Rahpooye Honarha-ye Sana'ee Quarterly
Vol. 5, Issue 17, No. 3, Autumn 2025

COMPARISON OF MURAL PAINTING AND MINIATURE OF ISFAHAN SCHOOL (Case Study: ISFAHAN ALI QAPU PALACE)

Hadi Abozari[1], **Bijan Arbabi**[2]

Received: 2025/7/9, Accepted: 2025/9/18
Doi: 10.22034/rac.2026.2068064.1145

Abstract

The tradition of miniature painting that called Negārgari in Persian dictionaries occupies a crucial and essential role in the visual culture of Iran and has long been regarded as a foundational pillar of Persian artistic expression. As one of the oldest and most enduring forms of Iranian visual and also traditional art, miniature painting has historically functioned not only as an aesthetic endeavor but also as a vehicle for intellectual, spiritual, and literary transmission. In the broader context of Persianate art, it is often revered as the "mother of arts" due to its sophisticated integration of narrative, myth, design, and symbolic meaning. This art form, throughout the dynamic and often turbulent history of Iran, evolved through two principal trajectories: the manuscript illustration tradition, which adorned illuminated books and handwritten texts, and monumental mural painting, which embellished the interior walls of significant architectural structures. Both forms reached a particularly vibrant stage of development during the Safavid period (1501–1722), especially within the framework of the Isfahan School, which emerged as a leading center for artistic innovation and synthesis in early modern Iran. This research seeks to investigate the relationship between these two major artistic expressions ,miniature painting and wall painting, through a comparative case study focused on the murals of Ālī Qāpū Palace and the illustrated manuscripts produced under the Isfahan School. The main objective is to assess the degree of mutual influence between these two visual traditions while also exploring the impact of Western artistic elements on their stylistic and conceptual formation. By adopting a descriptive-analytical approach and relying on both field observations and library-based sources, this study provides a nuanced evaluation of how the socio-political, religious, and cultural contexts of the Safavid era shaped the evolution of these visual forms. A selection of key illustrated manuscripts representative of the Isfahan School was used as the core comparative corpus. These include the Shahnameh preserved in the Chester Beatty Library (996–1006 AH), the Shahnameh of Shah Abbas from the Spencer Collection (1023 AH), a Mantiq al-Tayr manuscript

1. M.A. in Painting, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: hadibzr21@gmail.com 0000-0002-8882-6506
2. Assistant Professor, Department of Carpet, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.
Email: bijanarbabi416@gmail.com

attributed to the period of Shah Abbas I, a Gulistan of Sa'di dated 1024 AH, a copy of Jāmiʿ al-Tawārīkh associated with the reign of Shah Abbas II and held in Golestan Palace, and a late Shahnameh produced during the declining years of the Safavid dynasty under Shah Sultan Hussein (Metropolitan Museum). These were studied alongside selected mural panels and decorative wall paintings from Ālī Qāpū Palace, with particular attention to iconographic motifs, compositional structure, formal elements, and narrative content. The findings of the study reveal both continuities and ruptures between the two media. While miniature paintings remained closely linked to literary texts and maintained a format optimized for private viewing and aristocratic patronage, mural paintings—especially those at Ālī Qāpū—moved toward a more public, performative, and often secular aesthetic. The murals of Ālī Qāpū exhibit subjects such as musical gatherings, feasts, female figures, and Europeanized interiors, indicating a distinct shift in both content and function. These images reflect the growing importance of courtly entertainment, the increasing visibility of women in visual culture, and the subtle incorporation of Western norms—likely facilitated through Armenian merchants, diplomatic exchanges, and the missionary presence in New Julfa. Stylistically, although both art forms share a foundation in Persian aesthetics, mural painting began to deviate from traditional conventions during the late Safavid period. The use of chiaroscuro (light-and-shadow modeling), linear and atmospheric perspective, naturalistic anatomy, and European dress codes all suggest the influence of Western artistic vocabularies. Such elements are more prominently seen in the single-leaf (tak-pardeh) painting format, which flourished independently of manuscript production and is considered a transitional form between classical miniature and later Qajar portraiture. The mural works of Ālī Qāpū thus show stronger affinities with this single-sheet genre than with manuscript miniatures in the strict sense. Therefore, this research proposes that while manuscript illustration and wall painting coexisted and even overlapped in the Isfahan School, they represent divergent artistic trajectories shaped by differing material, functional, and ideological contexts. The palace murals were not simply enlarged transpositions of book miniatures; rather, they constituted a distinct visual language, responsive to architectural space, changing patronage systems, and new aesthetic expectations. This distinction challenges prevailing assumptions in Iranian art history that tend to overemphasize the unity or continuity between artistic media and underscores the need for more context-sensitive approaches to the study of Persian visual culture. Ultimately, the murals of Ālī Qāpū should be interpreted not merely as decorative supplements to architecture, nor as direct extensions of manuscript traditions, but as autonomous artistic productions shaped by Safavid court culture, urban cosmopolitanism, and cross-cultural artistic exchange. In light of these findings, the study repositions Ālī Qāpū's murals within the broader narrative of Persian art history as key markers of both continuity and transformation at the crossroads of tradition and modernity.

