قمری یعنی زمانی که شیخ صفی‌الدین[۹] اردبیلی به نزد شیخ زاهد[۱۰] در گیلان رفت تا سال ۹۰۷ هجری قمری یعنی سال تاج‌گذاری شاه اسماعیل صفوی[۱۱] و شروع سلطنت صفویان و همچنین از این سال تا سال ۹۹۶ هجری قمری، زمان به سلطنت رسیدن شاه‌عباس اول، موارد تاریخی بسیاری هست که پرداختن به آن‌ها ضروری است. اولین موضوع، در نظر گرفتن یکی از ریشه‌های قدرت در سلطنت صفویان است[۱۲] که ارتباط تنگاتنگی با سیاست، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی مردم جامعه دارد و از این حیث برای تحلیل هنر آن زمان مهم است. این ریشه همان روحیه مردمی مرتبط به فرقه‌های تصوف در کنار نوعی باورهای اغراق‌آمیز است که در زمانی بسیار طولانی شکل گرفت و در ظهور اولین دولت یک‌پارچه ایرانی بعد از حمله چنگیزخان، نقشی مهم ایفا کرد (رویمر، ۱۳۸۴: ۱۱)[۱۳]. «مهم‌ترین مشخصه این جنبش، رها کردن پوسته تسنن و مطرح کردن جوهره عقیده‌ای مختلط از تصوف و تشیع بود» (جعفریان، ۱۳۷۹: ۱۸). با اینکه این روحیه در صفویه از همان ابتدا بر وقایع سیاسی زمانه تأثیرگذار بوده است[۱۴]، از زمان شیخ جنید و شیخ حیدر به‌صورت جدی‌تر و مستقیم‌تر وارد معادلات سیاسی و حکومتی شد (مزاوی، ۱۳۶۳: ۱۵۱؛ سیوری، ۱۳۹۴: ۲۸- ۲۹). باوجود شکست نظامی هر دوِی آن‌ها در این فضا، مجموعه‌ای از وقایع در کنار هم توانستند زمینه‌های تشکیل حکومت صفویان را برای شاه اسماعیل فراهم کنند.

این روحیه مردمی مرتبط با تصوف و تشیع تا قبل از تشکیل حکومت صفویان تا حد زیادی گرایش‌های اعتراضی و ضد وضع موجود را داشت[۱۵]. بعد از تشکیل حکومت صفوی و اعلام مذهب اثنی عشری به‌عنوان مذهب رسمی کشور، ساختار این روحیه باید در قالبی جدید و وفق وضع موجود

پیاده می‌شد و شکل می‌گرفت. به این معنی که ایدئولوژی که سال‌ها به مخالفت با نظام حاکم پرداخته بود، نمی‌توانست به‌عنوان ایدئولوژی منسجمی برای ایجاد و حفظ حاکمیت به‌کاربرده شود. شاه اسماعیل و بعدها شاه‌تهماسب در مورد تسریع اشاعه تشیع، آثار قضایی شیعی و همچنین کمبود علما اقداماتی انجام دادند[16] (سیوری، ۱۳۹۷: ۲۹؛ پارسادوست، ۱۳۹۱: ۸۰۵ تا ۸۰۹). در این زمینه، شخصیت شاه اسماعیل، شکست‌ناپذیری و منجی خواندن خود هم نقش مهمی ایفا می‌کرد[17]. بااین‌وجود، در زمان شکست سهمگین ایران در مقابل عثمانی در جنگ چالدران، اولین ضربه به ساختار سیاسی و ایدئولوژی صفویان وارد شد (امورتی، ۱۳۸۴: ۳۱۹؛ فلسفی، ۱۳۳۲: ۱۲۱؛ سیوری، ۱۳۹۷: ۴۴؛ متی، ۱۳۹۳: ۱۸۵). در دوران شاه‌تهماسب رویکرد فقهی به تشیع، تئوری سلطنت و نظام غلامان به‌مرور زمان پررنگ‌تر از تصوف و مفاهیم پیرامون آن شدند[18]. شاردن سال‌ها بعد در قسمتی از سفرنامه‌ی خود علاوه برآوردن مثالی از تنش بین فقها و صوفیان به این موضوع اشاره می‌کند (۱۳۳۸: ۲۸۷).

باوجوداینکه دوران سلطنت شاه‌عباس اول ازنظر اقتصادی و نظامی اوج حکومت صفویان محسوب می‌شود، تَرَک‌های فکری، اجتماعی و روانی در این دوران شکل پیچیده‌تری به خود گرفت[19]. به نظر می‌رسد قسمتی از ریشه این تناقضات در نوعی برخورد دوگانه و عمل‌گرایانه شاه‌عباس با سنت و عقاید مربوط به گذشته باشد. سرکوب قاطعانه و خشن فرقه‌های تصوف که تشکیل حکومت صفوی ریشه در آن داشت، ازجمله وقایع تأثیرگذار دوران سلطنت شاه‌عباس اول است[20] (امورتی، ۱۳۸۴: ۳۲۶؛ فلسفی، ۱۳۴۷: ۱۸۳-۱۸۶؛ الشیبی، ۱۳۸۰: ۳۹۹؛ Canby, 2009: 27). علاوه بر این، مجموعه فعالیت‌ها و استراتژی‌های شاه‌عباس اول باعث ارتباطات بیشتر ایران با غرب شد (فریر، ۱۳۸۴: ۲۳۲). این ارتباطات در کنار تبادلات فکری و فرهنگی بسیار، با تأثیر روانی و جامعه‌شناختی ژرفی روی جامعه همراه بود و از آن مهم‌تر اینکه شاه‌عباس در مورد خارجیان و غیرمسلمانان با آزادی خواهی فراوانی تصمیم می‌گرفت و از آن‌ها حمایت می‌کرد[21] (رویمر، ۱۳۸۴: ۸۷).

سیاست در عصر صفوی

برای درک عمیق‌تر شرایط تاریخی حاکم در دوران سلطنت شاه‌عباس بررسی موضوع دیگری ضروری است. بعد از به قدرت رسیدن صفویان، باید بین دو نیروی تاجیک و ترکمن توازن برقرار می‌شد (سیوری، ۱۳۹۷: ۳۰). برقرار کردن این توازن در شروع حکومت صفوی بسیار مشکل بود. «پس از مرگ شاه صوفی[22] ایران گرفتار دو جنگ داخلی بین طوایف رقیب شد که دولت صفوی را تا آستانه فروپاشی پیش برد. در دوره حکومت پسر اسماعیل، شاه‌تهماسب برده‌داری نظامی به این صورت آغاز شد که سربازان گرجی اسیر را به دربار قزوین فرستادند. شاه‌عباس اول برده‌داری ارتشی و خانگی را کاملاً نهادینه کرد و پاک از گذشته مهدوی و طایفه‌ای خاندان صفویه برید.»[23] (بابایی و همکاران، ۱۳۹۰: ۸). جایگزینی غلامان خاصه منطقه قفقاز به‌جای رجال قزلباش تحول فروانی را به ساختار جامعه آن زمان وارد کرد (امورتی، ۱۳۸۴: ۳۲۷، بابایی و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۱ و کن‌بای، ۱۳۹۳: ۳۸) که به نحوی تأثیری منفی در آینده‌ی حکومت صفویان داشت (سومر، ۱۳۷۱: ۱۸۱). کنار هم گذاشتن تمامی این جزئیات، نوع نگاه به هنر اوایل قرن یازدهم را کامل‌تر می‌سازد[24].

ارتباط رضا عباسی با تغییرات بسیار سریع و مرکزگرای مسائل سیاسی و اعتقادی در دوران شاه‌عباس موضوعی است که به علت پیش‌فرض‌های امروزی انسان شکلی پیچیده به خود گرفته است. این پیش‌فرض‌ها به خاطر شرایط کنونی جهان و ایران تحولات دوران شاه‌عباس را یکدست و مثبت جلوه می‌دهند. حال آنکه به نظر می‌رسد برای متفکران و هنرمندان آن زمان معنایی چندبعدی داشته است. در این میان، گرایش رضا عباسی به یکی از فرقه‌های تصوف که احتمالاً مخالف تصمیم‌های شاه‌عباس و جهت‌گیری سیاسی آن دوره بوده به علت فقدان متن در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. اگر این گرایش رضا عباسی را به‌عنوان یک فرضیه در نظر بگیریم باید گفت که یکسان انگاشتن تمامی این نوع از گرایش‌ها و تعمیم‌شان تقلیل‌گرایانه خواهد بود؛ چراکه درجاتی از تفکر و دغدغه‌ی مستقل و فردی را باید برای آن در نظر گرفت. حال به بعد دیگری از آن دوره پرداخته می‌شود که بتوان ارتباط بین رضا عباسی و زمانه‌اش را کامل‌تر تحلیل کرد.

ادبیات در عصر صفوی

بعد دیگری که در ارتباطی تنگاتنگ با هنر نگارگری ایران است، تحولات ادبیات و شعر زبان فارسی است. تا پیش از مقاله احسان یارشاطر در سال ۱۹۷۴ تصور عمومی این بوده است که تاریخ دوران صفویان ازنظر ادبیات و شعر شکوفا و منحصربه‌فرد نبوده است یا جنبه‌هایی از زوال و رکود در آن

