

## نظام سنتی استاد - شاگردی در نقاشی ایران \*

دکتر یعقوب آژند\*\*

### چکیده

هدف این مقاله روشن سازی بخشی از نظام سنتی استاد-شاگردی در نقاشی ایران است. در مورد این نظام، منابع و اطلاعات مستقیمی موجود نیست. از این رو آن را باید از لابلای منابع مختلف تاریخی-فرهنگی و اطلاعات پراکنده آنها باز آفرینی کرد. فرضیه ام این بود که نقاشان ایران همچون دیگر صنف ها دارای صنف خاصی بوده اند و کارکرد آموزشی آنها شبیه صنف های دیگر جامعه بود. از این رو پیش از هر چیز سعی کرده ام این فرضیه را به ثبوت برسانم و سپس طرز آموزش و جلوه های تعلیمی این نظام سنتی را با عطف توجه به صنف های دیگر که اطلاعات درباره آنها کافی بود، شرح دهم. شاید مهم ترین محور این مقاله در نموداری باشد که درباره نمود و جلوه های نظام آموزشی سنتی استاد-شاگردی در میان نقاشان ایران در سده هفتم تا سده دوازدهم هجری ارائه و این نظام از لابلای متون اصلی و اطلاعات پراکنده منابع بازسازی شده است.

### واژه های کلیدی :

سنتی استاد-شاگردی، صنف نقاشان و اجازه نامه، شیخ (مولانا)، شاگرد.

\* این مقاله نتیجه طرح پژوهشی مصوب دانشگاه تهران است که از مهرماه سال ۱۳۸۰ در حال اجراست. به این وسیله تشکر خود را از معاونت محترم پژوهشی دانشگاه تهران اعلام می دارد.  
\*\* دانشیار گروه آموزشی هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.



## ۱-مدخل: دوسویگی کار نقاشان

معیارهای ارزیابی ما از نظام استاد-شاگردی هنر نقاشی ایران به سبب فقدان اطلاعات و منابع در این قلمرو چندان روشن و شفاف نیست. ضابطه‌های این نظام را شاید بتوان با رجوع به ساختار بعضی از مشاغل مشابه آن پیگیری کرد. اشارات جسته و گریخته منابع به نقاشان در چارچوب نظام صنفی بازار می‌رساند که نقاشان نیز در کنار مشاغل دیگر، تشکیلات و اصولی برای کارشان داشته‌اند ولی این تشکیلات و اصول به سبب کمبود اطلاعات در بوته ابهام است. ابن‌خوئه در کتاب آئین شهرداری در قرن هفتم هجری نقاشان را در کنار صنف نجاران و چوب‌بران و بنّایان و گچ‌کاران یاد کرده و از گفته‌های او پیداست که کرد و کار دو سویه نقاشان را در نظر داشته‌است: از یک سو رنگ آمیزی و رنگ‌کاری بنا را بر عهده داشته‌اند و از طرف دیگر تصویر پردازی و نقش‌اندازی از دیگر وظایف آنها بوده‌است. ایشان در صحبت از وظایف محتسب، بخشی از این وظایف را نیز در ارتباط با نقاشان ذکر کرده و می‌نویسد: "محتسب باید نقاشان را به خدای بزرگ سوگند دهد که در نقاشی خیانت نکنند، خواه در چیزهایی که خود آماده می‌سازند، یا به سفارش مردم برای آنان کار می‌کنند. باید آنچه را که به مردم می‌فروشند سه بار نقاشی کنند و پیش آفتاب گذارند تا قبل از دادن به صاحبانشان کاملاً آفتاب خورده باشد... نقاشان درباره رنگ‌هایی که مردم به آنها می‌دهند تا استعمال کنند نیز باید امین باشند و بازمانده را به صاحبانشان برگردانند" (ابن‌خوئه، ۱۳۶۷، ص ۲۶۳).

مطالب یاد شده ظاهراً درباره یکی از وظایف دوگانه نقاشان یعنی رنگ آمیزی و رنگ‌کاری است که سفارش شده تقلبی در آن صورت نگیرد و محتسب بر کیفیت کار آنها نظارت داشته باشد. سویه دیگر کار نقاشان در عبارات بعدی نهفته که همانا تصویرپردازی و بازنمایی از پدیده‌های طبیعت بوده‌است. ابن‌خوئه می‌نویسد: "از کشیدن تصاویر نیز باید ممانعت شود زیرا رسول خدا، صورتگران را لعنت کرد. در حدیث آمده کسانی که صورت‌هایی می‌کشند در روز رستاخیز دچار عذاب الهی می‌شوند و خدا به آنان خطاب می‌کند که آفریده خود را زنده کنید" (ابن‌خوئه، ۱۳۶۷، ص ۲۶۳). از این عبارات پیداست که هنوز در سده هفتم هجری حکومت (به ویژه خلافت عباسی) با شیوه‌های خاصی رسماً چهره‌پردازی و صورتگری را کنترل می‌کرده و این مسئله با باورهای اعتقادی آمیخته بوده و نقاشان را از دخل و تصرف در طبیعت که ویژه خداوند بوده، بر حذر می‌داشته‌است. این نکته در خور اعتناست، چون معلوم می‌کند که نقاشان به طور عرفی به چهره نگاری نیز می‌پرداخته‌اند، طوری که همواره به وسیله محتسب در باب بازنمایی فرم انسان و یا حیوان محل پرسش و پاسخ قرار می‌گرفته‌اند و از طرف دیگر آشکار است که نقاشان نیز برای خود

تشکیلاتی داشته‌اند و کار آنها را در چارچوب قانونی هر شهری سنجیده می‌شده و در شمول ویژگی‌های صنف‌های دیگر قرار می‌گرفته‌است.

از اطلاعات جسته و گریخته بعضی از منابع برمی‌آید که صنف نقاشان و طراحان، افراد برجسته‌ای از تاریخ اسلام را اسوه و پیر خود قلمداد می‌کرده‌اند؛ مثلاً در کتاب "الذخایر و التحف" ثبت است که "عبدالله بن عباس پیر طراحان پارچه و ساختمانی است و هر که نقاشی و طراحی کند به او منسوب است" (سعیدالشیخی، ۱۳۶۲، ص ۱۵۱). و یا در جای دیگر وقتی که صحبت از پیران فرعی صنف‌ها شده، آمده که محمد بن عبدالله رسام، همه نقاشان پیرو او هستند (سعیدالشیخی، ۱۳۶۲، ص ۱۵۲). اگر بپذیریم نقاشان هم صنفی خاص برای خود داشته‌اند، طبیعتاً از نظر تشکیلات بین آنها و صنف‌های دیگر نوعی همسانی و تشابه وجود داشته‌است. اگر صنف نقاشان را در زمره صنف بنّایان و نجاران قرار دهیم (کاری که ابن‌خوئه انجام داده)، می‌توان با مراجعه به صنف نجاران و بنّایان در متن تاریخ به روشنایی‌هایی دست یافت.

