

کمال الدین بهزاد در مکاتب نگارگری ایرانی

مژگان کاوسی

چکیده

در این نوشتار، هنر کمال الدین بهزاد در دو مکتب هرات پسین و تبریز صفوی و در روندی تاریخی، مورد بررسی اجمالی قرار می‌گیرد. از آنجایی که این هنرمند صاحب سبک می‌باشد، مطالعه‌ی تعامل او با این مکاتب، هدف این نوشتار است. موازی بودن جریان‌های نگارگری ایرانی و تاثیر گذاری این جریان‌ها بر هم و نیز تاثیر پذیری آن‌ها از مکاتب پیشین و همین‌طور ارتباط تنگاتنگ این مکاتب با حوادث تاریخی ایران، از مسائل این مطالعه می‌باشد. در راستای نیل به هدف تحقیق، ابتدا نگاهی اجمالی به هنر نقاشی در ایران انداخته و سپس با مختصر توضیحی درباره مکاتب نگارگری ایرانی، به موضوع مورد بحث، یعنی سیر زندگی حرفه‌ای بهزاد در مکاتب مذکور می‌پردازیم.

واژگان کلیدی: هنر، هنرمند، مکتب، نگارگری ایرانی، کمال الدین بهزاد

۱- مقدمه

هنر جزء لاینفک هستی و بیانگر وجود هنرمندی بی‌همتاست که جهان هنر اوست. هرکس به هنری راه می‌پیماید، اما هنرمند به طور خاص، در بیان و تکرار آن هنر بی‌همتا، هر چند در مرتبه‌ای نازل تر و بیانی قاصرتر، به تلاشی ویژه دست می‌زند؛ تا تمام بازآفرینی‌هایش، تحسین‌آفرینش باشد: تاویلی برای هستی.

هر کس به زبانی صفت حمد تو گوید
بلبل به غزلخوانی و قمری به ترانه

با این وصف، روشن است که در متن پیش رو، مفهومی خاص از واژه‌ی هنرمند طلب شده است. مفهومی که "هنرمند" در توجه به ساحت شرقی وجودش را باز می‌نمایاند. هنرمندان، زبان‌های گوناگونی برای بیان تحسین خود دارند و از آن میان نقاشی - پیوسته به دیگر بیانات هنر و نیز مستقل از آنها - جزئی از هستی است، در وحدت و کثرت؛ و نگارگری ایرانی خود داستانی دیگر است از عالم خیال و مثل و از آنچه ورای این طبیعت و جهان محسوس می‌گذرد. رنگها، خطوط، اشکال و هرچه دیگر که به چشم سر دیده می‌شود، نمادی و رمزی است از ماوراء و حکمتی دارد در خور جایگاه ماورائی خویش و نگارگری ایرانی، بی‌شک نمی‌تواند جدا از این عالم و این سیر باشد. کمال الدین بهزاد نیز از همین هنرمندان است و از همین روست که در اینجا، او را نه به عنوان یک فرد هنرمند، بلکه به عنوان نماینده‌ای از فرهنگ و بینش هنری خاص، در نگارگری ایرانی و در سیر مکاتب آن، مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

زان می‌نگرم به چشم سر در صورت
عالم همه صورتست و ما در صوریم
زیرا که ز معنی است اثر در صورت
معنی نتوان دید مگر در صورت

(اوحالدین کرمانی)

۲- تعاریف

۲-۱- هنر

برای تعریف هنر، هر دو مفهومی که از این واژه مدنظر است را می آوریم. «آن درجه از کمال آدمی که هشیاری و فراست و فضل و دانش را دربردارد و نمود آن صاحب هنر را برتر از دیگران می نماید.» (دهخدا، ۱۳۸۵: ۳۱۸۳) «هر نوع فعالیت مبتنی بر نیروی تخیل و تجسم برای بیان حالات درونی یا تاثیر گذاری روی دیگران، مانند نقاشی، مجسمه سازی، شعر، موسیقی.» (همان)

۲-۲- هنرمند

درباره ی این واژه در راستای آنچه که در مقدمه آمد، باید گفت: «به سبب تفاوت مفهوم هنرمند و موقع اجتماعی هنرمندان در دوره های مختلف تاریخ بشر، ارائه تعریفی جامع از هنرمند دشوار است.» (پاکباز، ۱۳۸۹ا: ۶۵۷) با این حال «در تداول، کسی که هنری چون شاعری، خوانندگی، نقاشی، نوازندگی، بازیگری و جز آن را پیشه ی خود سازد.» (دهخدا، ۱۳۸۵: ۳۱۸۴)

۲-۳- مکتب

«در نگار گری، واژه ی مکتب برای مشخص شدن شیوه عملکرد گروهی هنرمندان در ادوار مختلف به کار می رود. مکاتب هنری در ایران طی سده های هفتم تا دوازدهم هجری (سیزدهم تا هجدهم میلادی) پدیدآمده اند.» (شریفی، ۱۳۸۹: ۲۴)

۲-۴- نگارگری ایرانی

واژه هایی چون نقاشی ایرانی و یا مینیاتور که در این نوشتار، به دلیل استفاده از منابع گوناگون و نیز وفادارماندن به آن منابع، بکار رفته است، اکثراً مترادف با نگارگری ایرانی می باشد. تصاویری که در حوزه فرهنگ اسلامی- به خصوص در سده های پانزدهم و شانزدهم / نهم و دهم هـ - به دست نگارگران ایرانی آفریده شده اند، به سبب خصوصیات معنایی، صوری و فنی شان، از سایر آثار تصویری مربوط به فرهنگ های دیگر کاملاً متمایزند.

نگارگری ایرانی تفاوت اساسی و ذاتی با نقاشی طبیعت گرایانه اروپایی داشت، و نیز در اصول فلسفی و معیارها و قواعد زیبایی شناختی با هنر تصویری خاور دور و هند متفاوت بود. همچنین، با آنکه به غلط بر آن نام مینیاتور نهاده اند، جردر مورد کوچکی اندازه و برخی ظرافت های فنی، با مینیاتور اروپایی قرون وسطی قرابتی نداشت. (پاکباز، ۱۳۸۹ا: ۵۹۹)

۳- نقاشی و نگارگری در ایران

درباره ی پیشینه نقاشی ایرانی می توان گفت: «نقاشی ایرانی با ورود اقوام آریایی به فلات ایران از سلسله جبال هندوکش متولد شد.» (شریفی، ۱۳۸۹: ۲۸)

«باستان شناسان و پژوهشگران با کشف تصاویر حک شده بر روی صخره نگاره ها، قدمت هنر ایرانی را قبل از دوران نوسنگی (هزاره هفتم ق . م) تخمین زده اند.» (همان: ۱۲) و «نمونه هایی چون نقوش برجسته، سنگ تراشه ها و مفرغ های زیبای لرستان و همچنین سفالهای این دوران، نگاه هنری و فلسفی خاصی را به بشریت هدیه کرده است. در این دیدگاه عمیق، ایرانیان نه به عالم ظاهر، که به عالم معنا نظر داشته اند و جستجوگر حقیقت بوده اند.» (همان: ۲۸)

به هر حال رفته رفته تمدن این قوم مهاجر، جایگاه خود را یافته و طی قرون عظمت و شوکت جهانی پیدا کرده است؛ که رسیدن به آن جز با تکیه بر دیدگاه های ارزشمند آریاییان و فلسفه خاص آنان در کیهان شناسی و خداشناسی، و نیز شیوه ی بیان آن در قالب های مختلف، از جمله هنر، ممکن نبوده است.

