«شیخ دربیابان» یا «شیخ در زمین
بایر» ۱۰۱۴-۱۰۱۲ق. مأخذ:
Canby, 1996: 79

www.SID.ir

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

رویکردی جامعه‌شناختی بر زندگی رضا عباسی (با بررسی برخی تک‌نگاره‌ها)

سیده آیین فاضل * امیرحسین چیت‌سازیان **

تاریخ دریافت مقاله : ۹۰/۱۱/۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۸/۲۶

چکیده

دربارهٔ رضا عباسی پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته و تحقیقات بسیاری درزمینهٔ آثار او و مکتب نقاشی اصفهان، که خود بنیان‌گذارش بوده، انجام شده‌است. باوجوداین، دورهٔ میانی زندگی وی همچنان در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. این زمان، دورانی از سرکشی و آزادی اوست که شاید در زندگی کمتر هنرمندی تا آن زمان روی داده باشد. این مقاله کوشیده است برپایهٔ منابع به‌جای‌مانده از دورهٔ شاه‌عباس اول و پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ آثار این هنرمند با رویکردی جامعه‌شناسانه به تحلیلی جامع‌تر از دوران میانی زندگی رضا عباسی دست یابد. در این تحقیق، به‌شیوهٔ تاریخی و با روش جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای به بررسی زندگی هنری رضا عباسی و دورهٔ دوم زندگی وی پرداخته شده است. طبق نظریات مطرح در جامعه‌شناسی هنر، محدودهٔ دانش فرد با تماس و ارتباط و مشاهده در سطح وسیع افزایش می‌یابد. همین ارتباط و نزدیکی به ساحت اجتماع باعث شده‌است موضوعات و انسان‌های روزمره به‌عنوان تک‌عنصر نگارهای رضا عباسی مطرح شوند. او، با مهارتی که در کار خود داشت، نوعی دیدگاه واقع‌گرایانه و تاحدی انتقادی را از جامعهٔ زمان خود عرضه داشته است.

واژگان کلیدی

رضا عباسی، نگارگری، جامعه‌شناسی هنر، دربار صفوی، شاه‌عباس اول.

* دانشجوی کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر دانشکدهٔ معماری و هنر دانشگاه کاشان، شهر کاشان، استان اصفهان
Email: ayeen_fazel@yahoo.com

** دانشیار و مدیرگروه پژوهش هنر دانشکدهٔ معماری و هنر دانشگاه کاشان، شهر کاشان، استان اصفهان
Email: chitsazian@kashanu.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

رضا عباسی در دورانی می‌زیست که جامعهٔ ایران تغییر و تحول بسیاری از سر می‌گذراند. در این دوران، ثبات و امنیت حاکم بر کشور فضایی را ایجاد کرد که بستر ظهور اندیشمندان بسیاری شد و همچنین ارتباط تجاری با اروپاییان راه را برای ورود فرهنگ و هنر غرب به ایران بیش‌ازپیش باز گذاشت. در این فضا، رضا عباسی که از جوانی در دربار جایگاهی ویژه داشت، یک‌باره دربار و کارگاه‌های هنری آن را ترک کرد و به پیشبرد هنر خود با موضوعاتی برگرفته از واقعیت زندگی انسان‌های عادی ادامه داد. حال، باید دید آیا ترک دربار در جهت نزدیک‌شدن این هنرمند نگارگر به ساحت اجتماع است یا صرفاً به‌علت ناخشنودی او از شرایط حاکم در دربار و آیا هنر او را می‌توان بازتاب وضعیت جامعه ایران در آن دوره دانست یا نه.

در پی یافتن پاسخ مناسب، ابتدا به تعریف جامعه‌شناسی هنر و بیان سه رویکرد در جامعه‌شناسی معرفت می‌پردازیم که ارتباط هنر با جامعه را مشخص می‌کند و می‌کوشیم از این منظر دربارهٔ هنر نگارگری ایران و نوع ارتباط آن با جامعه تعریف درستی ارائه کنیم. سپس با ذکر مسائل تأثیرگذار در هنر آن زمان از شرایط اجتماعی ایران دورهٔ شاه‌عباس اول تصویری روشن‌تر ارائه می‌دهیم تا براین‌اساس با بیان دلایل ترک رضا عباسی از دربار به تحلیلی جامعه‌شناسانه از این مسئله دست یابیم. بنابراین، در این پژوهش سعی خواهیم کرد با تحلیل و بررسی این عوامل با رویکردی اجتماعی به نتایج تازه‌ای دربارهٔ زندگی هنری رضا عباسی، خصوصاً دورهٔ میانی یا به‌تعبیری زمان سرکشی زندگی او، دست یابیم. تحقیق توسعه‌ای و تحلیلی حاضر با استفاده از روش کتابخانه‌ای به جمع‌آوری اطلاعات به‌شیوهٔ تاریخی‌ـاسنادی پرداخته و با استفاده از متون و منابع پژوهشی دردسترس دربارهٔ زندگی و هنر رضا عباسی به دسته‌بندی و تحلیل آن‌ها و دلایل او برای ترک دربار و احتمال درستی و نادرستی این دلایل براساس شخصیت وی و نظرگاه جامعه‌شناسی هنر پرداخته است.

پیشینه

با توجه به جایگاه ویژهٔ رضا عباسی در مکتب اصفهان پژوهندگان بسیاری به دسته‌بندی آثار و دوران زندگی او پرداخته‌اند. در این میان، به‌صورت پراکنده به عوامل احتمالی موجود برای ترک دربار در دورهٔ میانی زندگی او نیز اشاراتی شده، اما این اشارات به‌صورت پراکنده و در منابع مختلف متفاوت است. ازجملهٔ این منابع می‌توان به کتاب‌های *رضا عباسی اصلاحگر شور* شگر اثر شیلا کنبی و مجموعه *مقالات نگارگری مکتب اصفهان* و نیز اثر آنتونی ولش، نگارگری و حامیان صفوی، اشاره کرد. در این مقاله سعی شده با نگاهی جدید و عمیق‌تر و رویکردی جامعه‌شناسانه به این موضوع پرداخته شود.

جامعه‌شناسی هنر

جامعه‌شناسی هنر می‌کوشد هنرمند و اثر هنری را از خلال شرایط زمانی‌ـمکانی و اجتماعی به نقد کشد و فرایند تولید اثر هنری را، نه‌تنها ازلحاظ ساختار زیبایی‌شناسانه و ویژگی‌های فردی هنرمند، بلکه با نگاه جامع‌تر بر تمامی عوامل مؤثر در آن، تحلیل و بررسی کند. «جامعه‌شناسی هنر شاخه‌ای از جامعه‌شناسی است که ساخت و کارکرد اجتماعی هنر و رابطهٔ میان جامعه و هنر و قوانین حاکم بر آن‌ها را بررسی می‌کند»(فاضلی،۱۳۷۴:۱۰۹).«رهیافت جامعه‌شناسی هنر بر آن است که آثار هنری را از زاویهٔ انگیزه‌های هنرمند، خاستگاه طبقاتی یا اعتقادی هنرمند، مخاطبین هنر، سفارش‌دهندگان هنر، ارتباط هنر و شکل هنر با مناسبات اقتصادی، اجتماعی و سیاسی ـ چه در روند تاریخ اجتماعی، چه در روند مناسبات اجتماعی ـ مورد بررسی قرار دهد» (رهنورد، ۱۳۸۰: ۵). جامعه‌شناسی هنر بررسی می‌کند که چگونه گروه‌های مختلف انسانی برای خلق آنچه ما هنر می‌نامیم با یکدیگر همکاری می‌کنند، چگونه آثار هنری را به کار می‌برند و هنر در زندگی آن‌ها چه نقش و جایگاهی دارد (رامین، ۱۳۸۹: ۹). در سطحی ساده‌تر می‌توان گفت مطالعهٔ جامعه‌شناسی هنر شامل تجربهٔ ارتباط میان هنر از یک سو و جامعه از سوی دیگر است. هرچند این تعریف ساده‌شده‌ای است از کاری که جامعه‌شناسی هنر سعی دارد به انجام رساند. به‌طور اختصاصی‌تر، جامعه‌شناسی این پرسش را مطرح می‌کند که از چه راه‌هایی روابط اجتماعی و عرف‌ها بر آفرینش هنری و توزیع و درک آثار هنری اثرگذار است (Inghis and Hughson, 2005: 19).

