سیری در نگارگری ایران (مکتب‌ها، آثار و...)

توکا ملکی

مقدمه

نقاشی ایران تا سده های متمادی بر پهنه‌ی دیوار نگاره‌های حجاری شده، کاسه ها و کوزه های سفالی، ظروف درخشان سیمین و زرین، بر تار و پود پارچه ها و قالی ها نقش بسته و تداوم یافته است. هنرمند ایرانی همیشه هنر را با زندگی روزمره پیوند زده و زیبایی و بیان معنوی و وجه کاربردی را به هم آمیخته است.

اگر به جست و جوی حقیقی تاریخ نقاشی ایرانی برآمده ایم می بایست رد پای آن را در همین اشیا بجوییم. اما آنچه امروز به عنوان نگارگری ایرانی شناخته می‌شود تصاویری است برای آرایش کتاب‌ها، همان که غربیان به نادرست مینیاتور نام نهاده اند.

محققان و نویسندگان مختلف هر یک به نحوی تاریخ نقاشی ایران را طبقه بندی کرده اند، گاه از پس آمدن و رفتن شاهی، گاه در پی روزها و ایام تاریخ و گاهِ دیگر از سبب مرکزیت یافتن یک شهر. امروزه ادوار هنر نقاشی ایرانی را به مکاتب چندی تقسیم کرده‌اند که با اختلاف نظرهایی کوچک در خصوص قرارگیری این کتاب یا آن هنرمند در این مکتب یا آن دیگری، کمابیش در بین اهل قلم پذیرفته شده است.

ما در این جا می کوشیم در نگاهی کوتاه به خصوصیات هر یک از این مکاتب و آثار و هنرمندان شاخص آن تصویری کلی از نگارگری ایرانی ارائه کنیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مکتب بغداد در دوره‌ی آل بویه

پس از به قدرت رسیدن خلفای عباسی که از حمایت مسلمانان ایرانی برخوردار بودند، شهر بغداد یکی از نخستین پایگاه های نگارگری گردید. در این مکتب که مکتب بغداد یا عباسی خوانده شده است و می‌توان دوام آن را از ۱۳۳تا ۶۵۶ هجری قمری دانست، اولین نمونه‌های تصویرگری کتاب‌های علمی، فنی و ادبی به وجود آمد. از خصوصیات نقاشی این دوره تئاتر از شیوه‌ی هنرمندان آل بویه می‌باشد و آن که زمینه‌ی نقاشی‌ها یا بدون رنگ یا از رنگ بسیار کمی بهره برده است. محدوده‌ی رنگی در نقاشی های این کتاب ها اندک و تأثیر نقاشی بیزانسی و سنت های هنر ساسانی در این آثار به خوبی دیده می‌شود. از کتاب‌هایی که در این زمان تصویر پردازی شده اند می‌توان از «مقامات حریری» (سال ۳۳۴ ه. ق)، «کلیله و دمنه» (سال ۵۷۶ ه. ق)، «دارو شناسی دیسقوریدوس» (سال ۶۱۹ ه. ق)، «التریاق» و «رساله اخوان الصفا» نام برد.

از همین دوره دست‌کم یک کتاب به طور قطع در دست است که همه‌ی نسخه‌های آن صورفلکی را با تصاویر ذهنی نشان می‌دهد و اغلب از اساطیر یا از جهان حیوانات مایه گرفته است. این کتاب در حقیقت رساله‌ای راجع به ثوابت است که عبدالرحمن صوفی رازی به درخواست امیر آل بویه، عضدالدوله بویهی تألیف کرده است.

آن سوتر در سرزمین ایران، از نقاشی ها و نگاره‌های سامانی نیز چیزی باقی نمانده است. اما می‌توان از روی نقاشی های مانوی که در قطعات کشف شده‌ی سده سوم هجری در آسیای مرکزی یا از روی نقاشی های نسخه خطی «اندرزنامه» که در استرآباد (گرگان) تکمیل شده است، به این نتیجه رسید که این آثار حضور معتدلی از هنر ایالتی را با تأثیرپذیری از سنت ساسانی روشن می‌سازد. نکته‌ی قابل توجه این که بین بعضی از تصاویر «اندرزنامه» و پیکره‌های منقوش بر روی انواع سفالینه‌های سده چهارم نیشابور، شباهت چشمگیری در سبک دیده می‌شود.

گفتنی است از آثار نقاشان چین که نصربن احمد دوم آن‌ها را به دربار سامانی دعوت کرد تا «کلیله و دمنه» سروده رودکی را مصور سازند، جز در منابع ادبی، چیزی باقی نمانده است.

مکتب سلجوقی

نگارگری دوره‌ی سلجوقی که به دلیل ویرانگری‌های بعدی مغولان فقط معدودی از نمونه های آن باقی است، نظیر قالب‌های دیگر هنری این دوره به شدت تزیینی و دارای ویژگی‌های شبیه مشخصه‌های نقاشی روی سفالینه‌هاست. در این دوره نظامی شاعر معروف، «خمسه» خود را سرود که در ادوار بعد الگویی برای نگارگری ایران گردید.