در میان هنرهای مختلف، نقاشی نیز چرایی، چگونگی و جایگاه خود را نموده و زیربنایی برای نمو خود داشته است. در اینجا یک مطلب را نباید نادیده گرفت و آن، اینکه در نزد اقوام و ملل مختلف، همیشه یکی از رشته های هنری میان دار دیگر هنرهاست. هنر مادر برحسب مثال، نزد یونانیان باستان، معماری، نزد آلمانی ها، موسیقی، و نزد چینیان، نگارگری بوده است و دیگر هنرها در پرتو آن رشد کرده اند. هنر مادر برای ایرانیان، شعر و قول و غزل است و مصوّران ایرانی غالباً به نقش آفرینی در قالب روایات دووین شعرا پرداخته اند. (تلخیص، تجویدی، ۱۳۸۶: ۶) گر چه از دریچه ای دیگری می توان به ارتباط نقاشی و متن ادبی نظر افکند.

نقاشی به مفهومی، ابزاری برای ارتباط از راه نمادهاست و از این نظر شبیه نوشتن کلمات است. تعامل بین نقاشی و نویسندگی به خصوص در فرهنگهای شرقی متداول است. چون این دو هنر در فرهنگهای شرقی بیشتر متکی بر نمادها و بیان نمادین است و ارزش های زیبایی شناختی هر دو هنر، در این صورت، با توجه به نمادها حاصل می شود. زیبایی شناسی نقاشی در شرق باستان، همچون شعرو تاریخ نگاری، در ارتباط مستقیم با کیفیت متن ادبی پدیدار می شود. (آژند، ۱۳۸۹: ۵)

«نقاشی ایرانی در سیرتاریخی و تکاملی خود همواره به سوی زیبایی ها و عروج انسانی رهسپار بوده و انسان را به عالم عظیم عرفان و حکمت انسانی و عشق ازلی رهنمون نموده است.» (محمدی، ۱۳۸۹: ۱۹)

این هنر که از سرچشمه ی حکمت و فلسفه ی ایران می نوشد و در سایه ی ادبیات عرفانی ایران می بالد، خود به هویتی ویژه دست می یازد، و به تمایز با سایر آثار نقاشی جهان می رسد.

دنیای به طرح و رنگ و نقش در آمده در نگارگری ایرانی چیست و از کلام وادی است که اینچنین آرامش بهشتی را می نمایاند و در متانت عین آراستگی به وحدت با مفهوم خیال می رسد؟

بی شک «ایرانیان قدیم زیبایی را تنها راه رسیدن به حقیقت می دانستند و همواره بر چهار اصل؛ طینت پاک، اصل گوهر (جوهره ی وجود)، استعداد و خرد معتقد بودند.» (شریفی، ۱۳۸۹: ۲۸) و در دوره هایی که بشریت در وادی پاک نهادی سیر می کرده و با منبع تجلی دم خورتر بوده است، در عالم هنر نشانه های ساده تر و تمثیل های بی شائبه تر گویای عوالم درونی بوده اند و زیبایی بی پیرایه آنها بلافاصله ادراک می گشته است. (تجویدی، ۱۳۸۶: ۸)

از آنجایی که بحث عالم خیال در نگارگری ایرانی اجتناب ناپذیر است، برای ورود به آن، جمله ای را که لویی ماسینیون درباره ی نقاشی ایرانی اظهار داشته، می آوریم:

کیفیت هنر مینیاتور ایرانی در جهان متنوع از آتمسفر و پرسپکتیو و سایه ها و تجسمات عالم مادی با تجلی در فروغ رنگ آمیزی ویژه ای که بنیاد نهاده است گواه بر آن است که هنروران این رشته کوشش می نموده اند با روش هایی نظیر فلزات گرانبها چون طلا و نقره که در این شیوه به کار می رود و بر روی سطح ها و حاشیه ها و ظرف ها و تقدیمی ها بسان آبشار ریزش می کند گویی از چارچوب قالب مادی گذشته و با انوار خود به سوی نور مطلق جهش می نمایند. (به نقل از همان: ۲۲)

در این زمینه باید در نظر داشت که از دیدگاه هنر ایرانی این ملاحظات با انوار اسفهبندی که مورد نظر سهروردی حکیم نامدار ایرانی بوده است پیوندی لطیف دارد. در بیان نقاشان، رنگ همان نور است و هنرمند می کوشد به وسیله رنگ ها و آشنا شدن با عوالم نورانی با عالم ملکوت پیوند پیدا کند. (همان: ۲۱)

«نگاه به جهان مثالی، ساختار اصلی تفکر هنرمند ایرانی است. اوجهانی مثالی را بین جهان معقول و جهان محسوس (ماده طبیعت و اشیاء) می داند که آن را اقلیم هستی نیز می نامند.» (شریفی، ۱۳۸۹: ۲۸) و از بین هنرها، این هنر نقاشی است که «می تواند نزدیک ترین پیوند را میان جهان معقول و عالم محسوس برقرار سازد. زیرا این هنر نه چون فن موسیقی به یکباره از توسل به نمودهای مادی و عینی برکنار است و نه چون پیکره سازی و معماری کاملاً در بند شکل و قالبهای جهان محسوس است.» (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۳)

برای ما نزدیک شدن به عالم مجردات تا زمانی که در قالب جسمانی سیر می کنیم جزاز طریق نشانه هایی چند که مظهر عوالم عالی تر به شمار می روند وجود ندارد و با توجه به این که عوالم گوناگون همه از جهتی با هم مناسبت دارند و هر یک درجه ای نازل و یا عالی از دیگری به شمار می روند. از این نظر خط و رنگ و شکل و صورت هایی که محسوس اند هر یک

مظهري از عوالم لطيف ترند كه اين مظاهر مانند آيينه ما را به اصل صورتی كه در آيينه انعكاس يافته است رهنمون اند. (همان: ۲۰)

«چنانكه می دانيم هنرمند ایرانی كم تر طبيعت را سرمشق خود قرار می دهد و بيش تر آثار مینیاتور سازان ما نمونه ای و سرمشقی جز درعالم خيال خلاقه هنرمند نداشته و بدین جهت با عالم خيال كم و بيش مربوطند.» (همان: ۹) «در نگارگری ایران منظره من حیث منظره، چندان مطمح نظر نبوده بلکه منظره در خدمت نگاره و عناصر ديگر آن قرار داشت. منظره در شرق ارتباطی مستقیم با مفاهيم ماورایی طبيعت پیدا کرد و با این مفاهيم وارد تصویرگری آن شد.» (آژند، ۱۳۸۹: ۱۰)