پژوهندگان عرصهٔ تاریخ در بحث‌های تحلیلی تاریخ هنر به لزوم شناخت جایگاه اجتماعی هنرمند و رابطهٔ او با جامعهٔ هم‌عصرش تأکید بسیار کرده‌اند، زیرا طبق نظر آنان درک کامل یک اثر بدون این شناخت ناممکن است. البته برخلاف این نظریه نیز دیدگاه‌هایی ارائه شده که خوانش اثر هنری را به‌صورت کاملاً مستقل از پدیدآورندهٔ آن مطرح می‌کند. بااین‌همه، در جامعه‌شناسی هنر ارتباط میان هنرمند و جامعه و تأثیرات دوسویهٔ آن‌ها بر هم از دیدگاه‌های گوناگون تحلیل شده است. در حوزهٔ جامعه‌شناسی معرفت، ارتباط هنر با جامعه از سه رویکرد مطرح می‌شود. حامیان رویکرد اول، که در حوزهٔ معرفت فلسفی و وجودشناسانه است، معرفت را به‌صورت ناب در نظر می‌گیرند که انعکاس آن در بحث‌های هنری به نظریهٔ «هنر برای هنر» می‌انجامد و اندیشمندانی همچون هگل بر این باورند.«به‌عقیدهٔ آن‌ها آثار هنری قائم‌به‌ذات و نظامی فی‌نفسه خودکفا هستند و عناصر آن‌ها را باید مطلقاً ازنظر روابط و پیوندهای درونی و متقابل و فارغ از شرایط تکوین یا اثرگذاری متعاقب آن‌ها تعیین کرد و می‌گویند که هیچ پیوستگی بین هنر و شرایط اجتماعی‌اش وجود ندارد (راودراد، ۱۳۸۲: ۱۳). رویکرد دوم، که رویکردی جامعه‌شناسانه است، به علیت اجتماعی برای معرفت معتقد

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر۱- لوطی وانترش، حدود۱۰۰۳ق. مأخذ: Canby, 1996: 83.

است و جامعه را علت پدیدآمدن معرفت می‌داند. بنابراین، سبک و محتوای اثر هنری را معلول و برخاسته از شرایط اجتماعی و اقتصادی هم‌زمان آن می‌داند و به بررسی وضعیت یا تاریخ اجتماعی اثر هنری و جایگاه هنر در جامعه می‌پردازد.

بنابراین، سطح اجتماعی و طبقاتی هنرمند از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در این میان، گروهی به علیت یک‌طرفه و بی‌واسطهٔ اجتماعی برای هنر اعتقاد دارند (مثل کارل مانهایم) و دستهٔ دیگر به علیت باواسطهٔ اجتماعی هنر قائل‌اند (مثل گلدمن و ولف) که واسطه‌های جهان‌بینی و ایدئولوژی را مطرح می‌کنند. ژانت ولف در نظریهٔ ایدئولوژی، آن را به شرایط مادی و عملی زندگی مردم مرتبط دانسته است (ولف، ۱۳۶۷: ۶۴)؛ یعنی جامعه علت پدیدآمدن هنر هست، اما ازطریق واسطه‌ای به‌نام ایدئولوژی بالفعل می‌شود و بازتاب می‌یابد. رویکرد سوم، فلسفی-جامعه‌شناختی و متأثر از نظریات ماکس شلر فیلسوف آلمانی است. شلر جامعه و معرفت را علت هم نمی‌داند، بلکه می‌کوشد نظریهٔ عینی دربارهٔ معرفت ارائه دهد. «وی معرفت را تحت عنوان عوامل ایده‌ای که بصیرت محض، اما فاقد قدرت و نیرو، هستند معرفی می‌کند و در مقابل آن جامعه و شرایط اجتماعی را محدودهٔ عوامل واقعی می‌نامد که نیروهای محض‌اند، بدون نور و بصیرت. هیچ‌یک از این دو حوزه به‌تنهایی نمی‌توانند تغییری در روند تاریخ به وجود آورند، بلکه از اتحاد این دو حوزه است که موتور تاریخ به حرکت درمی‌آید» (راودراد، ۱۳۸۲: ۱۵).

بنابراین، در حوزهٔ هنر نیز شلر شرایط اقتصادی و اجتماعی را علت وقوع هنر نمی‌داند، بلکه آن را عامل ایجاد بستر مناسب و زمینه برای وقوع هنر می‌داند و هنر باتوجه

www.SID.ir

به زمینه و بستر به‌وجودآمده نوع و نحوهٔ تحقق خویش را تعیین می‌کند و فعلیت می‌یابد.

حال باید دید هنر نگارگری ایران، که به هنری درباری مشهور است و همواره تحت حمایت حامیان درباری یا بزرگان و اشراف بوده، با کدام‌یک از این سه رویکرد قابل بررسی است. همچنین، ارتباط هنرمند نگارگر با جامعه‌اش به چه صورت و در چه سطحی بوده و آیا این ارتباط در دورهٔ صفویه و مقطعی که رضا عباسی در آن می‌زیسته تفاوتی کرده است یا نه.

رویکرد جامعه‌شناسانهٔ مناسب در تحلیل هنر نگارگری ایران

هنر نگارگری ایران هنری آرمانی است. هنری است حاصل تلاش نگارگر ایرانی در به‌تصویرکشیدن آرمان‌هایی که مطابق با اعتقادات و باورهایش شکل گرفته و، از ورای توصیف و تصویرگری داستان‌ها و وقایع، از وجود جهان دیگری خبر می‌دهد که در مباحث عرفان و حکمت اسلامی آن را جهان مثالی نامیده‌اند.

استمرار و پایبندی به اصولی که از گذشته هرچند نانوشته ولی به‌طور مستمر در نگاره‌ها وجود دارد یکی از شاخصه‌های اصلی این هنر است، بدین معنا که به‌علت باورهای اعتقادی هنرمند و باوجود اعمال سلیقهٔ سفارش‌دهندگان و حامیان، هنر نگارگری ایران در سیر تاریخی خود با تغییرات اندکی همواره ویژگی‌های اساسی و بازشناختی خود را حفظ کرده و به آن پایبند بوده است. به‌بیان دیگر، «به‌سبب شیوهٔ زندگی، و تحت تأثیر محیط فرهنگی و نظام هنر آموزی آن روزگار، او [نگارگر ایرانی] خود را موظف به حفظ سنت‌ها می‌دانست» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۶۰۱). این استمرار و پایبندی به سنت‌ها تا قبل از نفوذ هنر غرب ادامه می‌یابد و در این میان هنرمندان شاخصی ظهور می‌کنند که نبوغ و ابتکارات خود را با وفاداری به‌همین ویژگی‌ها ارائه می‌کنند.

نکتهٔ دیگر نقش حامیان و سفارش‌دهندگان هنری است. این حامیان تا قبل از دورهٔ صفویه و به‌خصوص در دورهٔ ایلخانی و تیموری شامل دربار و کارگاه‌های هنری تحت حمایت آن بود. «نظام حکومتی ایران نوعی هنرپروری متمرکز در دربار را پدید آورد. دست‌کم تا همین اواخر، شاهان و شاهزادگان مهم‌ترین سفارش‌دهندگان آثار هنری و حامیان هنرمندان بودند (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۱). اما این اوضاع در دوران حکومت صفویه، با روی برگرداندن یک‌بارهٔ شاه‌تهماسب در اواخر حکومت خود، از حمایت هنرمندان، تا حدودی دگرگون شد. هنرمندان یک‌باره خود را تنها و بی‌حامی یافتند و مجبور به یافتن حامیان دیگر شدند. این مسئله موجب کاسته‌شدن محوریت دربار در حمایت از هنرمندان شد و آزادی بیشتر هنرمند نگارگر را در دوره‌های بعدی حکومت صفویان در پی داشت.

در پاسخ به این پرسش که نگارگری ایران را باید

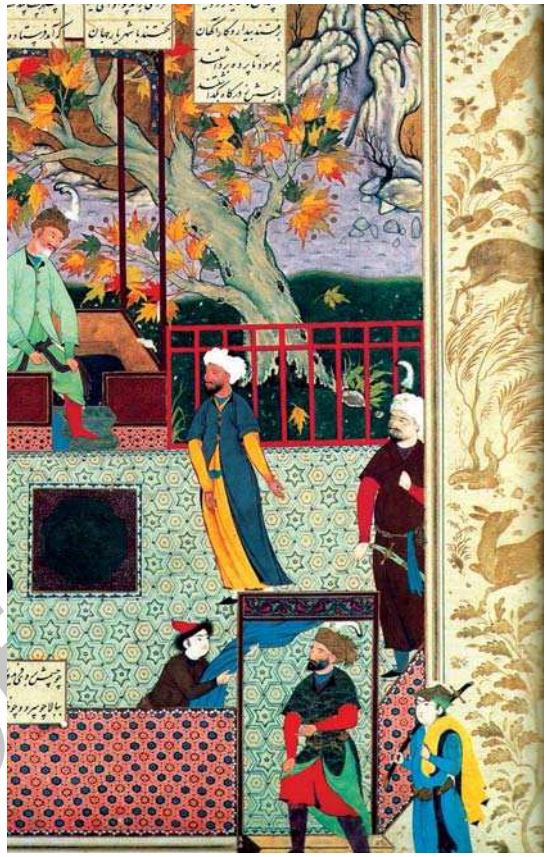
تصویر ۲- شیخ دربیابان یا شیخ درزمین بایر ۱۰۱۴-۱۰۱۲ق.
مأخذ: همان، ۷۹.