از این دوران که می توان تاریخ آن را از ۴۲۹ تا ۵۹۰ ه. ق دانست، تنها کتاب مصور فارسی که به یقین متعلق به عهد سلجوقی است نسخه «ورقه و گلشاه»، یک منظومه‌ی عاشقانه از عیّوقی است. این نسخه با ۷۱ نقاشی کوچک افقی صحنه‌های مختلف داستان را به ترتیبی خاص ارائه می‌دهد. تصویرگر و شاید خوشنویس این نسخه هنرمند ایرانی موسوم به مومن محمد خویی بوده که به نظر در نیمه‌ی نخست سده‌ی هفتم در آذربایجان فعالیت داشته است.

تصاویر این کتاب یادآور نقوش روی ظروف سفالی است. در این اثر قراردادهای تصویری ساسانی و بودایی – مانوی دیده می‌شود. عناصری چون چهره‌ی ماهرو، هاله‌ی گرد سر، بازوبند زرین، ساز و برگ ترکی و.... باری، نسخه مصور «ورقه و گلشاه» قدیم ترین اثر کاملی است که در آن می‌توان ریشه های پیوند شعر و نقاشی را باز شناخت.

در مکتب سلجوقی، نقش ها و تزیینات را روی متن رنگ آمیزی شده می‌کشیدند. این رنگ اغلب سرخ و زمینه را با آن می پوشاندند. لباس افراد و شخصیت های نقاشی نیز با نقشمایه های گیاهی نظیر اسلیمی ها تزیین می شد.

مکتب نخستِ تبریز در دوره‌ی ایلخانیان

سلطه‌ی مغول بر ایران نقطه عطفی در تاریخ نگارگری این سرزمین بود. از اواخر سده‌ی هفتم ه. ق، نوع دیگری از اقتباس ها و نوآوری‌ها آغاز شد. هنر نگارگری در سده های هشتم تا دهم مدارج کمال را پیمود. در خلال چهار قرن مغولان (ایلخانان و جلایریان)، اینجویان، مظفریان، تیموریان، ترکمانان (قره قویونلو و آق قویونلو)، ازبکان و صفویان بر بخش هایی از ایران بزرگ یا سراسر این سرزمین فرمان راندند. گزاف نیست اگر بگوییم نگارگری این دوران به سبب پیوندش با شعر فارسی

تک نگاره. نیمه اول سده دهم/ شانزدهم، موزه کاخ گلستان، تهران، ورود سلطان به اردو، محمود مذهب.

چنین شکوفا شده است.

حکومت ایلخانی دو نتیجه‌ی مهم برای نقاشی ایران داشت: یکی انتقال سنت های هنر چینی به ایران که منبع تازه ای برای نقاشان شد و دیگری بنیانگذاری نوعی هنرپروری که سنت کار گروهی هنرمندان در کتابخانه‌ی کارگاه سلطنتی را پدید آورد. در این محیط فرهنگی تازه فعالیت نقاشان در عرصه‌ی کتاب نگاری گستره‌ای قابل ملاحظه یافت. تحت حمایت ایلخانان تصویرگری و نسخه نویسی از کتب علمی و تاریخی رونق گرفت. کارگاه های تولید نسخه های مصور عمدتاً در تبریز و مراغه بودند. قدیمی ترین نسخه برجای مانده از دوره‌ی ایلخانی ترجمه فارسی «منافع الحیوان» ابن بختیشوع است.

از دیگر کتاب های مهم این دوره «جامع‌التواریخ» نوشته‌ی خواجه رشیدالدین فضل‌الله است. از نسخی که در حیات رشید الدین فضل الله تحریر شده باشد، فقط چهار نسخه باقی است. از مهم‌ترین آن‌ها نسخه‌ای است در دو قسمت، که در ۷۰۷ و ۷۱۴ هجری قمری تحریر شده است. یکی از نسخه‌های کتاب «جامع‌التواریخ» در کتابخانه توپ‌قاپوسرای استانبول محفوظ است.

با این که ایلخانان در ایران بیگانه بودند، اما نقاشان را تشویق می‌کردند که کتاب «شاهنامه» فردوسی را مصور سازند. این اثر عظیم که قرن‌ها سرچشمه‌ی الهام هنرمندان و نقاشان ایرانی بود، یکی از آثار ادبی مشهور ایران است، که دارای سه‌بخش اساطیری، حماسی و تاریخی است. یکی از قدیمی‌ترین نسخه‌های شاهنامه که به شاهنامه «دموت» معروف است، به احتمال قوی در ۷۲۰ هجری قمری در شهر تبریز استنساخ شده و تصاویر آن کار چندین نقاش است. گاهی به نظر می‌رسد که دو نقاش با هم اثری را کار کرده‌اند. تصاویر این نسخه مجموعاً ۵۵ عدد و اغلب آن‌ها نسبتاً بزرگ و از شاهکارهای نقاشی جهان محسوب می‌شوند. در شاهنامه‌ی «دموت» عناصر چینی و ایرانی در کنار یکدیگر ظاهر می‌شوند. مناظر طبیعی که با رنگ‌های کم‌رنگ کشیده شده، به سبک نقاشی چینی و تصاویر اشخاص و لباس‌ها که با رنگ‌های پررنگ کشیده شده‌اند، به سبک ایرانی است.