اگر نگارگر ایرانی هرگز از تقلید طبيعت خرسند نبوده، به این علت است كه همواره حقیقت هر چیز را مد نظر قرار داده است و به همین دلیل هم، از شیوه هایی چون سایه روشن، حجم سازی، عمق نمایی، شخصیت پردازی، و شگردهایی از این دست، پرهیز می کند. او در عوض برای محصور نماندن درابعاد طول و عرض، از عواملی چون خطوط قلم گیری به جای سایه روشن، رنگ های تخت و درخشان، شكل های مدور ایرانی و وفادار ماندن به دو بعد زمینه نقاشی، استفاده کرده است. (محمدی، ۱۳۸۹: ۳۱) علاوه بر موارد یاد شده، انعكاس نور از تمام زوایا، وجود اندام های همسان و چهره های متحدالشكل و قرار دادی، همیشه بهار بودن طبيعت یا اشیاء (ضد نور)، آرامش حاكم در تمامی پیکره ها و تنوع و تعدد رنگ، یادآور جهانی ماورایی و قدسی است. (تلخیص، شریفی، ۱۳۸۹: ۲۹)

اما چگونه این جهان ماورایی و قدسی دغدغه هنرمند است تا بیافریند؟ و خود چگونه ارتباطی با این جهان دارد؟ بدون تردید شیوه ای كه هنرمند تربیت می شود، مهمترین پاسخ است؛ چرا كه زیربنای هنر قدسی، تزكیه و عرفان عملی است و تمام زندگی هنرمندی كه می خواهد در این وادی گام بردارد، باید در این مسیر قرار گیرد تا از او چیزی بسازد كه شایسته ی جهان قدسی و هنر قدسی باشد؛ و این مهم با روش آموزش سنتی كه در میان هنروران گذشته ایران وجود داشته، محقق می گشته است.

استاد با توجه به روحیه و استعداد و قابلیت معنوی شاگرد، اندك اندك همراه با آموختن فنون مرتبط با نقاشی، وی را به رموز باطنی این هنر نیز آشنا می ساخت، چنان كه پس از گذشت مدت زمانی معین، شاگرد بی آنكه به طور روشن و صریح دریافته باشد، وارد مرحله ای گشته بود كه به وی اجازه می داد جهان درونی و شخصی خود را با توسل به روش های فنی و قرار دادهای مكتب مینیاتورسازی به راحتی بیان نماید. این جهان درونی شخص هنرمند در حقیقت، نمونه ای از جهان لطیف خاصی بود كه هر هنروری بر بنیاد ساختمان درونی خود، تصویرهای لازم را از آن برمی گرفت. (تجویدی، ۱۳۸۶: ۲۰)

«روش پر زحمت نگارگران در ریزه کاری و دقیقه پردازی يك نگاره همراه با طلا افشانی و كار بست مداد رنگی بها، دوره ای از تامل درونی و خودسازی روحی رادر پی داشته است.» (آژند، ۱۳۸۹: ۹) و در نهایت زمینه ساز تجلی و نمود آثاری گشته كه امروزه با تامل در آنها، به اوج معنویت هنرشان معترفیم.

۴- درباره ی مكاتب نگارگری ایران

وقتی می گوئیم كه نگارگری ایرانی «سراسر از نظام حسی و عاطفی و فكري مردم ایران زمین مایه می گیرد و همپای زندگانی تاریخی مردم ایران دگرگون می شود.» (آژند، ۱۳۸۹: ۲)، در واقع به نکته ی بسیار مهمی اشاره می كنیم كه بسیار جریان ساز بوده و در کنار ديگر مواردی كه تا كنون بدانها پرداخته ایم، مورد توجه است. و آن بی شك، زندگانی تاریخی مردم ایران می باشد.

تاریخی كه بسیار پر فراز و نشیب بوده و هنر این مرز و بوم را نیز تحت تاثیر خود قرار داده است. مكاتب نگارگری ایرانی نیز، به نوعی، زاده ی این حوادث تاریخی بوده اند.

البته ناگفته نماند كه «پیدایش مكاتب گوناگون درنگارگری ایرانی از تاثیراتی بود كه مانویان در شیوه ی نگارگری خود بكار بستند. مانویان بر این اعتقاد بودند كه هر آنچه زیباست، قابل پرستش است. بدین معنا كه هر زیبایی از آن خداوند یكتاست. از این روتزینات و جنبه های زیبایی شناسانه، مجال بروز بیشتری درنگارگری ایرانی پیدا كردند.» (شریفی، ۱۳۸۹: ۲۸)

درباره روش مطالعه و تقسیم‌بندی مکاتب باید گفت که مسلماً مانند هر زمینه‌ی علمی دیگری، سلیقه‌ها و دیدگاه‌های متفاوت تاثیر گذارند و روش‌های مختلفی نیز وجود دارد.

در این راستا، دکتر رهنورد سه روش را مطرح نموده‌اند:

۱- مطالعات باطنی و درون‌گرایانه نگارگری^۱

۲- بررسی شکل‌گرایانه نگارگری^۲

۳- بررسی تاریخ نگارگری یا تاریخ هنر نگارگری^۳ (۱۳۸۸: ۱)

در بررسی مکاتب نگارگری ایرانی، اکثراً از روش سوم استفاده شده و در آن «بررسی نگارگری، براساس تاریخ مکاتب هنری متکی است که عمدتاً جنبه‌های زیباشناختی را در روند تاریخ با نگاهی برون‌گرایانه و وجهه نظر خود قرار می‌دهد.» (همان: ۱) بطوری که «معمولاً طبقه بندی مکاتب نگارگری ایران براساس شهرها، نگارگران یا دوره‌های پادشاهی است و در هر دوره، مکاتب شهرهای مختلف نظیر شیراز، هرات، مشهد و اصفهان بررسی می‌شود.» (همان: ۵)

۵- کمال‌الدین بهزاد

کمال‌الدین بهزاد (نگارگری ایرانی، احتمالاً ۸۶۵/۱۴۶۰ ق - ۹۴۲/ ۱۵۳۵ ق). هنرمندی نوآور و چیره دست که راهی تازه در عرصه نگارگری ایرانی گشود، و تاثیر وسیع بر کارنقاشان بعدی در ایران، هند، ترکیه و آسیای میانه گذاشت. « (پاکباز، ۱۳۸۹ا: ۴۲۳)

او در کودکی یتیم شده و روح الله میرک^۴ سرپرستی او را به عهده گرفت. مشوق و حامی او در پرورش فکری و هنری، میرعلی شیرنویابی بود و بهزاد در هرات به خدمت سلطان حسین بایقرا درآمد. (۱۴۸۵-۸۹۰ ق) که پس از به قدرت رسیدن شاه اسماعیل صفوی به تبریز برده شد و به سرپرستی کتابخانه و کارگاه هنری (۱۵۲۱-۹۲۸ ق) منصوب گشت.