Keywords: Isfahan School, Miniature, Manuscript Illustration, Mural Painting, Ali Qapu

مطالعه تطبیقی دیوارنگاری و نگاره‌های نسخه‌های خطی مکتب اصفهان (مورد پژوهشی: کاخ عالی‌قاپو اصفهان)

هادی ابوذری [۱]، **بیژن اربابی** [۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۲۷
Doi: 10.22034/rac.2026.2068064.1145

چکیده

نگارگری در فرهنگ ایران، به عنوان یکی از شاخه‌های هنرهای تصویری، دارای جایگاهی بنیادی است و همواره به عنوان هنر مادر در میان دیگر هنرهای صناعی شناخته شده است. این هنر، در طول تاریخ ایران، به دو شیوه اجرا و توسعه یافته است: نخست، در قالب نگاره‌های نسخه‌ای که برای تزئین صفحات کتاب‌های نفیس و دست‌نوشته‌های خطی به کار می‌رفته‌اند؛ و دوم، به صورت دیوارنگاره‌هایی که روی سطح داخلی بناهای معماری شاخص ترسیم شده‌اند. دورهٔ صفویه، به‌خصوص در چارچوب مکتب اصفهان، زمینه‌ای مستحکم برای شکوفایی بی‌سابقه هر دو گونهٔ هنری فراهم آورد، به گونه‌ای که امکان بررسی وجوه اشتراک، تمایز و تأثیرگذاری‌های متقابل میان این دو شاخهٔ مهم فراهم شد.

پژوهش حاضر، با رویکرد توصیفی- تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده‌های میدانی، به مقایسهٔ تطبیقی میان دیوارنگاره‌های کاخ عالی‌قاپو و نگاره‌های نسخ خطی مکتب اصفهان می‌پردازد. هدف اصلی، واکاوی میزان تأثیرپذیری این دو از یکدیگر و بررسی مؤلفه‌های هنر غربی در شکل‌گیری آنها است. یافته‌ها نشان می‌دهد که با وجود اشتراک‌های بنیادین، این دو مسیر هنری روندهای مستقلی را طی کرده‌اند. نگاره‌های نسخ خطی، ادامهٔ نگارگری مکاتب تبریز و قزوین بودند، در حالی که دیوارنگاره‌های عالی‌قاپو، به‌ویژه در اواخر دوره صفوی، با نگاره‌های تک‌ورقی شباهت بیشتری دارند؛ آثاری که تحت تأثیر فضای اجتماعی جدید و کاهش حمایت‌های درباری تولید شدند. عناصر بصری همچون سایه‌روشن، عمق‌نمایی، پیکره‌پردازی واقع‌گرایانه و پوشش‌های فرنگی، نشانه‌هایی از تأثیر هنرِ غربی‌اند که در هر دو گونه قابل مشاهده‌اند. بنابراین، این‌طور به نظر می‌رسد دیوارنگاره‌ها بیشتر در امتداد نگاره‌های تک‌ورقی قرار می‌گیرند.

