

حقایق رمزی، تجسم نور و رنگ با کاربست عنصر رنگ در نگارگری ایرانی، اسلامی (با تاکید بر نقاشی مکتب قزوین، دوره صفویه)

حسن یوسفی

عضو هیات علمی دانشگاه فرهنگیان قزوین . ایران
hasanyousefi49@yahoo.com

چکیده

یکی از حقایق رمزی، پدیده نور و نقطه مقابل آن ظلمت است، پدیده ای که در قرآن به آن اشاره شده و خود بحث وجود در فلسفه اشراق سهروردی است. در پس وجود نور، همیشه رنگ، خودنمایی می کند. در فضای نقاشی ایرانی، رنگ با پرتو افشانی نور در صور خیالی، زمین را به عالم مثال و عرفان متصل می کند. هدف از تحقیق نماد شناسی، نور، عرفان، و عالم مثال در نور و رنگ و تاکید عنصر رنگ در مکتب نقاشی قزوین دوره صفویه مورد بررسی قرار می گیرد. جایگاه نور و رنگ در نگارگری ایرانی، اسلامی کجاست؟ کاربست رنگ و تجسم آن را در مکتب قزوین چگونه می توان دید؟ روش تحقیق، توصیفی _ تحلیلی است. تنوع حاصل از این پژوهش جایگاه رمزگونه ی نور و رنگ در نقاشی ایرانی بامعرفی مکتب نقاشی قزوین را نشان می دهد.

واژگان کلیدی: فلسفه نور، رنگ، نگارگری ایرانی و اسلامی، مکتب نقاشی قزوین

Light and color coded facts in Iranian painting and Islamic (With emphasis The painting school of Qazvin, Safavid period)

Hasan Yousefi

researcher, Teacher University farhangiyan . Qazvin. Iran

ABSTRACT

One of the secret truth, the phenomenon of light and darkness is its opposite, a phenomenon that is mentioned in the Qur'an and the discussion of Suhrawardi's philosophy of illumination. In the presence of light, color always shows itself. In the context of Persian painting, color irradiation with light in the imagery, earth connects to the world of mysticism. The purpose of the study, semiotics, light, mysticism, and the world of light and color and emphasis on painting school of Qazvin Safavid period is examined. Light position and color in Persian painting, is Islamic? Color display and visualize how you can see it in the school of Qazvin? The method is sectional study of light and color coded status of this research indicate that Iran Qazvin school recommendation.

Keywords: philosophy of light, color, Iranian and Islamic painting, painting school of Qazvin

مقدمه:

هنر تصویرگری ایرانی، اسلامی براساس ساختار نور و رنگ به دنیا معرفی شد. هنر ایرانی را با نور و رنگ می شناسند، نوری واحد بدون سایه و رنگی ناب و بدون سایه پردازی در نگاره های ایرانی در مکاتب نقاشی جلوه گر می کند. رنگ، به منزله ی یک نماد، هم واجد معنا و مفهوم و هم برانگیزاننده ی حس زیبایی شناختی انسان است. درک محتوای رنگی در آثار نگارگری ایران به عواملی همچون نور، عرفان، و عالم مثال راتحت سیطره خود قرار می دهد.

در این مقاله تلاش در بررسی مقوله نور و رنگ و زایش رنگ ها و توجه به هنر نگارگری ایرانی و اسلامی است و توجه به رنگ و ذات رنگ، رنگ های مکمل، چرخش رنگ، ترکیب های رنگی، ساخت رنگهای خاکستری در فضاهای مثالی و صور خیالی بهانه هایی هستند در بررسی مکتب نقاشی قزوین دوره صفویه می باشد، که در این مقاله بیشتر به آن پرداخته شده است.

موضوع مورد بررسی در این پژوهش، به صورت کلی به چگونگی جایگاه نور و رنگ در فلسفه ایرانی، اسلامی و تاثیرات آن در شکل گیری نگارگری می باشد. در این پژوهش سعی در معرفی مکتب نقاشی قزوین یکی از مکاتب نگارگری ایرانی، اسلامی است، که از سال 955 – 1006 هـ ق در دوره صفویه است. پرسش های اصلی این پژوهش چنین اند: (جایگاه نور و رنگ در نگارگری ایرانی، اسلامی کجاست؟ نمایش رنگ و تجسم آن را در مکتب قزوین چگونه می توان دید؟ پدیده نور و نقطه مقابل آن ظلمت است، پدیده ای که در قرآن به آن اشاره شده و خود بحث وجود در فلسفه اشراق سهروردی است. در پس وجود نور، همیشه رنگ، خودنمایی می کند. بررسی نوع کاربردی از رنگها در انواع خاکسترهای رنگی، رنگ پردازی، پرداختن به فضاسازی خاص، به نوعی رسیدن به تقابل فرم و رنگ در نسخه های مکتب قزوین که جایگاه بررسی و تحلیل داشته، این پژوهش صورت پذیرفته است.

روش تحقیق

روش انجام تحقیق در این پژوهش مبتنی برتحلیل محتوا و توصیفی – تحلیلی است. روش گرده آوری اطلاعات در این پژوهش بیشتر مبتنی بر روش اسنادی و کتابخانه ای و درخصوص آثار تصویری قزوین درموزه های ایران و نقاشی دیواری روش میدانی صورت پذیرفته است.

پیشینه تحقیق

با توجه به موضوع این پژوهش، حقایق رمزی در فلسفه نور و رنگ را در هنر ایرانی، اسلامی و به طورخاص در نگارگری (نقاشی ایرانی) مورد توجه بوده، که حایز اهمیت است و این که بازتاب آن در شکل گیری مکتب نقاشی قزوین مورد بررسی قرار می دهد، و در این بخش پژوهش های انجام شده با رویکرد موضوع نور و رنگ در نگارگری و تحلیل مکتب قزوین در بین مکاتب نقاشی ایرانی، اسلامی مورد تحقیق قرار می دهیم.

پژوهشگران زیادی همچون، سید حسین نصر(هنر و معنویت اسلامی)، هانری کربن(روح ایرانی)، و دیگران؛ در زمینه نور و رنگ و رابطه آن در فلسفه ایرانی، اسلامی، و جایگاه معنا بخشی به نور و حضور خداوند را در نمایش نور واحد و بدون سایه، و همچنین حضور خدا در تجلیات رنگ خود نمایی می کند را مورد مطالعه قرار داده اند. به طور تخصصی کتاب ها و مقالات مختلفی در این خصوص نوشته و بررسی شده است، و حتی عنصر رنگ در نگارگری ایرانی، اسلامی هم به آن پرداخته شده، در این پژوهش به بررسی نماد شناسی، عالم مثال، عرفان و بازتاب آن ها در رنگ ها می پردازد. در این بررسی ها، ولش (1976)، ردبلیو فریه، هنرهای ایران(1374)، کن بای، نقاشی

ایرانی(1378)، کورکیان، باغ های خیال(1377)، کمبریج صفویان(1380) م. اشرفی(1384)، آژند(1384)، م. اشرفی(1388) که بیشتر به تاریخ مکتب قزوین و موضوعات پراکنده پرداخته اند. تحلیل کاربست عنصر رنگ در نقاشی مکتب قزوین دیده نشده است، در این پژوهش تاکید بر جایگاه رنگ در مکتب نقاشی قزوین در دوره صفویه شده است. نمونه های موردی آثار این مکتب در نسخه های خطی، نقاشی دیواری و یا تک پیکره نگاری می باشد که در این پژوهش بررسی و مورد تحلیل قرار می گیرد.

