نوع مقاله: پژوهشی

دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۰۸
پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵

20.1001.1.23453834.1400.11.22.5.5

عوامل مؤثر بر خودآگاهی هنری نگارگران مکتب اصفهان

صفورا فضل اللهی*

چکیده

اگر تشکیل یک حکومت ملی در لوای تشیع را مهم‌ترین دستاورد صفویان طی ۲۵۴ سال بدانیم، پس بیراهه نیست اگر "فردیت هنری" و پیروِ آن "خودآگاهی هنری" را نیز شگرف‌ترین دستاورد نگارگران مکتب اصفهان برشمریم. عده‌ای از منتقدان و مورخان هنری هنگام بررسی نقاشی‌های مکتب اصفهان، به "فردیت هنری" این نگارگران اشاره می‌کنند که تأکیدی بر خودآگاهی هنری آنان محسوب می‌شود. این نوشتار ضمن توصیف مفهوم "خودآگاهی هنری"، به مهم‌ترین دستاوردهای آن نیز می‌پردازد که مهم‌ترین آنها عبارت است از کسب و بروز هویت مستقل هنرمند. از دیگر تأثیرات خودآگاهی و فردیت هنری نگارگران این دوران، می‌توان از ترویج آثار مرقوم و تألیف تذکره‌ها و خودنوشت‌های نگارگران این عصر نظیر "قانون‌الصور" و "مجمع‌الخواص" نام برد که به‌غیر از ذکر احوالات خود، به توصیف تحولات و گرایش‌های هنری زمانه نیز می‌پردازند. اما چه عواملی در بروز این خودآگاهی هنری دست داشته‌اند؟ این نوشتار ضمن توصیف مفهوم خودآگاهی هنری، به بررسی عوامل مختلفی می‌پردازد که در رشد این پدیده نزد نگارگران مکتب اصفهان دست داشته‌اند. یافته‌های این پژوهش، معطوف به بررسی نتایج خودآگاهی مزبور در برخی از نگاره‌های اساتید مکتب اصفهان هستند. نگارگران این عصر ضمن تجربه‌گرایی و تثبیت سلیقه هنری خویش، از بازارهای هنریِ خارج از مرزهای ایران نظیر هندوستان و امپراتوری عثمانی غافل نبودند و آثار خود را به آنها نیز می‌فروختند. روش تحقیق این مقاله، توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات آن کتابخانه‌ای بوده است، نمونه‌های کتاب‌آرایی و نگاره‌های آن نیز به شیوه گزینشی بوده و منحصراً به منتخبی از نگاره‌های مکتب اصفهان اختصاص دارند.

کلیدواژه‌ها: صفویه، مکتب نگارگری اصفهان، خودآگاهی هنری، فردیت هنرمند

* صفورا فضل‌اللهی، کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس. saforafazlellahi@gmail.com

مقدمه

حمایت بیست‌ساله شاه تهماسب در سال‌های ابتدایی حکومت او از هنروران و هنرمندان موجب شد تا آنها برای چند صباحی قرین توجه و ثروت قرار بگیرند. پس از مرگ شاه تهماسب و قتل ملکه مهدعلیا، دسته‌بندی و جدال میان سران قزلباش چنان بالا گرفته بود که شاه عباس جوان نمی‌توانست از حل توأمان این مشکلات بربیاید. اما پیش کشیدن پای "صلح" با امپراتوری عثمانی، یکی از راهکارهایی بود که او می‌توانست از آن بهره‌مند شود و کشتی طوفان‌زده کشور را به ساحل امنی برساند. روابط دیپلماتیک ایران با کشورهای فرنگی در فاصله قرن‌های ده، یازده و دوازده قمری ضمن بهبود گاهگاهی شرایط اقتصادی، اسباب آشنایی نگارگران ایرانی را با نقاشی غربی نیز فراهم آورد. حضور هنرمندان اروپایی در ایران و توانگری و جهان‌گرایی جمعیت ارامنه کشور، به شناخت هنر اروپایی کمک کرد و داد و ستد با اروپائیان و هند، به صنایع پارچه‌بافی و سفال‌سازی ایران تکانی داد (کنبی، ۱۳۸۷: ۱۴۳). علاقه و حمایت شاه عباس اول از هنرهای دوران خود، بسیار متفاوت از علاقه و ذوق هنری پدربزرگ او یعنی شاه تهماسب بود. به قول راجر سیوری، اگر شاه تهماسب شیفته هنری بود که مرهمی بر اضطراب درون او بود، شاه عباس به ظرفیت‌های هنر می‌اندیشید که می‌توانست به رونق بیشتر اقتصاد کمک کند. تلاش شاه عباس برای ایجاد بازارهای هنری در ایران و تقلید از آثار عثمانی و چینی، سرانجام به حمایت وی از بازارهای هنری داخل ایران منجر شد و در نهایت برخی از کارگاه‌های سلطنتی، به تولید منسوجات، قالی و سفالینه مشغول شدند (ولش، ۱۳۸۵: ۲۴)؛ اما این وضعیت و حمایت، مشمول همگی هنرها واقع نمی‌شد. از جمله هنرهایی که در این دوران رو به زوال گذاشت، کتاب‌آرایی بود. کاهش گشاده‌دستی هنرپروران، مهاجرت بسیاری از نگارگران ایرانی به دربارهای هند و عثمانی و فقدان حامیان هنری، از مهم‌ترین عوامل این زوال به‌شمار می‌روند. اما علی‌رغم چنین افت‌وخیزهایی، نگارگران به تلاش خود در این دوران ادامه می‌دادند. رواج و باب شدن طیف وسیعی از تک‌نگاره‌ها در این دوران، یکی از راه‌حل‌هایی بود که عدم سفارش برای کتاب‌آرایی را جبران می‌کرد. درست است که نگارگران در این ایام از حمایت کارگاه‌های سلطنتی محروم بودند، اما آنها طبقه دیگری را به‌غیر از درباریان و شاهزادگان برای خرید و فروش پیدا کرده بودند که شامل؛ تجار ارمنی، هنرپروران دون‌پایه‌تر یا بازرگانان ایرانی می‌شد که یا هنرشناس بودند و یا از هنر نگارگران منتفع می‌شدند. اما چه عاملی منجر به ایجاد و بروز چنان اعتماد به نفسی در نگارگران این دوران شد که بعد از سده‌ها تواضع، شروع به امضای آثار خود کردند و در ادامه از سلیقه بصری رایج فاصله گرفتند؟ نگارگران مکتب اصفهان علی‌رغم فقدان حمایت‌های سلطنتی، به بازارهای هنری برای خرید و فروش دست یافتند و ذائقه بصری را هم تغییر دادند، اما چگونه؟ نگارگران این دوران به اعتماد به نفس یا به قول آنتونی ولش به "فردیتی" دست یافته بودند که تصور می‌شود آنها را آماده حضور در بازارهای هنری داخلی و خارج از مرزهای ایران می‌کرد (همان: ۲۵). این نوشتار، به دنبال پاسخ به این پرسش‌ها است که نشانه‌های فردیت و خودآگاهی هنری نزد نگارگران مکتب اصفهان چه هستند، چه عواملی در بروز آن نقش داشتند و منجر به چه نتایجی در تاریخ نگارگری ایرانی شده‌اند؟ توصیف و تحلیل مفهوم "خودآگاهی هنری" و بررسی و مداقه نتایج آن، بی‌تردید راهگشای هنرمندان امروزی و معاصر ایران‌زمین در غوغای پرهیاهوی دنیای مجازی خواهد بود. اهداف مورد نظر این مقاله به این شرح هستند:

- تبیین و توصیف خودآگاهی هنری
- تأثیر خودآگاهی هنری در نگارگری مکتب اصفهان
- عوامل بروز خودآگاهی هنری در این دوران

پیشینه پژوهش

درباره نگارگری مکتب اصفهان و مشخصات آن، کتاب‌های بسیاری نوشته شده‌اند که از جمله آثار بنیانی در این‌باره، می‌توان به کتاب‌هایی مانند؛ "شاه عباس و هنرهای اصفهان" نوشته آنتونی ولش (۱۳۸۵)، "نگارگری و حامیان صفوی" به خامه آنتونی ولش (۱۳۸۹)، "رضا عباسی اصلاحگر سرکش" اثر شیلا کنبی (۱۳۸۵)، "مکتب نگارگری اصفهان" نوشته یعقوب آژند (۱۳۸۵)، "بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان" اثر اصغر جوانی (۱۳۹۰) و "عصر طلایی هنر ایران" نوشته کنبی (۱۳۸۷) اشاره کرد. ولش (۱۳۸۹) در "نگارگری و حامیان صفوی"، به بررسی تاریخ نقاشی صفوی و گذر آن از مکتب قزوین به اصفهان می‌پردازد. همین نویسنده در کتاب "شاه عباس و هنرهای اصفهان"، بر ویژگی‌های شاخص‌تر مکتب اصفهان تمرکز کرده و علاوه بر هنر کتاب‌آرایی، آن را در باقی هنرهای دوران نیز بررسی می‌کند. جوانی (۱۳۹۰) نیز در "بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان"، به تحلیل تاریخی و زیباشناختی مکتب اصفهان می‌پردازد. آژند (۱۳۸۵) در "مکتب نگارگری اصفهان" ضمن معرفی هنرمندان این مکتب، بر تحلیل تحولات فرهنگی-هنری دوره صفوی و از گذار آن بر مطالعه نگاره‌های هنرمندان مکتب اصفهان متمرکز شده است.