در نقاشی های شاهنامه «دموت»، تأثیر خاور دور را بیش از همه در چهره‌ها، جنگ‌افزارها و جامگان مغولی و چینی می‌توان دید. نحوه‌ی ترسیم درختان، صخره‌ها و ابرها و کاربرد نقشمایه‌هایی چون اژدها در چین نمایانگر قدرت باروری و نیروی کیهانی آشکار در طبیعت است. نقاش ایرانی شاهنامه «دموت» بدون توجه به این معنای نمادین از الگوی چینی استفاده می‌کند و جانور را در حالتی شکست‌خورده به‌دست بهرام نشان می‌دهد. در شاهنامه «دموت» افق دید با وجود آسمان آبی یا طلایی باز شده است، بدین سان اعمال خطیر انسانی و عظمت طبیعت اهمیتی فراوان یافته‌اند.

نسخه‌ی مصور شده کلیله و دمنه که اکنون در کتابخانه‌ی دانشگاه استانبول نگاهداری می شود، یکی دیگر از کتاب های مکتب تبریز به شمار می‌رود. در تصاویر این نسخه عناصر منظره‌ی طبیعی تنوع قابل ملاحظه ای یافته اند و درکی تازه از فضا و داخل و خارج بنا و فراتر بردن صخره ها و شاخه های درختان از قاب تصویر قابل تشخیص است. معماری به به چند دیوار، در و طاقچه‌ی هم‌تراز که در امتداد فوقانی یک قالی یا کف پوش قرار گرفته اند، خلاصه می‌شود. طراحی پیکرها و گیاهان و کوه ها بیانگر و پر احساس شده است. رنگ های جاندار و هماهنگ نیز در همه جا تأثیر این طراحی را افزون کرده است.

مکتب دوم بغداد (دوره‌ی آل جلایر)

در میانه‌ی سده هشتم، و در پی استیلای جلایریان بر قلمرو ایلخانان، بغداد دوباره به یکی از مراکز هنری فعال و پایتخت زمستانه‌ی آل جلایر بدل شد. یکی از مهم ترین نسخه های مصور این دوران «دیوان خواجوی کرمانی» به سال ۷۹۹ ه. ق است. بخشی از این دیوان به مثنوی عاشقانه «همای و همایون» اختصاص دارد. نگاره های این داستان که قسمتی از آن اکنون در کتابخانه‌ی بریتانیا نگهداری می شود یکی از زیباترین نگاره های تاریخ نقاشی ایرانی است. در این تصویر به قلم «جنید السلطانی» همای، شاهزاده ایرانی سوار بر اسب در آستان کاخ زیبای همایون، شاهدخت چینی نشان داده شده است. همایون از فراز بالاترین ایوان کاخ دزدانه به پایین می‌نگرد، ولی دیوارهای بلند کاخ مانع از آن است که او همای را ببیند، اما این دیوارها به هیچ‌وجه مانعی بر سر راه نگاه عاشقانه همای نیست. ردیف پرندگان در حال پرواز معرف نجوای عاشقانه دو دلداده است و جامه‌ی سرخ فام همایون توجه را به او جلب می‌کند. چشم از منظره‌ی کمرنگ بیرون به سوی باغ سرسبز و کاشی‌های رنگارنگ کاخ کشیده می‌شود. نقاش با جزییات ظریف در ترکیب‌بندی کوشیده است حالت و فضای داستان را برساند. در این اثر اصول فراخ نشان دادن فضای تصویری کامل‌تر شده است. هیچ جای تصویر از نقش و رنگ خالی نیست. گزینه رنگی نقاش بسیار وسیع و مشتمل بر انواع سبز، آبی، سرخ، زرد و رنگ‌های خاکی است. نقاش با

قزوینی، عجایب‌المخلوقات به زبان فارسی، مکتب آل جلایر، ۱۳۸۸/۷۹۰ کتابخانه ملی پاریس، عمل‌آوران فلفل سفید

رنگ‌بندی سنجیده و نقش‌اندازی استادانه جهانی خیالی و مسحورکننده، قرینه دنیای افسانه‌ای شاعر آفریده است. تکامل این سبک انطباق یافته با تغزل ادبی را در بهترین نقاشی‌های سده‌ی نهم خواهیم دید.