هدف پژوهش

به بیان روشن تر آنچه بر صفحه نگارگری ایرانی پدیدار گردیده زاده ذهن خلاق و حس درونی نقاش است و در هیچ مکتبی نمی توان آن را آموخت، همچون بی اعتنایی به رعایت ضوابط ترکیب بندی توأم با واقعیت هایی که در جذابیت بیانی صادقانه متجلی شده، اشتباهی مولع به رنگ های وجدانگیز در طیف های همساز یا مکمل و ظرافت به حد کمال رسیده طراحی که در سرمستی پر شور خود مشتاق محو شدن در نگاره های متوازن و اسلیمی های گردان هستند. در واقع بیان محتوا و کاربست رنگ در نگاره های مکتب نقاشی قزوین دوره صفویه است که محقق با بررسی اسناد و مدارک و به روش توصیفی - تحلیلی به آن پرداخته است. حال با توجه به شرح موارد بالا، به تحلیل و توصیف و بیان یافته ها می پردازیم.

مبانی نظری

نور چیست؟

یکی از حقایق رمزی، پدیده نور و نقطه مقابل آن ظلمت است که خود، اساس بحث وجود در فلسفه اشراق و مبین نبوغ و دید عمیق فلسفه سهروردی است. منظور سهروردی از نور آن پدیده ای است که چیزی واضح تر از آن وجود ندارد که بتوان ادراک کرد. «اینکه سهروردی ذات را نور و نور را وضوح تعریف می کند، امکان نتیجه گیری زیر را پیدا می کند: ذات وجودی ساده، فرد، تقسیم ناپذیر است، زیرا اگر چنین نبود می بایستی آن را بر حسب مؤلفه های آن تعریف کرد. این بدان معناست که مؤلفه های نور باید بدیهی تر از خود نور باشد، و این مغایر با تعریف ما از ذات خواهد بود.» (امین رضوی، 1388: 147) از این رو در ادامه این نوشتار لازم می دانم که اشاره ای کلی به نماد و مفهوم نور داشته باشیم. ویژگی نور نماد زندگی، شادی و سعادت و به دلیل ارتباط آن با آسمان سمبل خدایان خورشیدی در اقوام ابتدایی و جوهره وجودی انسان و جهان در کیهان شناسی بسیاری از مکاتب است. نمادگرایی نور از حضور الوهیت خداوند گرفته تا ارتباط آن با خورشید و پرستش خدایان خورشیدی و نیز تبیین صفات آنها و چراغ ها و شمع هایی که در محراب و مکان مقدسی افروخته می شود، علاوه بر این، اغراق نخواهد بود که اگر بگوییم، کلید فهم اندیشه های عرفانی در میان سایر ملل و درک مفاهیم آنها از شناخت و معرفت نور و متضاد، آن ظلمت میسر است. «نور ظریفترین، لطیف ترین و شگفت انگیزترین معانی را در فرهنگ اسلامی داراست. در قرآن نور معادل الله است، نوری که تجلی زیبا، شگفت انگیز و شهود برانگیزش روح را در هزارتوی اسرار آمیز و در عین حال شفاف آفرینش بی تاب می سازد.» (بلخاری، 1384: 164)

این که خداوند به ذات نور است و خود را به صورت نور تجلی داده است، خود عقیده ای است قدیمی و در ادیان شرقی و عرفانی و فلسفه دیده می شود. آغاز خلفت جهان از روزگاران نخستین با برآمدن نور نشان داده می شود که این مساله با کیهان شناسی و نیز ادیان ایران باستان در ارتباط است. علاوه بر این، پدیده نور بنیاد عرفان و حکمت مشرق زمین است و در قرآن (الله نور السموات والارض) خدا نوری است بین آسمانها و زمین، و بارها به نور در برابر آن، ظلمت اشاره شده و در حدیث نبوی هم داریم: اولین چیزی که خداوند آفرید نور بود. «این حدیث وجهی کیهان شناسانه به آیه قرآن می افزاید. این حقیقت مهم جهان اسلامی نه تنها در آسمان های بلورین و نور شفافی متجلی است که ویژگی بارز بخش اعظم قلب جهان اسلام است.» (نصر، 1375: 53) و حق تعالی را نور حقیقی و مطلق دانسته است.

معنا و مفهوم رنگ در نگارگری

در پس وجود نور همیشه رنگ، خودنمایی می کند. نمایش جوهره وجود نور، رنگ می باشد. آن رنگی که به تکرار در قرآن راز خلقت آفرینش و فردوس برین را برای انسان تجلی داده. رنگ در طبیعت نمود عینی خود را دارد. اما در فضای نقاشی ایران، رنگ با پرتو افشانی نور یکدست و تمیز خودنمایی می کند و تمام عناصر متشکله یک تصویر رنگین و جمعیت آبی و لحظه ایی عناصر در فضای مثالی نمایان می شود. در این آمیختن، نور بنابه همنشینی با رنگ تجلی ای محسوس و ملموس می یابد و رنگ نیز بنا به همسایگی با نور مدخلی برای ادراک باطن هزارتوی نور می شود. هنر ایرانی در ماهیت خود حدیث دلدادگی رنگ و نور به ویژه در نگارگری فاخر ایرانی است. (بلخاری، 1384: 166)

رنگ در نور سفید لایتناهی خداوند، در هفت نوع نمود عینی دارد. اما در صور خیالی، رنگ عالم ناسوتی زمین را به عالم مثال و عرفان متصل کرد. وجود نور خبر از رنگ اشیا را دارد و طبیعت جلوه گر اولین نمود آفریدگاری رنگین است که رنگهای سبز، قرمز، آبی، نیلگون، زرد و غیره از آن پرتو افشانی کردند و رنگها راز آمیزترین بهانه هایی شدند که خداوند از آن طریق توانست خود را به عینه به انسان نشان دهد. «رنگها متعلق به جهان خود مختار هستند، چون رنگ متعلق به شکل است. شکلی به وجود نمی آید مگر با رنگ و با رنگ مفهوم می گیرد» (آیت الهی، 1376: 159) و رنگ بدون شکل قابل درک نیست و موجودیت نمی یابد و رنگ در واقع آن ملاتی است که شکلها را در جهان خود مختار به هم اتصال و آن را به منظر بیننده می گذارد. هنر نگارگری ایرانی، یک هنر تجریدی است، تجریدی بودن آن به دلیل آن است که شکلها و رنگها که در ذات مستقل و با هم یکی شده اند، هنرنمایی می کنند. به دلیل تفکر اسلامی پوششی ظاهری دارد و با هم تعامل دارند و در آیه نور هم اشاره شده، که یک پوشش روی پوشش دیگر و درخشش آن درون آن پوشش و هسته های پیچیده دور هم آشکار می شود. یعنی رنگ، نور را با خودش دارد.

رنگ در نگارگری هرگز تاریکی ندارد و وقتی می خواهد قوی تر شود، جلوه بیشتری می گیرد. عناصری که القاکننده تاریکی است، مثل سیاه یا قهوه ای وارد رنگ نمی شوند و بطور مثال در فضای معماری، نگارگر برای نشان دادن عمق از دو رنگ زرد و نارنجی استفاده می کند و در یک قسمت هایی نگارگر از نارنجی بیشتر از زرد استفاده می نماید که فرد احساس می کند که قسمتی از تصویر سایه است. (همان: 157) ولی سایه نیست، نور است؛ رنگ هم نورانی است.