کنبی (۱۳۸۵) با رویکردی جامع در "رضا عباسی اصلاحگر سرکش"، به جست‌وجوی آثار رضا عباسی پرداخته و تحولات هنری وی را همراه با روند تاریخی و فرهنگی دوران، مطالعه و تفحص می‌کند. مقالات متعددی نیز به بررسی آثار نگارگران مکتب اصفهان پرداخته‌اند که برخی از آنها از این قرار هستند:

- دوران‌شناسی آثار طراحی و طبقه‌بندی آثار رضا عباسی (مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان)، اثر اصغر جوانی و دیگران (۱۳۸۵).
- رویکرد جامعه‌شناختی بر زندگی رضا عباسی (با بررسی برخی تک‌نگاره‌ها)، نوشته امیرحسین چیت‌سازیان و سیده آیین فاضل (۱۳۹۱).
- نسبت متن و تصویر در آثار معین مصور، اثر عبدالله آقایی و مهدی قادرنژاد (۱۳۹۹).
- تحلیل تطبیقی منظره در ترکیب‌بندی‌های مکتب نگارگری متقدم و متأخر اصفهان (مطالعه موردی آثار صادقی‌بیگ افشار و رضا عباسی)، نوشته ملک‌زاد مخمل‌باف و فرزانه فرخ‌فر (۱۳۹۹).

جوانی و دیگران (۱۳۸۵) در "دوران‌شناسی آثار طراحی و طبقه‌بندی آثار رضا عباسی"، از رهگذر ارزیابی بستر اجتماعی و فرهنگی دوران مورد نظر، به طبقه‌بندی و تحلیل آثار رضا عباسی بر اساس سه دوره زندگی وی می‌پردازند. چیت‌سازیان و فاضل (۱۳۹۱) در مقاله "رویکرد جامعه‌شناختی بر زندگی رضا عباسی"، به تحلیل جامعه‌شناختی از آثار این هنرمند پرداخته و دیدگاه انتقادی او از جامعه و دربار را از خلال نگاره‌های او توصیف و تبیین می‌کنند. آقایی و قادرنژاد (۱۳۹۹) در پژوهش "نسبت متن و تصویر در آثار معین مصور"، به زمان‌بندی پنهان در آثار این نگارگر اشاره می‌کنند که یادآور کنش‌های روایت کلامی است و با تفحص در آثار تک‌برگ معین مصور، پیوند متن و تصویر را نمایش می‌دهند. مخمل‌باف و فرخ‌فر (۱۳۹۹) در مقاله "تحلیل تطبیقی منظره در ترکیب‌بندی‌های مکتب نگارگری متقدم و متأخر اصفهان (مطالعه موردی آثار صادقی‌بیگ افشار و رضا عباسی)"، به تاریخچه منظره‌پردازی در نقاشی ایران پرداخته و استنتاج می‌کنند که این شیوه در مکتب اصفهان، دستخوش تغییراتی شده است و در ادامه، به وجوه افتراق و شباهت تصویری منظره‌پردازی در آثار رضا عباسی و صادقی‌بیگ افشار می‌پردازند. با وجود کتاب‌ها و مقالات متعدد در حوزه نگارگری مکتب اصفهان و بررسی تحلیلی نگاره‌های آن، اما تقریباً هیچ منبعی به‌طور مشخص بر مفهوم خودآگاهی هنری و عوامل بروز آن در مکتب اصفهان متمرکز نبوده است. اولین بار این ولش (۱۳۸۹) بود که در "نگارگری و حامیان صفوی"، به‌اختصار به مفهوم فردیت هنری[1] نزد نگارگران مکتب اصفهان اشاره کرد و از آن به‌عنوان ویژگی بدیع نزد نگارگران آن روزگار نام برد که منجر به مرقوم شدن آثار و نگاره‌های آنان شده و به‌اختصار توضیح داد که هنرمندانی چون صادقی‌بیگ، به رشد خودآگاهی هنری در این دوران کمک کردند. البته در اثر پژوهشی مزبور، نه‌تنها مفهوم فردیت هنری بسط داده نشده که عوامل بروز آن نیز توصیف و تشریح نشده‌اند. به‌غیر از آنتونی ولش، پژوهشگران دیگری نیز به فردیت هنری هنرمندان در این دوره اشاره کرده‌اند و به‌عنوان مثال، اتینگهاوزن (۱۳۷۹) در مقاله "جهان‌آگاهی و روابط انسانی در نقاشی ایرانی"، به توصیف و بسط آگاهی نگارگر از روابط انسانی پیرامون خود می‌پردازد. اما همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، زمینه‌های سیاسی یا اقتصادی که منجر به ظهور خودآگاهی هنری شده و همچنین علائم و نشانه‌های این فردیت هنری در هیچ‌یک از منابع به‌تفصیل بررسی نشده‌اند. از این‌رو است که مقاله "خودآگاهی هنری نگارگران مکتب اصفهان و عوامل مؤثر در ایجاد آن" با الهام از فردیت هنری مد نظر آنتونی ولش، برای نخستین بار به بسط و گسترش مفهوم خودآگاهی نزد نگارگران مکتب اصفهان می‌پردازد و نشانه‌های بروز آن را در برخی از نگاره‌های این مکتب نمایش می‌دهد.

روش پژوهش

شیوه تحقیق در این نوشتار، توصیفی-تحلیلی بوده و روش گردآوری اطلاعات آن، کتابخانه‌ای است. جامعه آماری این تحقیق علاوه بر نگاره‌ها و نقاشی‌های مکتب اصفهان، شامل تذکره‌های هنری-ادبی می‌شود که مورخان و هنرمندان این دوران نوشته‌اند. در این مقاله کوشش می‌شود تا با جست‌وجوی وضعیت اقتصادی و سیاسی دوران صفویه و مشخصات خودآگاهی هنری، تأثیر خودآگاهی هنری و عوامل بروز آن را در نگاره‌های مکتب اصفهان بررسی کنیم.

تعریف خودآگاهی هنری

شناخت "خود"، از مباحث مهم در مطالعات روان‌شناختی است که در آن، "خود" به‌عنوان یک هویت مستقل و تجربه‌گر در درون روابط اجتماعی شکل می‌گیرد. یکی از نیازهای فرد، شناخت خود و آگاهی به آن است (ایروانی و باقریان، ۱۳۸۳: ۹۴-۹۲). در روان‌شناسی اجتماعی، "خودآگاهی"، تمرکز بر ویژگی‌های درونی و بیرونی فرد است. اندیشه کردن در ابعاد فردی و اجتماعی هویت، به خودآگاهی منجر می‌شود (بارون و برنسکامب، ۱۳۸۸: ۲۶۳-۲۵۱). به بیان ساده‌تر، "خودآگاهی"، شناخت احساسات، باورها، علایق، اندیشه‌ها و نیازها است. در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان سه بعد برای