مشاهده می‌شود (سیوری، ۱۳۹۷: ۲۰۳).
بررسی این موضوع از این رو برای تحلیل آثار رضا عباسی ضروری است که در طی ادوار مختلف نگارگری ایران با ادبیات و شعر گره خورده است (پورته، ۱۳۸۸: ۱۲۷). برشمردن ویژگی‌های مکتب ادبی و شعری اصفهان یا صفوی که با مکتب هندی قرابت بسیاری دارد، در تحلیل مکتب نگارگری اصفهان، آثار رضا عباسی و خصوصاً آثار دوره سوم زندگی او راهگشای مسیر دقیق‌تری است. «استفاده از تشبیهات یا استعارات نو، واردکردن تغییراتی در موضوعات و تمثیلات قدیمی، به‌کارگیری ظرافت فوق‌العاده در توصیف یک احساس نظیر حسادت و استفاده از لطایف بدیع لغوی و خیال‌پردازی و اسباب بدیع» ازجمله ویژگی‌های شعر دوران صفوی یا مکتب اصفهان است (یارشاطر، ۱۹۷۴: ۲۲۳). در این اشعار اتفاقات پیش‌پاافتاده یا روزمره به نحو عجیب و جدیدی بازنمایی می‌شوند و رسیدن به مقصود شاعر مستلزم واکاوی معماها یا دقت بسیار در نحوه و چرایی گفتن یک جمله است. به نظر می‌رسد مسیر هنر نگارگری ایران از مکتب قزوین تا مکتب اصفهان به میزان زیادی با سیر تاریخ ادبیات ایران موازی است و در نظر گرفتن این موضوع در روش بررسی آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی مهم است.
کن‌بای در کتاب خود نمونه‌ای از شعر صائب را در راستای واضح کردن تفکرات فلسفی احتمالی رضا عباسی می‌آورد که بیش‌تر بر مبنای معنای استعاری آینه است[۲۵] (۱۳۹۳: ۱۵۶). نمونه‌های بسیاری می‌توان از اشعار این دوره آورد که از نظر سلیقه و طبع هنری یا روش بیانِ موضوع و دغدغه، ارتباط عمیقی با نگارگری مکتب اصفهان و به‌خصوص آثار رضا عباسی داشته باشند. درواقع جنس این ارتباط موضوعی است که به‌رغم وجود تحقیقاتی در باب آن، هنوز نیاز به واکاوی بیش‌تری دارد. در بسیاری از این اشعار مصرع دوم مثل یک معمای پیچیده عمل می‌کند. موضوعی معمولاً روزمره که به طرز ویژه‌ای با وضعیت و روحیات شاعر ارتباط می‌یابد. هرچقدر این معما ظریف‌تر باشد و مسیر ارتباطش به موضوعی که بیان می‌شود خلاقانه‌تر و بدیع‌تر باشد ارزش شعر بالاتر می‌رود.
در باب آثار رضا عباسی منابع عمومی بسیاری صرفاً به نوآوری‌های فرمی یا مسئله‌ی نام او اشاره کرده‌اند؛ بدون اینکه اشاره‌ای به نوآوری‌های محتوایی آثار او بکنند. پاکباز سبک نومایه‌ی رضا را بر اساس ارزش‌های بصری خط می‌داند که با تغییرات ضخامت خطوط حجم‌ها و شکن‌ها را به نهایت ظرافت می‌رساند (۱۳۹۵: ۷۱۸). کورکیان و سیکر اظهار می‌کنند که «رضای عباسی بی‌شک اسیر سلیقه سفارش‌دهندگانش، در بیش‌تر موارد ناگزیر می‌شد مهار قلم‌موی تیزتک خود را محکم بکشد؛ اما خوب می‌دانست در هر فرصت مناسب، آن محافظه‌کاری را با گذاردن لایه‌ی رنگی که متهورانه انتخاب میشد جبران کند[۲۶]» (۱۳۷۷: ۴۷). رایس صرفاً به مسئله‌ی نام او می‌پردازد (۱۳۸۴: ۲۷۰). پرایس در اشاره‌ای کوتاه به رضا عباسی او را بزرگ‌ترین هنرمند دوران شاه‌عباس می‌داند و به خط‌های موزون او اشاره می‌کند (۱۳۹۳: ۱۶۸). اشرفی نیز در باب رضا عباسی این‌گونه جمع‌بندی می‌کند که «او امکانات جدیدی هم در ساختار و ترکیب‌بندی صورت ایجاد کرد و خطوط متفاوت و جدیدی در کارهای او ظهور یافت که به‌واسطه آن ظرافت‌های خاصی در صورت‌ها به وجود آمد. رنگ‌آمیزی صورت‌ها نیز در کارهای او رنگ و بویی تازه یافت» (۱۳۹۶: ۱۱۷)؛ اما همان‌گونه که کن‌بای اشاره می‌کند رضا عباسی علاوه بر نوآوری‌های فرمی مربوط به خط و رنگ، از نظر مضمونی نیز موضوع‌هایی تازه را به مجموعه آثار نگارگری اضافه کرده است که به نظر می‌رسد بی‌ارتباط با ادبیات آن دوره نیست (۱۳۹۱: ۱۰۰ و ۱۰۱). با این وجود این نوآوری‌ها را باید از طریق شواهد پی گرفت[۲۷].
در قسمت تحلیل آثار این نوآوری مضمونی نگاره‌ها بیش‌تر بررسی خواهد شد اما از آنچه که در بعد ادبیات دوران زندگی رضا عباسی مشخص می‌شود این است که برای مثال اگر بیت «نیست دلگیر آسمان از گریه‌های تلخ ما/ خون ناحق گل به دامن می‌کند قصاب را» از صائب تبریزی سهل‌الوصول باشد یا اگر دایره‌ی ارجاعات محدودتری را فعال کند از زیبایی‌اش کاسته خواهد شد. به نظر می‌رسد در بسیاری از آثار رضا عباسی، تصویر، مصرع دومی است که مجموعه‌ای از دلالت‌ها را فعال می‌کند. دلالت‌هایی که به نظر برداشت‌هایی از زندگی روزمره می‌آیند و درعین حال تفکر در باب نحوه‌ی بیان هنری نگارگری را به چالش می‌کشند. جدا از این موضوع، استقلال از دربار نیز از ویژگی‌های اصلی این آثار است[۲۸].

اقتصاد صفویان

اوایل قرن یازدهم از لحاظ اقتصادی یکی از شکوفاترین دوره‌های ایران اسلامی بود. مرسوم است که برای اثبات این گفته تعداد کاروانسراها، مساجد و گرمابه‌ها را بگویند و همچنین در مورد وفور بازرگانان و پویا بودن بازار داخلی

و خارجی صحبت کنند (Newman, 2006: 60). «اوج شکوفایی» در این دوران از تاریخ ایران در مقایسه با سال‌ها آشوب، هرج‌ومرج و جنگ کاملاً به جاست. با این وجود، نگاه انتقادی به جهت‌گیری ساختار اقتصادی در دوران شاه‌عباس از چند نظر ضروری است.

اول از همه اینکه باید در نظر گرفت که این رونق اقتصادی تا چه میزان عادلانه و منطبق بر منافع همگانی بوده است؟ شواهد نشان می‌دهد که ساختار استبدادی و متمرکز حکومت صفویان در دوران شاه‌عباس هم در عرصه مالکیت ارضی و هم در عرصه تجارت صرفاً به سود اقشار خاصی از جامعه و بیش‌تر حاکمیت بوده است (نویدی، ۱۳۸۶: ۸۵-۱۰۲؛ آژند، ۱۳۹۳: ۲۶ و ۲۸؛ باستانی پاریزی، ۱۳۷۸: ۱۴۲). دوم باید در نظر گرفت که منافع برخاسته از این توسعه اقتصادی در زمینه هنر تا چه میزان در خدمت محصولات هنرهای کاربردی مثل نساجی، فرش‌بافی، فلزکاری و سفال‌گری و سود حاصل از تجارت محصولات مربوط به آن و تا چه میزان معطوف به خود هنرمند و کار خلاقانه‌اش بوده است[۲۹] (سیوری، ۱۳۹۷: ۱۱۴).

سوم توجه به ویژگی‌های مرکزگرای دولت شاه‌عباس اول است که تا میزان زیادی ثروت و قدرت را محدود به منطقه و شهر خاصی می‌کرد[۳۰] (متی، ۱۳۹۳: ۱۵۶- ۱۵۷) که زمینه را برای مورد چهارم یعنی نتیجه بلندمدت این ساختار اقتصادی فراهم می‌کند. با اینکه وقایع بعد از مرگ شاه‌عباس به عوامل بسیاری بستگی دارد، لیک باید این را در نظر گرفت که شکوفایی اقتصادی اصفهان در اوایل قرن یازدهم امری پایدار نبوده است. شکوفایی اقتصادی اصفهان اوایل قرن یازدهم در معنای خودش برای بررسی و تحلیل جریان‌های هنری معاصرش ضروری است و در نظر گرفتن این چهار مورد انتقادی می‌تواند برای درک عمیق‌تر آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی، به مثابه هنرمندی که مدتی با دربار تنش داشته، راهگشا باشد.

اما ارتباط هنرمندان با مسائل اقتصادی آن دوره چگونه بوده است. کمابیش مطالب زیادی در باب وضع هنرمندان پس از توبه‌ی شاه تهماسب گفته شده که در اینجا نیاز به تکرار آن نیست. در باب وضع اقتصادی رضا عباسی هم اشاراتی مستقیم و غیرمستقیم وجود دارد که می‌توان برای مثال از بیت آخر اسکندربیگ منشی در باب او (جگر از بهر معیشت خون شد) یا موضوع بسیاری از نگاره‌ها که نگاه اقتصادی خاصی را ترسیم می‌کنند به آن‌ها پی برد؛ اما در این مسیر توجه به دو هنرمندی که ارتباط مستقیم با رضا عباسی داشته‌اند ضروری به نظر می‌رسد که اولی علی‌اصغر کاشانی و دومی میرعماد حسنی[۳۱] است.

واقعه‌ای که کمتر به تأثیرگذاری‌اش روی رضا عباسی اشاره شده، ماجرای تقلید مهر و مجازات آن توسط شاه‌تهماسب است. گویا پدر رضا عباسی، یعنی علی‌اصغر کاشانی به همراه عبدالعزیز کاشانی به اتهام تقلید مهر درباری، گوش و بینی‌شان بریده می‌شود (صادقی بیگ، ۱۳۲۷: ۲۵۴-۲۵۵؛ عالی افندی، ۱۳۶۹: ۱۰۵- ۱۰۶). اگر به متن صادقی بیگ کمی بیش‌تر از معمول دقت شود به نظر می‌رسد که نکاتی وجود دارد (تمایل شاه‌تهماسب به بخشش و تسریع حکم توسط خواجه قباحت) که نشان می‌دهد ماجرا در اذهان عمومی با یک کلاه‌برداری منفور فاصله داشته است. با توجه به ویژگی‌های شخصیتی و فضایل هنرمندان که بارها در متون تکرار شده است، احتمال این وجود دارد که عملیات تقلید مهر، نشانی از شرایط اقتصادی هنرمندان بعد از کاهش حمایت دربار باشد. این واقعه قطعاً برای رضا عباسی معنایی چندبعدی داشته است[۳۲]. در باب میرعماد هم اختلافات یا جزئیات مربوط به قتل او مهم به نظر می‌رسد (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۸۰: ۹۵ تا ۹۶). درواقع متونی که در باب این سه هنرمند وجود دارد مثل تصاویر پراکنده از یک تنش بین دربار و هنرمندان هستند که اگر نگوییم کاملاً، بسیار به اقتصاد مربوط می‌شوند.

تحلیل آثار مبتنی بر زمینه شکل‌گیری

در بخش اول مقاله به توصیف زمینه شکل‌گیری آثار هنری پرداخته شد و مطابق رویکرد این پژوهش که تحلیل و تفسیر آثار مبتنی بر سپهر زیستی هنرمند است، در بخش دوم آثار ذکرشده در جامعه آماری مورد تحلیل و تفسیر قرار خواهند گرفت[۳۳]. اولگ گرابار در مقاله «ملاحظاتی در باب مطالعات هنر اسلامی» به نکته‌ای مهم اشاره می‌کند. اینکه «دهه‌های پیشین ادراک ما را از غالب هنر اسلامی دقیق‌تر کرده و افزایش داده است؛ اما در باب دغدغه‌ها و سؤالات جدید که بسیاری از آن‌ها از خارج از جهان آکادمیک برآمده است، نیازمندیم که چیزی فراتر از تحقیقات سنتی و محدودشده را دنبال کنیم. همچنین باید با پیچیدگی‌های گوناگون گذشته به نحوی مواجه شویم که با چالش‌های معاصر سازگار باشد» (Grabar, 1983: 12-13). در تحلیل آثار نگارگری این مسئله پیچیده‌تر می‌شود. به نظر می‌رسد در نظر گرفتن قطعی نبودن ادعاها و پیش‌فرض‌های پیشین، بازنگری مداوم در تمامی شواهد از جنبه‌های گوناگون و

تلاش برای متعادل کردن فضای بین تحقیقات سنتی و پاسخ‌گویی به سؤالات امروزی ازجمله پیش‌نیازهای تحلیل این آثار باشند.

گلگشت با اشراف‌زاده

از پنج نگارهای که به‌مثابه نمونه از دوره سوم زندگی رضا عباسی انتخاب شده، چهار نگاره به موضوع گلگشت مربوط می‌شود که زمان تقریبی آن‌ها به‌احتمال زیاد بین ۱۰۱۸ و ۱۰۲۰ هجری قمری است[۳۴]. در تصویر۱ یعنی نگاره گلگشت با اشراف‌زاده (سمت راست) که در نگاه اول معمولی و تزیینی به نظر می‌رسد ده پیکره قابل تشخیص است. مهم‌ترین فردی که در اولین نگاه مشاهده می‌شود مرد جوانی است که دست به سینه، معشوقه خود را تماشا می‌کند. از طریق نگاه او در مرحله دوم، چشم بیننده به بانویی جوان می‌خورد که جامی را در دست چپ گرفته و انگشت دست راستش را به نشانه نوعی شک و تردید یا تعجب به دهانش نزدیک کرده است. با اینکه در دید اول تصویر، تصویر گلگشت و عیش و نوش به نظر می‌رسد، عنصری کاملاً نامتجانس، هارمونی رنگی و فضایی تصویر را به هم می‌ریزد. این عنصر نامتجانس درویشی است که در سمت راست تابلو نشسته است و ازنظر رنگ لباس کاملاً از بقیه تصویر متمایز است.