براساس کدام‌یک از رویکردهای جامعه‌شناسی بررسی کرد، می‌توان چند گزینه را در نظر گرفت. با توجه به نگاه آرمانی و فرازمینی که در هنر نگارگری ایران اصلی اساسی بوده است، شاید بتوان این هنر را قائم‌به‌ذات و در رویکرد اول جای داد.

دراین‌صورت، حضور سفارش‌دهندگان و حامیان هنری نادیده گرفته می‌شود. بنابراین، اگر بخواهیم بحث را براساس حضور این حامیان و تحمیل سلیقهٔ دربار در هنر نگارگری ایران پایه‌گذاری کنیم، باید آن را هنری سفارشی و مطابق با سلیقهٔ خواص جامعه یعنی شاهان، شاهزادگان و بزرگان جامعه به حساب آوریم، «بدان معنا که خاندان سلطنت و اعضای طبقات بالا بودند که تقاضا برای آثار هنری را ایجاد می‌کردند و بدین‌سان هنرمندان و صنعتگران را به فعالیت برمی‌انگیختند، و نیز بدان معنا که این حامیان اشرافی اغلب

Archive of SID

www.SID.ir



تصویر۳- نپذیرفتن فریدون سفیرسلم وتوررا، شاهنامهٔ۹۸۴ق، مأخذ: همان،۳۶.

نوع هنر و گونهٔ اشیای تولیدشده را تعیین می‌کردند (سیوری، ۱۳۶۶: ۱۱۲). دراین‌صورت، این هنر سفارشی، خلوصی را که برای هنر در رویکرد «هنر برای هنر» لازم می‌دانند از دست می‌دهد و هنری می‌شود در خدمت جامعه، اما اجتماع کوچکی که تنها عده‌ای از خواص جامعه را شامل می‌شود. البته دراین‌صورت نیز باید به‌عنوان علیت اجتماعی با واسطه مورد بررسی قرار گیرد و این واسطه جهان‌بینی و نگاه آرمانی نگارگر ایرانی در طول تاریخ این هنر است. بنابراین، هرچند حامیان نقاشی در ایران شاهان و درباریان بودند، این هنر را نمی‌توان هنری کاملاً درباری نامید، زیرا همان‌طورکه اشاره شد، اصول و ویژگی‌های نگارگری ایران طی سده‌ها حفظ شده و تغییراتی که بنابر شرایط زمانی بوده بر بنیان اصلی آن اثری نداشته است. این دلیل به‌تنهایی کافی است که نتوان این هنر را تنها در خدمت جامعهٔ کوچک درباری و مطابق سلیقهٔ محض سفارش‌دهندگان دانست.

به‌نظر می‌رسد قراردادن حامیان هنری در محوریت اصلی تحلیل نگارگری ایران همان شیوه‌ای را در پی داشته باشد که در بررسی تاریخ هنر نگارگری ایران مبنا قرار گرفته است، چنان‌که مکاتب مختلف این هنر را با نام حکومت‌های هم‌زمان آن‌ها نام‌گذاری کرده‌اند و این نوع تقسیم‌بندی شاید در مقاطعی به‌طور کامل دربردارندهٔ دگرگونی‌های هنری و ویژگی‌های سبک‌شناختی این هنر نباشد. می‌توان گفت برداشت درست‌تر از رویکرد جامعه‌شناختی هنر در نگارگری ایران آن است که این هنر را با رویکرد فلسفی- جامعه‌شناختی (یا تلفیقی) بررسی کنیم، زیرا همان‌طورکه با نگاهی به تاریخ نگارگری ایران به‌وضوح آشکار است، شرایط اجتماعی و موقعیت سیاسی-اقتصادی دربار همواره بستری برای خلق آثار و کتب ارزشمند و ظهور هنرمندان با استعداد یا رکود و توقف هنری و ازبین‌رفتن استعدادهای بسیار بوده است.

پس بی‌تردید هنر نگارگری ایران در بستر شرایط اجتماعی و سیاسی-اقتصادی حاکم در طول تاریخ خود بروز و ظهور داشته است. درعین‌حال، در این روند استقلال خاص خود را داشته و همواره در پس سلیقهٔ حامیان و سفارش‌دهندگان ارزش‌ها و اصول خود را حفظ کرده و روند هنری مستقلی را نسبت‌به عوامل بیرونی طی کرده است. بنابراین، باید گفت هنر نگارگری ایران هنری است مستقل که در بستر اجتماعی خود روندی پرفراز و نشیب را پشت سر گذاشته است. با این پیش‌زمینه به ذکر نکاتی درخصوص شرایط تاریخی و اجتماعی و اقتصادی سیاسی هم‌زمان با این هنرمند می‌پردازیم.

حکومت صفویه و شاه‌عباس اول

دربارهٔ تاریخ و هنر دورهٔ صفویه مطالعات و بررسی‌های بسیاری صورت گرفته و کتاب‌هایی چه به‌دست تاریخ‌نویسان هم‌عصر این حکومت و چه پژوهندگان معاصر تألیف شده است. بنابراین، در این بخش با بیان فضای کلی حاکم در عصر شاه‌عباس اول به توضیح مسائل تأثیرگذار بر هنر رضا عباسی و جامعهٔ آن زمان می‌پردازیم.

رواج مرقع‌های تکبرگی: به‌دنبال روی برگرداندن شاه تهماسباز حمایت هنرمندان و درنتیجه ازبین‌رفتن کارگاه‌های هنری دربار، اصحاب هنر متفرق شدند و برای ادامهٔ کار خود و گذران زندگی یا به دربارهای سایر کشورها ازجمله هند پناه بردند یا تحت حمایت حکام محلی درآمدند. «برای این رویداد، دو توجیه آشکار وجود دارد: سلبِ حمایت شاهی از نگارگران در سال‌های ۹۵۰ق و متعاقباً استخدام همان هنرمندان در دستگاه حامیان یا سفارش‌دهندگان کم‌ثروت‌تر، و دیگر به‌طور کلی رواج «بازار گرم‌تر» برای آثار هنری جدیدتر (گروبه، ۱۳۶۷: ۲۱۳). این تحول باعث شد مخاطبان آثار هنری تنوع طبقاتی بیشتری پیدا کنند، چنان‌که آنتونی ولش معتقد است درنتیجهٔ توجه کمتر به نسخ خطی گران‌بها و اهمیت‌دادن روزافزون به مرقعات نقاشی، هنری که قبلاً توسط قیمت‌ها و نیز سنت دینی تنها به‌تعداد کمی از نخبگان اجتماعی محدود شده بود در دسترس گروه وسیع‌تری از مردم قرار گرفت (ولش، ۱۳۸۵ب: ۱۸۷). از سوی دیگر، با رواج مرقع‌های تکبرگی موضوعات نقاشی ایران متنوع‌تر شد.

Archive of

www.SID.ir

تنوع در مضامین نگاره‌ها: «برای نخستین بار، هنرمندان توانستند آزادانه بدون سرپوش‌نهادن بر چهرهٔ متکدیان، لوطیان، کارگران و روسپیان جامعهٔ ایران را با همهٔ تنوع و چندگونگی‌اش به تصویر کشند. ازاین‌رو، نقاشی از صحنه‌های زندگی روزمره، چهره‌پردازی از درویشان و کودکان و تصویرپردازی از خیمه و خرگاه چادرنشینان به مجموعه مضامین هنرمند دورهٔ صفوی افزوده شد» (کنبی، ۱۳۸۴: ۳۱). نتیجهٔ این تغییر را می‌توان گسترش سطح مخاطبان هنر نگارگری و استقلال نسبی در انتخاب موضوع دانست که موجب تنوع موضوعات در کارهای انفرادی هنرمندان نگارگری چون رضا عباسی شد.

منش و شخصیت شاه‌عباس اول: ایران که در دورهٔ صفویه یکپارچگی خود را باز یافته بود، در زمان حکومت شاه‌عباس اول به اوج قدرت و شکوه رسید. بنابراین، جای دارد نکاتی درخصوص شخصیت شاه‌عباس اول که در شکل‌گیری هنرها تأثیرگذار بود ذکر شود. او که از دوسالگی حاکم هرات شده بود ذائقهٔ هنری خود را خیلی زود بروز داد، چنان‌که در هفت‌سالگی مجذوب نقاشی به‌نام حبیب‌الله ساوجی شد که نقاش محبوب فرستادهٔ دربار حسین‌خان شاملو بود. «عباس در سن حساس و آسیب‌پذیر نوجوانی آن‌قدر مجذوب نقاشی و نیز هنرشناسی فرهیخته شده بود که توانست هنرمند محبوب یکی از امیران مهم ایران را به خود اختصاص دهد» (ولش، ۱۳۸۵الف: ۲۱۱). او به‌علت اینکه در هرات رشد یافته بود به هنر و نقاشی دورهٔ تیموری علاقه و گرایشی خاصی داشت. «معماری، نقاشی و خوشنویسی عهد تیموری نقش بسزا در شکل‌دهی به سلیقه و ذائقهٔ عباس ایفا کرد» (ولش، ۱۳۸۵ب: ۲۱). شاه‌عباس می‌کوشید حکومت کارآمدی چون حکومت تیمور و فرزند ارشد او شاهرخ برقرار سازد و با این کار ثباتی را که ایران آن زمان داشت بدان بازگرداند و در همین راستا هنر متمرکز درباری را طبق ویژگی‌های هنر دورهٔ تیموری احیا کند.