خودآگاهی در نظر گرفت؛ "خودآگاهی خصوصی"، "خودآگاهی عمومی" و "اضطراب اجتماعی". خودآگاهی خصوصی، آگاهی نسبت به هیجان‌های ذهنی و ویژگی‌های شناختی است و خودآگاهی عمومی، آگاهی به خود و شناخت روابط متقابل اجتماعی است (فرانزوی، ۱۳۸۶: ۵۴). کارل گوستاو یونگ نیز در توصیف مبحث فرآیند فردیت، به یکپارچگی خودآگاه و ناخودآگاه در قالب خویشتن اشاره می‌کند که چگونه تجاربی که فرد در زندگی خود کسب کرده، به تبیین مفهوم فردیت منجر می‌شوند (وزیرنیا، ۱۳۸۰: ۵۸)؛ البته یونگ بار معنوی زیادی برای فردیت قائل می‌شود که موضوع بحث ما نیست. بدین ترتیب، می‌توان "خودآگاهی هنری" را نتیجه درک و دریافت هنرمند از خود، مهارت‌ها و احساسات او نسبت به خود و جامعه خود نامید که نتیجه بلافصل آن، افزایش فردیت در شخصیت هنرمند است و نمو فردیت، باعث آزادسازی بیان هنرمند می‌شود. فردیت هنرمند، به آگاهی‌بخشی او از نقش اجتماعی خود کمک می‌کند و چه بسا که باعث بروز اصناف وابسته به هنر فرد هنرمند می‌شود. این اصناف، ضامن حقوق اجتماعی و صنفی هر هنرمند هستند. فردیت هنرمند، باعث جلوه‌گری علایق و تمایلات فردی وی در هنر او می‌شود. با قدرت یافتن فردیت هنرمند است که می‌توان هر هنرمند را به واسطه ترسیم علایق او شناسایی کرد. تا قبل از تجسم فردیت در هنر، هر هنرمند دنباله‌روی قوانین و سنت‌های مکتوم است و گویی خود را در پشت این سنت‌ها مخفی می‌کند، اما وقتی فردیت او شکوفا و پدیدار می‌شود، پرده‌های ضخیم سنت به کناری می‌روند و آن‌وقت است که "هنرمند"، تمنیات، آرزوها و ناگفتنی‌های خود را عریان می‌کند. هر چه که این سنت‌های همیشگی کم‌رنگ‌تر شوند، عرصه خلاقیت هنرمند گسترده‌تر می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، خلاقیت و فردیت هنری، نسبت مستقیم و تام و تمامی با یکدیگر دارند. در این میان، نباید نقش تحولات اجتماعی را در افزایش فردیت و خودآگاهی هنرمند نادیده گرفت. بی‌تردید فضا و مکانی که هنرمند در آن زندگی می‌کند، نقش مهمی در جلوه یافتن فردیت و خودآگاهی هنری وی دارد. خودآگاهی هنری در نهایت، ختم به نوآوری و انتخاب موضوعات جدید از سوی هنرمند می‌شود و جان تازه‌ای به هنر می‌دهد.

عوامل مؤثر در ایجاد خودآگاهی هنری نگارگران مکتب اصفهان

افزایش فردیت هنرمند در دوران حکومت شاه عباس اول، ویژگی منحصربه‌فردی است که پژوهشگرانی نظیر آنتونی ولش و ریچارد اتینگهاوزن نیز در پژوهش‌های خود درباره نگارگری مکتب اصفهان، به آن اشاره کرده‌اند. اما مقصود از این فردیت هنری چیست؟ نگارگران در سال‌های حکومت شاه عباس شروع به تولید آثار مرقوم کردند. تا پیش از این ایام، امضای نگاره‌ها از سوی نگارگران چندان شایع نبود و رواج آثار رقم‌دار مانند قدیم استثنا محسوب نمی‌شد، بلکه به صورت قاعده درآمده بود (ولش، ۱۳۸۵: ۲۴). علاوه بر امضای آثار، نگارگران این عصر شروع به نوشتن تذکره‌ها یا زندگی‌نامه‌های خودنوشت کردند که شامل اطلاعات جامعی درباره آنها و وضعیت اقتصادی و اجتماعی کشور بود. علاوه بر این، نقاشانی مانند صادقی‌بیگ، نقاشی‌ها و طراحی‌های خود را به تجار اصفهان می‌فروختند و چندان اتکایی به حامیان مالی نداشتند (همان: ۳۳). با توجه به این نشانه‌ها است که پژوهشگران از فردیت هنری نام می‌برند که نتیجه خودآگاهی نگارگران این عصر نسبت به خود آنها و هنر آنها است. اما چه عواملی باعث بروز و ایجاد این خودآگاهی هنری در میان نگارگران این عصر شده‌اند؟

توازن رشد اقتصادی و تساهل مذهبی

پیش‌تر به‌اختصار گفتیم که شاه عباس، هنرهای دوران خود را وسیله‌ای برای گسترش و توسعه اقتصادی کشور خود می‌دید؛ البته او به خلاف اجداد خود یعنی شاه اسماعیل و تهماسب، چندان دلبسته کتاب‌آرایی نبود و هنرهای اصطلاحاً مفید فایده اقتصادی نظیر سفال‌سازی یا فرش و منسوجات یا مورد لزوم کشور همچون معماری و شهرسازی را ترجیح می‌داد (ولش، ۱۳۸۹: ۲۲). شاید حیاتی‌ترین یاری شاه عباس به اقتصاد ایران، وارد کردن ارمنیان به ایران باشد. شاه عباس برای توسعه بین‌المللی تجارت، سفرا را به حضور طلبید و بعدها در مفاد قراردادهای تجاری با آنها تأکید کرد که در انجام اعمال مذهبی، آزادی کامل دارند (لاکهارت، ۱۳۸۰: ۲۴۱). چنانچه ریچارد استیل، جان کروثر و ادوارد کاناک که نخستین افراد از کمپانی انگلیسی هند شرقی بودند و با ایران روابط تجاری برقرار کردند، فرمانی از طرف شاه عباس به همراه داشتند با این مضمون که اتباع ایرانی از هر فرقه‌ای که باشند، باید با انگلیسی‌ها به‌خوبی رفتار کنند. به نظر می‌رسد حتی انگیزه اصلی شاه عباس اول از سر و کله زدن با روحانیون مسیحی همچون معاصر خود اکبرشاه گورکانی، ملاحظات سیاسی بود. او به‌طور عمیق به ایجاد مناصب قوی تجاری و نظامی با اروپای مسیحی بر ضد امپراتوری عثمانی راغب بود (ولش، ۱۳۸۵: ۲۲). تساهل مذهبی، نقش پررنگی در گشایش اقتصادی در روزگار فرمانروایی شاه عباس اول داشت؛ هر چند سلف او یعنی شاه تهماسب، از تماس با مسیحیانی که در طلب قراردادهای تجاری عازم دربار او می‌شدند، به‌شدت

پرهیز می‌کرد (سیوری، ۱۳۸۹: ۹۲). برقراری این توازن یعنی تساهل مذهبی به همراه رشد اقتصادی، نتایج امیدبخشی برای بال و پر گرفتن سایر هنرها و از جمله کتاب‌آرایی و نگارگری داشت. گشایش اقتصادی، نقش مهمی در افزایش اعتماد به نفس هنرمندان این عصر داشت؛ چنانچه برخی از آنها همچون صادقی‌بیگ، به چنان ثروت و امنیتی دست یافته بود که نسخه خطی خود را سفارش داد و کتاب "انوار سهیلی" مشتمل بر ۱۰۷ نگاره را برای خود مصور کرد (ولش، ۱۳۸۹: ۸۱). فراموش نکنیم که نگارگری کتاب، کار بسیار هزینه‌بری در این ایام بود که نه‌تنها تجار که گاهی شاهزادگان نیز از عهده مخارج گزاف آن برنمی‌آمدند؛ خالی شدن خزائن سلطنتی در دوره تیموریان به دلیل علاقه بایسنقرمیرزا به کتاب‌آرایی، هنوز در حافظه تاریخی باقی مانده است.