در نقاشی‌های زیبای دیوان خواجوی کرمانی، برای نخستین‌بار بین متن و نقاشی‌ها هماهنگی و توازن کاملی ایجاد شده است. کاکل درختان با شیوه‌ی ملیحی تا حواشی متن کشیده شده و بعضی از تصاویر در اطراف دو بیت شعر با شیوه‌ای ماهرانه کار شده است. در این‌جا یکی از پیشرفت‌های قطعی در منظره‌ی رمانتیک بدون پیکره، ابداعی است که نتایج خود را چند سال بعد در مکتب شیراز نشان می‌دهد.

مکتب شیراز

شهر شیراز از حمله‌ی مغولان مصون مانده بود. همین سبب شد تا این شهر در نیمه‌ی اول سده هشتم محلی برای گردآمدن هنرمندان و شاعران گردد. تقارن زمانی مکتب شیراز با پیدایش شعر تغزلی ایران و ظهور شاعران بزرگی چون حافظ در شهر شیراز سبب شد نگارگری ایران تجربه ای را به سوی فضای تغزلی و عارفانه آغاز کند.

از بارزترین ویژگی های سبک شیراز، ترکیب بندی آثار این دوره است که تفاوتی بنیادین با آثار پیش از خود می یابد. موضوع و عناصر اصلی در این آثار، مورد توجه خاص نقاش بوده و زمینه‌ها از جمله ابنیه به خوبی تزیین می شده است. طراحی عناصر نقاشی ها، سنجیده و حساب شده بوده و نسبت سر به اندام های انسانی قدری بزرگ تر از اندازه‌ی طبیعی است و نوعی حالت معصومیت را در آن ها ایجاد می کند. دهان های کوچک، ابروهای کمانی و بینی کشیده، از خصایص پیکره ها در آثار شیراز است. رنگ ها روشن، شاداب و سرزنده اند. از رنگ طلا به وفور استفاده شده و آسمان نقاشی ها به رنگ آبی عمیقی است که از رنگ لاجورد حاصل می آید.

نکته دیگر در مورد مکتب نگارگری شیراز وجود ابیاتی از شعر در کنار تصویر است. این امر سبب ایجاد نوعی حس شاعرانه و لطیف در اثر شده است. «عجایب المخلوقات»، «اسکندر نامه»، «خاوران نامه» و چند «شاهنامه» از جمله کتاب های مصور شده در این دوران توسط هنرمندانی چون استاد شمس الدین، فرهاد، عبدالحی و بابا حیدر است.

مکتب هرات در دوره‌ی تیموریان

دوره تیموریان یکی از برجسته ترین اعصار نقاشی ایرانی است. شیوه‌ی نقاشی ایرانی که در شیراز پایه ریزی شده بود در زمان حکومت تیموریان، در هرات به اوج و شکوفایی خود رسید.

مکتب هرات را می توان در سه دوره اصلی بررسی کرد: عصر حاکمیت شاهرخ، عصر حاکمیت بایسنقر و عصر بهزاد.

در زمان شاهرخ فرهنگ و هنر ایران مورد حمایت گسترده ای قرار گرفت و با آرامش نسبی ایجاد شده، آموخته های پیشین هنرمندان به تکامل رسید و زمینه ای برای ایجاد شیوه ای با تعلقات خاص ایرانی در هرات پدید آمد.

یکی از نمونه های بسیار زیبای نگارگری در این دوره «معراجنامه»

گرشاسپ‌نامه اسدی، مکتب شیراز، ۱۳۹۸/۸۰۰، موزه بریتانیا، آوردن امپراتور روم به نزد شاپور

نگاره‌هایی از یک نسخه گمشده، منسوب به بهزاد، مکتب هرات، اواخر سده نهم/ پانزدهم، بار عام در بیرون از بارگاه

معروف به معراجنامه میرحیدر امروزه در کتابخانه‌ی ملی پاریس محفوظ است. متن این نسخه به زبان ترکی و به خط مغولی است که در سال ۸۴۰ هجری قمری در هرات نوشته شده است. اکثر صحنه‌های مکاشفه در یک آسمان آبی با ستارگان طلایی و ابرهایی از نوع ابرهای نقاشی‌های خاوردور ارائه شده و نمود بیش از حد تزیینی پیدا کرده است. تلفیق رنگ مایه‌ی عاطفی با لذت بردن از طبیعت از ویژگی‌های مجالسی چون مجلس خوشامدگویی فرشتگان به حضرت محمد (ص) است و نشان می‌دهد که نقاش در ارائه‌ی مناظر عاطفی و احساسی مهارت دارد و باید در ردیف پیشینیان خود در مکتب هرات قرار گیرد.

بایسنقر در سال های ۸۱۷ تا ۸۳۶ ه. ق در هرات حکم راند و در همین فاصله او به حمایت بسیار از هنرمندان پرداخت و آنان را در کتابخانه‌ی خود به کار گمارد.