ابن‌خلدون (۸۰۸-۷۲۲ هجری قمری) صنایع را به دوگونه تقسیم می‌کند: ۱. صنایعی که در اجتماع ضروری هستند؛ ۲. صنایعی که از لحاظ موضوع شریف شمرده می‌شود. وی بنّایی و درودگری را در زمره صنایع نخست و نویسندگی و صحافی را در جرگه صنایع دوم قرار می‌دهد (ابن‌خلدون، ۱۳۴۷، ص ۸۰۲). بخشی از نقاشی یعنی آنچه که به تزیین بنا مربوط بوده با بنّایی و درودگری ارتباط داشت و پاره‌ای از آن که با هنر و زیبایی‌شناسی یا به طور کلی ب قریحه و فکر و اندیشه سروکار داشت به صحافی و استنساخ و غیره ربط داشت. به اعتقاد ابن‌خلدون هرگاه شهرها در شرف ویرانی باشند صنایع آنها محو می‌شود چنانکه "نقاشان و ریخته‌گران و زرگران و نویسندگان و استنساخ‌کنندگان کتب و دیگر صنعتگرانی که مانند آنان لوازم تجملی و وسایل تفننی را می‌سازند از میان می‌روند" (ابن‌خلدون، ۱۳۴۷، ص ۷۹۹). پسر موجودیت این نوع صنایع و هنرها همگامی مستقیم با امنیت سیاسی و اقتصادی دارد. ابن‌خلدون، بنّایی را از کهن‌ترین صنایع اجتماع شهرنشین می‌داند و آن را چند نوع می‌شمارد که یکی از آنها مربوط به آرایش و تزیین بناها و ساختن اشکال برجسته به وسیله گچبری است (ابن‌خلدون، ۱۳۴۷، ص ۸۰۹). وی می‌نویسد که هنرمندان با این کار طوری بناها را آذین می‌بندند که گویی منظره‌ای از بوستان آراسته گل‌هاست. او در صناعت درودگری هم به زیبایی و آرایش کلیه وسایل زندگی اشاره می‌کند و این که مردم دوست دارند هر یک از اقسام ساخته‌های درودگری از سقف گرفته تا در و تخت و هر اثاث دیگر، زیبا و آراسته به نقش و نگار باشد، آن وقت آرایش و زیبایی در صناعت درودگری نیز پدید می‌آید و ساخته‌های آن را به زیورهای تفننی گوناگونی می‌آرایند که در شمار

هولاکو خان برچیده شد، آن نظام کنترلی که از سوی خلافت بر صنف‌هایی چون نقاشان اعمال می‌شد، سست گشت. نقاشان دست بازی پیدا کردند و به ویژه با حمایت و پشتیبانی دربارها به رشد و گسترش هنر خود پرداختند. هنر نقاشی در کنار خطاطی، تذهیب و تجلید به ارجی درخور دست پیدا کرد و با تشکیل کتابخانه‌های سلطنتی مراغه، ربع رشیدی و شنب غازان و بعدها کتابخانه سلطنتی هرات دوره تیموریان و تبریز عصر صفوی، این هنر مطبوعیت زیبایی شناختی بایسته‌ای یافت و نقاشخانه کتابخانه سلطنتی در شمول ارزشمندترین بخش‌های درباری قرار گرفت. در حقیقت وجود شمار زیادی از نقاشان در کتابخانه‌های سلطنتی دلیلی بر وجود آنها در سطح جوامع شهری ایران می‌توانست باشد؛ به ویژه در دوره شاه طهماسب صفوی شواهدی بر وجود کارگاه‌های نقاشی مصوران در سطح جامع در دست است. اسکندر بیگ منشی می‌نویسد که شاه طهماسب که در جوانی خود خطاطی زبردست و نقاشی چیره قلم بوده، در نیمه‌های سلطنت خویش به دلیل کثرت امور مملکت داری و درگذشت استادانی چون بهزاد و سلطان محمد - سرآمدان کتابخانه سلطنتی تبریز - (و شاید هم به سبب تعبد و زهدگرایی خود شاه طهماسب) حمایت از کتابخانه سلطنتی و کارکنان آن برگرفت و کمتر متوجه آن کار شد. بعضی از کارکنان کتابخانه را مرخص ساخت که به جهت خود کار کنند (تاریخ عالم آرای عباسی، ۱۲۵۷، ج ۱، ص ۱۷۴). از این رو نقاشان یا راه دربار ابراهیم میرزا در مشهد را پیش گرفتند تا در آنجا با حمایت این شاهزاده به کار خود ادامه دهند و یا این که به جهت خود در جامعه کارگاه نقاشی ایجاد کردند؛ به ویژه که اسکندر منشی در مورد میر زین العابدین یکی از نقاشان این دوره می‌نویسد که "شاگردانش کارخانه نقاشی دایر ساخته، کار می‌کردند" (تاریخ عالم آرای عباسی، ۱۲۵۷، ج ۱، صص ۵-۱۷۴).

از این اطلاعات و گزارش‌های دیگر منابع روشن است که نقاشی در جامعه ایران دوره صفوی به عنوان یک صنف مستقل پذیرفته شده و آثار نقاشی هنرمندان در بین گروه‌های مردم خریدارانی پیدا کرده است. تحویدار اصفهان در دوره قاجار از ۱۹۸ صنف و یا با اصطلاح او "جماعت" صحبت می‌کند که یکی از این اصناف "جماعت نقاش" بودند و مطلبی که در آغاز گزارش خود می‌آورد طوری است که اشاره به تاریخ این صنف در زمان صفویان دارد، می‌نویسد: این صنف همیشه در اصفهان اجماع داشته و دارند. استادان متقدمین و متاخرین و معاصرین این شهر مشهورند. کارشان در همه ایران و فرنگستان و سایر دول متفرق است و بسیار ممتاز، الان هم تعدد دارد" (تحویدار اصفهان، ۱۳۴۲، ص ۱۱۲). او سپس درباره جماعت مذهب نیز مطالبی گزارش می‌کند و درباره جماعت منبت کار شمه‌ای می‌نگارد (تحویدار اصفهان، ۱۳۴۲، ص ۱۰۷)؛ و نقاشان زرگر را از جماعت زرگر جدا می‌کند