کم‌رنگ شدن حامیان مالی سلطنتی

پژوهشگرانی همچون لاکهارت تصریح می‌کنند که به‌رغم خطر نابودی نظام سیاسی نوظهوری که ماترک شاه اسماعیل اول بود، شاه جوان یعنی شاه تهماسب، علاقه، توجه و ذخایر خزانه را معطوف نقاشان و خطاطانی می‌کرد که سرگرم کار گران‌سنگی چون شاهنامه تهماسبی بودند. دوران توجه تهماسب به هنر و حمایت او از هنرمندان، بیست سالی بیشتر به طول نینجامید. شاه که انگار گرفتار وسواس شده بود، پای تمامی لذات دوره جوانی خود را از دربار بُرید و هنرمندان دربار را چنان رنجاند و دستور طرد آنها را از دربار صادر کرد که چنین تحقیری در حق هنرمندان و نگارگران ایرانی بی‌سابقه بود. به گزارش آنتونی ولش، علاقه شاه به هنر در سال ۹۵۷ ه.ق. چنان دچار حضیض و نشیب شده بود که وی در همین سال وزیر اعظم خود یعنی "قاضی جهان" را که از حامیان شعر و نقاشی و خطاطی بود، برکنار کرد (ولش، ۱۳۸۹: ۲۵). تهماسب، سی سال بعدی حکومت خود را صرف تحکیم نیروهای نظامی کرد که در نهایت، به استقرار یک دولت ملی، متمرکز و البته مستبد در قرن دهم هجری منجر شد. شکاف ایجادشده در این سی سال، به‌دست کسانی چون بهرام‌میرزا و ابراهیم‌میرزا پُر می‌شد که در فقدان توجهات شاه از هنرمندان عصر خود حمایت می‌کردند و سفارش کتاب می‌دادند. پس از مرگ شاه تهماسب در ۹۸۴ ه.ق.، پسر او اسماعیل دوم بر سر کار آمد که بیست سالی از عمر خود را در زندان سپری کرده بود. او هیجده ماه بر تخت سلطنت نشست اما به‌رغم دولت مستعجل خود، ضربات جبران‌ناپذیری بر قامت هنر کتاب‌آرایی وارد کرد؛ چرا که با اعدام و کشتن شاهزادگانی نظیر ابراهیم‌میرزا و تنی چند از شاهزادگان صفوی، هنر کتاب‌آرایی را از حامیان سلطنتی خود محروم کرد. صادقی‌بیگ در کتاب "مجمع‌الخواص" اشاره می‌کند که در آشوب جانشینی‌ها و در آشفته‌بازار روی کار آمدن محمد خدابنده، استادکارانی نظیر خود او به دنبال حامیان هنری می‌گشتند که تعداد آنها بسیار کم بود (صادقی‌بیگ، ۱۳۲۷: ۹۷).

افزایش یافتن حامیان مالی غیردولتی

حمایت سلطنتی حکومت از هنر در دوران زمامداری شاه عباس اول دچار دگرگونی شد و همراه با تغییر پایتخت از قزوین به اصفهان، طوفانی از تغییرات در ساختار حکومتی و اجتماعی کشور ایجاد شد. ورود غلامان خاصه به طبقه اشرافی حکومت و همگنی تاجران ارامنه در بستر جامعه، از جمله این تغییرات جدید هستند. در این دوران، به طبقه‌ای از تجار و بازرگانان برمی‌خوریم که به صرف تمکن مالی، در نقش سفارش‌دهنده ظاهر می‌شوند. این سفارش‌دهنده‌های جدید و تازه‌نفس از جمله عواملی هستند که منجر به تغییر ذائقه تصویری و حتی تغییر مسیر هنر ایران می‌شوند؛ چرا که دیگر پادشاه تنها مرجع برای سلیقه ملی نیست (ولش، ۱۳۸۹: ۳۲). برای اطمینان از این تغییر مسیر می‌توان به خلوت عشاق در نقاشی (تصویر ۱) نگاه کرد که نشانه ظهور

تصویر ۱. خلوت عشاق، مکتب اصفهان، گالری فریر و سکلر
(Smithsonian's National Museum of Asian Art, 2021)

سلیقه‌های نو است. یکی از تصاویر مرسوم و متداول مکتب اصفهان، جوانان آراسته با جامه‌های فاخر و اشرافی بودند (ولش، ۱۳۸۵: ۳۳). در همین دوران و مقارن با دوران اوج و شکوفایی نگارگر مهم عصر صفوی، یعنی رضا عباسی، نقاشی‌های تک‌برگی چنان افزایش پیدا می‌کنند که این روند روبه‌رشد، منجر به کاهش سفارش کتب منسوخ می‌شود. به گفته شیلا کنبی، گردآورندگان این نقاشی‌های تک‌برگ اغلب اشراف قزلباش، تاجیک و زمین‌داران و سرمایه‌داران جدید بودند که ذائقه و پسند زیبایی‌شناسی آنها با حامیان مهم سلطنتی مانند شاه عباس به‌کل متفاوت بود (کنبی، ۱۳۸۷: ۱۴۳). شاه محمود نیشابوری، از خطاطان گران‌قدر دوران شاه تهماسب و شاگرد سلطان‌علی و میرعلی بود. او از سال ۹۳۱ تا ۹۵۱ ه.ق. در کتابخانه سلطنتی و روی شاهنامه تهماسبی مشغول کار بود، اما دوری و حذر ناگهانی شاه از هنر و هنرمندان باعث بیکاری شاه محمود شد. وی بدون هیچ پاداش مالی از کتابخانه سلطنتی بیرون آمد و چندین سال از عمر خود را صرف نوشتن قباله‌های زمین و خطاطی و کتابت کرد تا آنکه ابراهیم‌میرزا کار خطاطی هفت اورنگ را به او سپرد (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۸۷ و ۸۸).

بازارهای فرا مرزی برای عرضه نقاشی‌های ایرانی

قاضی میراحمد منشی در "گلستان هنر"، به نام تعداد زیادی از نگارگران ایرانی اشاره می‌کند که از دستمزد نامنظم و هرازگاهی در ایران ناامید شده‌اند و برای دست‌یازی به اقبال و روزی بهتر، ترک دیار کرده و روانه غربت می‌شوند. نگارگران بی‌بدیلی چون؛ میرسیدعلی، میرمصور و عبدالصمد به خاطر پیدا نکردن حامیان مالی، از ایران خارج شدند و به دربار همایون گورکانی راه یافتند. نقل ملا غروی از صادقی‌بیگ نشان می‌دهد که او کاملاً به نوسان و رونق نگاره‌ها در بازارهای هنری آن سوی مرزهای ایران اشراف داشته است (حسینی، ۱۳۹۰: ۷۰). چنانچه ملا غروی نقل می‌کند که در قهوه‌خانه‌ای و در حضور صادقی‌بیگ قصیده‌ای در مدح نقاش می‌گوید، نقاش در میانه مدح از جا برمی‌خیزد پنج تومان به همراه ده صفحه سیاه‌قلم به ملا غروی می‌دهد و اضافه می‌کند: «تجار هر صفحه طرح مرا سه تومان می‌خرند که به هندوستان برند، مبادا ارزان بفروشی» (نصرآبادی، بی‌تا: ۳۹ و ۴۰). با توجه به این روایت معمول می‌شود که هندوستان، یکی از بازارهای هنری در آن روزگار بوده که نگارگران ایرانی از آن مطلع بوده‌اند. در دوره دوم مکتب اصفهان یعنی سال‌های حکومت شاه عباس اول، علاقه به تک‌نگاره و مرقع رشد فوق‌العاده‌ای یافت. تصور می‌شود از آنجایی که تک‌نگاره‌ها در مقایسه با کتاب‌های ادبی و حماسی مصور، ارزان‌قیمت‌تر بودند، در نتیجه خریداران بیشتری از عهده خرید آنها برمی‌آمدند و از سوی دیگر، برخی از این آثار همخوانی بیشتری با سلیقه مشتری‌ها در بازارهای بیرون از ایران داشتند که نه با فرهنگ ایران بیگانه بودند و نه با محدودیت‌های تصویری در ایران آن روزگار مواجهه‌ای داشتند.

حیات فکری

چهار دیدگاه عمده فکری در دوره صفوی شامل؛ فلسفه مشایی، اشراق، عرفان و کلام بود که به یکدیگر پیوستند و تصوف، مهم‌ترین نیروی معنوی این دوران به‌شمار می‌رفت (لاکهارت، ۱۳۸۰: ۳۳۷). حکمت، تلفیقی از فلسفه و عرفان بود و در دوران صفوی در نقطه اوج تحولات طولانی قرار گرفت که ریشه در سده ۶ ه.ق. (۱۲ م.) و ورود دیدگاه‌های فکری تازه

تصویر ۲. شولای صوفی و کلاه مرد جوان، رضا عباسی، گالری فریر و سکلر (Smithsonian's National Museum of Asian Art, 2021)