بهزاد در تبریز درگذشت و در جنب مقبره شیخ کمال‌الدین جنیدی به خاک سپرده شد. (تلخیص، همان: ۴۲۳)

«نخستین استادی که بهزاد از او مشق تصویر گرفت آقا میرک هروی بود که ظاهراً با اونسبت خویشی داشت.» (آژند، ۱۳۸۷: ۳۵۲) و از جمله‌ی استادان دیگر بهزاد، سیدی احمد تبریزی یا استاد سیدی احمد نقاش بوده است. (همان: ۳۵۳).

بهزاد ظرافت کاری و تذهیب را مستقیماً از روح الله میرک خراسانی و قلمزنی ظریف و بیانگری عمیق را از طرح‌های مولانا ولی الله آموخت. در بیست سالگی به عنوان نقاشی با استعداد معرفی شد. در یک دوره هشت ساله (۸۸۶-۸۹۳) سبک خود را تکامل بخشید، و در دوره بعد (۸۹۴-۹۱۶) بهترین آثارش را آفرید. (پاکباز، ۱۳۸۹ب: ۸۱)

«در زمان اقامت در هرات و تبریز به پرورش شاگردان برجسته‌ای چون قاسم علی، شیخ زاده و میرمصور همت گماشت.» (پاکباز، ۱۳۸۹ا: ۴۲۳) که «از میان پیروان مکتب او قاسم علی از همه نام‌آورتر است.» (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۲۵)

درباره نگارگرانی که از او تاثیر گرفته‌اند، می‌توان گفت «نگارگرانی چون میرمصور و آقا میرک بیشتر از سلطان محمد به سبک بهزاد وفادار بوده‌اند، گرچه کارشان به لحاظ پیچیدگی ترکیب بندی و تنوع رنگ از کار استاد متمایز است.» (پاکباز، ۱۳۸۹ ب: ۹۱)

«جمله خواندمیر درباره بهزاد یعنی "نادرالعصر صافی اعتقاد سالک مسالک محبت و وداد، استاد کمال‌الدین بهزاد" نشان می‌دهد که بهزاد در عالم عرفان نیز سیر و سلوک داشته است.» (آژند، ۱۳۸۷: ۳۷۵) چنانکه آمده: بهزاد همواره از گرایش‌های موجود در دربار سلطان حسین متأثر شده و در هنرش جلوه یافته است. سلطان و امیرنویابی به دورازسیر و سلوک عرفانی

1 - esoteric survey on miniatur

2 - formalist survey on miniatur

3 - historic survey on miniatur

۴- "امیر روح الله مشهور به میرک، نقاش هروی الاصل" (آژند، ۱۳۸۷: ۳۵۲) و همان روح الله میرک خراسانی است که غیر از آقامیرک نقاش دوره صفوی می‌باشد و به نام آقا میرک، میرک خراسانی و خواجه میرک نیز شناخته شده است. رک. تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۱۳

نبوده‌اند و خصوصاً با حضور سران نقشبندی چون جامی، تصوف و عرفان از آموزه‌های دربار و درباریان بوده است. (تلخیص، همان: ۳۶۲)

«بی شک، جهان بینی عرفانی جامی و نوایی براندیشه و هنر بهزاد تأثیر بسیار گذاشت» (پاکباز، ۱۳۸۹: ۸۲) درباره نقاشی بهزاد می‌توان گفت: «احساس و تعقل به طرز ظریف و هنرمندانه متعادل شده‌اند.» (پاکباز: ۱۳۸۹: ۴۲۴) «گویی با ظهور استاد کمال الدین بهزاد انسان و طبیعت و زمین و زمان در نقاشی ایرانی دارای جانی تازه گشته و زندگی نوینی یافته‌اند.» (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۱۵)

بهزاد در مکتب هرات پرورش یافت. ولی با توانایی شگرفی که در ترکیب بندی، هماهنگی رنگها و توازن شکل‌ها داشت، باعث و بانی تحولی مهم در سنت نقاشی ایرانی شد. او به مدد خطوط شکلساز قوی و پویا، پیکرهای یکنواخت و بی حالت در نقاشی پیشین را به حرکت در آورد. طبیعت و معماری را به مکان فعل و عمل آدمها بدل کرد؛ و در این محیط، برای هر پیکره جایی مناسب در نظر گرفت. با بهره‌گیری در تأثیرات متقابل رنگها، بخش‌های مختلف تصویر را به هم مرتبط ساخت. به منظور استحکام ساختار کارش به روش‌های هندسی ساختمان ترکیب بندی روی آورد. بدین سان، او توانست میان آدم‌ها، اشیاء و محیط ارتباطی منطقی برقرار کند، که دستاوردی تازه در نقاشی ایرانی بود. (پاکباز، ۱۳۸۹: ۴۲۳-۴۲۴).

رنگ و شکل (فرم) در نقاشی بهزاد تفکیک ناپذیرند و معمولاً سطوح رنگی تخت، به مقتضای بیان مضمون کنار هم نهاده شده‌اند. وی تأثیر متقابل رنگهای مکمل، و کلاً، خصلت بیانگر رنگ را عمیقاً می‌شناخت. (تلخیص، پاکباز، ۱۳۸۹: ۸۳-۸۴)

تفسیر واقع‌گرایانه از رویدادها و داستان، و توجه به جلوه‌های زندگی واقعی، وجه دیگری از نوآوری‌هایش بود و برداشت معنوی از مضمون داستان را فدای توصیف وقایع عادی نمی‌کرد. او برای تجسم دنیای واقعی، روش مبتنی بر اصول زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی را برگزیده بود؛ لذا واقع‌گرایی او ماهیتاً با طبیعت‌گرایی اروپایی متفاوت بود. (تلخیص، پاکباز، ۱۳۸۹: ۴۲۴)

حتی واقع‌گرایی چون او، واقعیت را از طریق نشانه‌ها بیان می‌کردند و اینان روش مفهومی - و نه بصری - را در واقع‌گرایی خود به کار می‌گرفتند. (تلخیص، همان: ۵۹۹) و شاید بتوان گفت: « تلقی ای شرقی آمیخته با تصوف اسلامی، تلقی عمیق عارفانه از واقعیت با تکیه بر تمام جزئیات ذاتی پدیده‌ها؛ یعنی " واقع‌گرایی معنوی "» (محمد زاده، ۱۳۸۶: ۴۲۶)

در نگاره‌های متعلق به این مکتب، نشانی از ترفندهای سه بعدی نمایی به چشم نمی‌خورد. سنت فضا سازی مفهومی نیز به قوت خود باقی است. (تلخیص، پاکباز، ۱۳۸۹: ۹۱)

«این نوع فضا سازی چند ساحتی که بی شک متأثر از بینش عرفانی است، اوج کمال و انسجام زیبا شناختی نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد.» (همان: ۹۳) انسان در محیطی الهی که به سبب غفلتش از آن بی‌خبر است، غوطه ورمیابد. این غفلت جنبه تیره‌ی طبیعت که مخفی‌کننده‌ی مراتب و صفات الهی (حجاب) است را، بروز می‌دهد و زمینه را برای بیان هنری به شیوه‌ی "ناتورالیسم" غرب فراهم می‌کند. اما نگارگر ایرانی همیشه متذکر دریافت آیینگی طبیعت است.