اوضاع اقتصادی ـ سیاسی دورهٔ شاه‌عباس اول: حکومت صفوی، بعد از فرازونشیبی که در دو دورهٔ سلطنت شاه‌اسماعیل اول و سلطان‌محمد خدابنده طی کرده بود، در زمان حکومت شاه‌عباس اول و با درایت و اقتداری که در او بود از لحاظ اقتصادی‌ـسیاسی رونقی دوباره یافت. شاه‌عباس از طرفی با مشخص‌کردن مرزهای شرقی و غربی ایران را از تهاجم کشورهای همسایه در امان نگاه‌داشت و از طرف دیگر با سرکوب قزلباشان و ازبین‌بردن نظام فئودالی در ایران قدرت متمرکز سیاسی ایجاد کرد. «ایران به‌واسطهٔ نظام متمرکز غیرفئودالی حیات دوباره یافت و توانایی فرمانروای مطلق و سازمان اداری لایقش ثباتی را که ایران چهل سال به خود ندیده بود به کشور بازگرداند» (ولش، ۱۳۸۵ب: ۲۱۴). همچنین سیاست اقتصادی شاه‌عباس در استفاده از ارامنه در تجارت با اروپا و نیز تأسیس سازمان اداری متمرکز و نظام

تصویر۴- زائری از مشهد، ۱۰۰۶ق. مأخذ: همان، ۵۸

منظم مالیات‌بندی باعث غنای هرچه بیشتر اقتصاد ایران در این زمان است. «شاه برای تجار ارمنی ابریشم تهیه می‌کرد و آن‌ها در قبال این کار تنها درصورت فروش ابریشم به اروپاییان ملزم به پرداخت قیمت آن بودند. سیاحان اروپایی این کار شاه را حاوی منافع استثنایی وصف کردند، چون ارمنیان در اروپا سود سرشاری به دست می‌آوردند و کالاهای اروپایی را برای فروش به ایران وارد می‌کردند (کنبی، ۱۳۸۴: ۳۳). بنابراین، در پی گسترش تجارت با اروپا، شاهد ورود اروپاییان به ایران و نفوذ اندک آنان در دربار هستیم، نفوذی که در زمان جانشینان شاه‌عباس بر بسیاری از عرصه‌ها ازجمله هنر ایران تأثیرگذار بود.

اوضاع اجتماعی‌ـفرهنگی دورهٔ شاه‌عباس اول: به‌دنبال رونق اقتصادی‌ـسیاسی کشور، درزمینهٔ اجتماعی و فرهنگی این دوره نیز شاهد تحولاتی هستیم. همان‌طورکه اشاره شد، در زمان شاه‌عباس ارتباط با اروپاییان برای نخستین‌بار در جهت منافع داخلی شکل می‌گیرد. این ارتباط هم درزمینهٔ اقتصادی و سیاسی تأثیرگذار بود و هم تأثیراتی بر اجتماع و فرهنگ ایران گذاشت، چنان‌که بر سلیقهٔ هنری شاه و درباریان نیز بی‌تأثیر نبود. از طرف دیگر، اصفهان، که مرکز حکومت صفوی و مظهری از شکوه این خاندان

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر۵-روستایی واسب نحیف،حدود۱۰۰۰ق.مأخذ: همان، ۴۸

بود، محل تجمع علما و اندیشمندانی بزرگ شد. «اصفهان در این دوران به مرکز علم، دانش، تولید فکر و اندیشه تبدیل می‌شود. علما، دانشمندان و علاقه‌مندان به علم و فرهنگ از سراسر ایران و حتی کشورهای همسایه به این شهر عزیمت می‌کنند. در همین دوران با ظهور دانشمندان بزرگی مانند میرداماد، میرفندرسکی، شیخ بهایی مکتب فلسفی اصفهان بنا می‌شود» (جوانی، ۱۳۸۵: ۲۲). البته با شکل‌گیری این مکتب فلسفی و رویکرد به عرفان شیعی، هرچند در حوزهٔ دین و فلسفه آثار ارزشمندی نگاشته شد، دیگر عرفان صوفیانه‌ای که برپایهٔ آن حکومت صفویه بنا شده بود با منافع شاه و حکومت همسو نبود. درنتیجه، سرکوب برخی از فرقه‌ها و دستگیری دراویش اتفاق می‌افتد. «به‌موازات روند تمرکز در حوزهٔ سیاسی، تقویت سلسله‌مراتب دینی در مذهب شیعهٔ اثنی‌عشری و رد رسمی زیاده‌روی‌های اهل تصوف نیز در جریان بود.

درویشانی که مریدان فراوان داشتند و در مسجدها عقایدی خلاف باور عامه را تبلیغ می‌کردند به‌زور روحانیون اخراج و سرانجام دستگیر شدند. تحولاتی از این دست نشان می‌دهد که تشیع صفوی تا چه حد از عرفان سماعی شاه‌اسماعیل اول دور شده بود» (کنبی، ۱۳۸۶: ۹۴). این جریان روی هنرمندان این دوره نیز بی‌تأثیر نبوده است.

جایگاه هنرها در حکومت شاه‌عباس اول:

بعداز شاه‌تهماسب به‌علت اوضاع نابسامان حکومتی در زمان شاه‌اسماعیل دوم و نیز بینایی ضعیف سلطان‌محمد خدابنده هنر درباری از رونق افتاده بود. شاه‌عباس با برپایی دوبارهٔ کارگاه‌های هنری دربار و، همچنین آن‌طورکه در منابع آمده آموزشگاه هنری، جانی دوباره به هنر ایران داد. باوجوداین، هرچند شاه‌عباس به هنر نگارگری علاقه نشان داده و حتی تکنگاره‌های از موضوعات مورد علاقه‌اش سفارش داده بود، توجه او بیشتر به هنرهای کاربردی بود. «به‌طور کلی، به نظر می‌رسد عباس به هنرهای مورد لزوم کشور (معماری و شهرسازی) و هنرهای مفید فایده اقتصادی (تولید سفال‌های قابل صدور، نساجی و قالی‌بافی) توجه بیشتری داشت تا تهیه و تدوین کتب گران‌بها که جنبهٔ بسیار خصوصی‌تر و شخصی‌تری داشت» (سیوری، ۱۳۶۶: ۱۱۴).

نمود عینی این علاقه را می‌توان در ساخت پایتخت جدید وی اصفهان به‌خوبی مشاهده کرد و شاید بتوان گفت گسترش نقاشی دیواری در این عصر به‌علت توجه خاص به معماری و شهرسازی بوده است. از طرف دیگر، همان‌طورکه گفته شد، شاه‌عباس به احیای هنر دورهٔ تیموری علاقهٔ بسیار نشان می‌داد. «شاه برای هدایت نقاشی ایران در مسیری کاملاً متفاوت با قبل، یعنی به‌سمت احیای آگاهانهٔ سبک تیموری، برای مدتی تلاش قابل توجهی کرد» (ولش، ۱۳۸۵:ب ۲۱۴). آنتونی ولش همچنین معتقد است این ماجرا بیش از آنکه به‌اقتضای روح زمانه باشد، به سیاست‌های آگاهانهٔ شاه در جهت رسیدن به اقتدار و شکوه دورهٔ تیمور و شاهرخ در ایران بازمی‌گردد.

ورود محصولات هنری اروپا نیز در ذائقهٔ هنری شاه و اطرافیان بی‌تأثیر نبود، چنان‌که هنر تصویری این دوره را در دو سبک جدا بررسی می‌کنند: «یکی تقلید از شیوه‌های غربی که درعین‌حال بر سنت‌های ایرانی استوار است و دیگری که رضا عباسی بیشترین سهم را در ابداع و رونق آن داشت، شیوه‌ای منحصراً ایرانی و نگارگرانه» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵: ۱۳). اما به‌طور کلی می‌توان گفت تأثیرات هنر غرب که از این دوره آغاز می‌شود در دوره‌های بعد نمایان‌تر است.