تصویر۱- گلگشت با اشراف‌زاده (سمت راست)، ۱۰۲۰ هجری قمری، آبرنگ روی کاغذ، ۲۶ در ۱۶٫۴ سانتی‌متر، ارمیتاژ، سن‌پترزبورگ (کن‌بای، ۹۲:۱۳۹۳)

اگر با مجموعه آثار رضا عباسی آشنا باشیم، حدس اینکه این پیرمرد از همان عالم غیر درباری است مشکل نخواهد بود. عالمی که با گرایش‌ها و اعتقادات قلبی خود هنرمند نزدیکی بسیاری دارد و در قسمت زمینه‌های مذهبی حکومت صفویان به ابعاد مختلف آن اشاره شد. گفته شد که قبل از ۱۰۱۸ هجری قمری هنرمند به علت همین گرایش‌ها از دربار فاصله می‌گیرد. با این وجود، رضا عباسی در سال ۱۰۲۰ هجری قمری که اوایل دوره سوم زندگی هنری‌اش است، وقتی‌که تازه به دربار بازگشته است، در این اثر، آن عالم غیر درباری را خارج از خود و به همراه شخصیت‌ها و عناصر مربوط به دربار در زمینه‌ای پیچیده از روابط و معناها به تصویر می‌کشد.

تصویر۲- گلگشت با اشراف‌زاده (سمت چپ)، ۱۰۲۰ هجری قمری، آبرنگ روی کاغذ، ۲۵٫۵ در ۱۶٫۴ سانتی‌متر، ارمیتاژ، سن‌پترزبورگ (کن‌بای، ۹۳:۱۳۹۳))

یکی از راه‌های فکر کردن در باب معنای تصویر۱، این است که نوعی از دوراهی را در ذهن هنرمند فرض کنیم. دوراهی‌ای که از یک سو مربوط به جهان دربار است و از سوی دیگر به گرایش‌های قلبی هنرمند در دوره سرکشی‌اش ارجاع دارد. این دوراهی به طرز مستقیمی به زندگی و تصمیمات رضا عباسی و مسائل اجتماعی-سیاسی دوره شاه‌عباس اول بازمی‌گردد که در بخش قبلی به‌صورت خلاصه به آن پرداخته شد. برای توصیف دقیق‌تر این دوراهی باید گفت که سمت راست مرد جوان، نماینده‌ی زندگی درباری است که می‌توان در آن دیدگاه‌های نو آن دوره اصفهان را بازیافت و سمت چپ او نماینده دیدگاه مربوط به گذشتگان به‌حساب می‌آید. رنگ مربوط به لباس درویش که با رنگ دیگر لباس‌های موجود در نگاره هماهنگ نیست و دست پنهان شده او، در کنار طرف دیگر تابلو که پیرزنی به همراه کودکی قرار دارد و گویی در گوش بانوی جوان چیزی زمزمه می‌کند، فضای تابلو را با نوعی راز آمیخته به اضطراب پر می‌کنند؛ اما برای اینکه بتوانیم ادعا کنیم این دوراهی و فضای کلی تابلو محدود به برداشت بیننده نیست و به زمینه‌هایی که گفته شد مربوط است باید به دو نکته توجه کرد. دست پنهان شده درویش در نگاره موردبحث ما درواقع

همان دستی است که در تصویر ۳ جوان را از مسیر اول او بازمی‌دارد و از این روست که اهمیت معنایی پیدا می‌کند. در تصویر ۴ نیز تغییرات این فرمول قابل تأمل است. اهمیت جام شراب نیز از دنبال کردن نگاههای درون نگاره که به سمت بانوی جام در دست است و همچنین قسمت پایین همین نگاره و نگارهی سمت چپ نتیجه می‌شود. خود بانو هم به جام نگاه می‌کند و عمیقاً در فکر است.

تصویر ۳- عشاق و پیرمرد، حدود ۱۰۱۹ هجری قمری، طراحی روی کاغذ، ۱۱٫۹ در ۱۷٫۲ سانتی‌متر، گالری آرتورام، واشنگتن (کن‌بای، ۹۱:۱۳۹۳)

تصویر ۴- جشن در صحرا، پس از ۱۰۲۰ هجری قمری، آبرنگ روی کاغذ، ۱۸ در ۱۰٫۵ سانتی‌متر، مجموعه کر، ریچموند ساری (کن‌بای، ۹۴:۱۳۹۳)

اما اینکه بگوییم این نگاره بر اساس زمینه تاریخی چه معنای نهایی‌ای دارد، به علت فقدان متن نوشته‌شده توسط خود نقاش و سبک اثر، به هیچ‌وجه کار راحت و ساده‌ای نیست. درواقع برداشت معناها امر پرمخاطره‌ای است و باید به ظرایف و پیچیدگی‌های آن دقت کرد. تحلیل بالقوگی‌های معنایی در اینجا، تنها در حالتی لازم و مفید است که اولاً نوع نگرش‌های پیشین در ارائه‌ی شناخت از اثر و تاریخ ناقص به نظر برسد یا حوزه‌هایی را به‌کلی ندید بگیرد؛ ثانیاً این تحلیل متفاوت، نسبت به زمینه‌های تاریخی و دانسته‌ها از هنرمند و فضای زندگی او هم‌خوان باشد؛ و در آخر، تحلیل مربوط، با در نظر گرفتن منطق و اصول، دایره‌ی امکان بیش‌تری برای صحبت در مورد اثر و پویایی تفکر در باب آن بگشاید نه برعکس.

در این بازه از زندگی رضا عباسی، ما می‌دانیم که او دوراهی پیچیده‌ای را از سر گذرانده است. از طرفی دربار و تمام جزئیات مربوط به رویه‌ی عادی یک نقاش درباری و از طرف دیگر فضایی مربوط به گرایش‌ها قلبی او که می‌توان از آن به‌مثابه یک شکاف در تجربه یاد کرد؛ اما او به هر دلیل (اقتصادی، امنیتی یا غیره) به دربار بازمی‌گردد و در این نقطه، در کنار تمام اطلاعات تاریخی، یک اثر رو به روی ماست. تنش بین منظرهای معمول از یک گلگشت و عناصری که اجازه نمی‌دهند همه چیز یک عیش معمولی و درباری باشد، در این نگاره مشهود است. اثر، مثل بیتی از شعرهای مکتب اصفهان که در اوج بازی‌های کلامی اجازه نمی‌دهد درکی تک‌وجهی از آن داشته باشیم از ارائه‌ی یک معنای کلی اجتناب می‌کند و آن را دائماً به تعویق می‌اندازد.

با اینکه درجاتی از تزیین در این اثر مشاهده می‌شود، اما ادعای تزیینی بودن صرف یا نپرداختن به جنبه‌های مختلف آن، تلویحاً به این معنی خواهد بود که نگاره ارتباط مستقیمی با شرایط زندگی هنرمند یا ابعاد مختلف دوران او ندارد. مشاهده شد که به‌غیر از فرم، از نظر مضمونی هم ارتباط عمیقی بین این اثر و مسیر زندگی رضا عباسی (ابعاد اقتصادی) وجود دارد که خود در زنجیره‌ای از اتفاقات مهم سیاسی-مذهبی (بخش اول و دوم زمینه‌های تاریخی) دوران سلطنت شاه‌عباس معنایی دوچندان می‌یابد. همچنین نحوهی بازنمایی مضامین ارتباط ویژه‌ای با بیان هنری در شعر آن دوره (زمینه‌های مربوط به ادبیات) دارد و این مسئله خود را در بطن فضای فکری آن دوره بازتاب می‌دهد.

خطوطی که این اثر را به مسائل اقتصادی دوره خویش پیوند می‌زنند محورتر و پیچیده‌تر از دو بعد دیگر هستند. آیا می‌توان نحوه‌ی بیان را در این دوره از زندگی رضا عباسی معلولی از شرایط اقتصادی هنرمند و جامعه دانست؟ هم استدلال‌هایی برای پاسخ مثبت وجود دارد و هم دلایلی برای پاسخ منفی. از طرفی رضا عباسی بعد از بازگشت به دربار فرم و مضامین رادیکالش را در دوره سرکشی با طبع هنری اشرافی آن دوره سازگار کرد. این مسئله او را به ایجاد زبان بصری ویژه‌ای سوق داده که اگر پریشان‌حالی وضع مالی دوره سرکشی را در نظر بگیریم، می‌توان ادعا کرد که مستقیماً با بعد اقتصاد آن دوره و بازار هنری در ارتباط است. دلایلی که برای پاسخ منفی مطرح می‌شود فقدان ارجاع

مستقیم‌تری به فقر است که در باب آن در قسمت دوم تحلیل آثار بحث می‌شود.

اگر موارد گفته‌شده در باب چندلایگی معنای اثر و ارتباط خاص آن با زمینه‌های تاریخی به‌عنوان احتمال در نظر گرفته شود، زنجیرهای از عوامل می‌توانند در تقویت این احتمال کمک‌کننده باشند. اولین مورد از این عوامل لباس بانوی جام در دست به‌حساب می‌آید که پر از طرح‌های ابر است. این ابرها در اولین برداشت، زودگذر بودن امور دنیوی و اشرافی‌گری مربوط به دربار را به ذهن بیننده متبادر می‌کنند. از این عنصر در دیگر آثار رضا عباسی مکرر استفاده‌شده است، اما با این حال نمی‌توان با اطمینان کامل در باب ذهنیت هنرمند صحبت کرد. دومین مورد در قسمت پایین و سمت چپ نگاره است. نوازنده دایره، جام شراب را در پشت دایره‌اش پنهان کرده و در سمت راست او دوستش می‌خواهد که او هم قدری از جام بنوشد[۳۵]. در اینجا به نظر می‌رسد رنگ نکردن دایره از روی بیدقتی و بی‌حوصلگی نبوده است[۳۶]. در مورد نحوه‌ی گرفتن ساز توسط نوازنده بالای آن‌ها نیز می‌توان این احتمال را داد، چون در نگاره سمت چپ گلگشت با اشراف‌زاده در قسمت بالا و سمت راست تابلو می‌بینیم که همان فردی که مخفیانه در حال نوشیدن جام بود[۳۷]، کادر تصویر را به‌راحتی گرفته است. این جزئیات ناملموس گرفتن ساز[۳۸] و رنگ نکردن اطراف و خود دایره فضای تصویر را از یک گلگشت سنتی دور می‌کند. توجه به این دو عامل، نه به‌عنوان دلایلی کاملاً اثبات‌شده، بلکه به‌عنوان عواملی که احتمال چندلایگی معنای اثر و ارتباط ویژه‌ی آن با زمینه‌های تاریخی را تقویت می‌کنند، ضروری است.

اما موضوع مهم دیگر که می‌تواند واکاوی معنا و محتوای اثر را با در نظر گرفتن زمینه‌های تاریخی کامل‌تر کند، ارتباط نگاره سمت راست و چپ گلگشت با اشراف‌زاده است[۳۹]. می‌توان شباهت سه پیکره در دو نگاره را با قطعیت مطرح کرد: نوازنده دایره، دوستش که حال کلاه و ردایش افتاده و بانو سمت چپ تابلو اما به نظر می‌رسد برای مطمئن شدن از ارتباط این دو، به تحقیقات بیش‌تری از نظر رنگ نیاز هست. به نظر می‌رسد در این نگاره، چیزی که به آن اشاره شده، نتیجه‌ی نوشیدن آن جام شراب، نوعی خلسه، از حال رفتن یا تجربه نزدیک به مرگ است. در نگاره سمت چپ، ساختار رنگ لباس کسی که جام متفاوتی را پر می‌کند، در نسبت با رنگ و نوع لباس اطرافیان، دقیقاً مشابه نسبت رنگ لباس شیخ نگاره سمت راست با اطرافیانش است. این موضوع نمود این فرضیه است که او متعلق به جهان غیر دربار است؛ اما اینکه آیا او صوفی جوانی است که نقش نجات‌دهنده را بازی خواهد کرد یا نه قطعی نیست. با این وجود آن چیزی که قطعی است این است که رضا عباسی در اولین سال‌های بازگشت به دربارش تلاش داشته که دغدغه‌هایش را با زبانی نو، استعاری و معمایی بازنمایی کند؛ زبانی که با ادبیات و شعر آن دوره بی‌ارتباط نیست و دغدغه‌های هنرمند نیز مستقیماً به زمینه‌های تاریخی آن دوران در ابعاد مذهبی، سیاسی و اقتصادی بازمی‌گردد. او خطوط تصویر را بیش‌تر از هرزمان دیگری در تاریخ نگارگری به خط نزدیک می‌کند (Roxburgh, 2005: 325) و در مجموعه نگاره‌های گلگشت، سعی داشته دو موضع متضاد زندگی خود (زندگی مربوط به دربار و گرایش‌ها یا دغدغه‌های قلبی خود) را با هم وقف دهد و نحوه تقابلشان را با ظرافت توصیف کند.