واژگان کلیدی: مکتب اصفهان، نگارگری، نسخه‌های خطی، دیوارنگاری، عالی‌قاپو

۱. کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: hadibzr21@gmail.com
0000-0002-8882-6506
۲. استادیار گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: bijanarbabi416@gmail.com

مقدمه

یکی از مهم‌ترین دوره‌های هنری در تاریخ ایران، دورهٔ صفویه است. سلاطین صفوی در سه مقطع تاریخی، شهرهای تبریز (۹۰۶ق)، قزوین (۹۵۵ق) و اصفهان (۹۹۹ق) را به عنوان پایتخت‌های خود برگزیدند تا بتوانند به ثبات سیاسی و حکومتی دست یابند. نتیجهٔ این پایداری، انباشت ثروت و رفاه بود که بستری مناسب برای توجه به هنر فراهم ساخت. هر یک از این پایتخت‌ها، به‌تناسب شرایط اجتماعی و سیاسی خود، مکتب مستقل نگارگری را شکل دادند.

با انتخاب اصفهان به عنوان پایتخت و تثبیت حکومت صفویه، فضایی به وجود آمد که در آن، نگارگری از چارچوب دربار خارج شد و مشتریان و سفارش‌دهندگانی بیرون از دربار یافت. در پی این تحول، خلق تک‌نگاره‌ها افزایش یافت. از سوی دیگر، روابط و مراودات هنری با اروپا، بر شیوه‌های تزیین داخلی بناها اثر گذاشت و دیوارنگاری، که پیشینه‌ای طولانی در هنر ایران داشت، به شکل نوینی گسترش یافت و هم‌پای دیگر هنرها توسعه پیدا کرد.

بر اساس تصاویر به‌جامانده از نگاره‌ها و دیوارنگاره‌های مکتب اصفهان، این فرضیه مطرح می‌شود که نگارگری و دیوارنگاری در این دوره سرچشمه‌ای یکسان داشته‌اند و حتی در بسیاری از موارد، هنرمند واحدی آنها را خلق کرده است، هرچند بستری متفاوت برای اجرا داشته‌اند. علاوه‌بر این، در برخی از نگاره‌های کاخ‌های صفوی، تأثیرپذیری از هنر اروپایی نیز مشهود است. ظهور پیکرهٔ واقع‌گرای انسان در مناظر، که پیش از مکتب اصفهان سابقه‌ای نداشت، از دیگر ویژگی‌های شاخص این دوره است.

از این‌رو، بررسی تطبیقی نگاره‌های به‌جامانده در نسخه‌های خطی و دیوارنگاره‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد و می‌تواند در تقویت یا رد این فرضیه نقش ایفا کند. هدف پژوهش حاضر، نخست بررسی دیوارنگاره‌های کاخ عالی‌قاپو در شهر اصفهان دوره صفوی است. سپس نسخه‌های مصور مکتب اصفهان شناسایی می‌شوند و درنهایت، با کنار هم قرار دادن نقاشی‌های دیواری و نسخه‌های خطی، تأثیرات متقابل آنها تحلیل و تطبیق خواهد شد.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تاریخی انجام شده است. گردآوری اطلاعات به صورت ترکیبی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای (اسناد و مدارک معتبر علمی) و روش‌های میدانی (شامل عکسبرداری و مشاهده) صورت گرفته و داده‌های حاصل، گردآوری و طبقه‌بندی شده‌اند. در بخش میدانی، با بازدید و بررسی دیوارنگاره‌های کاخ عالی‌قاپو، نمونه‌های مورد نظر انتخاب و ثبت شده‌اند. در بخش کتابخانه‌ای نیز با مطالعهٔ کتاب‌ها و مقالات مرتبط، توصیف و تحلیل نمونه‌ها انجام گرفته است. درنهایت، این نمونه‌ها با نگاره‌های موجود در متون و پژوهش‌های مرتبط، تطبیق داده شده و تحلیل‌های لازم ارائه گردیده است.