جامعه‌شناسی زندگی هنری رضا عباسی

رضا عباسی (آقارضا فرزند علی‌اصغر کاشی) در خانواده‌ای هنرمند متولد شد و همان‌گونه که در ایران قدیم مرسوم بود پیشهٔ پدرش علی‌اصغر کاشانی یعنی نگارگری و نقاشی را در پیش گرفت. «میان پیشه‌وران، بنا به عادت جاری، حرفه‌ها موروثی بود. فوت‌وفن مشاغل را پسران از پدران یا از خویشان به ارث می‌بردند. فرزند به پدر خود در کار و حرفه یاری می‌داد و ضمناً شغل پدر را یاد می‌گرفت» (آژند، ۱۳۸۰: ۷). هرچند آقارضا درکنار پدر در دربار ابراهیم‌میرزا و شاه‌اسماعیل دوم و درکنار نگارگران برجسته‌ای چون میرزاعلی و شیخ‌محمد و چند تن دیگر آموزش دید، ذوق و استعداد خاصی در او بود که باعث شد در همان دوران جوانی مورد توجه قرار گیرد و منزلت خاصی درمیان هنرمندان یابد. بنابراین، «او در حالی که فرزند خانواده‌ای هنرمند و با استعداد و مورد عنایت بود و خودش نیز بهره‌مند از توانایی‌های زیادی بود، طبیعتاً به‌عنوان نابغه‌ای جوان به

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۶- درویش نشسته با گلی در دست، ۹۹۷ق، ماخذ: همان، ٦١.

دربار شاه‌عباس اول وارد شد و سپس گوی سبقت از همهٔ استادان قدیمی ربود» (ولش، ۱۳۸۵:ب ۳۳). آقارضا که به‌شدت شاه را مجذوب هنر خود کرده و ازسوی وی تصدی کارگاه شاهی هنر در اصفهان را برعهده گرفته بود، در سال ۱۰۰۸ق لقب عباسی را طی فرمانی از جانب شاه‌عباس دریافت کرد و از آن زمان به رضا عباسی شهرت یافت. چیره‌دستی وی در نگارگری و چرخش قلم منجر به ایجاد سبکی شد که همهٔ نگارگران آن زمان را تحت‌تأثیر قرار داد. با افزایش مرقع‌نگاری و گرایش هنرمندان به تک‌چهره‌نگاری، رضا نیز چون دیگر هنرمندان هم‌عصر خود به این نوع کارها پرداخت و با توجه به استعداد و مهارت قلمش به‌سرعت از دیگران پیشی گرفت. تاریخ عالم‌آرای عباسی دربارهٔ او و پدرش می‌نویسد: «مولانا علی‌اصغر کاشی استاد بی‌قرینه و مصور پاکیزه ساخت در پرداخت و رنگ‌آمیزی منفرد و در کوه‌پردازی و درخت‌سازی از اقران در پیش بود. پسرش آقارضا در فن تصویر و یکه‌صورت و چهره‌گشایی ترقی عظیم کرده، اعجوبهٔ زمان گشت و در این عصر و زمان مسلم‌الثبوت است. الحق استغنایی در طبعش است» (نراقی، ۱۳۴۵: ۲۳۴). دربارهٔ منزلت و شأن او در عرصهٔ هنر و دربار شاه‌عباس، مؤلف گلستان هنر می‌نویسد: زمانه اگر به وجودِ باوجودِ او افتخار نماید می‌شاید... اگر مانی زنده بودی و استاد بهزاد حیات یافتی، روزی یکی صد آفرین بر وی نمودی و دیگری بوسه بر دست وی نهادی... یک مرتبه صورتی ساخته و پرداخته بود که شاه عالمیان به‌جایزهٔ آن بوسه بر دست او نهادند (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۵۱-۱۴۹).

«به‌طور کلی، کارهای رضا را از حدود هجده‌سالگی یعنی حدود ۹۹۳ق تا درگذشتش به سال ۱۰۴۴ق، یعنی حدود پنجاه سال فعالیت، می‌توان به سه دوره تقسیم کرد» (بهاری، ۱۳۸۵: ۷۷). دورهٔ اول از زمان نوجوانی و گرایش او به نقاشی آغاز می‌شود و تا سال اهدای لقب عباسی به وی ادامه دارد. می‌توان گفت در این دوره آقارضا ـ اکثر آثار او در این دوره با این نام رقم خورده ـ وقت خود را بیشتر به یادگیری و تجربه صرف کرده و از طریق همکاری با پدر یا رونگاری آثار هنرمندانی چون میرزاعلی، شیخ‌محمد و بهزاد بر مهارت خود افزوده و کارهای مختلف و در برخی موارد ناهماهنگی را تجربه کرده است. «این ناهمواری و ناهماهنگی را می‌باید به حساب علاقهٔ رضا به تجربهٔ انواع گوناگون ترکیب‌بندی، از پیچیده تا ساده، و درخواست‌های مختلف برای تولید اثر برای حامیان هنر و بازار آزاد گذاشت» (کنبی، ۱۳۸۴: ۶۱). در این دوره، او در تصویرگری نسخه‌ای از شاهنامهٔ شاه‌عباسی شرکت داشت و چهار نگاره از این نسخه متعلق به اوست.

دورهٔ دوم که کنبی از آن با عنوان «دوران سرکشی» نام برده، حدوداً بین سال‌های ۱۰۱۸-۱۰۱۱ق رخ داده است و رضا عباسی با ترک دربار به نقاشی از مردم کوچه بازار و به‌قولی لوطیان و کشتی‌گیران و درویشان می‌پردازد. در این دوره با این نوع آثار عملاً به آیندگان نشان داد وضعیت آن زمان به‌لحاظ فرهنگی و اجتماعی و حتی فنی و هنری با قبل تفاوت داشته است، چنان‌که کنبای می‌نویسد: «رضا علاوه‌بر اجرای آثاری چند که مبین انتقال از جوان سالی به میان‌سالی یا کهن‌سالی بود چند اثر دیگر هم اجرا کرد که نشان‌دهندهٔ گذشت مقطع و مرحله‌ای در ایران بود. ازاین‌رو، دگرگونی‌های اجتماعی و تکنولوژیکی این دوره طوری در آثار رضا چهره بست که گویی هرگز در هنر متقدم صفوی صورت نگرفته بود (کنبی، ۱۳۷۷: ۲۱۰).

دورهٔ سوم زندگی هنری او بازگشت به دربار است که تا پایان عمر ادامه می‌یابد. «مسلم است که رضا بعد از یک دهه دوری از دربار سلطنتی به وساطت اطرافیان شاه‌عباس مجدداً به کارگاه سلطنتی باز می‌گردد» (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۲۳).

او با برگشت به دربار مجدداً به تصویرگری نسخه‌های خطی روی می‌آورد، نسخه‌هایی همچون گلستان سعدی و مخزن‌الاسرار متعلق به این دوره است. «آثار دوران پایانی

Archive of SID
www.SID.ir

او به‌ویژه بعد از مرگ شاه‌عباس اول از سال ۱۰۳۸ق تا زمان مرگش در ۱۰۴۴ق بیشتر توجه به شخصیت‌پردازی و موضوع‌های معاصر است، نظیر معشوقی که روی زانوی عاشقی نشسته است» (همان: ۱۲۸).

درهرحال، دورهٔ دوم زمانی است که رضا عباسی با تمام مقام و جایگاهی که در دربار شاه‌عباس اول به دست آورده بود یکباره دربار را ترک کرد و به‌قول تاریخ‌نگار آن زمان، اسکندربیک منشی، «از جهان نفس به آن نزاکت قلم همیشه زورآزمایی ورزش کشتی‌گیری کرده از آن شیوه محظوظ بودی و از صحبت ارباب استعداد کناره جسته با آن طبقه الفت داشتی و در این عهد فی‌الجمله از آن هرزه‌درایی بازآمده اما متوجه کار کمتر می‌شود» (اسکندربیک منشی، ۱۳۳۱: ۱۷۶). اسکندربیک همچنین به بدمزاجی و تنگ‌حوصلگی رضا عباسی و مفلسی و پریشان‌حالی او اشاره دارد. بااین‌وصف، می‌توان گفت روی برگرداندن از دربار، آن‌هم با جایگاهی که رضا عباسی داشت، به‌طور حتم عوامل خاص خود را دارد.

شیلا کنبی این تغییر را «بحران میان‌سالی» دانسته و افزوده که او به‌سبب بی‌توجهی شاه‌عباس و نبودن در جمع درباریان و ملازمان شاه در لشکرکشی به آذربایجان و شروان دلخور شده است. «ظاهراً رضا احساس کرده که حامی‌اش درست در لحظه‌ای که طالعش طلوع کرده او را به حال خود وانهاده است» (کنبی، ۱۳۸۴: ۱۱۵). کنبی در ادامه اشاره می‌کند که شاید این سرکشی علیه خود شاه و انزجار از خودآرایان و لوندان برجای‌مانده در دربار باشد، اما، با توجه به تعریف شخصیتی که از رضا عباسی شده، انزجار او از محیط دربار منطقی‌تر به‌نظر می‌رسد، زیرا آن‌طورکه ولش می‌گوید شخصیت مستقل رضا عباسی نمی‌باید از دست‌دادن حامی چون شاه‌عباس را آنچنان مهم قلمداد کند. «شخصیت اصلی‌اش مستقل‌تر از آن بود که این نقش وابسته را بپذیرد؛ پس با آن مخالفت کرد» (ولش، ۱۳۸۵: ۳۳).