تصویر ۵- دزد، شاعر، سگ‌ها، ۱۰۲۸، طراحی رنگی روی کاغذ، مجموعه کر، ریچموند ساری (کن‌بای، ۱۳۹۳:۱۱۰)

دزد، شاعر و سگ‌ها

مجموعه آثاری که رضا عباسی از روی آثار بهزاد کپی کرده است، شامل نگاره‌های متعددی است که مهم‌ترین نگاره در این بین، نگاره «دزد، شاعر و سگ‌ها» ست. نگارهای که در سال ۱۰۲۸ توسط رضا عباسی از روی اثر منسوب به بهزاد کپی شده است. با توجه به مضمون این اثر که مربوط به داستان مشهور سعدی است، برای دلیل عمل تقلید در اینجا چند فرضیه می‌توان مطرح کرد. اول از همه اینکه رضا عباسی برای کسب مهارت بیش‌تر دست به این کار زده است. رضا عباسی در سال ۱۰۲۸ دوران اوج مهارت و پختگی‌اش را می‌گذرانده و این فرضیه به‌احتمال زیاد نمی‌تواند درست باشد. دوم می‌توان فرض کرد که این اثر

به سفارش دربار تولید شده است. با این وجود، نداشتن مهر سلطنتی این فرضیه را هم کمرنگ می‌کند؛ اما کاملاً رد نمی‌کند. موازی با این، تابلو اشرافیت سفارش درباری را در رنگ و دیگر خصوصیات ندارد. همچنین براساس موضوع نمی‌توان این نگاره را سفارش درباری در نظر گرفت. فرضیه سوم مطرح شده این است که رضا عباسی با تأمل دست به این انتخاب زده است. در این قسمت تلاش خواهد شد تا با تحلیل این نگاره، این فرضیه بررسی شود و چگونگی این تأمل واکاوی گردد.

در نگاره دزد، شاعر و سگ‌ها، دو عامل، فرضیه انتخاب شخصی رضا عباسی را، در مورد تقلید از این اثر، تقویت می‌کند: اول، ارتباط موضوعی و منطقی با زندگی رضا عباسی (خروج از دربار و بازگشت به علل متعدد از جمله وضع اقتصادی) و دوم، دوباره‌کار شدن این اثر توسط شاگرد وفادار رضا عباسی، یعنی معین مصور[۴۰]. در اینجا می‌توان موضوع نگاره تقلید شده و خود عمل تقلید را در قالب بیان اعتراضی نوینی بررسی کرد که مستقیماً به ابعاد اقتصادی مطرح شده بازمی‌گردد. در این اثر رضا عباسی با شاعری که می‌خواهد از طریق گفتن مدح برای شاه دزدان فعالیت اقتصادی کرده باشد و خود را از گرسنگی نجات دهد، همذات‌پنداری می‌کند و جزئیات امر را به‌دقت نقاشی می‌کند. شاه دزدان نه‌تنها به او پاداشی نمی‌دهد بلکه لباسش را هم از او می‌گیرد و هنرمند در مقابل سگ‌ها سعی می‌کند که از خود دفاع کند؛ اما سنگ‌ها یخ زده‌اند. ریشه بازنمایی این موقعیت به زندگی و طرز نگاه رضا عباسی در دوره سوم زندگی‌اش برمی‌گردد. با این وجود این اثر نه کار خلاقه‌ی خود رضا بلکه کپی کار استاد معنوی‌اش، بهزاد است.

کپی کردن از روی اثر بهزاد و تکرار این عمل توسط معین مصور معنای چندوجهی دارد. به نظر می‌رسد رضا عباسی در این عمل تقلید، زبان و تمهیدی ویژه برای بیان یافته است. زبان و تمهیدی که اتفاقاً جزئی از عادات و سنت‌ها هستند. تأکید بر این موضوع مهم است که دغدغه و میل رضا عباسی بازگشت نوستالژیک صرف به گذشته نیست[۴۱]. بلکه دغدغه او در اینجا انتقاد از مسیری است که از نظر او، به هر دلیل، به نحو اشتباهی پیش رفته است[۴۲]. رضا عباسی در اینجا در مقابل قدرت سرکشی می‌کند اما جنس این سرکشی کاملاً با دوره دوم زندگی‌اش متفاوت است و با کمک گرفتن از ادبیات و شیوه‌های نو، ساختاری منسجم و چندوجهی به خود گرفته است. این شیوهی بدیع بیان، استفاده از لوازم و سنت‌های درونی، برای انسجام‌بخشی به نوعی اعتراض است. اعتراض به نیازمندی همیشگی هنرمند به حمایت مالی که همیشه هم در شرایط ایده‌آل و در رابطه با حامی فهمیده شکل نمی‌گیرد.

در دیگر آثار دوره سوم رضا عباسی نیز می‌توان نمونه‌های متعددی از زبان بیانی او یافت که بعد از بازگشت به دربار پیش‌گرفته است و در ارتباط مستقیم با شرایط زندگی هنرمند و ابعاد مختلف زمینه تاریخی آن دوران قرار دارد. این زبان بیانی ویژه به طرز هماهنگ‌تر و منسجم‌تری درون فضای دربار به فعالیت مشغول است. مثلاً در دو نسخه مصورسازی مخزن‌الاسرار بارها نکات عمیقی در نحوهی انتخاب صحنه و ریزه‌کاری‌های آن دیده می‌شود. در آثار مربوط به شیوخ، آن‌ها به طرز معناداری از عبوس بودن دوره سرکشی فاصله گرفته‌اند. در نگاره‌های مربوط به بانوان یا خارجی‌ها نیز، مسائل بسیاری هست که مثل تابلوی گلگشت با اشراف‌زاده تأمل‌برانگیز هستند و در آخر می‌توان به حذف شخص اصلی از کادر تصویر اشاره کرد، به‌نحوی‌که جام یا برگ به کسی تقدیم می‌شود که در تصویر نیست یا بانوان زیبا رو به کسی نشسته‌اند یا چیزی را برای کسی برمی‌شمارند که در نگاره وجود ندارد.

نتیجه‌گیری

در دوران سلطنت شاه‌عباس، اقتصاد به پیشرفته‌ترین سطح خود در دوران صفویان رسید. علاوه بر این، شاه‌عباس با درایتی که داشت کشور را از نظر نظامی و امنیتی ارتقا بخشید. تمامی سیاست‌های مطلوب آن زمان به بهترین شکل در اصفهان آن دوره و از گزارش‌ها و سفرنامه‌هایی که در دست است قابل مشاهده است. با این وجود، نباید به شکاف‌های اجتماعی-فرهنگی و مسائل و تناقض‌های آن عصر بی‌اعتنا بود. رضا عباسی در این دوران به‌عنوان جوانی با استعداد وارد دربار شد و مراتب رشد را پیمود. در دوره میانی زندگی به علت گرایش‌ها اعتقادی‌اش به مدت چند سال از دربار فاصله گرفت (که این دوره که به دوره سرکشی رضا عباسی معروف است) و پس از بازگشت مجدد به دربار، نحوه‌ی نگارگری او با تغییر عمده‌ای در فرم و مضمون همراه شد.

در این دوره عمدهی آثار او بیان‌گر رویکرد دوگانه وی نسبت به زندگی هستند. برای مثال در نگارهی گلگشت با اشراف‌زاده، با اینکه در نگاه اول فضایی کاملاً متفاوت با دوره دوم مشاهده می‌شود، با تحلیل بیش‌تر می‌توان به این نتیجه رسید که رضا عباسی در این دوره از زندگی

خویش در تلاش است که زندگی درباری و گرایش‌ها قلبی خود خارج از دربار را با یکدیگر پیوند بزند؛ اما در این پیوند، مانند گرایش‌های ادبی رایج آن زمان نزد شاعران، تلاش برای ساختن نوعی زبان ویژه، معمایی، استعاری و حاوی ظرافت‌های محتوایی بوده که اولاً برای کشف ابعاد آن نیاز به تأمل بیش‌تر است و ثانیاً به هیچ نحو مخاطب را به معنای قطعی و نهایی نمی‌رساند.

فارغ از این‌گونه تلاش‌ها برای ساختن زبانی ویژه، رضا عباسی برای بیان اعتراضیِ خود نیز راهی خارج از گرایش‌های معمول می‌جوید که بر اساس اطلاعات کنونی تا آن زمان سابقه نداشته است. در طول تاریخ هنر نگارگری تقلید از آثار گذشتگان بسیار مرسوم بوده است و نقاشان این آثار را برای هدف‌های آموزشی و تکنیکی تقلید می‌کرده‌اند؛ اما تقلید اثر بهزاد توسط رضا عباسی به دلایلی که ذکر آن آمد نشانگر نوعی انتخاب آگاهانه است که با در نظر گرفتن موضوع آن، محتوای اعتراضی‌اش روشن می‌شود.

درمجموع باید گفت آثار رضا عباسی در دوره سوم زندگی او، روایت‌گر رویکردی دوگانه و درعین حال انتقادی نسبت به زندگی و وضع موجود جامعه در زمان زیست هنرمند هستند. روایتی که در دل استعارات تصویری و انتخاب‌های هوشمندانه او نهان شده و دریافت آن جز با شناخت زمینه تاریخی- اجتماعی شکل‌گیری آثار و بازآفرینی سپهر زیستی هنرمند ممکن نمی‌شود.

پی‌نوشت

۱. صادقی بیگ افشار که معمولاً در نوشته‌هایش از افراد کمی با احترام یاد می‌کند در قسمتی از شعرش در نسخه‌ی خطی موزه‌ی ملک این‌گونه از رضا عباسی یاد می‌کند: «کی خربیدگل شود استر/ کی بربید گل شود پربار/ رقم خوب صادقی بیگ است / کو جا رفت قبل و قیل سوار / کار آقا رضای عباسی است / تکه صورت که برده بودی بار» (نسخه خطی شماره ۶۳۲۵، موزه ملک). لحن قاضی احمد و اسکندربیگ منشی بعد از جدایی رضا عباسی از دربار همچنان درجاتی از احترام را دارد؛ در متن آن‌ها گو اینکه استعداد و هنرش حیف شده و یا اینکه با افراد نامناسبی دم‌خور شده است، اما با این حال خودش و هنرش قابل احترام است: «اما به‌غایت کاهل طبیعت افتاده و اختلاط نامردان و لوندان اوقات او را ضایع می‌سازد و میل تمام به تماشای کشتی‌گیران و وقوف در تعلیمات آن دارد.» (قاضی احمد، ۱۳۸۳: ۱۵۰). «آقا رضا در فن تصویر و یکه صورت و چهره‌گشایی ترقی عظیم کرده، اعجوبه زمان گشت و در این عصر و زمان مسلم الثبوت است از جهات نفس به آن نزاکت قلم همیشه زورآزمایی ورزش کشتی‌گیری کرده از آن شیوه محظوظ بودی و از صحبت ارباب استعداد کناره جسته با آن طبقه الفت داشتی و در این عهد فی‌الجمله از آن هرزه‌درآیی بازآمده اما متوجه کار کم‌تر می‌شود. او نیز به طریق صادقی بیگ بدمزاج و تنگ‌حوصله، سرد اختلاط است. الحق استغنایی در طبیعتش هست. در خدمت اعلی شاهی ظل‌اللهی مورد عواطف گردید و رعایت‌های کلی یافت. او از اطوار ناهنجار، صاحب اعتبار نشد و همیشه مفلس و پریشان حال است و این بیت مناسب حال او افتاده: طالب من همه شاهان جهانند و مرا، در صفاهان (چون گدایان) جگر از بهر معیشت خون شد» (اسکندربیگ منشی، ۱۳۵۰: ۱۷۶) (شعر از میرعلی هروی). همچنین واله اصفهانی در سال ۱۰۷۸ قمری می‌نویسد: «و آقا رضای عباسی که در عهد سلطنت ابد مدت نواب گیتی-ستان فردوس مکان در مصوری اعجوبه زمان و یگانه دوران بود، خلف ارجمند استاد علی اصغر مشارالیه است که با آنکه در سایه تربیت آن حضرت چون آفتاب مشهور و برالسنه و افواه جهانیان مذکور بود قدر آن موهبت نمی‌دانست و مانند صادقی بیک، مدار روزگارش با کشتی‌گیران و قلندران در بیکاری می‌گذشت و با آنکه از موايد احسان شهریار جهان پیوسته کامیاب و کامران بود از این راه اکثر اوقات با روز سیاه و حال تباه می‌گذرانید. بالجمله تصویر کار آقا تا اوایل زمان اعلیحضرت خاقان صاحبقران خلدآشیان چون مردم دیده در نظرها عزیز بود و در آن عهد خجسته و زمان فرخنده چون کار نقاشی به پایه سحر و اعجاز رسید فی الجمله بازار اعتبار کارهای وی کساد گردید» (والی اصفهانی، ۱۳۷۲: ۴۷۱)