شگفتی‌های هنراست، مانند: نقش و نگارکردن درها و تخت‌ها (ابن خلدون، ۱۳۴۷، ص ۸۱۳-۱۴) ابن خلدون صحافی را نیز از لوازم عمران و آبادانی برمی‌شمارد و اینکه تمدن‌های پیشرفته به امر استنساخ و صحافی توجهی درخور داشتند و دارند و این فن در شهرهای بزرگ رونقی بسزا دارد و صحافان کارشان را به روش هنری انجام می‌دهند و در نهایت می‌نویسد که: "ولی خوشنویسی و خط نیکی که در آنجا [شرق] باقی مانده است ویژه مردم ایران است" (ابن خلدون، ۱۳۴۷، ص ۸۴۴). پس پیشه‌هایی که با هنر نقاشی سروکار داشته‌اند بنایی، درودگری و صحافی بوده که هر کدام از این پیشه‌ها دارای صنفی خاص بوده‌اند. از آنجا که در جامعه اسلامی، تخصص به درجه عالی از پیشرفت رسیده بود، از این رو، نقاش و خطاط نیز برای خود جایی و منزلتی داشته‌اند (غزالی، ۱۲۹۶، ص ۲۰). هرگونه تخصصی اصول و تشکیلات خاص حرفه و شغل خود داشت. این تخصص دقیقاً یکی از موجبات برپایی صنف‌های مختلف بود. کار نقاشان بیشتر در تزئین خانه‌ها و آرایش بخش‌های مختلف آن به ویژه آرایش درون کاخ‌ها متمرکز شد. تالارهای پذیرایی کاخ‌ها و اتاق‌های آنها را همواره آکنده از دیوار نگاره و سطوح نقشه برجسته می‌کردند (مناظر حسن، ۱۳۸۰، ص ۲۰). درها و چهارچوب‌ها و پنجره‌ها نیز تزئین می‌گشت و روی گچبری‌ها گاهی نقاشی می‌شد. نقوش گاهی از تصویر جانوران و گیاهان الهام می‌گرفت و برخی دیگر که حالت نقشه برجسته داشتند در بردارنده نگاره‌هایی در درون دایره‌ها بودند. گاهی این نقش برجسته‌ها حالت قالبی داشتند که بر دیوارها نصب می‌شد (مناظر حسن، ۱۳۸۰، ص ۲۱۸). در کاخ‌های سامرا به ویژه جوسق خاقانی نشانه‌هایی از دیوار نگاره‌ها کشف شده است (pp.37-41, 1948; Hezfeld). گاهی گرمابه‌ها را نیز نقش‌های جانوران و گیاهان و آدمیان می‌آراست (مناظر حسن، ۱۳۸۰، ص ۲۳۳). به همین دلیل یکی از کارهای محتسب نظارت بر گرمابه‌ها بود تا نقش و نگاره‌هایی که بر سر در حمام‌ها یا اندرون آنها بود ناروا نباشد (ابن اخوه، ۱۳۶۷، ص ۹۵ و غزالی، ۱۲۹۶، ص ۷۲). این کارها از جمله اموری بود که در حیطة کارهای روزمره نقاشان، درودگران و بنائیان می‌گنجید. به غیر از این‌ها، نقاشان بیشتر در تصویرگری کتب مختلف از جمله کتب علمی دست داشته‌اند. در حقیقت خطاط، صحاف و نقاش در کنار هم کار استنساخ کتب را پیش می‌برند و نقاشان حتی در طراحی نقوشی برای سفالگران و نساجان فعال بودند. پایگاه اصلی اینها بازار بود و همچون پیشه‌وران دیگر برای خویشتن مغازه و دکانی داشتند که در آن سفارش می‌پذیرفتند و همراه شاگردانشان به کار مشغول بودند.

## ۲- شکل‌گیری صنف مستقل نقاشان

پس از این که خلافت عباسی در سال ۶۵۴ هجری به وسیله

می‌کرد و به او "عهد" می‌بخشید و آن یکی از امور ضروری بود که صنعتگر و یا هنرمند پیش از ورود به هنر صنفی باید آن را به دست می‌آورد. در حرفه خطاطی و خوشنویسی و شاید هم در نقاشی به این عهد، "اجازه‌نامه" یا "آذن‌نامه" اطلاق می‌شد و این گویا بستگی به میزان پیشرفت شاگرد داشت. در آغاز به او اجازه‌نامه می‌دادند و اگر شاگردی می‌توانست از بیش از یک استاد اجازه‌نامه دریافت کند بر شهرت و اعتبار او افزوده می‌شد. در این صورت اجازه‌نامه او را چندین استاد امضا می‌کردند (کریم زاده تبریزی، ۱۹۹۹، ص ۱). اجازه‌نامه‌هایی وجود داشتند که گاهی امضای بیش از ۲۳ تن استاد در آن بود.

ارتباط شاگرد با استاد نوعی ارتباط مرید - مرادی بود و تا آخر ادامه می‌یافت. گاهی شاگرد چنان در استاد ذوب می‌شد که بر روی آثار خود نام و رقم استادش را ثبت می‌کرد. به هر حال این ارتباط یک ارتباط احترام آمیز بود و حتی پس از مرگ استاد هم ادامه می‌یافت و شاگرد همواره از راه و رفتار او به نیکی یاد می‌کرد. استاد هرگز از شاگرد بهره‌مادی نمی‌برد بلکه در قبال کار به او مزد می‌داد. حتی گاهی استاد در قبال کار شاگرد دچار خسران و غرامت نیز می‌شد. اگر شاگرد کاری را ناقص انجام می‌داد و یا در انجام آن اهمال می‌ورزید غرامت آن معمولاً به گردن استاد بود (سعیدالشیخلی، ۱۳۶۲، ص ۸۷).

غالب شاگردان تحصیلات رسمی نداشتند. در کودکی برای کسب شغل و حرفه از پادویی شروع می‌کردند. معلوم نیست که در چه مرحله‌ای پادو مبتدی به مرحله دستیاری یا شاگردی می‌رسید و چه شرایطی برای این کار لازم بود. ظاهراً میزان کوشندگی و استعداد و قریحه مبتدی از عوامل مهم برشمرده می‌شده‌است. به هر حال مزد پادو یا مبتدی از شاگرد کمتر بوده‌است. تنها امید هر شاگرد این بود که روزی به مرحله استادی برسد. شاگرد اگر نامزد استادی می‌شد باید از شیخ درخواست جواز می‌کرد و این جواز یا اجازه‌نامه طی مراسم خاصی به او اهدا می‌شد و همین جواز به او اجازه می‌داد تا در نقطه خاصی به کار بپردازد (فلور، ۱۳۶۵، ص ۵۱). استاد شدن شاگرد به حسن نیت استاد مربوط بود و رضایت استاد هم به ملاحظات و چون و ابستگی‌های خانوادگی، استعداد شاگرد، پول و غیره بستگی داشت.

با این که هر کسی حق داشت هر شغلی را که می‌پسندید انتخاب کند ولی میان پیشه‌وران، بنا به عادت جاری، حرفه‌ها موروثی بود و فوت و فن مشاغل را پسران از پدران و یا از خویشان به ارث می‌بردند. فرزند به پدر خود در کار و حرفه یاری می‌داد و ضمناً شغل پدر را یاد می‌گرفت. در میان نقاشان احمد موسی هنر نقاشی را از پدرش فراگرفت و شاگرد پدر خود بود (دوست محمد گواشانی، ۱۳۷۸، ص ۴۱۵). سلطان محمد تبریزی هنر نقاشی را به فرزند خود محمد بیک یاد داد (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص ۱۰۴).

چون کارشان "گل و بوته و تصویرات استادانه بسیار اعلاء" بوده و "استادی شان در نازک کاری و پرداز قلم آهن قابل تعریف و ذکر" بود (تحویلدار اصفهان، ۱۳۴۲، ص ۱۰۵). و از صحافان نیز به صورت صنفی علیحده نام می‌برد (تحویلدار اصفهان، ۱۳۴۲، ص ۲۱). و به ویژه مطالبی بسنده درباره خوشنویسان و استادان نامی آنها دارد (تحویلدار اصفهان، ۱۳۴۲، ص ۸۴). و در خلال آن از میرعماد قزوینی و علیرضا عباسی و شفیع‌ای خراسانی شاه سلیمانی و غیره یاد می‌کند. این اطلاعات به تمامی حاکی از آنست که این صنف در ساختار شهری اصفهان، شالوده‌ای استوار یافته و در بازار برای خود محیط کسب و کار و تشکیلات صنفی داشته‌است.