یکی از مهم ترین نسخه های مصور شده در این دوران شاهنامه‌ی فردوسی متعلق به حدود ۸۳۳ هجری قمری است که به «شاهنامه‌ی بایسنقری» معروف است و در کتابخانه‌ی کاخ گلستان نگهداری می‌شود. ترکیب بندی های این مجموعه بسیار سنجیده و مبین نوعی حرکت به سوی قانون مندی است. متناسب با داستان های مختلف این مجموعه ترکیب های گوناگونی به وجود آمده که در عین تنوع از ساختاری مشخص برخوردارند. شیوه‌ی ساخت و ساز و بافت این کتاب به طرزی خاص است. رنگ ها بسیار شفاف به صورت متضاد کنار هم قرار گرفته اند.

پیکرهای بلند قامت و موقر و گلبوته‌های درشت رنگ درختان سرسبز از عناصر شاخص در ترکیب‌بندی‌های کاملاً متعادل نقاشی‌های شاهنامه بایسنقری و دیگر نسخه‌های این زمان به‌شمار می‌آیند. گاه، شالوده ترکیب‌بندی متشکل از عناصر افقی و مورب است. اجتناب از قرینه‌سازی محض به نقاش امکان می‌دهد که صحنه‌های شکار و کارزار را پرجنبش و مجالس بزم و ضیافت را ساکن و آرام مجسم کند. صحنه‌های درباری با تأکید خاص بر نقوش جامگان، کاشی‌ها و فرش‌ها از ظرافت تزیینی بیشتری برخوردار شده‌اند. نقاش نهایت سنجیدگی را در گروه‌بندی پیکره‌ها، تنظیم سطوح رنگی و ریزه‌کاری‌های معماری و مناظر طبیعی به‌کار می‌برد و نیز به مدد رنگ‌بندی دقیق و حساب‌شده می‌کوشد فضای تصویری را فراخ و عمیق بنمایاند.

دل‌انگیزترین قسمت‌های نقاشی‌های این شاهنامه، منظره‌پردازی‌های آن‌است. سرزمین کوهستانی به دلیل پراکندگی ماهرانه گل‌ها، شاخ و برگ‌ها و بوته‌ها بسیار واقعی و زنده و جاندار می‌نماید و قله‌های سه‌گوش یا درختان بلند در مقابل افق بر نمود آن افزوده است. این منظره در بیشتر نقاشی‌های مکتب شیراز به گونه فضاسازی روشنی دیده می‌شود. همه‌ی جزییات با واقع‌گرایی دقیقی اجرا شده، برگ‌ها، گل‌ها و حتی پرهای پرندگان، گلدوزی روی جامه‌ها، سلاح و تزیینات اندرونی‌ها. در این‌جا برای نخستین‌بار نقوش قالی ارائه شده و نمونه‌هایی را نشان داده که امروزه چیزی از آن‌ها باقی نمانده است.

پس از دوره‌ی بایسنقر، سلطان حسین بایقرا به پادشاهی رسید و علیشیر نوایی که همدرس دوران کودکی او بود به وزارت برگزیده شد. همین سبب گردید تا توجه ویژه ای به محافل هنری و مجالس شعر گردد.

بی شک کمال الدین بهزاد یکی از بزرگ ترین نقاشان ایرانی است که توانست تحول خاصی را در نقاشی ایجاد کند. در نقاشی کمال الدین بهزاد، احساس و تعقل به طرزی ظریف و هنرمندانه متعادل شده اند.در حقیقت، نحوه‌ی نگرش او به انسان با شیوه کاربست رنگ و خط، و به طور کلی با چگونگی انتظام ساختار آثارش انطباق کامل دارند. این محتوای انسان گرایانه و قالب ملازم با آن، در تاریخ نقاشی ایران بی سابقه است. اهمیت بهزاد در این است که او در نوآوری هایش هیچ گاه از چارچوب کلی زیبایی شناسی نگارگری ایرانی خارج نمی شود. از این رو همان کیفیت‌های ناب خط و رنگ و همان ماهیت آرمانی خاص نگارگری ایرانی در رویکرد واقع‌گرایانه او نیز بازشناختنی است.

مکتب دوم تبریز در دوره‌ی صفویان

شاه اسماعیل صفوی در سال ۹۰۷ ه. ق دولت صفوی را بنیان گذاشت. بنا به درخواست شاه بسیاری از هنرمندان در تبریز گرد آمدند و در کتابخانه شاه که دارای کارگاه های مربوط به هنر کتابسازی بود به فعالیت پرداختند. بهزاد به ریاست کتابخانه برگزیده شد. قاسم علی، شیخ زاده و میرک از جمله نقاشانی بودند که همراه بهزاد به تبریز آمدند. بنا به دعوت شاه، خواجه عبدالعزیز نیز از اصفهان به جمع هنرمندان کتابخانه پیوست.