به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست

این نگاه آیت گونه معنوی به طبیعت، در آثار نگارگری به مدد تمهیدات تصویری کاملاً بارز است و نه تنها طبیعت بکر، بلکه محیط مصنوع نیز در آثار بهزاد واجد این نگرش معنوی‌اند. او اصلی‌ترین عناصر یعنی نور و "تزیین" که در هنر اسلامی برای فضای قدسی (شرافت بخشیدن به ماده برای اعتلا یافتن به افقهای برتر)، به کار می‌رود را، برای حصول به این فضا، مورد استفاده قرار می‌دهد. (تلخیص، محمد زاده، ۱۳۸۶: ۴۲۳) در این باره، مولانا ولی‌الله استادی است که نوآوری‌هایش نه فقط در تجسم واقع‌گرایانه‌ی انسان و طبیعت، بلکه در رویکرد عارفانه به موضوع‌ها نیز بر بهزاد جوان تأثیری عمیق می‌گذارد. (تلخیص، پاکباز، ۱۳۸۹: ۷۷)

۱- می‌توان دو اثر شام آخر داوینچی و یوسف و زلیخای بهزاد، که هر دو مضمونی مذهبی دارند و به فاصله ۷ سال در اوج رنسانس خلق شده‌اند را مورد مقایسه قرارداد. رک. محمدزاده، ۱۳۸۶: ۴۲۴-۴۲۵

۶- بهزاد در تعامل با مکاتب نگارگری ایران

در اینجا لازم است برای بررسی شیوه بهزاد، جریانات تاریخی و مکاتب نگارگری که بهزاد در تعامل با آنها بوده است، بپردازیم. «اگر ما تولد بهزاد را در اواخر دهه ۸۶۰ ق. و یا اوایل دهه ۸۷۰ ق فرض کنیم، زندگی او مصادف بوده است با دو مقطع زمانی و دو شیوه متفاوت حکومتی. نیمه اول زندگی او، نیمه دوم سده نهم هجری و حکومت سلطان حسین بایقرا را در برمی گیرد و نیمه دوم زندگی او، نیمه اول سده دهم هجری و سی سال نخستین حکومت صفویان را شامل می شود.» (آژند، ۱۳۸۷: ۳۴۹) مقطع زمانی اول را تحت عنوان دوره پسین مکتب هرات^۱ و در مقطع زمانی دوم را به عنوان مکتب تبریز دوم یا صفوی اول^۲ بررسی می نمایم.

۷- مکتب هرات

۱-۷- هرات پیشین

امیر تیمور پس از فتح ایران، گروه زیادی از اهل فن را به صورت خانه کوچ به پایتخت خود و در ماورالنهر منتقل کرد. شاهرخ حکمران خراسان نیز، در زمان حیات پدر، در حوزه ی فرمانروایی خویش مرکز فرهنگی مهمی بوجود آورد، بطوری که شهر مشهد به یکی از مراکز معتبر هنری در آن روزگار تبدیل شد. به علت انتقال پایتخت شاهرخ به هرات و تبدیل شدن این شهر به مرکز بزرگی در زمینه هنرهای گوناگون از جمله نقاشی، و ظهور هنرمندان بزرگی در زمان سلطنت پسرش بایسنقر در این شهر، از این مکتب به عنوان هرات یاد می کنیم. (تلخیص، تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۰۱)

«در این دوره حمایت هنری یک کار تفننی نبود بلکه بخشی از امور مملکت داری بر شمرده می شد.» (آژند، ۱۳۸۹: ۲۳۷) تیمور «از سیاست سه وجهی خود یعنی کامیابی های سیاسی- نظامی، سیادت و ثروت امپراطوری، تعالی و تنظیم نیروی انسانی کارآمد به خصوص صاحبان حرفه و پیشه و فن، در سرزمین خود محیط فرهنگ پروری پدید آورد که حاصل آن انواع کوشندگیها در قلمرو دانشوری و هنر و معماری بود.» (همان: ۲۳۴)

مکتب هرات اهمیت و اعتبار فراوانی دارد و آن را یکی از درخشان ترین مظاهر هنر نقاشی در ایران و جهان به شمار می آورند. (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۰۴) که برای بیان ویژگی های آن، تمایز بخشیدنش نسبت به روش های پیشین مینیاتور ایرانی و بدست دادن تعریف جامع و مانعی از خصوصیات آن، لازم است که در آغاز تجلیات این مکتب را همچنان که هست، به عنوان تداوم سنت های هنری نقاشی ایران، در هنگامی که مرکز حکومت تیموریان در شهر هرات قرار داشته، معرفی نماییم. (همان: ۱۰۳) با آن که هنرستان هرات، سنت های مکاتب ایرانی پیش از خود را دنبال کرده، نباید انگاشت که نقاشی این دوران یکسره تقلیدی از گذشتگان است. بلکه تکامل و پختگی تازه ای در آن مشهود است که علاوه بر پیشرفت هنر نقاشی، وارد شدن عوامل تازه را نیز می نمایاند. (همان: ۱۰۹)

در زمان تیموریان زیباترین عناصر سبک های نقاشی روزگار ایلخانانان (مکتب تبریز)، آل جلایر (مکتب بغداد) و آل مظفر (مکتب شیراز) در سده هشتم هجری، جذب شد و با عناصر رومانیک و هنری ایرانی درهم آمیخت. این بالندگی در سرتاسر سده نهم هجری ادامه یافت و در نیمه دوم سده نهم با سبک نقاشی ترکمانان غرب ایران ترکیب شد. در این دوره از مکتب هرات، دو تن از تیموریان بیشتر از افراد دیگر پشتیبان هنرها بودند: یکی شاهرخ و دیگری فرزند او بایسنقر میرزا؛ البته نباید گوهرشاد خاتون، همسر شاهرخ را نیز مغفول گذاشت. (آژند، ۱۳۸۹: ۲۴۳)

«شاهرخ در هرات کارگاهی برپا کرد و نقاشانی را به کار مصور سازی متون تاریخی گماشت.» (پاکباز، ۱۳۸۹: ۷۱)

۱- رک. آژند، ۱۳۸۹

۲- رک. محمدی، ۱۳۸۹

سه پسر شاهرخ به نام‌های بایسنقر، ابراهیم سلطان و الغ بیگ، کارگاه‌های خود را در هرات، شیراز و سمرقند برپا کردند. ولی پیش از این‌ها، نواده دیگر تیمور به نام اسکندر سلطان، برجسته‌ترین هنرمندان زمان را در شیراز گردآورد؛ درگیری‌های او با شاهرخ به سرنگونی او انجامید و در نتیجه، بسیاری از نقاشان دربار شیراز به هرات کوچیدند. (تلخیص، همان: ۷۱-۷۲)