### ۳. آموزش صنف نقاشان

در هر صنفی سلسله مراتبی وجود داشت که تا حدود زیادی به لحاظ ساختاری شبیه هم بودند و این مسئله به ویژه در مورد مسئله تعلیم صدق می‌کرد. هر صنفی دارای شیخی بود که به فضل و علم و تجربه و مهارت بالاتر از دیگران قرار داشت و از نظر حرفه‌ای نسبت به دیگران ممتاز بود. انتخاب او از طرف اعضای صنف انجام می‌گرفت و نظر محتسب هم در این میانه اهمیت داشت (سعیدالشیخلی، ۱۳۶۲، صص ۸۵۶). ظاهراً عنوان شیخ در سده نهم هجری در مورد نقاشان به "مولانا" تبدیل شده‌است. از وظایف شیخ رفع اختلافات بین اعضای صنف، موافقت یا پیوستن افراد جدید به صنف در صورت شایستگی و تعیین نرخ‌ها با مشورت محتسب و غیر بوده‌است و اعضای صنف نیز از او متابعت می‌کردند. پس از شیخ عالی‌ترین مقام، مقام استاد بود. اخوان الصفا معتقد بودند که "هر انسانی صنعتگر ناگزیر از داشتن استاد است که از او صنعت و یا علمی را بیاموزد" و در واقع استاد قوه نهفته در نفس صنعتگر را برمی‌انگیخت تا آن را به مرحله فعل رساند (سعیدالشیخلی، ۱۳۶۲، ص ۸۵). ابن خلدون معلم و استاد را در تعلیم یک صنعت از ضروریات می‌داند (ابن خلدون، ۱۳۴۷، ج ۲، ص ۷۹۲) و معتقد است که "رسیدن اشیا و به ویژه امور هنری از مرحله قوه به فعل یکباره حاصل نمی‌شود و ناچار مدت می‌خواهد" و "مهارت شاگرد در هنر و حصول ملکه برای وی به میزان نیکویی آموزش و ملکه آموزگار وابستگی دارد" (ابن خلدون، ۱۳۴۷، ص ۷۹۲). بنابراین در هر شغل و پیشه‌ای وجود استاد ضروری بود. از این رو صنعتگران به ویژه نقاشان و خطاطان برای خود استادانی داشتند و سلسله مراتب استاد - شاگردی به ویژه از سده هشتم به بعد بر کل تاریخ نقاشی و خطاطی ایران حاکم شد (در این خصوص به نمودار نگاه کنید).

استاد را گاهی معلم نیز می‌گفتند. هر استادی چندین شاگرد داشت که اسرار صنعت و حرفه خود را به آنها یاد می‌داد و میزان یادگیری شاگردان نیز بستگی تمام به میزان قدرت و کفایت آنها داشت. هر گاه استاد در شاگرد فهم، خدمت و کفایت کار مشاهده

نقاش جواب می‌دهد: "من به خاطر پول کار نمی‌کنم، بلکه کار می‌کنم برای آنکه عاشق آن هستم." ماهیت و کیفیت هنرهای نقاشان را همین عشق و علاقه مشخص می‌کرده‌است. شاگرد همواره در تلاش بوده تا هنر خویش را به پای هنر استاد برساند. همان نقاش اعتراف می‌کند که "هرگز نتوانسته‌است کارهای هنری خود را به پای آثار استادش آقا نجف برساند و از قول استادش می‌گفت که او هم اظهار می‌داشته‌است هر قدر سعی می‌کند نمی‌تواند به خوبی استادش آقاصادق آثار هنری خلق کند" (بنجامین، ۱۳۶۳، ص ۴۱۵). این نکات می‌رساند که استاد همواره برای شاگرد الگو و سرمشقی شایسته بوده و شاگرد می‌خواسته با رسیدن به پای استاد خود، درجه حق شناسی خویش را به او اثبات نماید.

#### ۴. جلوه‌های نظام استاد - شاگردی در نقاشی ایران

دوست محمد گواشانی در دیباچه مرقع بهرام میرزا می‌نویسد: "استاد احمد موسی که شاگرد پدر خود است، پرده گشای چهره تصویر شد و تصویری که حالا [در زمان طهما سب] متداول است، او اختراع کرد" (دوست محمد گواشانی، ۱۳۷۸، ص ۴۱۵). با این عبارات باید مبتکر نقاشی نگارگری ایران را در زمان مغولان، احمد موسی بدانیم که هنر خود را از پدرش فرا گرفت و آن را به کمال رساند. احمد موسی هم اوست که نقاشی‌های "ابوسعید نامه"، "کلیله و دمنه"، "معراجنامه" و "تاریخ چنگیزی" را طراحی و اجرا کرد (دوست محمد گواشانی، ۱۳۷۸، ص ۴۱۵) و حتی امروزه بعضی از نقاشی‌های "شاهنامه دموت" بدو منسوب است (شرودر و دیگران، ۱۳۷۸، ص ۳۳۴). دوست محمد ادامه می‌دهد که امیر دولتیاری یکی از غلامان ابوسعید ایلیخان از شاگردان احمد موسی بود که در نقاشی سرآمد شد. امیر دولتیاری همان است که نامش در "عرضه داشت" جعفر بایسنقر به بایسنقر میرزا آمده و ظاهراً از طراحی او در کتابخانه سلطنتی هرات برای طراحی زین استفاده می‌شده‌است (کریم زاده تبریزی، ۱۳۷۶، ص ۹۱). از دیگر شاگردان احمد موسی، شمس‌الدین بوده که در زمان سلطان اویس جلایری تربیت یافته و نقاشی را به سلطان اویس یاد داده و بیشتر مواضع و مجالس شاهنامه دموت را به انجام رسانده‌است. او یکی از نقاشان چیره دست مکتب تبریز - بغداد محسوب می‌شده‌است. خواجه عبدالحی در نزد شمس‌الدین به شاگردی پرداخت و بعدها تیمور هنگام فتح بغداد، او را به سمرقند فرستاد (دوست محمد گواشانی، ۱۳۷۸، ص ۴۱۶). چنین می‌نماید که بیشتر نقاشی‌های دیواری تیمور به ویژه در قصر آقسرائی شهر سبز (کش) از کارهای خواجه عبدالحی باشد. ابن عربشاه او را از نقاشان نامدار دوره تیمور نام برده‌است (ابن عربشاه، ۱۳۵۶، ص ۳۱۴).

جنید بغدادی (یا شیرازی) را هم از شاگردان شمس‌الدین نوشته‌اند که نگاره‌های دیوان خواجه کرمانی از او در دست است

نوشته‌اند که مولانا مظفر علی فرزند حیدرعلی خواهرزاده بهزاد بود (قاضی احمدقمی، ۱۳۶۶، ص ۱۴۱) و یا مولانا رستمعلی نیز از خواهرزادگان بهزاد برشمرده می‌شده است (قاضی احمدقمی، ۱۳۶۶، ص ۱۴۱).

ملاعلی اصغرکاشی نقاشی را به فرزند خود آقارضا عباسی یاد داد و او را از یکه‌باشان روزگار کرد و خود آقارضا نیز نقاشی را به فرزند خویش شفیع عباسی آموخت. میرزین العابدین نبیره دختری سلطان محمد تبریزی بوده و میرحسن دهلوی هم دخترزاده او محسوب می‌شده‌است. میرمصور و سیدعلی دو نقاش برجسته مکتب تبریز پدر و پسر بوده‌اند (قاضی احمدقمی، ۱۳۶۶، ص ۱۳۹ و ۱۴۲). چنین معمول بود که فرزند پس از درگذشت پدر، جای او را در آن شغل می‌گرفت. همبستگی شغلی و تعصب نیز در میان اعضای گروه در حد نهایت بود. استاد شگردها و فنون هنر خود را به هر کسی یاد نمی‌داد و آن را نوعی نسب خود فرض می‌کرد. رقابت در بین اعضای گروه برقرار بود و این رقابت گاهی به کمال هنری اعضا کمک می‌کرد.

تعصب نسبت به شغل، به تعاون و همکاری نیز منجر می‌شد. از وظایف اعضای هرگروه شغلی این بود که از محاسن پیشینیان و یا تاریخچه آن شغل به خاطر بسپارد و آن را به شاگردان خود منتقل سازد. این مسئله به ویژه از حیث یادگیری ویژگی‌های هر شغل کمکی در خور می‌کرد. نقاشان رنگ‌هایی را به کار می‌بردند که خودشان طبق نسخه‌ای که از پدر و یا استادشان به ارث برده بودند می‌ساختند و روغن جلایی را برای درخشش تابلوی خود مصرف می‌کردند که شخصاً درست کرده بودند (بنجامین، ۱۳۶۳، ص ۲۴۸). بنجامین در توصیف نظام استاد - شاگردی نقاشان ایرانی دقتی بسزا کرده‌است.

وی می‌نویسد: "نقاش ایرانی مردی است از طبقه متوسط که عمامه سفید و یا سبز رنگی دور سر خود پیچیده و لباده‌ای که تا زانوی او می‌رسد پوشیده و چهار زانو روی گلیمی در دکانی رو به طرف خیابان نشسته‌است و به کار خود مشغول است ... اطراف او چند نفر از شاگردانش به همان وضع چهار زانو نشسته‌اند و به استاد خود کمک می‌کنند و ضمناً از او هم یاد می‌گیرند که بعداً اگر استعدادی داشته باشند روزی نقاش شوند" (بنجامین، ۱۳۶۳، ص ۲۴۸). از یادداشت‌های بنجامین کاملاً پیداست که شاگردان به طور تجربی به آموختن نقاشی در پیش استاد می‌پرداخته‌اند و انگیزه مادی در یادگیری شاگردان چندان موثر نبوده، بلکه عشق و اشتیاق آنها به این هنر، انگیزه اصلی را در آنها به وجود می‌آورده‌است. بنجامین از نقاشی صحبت می‌کند که از شاگردان آقا نجف نقاش دوره فتحعلی‌شاه بوده و برای انجام کاری با او قراردادی می‌بندد. دقت عمل او در کارش بیش از مبلغی بوده که از او گرفته بود. وقتی بنجامین موضوع را با او در میان می‌گذارد

غنی بود و شماری از نقاشان نامی از کارگاه او بهره‌یاب می‌شده‌اند. اول باید از قاسم علی چهره‌گشا نام برد که در کتابخانه امیرعلیشیرنویبی کار می‌کرد و پیوسته در ملازمت او بود (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶، ص ۱۳۳ و دو غلات، ص ۴۳۱). بهزاد دو شاگرد برجسته دیگر داشته که خود آنها شاگردان برجسته دیگری را تربیت کرده‌اند یکی از آنها آقامیرک اصفهانی (آقا جلال‌الدین میرک حسینی اصفهانی) بوده (دوست محمدگواشانی، ۱۳۷۸، ص ۴۲۲) که تاثیری در خور در ایجاد مکتب استانبول داشته‌است چون شاگرد او شاه قولی (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص ۱۰۵) در زمان سلطان سلیمانخان عثمانی به استانبول رفت و برای او نقاشخانه‌ای مخصوص پرداختند و انواع وسایل از راه لطف و کرم و احسان در آنجا تعبیه کردند و برای وی مستمری روزانه هم در نظر گرفتند تا آنجا که بر زمره استادان بدایع پیشه سرفراز گشت (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص ۱۰۵). شاه قولی ظاهراً از اخلاق پسندیده برخوردار نبوده‌است. عالی افندی، علیجان تبریزی و قره ممی مذهب را از شاگردان شاه قولی نوشته‌است (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص ۱۰۷). شاگرد برجسته دیگر بهزاد، خواجه عبدالعزیز کاشانی بوده (صادقی بیگ افشار، ۱۳۲۷، ص ۲۵۵) که در نزد شاه طهماسب قرب تمام یافت و در آخر با جمعی از ناقصان و جاهلان همزبان شده مهر شاه طهماسب را تقلید نموده و بدان سبب گوش و بینی بر باد داد (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶، ص ۴۱-۱۴۰). خواجه عبدالعزیز حق استادی به گردن ملاعلی اصغر کاشی داشت (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص ۱۰۵) و فرزند و شاگرد ملاعلی اصغرهمان آقا رضای عباسی نقاش یک‌باش مکتب اصفهان است (واله اصفهانی، ۱۳۷۲، ص ۴۷۱) و منشی، ۱۳۵۷، ص ۷۵). معین مصور و شفیع عباسی هم از شاگردان آقا رضا عباسی بودند.

از دیگر شاگردان بهزاد - گرچه نوشته نشده - ولی باید، میرمصور از اهالی بدخشان باشد که نام دیگر او منصور بود و همراه بهزاد به تبریز آمد و فرزند او سیدعلی از نقاشان نامی مکتب تبریز بود و هنگامی که همایون پادشاه گورکانی هند به هنگام ولیمهدی به ایران پناهنده شد میرمصور را در قبال پرداخت ده هزار تومان پیشکش از شاه طهماسب طلب کرد و پدر و پسر را با خود به هند برد و این دو در آنجا شاخه‌ای از مکتب نقاشی ایران را رواج دادند و میرسید علی به لقب "نادر الملکی" نایل آمد (صادقی بیگ افشار، ۱۳۲۷، ص ۹۷). مولانا مظفر علی که بنا به قولی فرزند حیدرعلی خواهرزاده بهزاد بود، از شاگردان او نیز محسوب می‌شد، (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶، ص ۱۴۱) و شاگرد خلف مظفر علی نیز صادقی بیگ افشار کتابدار خاصه شاه عباس اول بوده‌است، (صادقی بیگ افشار، ۱۳۲۷، ص ۹۷).

دو غلات، مقصود، ملا یوسف و مولانا درویش محمد را از شاگردان دیگر بهزاد می‌نامد. شیخ زاهد مصور خراسانی و دوست،

و او نخستین نقاش است که برنگاره‌های خود رقم زده‌است. خواجه عبدالحی دو شاگرد برجسته داشته، یکی سلطان احمد جلایر که دیوانی از او در دست است همراه با نگاره‌ها و تشعیر؛ دیگری پیراحمد باغشمالی که دوست محمد او را از شاگردان سرآمد عبدالحی برمی‌شمارد که در زمان خود نادره دوران بوده و از قرار معلوم در کتابخانه بایسنقر میرزا کار می‌کرده و در پنجاه سالگی چشم از جهان بر بسته‌است. وی باید همان کسی باشد که مصطفی عالی افندی او را پیر سید احمد تبریزی می‌نامد که یکی از استادان بهزاد بوده‌است (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص ۱۰۴)؛ و شاید هم این پیر سیداحمد تبریزی همان استاد سیدی احمد نقاش باشد که بایسنقر او را همراه خواجه علی مصور و استاد قوام‌الدین مجد تبریزی به هرات برد تا در کتابخانه سلطنتی کار کنند (دوست محمد گواشانی، ۱۳۷۸، ص ۴۱۷). مصطفی عالی افندی او را از شاگردان جهانگیر بخاری و جهانگیر را هم از شاگردان استادگون برمی‌شمارد (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص ۱۰۴ و میرخواند، ۱۳۳۹، ج ۶، ص ۸۱). به هر حال در اینجا زنجیره استاد - شاگردی چندان کم و مبهم نیست. هر چه هست بهزاد از شاگردان این استاد تبریزی به حساب آمده‌است.