نقاشی ایرانی در واقع نمودار فضای ملکوتی است و اشکال و رنگهای آن، جلوه ای از اشکال و رنگهای همین عالم مثالی است. رنگهایی که در نقاشی ایرانی بکار برده شده است، به ویژه رنگهای طلایی و آبی کبود و فیروزه ای، صرفاً از ذوق هنرمند سرچشمه نگرفته است، بلکه نتیجه رویت و شهود، واقعیتی است عینی که به این عالم مثال تعلق دارد. توجه به نور و حائز اهمیت بودن آن در نقاشی ایرانی می باشد که دارای منشاء مشخصی نیست.

نوری که در این آثار ساری است همه چیز و همه کس را یکسان به عافیت رسانده و مانند آفتاب، به همه چیز، هستی بخشیده است. در این تصاویر، دیگر از ظلمت و تاریکی، رنگ سیاه و اهریمن خبری نیست به عوض آن، نیروهای خالص و شفاف جایگزین آن شده است نور، وابسته به تجلی است یعنی طبق نمادگرایی این آیه (الله نور السموات والارض، مثل نوره کمشکوه و ...) اشاره دارد که: نور با اشعه چراغی که از خلال شبکه ها و منافذ مشکوه جهان شکسته می شود، بر آئینه های رنگارنگ موجودات می تابد و از سوی دیگر این موجودات، هستی شان فقط بسته به این نور است. هستی و نزدیکی تمام عناصر نگاره براساس مضامین حماسی و رزمی و بزمی بازتاب یکنواخت نور می باشد که یکدست و بدون سایه، پرتوافشانی می کند و نمود نور خالص و سفید لایتناهی در الواح رنگین نقاشی ایرانی در عناصر انسان، حیوان، کوه، دشت، و صحرا عالم عینی و ماورای خود را نشان می دهد و نور نه تنها این فضاها را نمایش می دهد، بلکه عامل ارتباط فضا سازی در نقاشی ایرانی، رنگ اشیا و اشکال می باشد که چشم بیننده را از فضایی به فضای دیگر می برد و داستان و روایی صحنه ها به واسطه رنگ، امکانپذیر می شود.

رابطه عوالم پنجگانه سهروردی، صور معلقه که در فلسفه اسلامی بحث انگیز شده، در پرتو افشانی نور اشراقی خلاصه می شود و عامل نمایش نور، رنگ موجود در اثر نقاشی می باشد که بصورت تخت و بدون سایه و ناب، روحیه هنرمند ایرانی را

زلال و شفاف نشان می دهد. رنگها با خاصیت بهشتی و نورانی خود، شاداب جلوه گر می شوند و نور حدود فضاهای معماری اسلامی را در فضای نقاشی معین کرده و امکان ظهور ساختمانهای یکدست سفید را که منعکس کننده پاکی صحرا و محو کثرت در پیشگاه خدای واحد به حکم لاله‌الاله هستند فراهم می کنند. درعین حال استفاده از بناهای رنگارنگ را که به تجلی حالات بهشت در زمین می مانند، میسر می سازد.

مطالعات و بررسی ها

کاربست رنگ ها در نگارگری

در بررسی ها مواجه می شویم که اگر در نگارگری چین و ژاپن اولویت با خط ترسیمی و مرکب ناب بوده، در نگارگری ایران نقش اصلی و تعیین کننده را رنگ برعهده داشت. حتی می توان گفت که رنگ به طریق مستقیم یا غیر مستقیم از همه جهات بر «اسلوب» نگارگری ایران حکمروایی می کرده است. استوارت کری ولش با صراحت بیان می کند: «نگارگری ایران از لحاظ و تابندگی رنگها عملا در دنیا بی نظیر و بی رقیب است.» علت اصلی را باید در این دانست که نگارگران معتقد به بینش نمادین‌زایی، «رنگ» را اولین دختر «نور» می شناختند.

بحث در مورد نور و رنگ خود به تنهایی حائز اهمیت می باشد که نقاشان ایرانی در نگاره های خود به تفصیل از آن سخن گفته اند. رنگ در مکتب های پیشین با فضاهای خاص ایرانی، چینی و بیزانسی عجین شده و تصویری از فرهنگ ادبیات ایران را به نمایش گذاشت. تاثیر پذیری ایرانیان در دوره های اسلامی تا قرن نهم هجری قمری در مکتب هرات در نگاره های نقاشی شده، تاثیرات در فرم، پرداخت، ترکیب بندی و عناصر متشکله تصویر بدون رنگ، همه برگرفته از آثار چینی، بیزانسی و مغولی بود. اما رنگ که عنصر اصلی و هارمونی اتصال این موارد را داشت خالص و بدون پرده، گویای مضامین ایرانی است که در دوره تیموریان مهمترین عامل بوجود آمده در نقاشی ایرانی، رنگ بود. این عنصر همراه با عناصر دیگر در تصویر خاصه ایرانی می شوند. در این دوره، دیگر عناصر چینی و بیزانسی و مغولی آنچنان دیده نمی شود.

اما دشواری عمده نگارگران تهیه این رنگها نبود. بلکه آنان می بایست در ابتدای کار خود بدانند چه میزان رنگ و طلا و نقره و با چه اسلوبی را به کار گیرند که اثرشان بر کاغذ زمینه ی نگاره سنگینی نکند، و در عین حال رنگهای شاداب، بادوام، و شفاف به وجود آید. صادقی بیک افشار در کتاب قانون الصور باب رنگ آمیزی اشاره دارد:

برنگ آمیز چون گردی هوسناک ببايد رنگهای شسته پاک

بنه گر بیش خواهی ساخت ور کم دورنگ عاشق و معشوق باهم

در آداب نقره پوش کردن

وگر از نقره پوشت کام جویست مدار بوم کارت بر نکویست

بکش روغن بنه بر آفتابش ولی خشکی مبر از حد بتابش

چو گردد نیم خشک آور بهنجار بچسبان نقره اش یکدست هموار

چو چسباندی و کردی خشک نیکو زپیش دست و پا بگذار یکسو

کنون از رنگهای پاک بی عیب کشم بر صفحه تقریر لاریب(قمی، 1359:160)

«اسلوب رنگ گذاری ساده بود؛ فرایند را با گذاردن لایه‌های خفیف رنگ به طور متوالی و تخت در هر بخش قلمگیری شده از نقش سراسری شروع می کردند. در این مرحله مهم همه چیز منوط است به تعیین مقدار دقیق غلظت هر لایه، و نیز بهره‌گیری درست از انواع مواد چسب (بر پایه سریشم جانوری، انگم یا صمغ، و گاه زرده تخم مرغ). جوهرهای آلی از گیاهان استخراج می شد، طلا و رنگهای طلایی باآلیاژ مسی، نقره ای که با آردکردن ورق فلزی حاصل می شد نیز به عنوان رنگ به کار می رفت. در تهیه مواد سنتی صحافی و نقاشی تقریبا همواره از تولیدات آلی، مثل صمغهای طبیعی، نشاسته های محلول گیاهی، چسب ها و ژلاتین های حیوانی، موم و زرده تخم مرغ استفاده می کردند. این که کدام یک از این ها به وسیله هنرمندان

از قبیل صادقی بیک، که به برخی از آنها اشاره می کند؛ بیشتر استفاده می شد و چه ترکیبی از آنها به کار می رفت هنوز فرضی است» (کن بای، 1385: 189)

خلاقیت و دانش نقاش بر این پایه اصل بود که با دقت و فرهیختگی طیف گسترده‌ی امکانات رنگی را به خدمت گیرد، و تشخیص دهد که در موارد گوناگون از هر کدام ترکیب دو رنگ استفاده نماید. در برخی مجالس درباری بطور مثال: معرفی کف و دیواره‌ها، جامه حاضران، قالی‌های گسترده بر زمین، آزاره‌های رنگارنگ که از شکاف درهای نیمه باز به چشم می خورد نشانگر استفاده از بیست نوع پارچه با رنگ متفاوت آبی دیده میشوند. در این حالت، نظاره بر نگارگری ایرانی به نشستن بر سفره ضیافتی پر تفضیل و تجمل می ماند، که در آن میزبان از هر طعم و رنگ غذا را فراهم آورده و آنها را یکی پس از دیگری به مهمان خود پیشکش می دارد. (کورکیان، 1377: 43)

در نقاشی ایرانی به کار گرفتن رنگ‌های جسمی و پوشاننده که به خلاف رنگ‌های روحی آبرنگ مانند، دارای شخصیت و موجودیت ممتاز می باشد، هنرمند را در راه تنظیم سطح‌های متعادل در کنار هم تاندازه زیادی یاری می نمایند. در این روش هر بخش رنگین از قطعه، یادآور و مظهری گویا از موجودیت و هستی که هنرمند در صدد نمایش آن است، به شمار می رود. طیف نقاشی ایرانی بین قرنهای هشتم و دهم هجری ظاهراً با استفاده گسترده از آبی فیروزه ای و آبی آسمانی معین می شد. (همان: 190) عواملی چون آسمان، چمن، دشت، سنگ، آب و غیره هر یک به نوبه خود با رنگ‌های جسم‌دار و زمینه جولان فکری هنرمند و ریزه کاریهای بیشتری را فراهم می نماید.

هنرمندان نقاشی ایرانی در رنگ آمیزی بر اساس ترکیب بندی اثر از شناخت رنگها و آگاهی از آن، یک اثر را خلق می کنند. بدین صورت که چرخش رنگها، همطراز با فرم هاست. نگارگر در نمایش الوان با دقت و هوشیاری، شخصیت داستان را با رنگ خاص نمایش می دهد و در تزئین آن در بین اشخاص دیگر با ظرافت خاصی قلم می زند. «اما نگرش متمرکز نگارگر، در بکار بردن رنگ در اهمیت شخص مورد نظر، اینطور نیست که تمام توجه بیننده در آن نقطه متمرکز شود بلکه بصورت لکه های کوچک رنگی از همان رنگ مورد نظر در اطراف تصویر در لباس اطرافیان و بدین ترتیب گرایش چشم بسوی یک نقطه واحد بر روی نقاشی احتراز شده است. رنگهای غالب در نگارگری ایرانی انواع رنگ سبز است و آبی به همراه رنگهایی چون سرخ وزرد، خاکی و لاجوردی، رنگهایی درخشان و بس فرح انگیز که نرمی، لطافت، زیبایی، هیجان و شیدایی عالمی دیگر را روایت می کنند. ترکیب این رنگها در یک رنگ بندی سنجیده و نقش اندازی استادانه، جهانی خیالی و محسوس کننده، قرینه دنیای افسانه ای شاعر می افزایند» (بلخاری، 1384: 159) این عوامل دست به دست هم می دهند و عواملی چون عامل مثالی و توجه بیننده به درون اثر در تمام وجود یک اثر باشد. نقاشان در تلاش برای بکار بردن این فرمولها، دنیایی بدون زمان و مکان را برای بینندگان رقم می زنند.

رنگ و تاثیرات آن که از منبع لایزال خداوندی گرفته می شود همیشه حرفی برای گفتن و نمود عینی و ذهنی در عوالم این جهانی و آن جهانی را بیان می دارد و زمان های دور و از مکتب های پیشین در روند اجتماع تغییرات بیشتری در روی آن انجام می گرفت. در مکتب شیراز رنگ آمیزی شاهنامه دموت سایه پردازی بر روی لباس های افراد اندک توجهی شده بود. و این سایه پردازی بر روی لباس ها در شاهنامه بایسنقری مکتب هرات و همچنین شاهنامه شاه طهماسبی مکتب تبریز و نیز شاهنامه شاه اسماعیل دوم مکتب قزوین جای خود را به سطح های رنگی قاطع که با خطوط نازکی از یکدیگر متمایز شده اند داده است. و این اساس هنر تصویری ایران از دیرزمان است که بنیاد تنظیم سطوح رنگین و تفکیک آنها بوسیله خط استوار بوده، و رنگ آمیزی این چنین را می توانیم در آجرهای لعاب دار سربازان جاویدان دوره هخامنشی و یا تصویر نقاشی دیواری اشکانی و یا موزائیک کاری دوره ساسانی را مشاهده کنیم. این هنر تصویری و رنگ آمیزی استوار، یکبار دیگر با روشی بسیار زیبا در نقاشی های شاهنامه شاه اسماعیل دوم و نسخه انوار سهیلی، مکتب نقاشی قزوین جلوه گر شده است.

عوامل دیگر نقاشی ایرانی که حائز اهمیت می باشد، فضا و زمان است، که نمود آن با تجلی و کاربرد رنگ تداعی می شود. با این مشخصه که هنر نقاشی ایرانی، وجه شهودی و ذهنی بودن آن است، که هنرمند ایرانی از تمام عطایای طبیعی نظیر فرم، انسان، گیاه، خاک، صخره و از لحاظ رنگ های جسمی، روحی، خیالی و از لحاظ ترکیب بندی و محور درون گرایی اثرش را به

بازسازی عینی و جلوه های صوری آن نمی پردازد، بلکه با استفاده از اندیشه و ذهن خلاق خود، طبیعت، انسان و فضای مورد نظر را کشف می نماید و متناسب با نیاز و نیت تصویر، مضمون و محتوی آن را در رنگهای مثالی تاویل می کند و جلوه ای تازه و منحصر بفرد از آن ارائه می دهد. فضا در شاهنامه بایسنقری مکتب تیموری به زیبایی تمام آراسته و به تصویر در می آید. زاویه دید نقاش در فن تصویر سازی آن از بالا به صحنه صورت می پذیرد. عناصر پیکره ها و تصاویر اصل تقابل و تقارن را همانند آثار گذشتگان در خود دارند. پیکرها بدون ارزش و نسبت شخصیت بزرگتر و یا کوچکتر در یک اندازه طراحی شده اند. همه چیز و هم کس درسکوتی پر از بحث و گفتگو، رزم و بزم و زد و خورد سلاحها و آرامش طبیعت و صدای آب روان به راحتی شنیده می شوند. بهشت برین و ترکیب رنگهای دلنشین در نقاشی ایرانی، فضای رنگین را تداعی می کند که همه چیز در این نقاشیها در نهایت لطف و زیبایی و با بیانی بسیار شاعرانه نگاشته و تصویر شده است. از آسمان پرستاره و تزئینات دیوار باغها و قلعه ها گرفته تا نمایش شکوفه ها و جوی نقره فام و گلزار عطرآگین و چهره های درخشان و جامه های زربفت، همگی در ایجاد جسمی رویایی و فارغ از اندوه مورد نظر هنرمند در کمال مهارت رقم خورده است.

آنچه باید متذکر شد اینکه نقاش در خلق تصویر و رنگ آمیزی آن حس درونی خود و سرانجام آن قطعه بطور مستقیم و یا غیر مستقیم تحت تاثیر می باشد که باید آن را در ذهن خود تجسم سازی و سپس به تصویر در می آورد. هر خط، شکل و رنگی که بکار برد، مظهري است از آنچه وی پیش از بکار بردنشان بر روی قطعه، آنها را در ذهن خود آفریده است که نشان از خلاقیت ذهنی نگارگر دارد، چه بسا گاهی قادر به نمایش جهان درونی نمی باشد، در این صورت نقوش و الوان دیگری جای آنها را می گیرد.