این پژوهش به شیوهٔ تحلیلی-توصیفی و با اتکا به روش‌های میدانی و کتابخانه‌ای، دیوارنگاره‌های عالی‌قاپو را با شش نسخهٔ مصور برجستهٔ این مکتب تطبیق داده است. این شش نسخه که مبنای اصلی تحقیق قرار گرفته‌اند و امکان مطالعهٔ دقیق‌تر دیوارنگاره‌های کاخ عالی‌قاپو را فراهم ساخته‌اند، عبارت‌اند از:

ـ شاهنامه، کتابت از ۹۹۶ تا ۱۰۰۶ هجری قمری (کتابخانه چستربیتی)

ـ شاهنامه شاه عباسی، کتابت در ۱۰۲۳ هجری قمری (مجموعه اسپنسر، کتابخانه عمومی نیویورک)

ـ منطق‌الطیر عطار، کتابت در دورهٔ شاه عباس اول (موزه متروپولیتن)

ـ گلستان سعدی، کتابت در ۱۰۲۴ هجری قمری (مجموعه تخصصی و آرشیو دانشگاه اورگن، آمریکا)

ـ جامع‌التواریخ رشیدی، کتابت در حکومت شاه عباس دوم (کاخ گلستان)

ـ شاهنامه، کتابت در سال‌های پایانی حکومت شاه سلطان حسین، ۱۱۰۵ هجری قمری (موزهٔ متروپولیتن)

پیشینه پژوهش

درباره پیشینه پژوهش پیش رو تاکنون اثر جداگانه‌ای با این عنوان به نوشتار در نیامده است. حسن قلی‌پور و پرویز حاصلی در مقاله «بررسی تأثیر روابط فرهنگی با اروپا بر نقاشی مکتب اصفهان»، به تحلیل نفوذ روابط فرهنگی و ورود آثار و هنرمندان نقاشی غربی به ایران پرداخته و نشان داده‌اند که این تعاملات چگونه بر سبک زندگی و نوع پوشش مردم اثر گذاشته است. درنهایت، نفوذ فرهنگ و هنر اروپایی، به تغییر در فرم و محتوا و کمرنگ شدن سنت ایرانی و ایجاد شیوه فرنگی‌سازی در نقاشی ایرانی منجر شد (۱۳۹۸). اصغر جوانی، شهناز امینی و مجیدرضا مقنی‌پور در مقاله «شناسایی نمونه پیکره‌های انگلیسی

Doi: 10.22034/rac.2026.2068064.1145

در نگارگری مکتب اصفهان» بر این عقیده بودند که برخی از پیکره‌های انسانی نگاره‌ها از قواعد و اصول نگارگری مکتب اصفهان خارج شد و خصوصیاتی غیر ایرانی را در خود جای داد. همچنین تأثیر هنرمندان غربی به‌ویژه نقاشان انگلیسی بر شیوه طراحی پوشش پیکره‌ها به‌ویژه کلاه، چکمه و شنل محسوس بود (۱۳۹۷). هدی مقدم‌منش در مقاله «تاثیر نقاشی اروپا بر نگارگری ایران در مکتب اصفهان» به این نتیجه رسیده است که: هم زمان با ورود هنرهای غربی بر اثر عوامل متعدد به ایران، نگارگری سنتی ایران رفته‌رفته روبه افول نهاد و جای خود را به سبک جدید اروپایی داد (۱۳۹۴). مرضیه تاجی اشکفتکی در پایان‌نامه خود با عنوان «مقایسه تطبیقی دیوارنگاره‌های خانه پیرنیا در نایین با دو بنای عالی‌قاپو و چهل‌ستون در اصفهان» در پی اشتراک‌ها و تفاوت‌های این سه بنا بوده که پس از بررسی بیان می‌دارد؛ شباهت‌های بسیاری بین نقوش بناهای مورد مقایسه وجود دارد و به نظر می‌رسد دیوارنگاره‌های خانه پیرنیا در نایین تأثیر بسیاری را بر دو بنای مورد نظر داشته باشد به گونه‌ای که حتی می‌توان آن را الگویی برای نمونه‌های هم عصر خود در دوره صفویه دانست (۱۳۹۱). یعقوب آژند در مقاله «نقاشان اروپایی در ایران، دوره صفوی» بیان می‌دارد نقاشانی چند از اروپا به ایران آمده و در مواردی به استخدام دربار درآمده‌اند، اجرای نقاشی برخی از بناها و کاخ‌ها را بر عهده داشته و گام مهمی در به وجود آمدن سبک فرنگی در نقاشی ایران برداشتند (۱۳۸۳). جلال ستاری در مقاله «نقاشی‌های کاخ علی‌قاپو» هم تأثیرهنرمندان چینی و هم هنرمندان اروپایی را در نقاشی‌های عالی‌قاپو مؤثر می‌داند (۱۳۴۶).