از نقاشان این دوره یکی هم استاد ولی‌الله بوده ولی معلوم نیست که در نزد چه کسی شاگردی کرده، اما دور نیست که در نزد استادان زمان همچون عبدالحی و یا جنید و یا امیر دولتیار شاگردی کرده باشد. دوست محمد او را استاد امیر روح‌الله معروف به آقامیرک هروی قلمداد کرده که تحریر و تذهیب را از او فراگرفت (دوست محمد گواشانی، ۱۳۷۸، ص ۴۲۰) و آقا میرک همان نقاشی است که سلطان حسین میرزا منصب کتابدار خاصه را بدو محول کرد و کمال‌الدین بهزاد از شاگردان خلف او بوده که از کودکی به سبب از دست دادن والدین، در نزد آقا میرک شاگردی می‌کند و آقا میرک علاوه بر استادی، حق سرپرستی نیز به گردن او داشته‌است (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶، ص ۱۳۴).

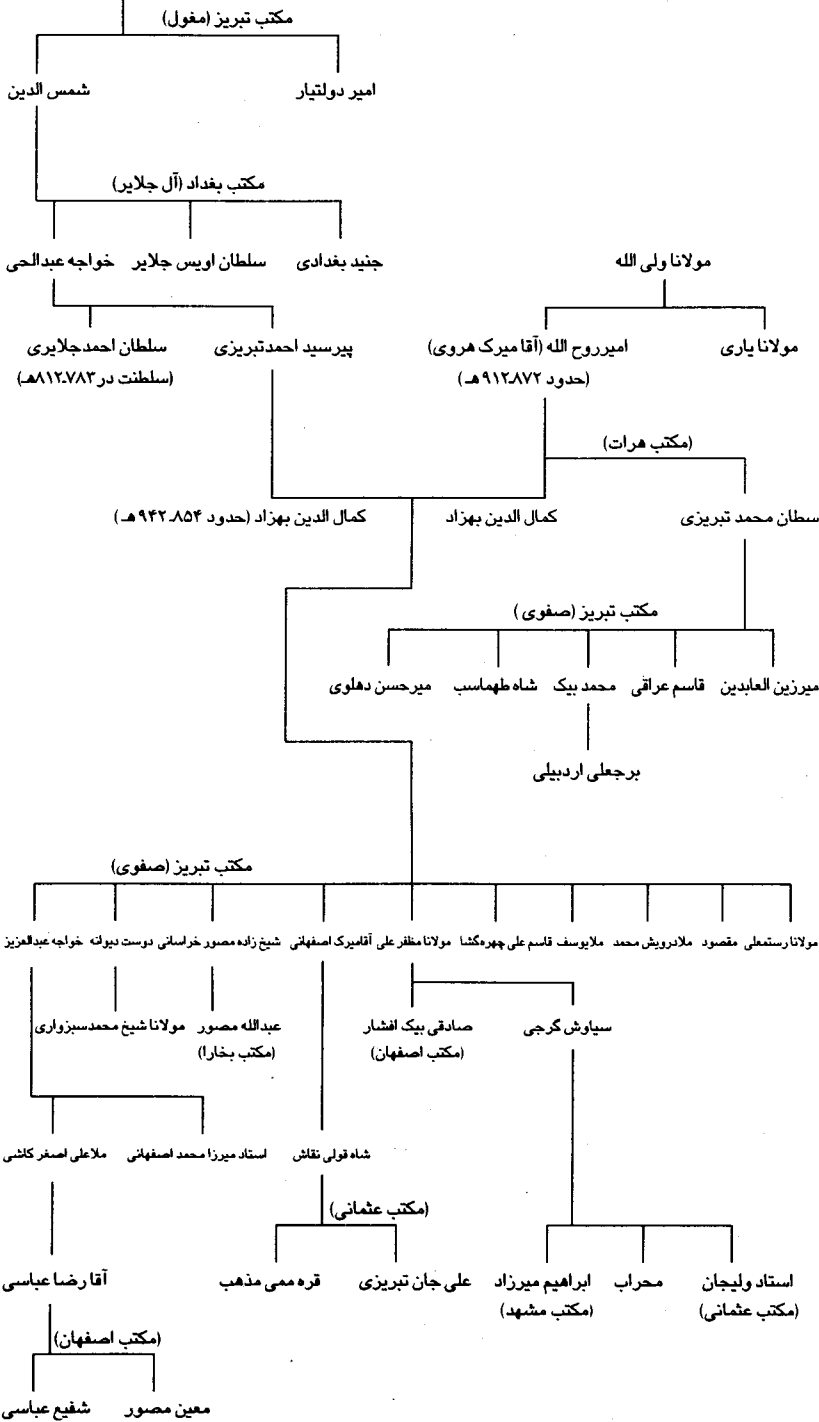
حیدر دو غلات مولانا یاری مذهب معروف را نیز از شاگردان مولانا ولی‌الله می‌نویسد که در شاگردی بر او پیشی گرفت (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶، ص ۴۳۲). عالی افندی، سلطان محمد تبریزی را از شاگردان آقا میرک گزارش می‌کند (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص ۱۰۴) ولی معلوم نمی‌کند کدام آقامیرک؟ آقامیرک هروی استاد بهزاد و یا آقا میرک اصفهانی شاگرد بهزاد؟ اما به هر حال سلطان محمد تبریزی هم در زنجیره نظام سنتی استاد - شاگردی این دوره قرار داشته‌است. خود سلطان محمد، نوه دختری خود میرزین‌العابدین (واله اصفهانی، ۱۳۷۲، ص ۴۶۸). قاسم عراقی و دخترزاده خود میرحسن دهلوی و فرزند خویش محمد بیگ را تربیت کرده‌است و بنا به قولی شاه طهماسب نیز از شاگردان او بوده‌است (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶، ص ۱۳۷).

اما زنجیره سلسله استاد - شاگردی کمال‌الدین بهزاد پر بار و



**زنجیره استاد - شاگردی نقاشان ایران از دوره مغول تا دوره صفوی**

احمد موسی (فعالیت در حدود ۷۲۰ - ۷۵۰ هـ)



این نمودار با بهره گیری از اطلاعات دیباچه دوست محمد، گلستان هنر، مناقب هنروران، عالم آرای عباسی، خلدبرین، تاریخ رشیدی، مجالس نقاشان و مجمع الخواص تهیه شده است.