یافته های پژوهش و تحلیل داده ها

برای توضیح چگونگی شکل گیری این مکتب ابتدا به تکوین این جریان به عنوان شیوه ای جدید و ابداعی در طراحی تک پیکره و رنگ پردازی و تعریف فضا در نقاشی ایرانی اشاره ای می کنیم. در این دوره قزوین همچون شهرهای باستانی دیگر مانند شیراز و هرات و تبریز به عنوان دارالسلطنه شاه انتخاب می شود. این شهر خاطرۀ فرهنگ و آداب و رسوم خاص و تمدن اولیه را در خود داشته و از لحاظ اقلیم جغرافیایی، منطقه ای خوش آب و هوا و حاصلخیز بوده و از نظر سوق الجیشی نیز از جنگ و ستیز دور بوده است. این خصوصیات به علاوه عوامل فرهنگی و زمینه های هنری و تمایلات و توانمندی های قومی و قبیله ای این منطقه مقدمه ای شد برای شروع و شکل گیری مکتب خاصی که ما امروز آن را مکتب نقاشی قزوین می نامیم.

قزوین به عنوان پایتخت 955 ه ق، پذیرای شاه و گروه کشیری از همراهان و ملازمان او شد که هنرمندان نیز جزو این گروه بودند. با آمدن هنرمندان آثار هنری، از جمله نقاشی دیواری نیز شکل گرفت. در همان سال های اولیه پایتختی قزوین، شاه عمارت سلطنتی خود را که کاخ چهل ستون نامیده شد ساخت و به منظور آرایش و زیبایی این بنا از هنرمندان خواست تا نقاشی هایی بر دیوارهای کاخ رسم کنند.

پس از بسط هنر، پردازش شیوه های متنوع و رقابت بین هنرمندان آغاز شد و این خود عامل مهم دیگری در شکل گیری مکتب قزوین به شمار می رود. طراحانی همچون سیاوش بیک گرجستانی و صادقی بیک افشار و میرزا علی از هنرمندان معروف این دوره اند که به قدرت و تک پیکره نگاری استاد یگانه بودند. علاوه بر تک پیکره ها که در تهیه نسخه های خطی اوایل این دوره وجود دارند، شاهد آثاری هستیم که دیگر از مکتب هرات تیموری و مکتب تبریز پیروی نمی کنند.

واقعیت جز این نیست که انتقال میراثها به طریق مستقیم، یعنی از استاد به شاگرد، صورت می پذیرفت و گاه نیز راه میان بر یا منحرف را در پیش می گرفت. آنچه که مکتب هرات، با وجود بهزاد و محتملاً قبل از او، به تماشای جهانیان گذارده بود به دست نگارگرانی که آن زمان شیوه ترکمانی پیشین را در شیراز و تبریز شکوفا کردند رسیده است و هر گروه به روال خود در الهام گیری از آن منبع فیض سعی بلیغ کردند. اگرچه بیشتر این نگارگران تا پایان آن سده بر خیال پردازی یا تفنن هنری خود کمی مهار زدند و در محدوده سرمشق های تیموری باقی ماندند، برخی نیز بودند که از همان ابتدای انتقال، عطش آزادسری و آگاهی ستایش انگیز خود را در عرصه نوپردازی عرضه داشتند. کافی است به یکی از نقاشی های زیبای ایرانی در مکتب هرات یا

مکتب صفوی (قزوین) نگاهی بیندازیم تا از رنگ گل‌های سفید، بیابان‌های خاکستری، آسمان طلایی و جامه‌های رنگارنگی که گویی مجموعه‌ای از نغمه‌های موسیقی شیوا را به وجود می‌آوردند به شگفت آییم.

در آن دوران، بهزاد با ساختار شکنی خود متهورانه به قیود و مقررات فضا بندی معمولی در نقاشی پشت پا می‌زند؛ به بیان دیگر، وی می‌کوشد ساماندهی فضایی صحنه را به آزادی‌های تخیل خود جلا دهد و روال بهره‌وری تازه‌ای را از رنگ کشف کند. اختلاف درجات نزدیک به هم در هر پرده رنگ، که گاه نامحسوس و گاه با تضادی صادقانه و به‌صورتی بهجت‌انگیز اجرا شده‌اند، ما را با ساختار نوظهور تصویری آشنا می‌سازد.

باتوجه به ساختار نقاشی مکتب هرات و شکل ساختار شکنی آن، نقطه اوج شروع تحولات بنیادین در هنر نقاشی ایرانی در مکاتب بعدی نمایان شد و آزادی‌های در مکتب نقاشی قزوین اهمیت بیشتری گرفت. نمونه‌های این آزادی‌ها عبارتند از: طراحی تک‌پیکره؛ انتخاب فضای باز؛ استفاده به‌جا و مفید از درجات خاکستری‌رنگ؛ پرداختن به موضوعات روزمره‌ای که تا آن زمان هنرمندانی چون بهزاد در مکتب هرات کمتر به آن پرداخته بودند. هنرمندان قزوین با کلیشه‌ای‌نکردن هنر نقاشی و ایجاد تحول در چارچوب و کادربندی مکتب تبریز و نیز با داشتن عناصری چون فضای باز و فراغ خاطر و دورنمای خاکستری تلاش کردند ساختار شکنی در کادربندی و ارتباط فضای بیرون و فضای درون اثر را شیوه کار خود قرار دهند. این کار برداشتی آزاد و باجسارت از مکتب هرات است. «در معرفی آثار تصویری مکتب قزوین رنگ در اولویت مطرح خود دربرگیرنده ذهنیت نقاش از موقعیت شخصی و تجربه ساختار رنگ‌آمیزی هنرش را به نمایش می‌گذارد. بدین ترتیب از آن پس ما شاهد همزیستی دو جریان نگارگری می‌شویم، نگارگری در مکتب تبریز و قزوین دوره صفویه باشد، و با پس از آن در مکتب اصفهان». (کورکیان، 1377: 47).

سفر رنگ در شیوه نقاشی قزوین (955-1006) ه ق، تأثیر خود را در شکل‌گیری این مکتب در پرداخت نقاشی تک‌پیکره‌نگاری گذاشت. هماهنگی سطوح رنگ در لباس پیکره و نمایش از تجمل و عشق زمینی در عشاق به تفرج‌نشسته در باغ نمایان است. رنگ در تصاویر تک‌پیکره‌جذابیتی را در نظر بیننده عیان می‌سازد که در نمونه خود حائز اهمیت است. تصاویری که از این شیوه در دست داریم نگاره‌هایی هستند که رنگ در نمایش لباس و فرم کفش و همچنین دستاری بر سر و قدحی رنگین در دست به نمایش درآمده است. به‌طور مثال نگاره «زوجی جوان در باغ» یا نگاره «ملاقات پیرمرد با دختر زیبا» که به شیخ محمد منسوب است. او رنگ‌ها را بسیار هوشمندانه و ظریف انتخاب کرده و بیشتر، رنگ‌های ملایم را به کار برده است. ترکیبات صورتی، یاسی، خاکستری و آبی برای کوه‌ها و سبز تیره برای چمن و نقره‌ای برای رود استفاده شده و در رنگ‌آمیزی درختان، صخره‌ها و لباس پیکره‌ها، رنگ‌های بنفش، آبی، سفید، سبز کاهویی و نارنجی به کار رفته است. در نتیجه تابلویی با زیبایی افسانه‌ای پدید آمده است. در آثار شیخ محمد در سبک قزوین دهه 990 ق خصوصیات مکتب قزوین متبلور شده است (م. اشرافی، 1388: 94).