۲. «(...) و شاه‌عباس برای دفع استیلای ایشان خلع سلاحشان کرد. چون قزلباشان نیز بیشتر پیرو آیین فتوت بودند از پا درآمدند و نفوذ فوق‌العاده‌ای که در قرن نهم در پایان دوره‌ی تیموری داشتند از میان رفت و سازمان‌های متعدد ایشان در ایران به هم خورد و مجامع ایشان که به نام «لنگر» و «زاویه» در ایران فراوان بود بسته شد. از آن پس پیروان فتوت و جوانمردی در گوشه و کنار ایران پراکنده باقی ماندند و چون مردانشان جوانان نابالغ و مردان را زیردست خود می‌پروردند و ایشان را به آیین خود خو می‌دادند کلمه‌ی «لوطی» و «الواط» را درباره‌ی ایشان به کار بردند (...)» (نفیسی، ۱۳۸۸: ۱۲۸). همچنین: «فتوت در آغاز آیین مردان جنگاور و سپاهی پیشه بود و با گذشت زمان مجامع جوانمردان در شهرها گسترش یافت، جوانمردی با زهد و تصوف درآمیخت و از این پیوند آیین‌های قلندری و خاکساری پدید آمد» (افشاری، ۱۳۸۸: ۱۲).

۳. آثار رضا عباسی را می‌توان در پاسخ به این پرسش عمیق گرابار به‌عنوان محور بحث مطرح کرد که «آیا درست است این نقاشی‌ها را با این هدف بررسی کنیم که در ترکیب‌بندی آن‌ها یا موضوع‌هایی که برگزیده‌اند بیان عقاید سیاسی و انعکاس رویدادها یا قضاوت‌های مربوط به آن دوره را که همواره بردی بسیار محدود داشتند بیابیم.» (گرابار، ۱۳۹۶: ۱۶۶) البته که نمی‌توان به این نکته‌ی طرح‌شده پاسخ کامل داد اما خود گرابار نیز در متنش وقتی به مکتب اصفهان می‌رسد می‌گوید «انسان وسوسه می‌شود این تصاویر را نقد اجتماعی و نمایش‌دهنده اشراف سیاسی یا منورالفکری بداند که سنخیتی با قرن هفدهم میلادی نداشتند.» (گرابار، ۱۳۹۶: ۱۰۸) در اینجا نکته اینجاست که بحث بر سر حقیقتی غیرقابل شک پیرامون هنرمند و تاریخ زندگی او نیست بلکه تمرکز بر ارتباط بیننده با اثر هنرمند و عمیق‌تر کردن تفکر و گفت و گو در باب معنای آن است.

۴. به گفته پانوفسکی، در تقابل با علوم طبیعی، «وظیفه‌ی علوم انسانی منع آن چیزی نیست که در هر حال از دست می‌رود بلکه

وظیفه‌ی آن حیات‌بخشی به آن چیزی است که از بین رفته است.» (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۳۱ و ۳۲) در قسمت‌هایی از پژوهش‌ها پیرامون رضا عباسی مشاهده می‌شود که ابهامات، مثلاً در باب نام و امضا تا میزان زیادی بحث پیرامون آثار هنری هنرمند را به حاشیه رانده است.

این نگرش‌ها در دو مسیر کلی و تقریبی یعنی تاریخ‌گرایی و سنت‌گرایی قابل دسته‌بندی است. مجموعه آثار رضا عباسی، هم پیش‌فرض یا نگرش «هنرمند صرفاً بازنمایی کننده‌ی امور عرفانی و روحانی است» را زیر سؤال می‌برد و هم پیش‌فرض «هنرمند کاملاً در انحصار و در خدمت دربار است». درواقع آثار او، در فضای میان این دو نگرش و در بعضی از آثار، فراتر از هر دوی آن‌ها در نوسان است.

۵. در اینجا منظور به کار بردن مفاهیم و مدل‌های عمدتاً فلسفه‌ی غرب در تحلیل آثار نگارگری است. در این امر باید به نکات و ظرایف فراوانی توجه کرد و روش‌شناسی را به‌مثابه موضوعی جداگانه برای پژوهش در نظر گرفت اما به‌طور خلاصه می‌توان گفت سه شرط برای این موضوع اهمیت دارد. اول اینکه با داده‌های موجود توجیه‌پذیر باشد؛ دوم اینکه به ارائه‌ی درک و شناخت بیشتر از اثر و هنر بیانجامد؛ و سوم اینکه تعادل بین رویکرد، مسائل تاریخی و اثر هنری برقرار باشد.

۶. راکسبورا موضوع پدیدآورندگی را در مقاله‌ی خود تحلیل می‌کند. موضوع مقاله او در باب بهزاد است. او می‌گوید: «هنرپژوهان با شتاب‌زدگی به کمک شیوه‌های نامناسب مجموعه آثار هنری هر یک از هنرمندان را تفکیک و مشخص کردند (...)» (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱۷۶). به نظر می‌رسد می‌توان این گزاره را در باب رضا عباسی نیز به کار برد. البته علاوه بر مجموعه آثار، این موضوع در نام او نیز مشاهده می‌شود.

۷. «از نقاشی مینیاتور به‌مثابه کلید یا الگویی کوچک استفاده می‌شود که با آن می‌توان بعضی سازوکارهای فرهنگ دوره‌ی صفویه را بازسازی کرد، سازوکارهایی که در آینده می‌توان به هنگام تجزیه‌وتحلیل جلوه‌های این فرهنگ از آن‌ها استفاده کرد» (نظرلی، ۱۳۹۰: ۱۷۱-۱۷۲)

۸. برای مثال، در بسیاری از پژوهش‌هایی که بعد نظریه در آن‌ها پررنگ‌تر از تاریخ و آثار هنری است، مشاهده می‌شود که پاسخ دادن به سؤال سمت و سویی خلاف واقعیت پیدا می‌کند و گویی نظریه بر موضوع و سؤال سایه افکنده و محتوای خود را بر داده‌های تاریخی و آثار تحمیل می‌کند.

۹. ۶۵۰-۷۳۵ هجری قمری

۱۰. ۶۱۵-۷۰۰ هجری قمری

۱۱. ۸۹۲-۹۳۰ هجری قمری

۱۲. در منابع بسیاری به ابعاد حکومت صفویان پرداخته شده است. منصور صفت‌گل به‌طور خلاصه نقطه اشتراک این تحقیقات را توجه به سه رکن اصلی می‌داند که شاهنشاهی صفوی بر آن استوار است: نظریه سلطنت ایرانی؛ ادعای نیابت امام غایب و مقام معنوی مرشد کامل در طریقت صفوی (صفت‌گل، ۱۳۹۴: ۲۵).

۱۳. «بسیاری از وابستگان به این فرقه‌ها، از پس از قرن هشتم، در صف مریدان خاندان شیخ صفی درآمدند. گستردگی این موج تا آن اندازه بود که گفته شده در اوایل قرن دهم، بیش از چهار پنجم مردم آناتولی بر عقاید شیعی از نوع غالی آن بوده‌اند.» (جعفریان، ۱۳۷۹: ۱۷)

۱۴. برای درک بیشتر این تأثیرگذاری، کتاب «در باب صفویان» از سیوری اطلاعات مفیدی ارائه می‌کند. در مقاله‌ی «مبلغی صفوی در هرات سده پانزدهم میلادی» ارتباط صفویه با سوءقصدی که به شاهرخ تیموری شده بررسی می‌شود (سیوری، ۱۳۹۴: ۳۷-۴۴).

۱۵. علی شریعتی در کتاب خود «تشیع علوی و تشیع صفوی» از این اصطلاح برای توضیح تقابل بین شیعه صفوی و شیعه علوی استفاده کرده و آن دو را در تضاد با یکدیگر می‌داند (شریعتی، ۱۳۵۱: اکثر صفحات). در اینجا این اصطلاح از این کتاب وام گرفته شده است.

۱۶. در این زمینه می‌توان به قسمتی در کتاب خلاصه التواریخ اشاره کرد که می‌گوید: «علما و فضلا شروع در مسائل و مباحث مذهب حق ائمه معصومین نموده کتب فقه امامی را رواج دادند و روزبه‌روز آفتاب حقیقت ائمه اثناعشر ارتفاع پذیرفته، اطراف و اکناف عالم از اشراق لوامع طریق تحقیق آن منور گردید.» (قاضی احمد قمی، ۱۳۹۵: ۷۳)

۱۷. منابع بسیاری به این موضوع اشاره کرده‌اند که رهبران صفوی تمایل داشتند پیروانشان آن‌ها را وجودی الهی و منجی بدانند. برای مثال در سفرنامه‌ی آنجوللو آمده است: «این شاه را بخصوص سپاهیانش می‌پرستند و بسیاری از آنان بی جوشن و زره می‌جنگند. از مردن در راه سرور خود خرسندند. با سینه‌های برهنه به میدان جنگ می‌روند و فریاد می‌زنند: «شیخ، شیخ» که در زبان فارسی به معنی «خدا، خدا» است. دیگران او را پیغمبر می‌دانند؛ اما همین قدر مسلم است که همه معتقدند او نخواهد مرد.» (آنجوللو، ۱۳۸۱: ۳۴۴) اشعاری از زبان خود شاه اسماعیل هم بر این مبنا موجود است.

۱۸. شاه تهماسب مهم‌ترین نقش را در استقبال از علمای جبل عامل داشت (جعفریان، ۱۳۸۷: ۱۵۲). این نکته هم مهم است که دانش شیعی که از عراق به ایران آمد چندان با تصوف میانه‌ای نداشت و در همان آغاز برخوردی میان علمای شیعه با صوفیان پیش آمد (جعفریان، ۱۳۸۵: ۲۴۳).

۱۹. شاید به بحث آمدن این تنش‌های اجتماعی-روانی خود معلول رفاه و امنیت دوران سلطنت شاه‌عباس و تأمین نیازهای اولیه است. از زمان جنگ چالدران تا ۱۰۴۸ که سلطان مراد چهارم بغداد را به خاک عثمانی منضم کرد رشته‌ی جنگ بین صفویان و عثمانیان قطع نشد (لین‌پول، ۱۳۶۳: ۲۲۹). همچنین در شرق هم وضعیت بهتری قابل مشاهده نیست. در زمان شاه‌عباس حداقل در مرکز ایران شاهد جنگی در ابعاد گذشته نیستیم.

۲۰. جلال‌الدین محمد یزدی، منجم و ندیم خاص شاه‌عباس، در این موضوع یکی از نمونه‌ها را ارائه کرده است که در آن نشان داده می‌شود که شاه‌عباس تا چه میزان به صوفیان بدبین بوده است (تاریخ شاه‌عباس، تألیف جلال‌الدین محمد یزدی منجم، نسخه¬های خطی کتابخانه ملی تهران و کتابخانه ملک، به نقل از کتاب زندگانی شاه‌عباس اثر فلسفی) (فلسفی، ۱۳۴۷: ۱۸۵).