علاقهٔ شاه‌عباس به هنر دورهٔ تیموری نیز سبب شد مدتی هنر درباری را به‌سمت هنر دورهٔ تیموری و مکتب هرات سوق دهد. هرچند این خواسته جز در چند نمونه عملی نشد، می‌توان حدس زد سلیقهٔ شاه در هنر نگارگری و تلاش او برای احیای هنر دورهٔ تیموری برای هنرمندی چون رضا عباسی پذیرفتنی نبوده است. این مسئله خود می‌تواند یکی از علل او برای ترک دربار و یافتن آزادی در هنرش باشد.

در مقولات جامعه‌شناسی به آزادی عمل هنرمند بسیار پرداخته شده است. حتی عقیدهٔ افلاطون به فایده‌مندی هنر درصورت خدمت و تأثیر آن در جامعه و لزوم نظارت بر تمامی هنرها بدان علت بود که از ذات آزاد هنر و تأثیر بی‌مرز آن در مدینهٔ فاضله بیم داشت. افلاطون «می‌دانست هنرمند، برخلاف صنعتکار، از آزادی عمل بی‌نهایتی برخوردار است» (مختاباد، ۱۳۸۶: ۴۳). البته، این آزادی با آزادی سیاسی مدنظر اهل سیاست تفاوت غایی دارد: آزادی سیاسی جوهر و گوهری سلبی دارد، درحالی‌که آزادی از نوع هنری آن در ماهیت و وجود امری ایجابی است؛ پس برای عروج به چنین جایگاهی و نقش‌زدن بر کرانهٔ هنر و هنرمندی باید آزاد بود، نوعی آزادی بی‌همتا به‌نام خیال» (همان، ۴۷). هرچند عنصر خیال جزو جدایی‌ناپذیر هنر نگارگری ایران است، رسیدن به چنین درجه‌ای از آزادی می‌تواند علتی کافی برای رضا عباسی باشد تا با ترک دربار بتواند هنر خود را بدون قید و شرط‌های غالب دربار ادامه دهد.

از طرف دیگر، همان‌طورکه هاوزر در بحث جایگاه اجتماعی هنرمند در عصر رنسانس اشاره دارد، «نبوغ به‌منزلهٔ موهبتی الهی همچون نیرویی خلاق، فطری و یکسر فردی، آموزهٔ قانون شخصی و استثنایی که شخص نابغه نه‌تنها مجاز بلکه مکلف به پیروی از آن است، توجیه تفرد و خودرأیی هنرمند نابغه است» (رامین، ۱۳۸۹: ۳۲۳). این تفرد در هنر نگارگری ایران را باید ابتدا در رواج مرقعات و جدایی هنرمند نگارگر از ساحت ادبیات دانست که به هنرمند مجالی برای کار انفرادی و انتخاب موضوعات متنوع‌تر داد. رضا عباسی نیز در خلال تحولات و پیشرفت‌های فضای باز حاکم در جامعهٔ عصر شاه‌عباس اول مجالی یافت تا طی حرکتی پیشرو خود را از قیود دربار و کارگاه‌های سلطنتی برهاند و به مسئولیت هنر دربرابر جامعه بپردازد. این حرکت او را می‌توان نوعی برون‌فکنی دربرابر فضای حاکم بر هنر درباری و از طرف دیگر نوعی درون‌فکنی در فردیت هنرمند دانست.

کنبی از این درون‌فکنی با نام بحران میان‌سالی یاد می‌کند. «با توجه به ویژگی موضوعی آثار این دوره، می‌توان جدال درونی و بیرونی رضا عباسی را در برخورد با حلقهٔ دراویش، جمع کشتی‌گیران و نوع رابطه‌اش با دربار شاه‌عباس مشاهده نمود. بنابراین، نوع نگرش رضا عباسی، یعنی ارتباط با دراویش و علاقه به کشتی و جمع کشتی‌گیران باعث پیدایش نوعی جدال بین او و دربار می‌گردد، لذا فرار از کارگاه سلطنتی را بر تن‌دادن به خواست‌های دربار ترجیح می‌دهد» (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۲۲).

«یک طراحی طرفه از این گروه تصویر معرکه‌گیر است که قراد یا انتر رقصانی را سوار بر اسب نشان می‌دهد که پای پرنده‌ای را دستش گرفته و میمون تربیت‌شده‌اش هم بر شانه‌هایش سوار است. این اثر را رضا احتمالاً از روی مدل زنده کشیده، ولی آن را به‌صورت یک اثر هنری پرمفهوم درآورده است. آنتونی ولش می‌گوید سواره در تقابل با یابوی ازپاافتاده و خسته بسیار ازخودراضی و آسوده‌خیال و فارغ از وضع و حال یابو می‌نماید. به‌نظر ولش، چهرهٔ قراد تا حدودی انتروار است، درحالی‌که چهرهٔ خود میمون به‌طور غریبی انسان‌وار و سرشار از هوشمندی و بصیرت است. ولش در نهایت معتقد است که پرنده نمادی از روح است که در تلاش برای رهایی از قید تن است. ...رضا در طراحی رنگی شیخ در بیابان به تصویرپردازی پیکره‌ای عصبی در فضایی وحشی برگشته است. رضا در این تصویر تپه‌ها،

Archive of SID

www.SID.ir

صخره‌ها، آسمان، درخت، و ردای شیخ را با رنگابهٔ قهوه‌ای و به‌شیوه‌ای بی‌هدف و شوریده کار کرده است. در این تصویر، همه‌چیز از دستار پیچیده‌شدهٔ با لاقیدی و موهای ژولیده و تاکمررسیده گرفته تا چشمان خیره وحشی و دستان ملتمس و باز او بر اضطرار احساسی تصویر تأکید می‌کنند» (کنبی، ۱۳۸۴: ۱۲۴؛ تصویر ۲).

یکی دیگر از دلایلی که برای این کناره‌گیری بدان اشاره شده رقابت در بین نگارگران درباری است، به‌خصوص رقابت میان رضا عباسی و صادقی‌بیک که ریاست کارگاه سلطنتی را برعهده داشته است. هرچند طبق گفتهٔ ولش رضا را خود صادقی به کارگاه سلطنتی آورده، بین این دو همواره رقابت بسیاری بود و صادقی با تمام تلاشش به پای استادی و ظرافت و روانی خط رضا نمی‌رسید و با اینکه تحت‌تأثیر رضا بود او را رقیب سرسخت خود می‌پنداشت.

صادقی استادی سنت‌گراتر از رضاست و اگرچه این هنرمند پیر بسیار ماهر و بهره‌مند از استعدادهای قابل توجه است، ابتکار کارهایش کمتر از رضاست. رضا حتی با کارکردن نگارهٔ «نپذیرفتن فریدون، سفیر سلم و تور را» که قبلاً صادقی آن را به تصویر کشیده بود به‌نوعی برتری و بداعت خود را نشان داد. بنابراین، می‌توان حدس زد تحمل محیطِ زیرنظر صادقی برای رضا آسان نبوده و حسادت صادقی و سایر هنرمندان درباری او را آزرده باشد. «بعید نیست که در این اوضاع و احوال رضا نیز از حسادت و عناد رقبا رنجیده و مدتی را به کناره‌گیری از کار درباری در معاشرت با مردم عادی گذرانیده است» (بهاری، ۱۳۸۵: ۸۱).

از عوامل دیگر در این موضوع گرایش رضا به تصوف و حلقهٔ درویشان است. «با اینکه شاه‌عباس صوفیان را سرکوب کرد، نویسندگان اغلب برای رساندن فروتنی افراد آن‌ها را درویش می‌خواندند. وانگهی رهایی درویش از قیدها برای آزادمردانی از قبیل رضا عباسی و صادقی‌بیک و نیز کسانی که آثار ایشان و مقلدانشان را می‌خریدند گیرایی داشت» (کنبی، ۱۳۸۶: ۱۰۶).