رویکرد نویسنده در پژوهش پیشِ رو تأثیرهای متقابل نگارگری و نقاشی‌های تک ورقی و دیوارنگاری بر یکدیگر و یکسان بودن خالق این دو شیوه، هم‌چنین تأثیر شیوه اروپایی بر نگارگری و دیوارنگاری مکتب اصفهان صفوی می‌باشد.

مکتب اصفهان

در شناسایی مکاتب هنری، شاخص‌های زمانی و مکانی اهمیت بسزایی دارند. شروع سبک اصفهانی عموماً به اواخر دهۀ ۹۹۰ هـ.ق نسبت داده می‌شود. بر این اساس، سرآغاز مکتب نگارگری اصفهان به سال ۱۰۰۶ هـ.ق بازمی‌گردد؛ سالی که اصفهان به‌طور رسمی به عنوان پایتخت ایران معرفی شد و شاه عباس اول در نوروز آن سال نخستین خطبه خود را ایراد کرد. بااین‌حال، باید توجه داشت که پیش از این رویداد، یک بازۀ گذار میان مکتب تبریز صفوی و مکتب اصفهان وجود داشته است. در این دوره، مکتبی با عنوان «قزوین-مشهد» شکل گرفت که پیدایش آن بیش از هر چیز به جابه‌جایی پایتخت از تبریز به قزوین به دلایل سیاسی و نیز دگرگونی‌های روحی و اعتقادی شاه تهماسب صفوی بازمی‌گشت. آثار پدیدآمده در این مکتب نه همچون آثار مکتب تبریز صفوی سرشار از رنگ و ترکیب‌بندی‌های متنوع بود و نه همانند مکتب اصفهان با طراحی‌های سیّال رضا عباسی شناخته می‌شد. در این مکتب، نگاره‌های تک‌برگی هم به صورت طراحی و هم به صورت رنگ‌آمیزی شده ادامه یافت، اما دامنه و گسترۀ موضوع‌های آن بیشتر بر بازنمایی صحنه‌های روزمره چون مردان در حال کار، شیوخ و درویشان و نیز تصویرهای متنوعی از زنان و مردان درباری متمرکز بود (کن بای، ۱۳۷۸: ۸-۹۷). هنرمندان این مکتب در محدودۀ شهرهای اصفهان، کاشان، شیراز و قزوین به ارائه آثار ناب هنری می‌پرداختند.

همان‌گونه که در سنت نگارگری ایرانی، به‌ویژه در مکتب تبریز صفوی، رایج بود، نگارگران گرایش فراوانی به بازنمایی جهان پیرامون و صحنه‌های زندگی روزمره در قالب نگاره‌هایی کوچک داشتند. در ترکیب‌بندی آثار، تمامی صفحه با پیکره‌ها، تزیینات معماری و جزئیات مناظر پوشانده می‌شد. با این تفاوت که در نگاره‌های این دوره، عمق‌نمایی به شیوه اروپایی که بر اساس کوچک‌شدن تدریجی اشیاء از پیش‌زمینه به پس‌زمینه استوار است، به‌کار نمی‌رفت؛ بلکه اندازۀ پیکره‌ها با توجه به ارزش و اهمیت شخصیت‌ها یا موضوع‌ها تعیین می‌شد. بدین معنا، نگارگران در رویکرد واقع‌گرایانۀ خود هیچ‌گاه از طبیعت‌نگاری غربی بهره نمی‌بردند.

در این آثار، همانند نگاره‌های پیشینیان، نشانی از شیوه‌های رنگ‌آمیزی و عمق‌نمایی متداول در هنر غربی (همچون پرسپکتیو و سایه‌روشن) مشاهده نمی‌شود. رنگ‌گذاری در نگارگری ایرانی به شیوه تخت و دوبعدی بود و هنرمند از ایجاد عمق و حجم پرهیز می‌کرد؛ حال آنکه در سنت غربی، نقاش با استفاده از تیرگی و روشنی رنگ‌ها به نمایش حجم و عمق می‌پرداخت. فضاسازی در نگارگری ایرانی ماهیتی مفهومی داشت و فضا از رهگذر نشانه‌های انتزاعی از جهان واقعی بازنمایی می‌شد. این نوع فضاسازی چندساحتی که به نظر می‌رسد متأثر از بینشی عرفانی باشد به سبب جلوه‌های شکل و رنگ، پاره‌ای از عناصر را دورتر یا نزدیک‌تر نشان می‌داد. بدین‌سان، فضا هم‌زمان دوبعدی و دارای عمق، یکپارچه و در عین حال گسسته جلوه می‌کرد. هر بخش نگاره به‌منزلۀ مکانی مستقل برای وقوع رویدادی خاص