نمایش فضای رنگ در فضایی فرازمینی و عشق مادی با جذب رنگ‌ها نمایان است. بهشت پاک با عشق پاک که در زمین اتفاق نمی‌افتد و شاید اصلاً این منظره دیده نشود. در این تصاویر رنگ در نمایش عشق ازلی بسیار واضح است. رنگ در نمایش عناصر دیگر حائز اهمیت است که جلوه‌ای متمایز به دیگر اجزا در نقاشی تک‌پیکره‌نگاری دارد. با ملاک قراردادن شیوه ترسیم پیکره، چهره، شرح و تفسیر معماری، منظره توصیف لباس و سربند، به‌منزله نمونه‌های مکتب قزوین و ارائه شده در سبک نقاشی کارگاه سلطنتی‌اند. به‌موازات این امر، مضمون‌های نوعی موضوعات برگرفته از زندگی اجتماعی، به‌خصوص در این آثار به‌منحصر ظهور رسیده‌اند (همان: 135). رنگ در نقاشی دیداری تیزبازی عجیبی را به نمایش می‌گذارد، رنگ‌های لاجوردی، سبز، سرخ در کنار زرد و طلایی نمایشی از زرق‌وبرق و رنگ مایه مقدس در هاله پیامبران و تزیینات ختایی و اسلیمی‌های است که در دیواره و سقف عمارت کاخ چهل‌ستون قزوین نمایان است. رنگ طلا در تزیین بنا نمایشی از سلطنت و فخر درباری و لذت جاودانگی و یادآور جام زرین و لباس فاخر شاهان است که تالو درخشان و یادآور درخشش ستارگان و نجوم در سقف این بنا به‌زیبایی رنگ‌آمیزی شده است. رنگ‌های آبی و مات در تصاویر نقاشی شده در دیواره رف کاخ، لایه‌های رنگین روی ملات گچ‌اندود انجام شده است که در حال حاضر از آن تالو رنگ‌ها و جذابیت فاخر دیگر خبری نیست، روی آن را

دوده‌ای سیاه رنگ پوشانیده و ملات گچ‌اندود از دیواره و سقف بنا فروریخته که کمتر زیبایی گذشته را در خود دارد. با توصیفی که عبدی‌بیک شیرازی شاعر و مورخ دوره شاه‌تهماسب از کاخ چهل‌ستون قزوین کرده، رنگ‌ها در نمونه درخشان خود اولین عنصری هستند که ختایی و اسلیمی یا تصاویر را به تجلی درمی‌آورند. عامل رنگ در هماهنگی خود فضای رنگین لاجوردی، ارغوانی، طلایی، سرخ آبی نمونه‌ای از شیوه نقاشی دیواری است که بعد از نقاشی دیواری جام‌خانه بهرام‌میرزا در قزوین کاخ چهل‌ستون به وجود آمد. رنگ‌ها و طرح‌ها نمایشی از تجلی بهشت خداوند را در دنیا به نمایش گذاشته است. عبدی بیک اشاره دارد که:

<p>خوشایوان ملک جعفرآباد گذشته پایه اش از عالم خاک به مردم کنگر او سایه افکن نگارستان چینی شرمسارش ز هر تیری که بر سقفش هویداست در و دیوارش از جنت نمونه ز «اسلامی، فرنگی» رفته در تاب «خطایی» هر طرف بگشوده صد گل نشسته مرغ بر شاخ ختایی ز «فصالی» هزاران فصل تصویر پری و آدمی اندر مقابل بلی در بارگاه پادشاهی بهر سو مانوی کلکی مهندس بهر جانب ز صورتهای شیرین</p>	<p>که از سبعا شدادش رسته بنیاد رسیده بام او بر سقف افلاک چو صفهای مژه بر چشم روشن خرد حیران سقف زرنگارش نورد اطلس چرخ معلی است ز شاخ و برگ و مرغ گونه گونه کز آن خط «خطا» خورده بهر باب هزاران مرغ روحش گشته بلبل تو گوئی می کند دستان سرایی نموده نوک کلک مملکت گیر یکی جان کرده یغما دیگری دل نقوش جن و انس و مرغ و ماهی رقم کرده یکی زینده مجلس شده منسوخ صورتخانه چین</p>
---	---

و آنچه از این توصیف برمی آید این است که قصر کنگره دار و سقفش زرنگار و در و دیوارش با نقشهایی به سبک «فرنگی» و «اسلیمی» و «ختایی» و هنر «فصالی» و تصاویری از شاخ و برگ و گل و پرند و انسان پوشیده بوده است پس شاعر به وصف نقاشی های دیواری چهل ستون و گنبد منبت کاری وایوان و باغ حرم پرداخته و مجلس‌های نقاشی را چنین شرح می دهد.

یا در قسمتی دیگر در وصف رنگ طبق موضوع اجراشده در دیواره بنا چنین می گوید:

چه گویم وصف این حوض فلک رنگ که با دریای افلاکست یک‌رنگ
درین نیلی سراسر عرصه خاک چنین حوضی ندیده چشم افلاک
(دبیرسیاقی، 1381: 125)

«عنصر رنگ در شیوه نقاشی قزوین در نسخه خطی گرشاسب نامه اسدی (980 هجری قمری) در کنار رنگ اغراق آمیز، نسخه هفت اورنگ جامی شیوه مشهد دارای ترکیببندی ساده تر طراحی مستحکم تر و رنگ آمیزی درخشان تر با تاکید بر استفاده از رنگ‌های اصلی است.» (کن بای، 1378: 93)

بنابراین می توان گفت که در ربع پسین سده دهم در قزوین دو یا سه مکتب متفاوت و دوشادوش هم وجود داشته است. گرشاسب نامه و شاهنامه شاه اسماعیل دوم (اوراق شده) نمایانگر سبک درخشان و منسجم گروهی از نقاشان پیرامون سیاوش بیک و صادقی و میرزین‌العابدین است. (جمع نویسندگان، 1379: 512).

صادقی بیک در «قانون الصور» که به شعر سروده و قاضی احمد قمی به آن اشاره دارد. از رنگ به عنوان یکی از مهم ترین عوامل تاثیرگذار در نقاشی نسخه‌های خطی معرفی کرده است، می توان آن را مورد بررسی قرار داد:

طریقه به کار بستن رنگ‌های جسمی در نقاشی:

مرادت گر بود جسمی در این کار	بدل از نقره کاری یاد مگذار
بغیر از لاجوردی رنگها را	به روغن گیر و رونق ده صفا را
برای لاجوردی بر رخ کار	کشی روغن ولی نه کم نه بسیار
زنی کف تا شود هموار و یکدست	گذاری تا بلند او شود پست
برنگ آستر روغن هم آغوش	شود چون ریزیش با پای خرگوش
میان باب دگر روز دگر کن	ولی از گرد و از باران حذر کن
بروز سیم از روکش صفا ده	بچارم روز از روغن جلا ده
ز کاغذ لق مشو غافل که یاریست	پی رفع کدورت سازگاریست
وگر روز تویی گرد و غبارست	ترا با قید کاغذ لق چه کارست

(قمی، 1359: 153)