به تمدن اسلام به وسیله افرادی مانند سهروردی و ابن‌عربی داشت. از سوی دیگر، طریقت‌های تصوف با گرایش‌های شیعی خود، ایران را از یک سرزمین سنی‌مذهب به مملکتی کاملاً شیعی‌مذهب تغییر دادند. طریقت‌های صوفیانه دوره صفوی به تدریج مردمی‌تر و عامیانه‌تر شدند و ویژگی‌های دنیوی یافتند (همان: ۳۴۳). بروز وجه مردمی و مادی در تصوف و طریقت‌های صوفیانه، جای خود را در ذهنیت هنرمندان روزگار و کسانی چون رضا عباسی باز کرد. رضا پس از نمایش نبوغ‌انگیز طراحی‌ها و نقاشی‌های خود برای مدتی دربار را ترک کرد؛ به نظر برخی از پژوهشگران نظیر کنبی، رضا، از عملکرد و نحوه رفتار دربار و شاه آزرده‌خاطر شد، چرا که احساس کرد شاه درست موقعی که از نبوغ رضا اطمینان خاطر پیدا کرده، از او و هنر او دست شسته است (کنبی، ۱۳۸۷: ۱۲۰). البته بعید نیست دلسردی رضا عباسی از دربار، ناشی از سرکوب دراویش در این دوران و به دست حکومت باشد. رضا در این سال‌ها با صوفیان و دراویشی گرم گرفت و معاشرت کرد که به نظر منشی حکومتی یعنی اسکندربیک منشی، مشتی رند و نااهل بیشتر نبودند و در آثار خویش به ترسیم آنان پرداخت (همان: ۱۰۹) (تصویر ۲). به‌غیر از تأثیر درونی حکمت ایرانی و تصوف بر نگارگران این دوران، بد نیست به انسان‌گرایی غربی نیز اشاره کنیم که خواه‌ناخواه و همراه مسافران غربی و کالاهای آنها روانه مرزهای ایران می‌شد. هیئت‌های بازرگانی کمپانی هند شرقی انگلیس، هلند و فرانسه، هدایای گران‌بهایی برای دربار ایران می‌آوردند که گاهی در میان این هدایا تابلوی نقاشی اروپایی نیز دیده می‌شد. علاوه بر این، تصاویر چاپی و گراوور اروپایی نیز جزو کالاهایی بودند که به ایران آن روزگار وارد می‌شدند. نقاشان اروپایی نیز علاوه بر بازرگانان، میسیونرهای مذهبی و جهانگردها به ایران می‌آمدند (آژند، ۱۳۸۳: ۷۵). ساده‌دلانه است اگر روابط ایران و اروپا را در این دوران، محدود به ورود کالاها کنیم. نقاشی‌ها، گراوورها و حتی کتاب‌هایی که همراه مسافران فرنگی به ایران وارد می‌شدند، حامل زیبایی‌شناسی و اندیشه غربی بودند و در این میان، ردپای انسان‌گرایی غربی نیز در آثار هنری این دوران دیده می‌شود. انسان‌گرایی به‌عنوان یک نظام فکری منسجم، دارای دعاوی وجودشناختی، معرفت‌شناختی، تربیتی، زیبایی‌شناختی، اخلاقی و سیاسی خاصِ خود است که ناگزیر بر هنر و جامعه تأثیر می‌گذارد. آنچه در انسان‌گرایی اهمیت دارد، عاملیت و شأن انسان چه به صورت فردی و چه به صورت جمعی است که دست‌مایه بسیاری از آثار هنری قرار می‌گیرد. میزان، در نظام فکری انسان‌گرایی، توجه به سرشت و طبیعت انسان است که زیربنای رنسانس و فرهنگ مدرنیته قرار دارد (صانع‌پور، ۱۳۸۹: ۱۱۶-۸۷). هسته مرکزی انسان‌گرایی، ماهیت منحصربه‌فرد انسان است؛ به همین‌رو اگر حجم تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان را نتیجه این شالوده فکری تصور کنیم، چندان بیراهه نرفته‌ایم. در این تک‌نگاره‌ها، مرد، زن، جوان یا فرد سالمند به موضوع اصلی نقاشی بدل شده‌اند؛ درست همان‌گونه که انسان‌گرایی، انسان را مرکز هر اندیشه و جهانی تصور می‌کند.

آشنایی با نقاشی فرنگی

برقراری روابط تجاری با کشورهای غربی و ورود جمعیت ارامنه و سکنای آنها در اصفهان، زمینه‌ساز آشنایی بسیاری از نگارگران و سفارش‌دهندگان آنها با نقاشی غربی بود؛ سفارش‌دهندگانی که گاه تصمیم می‌گرفتند شخصاً به کار آموزش اصول و اسلوب آن همت بگمارند. تاورنیه در سفرنامه خود از اعزام دو نقاش اروپایی از سوی کمپانی هند شرقی هلند خبر می‌دهد که به شاه عباس دوم تعلیم نقاشی می‌دادند. از دوران صفی‌شاه به بعد، علاقه به حجم‌نمایی و سایه‌روشن در آثار نقاشان ایرانی دیده می‌شود (لاکهارت، ۱۳۸۰: ۵۲۳). تأثیرپذیری از اروپائیان در نقاشی ایرانی با آثار شیخ محمد، رضا عباسی و صادقی‌بیگ آغاز شد. با مرگ شاه عباس، این روند شدت یافت و سرانجام هنر اروپایی همچون سنت‌های نقاشی چین در سده‌های ۱۴ و ۱۵ میلادی در نقاشی ایران تأثیر گذاشت (کنبی، ۱۳۸۷: ۱۱۰). دوران صفوی، ثمره آمیزش سبک‌های مستقل قرن ۱۵ به‌علاوه تأثیرات بیگانگان بود و سرانجام هنر ایران به جایی بسیار متفاوت با خاستگاه خود رسید. شیخ محمد، رضا عباسی و صادقی‌بیگ به ترسیم صورت‌های فرنگی پرداختند؛ آن‌گونه که اسکندربیگ منشی می‌نویسد صورت فرنگی را در عجم او یعنی شیخ محمد تقلید نمود. رضا عباسی و صادقی‌بیگ از دهه ۱۵۹۰ م. از صورت و افراد فرنگی در کار خود بهره بردند؛ چنانچه صادقی‌بیگ از باسمه‌های چوبی فلاندری اقتباس می‌کرد (همان: ۲۹) (تصویر ۳) و رضا عباسی نیز بر اساس گراوری از ماراکانتونیو رایموندی، بدن نیمه‌برهنه زن خواب‌آلوده‌ای را طراحی کرد (تصویر ۴). بعدها رضا این طراحی را دست‌مایه یکی از نقاشی‌های خود قرار داد، هر چند این نقاشی با نمونه‌ای که پیش‌تر طراحی شده بود تفاوت‌هایی داشت؛ مثلاً رضا حالت بدن زن را در نقاشی دوم تغییر داد و جوی آب و تخته‌سنگ‌هایی به منظره افزود و نامه‌ای در کنار دست زن گذاشت (همان: ۱۰۵) (تصویر ۵). به هنگام تمرکز بر تأثیر نقاشی فرنگی بر مکتب اصفهان لاجرم باید به نقاشان زبده‌ای همچون علیقلی جبه‌دار و محمد زمان هم اشاره کرد. جبه‌دار، نقاش گرجی، به تلفیق و درهم‌آمیزی

سبک اروپایی- هندی شهرت داشت و محمد زمان نیز در پی ستایش سبک و اسلوب نقاشی فرنگی از سوی شاه، روانه ایتالیا شد تا این اسلوب را فرابگیرد.

تأثیر خودآگاهی بر نگارگری مکتب اصفهان

پیش‌تر گفتیم که شرایط اقتصادی، اجتماعی و حتی فکری در دوران صفوی منجر به بروز فردیتی در فرد نگارگر شدند که از آن با عنوان "خودآگاهی هنری" نام بردیم. در این قسمت، به شناسایی عواملی می‌پردازیم که نتیجه مشخص و بارز این خودآگاهی در شخص هنرمند هستند.

امضای اثر

به نظر آنتونی ولش، رواج آثار رقم‌دار در میان نگارگران مکتب اصفهان، قاعده‌ای سودبخش برای دلالان هنری بود؛ چون اشراف هنرپرور، هنرمند را از روی مشخصات اثر او می‌شناختند و نیازی به آثار رقم‌دار نداشتند. در واقع امضای هنرمند، در حکم مهر تأییدی برای خریدار علاقه‌مند بود که می‌خواهد بابت خرید خود مطمئن شود. هنرمند نگارگر به خلاف گذشته، اثر و نگاره خود را امضا می‌کرد؛ امضایی که هم به کام خریدار هنرنشناس سده یازده هجری خوش می‌آمد و هم فروش دلال هنری را تضمین می‌کرد (ولش، ۱۳۸۵: ۲۴). حتی اگر با ولش هم‌نظر نباشیم و ترویج آثار مرقوم را بی‌نیاز از حضور مشعشع دلالان هنری و خریداران هنرنشناس بدانیم، باز هنرمند نگارگر ما به چنان دریافتی از خود و اثر خود رسیده بود که ناگفته می‌دانست برای تکمیل حلقه بازار هنری، او باید اثر خود را امضا کند. برخی از آنها همچون صادقی‌بیگ علاوه بر نام، القابی را هم در کنار نام اضافه می‌کردند؛ القابی چون "نادره زمان"، "مانی ثانی" و "بهزاد عصر" (لاکهارت، ۱۳۸۰: ۵۱۵). خالی از لطف نیست اگر این القاب را با لقب‌های "فقیر" و "بنده کمینه" مقایسه کرد که رضا عباسی اغلب آثار خود را با القابی از این دست مرقوم می‌کرد؛ برای نمونه، به امضا و تحشیه این نقاش زبردست در تصویر ۶ دقت کنید.