۲۱. «به این ترتیب ما موفق خواهیم شد خیلی از کتاب‌های مذهبی خود را در ایران منتشر کنیم و روحانیون مسیحی خواهند توانست با امکانات بیش‌تری به روشن شدن فکر و روح مردم این سامان کمک کنند.» (دلاواله، ۱۳۹۱: ۳۲۳) این برخوردهای شاه‌عباس دلیل و اساسی سیاسی داشته که همان اتحاد با مسیحیان علیه عثمانیان بوده است (جعفریان، ۱۳۷۹: ۹۶۸). فلسفی نمونه‌های بسیاری از این موارد را می‌آورد که استقبال شاه‌عباس از کشیشان پرتغالی یکی از آن‌هاست (فلسفی، ۱۳۹۶: ۱۵).

۲۲. منظور شاه اسماعیل صفوی است.

۲۳. در تاریخ عالم‌آرا، در قسمتی که به فتوحات شاه‌تهماسب اختصاص دارد آمده است که: «غازیان آورده فی‌مابین نایره جنگ و جدال اشتعال یافت و به نیروی اقبال آن قلعه خیبرمثال باندک اهتمامی مسخر و مفتوح گشته مادر لوارصاب با اکثر از ناوران دستگیر شده آن بی‌دینان را بتیغ جهاد بجهنم و بئس المهاد فرستادند و چند قلعه و حصار دیگر بسعی و مردانگی شاهویردی سلطان زیاد اغلی مسخراولیای دولت روزافزون گردیده درین یورش زیاده از سی هزار اسیر بدست جیوش دریا خروش درآمد از آن جمله آنچه زنان و دختران و پسران عظماء و اعیان و از ناوران بود در عوض خمس بسر کار اشرف اختصاص یافت.» (اسکندربیگ منشی، ۱۳۵۰:۸۸)

۲۴. شاید یکی از محوری‌ترین نکاتی که در این رابطه می‌توان موردبررسی قرار بگیرد رابطه‌ی نقاشان آن دوره از اصفهان با یکدیگر است. آنتونی ولش در فصل چهار کتاب خود «نگارگری و حامیان صفوی» به رابطه و تأثیر نقاشان اصفهان می‌پردازد. او در مواردی به تأثیرپذیری صادقی بیگ از نقاش جوان اشاره می‌کند (ولش، ۱۳۸۹: ۱۳۵-۱۴۰).

۲۵. شعر صائب بدین‌گونه است: «عدم آیینه، عالم عکس و انسان / چو چشم عکس در وی شخص پنهان / ...»

۲۶. در کتب تاریخ هنر اسلامی یا نگارگری بارها ادعاهایی نظیر این مورد ذکر شده است. مثال واضح‌تر عکاشه است که می‌گوید «زندگانی بی‌قید و بار و لاابالی‌وار رضا عباسی در موضوع‌هایی که برای نگاره‌های خود انتخاب می‌کرد نمایان است» (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۰۶). چند سؤال مطرح می‌شود. اول اینکه آیا موضوعات نقاشی می‌توانند استنادی بی‌قیدوشرط بر پایبند نبودن هنرمند به اخلاقیات یا زیرکی او برای فروش بیشتر باشند؟ مهم‌تر از آن، فارغ از اینکه این‌گونه ادعاها چه سودی دارند، آیا می‌توان معیاری مشخص برای قضاوت درباب شخصیت و اخلاقیات هنرمندان در نظر گرفت؟ موضوع در اینجا به هیچ‌وجه دفاع از هنرمند نیست، بلکه ضرورت زدودن پیش‌فرض‌های امروزی و تعمیم‌های کلی و اغلب با استدلال و استنادهای ضعیف است که در مقیاس بزرگ‌تر می‌تواند مشکل‌زا باشد.

۲۷. این مسئله از آن‌رو اهمیت دارد که در متون مختلفی شاهد تعجیل و برتری دادن به یکی از این دو مفهوم هستیم؛ مثل پورتر که می‌گوید: «ترجیح معنا بر فرم نیز یکی از جنبه¬های عمیق تعالیم صوفیه است» (پورتر، ۱۳۹۲:۱۵۰).

۲۸. نقاشی‌ها «بسیار دور از جو و فضای ذائقه درباری است و در بعضی موارد به حس‌پذیری اروپایی نزدیک است. فقط در سبک ترسیم و تصویر جامه‌های این آثار است که انعکاس کم‌رنگی از فضای دربارهای صفوی حس می‌شود» (تواسکارچیا، ۱۳۷۶:۲۸).

۲۹. بینیون، ویلکینسون و گری به این نقد متوسل می‌شوند که می‌توان نوعی انحطاط در سرزندگی و خلاقیت در این هنرها مشاهده کرد و همچنین، شرایط نقاشی جداست چون به نظر آن‌ها تا میزان زیادی این هنر از دربار فاصله گرفته است (بینیون و همکاران، ۱۳۸۳:۳۷۶). این نکته ما را به این سؤال می‌رساند که آیا هنرمندانی مانند رضا عباسی در نقاشی‌هایشان صرفاً دغدغه نوستالوژیک تجدد و سنت داشتند یا چالش آن‌ها انتقاد از نوعی پیشرفت ناپخته و از نظر آن‌ها اشتباه بوده است؟

۳۰. تغییرات ایجادشده توسط شاه‌عباس در مقبره‌ی شیخ صفی از این نظر بسیار مهم هستند. تحقیقات نشان می‌دهند هدف شاه‌عباس از این تغییرات ایجاد فضایی سلطنتی، محکم‌تر کردن مقبره به‌مثابه پایگاهی برای جمع‌آوری نیرو و در کل نشان تفسیر جدیدی از حکومت صفوی بوده است (رضوی، ۱۳۸۸:۳۱)

۳۱. خاتمه الکتاب نسخه‌ی مخزن‌الاسرار سال ۱۰۲۲ که نام میرعماد بر آن دیده می‌شود، توجه مشترک به مسائل صوفیانه و مسیر زندگی تقریباً مشترک هردو در نسبت با دربار از جمله عواملی است که برای اثبات مثبت بودن این رابطه می‌توان در نظر گرفت (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۷۲).

۳۲. می‌توان سؤال کرد که چرا دماغ و گوش‌هایی که رضا عباسی مخصوصاً در شاهنامه یا تک‌نگاره‌های مستمندان می‌کشیده تا این حد متفاوت از سابقه‌ی تصویری نگارگری یا شیوه‌ی هم‌عصرانش بوده و به نظر می‌رسد با تأکید بیشتری روی آن‌ها کار شده است. البته که با منابع کنونی نمی‌توان پاسخی قطعی به این پرسش داد.

۳۳. یکی از نکات موردتوجه و مهم این است که باید مراقب باشیم برای هرآنچه می‌بینیم ارزش نمادین و نمادپردازانه قائل نشویم (لیمن، ۱۳۹۱:۸۶)

۳۴. به گفته کن‌بای در نسبت دادن نگاره‌های عشاق و پیرمرد (تصویر ۴) و جشن در صحرا (تصویر ۳) به رضا عباسی باید کمی با احتیاط و تأمل عمل کرد (کن‌بای، ۱۳۹۳:۹۵). با اینکه برای نظر دادن در باب رنگ‌گذاری این آثار باید به نسخه‌ی اصلی و غیرچاپی رجوع کرد اما در باب خطوط با دقت در سیالیت آن‌ها، فرم مربوط به لباس‌ها و همچنین نحوه‌ی کشیدن چشم و صورت تصویر ۴ به‌احتمال زیاد متعلق به خود رضا عباسی است. در باب تصویر ۳ نمی‌توان چنین قاطعانه نظر داد، چون تصویر چاپی کیفیت مناسبی ندارد؛ اما اگر به دو نفر پایین تصویر مخفیانه نوشیدن جام و علامت سکوت فرد راستی نگاه شود، می‌توان به احتمالاتی که متعاقباً در باب معنای چندلایه‌ی اثر ارائه خواهد شد جدی‌تر اندیشید.

۳۵. در نگاره جشن در صحرا حالت دست او تغییر کرده و مثل حالت نهی یا پیشنهاد مخفیانه‌تر انجام دادن عمل نوشیدن است.

۳۶. شیلا کن‌بای در این باره این احتمال را می‌دهد. (کن‌بای، ۱۳۹۳: ۱۰۰)

۳۷. به جزیقه‌ی این پیکره بقیه موارد او کاملاً به نوازنده دایره شبیه است.

۳۸. در نگاره جشن در صحرا هم نوازنده ساز را همین‌طور در دست گرفته است.

۳۹. در مقایسه یک سوم بالایی این دو نگاره می‌توان فرض کرد که نگاره سمت چپ مرحله بعدی نگاره سمت راست است. درخت و بوته تنومندتر و خمیده‌تر شده‌اند. صخره‌ها حجیم‌تر شده‌اند و از همه مهم‌تر دو جفت پرنده سمت راست تبدیل به یک پرنده شده‌اند.

۴۰. این اثر یک کپی از یک کپی محسوب می‌شود و این موضوع درصد تصادفی بودن این انتخاب را بسیار کم می‌کند. این اثر در موزه‌ی رضا عباسی نگه‌داری می‌شود. اثر اصلی که کار خود بهزاد است نیز در موزه‌ی گلستان نگه‌داری می‌شود. دو اثر دیگر با این موضوع موجود است که از نظر ترکیب‌بندی با این اثر متفاوت هستند: یکی نسخه Per 119. 32 در موزه‌ی چستربیتی و نسخه‌ی ۵۳۰۲ در کتابخانه بریتانیا (صفحه‌ی ۷۶).

۴۱. (در تحکیم این ادعا) توجه به نظرات آژند در باب نگاره‌های دوره سوم مهم است: «در این دوره جد و طنز را درهم می‌آمیزد و عرصه‌های سیاسی و اجتماعی زمانه‌ی خود را به تصویر می‌کشد. این

رویکرد را شاید بتوان در نگاره «نشمی کمانگر» او بهتر مشاهده کرد. این نگاره ها آکنده از طنز و طبیعت واقعیت است. آن کمانگرانی که زمانی در کسوت قزلباش و هواخواهان جان سپار، شهرت و صلابت برای صفویان به ارمغان می آوردند، حال براثر دگرگونی های پیاپی و پرشتاب و گردش کار و برگشتگی روزگار، ابدیل به شیران علم شده اند و با دم و دود و قلیان و عیش و عشق چیزی شده اند در حد یک دون کیشوت زمانه» (آژند، ۱۳۹۵: ۶۱۰).

۴۲. به همین علت است که یکه سوار ریشدار همچنان با تیر و کمانی که عناصر متعلق به گذشته اند، نمی تواند در مقابل شکارچیانی که اسلحه های مدرن دارند، کاری از پیش ببرد (کن بای، ۱۳۷۷: ۲۱۸).

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، رضا، آقارضا و رضا عباسی. ***هنرهای زیبا***، شماره ۲۱، ۷۷ تا ۸۶.

آژند، یعقوب (۱۳۹۳). ***مکتب نگارگری اصفهان***، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب (۱۳۹۵). ***نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)***، جلد دوم، تهران: سمت.

اسکندربیگ منشی (۱۳۵۰). ***تاریخ عالم آرای عباسی***، تصحیح ایرج افشار، تهران: انتشارات امیرکبیر.

اشرفی، م.م. (۱۳۹۶). ***از بهزاد تا رضا عباسی***، ترجمه نسترن زندی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

آفرین، فریده (۱۳۹۲). نگره مؤلف و آثار کمالالدین بهزاد و رضا عباسی، ***باغ نظر***، شماره ۲۵، ۸۹ تا ۱۰۰.

افشاری، مهران، مداینی، مهدی، (۱۳۸۸). ***چهارده رساله در باب فتوت و اصناف***، چاپ سوم، تهران: نشر چشمه.

امورتی، ب. س. (۱۳۸۴). ***تاریخ ایران (دوره صفویان)***، ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: نشر جامی.

آنجوللو، جووان ماریا (۱۳۸۱). ***سفرنامه های ونیزیان در ایران***، ترجمه ی منوچهر امیری، چاپ دوم، تهران: انتشارات خوارزمی.