فاصله‌گرفتن شاه‌عباس اول از عرفان صوفیانهٔ مرسوم در سابقهٔ خاندان صفوی و سرکوب بسیاری دراویش و فرقه‌ها نیز عاملی است که براساس آن می‌توان گفت «نگرش و مشرب تصوف رضا عباسی بی‌ارتباط با وانهادگی دربار از سوی او نیست» (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۲۱). البته این‌گونه اختلافات عقیدتی در زمان شاه‌عباس کم نبود. برای مثال، میرعماد خوشنویس نیز به‌علت مشاجره با دربار از کارگاه سلطنتی کناره گرفت و این اقدام به‌قیمت جانش تمام شد. «این دو هنرمند ـ آقارضا و میرعماد ـ به‌لحاظ نگرش صوفیانه و ارتباط با حلقهٔ درویشان عصر خود با هم رابطهٔ صمیمی داشتند» (همان: ۱۲۱).

حال، با بررسی علل ترک دربار در دورهٔ میانی زندگی رضا عباسی و با توجه به مباحث مطرح در جامعه‌شناسی هنر، می‌توانیم از این موضوع تحلیلی روشن‌تر ارائه دهیم.

آریان‌پور، که به علیت اجتماعی هنر پایبند است، درخصوص عوامل مؤثر بر شخصیت هنرمند می‌نویسد: «گذشته از محیط اجتماعی و از آن جمله محیط طبقه‌ای، عامل‌های خصوصی فراوان در شخصیت هنرمند مؤثر می‌افتد. از این قبیل‌اند وضع اورگانیسم، سن، کامیابی‌ها و ناکامی‌های خصوصی، پایگاه اجتماعی و آگاهی اجتماعی هنرمند. از میان این عامل‌ها، دو عامل پایگاه اجتماعی و بینش هنرمند در شخصیت او تأثیر عمیق و مدام باقی می‌گذارد» (آریان‌پور، ۱۳۸۸: ۲۰۲).

ازآنجاکه زندگی‌نامه‌ای از رضا عباسی چون سایر هنرمندان این عرصه وجود ندارد، تنها دو عامل را دربارهٔ زندگی خصوصی وی می‌توان ذکر کرد: نخست آنکه او از خانواده‌ای هنرمند برخواسته و نیز اینکه در این دوره از زندگی او در آستانهٔ میان‌سالی به سر می‌برده است و در این مقطع به‌نوعی بحران روحی یا به بیان دیگر درون‌فکنی دچار شده است. جز این دو عامل از زندگی شخصی رضا عباسی اطلاعاتی ثبت نشده است؛ اما درخصوص پایگاه اجتماعی هنرمند می‌توان گفت از پایان سدهٔ دهم هجری در جامعهٔ ایران مقام هنرمند ارزش روزافزون یافت، «تمایل عمومی به قائل‌شدن ارزش و سپاس روزافزون نسبت‌به مقام هر هنرمند بدون توقع اینکه وی را در هر مرحله و مورد موظف به اجرای اثری از هر جهت کامل و منضبط بداند» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۲۶). این فرایند را می‌توان مشابه تغییر مقام هنرمند پس از قرن چهاردهم میلادی و شروع رنسانس دانست، که به‌گفتهٔ هاوزر هنرمند را از پیشه‌ور و مستخدم متمایز کرد. «بدین ترتیب، پایگاه هنرمند بالا رفت و دیگر هیچ‌کس حتی هیچ فرد اشرافی از هنرمندبودن به شرم نیفتاد و بدین سبب نام مستعار به کار نبرد» (آریان‌پور، ۱۳۸۸: ۲۰۹).

در ایران نیز هرچند هنرمند گاه مقامی همپای عارف داشته، اما، ازلحاظ میزان وابستگی به دربار و شرکت در کار گروهی کتاب‌آرایی و نیاوردن نامی از خود در اثر، وضعیتی مشابه به هنرمندان اروپایی پیش از رنسانس داشته است، حال آنکه در زمان رضا عباسی وضع به‌گونه‌ای دیگر است. چنان‌که گفته شد، با افول کتاب‌آرایی و رواج روزافزون مرقعات، هنرمند نگارگر دیگر خود تنها خالق اثر است و نام و امضای خود را در پای اثر می‌آورد (نک. تصاویر ۴ و ۵ و ۶). از طرف دیگر، هنر در دیگر طبقات اجتماعی نیز دارای جایگاه خاص است، چنین است که حکام و ثروتمندان و سایر اقشار جامعه می‌توانند مخاطبان هنر نگارگری باشند.

رضا عباسی نیز با ترک دربار تعلق اجتماعی خود را تغییر می‌دهد، زیرا «پیوند انسان و جامعه ناگسستنی است. گسستن از یک طبقه مستلزم پیوستن به طبقهٔ دیگر است. یا باید به خواص جامعه یعنی منبع بالفعل قدرت اجتماعی بگروند یا به عوام یعنی منبع بالقوهٔ قدرت بگرایند» (آریان‌پور، ۱۳۸۸: ۲۱۵). بااین‌وصف، در این مقطع رضا عباسی منبع بالقوهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

قدرت که همان عوام و مردمان کوچه و بازار، کشتی‌گیران، درویشان را انتخاب می‌کند و ارتباط مستقیم با ساحت جامعه را برمی‌گزینند.

به‌گفتهٔ کنبی، رضا در طراحی نه‌چندان درخشان «زائر مشهد» با یک کتیبهٔ بلند و اگاهی‌دهنده به جبران نقصان زیبایی‌شناختی آن پرداخته است (کنبی، ۱۳۸۴: ۸۴). در جای دیگر در مورد نگارهٔ «روستایی و اسب نحیف» می‌آورد: «موضوع این نگاره که یک روستایی را در حال بستن بار هیزم در کنار اسبش نشان می‌دهد در کارستان رضا موضوعی بی‌نظیر و بی‌همتاست. سرزندگی این طرح می‌رساند که از روی مدل زنده کار شده است. موضوع اسب نحیف در نقاشی‌های صفوی، گورکانی و دکنی اواخر سدهٔ دهم هجری قمری (شانزدهم میلادی) و یازدهم هجری قمری (هفدهم میلادی)، نماد عمومی وجود انسان درهم شکسته در زیر بار سنگین فناپذیریش بود و در اینجا تصویر اسب به‌رغم ترسیم سردستی آن احتمالاً ملهم از الگویی شاعرانه یا هنرمندانه بوده، نه مدلی واقعی از این حیوان» (همان: ۷۵).

از دیگر عوامل تأثیرگذار در شخصیت هنرمند بینش اوست. درخصوص گرایش رضا عباسی به حلقهٔ درویشان و راه‌ورسم فروتنی و بی‌نیازی آن‌ها که یکی از عوامل وی برای ترک دربار بود پیش‌تر مطالبی گفته شد. «اسکندربیک رضا را هنرمندی خلاق و مستقل توصیف می‌کند که به‌رغم مشکلات همیشگی مادی تن به کار نمی‌دهد و همچون درویشان نسبت‌به مادیات و تعلقات دنیوی بی‌تفاوت بوده است» (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۲۱). این را می‌توان برگرفته از بینش عمیق و ژرف رضا عباسی دانست که باعث شد او از مقام و منزلتی که در دربار آن زمان داشته چشم پوشد و بنابر باور خود راهی دیگر برگزیند. «انسان بینش‌ور چه بسا محض آرمان‌هایی که به‌نظر او برتر از واقعیت اکنون است، از واقعیت موجود برمی‌تابد و در راه تحقق آن آرمان‌ها از بسا لذت‌ها و سودهای موجود چشم می‌پوشد» (آریان‌پور، ۱۳۸۸: ۲۱۴).

بنابراین، بی‌سبب نیست که او را مردی آزاده و درویش مسلک خطاب می‌کنند و شاگردان وی، همچون بهترین شاگردش معین‌مصور، از او با احترام و تحسین یاد می‌کنند. به‌گفتهٔ آریان‌پور، «بینش اجتماعی ژرف مرزهای فرهنگی هنرمند را گسترش می‌دهد، او را از تنگنای طبقه و جامعهٔ خود فراتر می‌برد و با سراسر واقعیت اجتماعی عصر خود دمساز می‌کند.

دراین‌صورت، اثرهای هنرمند بینش‌ور به‌صورت آیینهٔ تمام‌نمای تعارض‌های گوناگون اجتماعی عصر او درمی‌آیند و ادراک‌ها و عاطفه‌های متنوع گروه‌های انسانی را عمیقاً عرضه می‌دارند» (همان: ۲۱۸). نگاره‌های رضا عباسی بر بینش اجتماعی ژرف و انسان‌مدار رضا دارند: زائری در مشهد در حالت غیرزیارتی و راحت، هیزم‌کشی در حال بستن هیزم‌ها درکنار اسب خستهٔ او، فرد لوطی و انتر و پرنده‌اش سوار بر یابو، شیخی حیران یا هراسان در بیابان، درویشی با لباس مرتب نشسته با شاخه گلی در دست ـ که به‌اعتقاد کنبی بینی پهن و معیوب و گوش بزرگ و چشمان جدی و رئوف او (درویش نشسته) فرد ممتازی را پدید آورده است که در تقابل صریح با بی‌هویتی جوانان لوند و آرمانی رضا قرار دارد.