تثبیت سلیقه هنرمند

در سال‌های پایانی قرن یازدهم، ردپای سلیقه‌ای در نگارگری ایرانی دیده می‌شود که تا پیش از آن چندان سابقه‌ای نداشته است. نگارگران بسیاری در این سال‌ها به ترسیم نقاشی‌های اصطلاحاً جسمانی روی می‌آورند. ممکن است پسند سفارش‌دهنده نقش مهمی در شیوع این تک‌نگاره‌ها داشته باشد، اما به نظر می‌رسد جواب این پرسش که چرا نقاشی‌های جسمانی و نامتعارف در دوران صفویه متأخر شکوفا شده‌اند، در فردیت و خودآگاهی هنری نگارگران این ایام نهفته باشد. رواج تصاویری از جوانان مخمور و زیبا یا عشاق بی‌تاب در این دوران، یا ناشی از بازار گرم این تصاویر نزد سفارش‌دهندگان آنها است یا نشانی از واکنش نگارگر به پیرامون خود است (تصویر ۷). پژوهشگرانی همچون شیلا کنبی معتقد هستند که عیانی و بی‌پردگی نقاشی‌های دهه ۱۶۳۰ م. و ۱۶۴۰ م. (اواخر قرن یازده هجری)، واکنشی به

تصویر ۳. اقتباس از باسمه فلاندری، صادقی‌بیگ، موزه هاروارد
(Harvard Art Museum, 2021)

تصویر ۴. بانوی لمیده، رضا عباسی، گالری فریر و سکلر
(Smithsonian's National Museum of Asian Art, 2021)

زندگی بی‌بندوبار شاه صفی است که جای خود را در نگاره‌های این ایام باز کرده است (کنبی، ۱۳۸۷: ۱۲۱). البته در اقبال و شیوع این رویکرد جدید نباید تقلید نقاشان مکتب اصفهان را از نقاشی‌ها و باسمه‌های فرنگی از خاطر برد. نگارگر این دوران به خاطر وقوف بر جایگاه خود که ناشی از همان خودآگاهی هنری است، دیگر ترس چندانی از بروز سلیقه خود ندارد؛ ضمن اینکه برای او مسلم شده که خطرات رنجیدن یک حامی مالی غیرسلطنتی به مراتب کمتر از رنجیدگی خطرات حامی مالی سلطنتی است و نگارگر می‌تواند بدون هراس از تنبیه‌هایی که قبلاً در کمین او بودند، به تصویر و ترسیم سلایق خود روی بیاورد. با نزدیک شدن به سال‌های پایانی قرن یازدهم هجری، حالات نفسانی در آخرین آثار رضا عباسی به قدری واضح و آشکار شدند که بعدها همین سبک توسط شاگردان او معین مصور و محمدقاسم نیز دیده می‌شود. به خلاف آنتونی ولش که جسمانیت این نقاشی‌ها را برنمی‌تابد و آن را نشانه‌ای از هنر اصطلاحاً غیرمعنوی می‌داند، اما ریچارد اتینگهاوزن در مقاله مهم "گرایش‌های سبکی دوران شاه عباس اول" نظر دیگری دارد و معتقد است این تک‌نگاره‌ها، حکم عکس‌های امروزی را داشته‌اند که یا عاشقی به دلباخته خود اهدا می‌کرد و یا صرفاً جنبه تبلیغی برای صاحب تصویر داشته است (اتینگهاوزن، ۱۳۹۰: ۳۷۱-۳۴۵). علاوه بر نگاره‌های جسمانی، در این دوران حجمی از تک‌نگاره با موضوع شیوخ و صوفیان در بین نگاره‌های نقاشان مکتب اصفهان دیده می‌شود. درست است که شاه عباس، صوفیان را در ۱۰۰۲ ه.ق. (۱۵۹۳ م.) سرکوب کرد، اما رضا عباسی و صادقی‌بیگ طراحی‌های بسیاری از درویشان دارند. به نظر می‌رسد رهایی درویش از قید و بند برای آزادمردانی چون رضا عباسی و صادقی‌بیگ گیرایی بسیاری داشت که به‌رغم سرکوب‌های سیاسی، این نگارگران به ترسیم مغضوبان حکومت می‌پرداختند (کنبی، ۱۳۸۷: ۱۰۶). به‌بیان‌دیگر، می‌توان این‌گونه تعبیر کرد که سلیقه شخصی هنرمند نقش پررنگی در ترسیم این مغضوبان داشته است. "واقع‌گرایی" و "شخصیت‌پردازی"، از دیگر تأثیرات خودآگاهی نگارگران مکتب صفوی است که سعی کردند میراثی که از بهزاد به آنان رسیده بود را به بهترین شکل نمایش دهند. تا پیش از بهزاد، واقع‌گرایی جای چندانی در نگارگری ایرانی نداشت و این بهزاد بود که پای واقع‌گرایی را به نگارگری ایرانی باز کرد. او با "شخصیت‌پردازی نگاره‌ها"، "رعایت رفتار طبیعی اندام‌ها" و "ترسیم حالت افراد"، جان

تصویر ۵. زنی در کنار برکه، رضا عباسی، گالری فریر و سکلر
(Smithsonian's National Museum of Asian Art, 2021)

تصویر ۶. مرد نخ‌ریس، رضا عباسی، گالری فریر و سکلر
(Smithsonian's National Museum of Asian Art, 2021)

تازه‌ای به نگارگری داد و سنت‌های بی‌روح صورتگری را به کناری گذاشت (حسنوند و آخوندی، ۱۳۹۱: ۱۵). این‌چنین بود که رضا عباسی و شاگردان او در مکتب اصفهان، به‌مرور از نمایش آرمانی و اشرافی نگاره‌ها فاصله گرفته و در دامان واقع‌گرایی آرام گرفتند.

تصویر ۷. زوج عاشق، معین مصور، گالری فریر و سکلر
(Smithsonian's National Museum of Asian Art, 2021)

ورود زندگی روزمره هنرمند به عرصه هنر و نگارگری

تحشیه یا حاشیه‌نویسی، یکی دیگر از تأثیرات خودآگاهی هنری نگارگر به‌شمار می‌رود؛ نگارگری که نسبت به هنر خود و جایگاه خود در جامعه اعتماد به نفس پیدا کرده است، دیگر می‌داند که حتی زندگی روزمره او و حاشیه‌هایی که می‌بیند یا می‌نویسد هم به ساحت هنر ورود پیدا کرده است. در میان هنرمندان نگارگر این عصر، نوابغ و نادره‌کارانی همچون؛ صادقی‌بیگ، رضا عباسی و معین مصور را سراغ داریم که بر نقاشی و تک‌نگاره خود، توضیح و حاشیه‌ای نوشتند و بدین ترتیب، احوال روزمره خود را در اثر هنری خود جاری کرده‌اند. یکی از حیرت‌انگیزترین این حاشیه‌نوشت‌ها مربوط به معین مصور است که حمله پلنگ به پسرک باغبانی را هم به خامه تصویر درآورده و هم آن را قلمی کرده است (تصویر ۸). از خلال این تحشیه نه‌تنها از وضعیت امرار معاش هنرمند و حال و هوای درونی او، که از وضعیت معیشت عوام و جامعه نیز مطلع می‌شویم. معین مصور در این تحشیه نوشته است که "روز دوشنبه رمضان‌المبارک سنه ۱۰۸۲ ایلچی بخارا ببر و کرگدنی را نزد نواب اشرف اعیان شاه سلیمان به پیشکش آورد در دروازه پسر بقالی بود که ناغافل ببر مذکور جستن کرد و نیمی از روی جوانک را درید". تحشیه‌ها در این دوران، دالانی برای ورود هنرمند نگارگر به اثر او می‌شوند؛ نگارگری که برای

تصویر ۸. حمله ببر به پسر باغبان، معین مصور، موزه هنر بوستون (Museum of Fine Art Boston, 2021)

سده‌ها باید در پشت اثر خود مخفی می‌شد، حالا امکانی یافته بود تا بتواند در اثر خود حضور یابد و رودرروی مخاطب قرار گیرد. ممکن است این تحشیه‌ها تهی از هر گونه ارزش ادبی باشند، اما مهر تأییدی بر فردیت هنرمند هستند تا "وجود" او را به مخاطب و خریدار نقاشی خاطرنشان کنند و به قیاس دکارتی به آنها بگویند: من در آنجا حضور داشتم پس هستم.