بابایی، سوسن (۱۳۹۰). ***غلامان خاصه***، ترجمه حسن افشار، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم (۱۳۷۸). ***سیاست و اقتصاد عصر صفوی***، تهران: انتشارات صفی علیشاه.

بینیون، لورنس و همکاران (۱۳۸۳). ***سیر تاریخ نقاشی ایرانی***، ترجمه محمد ایران منش، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

پارسادوست، منوچهر (۱۳۹۱). ***شاه تهماسب اول***، چاپ سوم، تهران: شرکت سهامی انتشار.

پاکباز، رویین (۱۳۹۵). ***دایره المعارف هنر***، چاپ اول، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۶). ***معنا در هنرهای تجسمی***، ترجمه ندا اخوان مقدم، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.

پرایس، کریستین (۱۳۹۳). ***تاریخ هنر اسلامی***، چاپ هشتم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

پوپ، آرتور (۱۳۹۳). ***سیر و صور نقاشی ایران***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.

پورتر (پورته)، ایو (۱۳۹۲). ***آداب و فنون نقاشی و کتاب آرایی***، ترجمه زینب رجبی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

پورته، ایو (۱۳۸۸). ***از نظریه دو قلم تا هفت اصل نقاشی***، نگارگری ایرانی-اسلامی، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

تواسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۷۶). ***تاریخ هنر ایران (هنر صفوی، زند، قاجار)***، چاپ اول، تهران: انتشارات مولی.

جعفریان، رسول (۱۳۷۹). ***صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست***، قم: انتشارات پژوهشکده حوزه و دانشگاه.

جعفریان، رسول (۱۳۸۵). ***صفویه از ظهور تا زوال***، چاپ ششم، تهران: انتشارات کانون اندیشه جوان.

جعفریان، رسول (۱۳۸۷). ***نقش خاندان کرکی در تأسیس و تداوم دولت صفوی***، تهران: نشر علم.

چیت سازیان، امیرحسین (۱۳۹۵). تحلیل آثار رضا عباسی بر اساس روش ژیلبر دوران، ***ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی***، دوره ۱، شماره ۲، ۳۱ تا ۵۲.

دلاواله، پیترو (۱۳۹۱). ***سفرنامه ی پیترو دلاواله***، ترجمهی شعاع الدین شفا، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

راکسبرگ، دیوید (۱۳۸۸)، ***نگارگری ایرانی-اسلامی***، ترجمه صالح طباطبایی، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگستان.

رایس، دیوید تالبوت (۱۳۸۴). ***هنر اسلامی***، ترجمه ماه ملک بهار، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

رضوی، کشور (۱۳۸۸). ***هنر و معماری صفویه***، ترجمه مزدا موحد، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

رویمر، ه. ر. (۱۳۸۴). ***تاریخ ایران (دوره صفویان)***، ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: نشر جامی.

سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). ***هنر دربارهای ایران***، ترجمه ناهید محمدشمیرانی، چاپ اول، تهران: نشر کارنگ.

سومر، فاروق (۱۳۷۱). ***نقش ترکان آناطولی در تشکیل و توسعه دولت صفوی***، ترجمه احسان اشراقی و محمدتقی امامی، تهران: نشر گستره.

سیوری، راجر (۱۳۹۴). ***در باب صفویان***، ترجمه رمضان علی روح الهی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

سیوری، راجر (۱۳۹۷). ***ایران عصر صفوی***، ترجمه کامبیز عزیزی، چاپ بیست و نهم، تهران: نشر مرکز.

شاردن (۱۳۳۸). ***سیاحت نامه شاردن***، ترجمه محمد عباسی، جلد پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

شریعتی، علی (۱۳۵۱). ***تشیع علوی و تشیع صفوی***، تهران: نشر سپیده باوران.

الشیبی، کامل مصطفی (۱۳۸۰). ***تشیع و تصوف***، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

صادقی بیگ افشار (۱۳۲۷). ***مجمع الخواص***، ترجمه عبدالرسول خیام پور، تبریز: نشر خیام.

صفتگل، منصور (۱۳۹۴). ***فراز و فرود صفویان***، چاپ سوم، تهران: انتشارات کانون اندیشه جوان.

عالی افندی، مصطفی (۱۳۶۹). ***مناقب هنروران***، ترجمه توفیق سبحانی، تهران: نشر سروش.

عکاشه، ثروت (۱۳۸۰). ***نگارگری اسلامی***، ترجمه غلامرضا تهامی، چاپ اول، تهران: نشر حوزه هنری.

فاضل، سیده آیین (۱۳۹۱). رویکردی جامعه شناختی بر زندگی رضا عباسی، ***نگره***، شماره ۲۴، ۳۶ تا ۴۹.

فریر، رانلد (۱۳۸۴). ***تاریخ ایران (دوره صفویان)***، ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: نشر جامی.

فلسفی، نصرالله (۱۳۳۲). جنگ چالدران، ***مجله دانشکده ادبیات تهران***، شماره ۲، سال اول، ۵۰ تا ۱۲۷.

فلسفی، نصرالله (۱۳۴۷). ***زندگی شاه عباس***، چاپ سوم، تهران: دانشگاه تهران.
فلسفی، نصرالله (۱۳۹۶). ***سیاست خارجی ایران در دوران صفویه***، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
قاضی احمد قمی (۱۳۸۳). ***گلستان هنر***، تهران: نشر منوچهری.
قاضی احمد قمی (۱۳۹۵)، ***خلاصه التواریخ***، تصحیح دکتر احسان اشراقی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳). ***احوال و آثار نقاشان قدیم ایران***، لندن: ناشر نامشخص.
کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۸۰). ***احوال و آثار میرعماد الحسنی السیفی القزوینی***، لندن: نشر نامشخص.
کن‌بای، شیلا (۱۳۷۷). ***دوازده رخ***، ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: نشر مولی.
کن‌بای، شیلا (۱۳۹۱). ***نقاشی ایرانی***، ترجمه مهدی حسینی، چاپ پنجم، تهران: دانشگاه هنر.
کن‌بای، شیلا (۱۳۹۳). ***رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش***، ترجمه یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
کورکیان و سیکر (۱۳۷۷). ***باغ‌های خیال***، ترجمه پرویز مرزبان، چاپ اول، تهران: نشر فروزان.
گرابار، اولگ (۱۳۹۶). ***مروری بر نگارگری ایرانی***، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ اول، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
لیمن، اولیور (۱۳۹۱)، ***زیباشناسی اسلامی***، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
لین‌پول، استانلی (۱۳۶۳). ***طبقات سلاطین اسلام***، ترجمه عباس اقبال، تهران: نشر دنیای کتاب.
متی، رودی (۱۳۹۳). ***ایران در بحران***، ترجمه حسن افشار، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
محبی، بهزاد (۱۳۹۶). نقش زن در نگاره‌های دوره صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی، ***پژوهشنامه زنان***، سال هشتم، ۹۷ تا ۱۲۱.
مزاوی، میشل (۱۳۶۳). ***پیدایش دولت صفوی***، ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: نشر گستره.
نسخه خطی به شماره ۶۳۲۵، صادقی بیگ افشار، موزه ملک.
نظرلی، مائیس (۱۳۹۰). ***جهان دوگانه مینیاتور ایرانی***، ترجمه عباس علی عزتی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
نفیسی، سعید (۱۳۸۸). ***سرچشمه تصوف در ایران***، چاپ اول، تهران: انتشارات پارسه.
نویدی، داریوش (۱۳۸۶). ***تغییرات اجتماعی-اقتصادی در ایران عصر صفوی***، ترجمه‌ی هاشم آقاجری، تهران: نشر نی.
واله اصفهانی (۱۳۷۲). ***خلد برین (ایران در روزگار صفویان)***، به کوشش میرهاشم محدث، تهران: مجموعه انتشارات ادبی و تاریخی.
ولش، آنتونی (۱۳۸۹). ***نگارگری و حامیان صفوی***، ترجمه روح‌الله رجبی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

References

Afarin, F. (2013). A study on Authorship in Kamal ud-Din Behzad and Reza Abbasi's Works, ***The Scientific Journal of NAZAR research center (Nrc)***, Vol.10, No.25, 15-26 (Text in Persian).
Afshari, M., Madayeni, M (2009). ***Fourteen treatises on fatwat and guilds***, third edition, Tehran: Cheshmeh (Text in Persian).
Ali Effendi, M. (1990). ***Managheb Honarvaran***, Translated by T. Sobhani, Tehran: Soroush (Text in Persian).
Al-Sheibi, K. M. (2001). ***Shiism and Sufism***, Translated by A. Zakavati Qaragazloo, third edition, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Amoretti, B.S. (2005). ***RELIGION IN THE TIMURID AND SAFAVID PERIODS***. Translated by Y. Aghand, Tehran: Gami (Text in Persian).
Angello, J. M. (2002). ***The Travelogues of the Venetians in Iran***, Translated by M.Amiri, second edition, Tehran: Kharazmi (Text in Persian).
Ashrafi, M. M. (2009). ***From Bihzad to Riza Abbasi***, Translated by N. Zandi, second edition, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Azhand, Y. (2005). Reza, Agha Reza and Reza Abbasi, ***Fine Arts Journal***, No. 21, 77-86 (Text in Persian).
Azhand, Y. (2014). ***Isfahan School of Painting***, Second Edition, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Azhand, Y. (2016). ***Iranian Miniature (Research in the History of Iranian Painting and Miniature)***, Volume 2, Tehran: Samt (Text in Persian).
Babaie, S. (2011). ***Slaves of the Shah: New Elites of Safavid Iran***, Translated by H.Afshar, Tehran: Markaz (Text in Persian).
Bastani Parizi, M. (1999). ***Iran under Safavids economic and political conditions***, Tehran: Safi Alishah (Text in Persian).
Binyon, L. (2004). ***Persian Miniature Painting***, Translated by M. Iranmanesh, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Canby, Sh. (2012). ***Persian Painting***, Translated by M. Hoseini, Tehran: Art university (Text in Persian).
Canby, Sh. (2014). ***Rebellious Reformer: Drawings and Paintings of Riza-Yi ‹Abbasi of Isfahan***, Translated by Y. Azhand, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Canby, Sh. (1998). ***Twelve Faces***, Translated by Y. Azhand, first edition, Tehran: Mola (Text in Persian).
Canby, Sh. (2009). ***Shah Abbas the remaking of Iran***, British museum press.
Chardin, J. (1959). ***Chardin Travelogue***, Translated by M. Abbasi, Volume 5, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Chitasian, A. (2016). Analysis of Reza Abbasi›s works based on Gilbert Doran method, ***Journal of Dramatic Literature and Visual Arts***, 1(2), 31-52 (Text in Persian).
Della Valle, P. (2012). ***The Pilgrim: The Travels of Pietro Della Valle***, Translated by Sh. Shafa, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).
Eskandarbeig Munshi. (1971). ***Tarikh-e Alam Aray-e Abbasi***, edited by Iraj Afshar, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Falsafi, N. (1953). Chaldiran Battle, ***Journal of Tehran Faculty of Literature***, No. 2, first year, 50 to 127 (Text in Persian).
Falsafi, N. (1968). ***The Life of Shah Abbas***, Third Edition, Tehran: University of Tehran (Text in Persian).

Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Newman, A. (2008). ***Safavid Iran rebirth of a Persian empire***, I.B.Tauris Press.
Okasha, T. (2001). ***Islamic Painting***, Translated by Gh. Tahami, first edition, Tehran: Hozeh Honari (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2016). ***Encyclopedia of Art***, First edition, Tehran: Farhang-e Moaser (Text in Persian).
Panofsky, E. (2017). ***Meaning in the Visual Arts***, Translated by N. Akhavan, Tehran: Cheshme (Text in Persian).
Parsadoust, M. (2012). ***First Shah tahmasb***, third edition, Tehran: Sherkat-e Sahami Enteshar (Text in Persian).
Pope, A. (2014). ***A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present***, Translated by Y. Aghand, Tehran: Mola (Text in Persian).
Porter, E. (2009). ***From the «Theory of the Two Qalams» to the «Seven Principles of Painting»: Theory, Terminology, and Practice in Persian Classical Painting***, Persian-Islamic miniature, Translated by S. Tabatabaie, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Porter, E. (2013). ***Painters, paintings, and books: an essay on Indo-Persian technical literature, 12-19th***, Translated by Z. Rajabi, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Price, C. (2014). ***The Story of Moslem Art***, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Rizvi, K. (2009). ***Safavid Art and Architecture***, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Roemer, H. (2005). ***THE SAFAVID PERIOD***. Translated by Y.Aghand, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Roxburgh, D. (2009). ***Persian-Islamic miniature***, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Sadeghi Beg Afshar. (1948). ***Majma ‹al-Khawas***, Translated by A. Khayyampour, Tabriz: Khayyam (Text in Persian).
Sadeghi Beg Afshar, ***Manuscript (No.6325)***, Malek Museum, Tehran(Text in Persian).
Savory, R. M. (2015). ***Studies on the History of Safavid Iran***, Translated by K. Azizi, Tehran: Markaz (Text in Persian).
Savory, R. (2018). ***Iran under the Safavids***. Tehran: Markaz (Text in Persian).
Sefatgol, M. (2015). ***The Rise and Fall of the Safavids***, Third Edition, Tehran: Andishe javan center (Text in Persian).
Shariati, A. (1972). ***Alawite Shiism and Safavid Shiism***, Tehran: Sepide Bavaran (Text in Persian).
Soudavar, A. (2001). ***Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection***, Translated by N. MohammadShemirani, Tehran: Karang (Text in Persian).
Sümer, F. (1992). ***Safevı devletinin kurulusu ve gelismesinde Anadolu Turklerinin rolu: Sah Ismail ile halefleri ve Anadolu Turkleri***, Tehran: Gostareh (Text in Persian).
Talbot Rice, D. (1975). ***Islamic Art***, Tehran: Elmi Farhanfi (Text in Persian).
Tuascarchia, G. R. (1997), ***History of Iranian Art (Safavid Art, Zand, Qajar)***, First Edition, Tehran: Mola (Text in Persian).
Esfahani, V. (1994). ***Khold-e Barin (Iran in the Sa-***
Falsafi, N. (2017), ***Foreign Policy of Iran in the Safavid Era***, Fourth Edition, Tehran: Elmi Faehangi (Text in Persian).
Fazel, S. A. (2012). A Sociological Approach to the Life of Reza Abbasi, ***Nagareh Journal***, No. 24, 36-49 (Text in Persian).
Ferrier, R. (2005). ***TRADE FROM THE MID-14TH CENTURY TO THE END OF THE SAFAVID PERIOD***. Translated by Y.Aghand, Tehran: Gami (Text in Persian).
Ghazi Ahmad Qomi. (2004). ***Golestan Honar***, Tehran: Manouchehri (Text in Persian).
Grabar, O. (2001). ***Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting***, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Grabar, O. (1983). Reflections on the study of Islamic art, ***Muqarnas***, Volume 1, 1-14.
Jafarian, R. (2000). ***Safavids in the field of religion, culture and politics***, Qom: Howze and University Research Institute Publication (Text in Persian).
Jafarian, R. (2006). ***Safavids from emergence to decline***, Tehran: Andishe javan center (Text in Persian).
Jafarian, R. (2008). ***The role of the Karki dynasty in the establishment and continuation of the Safavid state***, Tehran: Elm (Text in Persian).
Ghazi Ahmad Qomi. (2016), ***Kholasat-ol-tavarikh***, edited by Dr. Ehsan Ishraqi, Tehran: University of Tehran Press (Text in Persian).
Karimzadeh Tabrizi, M.A. (1984). ***The Status and Works of Ancient Iranian Painters***, London: Unknown Publisher (Text in Persian).
Karimzadeh Tabrizi, M.A. (2001). ***Biography and works of Mir Emad Al-Hassani Al-Seifi Al-Qazvini***, London: Unknown publication.
Korkian., Seeker. (1998). ***Imaginary Gardens***, Translated by P. Marzban, First edition, Tehran: Forouzan (Text in Persian).
Leaman, O. (2012). ***Islamic Aesthetics: An Introduction***, Translated M.R. Abolghasmi, Tehran: Mahi (Text in Persian).
Linpool, S. (1984). ***Classes of the Sultans of Islam***, Translated by Abbas Iqbal, Tehran: Donya-e Ketab (Text in Persian).
Matthee, R. (2014). ***Persia in Crisis: Safavid Decline and the Fall of Isfahan***, Translated by H. Afshar, Tehran: Markaz (Text in Persian).
Mazavi, M. (1984). ***The Origin of the Safavid State***, Translated by Y. Azhand, first edition, Tehran: Gostareh (Text in Persian).
Moein Al-Dini, M. (2013). The evolution of natural aesthetics in monographs of Isfahan school, ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Journal***, 5(1), 77-90 (Text in Persian).
Mohebbi, B. (2017). The Role of Women in Safavid Paintings with Emphasis on the Works of Reza Abbasi, ***Women›s Research Journal***, Year 8, 97-121 (Text in Persian).
Nafisi, S. (2009). ***The Origin of Sufism in Iran***, First Edition, Tehran: Parseh (Text in Persian).
Navidi, D. (2007). ***Socio-economic changes in Safavid Iran***, Translated by H.Aghajari, Tehran: Ney (Text in Persian).
Nazarli, M. (2011). ***The Dual World of Iranian Miniature***, Translated by A.A. Ezzati, Tehran:

favid era), edited by M.H. Mohaddes, Tehran: literary and historical publication (Text in Persian).
Welch, A. (2010). ***Artists for the Shah: late sixteenth -century painting at the Imperial court of Iran***, Translated by R. Rajabi, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Yarshater, E. (1974), Safavid literature: growth and decline, ***Iranian studies Journal***, vol 47, 120-174.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

A Study on the Theme of Reza Abbasi›s Works in his Third Period of Life (Based on Historical Contexts)[1]

Sina Alizadeh Osalou [2]
Mahyar Asadi [3]

Research Paper
Received: 2021-01-23
Accepted: 2021-08-30

Abstract

The works of the third period of Reza Abbasi's life, which are related to the time of his return to the court, have not been yet extensively studied. By reviewing the political, religious, literary, intellectual, and economic situation, this article intends to answer the following questions that what is the meaning and meaning of the works of the third period of Reza Abbasi's life, and what difference do they show in the artist's approach compared to the first and second periods of his life?

The works of this study consist of five paintings including: «Golgasht with Ashrafzadeh (right)», «Golgasht with Ashrafzadeh (left)», «Golgasht in the desert», «Lovers and old man» and «Thief, poet, and Dogs ". They have been purposefully selected as a perfect example of the artist's dominant approach in the third period of his life. This research is considered fundamental in terms of purpose, and with an interpretive-historical method and collecting information from library sources, including primary sources and new research, it has analyzed the subject. The results show that the works of the third period of Reza Abbasi's life express a dual and critical approach to life, part of which is derived from the experiences of the period away from the court.

Reza Abbasi's time is a very important period in the history of Iran from a political, social, and artistic point of view due to its coincidence with the reign of Shah Abbas. The abundance of articles and research about the life and works of Reza Abbasi shows his importance in the history of Iranian art. Despite leaving and rejoining the court, he is an artist who has been revered by prominent figures of his time. Nevertheless, a series of contradictions rooted in the past and the events of that time raises many issues. Conflicts about tradition and modernity, different or new religions and beliefs, old and new military forces, confrontations between the court and the tribes, are only part of this chain. Reza Abbasi entered the court simultaneously as a talented young man in the field of painting and left the court in 1011 AH for various reasons. Historians of Shah Abbas's court, including Iskanderbeg and Ghazi Ahmad Qomi, in addition to describing his characteristics, cite his connection with intimidators and wrestlers as reasons he did not get much respect.

Reza Abbasi returned to the court in 1018 AH and resumed his work as a painter. According to Canby, this distance and his return to the court divide Reza Abbasi's life into three parts: the first period, which coincides with his early works, the second period, which is known as the period of rebellion, and the third period, which corresponds to the return of Reza Abbasi to the court. Meanwhile, the last period of Reza Abbasi's life is doubly important for two reasons. First, the amount of researche so far has been more focused on the rebellious period of Reza Abbasi and less on the third period of his life. The second is the maturity of Reza Abbasi's works in this period and considering the third period as the result of his artistic life. More than his previous works, the works of the third period challenge the presuppositions and attitudes about the art of painting and the methodology of analyzing the artworks.

The present study aims to explain the thematic features of the works of the third period of Reza Abbasi's life by relying on the artist's life. The main question is that, considering the historical context, what meaning do the works of the third period of Reza Abbasi's life hold, and the second question is that compared to the first and second periods of Reza Abbasi's life, how these works show his different approach from the past.

The use of a balanced and comprehensive method in the art of painting have mutual importance. First, it is possible to get a more accurate understanding of history from information about art and examine the artist's living conditions from another perspective.Second, one can get closer to creativity in contemporary art and thought by carefully recognizing and analyzing all of these themes in past art. In order to deal with this method, it is necessary to put together the historical contexts, the contexts of the thoughts around it to reconstruct the life of the artist and, most importantly, a detailed analysis of the theme of the works of art.

This research, which is considered qualitative, with an interpretive-historical method, intends to analyze the inferential analysis of the studied subject by collecting information from library sources, including primary sources and the new research.The statistical population includes the works of the third period of Reza Abbasi's life and the studied samples include five drawings that have been selected purposefully and rely on a theoretical framework. Ac-

1-DOI:10.22051/JJH.2021.34884.1603

2- Master of Art Studies, Department of Visual Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran, Corresponding Author. Email: sinaalizadeho@gmail.com

3-Assistant professor, Department of Visual Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: mahyar.asadi@ut.ac.ir

cording to the historical method used in this article, first, the situation of the rulers of the time, a set of socio-political contexts, economic situation, history of literature, and contemporary thought of Reza Abbasi is studied. After recognizing these cases and receiving a picture of the formation of the works, the theme of the works and their various dimensions, based on the shreds of evidence and documents, are analyzed. The issue that needs to be addressed in the present research method is that all three dimensions of history, theory, and works of art are necessary to answer the questions related to the art of painting, and these three should be addressed in a balanced way.
During the reign of Shah Abbas, the economy reached its most advanced level during the Safavid period. In addition, Shah Abbas, with his tact, upgraded the country militarily and security-wise. All the favorable policies of that time can be best seen in Isfahan of that period and from the available reports and travelogues. Nevertheless, one should not ignore the socio-cultural gaps and issues, and contradictions of that era. During this period, Reza Abbasi entered the court as a talented young man and grew up. In the middle period of his life, due to his religious tendencies, he distanced himself from the court for several years (this period is known as the period of Reza Abbasi's rebellion), and after returning to the court, his painting style changed significantly, in terms of both form and theme. During this period, most of his works express his dual approach to life. For example, in Golgasht with Ashrafzadeh, although at first glance a completely different atmosphere is observed from the second period, with further analysis, it can be concluded that Reza Abbasi in this period of his life is trying to cope the court life and tendencies outside the court. However, in this connection, like the literary tendencies common to poets at that time, there was an attempt to create a special language, enigmatic, metaphorical, and containing content subtleties, which, firstly, need more reflection to discover its dimensions, and secondly, in no way to the audience. It does not convey a definite and final meaning.
Apart from such attempts to construct a special language, Reza Abbasi also seeks a way out of the usual tendencies to express his protes t, which, according to current information, is unprecedented until then. Throughout the history of painting, imitation of the past works has been pervasive, and painters have imitated these works for educational and technical purposes. However, the imitation of Behzad's work by Reza Abbasi, for the reasons mentioned, indicates a kind of conscious choice, which, considering its subject, clarifies the content of his protest.
In general, it should be said that Reza Abbasi's works in the third period of his life narrate a dual and, at the same time, critical approach to the life and current situation of the society during the artist's life. There is a narrative hidden in the heart of his visual metaphors and clever choices, and it is not possible to receive it except by recognizing the socio-historical context of the formation of works and the re-creation of the artist's life.
Keywords: Reza Abbasi, Painting, Isfahan School, Safavids, Iranian Painting.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی