نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱

تألیف و تفرُّد در نقاشی مکتب اصفهان

عبدالله آقائی*
استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۷/۲۸)

چکیده

در این مقاله از رویکردی جامعه‌شناختی و با تمرکز بر مناسباتِ تولیدیِ هنر به مسأله امکانِ پیدایش نقاش در مقام «مؤلف» در نگارگری مکتب اصفهان پرداخته‌شده است. با اتخاذ روش توصیفی-تحلیلی، از یک‌سو اسنادِ تاریخیِ شیو تولید نقاشی در آن دوران و از سوی دیگر مضامین و فرم آثار نگارگران صاحب سبک آن مکتب موردبررسی قرار گرفت. مطابق شواهد تاریخی در کتابخانه‌های درباری این دوران همچنان مزد به شکلی بی‌واسطه در ازای مدتِ خدمت به نیرویِ کار نقاشِ ماهر تعلق می‌گرفت. بنابراین در این زمینه «تألیف» بیش از آفرینش خلاقانه به معنای تجمیع و تکمیل بود. از میانه‌های عهد صفوی با افزایش حامیان و کاهش انحصار در تولید نقاشی و شکل‌گیری وساطتی محدود میان «عرضه» و «تقاضای» هنر، جریانی در نقاشی ایرانی تقویت شد که می‌توانست به‌صورت نسبی شرایط را برای رشد استقلالِ رسانه‌ای و خلاقیت فردی فراهم کند. در این جریان دیدِ فردی و «اینجا و اکنون» نقاش اهمیت بیشتری یافت و «چهره‌ها» و «رقم‌ها» بیش‌ازپیش در آثار ظاهر شدند. برخی آثار برجامانده به این سبک در کارستانِ نقاشانی چون صادقی‌بیک‌افشار، رضاعباسی و معین مصور نشان‌دهنده بارقه‌هایی از تعریفِ نقاش به‌مثابه «مؤلف» است، بارقه‌هایی که اگرچه در زمین اقتصادِ هنر آن دوران امکان تعمیق نیافت، اما امکان پیدایش سبکی متمایز را در سنت نگارگری مجسم ساخت.

واژه‌های کلیدی
مکتب نگارگری اصفهان، تألیف، تفرد، صادقی‌بیک‌افشار، رضا عباسی.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۳۶۲۲۸۸۳۴-۰۳۵، نمابر: ۳۶۲۲۳۷۰۰-۰۳۵، E-mail: a.aghaie@yazd.ac.ir.

مقدمه

امروزه نامِ نقاش در مقام «مؤلف»[۱] به مهم‌ترین داده پیرامتنی درباره هر اثر نقاشی بدل شده است و با شنیدن نامِ هنرمند نیز صفاتی چون «خلاق»[۲] یا «نابغه»[۳] به ذهن متبادر می‌شود. این اهمیت و تداعی نه امری «طبیعی» بلکه واجد پیشینه‌ای «تاریخی» است. تاریخی که می‌توان آن را از آغاز دوران رنسانس تا قوام سوبژکتیویسم در دوره رمانتیک پی گرفت. در دوران جدید مفاهیمی چون «مؤلف»، «فردیت»[۴] و «خلاقیت»[۵] از خاستگاه زمانی-مکانی خود بیرون آمده و به نحو گسترده‌ای به شکلی پنهان و آشکار در نقد و تاریخ‌نگاری هنر در دوره‌ها و فرهنگ‌های مختلف به کار گرفته شده است.

مکتب اصفهان در نقاشی ایرانی واجد مشخصه‌های متمایز و نمودی از تحولی درونی در این سنت محسوب می‌شود. این تحولات هم در مضمون و هم در فرم و ساختار آثار مشهود است. این دوران شاهد حضور نقاشان صاحب سبک و صاحب‌نامی است که به نحوی به تولید آثاری دست زدند که نسبت به سنت معمول نگارگریِ کتابخانه‌های درباری متفاوت می‌نمود. این مقاله با نگاهی تاریخی به دنبال ارائه خوانش و تفسیری از این تغییرات در پرتو مفهوم «مؤلف» است.

از رویکرد جامعه‌شناسی تاریخی پیدایش هنرمند در مقام «مؤلف» مستلزم صورت‌بندی خاص جامعه‌شناختی است. آرنولد هاوزر[۶] این شرایط را در سطح اقتصادِ سیاسی و مناسبات تولیدی دنبال می‌کند. در این مقاله وجود این شرایط در میانه‌های عهد صفوی و در زمانه برآمدن و گسترش مکتب نقاشی اصفهان تحقیق می‌شود. این مقاله به دنبال نشان‌دادن «چگونگی» تأثیرِ تغییرِ مناسبات اقتصادِ هنر در «فرم» و «مضامین» آثار نقاشی در میانه‌های عهد صفوی است و از این منظر «امکان» تعریف «نقاش» به‌مثابه «مؤلف» را در این دوران بررسی می‌کند. بررسی «امکان» کاربست مفاهیمی همچون «مؤلف» یا «خلاقیت» در نگارگری ایرانی از پیش موضعِ بحث را آشکار می‌کند. قرار است از مفاهیمی امروزی و از منظری مدرن برای توضیح و تفسیرِ سنتی تصویری در گذشته استفاده شود. این شیو خوانش البته درونیِ هر تفسیر تاریخی است؛ یعنی هر بازخوانی تاریخی مستلزم نگاهی از «اکنون» به «گذشته» است. روشن است که در متون تاریخی درباره نگارگری ایرانی نشانه‌ای از پرداختن به این مفاهیم به‌صورت مستقیم وجود ندارد. ازاین‌رو لازم است که ابتدا در بخش «چارچوب نظری» پیدایش مفهوم «مؤلف» در هنرهای تجسمی به جهت تاریخی بررسی شود تا در پناه آن منظور از این مفهوم به‌عنوان یک «سنخ ایده‌آل[۷]» مشخص شود. در این مقاله بازخوانیِ تاریخی از رویکردی «اقتصادی» انجام می‌شود؛ یعنی بررسی می‌شود که چگونه مناسبات تولیدی به وجه کلی و شرایط اقتصادی هنر در معنای خاص، زمین لازم را برای رشد مفهوم «مؤلف» در هنر فراهم می‌آورد. کوشش می‌شود از این بررسی تاریخی نتایجی «منطقی» گرفته شود و ابزارهای مفهومیِ لازم برای پژوهش در حوزه نقاشی ایرانی فراهم شود. در بخش بعدیِ مقاله شرایط اقتصادی حاکم بر تولید نگارگری ایرانی در عهد صفوی بررسی می‌شود. در این بررسی نقش انحصار دربار در تداوم سنت زیباشناختی نگارگری ایرانی موردتوجه قرار می‌گیرد و سپس تأثیر تحولات اقتصادِ هنر آن دوران بر شکل و محتوای نقاشی و امکان برآمدن نقاش در مقام مؤلف بررسی می‌شود.

روش پژوهش

مقاله حاضر با رویکردی جامعه‌شناختی به بازخوانی تاریخی نمودِ «تألیف» و «تفرد» در مقام «سنخ های ایدئال» در نقاشی مکتب اصفهان می‌پردازد. در این رویکرد تمرکز بر تحولات اقتصاد هنر آن دوران و تأثیر این تحولات بر ظهور نقاشِ در مقامِ مؤلف و همچنین چگونگی تجلی فردیت در آثار است. ازاین‌رو با اتخاذِ روشی توصیفی-تحلیلی از یک‌سو با بازخوانی متون و اسناد تاریخی به بررسی تحولات اقتصادِ نقاشی در آن دوران می‌پردازد و از سوی دیگر تأثیرات این تحولات را در نمونه‌هایی منتخب و سنخ نما از آثار رضا عباسی، صادقی بیک افشار و معین مصور نشان می‌دهد.

پیشینه پژوهش

درحالی‌که مفاهیم «مؤلف»، «فردیت» یا «خلاقیت» بنیان بسیاری از نوشته‌ها و تاریخ‌نگاری‌ها درباره سنت نگارگری بوده، کم‌تر پژوهشی به‌صورت مستقیم درباره امکان و یا چگونگی کاربست این مفاهیم در این حوزه انجام شده است. راکسبرگ[۸] در مقاله موشکافانه خود با عنوان «کمال‌الدین بهزاد و تألیف در نقاشی ایرانی» (۱۳۸۸) کاربست مفهوم «مؤلف» را در تاریخ‌نگاری‌های نقاشی ایرانی قرن دهم هجری و بالأخص در آثار منسوب به بهزاد بررسی می‌کند. وی در این مقاله روش‌های مرسوم «سبک‌شناختی» در انتساب آثار را با سنت نقاشی ایرانی قرن دهم هجری «نامتناسب» می‌داند و آن را موجبِ ساخت «خانه پوشالی سست‌بنیاد» در مورد نامِ هنرمندان معرفی می‌کند (همان، ۱۷). به اعتقاد راکسبرگ نشان‌دادنِ «عاملیت» یک نقاشِ خاص در بسیاری از موارد مانند نحوه قلم‌گذاری، رنگ‌آمیزی و حتی طرح اثر در این سنت دشوار یا ناممکن است. در این مقاله راکسبرگ با تمرکز بر آثار «بهزاد» به مناقشات پیرامونِ معرفی این نقاش به‌عنوان «مؤلف» می‌پردازد و با دیدگاهی انتقادی توصیه می‌کند که ابتدا باید این پرسش را مطرح کرد که «چگونه و کجا یک فرهنگ می‌توانست شخصیتی متفرد به اثری ببخشد» (همان، ۱۷۶). در ادامه رهیافت راکسبرگ یا به‌طورکلی درباره این مناقشه کمتر پژوهشی به زبان فارسی انجام‌شده است. بسیاری از پژوهش‌ها در زبان فارسی کوشش دارند با تعریف مفاهیم مدرنِ تاریخ‌نگاری و نقد هنر به‌گونه‌ای سازگارتر با هنرهای سنتی ایرانی، آثار مورد نظر خود را تحلیل کنند. از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به مقاله «بررسی مسأله خلاقیت در هنر سنتی» نوشته پیروزرام و بینای‌مطلق (۱۳۹۲) اشاره کرد. در این مقاله کوشش شده است با متمایزکردن «خلاقیت» از «بدیع‌بودن» با توجه به مبانی نظری «سنت‌گرایی»، تعریفی هم‌ساز از «خلاقیت» در راستای هنرهای سنتی ارائه شود. از نظر نویسندگانِ این مقاله «هنر سنتی دارای اصولی است که براساس آن می‌توان از خلاقیت به معنای خاص آن سخن گفت» (پیروزرام و بینای‌مطالق، ۱۳۹۲، ۲۹). از سوی دیگر در ارتباط با تغییرات در فرم و محتوای نقاشی مکتب اصفهان نیز پژوهش‌هایی انجام‌شده است. عطاری

و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله خود از توجه به «انسان‌نگاری» و تغییرات شکلی در تجسم انسان در نقاشی مکتب اصفهان سخن می‌گویند و بدون جهت‌گیری روش‌شناختی خاصی «عوامل متعدد اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و تغییر و تحول در نگرش انسان به جهان» را علت این تغییرات ذکر می‌کنند (همان، ۸۱). در همین زمینه ابراهیمی (۱۳۸۶) در مقاله خود از «انسان‌محوری» نقاشی مکتب اصفهان سخن می‌گوید و آن را تجسمی از انسان‌مداری عرفان اسلامی-ایرانی می‌داند.

در این میان این مقاله در تلاش است که با اتخاذ رویکرد جامعه‌شناختی و با استفاده از دستگاه مفهومی و روش‌شناختی مرتبط با آن رویکرد، مسأله امکان پیدایش «مؤلف» را در نقاشی صفوی بررسی کند.

مبانی نظری پژوهش

اقتدار، تفرد و تألیف

دهخدا در فرهنگ خود «تألیف» را چنین تعریف می‌کند: «تألیف، گردآوردن اشیاء متناسب است و از این معنی چنین احساس می‌شود که اشتقاق آن از الفت است و بنابراین تألیف اخص از ترکیب است». «جمع‌کردن»، «تکمیل‌کردن»، «سازگارکردن» و «گردآوردن» برخی از معانی تاریخی مرتبط با این واژه است (همان). امروزه «تألیف» غالباً در معنای نوشتن به کار می‌رود و مؤلف آفرینش‌گر اثر هنری و ادبی است. در زبان فارسی «مؤلف» غالباً در ترجمه اصطلاح *author* به کار می‌رود و تحت تأثیر معنای این مفهوم جدید قرارگرفته است. امروزه در نقد هنری و ادبی «مؤلف» به یکی از مهم‌ترین مفاهیم تبدیل شده است. توجه دوباره به مفهوم «مؤلف» پس میانه‌های قرن بیستم بیشتر مرهون مطالعات پساساختارگرایانی چون بارت و فوکو بوده است. در این زمینه مفهوم «مؤلف» در پیوند با مفهوم «اقتدار» یا انضباط قرار گرفته است. در حالی‌که در زبان فارسی نشان دادن این پیوند از جهت لغت‌شناسی دشوار است، در ریشه‌های مشترک این دو اصطلاح در زبان لاتین رگه‌هایی از این همپوشانی و قرابت در کاربردهای گوناگون آن‌ها مشهود است. واکاوی سیر معنایی و کاربردی این مفهوم می‌تواند آشکارکننده ریشه‌های تلقی جدید از این واژگان باشد. تلقی‌ای که به نظر می‌رسد امروزه در گفتار عام ادبی و هنری از خاستگاه زمانی-مکانی خود بیرون آمده و در قالب «اقتدارِ مؤلف» اعتباری جهان‌شمول یافته است.

واژه *author* از ریشه لاتینی *auctor* گرفته‌شده که این کلمه نیز به‌نوبه خود از فعل *augere* به معنای «افزایش، تکمیل و تقویت چیزی از پیش موجود» مشتق شده است و همچنین معانی «غنی کردن، تعالی و پیرایش» نیز از آن مستفاد می‌شود (Lewis & Short, 1989). در دوران رومی کلمه *auctor* معانی چندگانه‌ای داشت که برخی از آن‌ها با «نویسنده» در معنای امروزی مرتبط بودند و به‌طورکلی برای اشاره به کسی بود که «معنا می‌بخشد» (Ibid., 198)؛ بنابراین مؤلف یا نویسنده تنها یکی از عناوین و کارکردهای این اصطلاح است و با توجه به پیشینه فوق عجیب نیست که کلمه «مؤلف» در دوران جدید واجد معانی چندگانه باشد.

یکی از واژه‌های هم‌خانواده *author* واژه آشنای *authority* است. این واژه نیز از ریشه لاتینی *auctoritas* گرفته شده است. در قوانین مدنی رومی *auctor* شخصی بود که به‌عنوان مرجع یا شاهد در دعاوی حقوقی شناخته و ضمانتش *auctoritas* خوانده می‌شد (Donovan & Fjellestad & Rolf, 2008, 4). با در نظرگرفتن خاستگاه این کلمه، اتوریته به معنای «تحکیم و تقویت» و همچنین «اصل، منبع، علت» و «انجام‌دهنده» است و ازاین‌رو محمل کارکردها و معانی دیگری همچون «تضمین، اعتبار، نظر، توصیه، اراده، فرمان، آزادی، قدرت، احترام، وزن و الگو» است (Ibid.). معنای امروزی کلمه مؤلف به‌صورت مشخص محصول دوران رمانتیک در اواخر سده هجدهم است. از این دوران بود که به تعبیری مؤلف «در پیوند با مفاهیم فردگرایانه‌ای همچون خلاقیت، اصالت و الهام، حیاتی از آن خود یافت و غره تبدیل به ایدئولوژی شد» (Jaszi, 1991, 476).

به دنبال چاپ کتاب *نگاهی بی‌شتاب به کپی‌رایت* از بنیامین کاپلان[۹] (۱۹۶۷)، بسیاری از مقالات و کتاب‌های دیگر منتشر شدند که همگی با خلع‌ید از مفهوم رمانتیک مؤلف به‌مثابه نابغه جدامانده، به بررسی شبکه کردارهای اقتصادی، سیاسی و سازمانی پرداختند که منجر به پیدایش و قوام مفهوم «مؤلف» شد (Donovan, Fjellestad, Lunden, 2008, 8). پیدایش مفهوم مؤلف متعاقب تغییراتی عمیق در بنیاد سیاسی و اقتصادی جامعه بود. حقوقِ تازه کسب‌شده مؤلف آشکارا در نتیجه هم‌زمانی محتوم ظهور شهروندِ قانون‌مدار و مالکیتِ خصوصی به‌دست آمد (Scott, 1998, 29). در این زمینه باید به تصویب قانون کپی‌رایت در فرانسه در۱۷۹۳ اشاره کرد. جالب آن است که این قانون با عنوان «قانون نبوغ» شناخته می‌شد (Scott, 1998, 27). مطالعات متعددی درباره حق مالکیت فکری نشان داده‌اند که رابطه نزدیکی میان قانون مالکیت ادبی و ساخت فرهنگی تألیف وجود دارد. قدر و منزلتِ فرهنگی و اجتماعیِ «بیانِ خاص» در میانه سده هجدهم پیدا شد، هنگامی که قانون کپی‌رایت برای اولین بار گونه‌ای امتیاز انحصاری برای مؤلفان در مورد آثار تولیدی‌شان قائل شد (Donovan, 2008, 8). این قانون را می‌توان نتیجه تجاری‌سازی هنر در این دوران دانست و به نحوی می‌توان آن را به همگرایی سرمایه‌داری و دموکراسی تعبیر کرد (Ibid.).

آرنولد هاوزر از منظری جامعه‌شناختی و با عطف توجه به تحول مناسبات تولیدی و شرایط اقتصادی دوره رنسانس بارقه‌های پیدایش مفهوم مؤلف را از آن دوران پی می‌گیرد. معروف است که انسان رنسانسی دریافتی از استقلال، آزادی و خلاقیت خود داشت. از نظر هاوزر این دریافت در آغاز و بیشتر از همه‌جا خود را در تفسیر هنر آن دوران آشکار می‌کرد. در این زمینه هاوزر گسترش کاربست مفهوم «مؤلف» را در گستره‌ای از مفاهیم همبسته‌ای چون «خلاقیت»،«نبوغ» و «فردیت» قرار می‌دهد.

ازنظر هاوزر در قرون میانه، نقطه آغاز تولید اثر را نمی‌توان در انگیزه آفرینش هنری و بیان ذهنی و خودانگیخته الهامِ هنرمند یافت؛ بلکه باید آن را در وظیفه‌ای جستجو کرد که حامی برای هنرمند مقرر می‌داشت؛ بنابراین در سطح کلان عاملِ حاکم بر بازار هنر، نه «عَرضه» بلکه «تقاضا» بود (هاوزر، ۱۳۷۷، ۳۷۷)؛ اما از دوران رنسانس هنرمندان به‌محض آنکه وضعیتِ بازار هنر اجازه می‌داد، می‌کوشیدند خود را از قیود سفارش‌دهندگان آزاد سازند. این امر زمانی روی داد که متفننِ غیرحرفه‌ای، هنرشناس یا مجموعه‌پرداز به‌عنوان مصرف‌کنندگان جدید هنر در بازار هنر جایگاهی یافتند. این مصرف‌کنندگان جدید لزوماً چیزی را که احتیاج داشتند سفارش نمی‌دادند، بلکه چیزی را می‌خریدند که به آن‌ها عرضه می‌شد. ظهور این مصرف‌کننده در بازار به معنای پایان دوره‌ای بود که در آن خریدار و مصرف‌کننده قیود خود را به نحوی بی‌واسطه بر هنر اعمال

می‌کردند و همین امر فرصت‌های تازه‌ای را برای هنرمند آزاد و مستقل به‌وجود آورد (همان، ۳۷۸). به عبارتی هنرمند به‌تدریج از قبول و انجامِ دقیق آنچه از وی خواسته‌شده بود فاصله می‌گیرد و بیشتر به تولید آثارِ هنری به‌عنوان کالایی فروشی توجه می‌کند؛ بنابراین رابطه غیرشخصی و وساطت‌مند با خریدار موجب دادوستد آثار هنرهای زیبا می‌شود. هاوزر قرار گرفتن هنرمند در جایگاه «کارگر فکری» در دوران رنسانس را نیز نتیجه همین فرایند می‌داند. در واقع آنچه هنرمند را از صنعت‌گر یا پیشه‌ور جدا می‌کند توانایی ذهنی او یا به عبارتی متجسدکردن عقل در جسم یا ذهن در عمل است. این ذهن یا عقل نه «کلی» بلکه «جزئی» است، به عبارتی نه قالبی و سنتی بلکه فردی و خلاقانه است (سوانه، ۱۳۹۵، ۷۹). ظهور این تغییر را می‌توان در توصیف‌های یافت که از هنرمندان آن دوران در دست است. در یک نمونه جالب توجه در ستایش میکل‌آنژ در آن زمان معروف بود که وی با مغز نقاشی می‌کند و نه با دست (ژیمنز، ۱۳۹۳، ۴۲).

این تغییرات در عرصه ارزش‌گذاری آثار هنری نیز نمودی آشکار داشته است. پیش‌تر در اروپای قرون میانه مرسوم بود که قیمت تابلوها بر مبنای قراردادها و بر اساس معیارها و موازین عینی و مادی تعیین می‌شد. در این قراردادها به‌طور خاص تعداد فیگورها و نوع رنگ‌ها -مثلاً رنگ‌هایی که بر پایه نقره، طلا، لاجورد و غیره ساخته می‌شدند- و نیز مدت اجرای کار قید می‌شد (همان، ۴۵). اساساً یکی از ویژگی‌های زیباشناسی قرون‌وسطی شیفتگی نسبت به مواد قیمتی و در خشان است (باراش، ۱۳۹۸، ۱۴۷). در این زمینه نه آفرینش‌گری هنرمند بلکه «استادی، مهارت و ورزیدگی» هنرمند ستایش می‌شد (همان، ۱۴۶). این امر متناظر با مقام هنرمندان تجسمی در آن زمان بود که کارشان «مکانیکی» تلقی می‌شد. اما این وضعیت از اواسط رنسانس دگرگون شد. در این زمان ارزش اثر نه بر مبنای مواد و مصالح به‌کاررفته در آن، بلکه بیشتر بر اساس استعداد هنرمند تعیین می‌شد (ژیمنز، ۱۳۹۳، ۴۵). در اینجا نیز تأکید بر خلاقیت «فردی» هنرمند در نحوه ارزش‌گذاری آثار مشهود است. از سوی دیگر در همین دوران بود که به‌تدریج در مقابل شیو «جمعی» تولید آثار هنری، اجرای «فردی» ترجیح پیدا می‌کند. آن‌گونه که هاوزر گزارش می‌دهد تا اواخر سده پانزدهم فرایند اجرای کار هنری هنوز کاملاً به‌صورت جمعی انجام می‌گرفت. کار هنری هنوز مظهر و تجلی شخصیتی مستقل نبود که بر تفرد خود تأکید ورزد و خویشتن را از هرگونه نفوذ خارجی برکنار نگه دارد. دعوی انجام دادن کار به‌طور مستقل از اول تا به آخر توسط یک نفر و چشم‌پوشی از مساعدت شاگردان و دستیاران، نخست در آثار میکل‌آنژ مشاهده می‌شود که از این حیث نیز نخستین هنرمند نوگراست (هاوزر، ۱۳۷۷، ۳۹۳).

همه این شواهد دال بر پیدایش گونه‌ای «فردیت» در خلاقیت هنری است. نشانه واضح این امر موجودبودن امضای اکثر نقاشان مهم سده پانزدهم در آثارشان است (همان، ۴۰۶). همچنین در همین دوران نوشتن زندگی‌نامه هنرمندان رواج می‌یابد. این خود نشانه‌ای از پاسداشت «نام» هنرمندان است. در چنین زمینه‌ای است که می‌توان بارقه‌هایی از سر برآوردن مفهوم «نبوغ» را به‌وضوح مشاهده کرد. مفهومی که اساساً نشان‌دهنده گونه‌ای تأکید بر وجه انفرادی و خودمختار شخصیت هنرمند است.

درون‌ماندگاری نگاره‌ها: از متن تا دربار

محل اصلی تولیدِ «نگارگری ایرانی» کتابخانه‌های درباری بود. در واقع رشد و اعتلای آنچه «نقاشی ایرانی» خوانده می‌شود، مرهون تشکیل این کتابخانه‌ها به‌ویژه در دوران تیموری و صفوی بود. این کتابخانه‌ها در حکم «کنج‌های کاخ بودند» (پورتر، ۱۳۹۶، ۲۲۵)؛ به همین دلیل اغلب مکانی طمع برانگیز محسوب می‌شدند و غارت آن امری معمول بود (همان، ۲۲). مصورکردنِ نسخ نفیس در بخشی از کتابخانه به نام «نقاش‌خانه» یا «صورت‌خانه» انجام می‌شد.

آژند در کتاب *از کارگاه تا دانشگاه* اظهار می‌دارد که: «نقاش بخشی از تزئینات دربار بود و شاه می‌توانست به هر ترتیبی شده از این تزئینات بهره جوید» (آژند، ۱۳۹۱، ۱۱۹)؛ اما به نظر می‌رسد که مسأله جایگاهِ «نقاش» فراتر از «تزئین»، اساساً مربوط به «نیروی کار» باشد. در واقع مانند کتاب‌های نفیس، نقاشان و خطاطانِ این کارگاه‌ها نیز در حکم سرمایه‌های دربار محسوب می‌شدند. شاید به همین دلیل است که «جایگاه نقاش‌خانه در مجتمع درباری بود» (همان).

گزارش‌های متعددی از احوال کتابخانه‌های سلطنتی مؤید این مطلب است. نمونه «مالک دیلمی» در این میان قابل‌توجه است. «مالک» که از خطاطان نامی عهد صفوی بود، با «اجازه» شاه‌تهماسب به خدمت «ابراهیم میرزا» در مشهد می‌رود و کار را بر نسخه معروف «هفت اورنگ» آغاز می‌کند؛ اما شاه در میانه کار او را به قزوین فرامی‌خواند تا خطاطی کتیبه‌های قصرهای تازه‌ساز قزوین را به انجام رساند. شاه علی‌رغم اتمام کار در آنجا به مالک اجازه نمی‌دهد که به مشهد برگردد تا بر تعبیه‌های نسخه نفیس «هفت‌اورنگ» کار کند (ولش، ۱۳۸۹، ۱۹۱). در موردی دیگر، همایون (پادشاه گورکانی) بابت به خدمت گرفتن «میرمصور» به شاه‌تهماسب هزار تومان پیشنهاد می‌دهد (پورتر، ۱۳۹۶، ۲۱۷). همچنین در یک نمونه جالب الغ‌بیگ پس از تصرف خراسان کل کتابخانه معروفِ هرات و ارباب‌جمعی آن را «در ظل رأفت گورکانی به سمرقند می‌بَرَد» (مایل‌هروی، ۱۳۷۲، ۲۷۱). البته باید در نظر داشت که این خدمت بی‌مزد و مواجب نبوده است. از نوشته‌های میرزا ربیعا در «تذکره‌الملوک» مشخص می‌شود که نقاش‌باشی هر سال دستمزدی معادل سی تومان تبریزی بابت مسئولیتش دریافت می‌کرد و مشخص است که او هیچ مبلغ دیگری به‌عنوان دستمزد دریافت نمی‌کرده است (پورتر، ۱۳۹۶، ۲۱۷). روایت‌هایی در دست است که در مورد سایر هنرمندان نیز چنین مزد و مواجبی در کار بوده است. حتی برخی از این هنرمندان که در کارگاه‌های راتبی کار می‌کردند و «به‌صورت دائم از مستمری و وظیفه و جیره‌های غذایی نظیر اختصاص معین روزانه از نان و گوشت و حبوبات ماهانه برخوردار بودند» (همان، ۲۰۷).

درباره وابستگی نقاشان به دربار و فرامین شاه شواهد بسیاری موجود است. این شواهد نشان می‌دهد که این نقاشان نمی‌توانستند به‌عنوان کارگری آزاد به تولید یا فروش آثار خود مبادرت ورزند. به عبارتی نقاشان در حکم خدمتگزاران شاه و دربار محسوب می‌شدند و اجازه نداشتند به میل خود به تولید اثر بپردازند. پی‌یترو دلاواله سیاح ایتالیایی درباره یک نقاش فلاندری که با خود از ونیز آورده بود می‌گوید: «اگر شاه اثری از نقاشِ من ببیند، حتماً او را از دستم در می‌آورد» (دلاواله، ۱۳۷۰، ۱۹۰) و گویا در نهایت این نقاش نیز با مقرری معین به خدمت شاه‌عباس در می‌آید

(آژند، ۱۳۸۹، ۳۰).

از بازخوانی این موارد می‌توان نتیجه گرفت که اثرِ هنرمند خریداری نمی‌شد، بلکه «مزد» به شکلی بی‌واسطه در ازای مدت و نیروی کار پرداخت می‌شد. در واقع دربار خریدارِ اثر نبود بلکه صاحبِ اثر را در خدمت داشت. در ست است که هنرمند از پیش به در جه استادی در کارش رسیده بود؛ اما در این نظامِ مزدی تأکید اساساً بر «کمیت» کار است تا «کیفیت» ذهنی اثر. به عبارتی بیش از آنکه «ایده» تکینِ نهفته در هر اثر یا خلاقیت ویژه هنرمند اهمیت داشته باشد، کثرت و تعداد تولیدات است که واجد اهمیت می‌شود. در نهایت دربار سفارش‌دهنده عمده و اصلی آثار نقاشی بود و این انحصار مانعِ شکل‌گیری فاصله یا وساطت میان عرضه و تقاضا در این حوزه تولیدی شد.

این تمرکز و انحصار نه‌فقط در حوزه «هنر» بلکه اساساً بنیان شیوه تولید در عهد صفوی بود. در این دوره شاه و کارگزاران او به نیرومندترین تجار بدل شدند، بدین معنی که آن‌ها تقریباً تمام فعالیت‌های بازرگانی و تجاری را به انحصار در آوردند. در این دوران و مخصوصاً از زمان شاه‌عباس تجارت به میزان زیادی با اعضای رده‌بالای حکومت شروع می‌شد و به آن‌ها نیز ختم می‌گردید. تجار به‌وسیله شاه و کارگزاران او، هم ازنظر سیاسی و هم ازنظر اقتصادی مشروط و محدود می‌شدند. آن‌ها بدون تأیید دستگاه سیاسی نمی‌توانستند به فعالیت اقتصادی بپردازند (نویدی، ۱۳۸۶، ۲۰۹). به‌عنوان نمونه باید به این مورد مهم اشاره داشت که تجارت ابریشم که از کالاهای تجاری مهم در ایران بود انحصاراً در دست شاهان صفوی بود، مثلاً در زمان شاه‌عباس اول کسی نمی‌توانست بی‌اجازه وی به صدور ابریشم مبادرت ورزد (فلسفی، ۱۳۳۷، ۲۱۸). در این بافت و زمین اجتماعی، امکان پیدایش طبقه‌ای از کارگران آزاد و طبقه‌ای از تجار مستقل که بتوانند بر اساس قرارداد در بازار یکدیگر را ملاقات کنند به‌شدت کاهش یافت. لذا در ایران قرن شانزدهم و هفدهم سرمایه‌داری به‌گونه‌ای در ونزا امکان تکوین پیدا نکرد (نویدی، ۱۳۸۶، ۲۱۰).

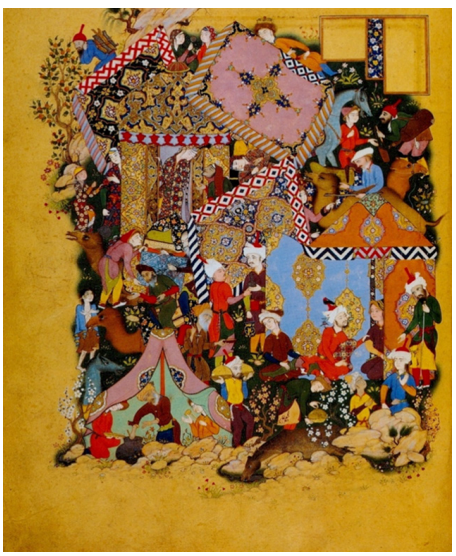
درواقع اقتصاد هنر آن دوران نیز اساساً بازنمودی از این شرایط بود. به‌طورکلی نقاشان نمی‌توانستند آزادانه کار کنند، چون نه بازارِ هنرِ پویا و پرقدرتی وجود داشت و نه حامیان متنوع. غالب آثار نقاشیِ باقیمانده از آن دوران ازپیش تحتِ مالکیت دربار بودند و به‌عنوان جلوه‌ای از «زیبایی» و «شکوهمندی» دربار تلقی می‌شدند. این آثار تنها در مجالسی خاص و برای معدودی از بزرگان به نمایش درمی‌آمدند. قاعدتاً نمایشی با این هدف نیازمند نگاره‌هایی «پُرکار» و با تزئینات فراوان بود. نسخه نگاره‌های نیمه نخست عهد صفوی نمونه بارزی از چنین رویکردی است. چنان‌که «نظرلی» اظهار می‌دارد در نگاره‌های این دوره به‌طور متوسط ۲۰ پیکره وجود دارد (نظرلی، ۱۳۹۰، ۹۸). باید توجه داشت که این تعداد پیکره در برگه‌هایی با ابعاد کوچک گنجانده می‌شدند. نمونه جالب‌توجه در اینجا شاهنامه شاه‌تهماسبی است. از نفیس‌ترین نسخ مصور در ایران که دارای ۲۵۸ نگاره است و کار آن حدود۲۰ سال طول کشید. در یکی از تصاویر این مجموعه به نام «کاوه تومار ضحاک را پاره می‌کند» ۵۶ پیکره انسانی به تصویر کشیده شده است. تصویر (۱) یکی از معروف‌ترین نگاره‌های این اثر به نام «بارگاه کیومرث» است. در تصویر (۲) بخشی از این اثر بزرگ‌نمایی شده که تأکید بر ریزه‌کاری‌ها و پرداختن به جزئیات را در این اثر به‌وضوح نشان می‌دهد.

تخمین نظرلی از زمان متوسط برای اجرای هر نگاره در این دوران بسیار جالب‌توجه است. به نظر وی هر استاد برای ساختن یک مجلس کمتر از نیم‌سال وقت صرف نمی‌کرد. در اینجا باید در نظر گرفت که یک استادکار تنها ترکیب‌بندی کلی، انتخاب رنگ، ترسیم تصویر و کشیدن بخش‌های پیچیده نگاره را انجام می‌داد و کارهای ساده‌تر از قبیل رنگ‌آمیزی را به شاگردان واگذار می‌کرد (نظرلی، ۱۳۹۰، ۹۸). همچنین برخی شواهد و قراین از وجود الگوهایی ثابت برای ترسیم در نقاشی ایرانی خبر می‌دهد. نگاره‌های بسیاری در سنت نگارگری ایرانی وجود دارد که در آن‌ها شخصیت‌هایی به شکل کاملاً یکسان ترسیم شده‌اند و یا حتی قطعاتی عیناً تکرار شده است (همان، ۹۷). این نگاره‌ها غالباً به‌صورت «جمعی» اجرا می‌شدند ولی باوجوداین بازهم تولید یک نگاره چنین وقت‌گیر بوده است. افزایش طول مدت اجرای کار به معنای افزایش ریزه‌کاری و افزایش خرده‌صحنه‌ها در یک اثر است که این امر قاعدتاً باعث افزایش ارزش آن می‌شد. این بدان معنی است که مدت یا زمان کار (به‌عنوان عاملی اصالتاً کمی و مکانیکی) به‌صورت مستقیم نقشی اساسی در ارزش‌گذاری اثر داشته است.

تصویر ۱- بارگاه کیومرث. اثر محمد سلطان، حدود ۹۳۱ ه.ق.
مأخذ: (Mariani, 2011, 13)

تصویر ۲- بزرگ‌نمائی بخشی از اثر «بارگاه کیومرث». مأخذ: (Mariani, 2011, 13)

این امر می‌تواند مبین یکی از اصول فضاسازی در نگارگری ایرانی باشد. در سنت نگارگری ایرانی مرسوم است که حوادث مختلفی که ممکن است ربط وثیقی به موضوع اصلی اثر نداشته باشند نیز در ترکیب‌بندی اثر گنجانده شوند. در واقع در اکثر نگاره‌های وابسته به کتاب، فضای اثر از اجتماع خُرده‌صحنه‌ها شکل می‌گیرد. این امر باعث شده که فضای نگارگری ایرانی آکنده و فشرده به نظر برسد. نگاره‌ای از هفت‌اورنگ جامی (تصویر ۳) این اصل را به بهترین وجه نشان می‌دهد. موضوع این اثر «نزدیک‌شدن مجنون به خیمه‌گاه لیلی» است؛ اما خُرده‌صحنه‌ها و خُرده‌روایت‌های متعدد چنان فشرده‌شده‌اند که تشخیص موضوع و شخصیت‌های اصلی اثر نیز دشوار می‌گردد. چنان‌که استوارت کری ولش یکی از متخصصان نگارگری ایرانی علی‌رغم وجود شواهد متنی، مجنون را به‌اشتباه فردی تشخیص می‌دهد که دزدانه از پشت کوه به چادر لیلی می‌نگرد (ولش، ۱۳۸۴، ۱۱۶). البته نباید ازنظر دور داشت که نگارگری ایرانی اصالتاً تحت تأثیر «شعر» و «روایت کلامی» بوده است. کارکرد اصلی نگارگری ایرانی نیز مصورکردن نسخ خطی و مخصوصاً روایات کلامی بوده است و این مسأله در فرم نگارگری ایرانی تأثیری ساختاری داشته است. همان‌گونه که یک متنِ کلامی «بیت‌به‌بیت» یا جمله‌به‌جمله خوانده می‌شود، اغلب نقاشی‌های کتب مصور ایرانی نیز «صحنه‌به‌صحنه» به‌صورت متوالی دیده می‌شود. به‌عنوان نمونه دیدن نقاشی فوق‌الذکر (تصویر۳) مستلزم لغزش دید از صحنه‌ای به صحنه‌ای دیگر است. گویی دیدن نزدیک به «خواندن» می‌شود. هانس بلتینگ با توجه به این مسأله اظهار می‌دارد که در این کتاب‌های مصور (نگارگری اسلامی) همراهی متن با تصاویر نگاه[۱۰] را رام[۱۱] می‌کند. بینندگان نمی‌توانند با اتکای به نفس و مستقلاً جهان را تفحص کنند؛ بلکه وابسته به متن هستند و به‌وسیله آن هدایت می‌شوند. تصاویری ازاین‌دست بازتولید تجربه جمعی‌اند نه تجربه فردی. ازنظر بلتینگ در این کتاب‌ها متن هم برای نقاش و هم برای بیننده به‌عنوان حد[۱۲] و راهنما[۱۳] عمل می‌کند. در این زمینه است که بلتینگ در تفسیر این آثار از اقتدار متن بر تصویر سخن می‌گوید (Belting, 2008, 82). درست است که کارکرد اصلی نگارگری ایرانی مصورساختن متون بوده و این سنت همواره تا درجاتی به زیباشناسی متن‌محورِ خود وفادار بوده است؛ اما در این میان نباید از اهمیت نگاره‌های تک‌برگیِ غافل شد. این اهمیت چنان بوده که این شکل تولید نگارگری ایرانی مشخصاً از زمان مکتب اصفهان شاخص این سنت تصویری دانسته می‌شود.



تصویر ۳- نزدیک‌شدن مجنون به خیمه‌گاه لیلی، هفت‌اورنگ جامی، نیمه دوم قرن ۱۰ ه.ق. مأخذ: (آژند، ۱۳۹۴، ۱۷۸)

پیشینه تولید تک‌نگاره‌ها را می‌توان تا دوران تیموریان پی گرفت. آشنایی ایرانیان با نقاشی اروپایی و پیدایش مرقعات تصویری از دلایل عمده رواج نگاره‌های تک‌برگی بوده است (آژند، ۱۳۸۵، ۱۲۳). در آغاز، این مرقعات از جداکردن صفحات نسخه‌های دیگر شکل می‌گرفتند؛ اما به‌تدریج تولید نقاشی صرفاً برای مرقعات نیز رواج پیدا کرد. قاعدتاً نقاشی‌های این مرقعات وابستگی کم‌تری به «متن» داشتند؛ زیرا برای مصور ساختن شعر یا روایت اجرا نمی‌شدند. این تک‌نگاره‌ها را می‌توان حاصل نگاه و خلاقیتی نقاشانه دانست. جایی که نقاشی استقلالِ رسانه[۱۴] بیشتری کسب می‌کرد. اگر بخواهیم با اصطلاحات بلتینگ ادامه دهیم می‌توانیم بگوییم که دیگر «متن» حد یا هدایتگر «نقاشی» نبود است.

پیش‌تر درباره زمان زیادی که برای تولید نسخ مصور لازم بود سخن گفته شد. هزینه تولید چنین نسخی چنان گزاف بود که تنها از عهده شاه یا برخی حکام مقتدر برمی‌آمد. به قول قاضی احمد قمی «قیمتش به خراج اقلیمی برابر می‌نمود» (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶، ۱۴۴). سنت تصویرگری کتاب اگرچه بعد از عهد صفوی رو به افول نهاد ولی کنار گذاشته نشد. در دوره قاجار نیز چندین نسخه نفیس خطی مصور تولید شدند که شاید آخرین آن‌ها نسخه مصور «هزار و یک شب» بود که هزینه تولید آن بالغبر ۶،۸۵۰ تومانِ آن زمان بود. این هزینه در حدود ۱/۶ برابرِ کل هزینه ساختمان مجلل‌ترین کاخ آن دوران یعنی «شمس‌العماره» تخمین زده می‌شود (افشارمهاجر، ۱۳۹۱، ۲۸).

با این قیاس اهمیت تولید نگاره‌های تک‌برگ در اقتصادِ سنت تصویری ایران بیشتر آشکار می‌شود. این آثار به نسبت نگاره‌هایی که برای نسخ تصویری ترسیم می‌شدند، ساده‌تر و کم‌جزئیات‌تر بودند. تعداد پیکره‌هایی آن کمتر بود تا آنجا که اغلب آن‌ها تنها دارای یک پیکره بودند و «یکه‌صورت» خوانده می‌شدند. از جهت رنگ‌آمیزی نیز طیف رنگی آن‌ها به نسبت محدودتر و گاهی تک‌رنگ بودند. به دلایل فوق تولید این آثار بسیار ارزان‌تر تمام می‌شد به‌گونه‌ای که یک نقاش می‌توانست با سرمایه شخصی و به شکل مستقل آن‌ها را تولید کند. همچنین امکان خرید یا سفارش چنین نقاشی‌هایی برای افراد بیشتری ممکن می‌شد. اگرچه تولید این تک‌نگاره‌ها از زمان تیموریان در ایران آغازشده بود، اما رواج آن و تبدیل‌شدنش به جریانی مؤثر بدون وجود زمین اقتصادی مناسب ناممکن می‌نمود. شواهدی از میانه‌های دوران صفوی در دست است که حکایت از خریدوفروش نقاشی در بازارهای آن زمان دارد. قاضی‌احمدقمی در کتاب «خلاصه التواریخ» از دو دکان صحافی و نقاشی در قزوین صحبت می‌کند. در دکانِ صحافی مجلسی از نقاشی‌های بهزاد به فروش گذاشته‌شده بود. در این دکان همچنین تصاویر نقاشی‌هایی متعددی وجود داشته که در آن‌ها هزاران پری‌چهر چهره‌گشایی شده بودند. همچنین در دکانی دیگر نقاشی مشغول چهره‌گشایی بوده است (قاضی‌احمدقمی، ۱۳۵۹، ۵۱۵). همچنین دلاواله در سفرنامه خود از گشت‌وگذار شاه‌عباس در بازار قیصریه حکایت می‌کند که جلوی حجره‌ای پر از «تابلوهای نقاشی» می‌ایستد و درباره قیمت آن‌ها می‌پرسد (دلاواله، ۱۳۷۰، ۱۹۰).

روایتی دیگر درباره صادقی‌بیک یکی از نقاشان مهم دوران صفوی وجود دارد که وجود چنین بازاری را تأیید می‌کند. گویا صادقی برای خلاص‌شدن از شاعری که ابیاتی در مدح وی در قهوه‌خانه‌ای می‌خوانده است «پنج تومان به دستاری بسته با دو صفحه کاغذ که خود از سیاه‌قلم طراحی کرده بود» می‌دهد و به مدیحه‌سرا تأکید می‌کند که «تجار هر صفحه کار مرا به سه تومان می‌خرند که به هندوستان برند، مبادا ارزان بفروشی» (نصرآبادی، ۱۳۷۸، ۵۶).

بنابراین به نظر می‌رسد که رواج ترسیم نگاره‌های تک‌برگ هم‌زمان با گسترش بازاری محدود برای خریدوفروش آثار هنری بوده است. این امر به میل «استقلال‌طلبی» نقاشان آن زمان یاری می‌رساند. این تمایل بیش از همه‌جا خود را در آثار دو نقاش چهره‌مند آن دوران یعنی صادقی بیک افشار و رضا عباسی نشان می‌دهد.

در مورد صادقی‌بیک باید گفت که رگه‌هایی از «عصیان» و «نبوغ» در شخصیت او هویداست. از شواهد تاریخی پیداست که صادقی‌بیک فردی مغرور، دارای «عزت نفس» و البته تندخو بوده است. اظهارات تند و نقادانه وی در کتاب *مجمع‌الخواص* درباره هنرمندان پیش از خود مؤید این مطلب است. این کتاب اگرچه قرار بوده که تذکره هنرمندان پیشین باشد اما در جای‌جای آن معنای «من» قویاً به‌کاررفته است. یکی از نکات مهم درباره صادقی بیک آن است که او «هنر» را شغلی شریف‌تر و پسندیده‌تر و مجزا از دیگر شغل‌ها می‌دانست، موضوعی که در تاریخ هنر ایران کم‌سابقه بوده است. به‌طورکلی به نظر می‌رسد صادقی به این احساس روزافزون فردیت یا خودآگاهی هنری، به‌طور زیاد نفس‌پرستی را اضافه کرد (ولش، ۱۳۸۹، ۶۱).

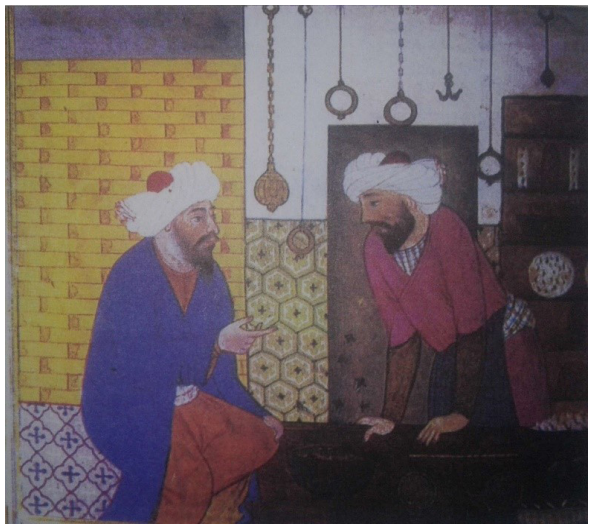
جالب آن است که صادقی‌بیک به‌عنوان اولین و تنها نقاشی در ایران محسوب می‌شود که تصویرگری نسخه‌ای را به‌صورت کاملاً مستقل به انجام می‌رساند. این نسخه *انوار سهیلی* نام دارد و حاوی۱۰۷ نگاره است. به نظر می‌رسد همه نگاره‌ها توسط خود صادقی بیک ترسیم‌شده باشند. «مسلم است که صادقی این کار را با غرور فراوان و انرژی بیش‌ازحد انجام داد» (ولش، ۱۳۸۹، ۶۱).

توجه به زندگی روزمره و نگاهی به‌نسبت طبیعت‌گرایانه در نگاره‌های این نسخه قابل‌توجه است. نگاره *دو مرد در بازار* (تصویر ۴) بازنمائی یک صحنه روزمره در بازار است که تنها شامل دو پیکره است. ترکیب‌بندی و قاب‌بندی این اثر و بازنمائی نحوه مواجهه این دو شخصیت از مردم عادی در نقاشی ایرانی کم‌نظیر است. همچنین مضمون این اثر ازاین‌جهت که یک صحنه معمولی در بازار را نشان می‌دهد، قابل‌توجه است. در نگاره‌ای دیگر در این نسخه پیرزنی در حال بافندگی تصویر شده است. به قول ولش «این یکی از محقرترین فضاهای داخلی است که تاکنون در نقاشی ایرانی به نمایش گذاشته شده است» (ولش، ۱۳۸۹، ۱۷۶). برای صادقی‌بیگ که بیشتر عمر خود را در مقام ریاست کتابخانه در خدمت تهیه نسخه‌های «زیبا» و شکوهمند بود، این نحو بازنمائی نشان‌دهنده گرایشِ متمایزِ زیباشناختی است.

به نظر می‌رسد که این مضامینِ تازه و الزاماتِ فرمالِ بیان آن باعث به وجود آمدن نیرویی تازه در نقاشی ایرانی شده باشد. در واقع صادقیِ مغرور با اطمینان به قدرتِ تخیلِ خود نسخه‌ای را مصور کرده که امکانِ پدید آمدن آن زیر چتر زیباشناسیِ محافظه‌کارِ دربار ناممکن بود. هر چه صادقی «مستقل»تر گشته نیروی خلاقه او نیز بیشتر و مضامینش به دنیای واقعی خارج از دربار نزدیک‌تر شده است. این دنیا با فضای «زیبا»، «پرشکوه» و البته دست‌وپا گیر دربار متفاوت بود و قاعدتاً نمایش آن نیز نحوه پرداخت متفاوتی را می‌طلبید. ابیات ابتدایی *قانون‌الصور* خود گویای این تغییر زیباشناختی است: «سلاطین را در آغاز جوانی/ به خدمت صرف کردم زندگانی؛ ... که از قرب سلاطین دوری اولی/ از این بزم هوس مهجوری اولی؛ مکن این نکته را از من فراموش/ که تا باشی پی کسب هنر کوش» (صادقی‌بیک‌افشار، ۱۳۴۹، ۱۴). صادقی بیک در این ابیات به نحو جالب‌توجهی به «دوری از سلاطین» و «کسب هنر کوشیدن» توصیه می‌کند.

نفسِ نوشتن *قانون‌الصور* به‌عنوان یکی از نخستین رسالات در آموزش نقاشی بسیار جالب‌توجه است. همان‌گونه که از عنوان این کتاب برمی‌آید در این کتاب قرار بوده که «قوانینِ» صورت‌سازی یا نقاشی آموزش داده شود. اهمیت نگارش این کتاب در آنجاست که پیش‌تر فنون تولید نقاشی ایرانی چون سِر یا رمزی میان اساتید و شاگردانِ خاص محفوظ بوده است و اغلبِ نقاشان ایرانی به‌صورت خانوادگی میراث دار این فنون بودند؛ یعنی نقاشی غالباً حرفه‌ای خانوادگی به شمار می‌رفت. البته در تاریخ نقاشی ایرانی افرادی بوده‌اند که خارج از این دایره به نقاش‌خانه‌های درباری راه‌یافته‌اند؛ مانند خود صادقی‌بیک، اما قاعده بر انحصار آموزش این فنون بوده است. این امر به‌نوبه خود باعث درون‌ماندگاری بیشتر سنت‌های تصویری در میان نقاشان و پیشه‌وران کتابخانه‌های درباری شده است. شایان‌ذکر است که این نوع نظامِ آموزشِ سینه‌به‌سینه تا زمان قاجار و مشخصاً تا زمان تأسیس دارالفنون شیو غالب در تربیت نقاشان بوده است.

همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، شرایط خاص تاریخی زمینه را برای پیدایش جریانی جدید در نقاشی فراهم آورده بود. شباهت‌های صادقی بیک با رضا عباسی دیگر نقاش نامدار آن دوران جالب‌توجه است. چنان‌که اسکندربیک منشیِ معروف شاه‌عباس نیز از این شباهت می‌نویسد: «او نیز به طریق صادقی‌بیک بدمزاج، تنگ‌حوصله و سرد اختلاط است» (اسکندربیک منشی، ۱۳۵۰، ۱۷۶). از آثار رضا عباسی نقاشی‌ها و طراحی‌هایی از قوچ‌بازان، خرس‌بازان، میمون‌بازان، حقه‌بازان، گرگ‌بازان،



تصویر ۴- دو مرد بازاری. اثر صادقی بیک، انوار سهیلی، ابتدای قرن ۱۱ هجری. مأخذ: (ولش، ۱۳۸۹، ۱۰۹)

خروس‌بازان، معرکه‌گیران و کشتی‌گیران در دست است (تصویر ۵). وی در دوره‌ای تَرکِ دربار می‌کند و در این دوره با مردم عادی و آن‌گونه که گفته‌شده به‌ویژه با «کشتی‌گیران» محشور می‌شود و در این مدت «چهره‌گشایی جوانان و ثروتمندان را واگذاشت و به‌جای آن به تهیه و تدارک تیپ‌های نامتعارف و غریب و سالخوردگان در پس‌زمینه‌ای از مناظر دلگیر کننده و تیره پرداخت» (کنبی، ۱۳۷۸، ۲۱۵). در برخی آثار رضا نقاط ضعف شخصیتی افراد نیز برملا شده است. شاید رضا در پایان عمر دیگر اهمیتی به خوش آمدن مدل‌های درباری‌اش نمی‌داده و شاید هم دلیلی بر کتمان گرایش‌ها و تمایلات واقعی‌اش نمی‌دیده است. در واقع به نظر می‌رسد که رضا در قیاس با هنرمندان پیش از خود در پیگیری علایق هنری خود آزادی عمل بیشتری داشته است و سمت‌وسوی آثارش را خود تعیین می‌کرد (کنبی، ۱۳۹۳، ۱۶۱). این گرایش روانی و هنری تازه در آن دوران تنها منحصر به صادقی یا رضا عباسی نبود؛ بلکه گزارش‌های فراوانی از شخصیت‌های عصبی، بیمار و حتی روان‌پریش در بین هنرمندان آن زمان وجود دارد. با نگاهی به بعضی از هنرمندان مهم این دوره به طرز شگفت‌آوری می‌توان مشاهده کرد که رشد فردیت و خودآگاهی هنری عامل افزایش هنرمندان پریشان بود (ولش، ۱۳۹۸، ۲۴۰).

تصویر (۶) اثری از «معین مصور» است که در آن «رضا عباسی» در حال کشیدن پرتره‌ای فرنگی است. معین مصور یکی از چهره‌نگاران معروف زمانه خود، از نقاشان کارگاه‌های درباری محسوب نمی‌شد. این اثر در سال ۱۰۴۴ «آبرنگ گردیده بود»، اما چهل سال بعد معین مصور آن را تکمیل می‌کند و شرح این تکمیل را با مدح رضا عباسی در حاشیه تصویر می‌نگارد. این تصویر و تصاویری ازاین‌دست در آن روزگار را می‌توان نشانه‌ای دانست از گسترش روزافزون اهمیت «نقاش» و «نقاشی‌کردن». به شکلی که «چهره نقاش» خود می‌تواند موضوعی برای نقاشی شود. به‌ویژه در این نمونه خاص که بزرگداشتی پس از چهل سال انجام‌شده است. جزئیاتی که در ترسیم حالت چهره رضا عباسی به‌ویژه در حالت چشم‌ها، لب‌ها و ریش و سبیل آمده است، نشان از دقت نقاش در بازنمائی و تلاش در جهت شبیه‌سازی موضوع دارد. از سوی دیگر این نقاشی می‌تواند نشان‌دهنده توجه بیش‌ازپیش به تشخص چهره «افراد» باشد. در نقاشی‌های تک‌برگِ رضا عباسی و پیروانش همچون معین مصور نمونه‌های فروانی از این چهره‌گشایی‌ها مشاهده می‌شود. در این نقاشی‌ها افراد از اقشار گوناگون به تصویر کشیده می‌شدند و چهره آن‌ها به نسبت واجد حالات درونی آن‌ها بود. این در حالی بود که نقاشانِ درباری در کتابخانه‌های شاهی اغلب مشغول تصویرکردن روایات کلامی بودند. روایاتی که در آن‌ها «افراد» بیشتر در مقام انبوهی از ملازمان و همراهان تصویر می‌شدند. حتی در مواردی که به نحوی قرار بوده است افراد خاصی در روایت تصویر شوند «چهره» آن افراد فاقد تشخص فردی و احساس درونی بود. تصویرِ «انسان» در نگارگری ایرانی نیز -به نسبت- فاقد تفرد است. «انسانِ» سنت نگارگری ایرانی چه نقاش باشد و چه موضوع نقاشی بیشتر خصلت «نوعی» دارد. این موضوع در تصویر (۷) مشهود است. این تصویر بزرگنمایی چهره‌های متفاوت موجود در «یک» نگاره در شاهنامه بایسنقری است. تمایز چهره‌ها از یکدیگر به‌سختی امکان‌پذیر است و آناتومی چهره و سر تقریباً میان همه آن‌ها یکسان است. چهره‌ها در این نگاره بیشتر از آنکه مربوط به فردی

تصویر ۵- معرکه‌گیر، منسوب به رضا عباسی، قرن ۱۱ هجری. مأخذ: (کنبی، ۱۳۹۳، ۸۲)

تصویر ۶- رضا عباسی در حال نقاشی، اثر معین مصور. مأخذ: (آژند، ۱۳۸۵، ۱۶۶)

تصویر ۷- چهره‌های مشابه در یک نگاره شاهنامه بایسنقری میانه‌های قرن ۹ هجری. مأخذ: (حسینی‌راد، ۱۳۸۴، ۵۸)

خاص در زمان و مکانی خاص باشند، متعلق به «رسم» و «تاریخ» این سنت تصویری‌اند. ردپای این مسأله را می‌توان تا زمان فتحعلی‌شاه قاجار نیز پی گرفت. تصویر (۸) بخشی از تابلوی عظیم سلام نوروزی است که در زمان فتح علی شاه اجراشده است. در این تابلو نیز سلام دهندگان به شاه به شکلی مشابه ترسیم شده‌اند، به‌گونه‌ای که نمودی از فردیت در تصویر آن‌ها دیده نمی‌شود. جالب آنکه این اشخاص همه از فرزندان، نوادگان یا بزرگان درباری بوده‌اند، اما اساساً «بدون چهره»اند و تعدد و تشخص آن‌ها با ذکر «نام» در کنار تصویرشان نشان داده می‌شود. گویا در مقابل پادشاه، آن‌ها هم‌مقام هستند. شکل قالبی هیکل‌ها و ژست‌ها و دست‌به‌سینه ایستادنِ آن‌ها در مقابل پادشاه نشانِ هرگونه «فردیتی» را از آن‌ها سلب می‌کند. حتی در مورد خود تصویر پادشاه در این دوران نیز تأکید بیش از آنکه بر خود چهره و حالات و ویژگی‌های خاص آن باشد بر تاج، ریش یا سایر مشخصات نمادین است.