«هنر پروری خاندان تیموری بیش از شیراز در هرات جلوه نمود. بایسنقر میرزا پس از آنکه به فرمان شاهرخ حکومت را بدست گرفت، کتابخانه - کارگاه^۱ بزرگ خویش را از سراسر ایران در این شهر برپا کرد.» (همان: ۷۳) و «برجسته‌ترین استادان زمان را از سراسر ایران در دربار خویش گردآورد.» (همان)

«سبک رسمی و قانونمندی که در هرات و زیر نظر بایسنقر میرزا شکل گرفت بر تحولات بعدی نگارگری در دربارهای تیموریان، ترکمانان و صفویان بسیار تاثیر گذاشت.» (همان: ۷۵)

با مرگ بایسنقر (۸۳۸ هـ ق) کارگاه او یکسره از فعالیت بازماند. از جمله واپسین ساخته‌های این کارگاه شاهنامه‌ای کوچک اندازه ولی درخور توجه است (حدود ۸۴۴ هـ ق). به نظر می‌رسد چند نقاش درمصور سازی آن مشارکت داشته‌اند. برخی نگاره‌ها سبک کارگاه بایسنقر را می‌نمایانند و بعضی دیگر تاحدی متأثر از سبک شیراز زمان ابراهیم سلطان هستند و گروه سوم را می‌توان به یک نقاش جوان ترمنسوب کرد که با گرایش به طبیعت، زمینه سبک کمال الدین بهزاد را هموار ساخت. (تلخیص، همان)

۷-۲- هرات پسین

«هرات پس از مرگ شاهرخ (۸۵۰ هـ ق) تا آغاز پادشاهی حسین بایقرا (۸۷۳ هـ ق)، یک دوره اغتشاش سیاسی و رکود هنری را گذرانید. با این حال به نظر می‌رسد که برخی از هنرمندان بدون وابستگی مستقیم به دربار کارشان را ادامه می‌داده اند.» (همان: ۷۵) از آن جمله می‌توان به مولانا ولی الله اشاره نمود.^۲

از زمان به تخت نشستن حسین بایقرا در هرات، انواع هنرها رونقی تازه یافتند و این شهر در خلال ۳۸ سال پادشاهی حسین بایقرا، دوره دیگری از شکوفایی فرهنگی را تجربه کرد که بی شک در کنار طبع آزمایی پادشاه در شعر و توجه او به فرهنگ، شخصیت و اقدامات میرعلیشیرنوی (وزیر و خزانه دار سلطان) را نمی‌توان نادیده گرفت. به همت او محفل انسی شکل گرفت که بهزاد نیز از اعضای اصلی آن بود.

در این جو روشنفکرانه، مکتب نگارگری هرات از نودرخشید. اگرچه استادان این دوره و بسیاری از نگارگران معاصرشان هنوز کمابیش زیر نفوذ سنت نقاشی بایسنقری بودند، بهزاد با بصیرت عمیق و حس واقعگرایانه اش توانست از مرز سنت فراتر رود. (تلخیص، همان: ۷۸-۸۰) و به همین سبب «دوره پسین مکتب هرات را باید عصر بهزاد نامید.» (آژند، ۲۶۱: ۱۳۸۹)

عصر هنرمندی که قدرت و قوه قریحه و طبع هنری او در آثار سفارشی سلطان جلوه می‌یافت و موجب می‌شد تا سلطان لقب "مانی ثانی" بدو بدهد و او را در صدر بنشانند. (آژند، ۱۳۸۷: ۳۶۱)

سلطان حسین بایقرا در حمایت از هنر و هنرمندان، حتی کسانی که در امور فرهنگی می‌کوشیدند را، از پرداخت مالیات معاف داشت و البته موقوفات نیز از علل ترقی هنرها در این دوره بود؛ چرا که متولیان با استفاده از در آمد و عایدات موقوفات در حفظ و اشاعه آثار هنری می‌کوشیدند. (تلخیص، آژند، ۱۳۸۹: ۲۴۹)

چند هنری بودن بعضی از هنرمندان و نیز همگامی تشیع و تصوف از نکات گفتنی در این دوره است که در طرز نگرش هنرهای تصویری بی تاثیر نبوده است.^۳

۱- از نتایج مهم حکومت ایلخانان برای نقاشی ایرانی، بنیانگذاری نوعی هنرپروری بود که سنت کارگروهی در کتابخانه- کارگاه سلطنتی را

پدیدآورد. رک. پاکباز، ۱۳۸۹ b: ۶۰

۲- رک. پاکباز، ۱۳۸۹ b: ۷۵-۷۷

۳- رک. آژند، ۱۳۸۹: ۲۵۱

دریک جمع بندی راجع به مکتب هرات در دوره های پیشین و پسین می توان گفت:

«مکتب هرات در دوره پیشین به پروردگی و هماهنگی خاص خود رسید. هنرمندان آن افزون بر حصول کمال فنی درهنرخویش، به دنیای گسترده ای از فضا بندی و عواطف و یا عینیت و ذهنیت دست یافتند.» (آژند، ۱۳۸۹: ۲۶۰) درحالی که «در نگاره های مکتب پسین هرات بر واقعیت بصری فرد و انسان تاکید گشت و انعطاف پذیری نظام کتابخانه را صحنه گذاشت. در اینجا پیکره هایی که ارائه گردید دیگر حالت تیپ نداشتند بلکه افراد و انسان هایی بودند که درگیر فعالیتهای روز مره اند.» (همان) و این «واقعیت نمایی تصاویر از طریق حرکت و فضا در حقیقت جدایی از شمایل نگاری دوره ی پسین بود که بیشتر برآرمان تاکید داشت تا واقعیت.» (همان)

هنرستان هرات پس از حمله ازبکان (۹۴۲هـ) رو به افول گذاشت و اعتبار خود را از دست داد و بسیاری از هنرمندانش به بخارا مهاجرت کردند که همکاری آنان در بنیادگذاری شیوه ای ایالتی آن منطقه تاثیر فراوان به جا ی گذاشت. (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۲۶-۱۲۵)

«شاید مهمترین نتیجه مکتب هرات پدیداری مکاتب نگارگری بخارا، تبریز دوره صفوی و تبع آن مکتب نگارگری استانبول و مکتب گورکانیان هند از دل آن باشد.» (آژند، ۱۳۸۹: ۲۶۷)

۸- دوره صفوی اول (تبریز دوم یا تبریز صفوی)^۱

شاه اسماعیل هرات را به سال ۹۱۶ هجری قمری گشود و بهزاد را با خود به تبریز آورد و ریاست کتابخانه سلطنتی را بدو سپرد. (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۲۶) گرچه در این باره گزارش دیگری نیز وجود دارد که می گوید: شاه اسماعیل به سبب اهمیت هرات در سال ۹۲۱ ق فرزند دو ساله خود تهماسب میرزا را با اتابکی امیرخان موصولحاکم هرات کرد و بهزاد را به همراه اساتید دیگر، به تربیت تهماسب که در هرات به کسب فضایل و هنرها می پرداخت، گماشت.