نگارگران مکتب تبریز، با حفظ سطوح دو بعدی، به ایجاد ترکیب‌بندی هایی در چند سطح پرداختند و در تمامی آن ها، حرکت و جنبش را نمودار ساختند. در این آثار، همه اجزای اثر به یک اندازه مورد توجه قرار گرفت تا جایی که تمرکز برخی عناصر که در آثار هرات مشاهده می‌شد از بین رفت. در این زمان پیکره های انسانی، بناهای معماری و طبیعت به زیبایی هرچه تمام تر جلوه‌گر شده و مکتب تبریز با نظام خاص خود ظاهر می شود. در مکتب تبریز لباس و پوشش سر دستخوش تغییراتی شد. بر سطح البسه نقوش گلداری به وجود آمد و حتی نقوشی از ابر یا پرنده بر آن ها ظاهر گشت.

با به سلطنت رسیدن شاه تهماسب و پس از درگذشت بهزاد، سلطان محمد یکی دیگر از نوادر نقاشی ایرانی به ریاست کتابخانه سلطنتی گمارده شد. سلطان محمد عناصر سنتی نقاشی را با ترکیب بندی های شاعرانه و نویی ارائه کرده است. تصاویری از مجالس شاهنامه، معراج پیامبر اکرم (ص) و تصاویر کتاب خمسه نظامی از آثار مهم او به شمار می روند.

«شاهنامه تهماسبی» یکی از مهم ترین آثار به جا مانده از این دوره است. این اثر، ارزنده ترین نسخه‌ی خطی مصور از شاهنامه فردوسی است که در کارگاه – کتابخانه شاه تهماسب اول صفوی، در تبریز تدوین شد. برجسته ترین نقاشان این دوران چون سلطان محمد، میر مصور، آقا میرک، میر سید علی، مظفر علی، دوست محمد و... در مصور سازی ۲۵۸ مجلس آن همکاری داشتند. چند سال پیش در پی معاوضه یک نقاشی خارجی با برگ هایی از این شاهنامه توسط موزه هنرهای معاصر تهران بخش هایی از این اثر یگانه به ایران بازگشت.

مکتب قزوین و مشهد

با انتقال پایتخت از تبریز به قزوین به سال ۹۵۵ ه. ق دوران شکوفایی مکتب تبریز به پایان رسید و شاه تهماسب نقاشان را به تزیین دیوارهای کاخ چهلستون قزوین گمارد. اما پس از چندی از هنر و هنرپروری روی برگرداند و همین سبب شد سلطان محمد سالخورده

دست از نقاشی بکشد و بسیاری از نقاشان به هند مهاجرت کنند.

در همین سال ها برادرزاده‌ی شاه تهماسب به حکومت خراسان گماشته شد و کارگاهی در مشهد برپا کرد و علاوه بر هنرمندان مقیم خراسان، استادان مکتب تبریز را نیز به خدمت گرفت. مهم ترین نسخه مصور این کارگاه «هفت اورنگ» جامی بود. آن چه در نقاشی های مشهد تازه به نظر می رسد، تأکیدهای رنگی و ریتم متنوع خطوط و لکه های سفید است که جنبشی را به صحنه بخشیده اند، خطوط نرم و منحنی به وضوح برتری یافته اند، جوان های لاغر با گردن های بلند و چهره‌ی گرد، صخره های قطعه قطعه و درختان گره دار کهنسال ظاهر شده اند. شخصیت هایی که هیچ ارتباطی با موضوع داستان ندارند جای با اهمیتی را در صحنه اشغال کرده اند، با حذف پس‌زمینه و نماهای پشت صحنه عرصه‌ی وسیع تری برای عمل انسان ها به وجود آمده است، گاهی نیز به سبب کشش عناصر به سوی حاشیه ها، ساختار محکم تصویر از دست رفته است. بسیاری از این ویژگی ها در نقاشی قزوین نیز دیده می شود.

مکتب اصفهان

در سال ۱۰۰۰ ه. ق پایتخت از قزوین به اصفهان منتقل شد و هنرمندان به سوی اصفهان آمدند. با توجه به رونق اقتصادی و ثبات سیاسی نسبی، مراکز هنری و هنرمندان دوباره فعالیت گسترده‌ی خود را آغاز کردند. در این روزگار نقاشان از پرداختن به نسخ خطی به سوی نقاشی های ساده تر و تک نگاره ها روی آوردند.

در مکتب اصفهان ریزه‌کاری‌های شیوه های گذشته کنار گذاشته شد و تعداد افراد موجود در یک نسخه نیز کمتر شد. در آن روزگار برای کتاب ها و دیوان های شعر کمتر تصویرسازی می‌شد و بیشتر نگاره‌ها در همان قطع کتاب ها ولی به صورت مرقعاتی تهیه می‌شد که به طور جداگانه و رقعه رقعه در کنار هم قرار می گرفتند.

رضا عباسی مهم ترین نقاش مکتب اصفهان است. وی تلاش های نوگرایانه محمد هروی را تکامل بخشید و بر دیگر نقاشان هم عصر خود تأثیر گذاشت. او به طبیعت توجه کامل داشت و در چهره سازی و تکچهره سازی استاد بود. شیوه‌ی او توسط نقاشانی چون محمد قاسم، محمد یوسف، افضل حسینی، محمد علی، شفیع عباسی و معین مصور دنبال شد.