تألیف زندگی‌نامه‌های خودنوشت و تذکره‌ها

در این دوران، مورخان و مؤلفانی چون دوست‌محمد و قاضی‌احمد تلاش کردند تا نگاه تردیدآمیز برخی از رجال زمانه را درباره نگارگری تلطیف یا تصحیح کنند؛ چنانچه این افراد چنین تصور می‌کردند که نگارگری به واسطه تقلید از جهان، هنری مذموم بوده که گویی خلقت آفریدگار را به سخره می‌گیرد. تعصبات مذهبی شاه تهماسب در دوره دوم حکومت او، به این شکاکان اجازه و قدرت می‌داد تا با هنر نگارگری مخالف‌خوانی کنند. تألیف کتاب‌هایی چون قانون‌الصور از سوی صادقی‌بیگ، نه‌تنها هنرمندان و هنرآموزان را با چارچوب و قواعد نگارگری آشنا می‌کرد، بلکه این قواعد را در دسترس دلالان هنری یا مخاطبان می‌گذاشت تا با قواعد دقیق‌تری به سراغ سنجه آثار هنری بروند. مجمع‌الخواص، یکی دیگر از آثار صادقی‌بیگ است که در آن به ذکر اطلاعاتی درباره برخی از شخصیت‌های هنری و توصیف وضعیت هنرهایی چون نگارگری می‌پردازد. مثلاً از خلال این کتاب است که متوجه می‌شویم مظفرعلی، نقاش نوه خواهری بهزاد بوده و مدتی هم کار آموزش شاه تهماسب را عهده‌دار بوده است. بنا به ادعای صادقی‌بیگ در کتاب مجمع‌الخواص، استاد مظفرعلی نقاش، نوه خواهری استاد بهزاد بوده و به تقریر صادقی‌بیگ، مدتی نیز مشغول آموزش و پرورش شاه تهماسب اول بوده است. به نظر می‌رسد شاهِ مرحوم، مظفرعلی را به بهزاد ترجیح می‌داده است؛ چنانچه صادقی‌بیگ می‌نویسد: «از شاه مرحوم بارها شنیدم که وی را بر استاد بهزاد ترجیح می‌دهد... و چنان خبره بود که به وی امر شده بود در قطعه‌های خود نقاش شاهی بنویسد» (صادقی‌بیگ، ۱۳۲۷: ۲۵۶). تألیف دیباچه مرقع بهرام‌میرزا و گلستان هنر در دوران زمامداری صفویان، در حکم مُهر تأییدی بر جایگاه مهم نگارگران در میان اهالی هنر و جامعه و تأمین نیازهای آنان بود. دوست‌محمد، کتابدار سلطنتی و خوشنویس بود که به امر بهرام‌میرزا شاهزاده صفوی، کار خطاطی، جمع‌آوری مرقع و نوشتن دیباچه آن را به عهده گرفت. دوست‌محمد در این دیباچه، به دفاع از هنر نگارگران و جایگاه نقاشان می‌پردازد و کار صورتگران را در ادامه صورتگری آفریدگار معرفی می‌کند. وی در ادامه دیباچه، از لزوم تزئین کتاب قرآن توسط نقاشان نام می‌برد و مولای اول شیعیان حضرت علی را به‌عنوان نخستین خطاط و مذهب معرفی می‌کند. این نکته که دوست‌محمد برای تبیین هنر خطاطی و نگارگری دست به دامان مثال‌های مذهبی می‌شود، نمایانگر فضایی دوقطبی در جامعه آن روزگار است که احتمالاً جایگاه هنرمند را تحقیر یا خوار می‌کرده است (رحیمی پردنجانی، ۱۳۹۵: ۷۲-۵۳). قاضی احمد منشی قمی که در دربار ابراهیم‌میرزا با بسیاری از نگارگران و خطاطان از نزدیک آشنا شده بود، از این فرصت کم‌نظیر برای نوشتن گلستان هنر، کتابی درباره خوشنویسان و نگارگران و مقدمات و ابزار کار آنها، استفاده کرد. به یمن گلستان هنر، امروزه با بسیاری از شیوه‌ها و ابزارهای خطاطی و نگارگری و همچنین رموز رنگ‌سازی در آن دوران آشنا می‌شویم. از خلال گلستان هنر است که درمی‌یابیم «یکمرتبه (آقا رضا ولد مولانا علی‌اصغر کاشانی) صورتی ساخته و پرداخته بود که شاه عالمیان به جایزه آن بوسه بر دست او نهادند» (منشی‌قمی، ۱۳۵۲: ۱۵۱). ظرافت قلم و نبوغ رضا عباسی را می‌توان در تصویر ۹ مشاهده کرد؛ زن زیبایی که آرامش و

تصویر ۹. زنی آب می‌آورد، منسوب به رضا عباسی، گالری فریر و سکلر (Smithsonian's National Museum of Asian Art, 2021)

خستگی توأمان در چهره او دیده می‌شود، از طرفی هم سبوی روی سر زن سنگینی می‌کند و هم خیال عاشقانه‌ای که ذهن زن را درگیر کرده است. تذکره‌ها، دیباچه‌ها و زندگی‌نامه‌های خودنوشت که در دوره صفویه نوشته شدند، سند و مرجع مهمی برای سنجیدن جامعه ایران در دوران صفوی هستند؛ چرا که اطلاعات مهم و ارزنده‌ای درباره هنرمندان، خریداران هنری و بازارهای هنری را شامل می‌شوند که از خلال آنها حتی می‌توان تحولات تاریخی و اجتماعی را بررسی کرد.

نتیجه‌گیری

دوران زمامداری شاه عباس اول فرصت‌های کم‌نظیری در دسترس هنرمندان و نگارگران این دوران قرار داد؛ البته که این فرصت‌ها فقط محدود به حمایت‌های مالی از نگارگران نمی‌شدند و در واقع این بهبود شرایط اقتصادی، اجتماعی و سیاسی بود که منجر به تغییراتی در خودآگاهی هنری نگارگران مکتب اصفهان شد. این خودآگاهی عبارت بود از کسب و بروز هویت مستقل هنرمند که فارغ از حامیان مالی یا فکری خود، در پی تجربه‌گرایی و تثبیت سلیقه هنری خود بود. با کم‌رنگ شدن حمایت سلطنتی و دولتی و رشد یافتن حمایت‌های مالی از سوی حامیان مستقل، مکتب اصفهان با سفارش‌ها (و سلیقه‌های) جدیدی روبه‌رو شد که گاهی متفاوت از سلیقه پیشین و سلطنتی بودند. این حامیان جدید که گاهی هنرشناس‌های زبده‌ای هم نبودند، برای خرید و فروش نقاشی‌ها به امضای هنرمند نیازمند بودند؛ از این‌رو، نگارگران از پس حجاب چندین سده بیرون آمدند و آثار خود را امضا کردند. آشنایی با اسلوب نقاشی غربی و حضور نحله‌های جدید فکری نظیر انسان‌گرایی نیز بی‌تأثیر در بروز فردیت و خودآگاهی نگارگران این مکتب نبود. نگارگران این دوران نه‌تنها به بازارهای هنری داخل کشور ورود کردند، بلکه دو بازار هنری در خارج از مرزهای ایران یعنی امپراتوری عثمانی و گورکانیان هند را نیز برای خرید و فروش آثار خود پیدا کردند. این خودآگاهی هنری که از آن به‌عنوان مهم‌ترین ویژگی مکتب اصفهان یاد می‌کنند، فقط به امضای آثار و دسترسی به بازارهای هنری محدود نمی‌شد. یکی از مهم‌ترین نتایج بروز خودآگاهی هنری در مکتب اصفهان، تثبیت سلیقه فردی نقاشان مهم این مکتب نظیر؛ رضا عباسی، صادقی‌بیگ افشار و معین مصور است که به سبب استقلال از حامیان سلطنتی، قادر به اجرای سلایق بصری خود و تجربه‌گرایی شده بودند. در این دوران، تألیف تذکره‌های هنری نظیر مجمع‌الخواص و گلستان هنر باب می‌شود که توسط طبقه نگارگران و هنرمندان نوشته و تألیف می‌شوند. این تذکره‌ها از سویی بازتابی از شرایط هنری آن روزگار هستند و از سوی دیگر، اسنادی معتبر و دست اول برای بررسی‌های جامعه‌شناختی از دوران مذکور. نوشتن و تألیف کتاب‌هایی چون قانون‌الصور در این دوران، از نیاز طبقه هنرمند و هنرشناس برای آشنایی بیشتر با اسلوب‌های هنری رایج حکایت می‌کند که برای ترسیم یا فروش آثار، به چنین سنگ محک‌هایی نیاز دارند. بدین اوصاف، بروز خودآگاهی هنری در نگارگران مکتب اصفهان، به منزله هنری شخصی‌تر و هنرمندانی خودآگاه‌تر است که از مسیر هنر خود، به درک و دریافت‌های شخصی خود نظم و نسج می‌بخشند.

پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

1. Artistic individuality

منابع و مآخذ

- آژند، یعقوب (۱۳۸۳). نقاشان اروپایی در ایران دوره صفوی. *هنرهای زیبا*، ۱۹ (۱۹)، ۸۳-۷۵.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۵). **مکتب نگارگری اصفهان**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- آقایی، عبدالله و قادرنژاد، مهدی (۱۳۹۹). نسبت متن و تصویر در آثار معین‌مصور. *باغ نظر*، ۱۷ (۹۳)، ۵۰-۴۳.
- اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۷۹). جهان‌آگاهی و روابط انسانی در نقاشی ایرانی. **اوج‌های درخشان هنر**. ترجمه هرمز عبداللهی. تهران: آگاه. ۱۰۲-۹۸.
- اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۹۰). گرایش‌های سبکی دوران شاه عباس اول. ترجمه صفورا فضل‌اللهی. *پیام بهارستان*، سال چهارم (۱۳)، ۳۷۱-۳۴۵.

- ایروانی، محمود و باقریان، فاطمه (۱۳۸۳). **شناخت اجتماعی**. چاپ اول، تهران: ساوالان.
- بارون، رابرت و برنسکامب، نایلا (۱۳۸۸). **روان‌شناسی اجتماعی**، ترجمه یوسف کریمی، چاپ اول، تهران: روان.
- جوانی، اصغر (۱۳۹۰). **بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- جوانی، اصغر و دیگران (۱۳۸۵). دوران‌شناسی آثار طراحی و طبقه‌بندی آثار رضا عباسی. **مجموعه مقالات مکتب نگارگری اصفهان**. تهران: فرهنگستان هنر. ۱۱۲-۱۰۲.
- چیت‌سازیان، امیرحسین و فاضل، سیده آیین (۱۳۹۱). رویکرد جامعه‌شناختی بر زندگی رضا عباسی (با بررسی برخی تک‌نگاره‌ها). *نگره*، ۷ (۲۴)، ۵۰-۳۶.
- حسنوند، محمدکاظم و آخوندی، شهلا (۱۳۹۱). بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایرانی تا انتهای دوره صفوی. *فصلنامه علمی-پژوهشی نگره*، ۷ (۲۴)، ۳۵-۱۵.
- حسینی، سجاد (۱۳۹۰). اهمیت تاریخی و نقد ترجمه مجمع‌الخواص. *پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، سال یازدهم، ۸۵-۶۷.
- رحیمی پردنجانی، حنیف (۱۳۹۵). بررسی دیباچه دوست‌محمد هروی به مرقع بهرام‌میرزای صفوی از منظر جامعه‌شناسی تاریخی تحلیلی. *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، سال نهم (۱۷)، ۷۲-۵۳.
- سیوری، راجر (۱۳۸۹). **ایران عصر صفوی**. ترجمه کامبیز صفوی، چاپ نوزدهم، تهران: مرکز.
- صادقی‌بیگ، افشار (۱۳۲۷). **مجمع‌الخواص**. تصحیح عبدالرسول خیام‌پور، چاپ اول، تبریز: اختر شمال.
- صانع‌پور، مریم (۱۳۸۹). انسان‌گرایی مدرنیته و مبانی اسطوره‌ای آن. *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال اول (۱)، ۱۱۶-۸۷.
- فرانزوی، استفن. ال (۱۳۸۶). **روان‌شناسی اجتماعی**. ترجمه مهرداد فیروزبخت و منصور قنادان، چاپ اول، تهران: رسا.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۵). **رضا عباسی اصلاحگر سرکش**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۷). **عصر طلایی هنر ایران**. ترجمه حسن افشار، چاپ اول، تهران: مرکز.
- لاکهارت، ریچارد (۱۳۸۰). **تاریخ کمبریج ایران دوره صفویان**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: جامی.
- مخمل‌باف، ملک‌زاد و فرخ‌فر، فرزانه (۱۳۹۹). تحلیل تطبیقی منظره در ترکیب‌بندی‌های مکتب نگارگری متقدم و متأخر اصفهان (مطالعه موردی آثار صادقی‌بیگ افشار و رضا عباسی). *نگارینه هنر اسلامی*، ۷ (۱۹)، ۶۱-۴۱.
- منشی قمی، قاضی میراحمد (۱۳۵۲). **گلستان هنر**. تصحیح احمد سهیلی خوانساری، چاپ اول، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- نصرآبادی، میرزا محمدطاهر (بی‌تا). **تذکره نصرآبادی**. تصحیح وحید دستجردی، چاپ اول، تهران: فروغی.
- وزیرنیا، سیما (۱۳۸۰). مورنو، یونگ و نگاهی به اعماق. *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، (۴۳)، ۶۱-۵۸.
- ولش، آنتونی (۱۳۸۵). **شاه عباس و هنرهای اصفهان**. ترجمه احمدرضا تقاء، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- ولش، آنتونی (۱۳۸۹). **نگارگری و حامیان صفوی**. ترجمه روح‌الله رجبی، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- Harvard Art Museum (2021). Figures from the Annunciation at Harvard Art Museum (painting, recto; calligraphy, verso). *https://harvardartmuseums.org/collections?period%5B%5D=Safavid+period&culture%5B%5D=Persian* (Retrieved 10 july 2021).
- Museum of Fine Art Boston (2021). Tiger Attacking a Youth at Museum of Fine Art Boston (Safavid period: Muin Musavvir). *https://collections.mfa.org/objects/13915/tiger-attacking-a-youth?ctx=fc7a69f3-57cf-44b5-aca1-c3ef71e801b0&idx=3* (Retrieved 10 july 2021).
- Smithsonian's National Museum of Asian Art (2021). Freer Gallery of Art and Arthur M.Sackler Gallery (Safavid Period: painting). *https://asia.si.edu/search/safavid+painting* (Retrieved 10 july 2021).

Received: 2021/10/30
Accepted: 2022/03/06

Factors affecting the artistic self-awareness of Isfahan school painters

Safora Fazlellahi*

Abstract

If we consider the formation of a national government under the banner of Shiism as the most important achievement of the Safavids during 254 years, then it is not wrong to consider "artistic individuality" and its follower, "artistic self-awareness" as the most amazing achievement of Isfahan school painters. Some art critics and historians, while examining the paintings of the Isfahan school, refer to the "artistic individuality" of these painters, which is an emphasis on their artistic self-awareness. This article, while describing the concept of "artistic self-awareness", also deals with its most important achievements, the most important of which are the acquisition and emergence of an independent identity of the artist. Other effects of self-awareness and artistic individuality of the painters of this period include promoting the works of the author and writing memoirs and autographs of painters of this period such as "Law of Images" and "Assembly of Properties". But what factors have contributed to the emergence of this artistic self-awareness? This article, while describing the concept of artistic self-awareness, examines the various factors that have contributed to the development of this phenomenon among painters of the Isfahan school. The findings of this study are aimed at examining the results of this self-awareness in some drawings of Isfahan school professors. Painters of this era, while experiencing and consolidating their artistic taste, were not unaware of art markets outside of Iran, such as India and the Ottoman Empire, and sold their works to them. The research method of this article is descriptive-analytical and data collection is based on library research. The samples selected for investigation were based on non-random purposive sampling focusing on Isfahan school of painting.

Keywords: Safavid, Isfahan School of Painting, Artistic Awareness, Artist Individuality

* Graduated in Dramatic literature, Tarbiat Modares University, Tehran. *Saforafazlellahi@gmail.com*