در قاعده رنگ زنگار

بود چون لاجوردی رنگ زنگار	ولی او را نباید ریخت یکبار
مکن زنگار ریزی بی تامل	بکن از صبح تا پیشین تحمل
بریز آنکه بروی کار یکدست	بمالش پاچه خرگوش پیوست
چو گردد خشک از روغن جلا کن	صفای کار خود را بر ملا کن

(قمی، 1359: 161)

با این وصف در صفت رنگ‌آمیزی ابتدا شاگردان می‌بایست ساختن رنگ و معنا و مفهوم به کار بردن آن را یاد می‌گرفتند، و سپس در کنار استاد با دقت و ظرافت خاصی رنگ را در بستر فرم و شکل حاصله به صورت تخت نقش‌نمایی می‌کردند. ساختن قلم مو و فن به دست گرفتن قلم توانمندی می‌خواست و تنها هنرمندان عاشق از پس آن بر می‌آمدند، طلا در ساختار تزئینات خود در دست طلائندازان به سائیدن می‌انجامید و از جنبه مادی بودن خارج و جنبه عرفانی پیدا می‌کرد. رنگ‌ها بر اساس نیت نقاش درجه بندی می‌شد. رنگ آبی از اهمیت بالای برخوردار بود، آبی آرامش بخش، الوهیت پاک مقدس در ترکیبات فیروزه‌ای، لاجوردی و نیلی به نمایش جنبه‌های آسمانی و روحانی نگاره می‌پرداخت. لاجوردشوریان با دقت خاص آبی را از سنگ لاجورد جدا می‌کردند و عصاره رنگ در لایه پوشش جسمی می‌نشست و تمثیل معرفت و روحانیت ماده را به اثبات می‌رساند. ترکیبات دیگر رنگ به زیبایی صورت گرفته و توجه به رنگ از اینجا نشات می‌گیرد که پیش از توجه نقاشان، حکما و فلاسفه به ساختار ارزش معنوی و مادی رنگ، در نقاشی ایران به آن پرداخته‌اند. رنگ‌های آلی مهم به این قرار است: آبی نیلی رنگ و ارغوانی از منابعی مثل شیرۀ حشره در هند یا زعفران، سیاه کربنی یا دوده چراغ ظاهراً هم در نقاشی و خطاطی و طراحی تک‌پیکره‌نگاری به کار می‌رفت و هم به شکل زغالی به‌عنوان رنگ و حامل رنگ نقاشی استفاده شده است. می‌توان از استفاده رایج از زعفران اشاره کرد که مخلوطی با سبز مسی بوده، با این کار نه فقط ارزش‌های مختلف رنگ سبز حاصل می‌شد؛ بلکه از رنگ‌زدگی هم اجتناب می‌شد (کن‌بای، 1385: 192).

رنگ در نمایش موضوع داستان به عنوان عنصر اصلی نمایان است که نمی‌توان بدون دقت و نظر از آن گذشت. خود صادقی بیک افشار در پی ریزی مکتب نقاشی قزوین توجه خاصی به رنگ و تصویر سازی داشته است و نمود آن را می‌توان در تصویرسازی نسخه‌های شاهنامه شاه اسماعیل دوم، نسخه انوار سهیلی، شاهنامه شاه عباس اول و تک‌پیکره‌هایی است که بصورت اوراق تک‌برگی انجام داده اشاره کرد. (یوسفی، 1381: 195)

نمایش رنگ‌های اصلی و مکمل در زوج‌های روبه‌رو در کنار هم برای بیان تمثیل و راز نهان نگاره به‌صورت لباس‌های رنگین و فضای باز دشت و کوه است که رنگ در قالب آن‌ها ظاهر می‌شود. شیوه قزوین در نشان دادن رنگ در نقاشی نسخه‌های خطی به یک وفاق هماهنگی مفاهیم عناصر، همچون نمایش رودررویی رنگ‌های گرم و سرد در تقابل جنگ و کشتی است همانند

نگاره نبرد» رستم و سهراب»، نمایش قدرت جادویی و افسانه‌ای اژدها در رنگ آبی لاجوردی. در نگاره «گشتاسب در نبرد با اژدها» حالت رویایی مبارزه انسان با هوای نفس مشهود است که در آن‌ها فضای وهم و خیال را می‌توان پیدا کرد. هماهنگی هارمونی رنگ در نگاره «شاهزاده و زاهد از مطلع‌الانوار» امیرخسرو دهلوی، نمایش قدرت گیرایی رنگ، فضا را در خود به نمایش می‌گذارد. رنگ گرم از گرمایی کادر تصویر به نگاه مخاطب می‌تابد و تالو نور و رنگ در لباس پیکره‌ها و فضای حاکم نمایش رنگ به تجلی درمی‌آید. در نگاره‌های دیگر از شاهنامه شاه اسماعیل دوم می‌توان ساختار رنگ و ارزش‌های رنگی متفاوت را از نگاره‌ها سراغ گرفت که به فراخور زمان و مکان از لحاظ پوششی و جسمی و لایه‌های مادی، رنگ را به جسمیت تبدیل کرده و بار معنوی آن را به کمال رسانده، انسان و رؤیا در یک نیاز معنوی و پاک خود دستاویز سیوش‌بیک و صادق‌بیک، نمایشی از تنوع و نوآوری به رنگ‌ها به وجود آمده است. «نقاش با ظرافت بسیار به انتخاب گام‌های رنگی می‌پردازد. کوه‌های آبی، خاکستری، گلرنگ و بنفش روشن، چمن‌های سبز تیره، رود نقره‌ای و شاخه‌های قهوه‌ای درختان، همه با الوانی ملایم، مشابه رنگ لباس‌ها شخصیت‌ها رنگ‌آمیزی شده‌اند». (م. اشرفی، 1384: 118).

در بررسی نسخه‌های خطی شیوه مکتب نقاشی قزوین، کتب معرفی‌شده نشان از توانمندی آثار تصویری نقاشان قزوین دارد. نقاشان گمنام تاریخ نقاشی ایران در این شیوه بعدها به دنیا معرفی شدند و تا این زمان نام آن‌ها در کنار این نسخه‌های خطی کمتر شناخته شده بود.

وجود نسخه‌های مصور حکایت از آن دارد که غیر از کتابخانه دربار قزوین، مرکز دیگری نیز برای آماده‌سازی نسخه‌هایی که منعکس‌کننده زندگی شهری و بیان‌کننده سلیقه اقشار متوسط شهری بودند وجود داشته است. این نسخه‌ها کیفیتی برجسته نداشتند؛ اما کاملاً منحصره‌فرد بودند. وجود نسخه‌های مشابه و یکسان از نظر آدین‌بندی می‌تواند بر عمومیت نسبی این مرکز تولید دلالت کند. احتمال دارد که وجود این نگاره‌ها بر مضمون نقاشی‌های آفریده‌شده در کارگاه سلطنتی که به دستور شاه یا اشخاص بلندپایه صورت می‌گرفت و نیز بر اجرای نمونه‌هایی از انسان‌های عادی و جنبه‌های معین زندگی و کار روزانه آنان تأثیرگذار بوده باشد (همان: 138).