در این دوره کمتر ترکیب متناسب با سنت ایران و اسلامی، آن چنان که در مکاتب قبل دیده می‌شد، وجود دارد. طبیعت در آثار مکاتب قبلی بسیار پیوسته و به صورت کل واحد بود در حالی که در مکتب اصفهان بوته ها حاصل ضرباتی از قلم می شوند که بسیار آزادانه ایجاد شده و صرفاً به عنوان ایجاد بافت به کار رفته اند اما اندام و طبیعتشان مورد توجه قرار نگرفته است.

تناسبات انسان در مکاتب قدیم کمی کوچکتر از اندام انسان ها در مکتب اصفهان بود زیرا قصد هنرمند، قرار دادن آن ها در ترکیب اصلی نگاره بود. در حالی که در مکتب اصفهان، به تبعیت از نقاشی غربی ترکیب بر اساس انسان ها بسته می شد. از این دوره شاهد نفوذ شیوه‌های اروپایی در نقاشی ایران هستیم که بحث و بازشناسی آن مجالی دیگر می طلبد.

خاطره ازلی در نگارگری ایرانی

... و چه شاعرانه و نازک اندیش، سهراب سپهری، نقاش و شاعر معاصر از کیفیت نگارگری ایرانی برای ما می گوید:

«نقاش ایرانی پرهیز از سیستمِ ترجیح را گاه بدان‌جا می‌کشد که وحدت کار به‌خطر می‌افتد. نقاش در هر قدم نازک‌اندیش است. به نگاری بیش از نگار دیگر دل نمی‌دهد. وارستگی چشم دارد. در گلی فزون از گل دیگر لطافت نمی‌نشاند. عدل قلم دارد. رنگ سرخی را که به جامه امیری می‌زند به لاله‌ای می‌بخشد در سرکوه. گیاهِ دور را از سبزی، قرینِ چمن می‌کند. سنگ از او همان نازک‌کاری، چشم دارد که چهره. درب همان حوصله می‌طلبد که دیوار. دیو و پری به باریکی، یکسان رقم خورده‌اند. نقاش به آفریدگان خود یکسان مهر می‌ورزد. در پرده، رنگ حسادت نیست. نقاش ایرانی، در نقاشی‌اش دور و نزدیک را یکسان می‌پاید. دل از هیچ نقشی برنمی‌کند، چیزی را از خود دور نمی نشاند. وی فاصله‌ساز نیست. گلی را اگر بر سر پشته‌ای دور جای می‌دهد، به دل، نزدیک اوست. پرده جو می‌درد تا بدو سرخی لاله نزدیک دهد. خرد و بزرگ بودن موجودات پرده او به قرب و بعدشان بسته نیست. عنصر دور هم‌شأن عنصر نزدیک است. در پرده‌اش هماره افقِ نزدیک، ژرفای منظره‌های چینی را ندارد و رنگ را در تمامی پرده به خلوص

رضا عباسی، نقاش، رقم معین مصور، ۱۶۷۶/۱۰۸۷.

خود وفاست. جو، حجاب خلوص نیست و سایه و روشن جلای رنگ نمی‌زداید. نور از جایی نمی‌تابد و سهمی از چیزی را در سایه نمی‌برد. آفتاب اگر هست، به پای اشیا، سایه نیست. آتش به گردِ ابرِ خود پرتو نمی‌پاشد. اگر اندک سایه روشنی در تنه درختان و در تخته‌سنگ‌ها و در صورت آدمیان یا پیکر جانداران است، آن سایه کنایه‌ای است به سایه. سایه ـ روشن صخره و درخت، در سرشت صخره و درخت است. این‌جا سایه، حریف همزاد نور نیست. آزرم نازکِ نور است و نقاشی از زمان مانی تا سده‌های اخیر، جای تجلی نور بود. بهشت نیازی به پرتو مهر و ماه ندارد. خود از درون نورافشان است. عناصر سازنده نقاشی ایران از آب‌تنی در نور به‌درآمده‌اند. در نقاشی ایرانی، آدم، عکس خود را در آب نمی‌بیند تا صفای حوض به‌هم نخورد. گیاه به زمین می‌خوابد تا پرده بر درخشش آب جو نکشد. برف می‌بارد، اما دانه‌هایش حجاب چهره پیکره‌ها نیست. به نقاشی ما دستی، پاکی رنگ نمی‌آلاید. شب نقاشی ما روز روشن است. هیچ رنگ آن شبانه نیست. شب‌روشن زمان است. از شب اشارتی به پرده عیان است و بس و آن هم شگفتا، اشارتی روشن: هلالی. شب چیزی جز حضور واژه «شب» نیست. باقی همه معنی اقلیم نور است.