در این زمین گسترده و همه‌گیر است که «چهره» رضا عباسی (تصویر ۶) و چهره‌نگاری‌های معین مصور اهمیتی دوچندان می‌یابد و نشان‌دهنده گرایشی رو به رشد در سنت نگارگری ایرانی آن دوران بوده است. تصویر (۹) یکی از چهره‌نگاری‌های معین مصور است که به آشکارترین وجه نشان دهنده این گرایش جدید است. در اینجا تأکید بیشتر بر «فردیت» و «اینجا و اکنون» موضوع نقاشی و در نتیجه اهمیت «دید» فردی نقاش است.

این تصویر نگاره‌ای تک‌برگ است با ابعادی کوچک و حاشیه بسیار ساده. همین شمای کلی به سرعت آن را از سنت پرجزئیات و فاخر درباری جدا می‌کند. در این نقاشی زن و مردی با خطوطِ مواج و تند و کندِ قلم‌مو کشیده شده است. زن قدی کوتاه‌تر دارد و در حالی‌که در آغوش مرد جای‌گرفته با چشمانی مشتاق و با لبخندی محو به مرد می‌نگرد، مرد اما در حالی‌که یکدست را در پشت زن قرار داده، به سوی خارج از اثر نگاه می‌کند. تفاوت پیکره‌ها و چهره‌های تغزلی و اثیری رضا عباسی در ترسیم عشاق، با پیکره‌ها و نگاه‌های جسمانی و متعینِ معین مصور در اینجا کاملاً مشهود است. معین مصور در تحشیهٔ این اثر چنین نوشته است: «در شب پنج‌شنبه یازدهم شهر محرم‌الحرام سنه ۱۰۵۲ در کوچه آسدر باغان مشقه مبارک باد». شاید این زن و مرد در یکی از کوچه‌باغ‌ها یا خیابان‌ها دیده و سپس نقاشی شده باشند. آثار دیگری از معین مصور در دست است که نقاش با تأکید بر دیده‌های خود، موضوعی را در زمان یا مکان خاص به تصویر درآورده است. در این مقام می‌توان او را به تعبیری «فوتو-ژورنالیست» دوران خود دانست که سعی می‌کرد لحظه‌های فرار را با کلام و تصویر شکار کند (فرهاد، ۱۳۹۲، ۳۰۰). این امر به نحوی نشان از متعین‌شدن جایگاه نقاش در متن تصویر دارد. چنین آثاری از معین مصور یادآور جریانی بوده که توسط رضا عباسی در سنت نگارگری ایرانی قوام و گسترش یافت. در بسیار از طراحی‌ها و نقاشی‌های رضا عباسی نیز توجه به این «تفرد» قابل تشخیص است. در ارتباط با نقاشی پیشین، تصویر (۱۰) می‌تواند این سیر را در نگارگری مکتب اصفهان نشان دهد. اگرچه ممکن است در انتسابِ خط تحشیهٔ آن به رضا عباسی مشکوک شد، اما به نظر می‌رسد که می‌توان به محتوای تحشیه درباره ترسیم آن در مشهد مقدس در عصر جمعه دهم ماه محرم ۱۰۰۷ هجری برای «میرزا خواجگی» اعتماد کرد. در این طرح، زائر دستار بزرگش را از سر برداشته و دستش را پشت سر برده تا پشت گردنش را بخاراند (کنبی، ۱۳۹۳، ۶۰). آثار دیگری از رضا عباسی نیز در دست است که مانند این اثر در آن‌ها دید «فردی» در زمان و مکان خاص اهمیت پیداکرده و تبدیل به موضوع نقاشی شده است. می‌توان حدس زد که در آن دوران بسیاری از این نمونه طرح‌ها وجود

تصویر ۸- بخشی از تابلوی «صف سلام» منسوب به عبدالله‌خان نقاش‌باشی. دوره قاجار. مأخذ: (www.christies.com)

تصویر ۹- «دو دلداده» رقم معین مصور، ۱۰۵۲ ق. محفوظ در گالری فریر. مأخذ: (https://asia.si.edu)

تصویر ۱۰- «زائر مشهد»، منسوب به رضا عباسی، ۱۰۰۶ ه.ق. مأخذ: (کنبی، ۱۳۹۳، ۵۹).

داشته است که در گذر زمان به علت عدم نگه‌داری در ست ازمیان‌رفته باشند. مجموعه این آثار در قیاس با سنت تصویرگری روایات کلامی در نگارگری ایرانی، می‌تواند نشانگر رهایی نسبی «تصویر» از «کلام» و به نوعی تفوق «دیدگاه خاص نقاش» یا «تفرد» نقاش و موضوع آن باشد. به موازات و امتداد مکتب اصفهان تغییر و تحولات درونی در سنت نگارگری ایرانی توسط نقاشانی چون شیخ عباسی، محمد یوسف و افضل الحسینی پی گرفته می‌شود. سنتی محدود اما نافذ که تشخص و خلاقیت خود را در فاصله‌گیری از دربار و زیباشناسی محافظه‌کار آن می‌یابد. از سوی دیگر در این دوران جریان فرنگی‌سازی در سنت نقاشی ایرانی اوج می‌گیرد که تحول در این سنت را به سمت‌وسویی دیگر می‌کشاند.

نتیجه

نظام تولید نگارگری ایرانی نظامی بسته و انحصاری بود. افراد معدودی می‌توانستند به آثار دسترسی داشته باشند و همچنین در هر زمان تعداد معدودی از نقاشان فرصت کار در کتابخانه‌ها را می‌یافتند. نقاشان در این کتابخانه‌ها بخشی از کار برای تولید «نسخ مصور» را بر عهده داشتند. در اینجا نقاشی نه در مقام رسانه‌ای مستقل بلکه در کنار هنرهایی مانند خوشنویسی و تذهیب در خدمت «روایت کلامی» قرار می‌گرفت. در این وجه نسخ مصور نمود اقتدار «هنرهای کلامی» است. در نتیجه در تطبیق میان‌رسانه‌ای، زمینه برای پیدایش «مؤلف» در نقاشی کم‌تر از هنرهای کلامی مهیا بود. از سوی دیگر در این کتابخانه‌ها «اثر» به نقاش سفارش داده نمی‌شد، بلکه مزد به شکلی بی‌واسطه به «نیروی کار» نقاش زبردست تعلق می‌گرفت. در این نظام مزدی تأکید بیشتر بر «کمیت» کار است تا «کیفیت» ذهنی اثر. به عبارتی بیش از آنکه «ایده» تکینِ نهفته در «هر» اثر یا خلاقیت ویژه هنرمند اهمیت داشته باشد، کثرت و تعدد تولیدات واجد اهمیت است. در چنین زمینه‌ای قاعدتاً ارزش‌گذاری بیش از آنکه به «بیانگری ذهنی» نقاش بستگی داشته باشد به عواملی مکانیکی چون ریزپردازی جزئیات، ابعاد، تعداد فیگورها در مجالس و درخشندگی و بنیاد مادی رنگ‌ها وابسته است. در اینجا معنای ریشه‌ای و قدیمی «تألیف» در کار است: «تألیف» در مقام «جمع‌کردن»، «تکمیل‌کردن»، «سازگارکردن» و «گردآوردن». اما از میانه‌های عهد صفوی می‌توان از جریانی محدود اما نافذ در نقاشی ایرانی سخن گفت که توانسته بود تا حدودی در پاره‌ای مواقع مستقل از کتابخانه درباری آثاری را تولید کند. این جریان به‌ویژه با استفاده از نگاره‌های تک‌برگ توانست جدا از «روایت کلامی» هر چه بیشتر بر ایده نقاشانه متمرکز شود، یعنی زمینه را برای تمایز رسانه‌ای نقاشی فراهم آورد. گزارش‌های متعددی نیز از وجود بازاری مستقل برای نقاشی در آن دوران خبر می‌دهد و همچنین برخی امرای محلی و مردمان متمول نیز در این دوران در حکم خریداران و سفارش‌دهندگان جدید پدیدار شدند. البته همچنان جریان اصلی نگارگری وابسته به کتابخانه‌های درباری بود، اما این حرکت تازه نیرویی جدید را به سنت نگارگری ایرانی وارد کرد. نمود این جریان به‌ویژه در برخی از آثار صادقی بیک افشار، رضا عباسی و معین مصور متجلی شده است. به همان نسبت که در این آثار «افراد» و «چهره‌ها» ظاهر می‌شدند، خلاقیت «فردی» و ایده‌های خاص ذهنی نقاش نیز در شیو ترسیم به کار بسته می‌شد. همچنین نمودهایی از «بدمزاج»، «تنگ‌حوصله» و «سرد اختلاط»بودن این نقاشان نشان از همان روحیه مالیخولیایی دارد که در توصیف هنرمندان در مقام نوابغ فکریِ «عزلت‌گزیده» به کار بسته می‌شد. در بخشی از آثار نقاشی مکتب اصفهان به نحوی شاهد متمایزشدن رسانه «نقاشی» و ترسیم «اینجا و اکنون» خاص از نگاه فردیِ نقاش هستیم. این به معنای اهمیت یافتنِ امواج گذرای ذهن و زاویه دیدِ خاص نقاش است. معدود آثار برجامانده به این سبک نشان دهنده بارقه‌هایی از تعریفِ نقاش در مقام «مؤلف» بود. رگه‌هایی که اگرچه در زمین اقتصادِ هنر آن دوران امکان تعمیق نیافت، اما نمونه‌هایی جالب‌توجه از سبکی متمایز را در سنت نگارگری ایرانی مجسم می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Author.
2. Creative.
3. Genius.
4. Individuality.
5. Creativity.
6. Arnold Hauser.

۷. Ideal Type از مفاهیم کلیدی روش‌شناسی ماکس وبر است. «سنخ ایده‌آل از تشدید یک‌سویه‌ی یک یا چند دیدگاه و با به هم پیوستن تعدادی پدیده‌های مجزا و پراکنده؛ که گاهی فراوان یافت می‌شود و گاه کمیاب‌اند و برحسب دیدگاه‌های یک‌سویه پیشین، انتخاب و مرتب شده‌اند؛ تا یک تابلوی فکری همگن بسازند، به دست می‌آید» (فروند، ۱۳۸۳، ۱۹).

8. David J. Roxburgh.
9. Benjamin Kaplan.
10. Gaze.
11. Tame.
12. Limit.
13. Guide.
14. Medium.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، *مکتب نگارگری اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.
آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، *محمد زمان و شیوه فرنگی‌سازی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.
آژند، یعقوب (۱۳۹۱)، *از کارگاه تا دانشگاه*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
آژند، یعقوب (۱۳۹۴)، *مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸۶)، پارادوکس شکل انسان در نگارگری مکتب اصفهان با تأکید بر تک‌نگاره‌ها، *هنرهای زیبا*، دوره ۴، شماره ۴، صص ۷۷-۸۸.
اسکندربیک‌منشی (۱۳۵۰)، *تاریخ عالم آرای عباسی جلد ۱*، به کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات امیرکبیر.
افشار مهاجر، کامران (۱۳۹۱)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
پورتر، ایو (۱۳۹۶)، *آداب و فنون نقاشی و کتاب‌آرایی*، تهران: فرهنگستان هنر.
پیروزرام، شهریار؛ بینای‌مطلق، سعید (۱۳۹۲)، بررسی مسئلهٔ خلاقیت در هنر سنتی، *جاویدان خرد*، دوره ۲، شماره ۲۴، صص ۲۹-۴۶.
دلاواله، پیترو (۱۳۷۰)، *سفرنامه پیترو دلاواله (قسمت مربوط به ایران)*، ترجمه شجاع‌الدین شفا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
سوانه، پیر (۱۳۹۵)، *مبانی زیباشناسی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
صادقی‌بیک‌افشار (۱۳۴۹)، *قانون‌الصور*، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، نشریه

هنر و مردم.
راکسبرگ، دیوید جی (۱۳۸۸)، کمال‌الدین بهزاد و مسئلهٔ پدیدآورندگی اثر هنری در نقاشی ایرانی، *مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل*، ترجمه صالح طباطبائی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
ژیمنز، مارک (۱۳۹۳)، *زیباشناسی چیست؟*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
عطاری، علیرضا خواجه احمد؛ آیت‌اللهی، حبیب‌الله؛ شیرازی، علی‌اصغر، و مراثی، محسن (۱۳۹۱)، بررسی انسان‌نگاری در نقاشی مکتب اصفهان سده و یازدهم هجری قمری، *مطالعات تطبیقی هنر*، دوره ۲، شماره ۴، صص ۸۱-۹۲.
فرهاد، معصومه (۱۳۹۲)، *آئینه زمان: معین مصور، در دوازده رخ: یادنگاری دوازده نقاش نادره کار ایرانی*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.
فروند، ژولین (۱۳۸۳)، *جامعه‌شناسی ماکس وبر*، ترجمه عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: انتشارات توتیا.
فلسفی، نصرالله (۱۳۳۷)، *سیاست خارجی ایران در دوره صفویه* تهران: جیبی.
قاضی‌احمدقمی (۱۳۵۹)، *خلاصه التواریخ*، به کوشش احسان اشراقی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
قاضی‌احمدقمی (۱۳۶۶)، *گلستان هنر*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.
کنبی، شیلا (۱۳۷۸)، *دوازده رخ*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.
کنبی، شیلا (۱۳۹۳)، *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، مشهد: آستان قدس رضوی.
نصرآبادی، محمدطاهر (۱۳۷۸)، *تذکره نصرآبادی*، به کوشش محسن‌ناجی نصرآبادی، تهران.
نظرلی، مائیس (۱۳۹۰)، *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی: تفسیر کاربردی نقاشی دوره صفوی*، ترجمه عباس علی عزتی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
نویدی، داریوش (۱۳۸۶)، *تغییرات اجتماعی-اقتصادی در ایران عصر صفوی*، ترجمه داریوش آغاجری، تهران: نشر نی.
هاوزر، آرنولد (۱۳۷۷)، *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: انتشارات خوارزمی.
ولش، آنتونی (۱۳۸۹)، *نگارگری و حامیان صفوی*، ترجمه روح‌الله رجبی، تهران: فرهنگستان هنر.
ولش، استوارت کری (۱۳۸۴)، *نقاشی ایرانی*: نسخه نگاره‌های عهد صفوی، ترجمه احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.

Belting, Hans. (2008). *Florance and Baghdad*: *Renaissance art and Arab science*, TR: Deborah Lucas Schneider, London: Harvard University Press.

Mariani, Philomena. (2011). *the Shahnama of Shah Tahmasp*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Lewis, Charlton & Short, Charles. (1989). *a Latin Dictionary*, Oxford: Oxford University Press.

Jaszi, Peter. (1991). Toward a Theory of Copyright: The Metamorphosis of Authorship, *Duke Law Journal*, Vol.2. No. 40, pp. 455-502.

Kaplan, Benjamin. (1967). *an Unhurried View of Copyright*, New York: Columbia University Press.

Donovan, Stephen; Fjellestad, Danuta; Lunden, Rolf. (2008). *Authority Matters*: *Rethinking the Theory and Practice of Authorship*, Brill Publication: New York.

Scott, Katie. (1998). Authorship the Academie and the Market in Early in Early Modern France, *Oxford Art Journal*, Vol. 1, No. 21, pp. 27-41.

Authorship and Individuality in Isfahan Painting School

Abdollah Aghaei*

Assistant Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Arts and Architecture, Yazd University, Yazd, Iran.

(Received: 2 Aug 2021, Accepted: 20 Oct 2021)

The possibility of the painter's emergence as an "author" in Isfahan Painting School is discussed in this paper from a sociological approach focusing on the modes of art production. Therefore, by adopting a descriptive-analytical method, on the one hand, historical documents related to the modes of painting production at that time, and on the other hand, the subjects and forms of the works of painters of the style of that school were examined. The historical evidence shows that the production of works was still done collectively in the court's libraries during this period. This incumbent closed system only allowed few people access to these works. Here, painting is not an independent medium; however, along with arts such as calligraphy and illumination, it serves the "verbal narrative". In this respect, illuminated books represent the authority of the "verbal arts". As a result, there is less context for the emergence of the "author" in paintings compared to the verbal arts. On the other hand, in these libraries, an "artwork" was not commissioned and wages were directly attributed to the "labor" of the master painter. The emphasis was more on the "quantity" of work than its mental "quality in this payment system". In other words, the multiplicity of productions was more important than the "idea" embedded in "each" work or the artist's particular creativity. In such contexts, valuation typically depends more on mechanical factors, such as the finesse of details, dimensions, number of figures in assemblies, and the material foundation of colors, rather than on the painter's "mental expression". In this process, "authorship" meant "aggregation" and "completion" rather than creativity. The findings indicated that there was a limited but influential current in Persian painting from the mid-Safavid era that could produce works to some extent independent of the court library. Numerous reports indicate the existence of an independent market for painting in that period, and some local rulers and wealthy people emerged as new buyers and commissioners during this period. Obviously, the mainstream painting depended on court libraries, but this new movement introduced a new force into the Persian painting tradition. However, the popularity of the production of single-page paintings in this period prepared the ground for ordering and purchasing artworks by more people, facilitating the differentiation of painting as a medium. In the same proportion that individual creativity and transient, monotonous mental designs were used in the painting style, "individuals," "faces," appeared more and more in the works. Also, Safavid historical texts also refer to the seclusion of the prominent painters of the time, which can show sparks of the "melancholy spirit" of the artist as a genius. The manifestation of this trend is especially evident in the works of Sadeghi Beyk and Reza Abbasi, two prominent painters of that time. The few surviving works in this style show sparks of the painter's position as an "author." Although it is impossible to delve deeply into the art economics of that time, Traces showed interesting examples of different styles in the Persian Painting tradition.

Keywords
Isfahan Painting School, Authorship, Individuality, Sadeghi Beyke Afshar, Reza Abbasi.

*Tel:(+98-35) 36228834, Fax: (+98-35) 36223700, E-mail: a.aghaie@yazd.ac.ir.