بعضی معتقدند که بهزاد پیش از سال ۹۲۸ ق همراه شاه اسماعیل به تبریز آمده است. بعید نیست که شاه در سال ۹۱۶ ق بهزاد را ملازم خود کرده و با خود به تبریز آورده باشد و بعدها همراه فرزندش او را به هرات فرستاده باشد.

به هرتقدیر بهزاد تا سال ۹۲۸ ق که تهماسب میرزا به تبریز برمی گردد، در کنار شاهزاده در هرات باقی می ماند. سپس همراه هنرمندان دیگر به تبریز بازگشته، فرمان "کلانتری کتابخانه همایون" را از شاه دریافت می نماید و ریاست کارگاه هنری کتابخانه سلطنتی صفویان را به عهده می گیرد. (تلخیص، آژند، ۱۳۸۷: ۳۶۶-۳۶۸)

عبادالله بهاری در این باره پژوهشی انجام داده و به این نتیجه رسیده که «هرات در اواخر سلطنت اسماعیل اول و اوایل سلطنت تهماسب اول مرکز اصلی کتاب نگاری صفویان بوده است. بهزاد در آن سال ها هنوز در هرات اقامت داشته و کارگاه این شهر را اداره می کرده است.» (پاکباز، ۱۳۸۹: ۸۷) و «پس از آنکه عبیدالله خان ازبک هرات را تسخیر کرد (۹۳۵هـ ق)، بهزاد و جمعی از شاگردانش رهسپار تبریز شدند.» (همان)

گذشته از این موضوع که بهزاد در چه زمانی و چگونه از هرات به تبریز رفته است، باید گفت: نام آورترین هنرمند نگارگر مکتب هرات که پس از تشکیل دولت صفوی نیز در دستگاه آنان دارای مقامی والا گردید، استاد بهزاد است. (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۱۳) و هم اوست که «دربار صفوی در تبریز را سخت تحت تاثیر دید و سبک خود قرار داد» (پاکباز، ۱۳۸۹: ۸۴) آنچه آمد، تاثیرگذاری بهزاد در این دوران را نشان می دهد و از این رو، مختصراً جریانات این دوره را از نظر می گذرانیم.

براساس آثار و قراین «می توان نتیجه گرفت که در آغاز حکومت صفویان، گروه نسبتاً بزرگی از نگارگران در تبریز به شیوه ترکمنی کاری کرده اند.» (همان: ۸۶) و «بررسی نقاشی ایران در سده نهم بدون در نظر گرفتن جریان های موازی در قلمرو ترکمانان ناقص خواهد بود.» (همان: ۷۷)

۱ - مکاتب دوره صفوی را می توان به مکتب صفوی اول یا تبریز دوم، مکتب صفوی دوم یا قزوین و مکتب صفوی سوم یا اصفهان تقسیم کرد: رک. محمدی، ۱۳۸۹: ۲۴۹

«ترکمانان، به پیروی از تیموریان، در تبریز و بغداد و شیراز کارگاه‌های سلطنتی برپا کردند و هنرمندان محلی و غیرمحلی را به خدمت گرفتند. در این کارگاه‌ها شیوه‌های متأثر از مکتب هرات و با خصوصیات متفاوت پدید آمدند» (همان)

«شاه اسماعیل پس از دستیابی به تبریز، تختگاه آق قویونلوها، کارگاه هنری مکتب ترکمان را در اختیار گرفت.» (آژند، ۱۳۸۷: ۳۶۶)

درباره‌ی اینگونه وقایع مهم سیاسی و مشاهده‌ی تاثیر آن بر روند تحولات نقاشی ایران، می‌توان گفت که دست به دست گشتن مراکز حکومتی غالباً جابه‌جایی هنرمندان و هم‌آمیزی سنت‌های هنری توأم بوده است و بر همین روال، شاه اسماعیل اول صفوی با تشکیل یک دولت واحد، امکان تلفیق مهم‌ترین سبک‌های نگارگری پیشین را فراهم ساخت؛ که در این کارگاه جدید تبریز و تحت حمایت شاه تهماسب اول، نگارگری ایرانی کامل‌ترین جلوه‌هایش را نشان داد. (تلخیص، پاکباز، ۱۳۸۹: ۸۴-۸۶)

همان‌طور که گفتیم «از هم‌آمیزی سنت‌های باختری (تبریز) و خاوری (هرات) مکتب اصیل و کاملی بوجود آمد که درخشان‌ترین نموده‌های آن را در شاهنامه تهماسبی و نسخه مهم دیگری به نام خمسه تهماسبی (۹۴۶-۹۵۰ هـ ق) می‌توان دید» (همان: ۸۷)

سلطان محمد نقش ویژه‌ای در این تلفیق داشته و یکی از نگاره‌های در شاهنامه یادشده، در نقطه اوج میان دو سنت جای دارد. (همان: ۸۷-۹۱)

«نگارگران مکتب جدید تبریز، به پیروی از سنت بهزاد، علاقه‌ای وافر به تصویرکردن محیط زندگی و امور روزمره داشتند.» (همان: ۹۱) و «در این گروه، حرکت فرهنگی هنری مکتب تبریز دوم را به سرپرستی بهزاد آغاز کرده و شیوه نوینی را در نقاشی ایرانی به وجود آوردند.» (محمدی، ۱۳۸۹: ۲۴۹)

«مظفرعلی، عبدالصمد، محمد قدیمی، دوست محمد، عبدالعزیز و چند نقاش دیگر نیز هر یک با ویژگی‌های خود در زمره "وارثان کلک بهزاد" به شمار می‌آیند. اینان در مکتبی به هم می‌پیوندند که با کیفیاتی چون شکوه تزئین، و فور رنگ و پرمایگی احساس شناخته می‌شوند. این واپسین تجربه بزرگ در هنر کتاب‌نگاری ایرانی است.» (پاکباز، ۱۳۸۹: ۹۱)

«در آثار این دوره اغلب شاهد به تصور کشیده شدن وضعیت زندگی در دربار و سلوک طبقه‌ی اشرافی و کاخ‌های زیبا و باغ‌های دلگشا هستیم. این نقاشی‌ها، عظمت و جلال آن دوره را به ما نشان می‌دهند.» (شریفی، ۱۳۸۹: ۲۰)

بازیل‌گری این مکتب را اینگونه توصیف می‌کند: «خصلت کلی این دوره را محافظه‌کاری مفرط تشکیل می‌دهد. هنرمندان این مکتب، شیوه رنگ‌بندی دلخواه خود را یافته‌اند. ایشان از عقل و درایت خوبی برخوردارند که موجب می‌شود در حیطه فن و آزمون زیاد روی نکنند. آن‌ها همه‌ی توجه خود را به ترکیب‌بندی و موضوع معطوف کرده‌اند.» (به نقل از همان)

درباره بهزاد در این برهه باید گفت که او «تا اوایل سلطنت شاه تهماسب که در ۹۳۰ هـ ش به تخت پادشاهی جلوس کرد، زنده بود» (همان: ۱۴)

در نهایت مکتب تبریز صفوی نیز، مانند تمامی مکاتب نگارگری ایرانی، تحت تاثیر روندها و رخدادهای تاریخی و با حفظ تاثیرگذاری خود، جایش را به دیگر مکاتب داد.