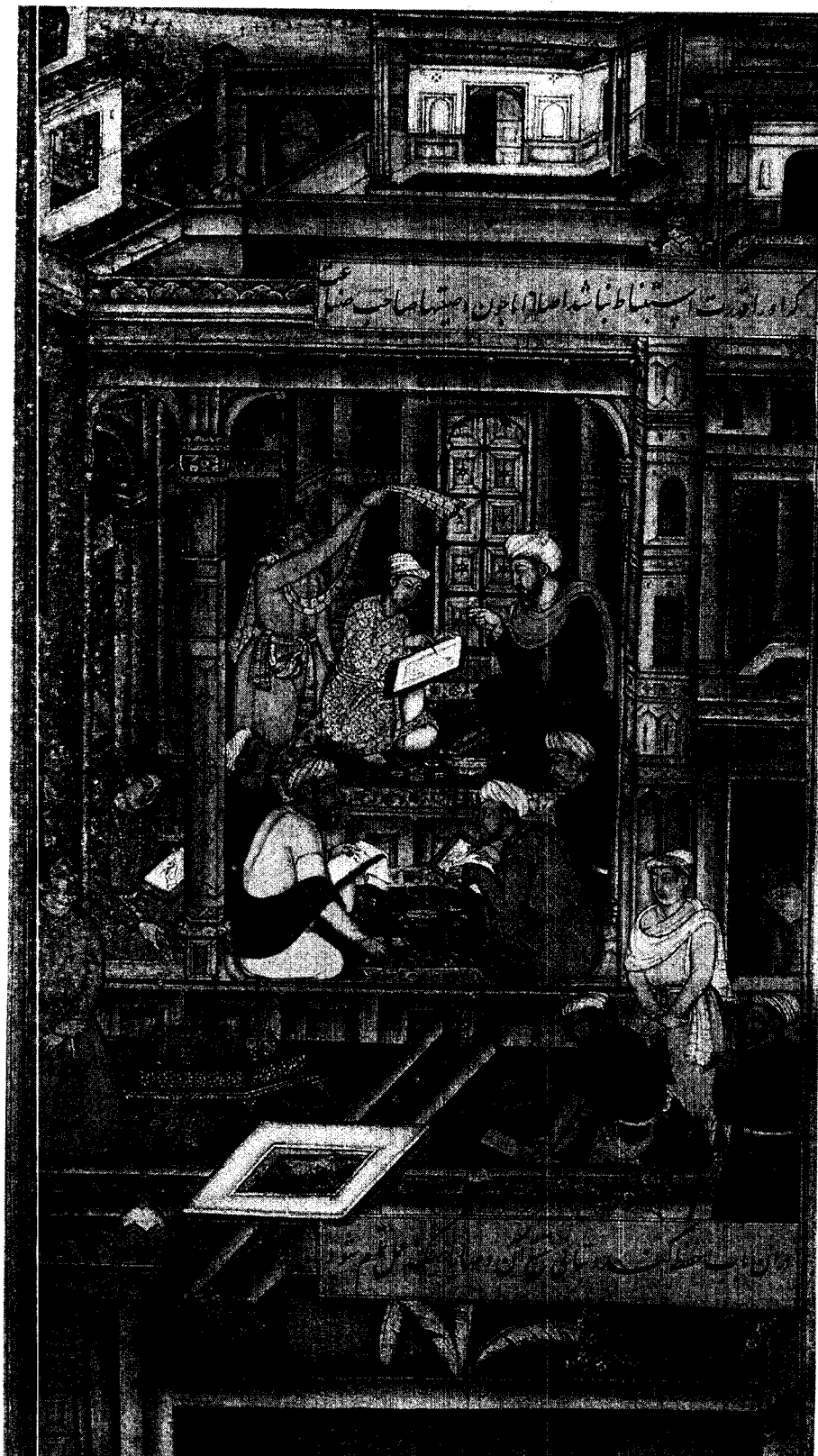
دیوانه (شاید همان دوست محمد گواشانی) هم در کارگاه بهزاد کار کرده و از او بهره یاب شدند. مولانا شیخ محمد سبزواری نیز از شاگردان دوست دیوانه بوده است. شیخ محمدکسی است که برای نخستین بار فرنگی سازی را در نقاشی ایران باب کرد (دوغلان، ص ۴۲۲).

با این که از زنجیره استاد شاگردی گروه دیگری از نقاشان ایران صحبتی نشده ولی از شواهد و مدارک کاملاً پیداست که آنها نیز در این زنجیره قرار داشته اند. این استادان و شاگردان با کار مشترک و سلسله وار، هدف های معینی را از پیش بردند و در هر دوره علاوه بر تداوم سنت نگارگری، خود نیز سنت گذار نقاشی نسل بعد خود شدند.

**شجمع بندی**

با اعتنا به مطالب صفحات پیشین می توان آنها را در وجوه زیر جمع بندی کرد:

- ۱- از اخبار و آثار گذشتگان کاملاً روشن است که هنر نقاشی در جوامع شهری ایران به گونه حرفه ای مشخص و تعریف شده، جریان داشته و نقاشان دو وظیفه اساسی بر عهده داشته اند: اول همکاری با بنایان و درودگران و سایر صنعتگران برای تزئین داخل عمارات؛ در این مرحله هنر آنها حالت کاربردی پیدا کرده و با سفارش هایی که از سوی کار فرمایان صورت می گرفته، همراه بوده است. دوم تصویرپردازی و طراحی نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی در عمارات به ویژه در کاخ ها و بعدها از سده هفتم هجری به بعد در نگارگری نسخه های خطی که به همراهی مذهب، محرر، مجلد (صحاف) صورت می گرفت. کار آنها در این خصوص جاذب و نظرگیر بود و تاسده هفتم گاهی مشمول تحریم های مذهبی هم می شد و دامنه حرفه شان از سوی محتسب محدود می گردید.



کارگاه نقاشان و هنرمندان

۲. تحریم تصاویر انسانی، حیوانی و عنصر بازنمایی جانداران رسماً از طرف مقامات دولتی کنترل می‌شد و مأمور رسیدگی به این نوع کارها دستگاه حسبه بوده‌است. البته نباید در این قلمرو ادعای قطعیتی داشت. چون از بازنمایی فرم‌های انسانی و حیوانی در قصرها و عمارات مقامات عالیرتبه حتی خود خلیفه و سلطان بر می‌آید که این نوع حرمت‌گذاری‌ها بیشتر جنبه عمومی داشته و شامل حال مجامع عمومی بوده و مجامع خصوصی را در شمول خود نداشته‌است. از وظایف محتسب، جلوگیری از تصاویر بهجت‌انگیز در سر در گرمابه‌ها و غیره بوده که از نظر کلامی هم مطبوعیت چندانی نداشته‌است. این مکانیسم و عملکرد تا زمانی که خلافت عباسی بر سر کار بوده، مجامع عمومی را در پوشش خود داشته، ولی پس از فروپاشی دستگاه خلافت به وسیله مغولان در نیمه دوم سده هفتم هجری، بر دامنه عملکرد نقاشان افزوده شده و آنها آزادی عمل بیشتری پیدا کرده‌اند؛ طوری که هنر نقاشی شالوده‌ای استوار پیدا کرده و وجه زیبایی‌شناختی آن بر جنبه کارکردی‌اش پیشی گرفته و از اجزای عمده وظایف دربار و درباریان شده و با حمایت آنها به تراز والایی از پیشرفت و بالندگی دست یافته‌است.

۳. در آغاز به سبب نیاز عملی به پیشه و هنر نقاشی در کار معماری و درودگری و غیره، نقاشان نیز در شمول صنّف‌های شهری بر شمرده می‌شده‌اند و حرفه آنها رابطه‌ای تنگاتنگ به حرفه‌های دیگری داشته‌است. نظارت محلی بر حرفه و یا کسب و کار از طریق تعیین موازین مختلف و حمایت کسب و کار در مقابل رقابت و تعدی و برقرارکردن مقام اجتماعی نقاشان، تشکیلاتی مشابه





شاگردان به تدریج اشتیاقی پدید می‌آورد که انگیزه مادی را در آنها تضعیف می‌کند. هنگامی که شاگرد به مرحله‌ای از مهارت می‌رسید از استاد خود "اجازه نامه" دریافت می‌کرد و در این صورت می‌توانست مستقلانه به کار بپردازد. شاگرد در این مرحله هم به سبب اعتبار و نفوذ استاد، مقید به رعایت اصول قداما بود. امکان داشت یک شاگرد از محضر چند استاد بهره بگیرد و اجازه نامه او را چندین استاد رقم بزنند. این مسئله در هنر خوشنویسی معمول بوده و با این که در نقاشی سندی از این نوع به دست نیامده ولی قابل تخمین است که در نقاشی هم به تبع خطاطی که جدا از هم نبوده‌اند و همواره ارتباطی تنگاتنگ با هم داشته‌اند، چنین ضابطه‌ای حاکم بوده‌است. نظام استادشاگردی شالوده تعلیم نقاشی را تا دوره قاجار در اختیار خود داشت تا این که در این دوره تحت شرایط خاص، نظام مدرسه‌ای به جای آن نشست.