یکی از اتفاقات مهم تاریخ نقاشی ایرانی حمایت طبقه اشراف و امرا و اشراف‌زادگان از این هنر بود. سفارش آنان به هنرمندان و نقاشان و اجرای آثار مکفی در قبال حمایت آنان باعث گسترش این هنر در بین مردم شد. نسخه‌های خطی بسیاری به تصویرسازی درآمدند و این جریان در قزوین دارالسلطنه، با حمایت شاه‌تھماسب و هنرمندان طرازاول دربار همچون میرزین‌العابدین و عبدالعزیز و دیگران مهیا شد. شاگردان تربیت‌یافته آنان در تلاش برای قدرت‌نمایی خود آثاری را به تصویر درآورده‌اند که می‌توان مهارتشان را در ترکیب‌بندی، فضا‌سازی، رنگ‌گذاری و از همه مهم‌تر رعایت سبک و شیوه قزوین مشاهده کرد. در این آثار تأثیرپذیری از استادان گذشته در حدی عالی انجام گرفته است.

با تغییر پایتخت از تبریز به قزوین در نگرش خود شاه‌تھماسب و توجه خاص خود نقاشان به تصویرگری تحولی صورت می‌پذیرد. از آن پس به جز مکتب شاهی، نقاش‌خانه‌هایی در قزوین تأسیس شد و آثار درخور توجهی به اجرا درآمد. این آثار در شیوه‌های شهرهای مجاور مانند شیراز، مشهد، بخارا و هرات در قرن دهم هجری قمری تأثیرگذار شد؛ تا جایی که مکتب اصفهان از مکتب قزوین سرچشمه گرفت.

نتیجه گیری:

این که خداوند به ذات نور است و خود را به صورت نور تجلی داده است، خود عقیده ای است قدیمی و در ادیان شرقی و عرفانی و فلسفه دیده می‌شود. آغاز خلفت جهان از روزگاران نخستین با برآمدن نور نشان داده می‌شود که این مساله با کیهان‌شناسی و نیز ادیان ایران باستان در ارتباط است.

رنگ در نور سفید لایتناهی خداوند، در هفت نوع نمود عینی دارد. اما در صور خیالی، رنگ عالم ناسوتی زمین را به عالم مثال و عرفان متصل کرد. وجود نور خبر از رنگ اشیا را دارد و طبیعت جلوه گر اولین نمود آفریدگاری رنگین است که رنگ‌های

سبز، قرمز، آبی، نیلگون، زرد و غیره از آن پرتو افشانی کردند و رنگها را از آمیزترین بهانه هایی شدند که خداوند از آن طریق توانست خود را به عینه به انسان نشان دهد.

در معرفی آثار تصویری مکتب قزوین رنگ در اولویت مطرح خود دربرگیرنده ذهنیت نقاش از موقعیت شخصی و تجربه ساختار رنگ آمیزی هنرش را به نمایش می گذارد. با توجه به مباحث ذکر شده به نظر می رسد در تاریخ نقاشی ایرانی، اسلامی جایگاه مکتب قزوین خالی بوده و آثار به یادگار مانده در این دوره کمتر توجه ای به آن شده و یا پژوهش ها و بررسی های که صورت پذیرفته آثار این مکتب را به تبریز، اصفهان و یا بخارا نسبت داده اند. سعی بر آن شد بتوانیم در حد یک معرفی کلی و همچنین رویارویی تفاوت های چشمگیر در رنگ در این مکتب را شناسایی کرده و به نظر مخاطبان برسانیم. نتیجه حاصل از این پژوهش فرآیند تأثیرپذیری از مکاتب پیشین و اینکه هنرمندان با جسارت ستودنی توانستند با حفظ معیار و ارزشهای والای تصویری، ساختار فضا سازی، ترکیب بندی و توجه به شخصیت پردازی (طراحی پیکره نگاری) مستقلی بوجود آورند که در نقاشی نسخه های خطی در زمان صفویه و خاص این مکتب به جامعه هنری معرفی گردد. آنچه از این تحقیق مشخص شد نسخه های خطی در این مکتب تعدادشان زیاد بوده و همگی براساس شیوه نقاشی این مکتب تصویرسازی شده اند. و اینکه تحولی چشمگیر در نحوه رنگ پردازی، فضا سازی و رسیدن به یک ساختار متفاوتی از نقاشی نسخه خطی است که مورد ارزشیابی قرار گرفت.

براساس شواهد، اسناد و مدارک موجود در خصوص نور و رنگ در نگارگری ایرانی اسلامی و همچنین بررسی مکتب نقاشی قزوین دوره صفویه می توان به نتایج خاصی رسید:

1- نور به عنوان یک منبع اصلی معرفی شده و همانند حضور خداوند که به اشیاء دارد در نقاشی ایرانی همه چیز نورانی و یکدست و بدون سایه دیده می شود.

2- رنگها فرزندان نور هستند و زایش رنگی از نور سفید است که به زیبایی در نقاشی ایرانی استفاده شده است.

3- زیبایی شناسی رنگ و کاربرد آن در نقاشی ایرانی حائز اهمیت می باشد.

4- هنرمندان مکتب نقاشی قزوین توجه به روان شناسی رنگ و معنا و مفهوم آن بیشتر توجه داشته اند.

5- استفاده از زنگ های خاص، ناب و مکمل های رنگی و خاکستری های رنگین از مختصات شیوه مکتب نقاشی قزوین می باشد.

6- کاربرد رنگ در مکتب نقاشی قزوین به گونه ای خاص در به کارگیری آن در فضا سازی و انواع تنوع خاکستری های رنگین بوده که در نقاشی مدرن ایرانی تأثیرات شگرفی می گذارد

منابع و مأخذ:

- [1] اشرفی، مقدمه مرجان (1384)، سیر تحول نقاشی ایران (سده شانزدهم میلادی)، ترجمه زهره فیضی، تهران، فرهنگستان هنر.
- [2] اشرفی، مقدمه مرجان (1388)، از بهزاد تا رضا عباسی، ترجمه نسترن زندی، تهران، فرهنگستان هنر.
- [3] امین رضوی، مهدی (1388)، سه روزدی و مکتب اشراق، ترجمه مجدالدین کیوانی، تهران، نشر مرکز
- [4] بلخاری، حسن (1384) حکمت، هنر و زیبایی، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی
- [5] تجویدی، اکبر (1375) نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا قرن دهم هجری، چاپ دوم، تهران
- [6] تاریخ ایران کمبریج، صفویان (1379) ترجمه یعقوب آژند، تهران، جامی
- [7] دبیرسیاقی، سید محمد (1381)، سیر تاریخی بنای شهر قزوین و بناهای آن، قزوین، حدیث امروز.
- [8] کن بای، شیلار (1385)، هنر و معماری صفویه، ترجمه مزداموحد، تهران، فرهنگستان هنر
- [9] کن بای، شیلار (1378)، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر
- [10] کورکیان، ژ. ب، سیکر (1377) باغهای خیال، ترجمه پرویز مرزبان، تهران، فرزانه روز
- [11] قرآن کریم، سوره نور، آیه 34

- [12] قاضی احمد قمی (1359) گلستان هنر، تصحیح و احتتام احمد سهیلی خوانساری، چاپ دوم، تهران، منوچهری
- [13] مجموعه سخنرانی های دومین کنفرانس نگارگری ایرانی اسلامی (1376) انجمن هنرهای تجسمی
- [14] نصر، سید حسین (1375)، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران، حوزه هنری.
- [15] یوسفی، حسن (1381) پایان نامه کارشناسی ارشد، تجزیه و تحلیل نقاشی ایرانی مکتب قزوین دوره صفویه، استاد راهنما، دکتر احمد نادعلیان، دانشگاه شاهد
- [16] یوسفی، حسن (1394) تاریخ نقاشی در قزوین، (از دوره صفویه تا اواخر قاجاریه)، تهران، سوره مهر حوزه هنری