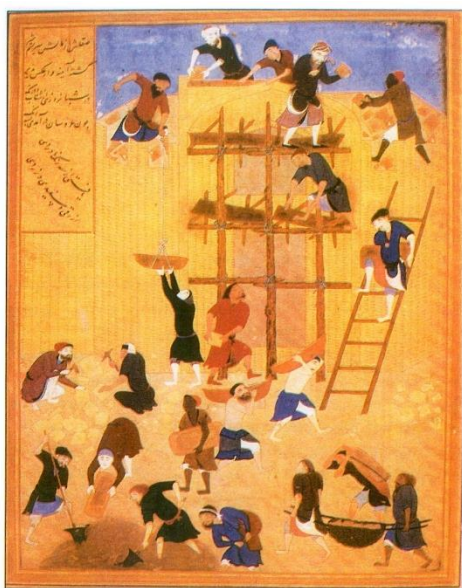
«با انتقال پایتخت صفویان به قزوین (۹۵۵ هـ ق)، دوران شکوفایی مکتب تبریز به پایان رسید. اکنون شاه تهماسب شماری از نقاشان دربار را به کار تزئین کاخ‌چهل ستون قزوین گماشت. گویا خود او نیز در دیوار نگاری این کاخ شرکت کرد. اما کمی بعدتر، او یکسره از هنر و هنر پروری روی برگردانید.» (پاکباز، ۱۳۸۹: ۹۳)

نقش مکتب هرات در مکتب تبریز صفوی آنچنان عمیق و پاینده است که شاید بتوان دوره پنجاه ساله‌ی سلطنت شاه تهماسب را، دوران شکوفایی مکتب هرات نامید.^۱

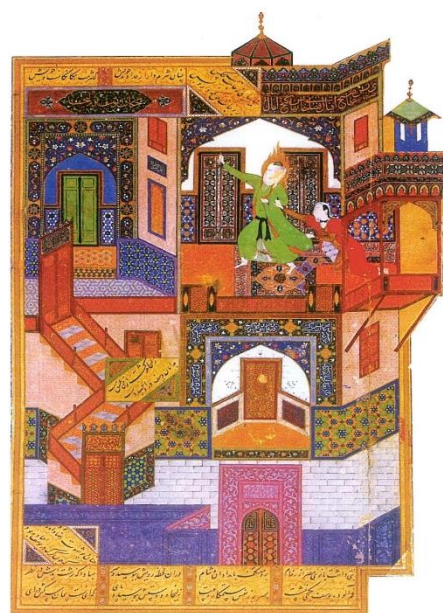
۱- رک. شریفی، ۱۳۸۹: ۱۴

نتیجه

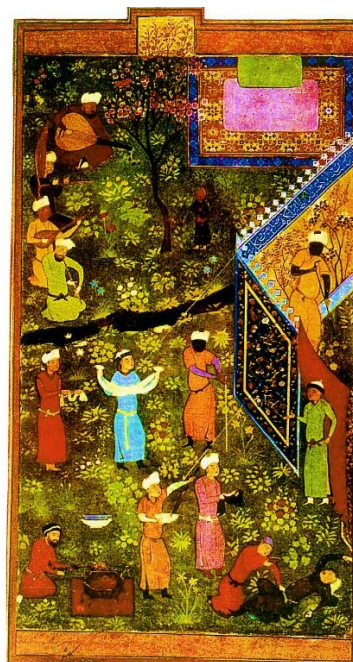
کمال الدین بهزاد نقاش دوره تیموری و صفوی، صاحب سبک و متعلق به مکتب نگارگری هرات (پسین) و نیز تبریز صفوی، مطمئناً یکی از تاثیرگذارترین استادان در این زمینه بوده است. چگونگی شکل گیری این مکاتب، با توجه به زمینه های هنری پیشین در ایران، رخدادهای تاریخی و نیز شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زمان شکل گیری آنها، جالب توجه می باشد. بهزاد نتیجه ی مکاتب و جریان های هنری قبل از خود، شرایط اجتماعی زمان خود و تاثیر گذار بر مکاتب و سبک های بعد از خود بوده و اندیشه و هنرش - به مانند بسیاری از هنرمندان گذشته ی این سرزمین - جنبه ی ماورایی زندگی این جهان را بازمی نمایاند.



تصویر ۲- ساختمان کاخ خورنق، اثر کمال الدین بهزاد
(تجویدی، ۱۳۸۶:۱۲۲)



تصویر ۱- فرار یوسف از دست زلیخا، اثر کمال الدین بهزاد
(آزند، ۱۳۸۹:۳۰۰)



تصویر ۳- سلطان حسین میرزا در گلگشت،
اثر کمال الدین بهزاد (آزند، ۱۳۸۹:۳۰۴)

منابع

۱. آژند، یعقوب، مکتب نگارگری هرات، فرهنگستان هنر، چاپ اول، تهران، (۱۳۸۷)
۲. بی نا، نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، نشر سمت، چاپ اول، تهران، (۱۳۸۹)
۳. پاکباز، روئین، دایره المعارف هنر، فرهنگ معاصر، چاپ نهم، تهران، (۱۳۸۹ a) (۱۳۷۸)
۴. بی نا، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، زرین و سیمین، چاپ نهم، تهران، (۱۳۸۹ b)، (۱۳۷۹)
۵. تجویدی، اکبر، نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده دهم هجری، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات، چاپ سوم، تهران، (۱۳۸۶)، (۱۳۵۲)
۶. دهخدا، علی اکبر، فرهنگ متوسط دهخدا، دانشگاه تهران، چاپ اول، تهران، (۱۳۸۵)
۷. رهنمود، زهرا، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی نگارگری، سمت، چاپ دوم، تهران، (۱۳۸۸)، (۱۳۸۶)
۸. شریفی، بهمن، آموزش نگارگری جلد (۱): طراحی، ترجمه سونیا رضاپور، ویرایش مریم معصومی، یساولی، چاپ اول، تهران، (۱۳۸۹)
۹. محمدی، رامونا، تاریخ و سبک شناسی نگارگری و نقاشی ایرانی، فارسیران، چاپ اول، تهران، (۱۳۸۹)
۱۰. محمدزاده، مهدی، رئالیسم معنوی در آثار کمال الدین بهزاد " نگاه ویژه او به انسان و طبیعت"، مجموعه مقالات همایش بین المللی کمال الدین بهزاد، فرهنگستان هنر، چاپ دوم، تهران، (۱۳۸۶)، (۱۳۸۳)، (صص ۴۱۵-۴۲۷)