#### منابع و ماخذ

- ابن اخوه، آئین شهرداری در قرن هفتم هجری، ترجمه جعفر شعار، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.
- ابن خلدون، مقدمه، ترجمه محمد پروین کتابادی، ج ۲، تهران، نگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۷.
- ابن عربشاه، زندگانی شگفت آور تیمور، ترجمه محمدعلی نجفی، تهران، نگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۶.
- اسکندر بیگ منشی، تاریخ عالم آرای عباسی، به کوشش ایرج افشار، ج ۱، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷.
- بنجامین، ایران و ایرانیان، ترجمه حسین کردبچه، تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۶۲.
- تحویلدار اصفهانی، جغرافیای اصفهان، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۲.
- دوست محمد گواشانی، دیبچه مرقع بهرام میرزا (منقول در بنیون - ویلیکسون - گری، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۸.
- دوغلان، "دریاره نقاشان مکتب هرات" منقول در کتاب سیر تاریخ نقاشی ایرانی (یاد شده در بالا).
- شردور و دیگران، دوازده رخ، ترجمه یعقوب عالم، تهران، مولى، ۱۳۷۸.
- صادقی بیگ افشار، مجمع الخواص، ترجمه عبدالرسول خیامپور، تبریز، انتشارات دانشگاه تبریز، ۱۳۲۷.
- صبح ابراهیم سعیدالشیخی، اصناف در عصر عباسی، ترجمه هادی عالم زاده، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲.
- غزالی، احیاء علوم الدین، جزء الثانی، قاهره، ۱۲۹۶، همان، ترجمه موبد الدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیوچم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.
- فلور، ویلم، جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران در عصر قاجار، ترجمه ابوالقاسم سری، ج ۲، تهران، انتشارات توس، ۱۳۶۵.
- قاضی احمدقمی، گلستان هنر، به کوشش احمد سهیل خوانساری، تهران، انتشارات منوچهری، ۱۳۶۶.
- کریم زاده تبریزی، محمدعلی، اجازت نامه، اذن نامه، لندن، ۱۹۹۹.
- ، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران، ج ۱، تهران، مستوفی، ۱۳۷۶.
- واله اصفهانی، محمدیوسف، خلدبرین (تاریخ صفویان) به کوشش میرهاشم محدث، تهران، موقوفات افشار، ۱۳۷۲.
- مصطفی عالی افندی، مناهق هنروران، ترجمه توفیق سبحانی، تهران، انتشارات: سروش، ۱۳۶۹.
- مناظر حسن، محمد، زندگی اجتماعی در حکومت عباسیان، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۰.
- میرخواند، روضه الصفا، ج ۶، تهران، انتشارات خیام، ۱۳۲۹.
- میرعلیشیر نوایی، مجالس النفاث، به کوشش علی اصغر حکمت، تهران، منوچهری، ۱۳۶۳.

تشکیلات صنف‌های دیگر به وجود آورده و به ویژه پس از قرن هفتم هجری، این تشکیلات شالوده‌ای بنیادین یافته‌است و وظیفه مربوط به نقاشان در چندین شغل و صنف تکثیر شده‌است؛ تا آنجا که در دوره قاجار صنف نقاشی به صورت مستقل پدید آمده و وجه کاربردی آن را که عبارت از رنگ‌کاری و آذین‌بندی بناها و عمارات بوده، صنف دیگری از آنها از پیش می‌برده‌اند.

۴. پایه‌های نظام صنفی در بین نقاشان، نظام سنتی استاد-شاگردی در میان آنها شالوده‌ای استوار پیدا کرده طوری که با یک نظر کلی به جریان هنر نگارگری ایران، می‌توان آگاهی روشنی از این نظام سنتی پیدا کرد (به نمودار رجوع شود). این نظام آموزشی که از اوایل سده هفتم هجری با اسناد و مدارک موجود قابل پیگیری است در کنار تکرار بعضی از مضامین و ترکیب بندی‌ها، کمال‌یابی طراحی و نقاشی را نیز به دنبال داشته و تا نوآوری‌های تعالی بخش پیش رفته‌است. تلاش استادان در تعلیم شگردها و فنون نقاشی به شاگردان و کوشش بلیغ شاگردان در یادگیری و سرمشق قرار دادن ذهن و ضمیر و زندگی استادان، به تدریج به تکامل یابی کتاب‌آرایی و بلند پایگی نگارگری ایران انجامیده‌است. در این نظام سنتی مسئله موروثی بودن شغل پدران، نقشی در خور داشته، طوری که شمار زیادی از نقاشان ایران، هنر خود را از پدر فرا گرفته و آن را به فرزند خود منتقل کرده‌اند و جنبه توارثی هنر را به وجه موروثی شغل و حرفه‌شان پیوند زده‌اند. این نوع سنت از جهاتی چند منزلتی داشته و موجب پایایی و دراز آهنگی هنر نقاشی می‌شده‌است ولی به سبب بسته و محدود بودن دامنه آموزش از بسط و گسترش این هنر در سطح جامعه و بین گروه‌های مختلف مردم جلوگیری می‌کرده‌است و به تبع آن آفرینشگری و ورود نگره‌ها و آموزه‌های گوناگون را در این هنر به تعویق می‌انداخته‌است؛ گرچه باید پذیرفت که نظام اجتماعی - سیاسی و حتی اقتصادی موجود نیز بر چنین مکانیسمی تاکید داشته‌است.

۵. در نظام استاد - شاگردی معمولاً شاگرد پس از گذراندن دوره‌ای خاص از مرحله مبتدی یا پادویی به مرحله شاگردی ارتقا پیدا می‌کرد. شاگرد در این مرحله هم زمانی را سپری می‌نمود و به تدریج بر اسلوب کار استاد آشنا می‌شد. گفتنی است که برای پیشرفت در کار، حق نداشته از مسیر نظرات هنری استادش منحرف شود و یا اسلوب او را زیر سوال ببرد و الا از دایره شاگردی طرد می‌شده‌است. قدرت دید و استحکام شیوه استاد معمولاً نخستین جلوه‌هایش را در آثار شاگردانش نشان می‌داده‌است. به هر حال شاگرد خود را با هدف‌های استاد و حتی خصلت‌های فردی او همسو می‌کرد. قالب و اسلوب کار را که یاد می‌گرفت حق سرمشق قرار دادن آثار استاد را پیدا می‌کرد و در تمامی مراحل کمک یار او محسوب می‌شد. شاگرد برای این که بتواند به مرحله استادی ارتقا یابد ناچار باید این ضابطه و معیارها را رعایت می‌نمود. در این ضابطه‌ها و معیارها، اخلاق بر طبق سنت‌های کهن تفسیر می‌شد و حاکم بر آنها بود. از طرف دیگر در