نتیجه

تغییرات ایران در دوران حکومت شاه‌عباس اول فضایی باز ایجاد کرد. نگارگران ایرانی نیز که در آن زمان شخصیت مستقل هنری در ارائهٔ اثرشان یافته بودند همچون هنرمندان اروپایی بعد از رنسانس جایگاه خود را در جامعهٔ ایران آن زمان یافتند. رضا عباسی، با ورود به دربار در دورهٔ اول حیات هنری خود دراصفهان، توانست منزلتی بالا بیابد ودر جایگاه طبقات ممتاز و سرآمد کشور قرارگیرد و به‌مرور زمان این هویت بیشتر تثبیت شد. در این دوره، او درراستای خواست و سفارش طبقهٔ دربار و اشراف به خلق آثار می‌پرداخت، اما همان‌طورکه تصاویر ۱ و ۲ و ۵ در همین دوره نشان می‌دهد خلاف طبقهٔ خود یا سفارش حامیان درباری نیز اقدام کرد. همچنین توانست در این فضا با توجه به استقلال شخصیتی‌اش یک‌باره از دربار و کارگاه‌های سلطنتی نیز دوری گزیند و با تغییر وابستگی اجتماعی از خواص جامعه (شاه و بزرگان درباری) به عوام جامعه (کشتی‌گیران، درویشان و...) بتواند جامعهٔ مردم و اوضاع واقعی زمان خود را چون بستری برای شکوفایی هنرش در نظر گیرد و نوع هنر مناسب با آن را به‌اختیار، و نه جبر و علیت اجتماعی، و فارغ از شأن و منزلت و طبقهٔ اجتماعی درباری به ظهور برساند. تصاویر ۱ (لوطی و انتر) و ۲ (شیخ در بیابان) مربوط‌به دورهٔ دوم آثار او چنین چیزی را حکایت می‌کنند. درواقع، علیت اجتماعی و پایگاه طبقاتی هنرمند نیست که به خلق اثر

Archive of SID

www.SID.ir

هنری آن‌هم مطابق طبقهٔ اجتماعی هنرمند می‌انجامد، بلکه جامعه و وضعیت واقعی آن است که بستر و زمینهٔ مناسب را برای تحقق آثار هنری مورد نیاز باتوجه به استعداد هنرمند فراهم می‌کند. دلخوری یا آزاداندیشی یا چیزی از این قبیل باعث توجه او به عوام جامعه می‌شود و چون بستری فراهم می‌بیند برخلاف خواست اجتماعی و طبقاتی خود، به نگارگری عوام که از جایگاه طبقاتی بسیار پایین‌تر برخوردار بوده و سفارش تک‌نگاری هم ندارند می‌پردازد. از سویی، چنان‌که کنبی نیز معتقد است، در این مقطع کارهای وی ازنظر مضمونی دارای نوعی واقع‌گرایی خاص اجتماعی است، که هم به ثبت مدل‌های زنده‌ای می‌پردازد ـ که الگویی از انسان‌های هم‌عصر او هستند ـ و هم با ترکیبی بدیع نوعی رویکرد انتقادی به شرایط زمان خود دارد. در مجموع، می‌توان نتیجه گرفت که شرایط اجتماعی آن زمان و نیز منش و بینش شخصی رضا عباسی، اگرچه در ترک دربار و پیوستن وی به ساحت اجتماع نقش داشته است، «علت» به‌وجودآمدن آثار دورهٔ دوم زندگی او در اصفهان نیست، بلکه طبق نظر شلر «عامل و بستر تحقق» این آثار است که این نظر با رویکرد فلسفی‌ـجامعه‌شناختی تأیید می‌شود. این ویژگی رضا عباسی از او هنرمندی ساخت که در تاریخ هنر نگارگری ایران کمتر هنرمندی هم‌طراز او قرار می‌گیرد.

منابع و مآخذ

آیت‌اللهی، حبیب‌الله. ۱۳۸۵. «رضا عباسی: نقاش توجیه‌گر چهرهٔ زمان»، *مجموعه مقالات مکتب اصفهان*، *تهران*: فرهنگستان هنر.
آریان‌پور، امیرحسین. ۱۳۸۸. *جامعه‌شناسی هنر*. تهران: گستره.
آژند، یعقوب. ۱۳۸۰. «نظام سنتی استادـشاگردی در نقاشی ایران»، *هنرهای زیبا*، . ۱۰.
اسکندربیک منشی. ۱۳۳۱. «تاریخ عالم‌آرای عباسی»، به‌کوشش ایرج افشار. تهران: امیرکبیر.
بهاری، عبدالله. ۱۳۸۵. «*رضا عباسی*»، *مجموعه مقالات مکتب اصفهان*. تهران: فرهنگستان هنر.
پاکباز، رویین. ۱۳۷۸. *دائرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
پاکباز، رویین. ۱۳۸۴. نقاشی ایرانی. تهران: زرین و سیمین.
جوانی، اصغر. ۱۳۸۵. *بنیان‌های مکتب اصفهان*. تهران: فرهنگستان هنر.
رامین، علی. ۱۳۸۷. *مبانی جامعه‌شناسی هنر*. تهران: نی.
راودراد، اعظم. ۱۳۸۶. «تعریف هنر از دیدگاه جامعه‌شناسی»، *مقالات اولین هم‌اندیشی جامعه‌شناسی هنر*. تهران: فرهنگستان هنر تهران.
رهنورد، زهرا. ۱۳۸۰. «جامعه‌شناسی هنر و نقش ایدئولوژی»، *هنرهای زیبا*، ۹.
سیوری، راجر. ۱۳۶۶. ایران عصر صفوی. ترجمهٔ کامبیز عزیزی. تهران: سحر.
فاضلی، نعمت‌الله. ۱۳۷۴. «درآمدی بر جامعه‌شناسی هنر و ادبیات»، *فصلنامهٔ علوم‌اجتماعی* (دانشکدهٔ علوم‌اجتماعی، دانشگاه علامه‌طباطبایی)، ۷ و ۸.
کنبی، شیلا. ۱۳۷۷. *دوازده رخ*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی.
کنبی، شیلا. ۱۳۸۴. *رضا عباسی، اصلاحگر شورشگر*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: فرهنگستان هنر.
کنبی، شیلا. ۱۳۸۶. *عصر طلایی هنر ایران*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: مرکز.
گروبه، ارنست. ۱۳۶۷. *نقاشی در هنرهای ایران*. ترجمهٔ رویین پاکباز. تهران: نگاه.
منشی قمی، احمدبن حسین. ۱۳۸۳. *گلستان هنر*. به‌تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: منوچهری.
ولش، آنتونی. ۱۳۸۵. الف *شاه‌عباس و هنرهای اصفهان*. ترجمهٔ احمدرضا تقاء. تهران: فرهنگستان هنر.

Archive of SID
www.SID.ir

ولش، آنتونی. ۱۳۸۵. ب *نگارگری و حامیان صفوی*. ترجمهٔ روح‌الله رجبی. تهران: فرهنگستان هنر.
ولف، ژانت. ۱۳۶۷. تولید اجتماعی هنر. ترجمهٔ نیره توکلی. تهران: مرکز.
هینیک، ناتالی. ۱۳۸۷. *جامعه‌شناسی هنر*. ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر. تهران: آگاه.
Canby, Sheila R. 1996. *The Rebellious Reformer, The Drawings and Paintings of Riza-yi `Abbasi of Isfahan*. London: Azimuth Editions.
Inghis, David and Hughson, Jahn. 2005. *The Socialogy of Art, ways of seeing*. New York: Palgrave Macmillan.

Archive of SID

www.SID.ir

Sociological Approach to Reza Abbasi 's Life with Studying Individual Drawings

Syedeh Ayeen Fazel,Student of Art Research,Kashan University, Kashan, Iran.
Amir Hossein Chitsazian, PH.D, Associate Professor،Kashan University, Kashan, Iran.

Reseaved:2012/1/29 Accept:2012/10/17

One of the key areas that is involved in Iranian historical identity is Persian Painting and Reza Abbasi is one of the largest elite artist of this area. Many studies and researches have been conducted on Reza Abbasi and his works. Nevertheless, the middle period of his life is still an aura of mystery. This period was a time of rebellion and freedom, which has'nt ever happened in the life of a Persian artist since then. In this paper, based on historical sources of Shah Abbas the first, and research conducted on the artist's works with sociological approach, we try to achieve a comprehensive analysis of the Reza's mid-life. Using documentation practices and Library method, we attempt to explore the second period of Reza Abbasi's life and artwork. According to the comments in the sociology of art, giving view of the scope of individual contact, and the relationship which was so close to the community that makes daily human subjects as a single element for Reza Abbasi to consider. In fact, a realistic and critical view of society has offered in his skilled work.

Key words: Reza Abbasi , Persian Painting , Sociology of art , Safavid, Shah Abbas .

www.SID.ir