نگارگری ما را تلفیق عقلی نیست. صورتگر نگارگر بت های ذهنی خود را جدا جدا در پرده می نشاند. مکان این بت ها یگانه نیست. وقتی که نقشی به سپیدی پرده آمد، چشم به راه نقش دیگر نیست. تنهایی خود را پذیراست. جویبار در مسیر انفسی خود جاری است. دست آدم نزدیک به آن نمی رسد. و از تَری آن بهره نمی گیرد. چون آدم در پلانی دیگر است و بیهوده خیال دست و رو شستن به سر دارد. عکس اشیا در آب نمی افتد، چرا که میان آب و اشیا فاصله روانی بسیار است. پرنده روی درخت، از درخت جداست. بر خاطره ازلی درخت نشسته است. آدم، روی زمین نیست. زبری زمین را به زیر پا حس نمی کند. ظرفِ میوه رو به روی آدم هاست، اما کس را پروای آن نیست که دست پیش برد زیرا می داند دسترس نیست. جام شراب در کف آدم است، اما به سر نمی‌کشد. آگه است که میان شراب و گلو بُعدی ناپیمودنی است. عود هرگز به صدا در نخواهد آمد، زیرا پنجه نوازنده هرگز به پلان سیم نخواهد رسید و مجنون از درندگان نمی هراسد. چون می داند که اینان برای دست یافتن بدو باید ابعاد ذهن نگارگر را بپیمایند».

منابع:

۱. آموزش نگارگری اسلامی ایران

۲. پاکباز، رویین، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: نشر نارستان، ۱۳۷۹

۳. الماسی، مهدی. سیری در نگارستان نقاشی ایرانی، تهران، ۱۳۸۳

۴. آژند، یعقوب. سیری در نگارگری ایران، مقاله

۵. سپهری، سهراب، اطاق آبی، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۶۹

۶. ا.م کورکیان و ژ.پ سیکر، باغ‌های خیال (هفت قرن مینیاتور ایران)، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، تهران: انتشارات فرزان، ۱۳۷۷

۷. پاکباز، رویین. دایره‌المعارف هنر،تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸

سیر و صورنقاشی ایران
زیر نظر: آرتور اپهام پوپ
ترجمه یعقوب آژند
انتشارات مولی

کتاب هنر ایران A survey of Persin Art فراهم آورده‌ی آرتور اپهام پوپ را می‌توان از جمله معدود آثاری دانست که درباره‌ی هنر ایران پدید آمده است. این مجموعه نخستین بار در سال ۳۹ـ۱۹۳۸ م. در ۶ جلد قطع بزرگ و حجیم انتشار یافت و سپس در سال ۱۹۶۵ م. در ۱۶ جلد تنظیم شد. این اثر حاصل پژوهش شصت و نه تن محقق و هنرشناس جهان در قلمرو هنر ایران از دوران نوسنگی تا سده‌ی نوزدهم است. در این کتاب معماری، نقاشی و هنرهای صناعی ایران به طور مجزا در طول زمان و در یک طرح کلی ارزیابی شده است.

کتاب تحت این عناوین ارائه شده است:

فصل اول: نقاشی و کتاب‌آرایی

خاستگاه‌ها: سرتامس آرنولد، هنر مانوی و پیوند آن با هنر ایران: یوگومونره دوویلار، تاریخ نگاری و طراحی: ارنست کونل، سده هفتم/ سیزدهم، دوره ایلخانان، مکتب آل جلایر، دوره تیموری، مکتب تبریز، مکتب هرات، بهزاد و مکتب او، مکتب بهزاد در بخارا، دوره صفویان، مکتب تبریز، رضا عباسی و مکتب او، نگارگری و طراحی بعد از صفویان، بررسی تاریخی: یداگدار، تصاویر گل و مرغ: فیلیس اکرمن، تأثیر شعر و کلام بر نقاشی ایران: سرتامس آرنولد، خصایص زیبایی در نقاشی ایران: لارنس بینیون، رنگیزه و مصالح: آ. ب. لاری، تدارک مواد نگارگر: ح. طاهرزاده بهزاد، قلم مو، رنگ‌ها، رنگ طلایی، کاغذ آهارزده، کاغذ زرافشان، کاغذ ابری، فن نقاشی زیرلاکی.

فصل دوم: تأثیر اسلامی در دگرسانی میانی

شمایل‌نگاری ایرانی: لوئی ماسینیون، مانویت همچون انگیزه‌ای فرهنگی، مکتب کوفه، کوفه خاستگاه نقاشی اسلامی.

فصل سوم: فن تذهیب و نسخه‌پردازی: ریچارد اتینگهاوزن صدر اسلام، قرآن‌های کوفی، دوره سلجوقی، دوره مغول، دوره تیموری، دوره صفوی.

فصل چهارم: فن تجلید: امیل گرتسل

خاستگاه‌ها، اوج اعلای جلدآرایی در هرات سده‌ی نهم هجری، فن تجلید، جلدهای چرمی سده‌ی دهم هجری، جلدهای زیرلاکی از قرن دهم تا سیزدهم هجری، قابیدهای تزیینی جلدها