بود؛ رویدادهایی که پیوستگی زمانی و مکانی نداشتند، اما گویی ناظری آگاه همه را در یک لحظه می‌دید(پاکباز، ۱۳۹۰: ۹۲-۹۳). با این همه، در مکتب اصفهان و هم‌زمان با آشنایی نگارگران با آثار اروپایی، دگرگونی‌هایی در شیوهٔ اجرای نگاره‌ها پدید آمد. برای نمونه، رضا عباسی اگرچه گاه مردان اروپایی را موضوع اثر خود قرار می‌داد، هرگز از اسلوب‌های سایه‌روشن و عمق‌نمایی غربی بهره نگرفت. سبک او بر ارزش‌های بصری خط استوار بود. رضا عباسی با تغییر ظریف ضخامت خطوط به وسیلهٔ قلم‌نی، توانایی شگرفی در نمایش حجم‌ها و انحنای پیکره‌ها نشان می‌داد(پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۲۳). از این‌رو در مقاله پیش‌رو استفاده از واژگانی چون سایه‌روشن، عمق‌نمایی، پرسپکتیو و رنگ‌آمیزی معطوف به سنت نگارگری ایرانی است.

به‌طورکلی، تولید آثار هنری در بسیاری از جوامع، نیازمند پشتیبانی درباری است. در جامعهٔ آن روز ایران، دغدغه‌های روزمره مردمِ فرودست بر تأمین نیازهای اساسی همچون خوراک، پوشاک و سرپناه متمرکز بود و طبیعتاً توجه چندانی به هنر نداشتند. بنابراین، پشتیبانی از هنر عمدتاً بر عهدهٔ پادشاه و دربار بود. این روند تا دوران محمد خدابنده (۹۸۵-۹۹۶ هـ.ق) ادامه داشت؛ اما وی در دوران حکومت خود به نگارگری و حمایت از هنرمندان توجه چندانی نشان نداد. در نتیجه، نگارگران ناچار به مهاجرت شدند یا به خلق آثاری که مورد توجه مردم غیر دربار بود، پرداختند.

از سویی دیگر، ارائه آثار باب سلیقه مردم، برای نگارگر آزمودن‌های نوینی را پیش آورد که پیشینه‌ای در سنت نگارگری ایران نداشت؛ در حقیقت، گام‌های نخستین برای دگرگونی و تحول در نگارگری در این دوره برداشته شد (تصویر ۱). هنرمندانی چون محمدی، شیخ محمد، صادقی بیگ و رضا عباسی در این روند نقش برجسته‌ای داشتند (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۹۳-۹۴؛ زکی، ۱۳۷۲: ۱۵۳-۱۵۵).

در هر جامعه‌ای، پیشرفت حاصل تعامل میان اراده و خواست حکومت، حمایت‌های مادی و معنوی آن و استعدادهای فردی موجود است. دوران شاه عباس اول، به‌گواه منابع تاریخی، نقطهٔ اوج صفویان محسوب می‌شود و این رویکرد در عرصهٔ هنر نیز نمود یافت. ایجاد کتابخانهٔ سلطنتی، انتخاب کلانتر یا سرپرست برای سازمان‌دهی فعالیت‌های هنری و سفارش نگارش و مصورسازی متون، زمینهٔ رشد و شکوفایی هنر نگارگری را فراهم ساخت. در زیر به چند نمونه از آثار خلق شده در مکتب اصفهان اشاره می‌شود:

شاهنامه شاه عباسی: کتابی که در سال ۱۰۲۳هـ.ق به روش شاهنامه بایسنقری مصور و به شاه عباس اول اهدا شده بود، ۴۴نگاره داشت که امروزه تنها بخشی از آن باقیمانده که دربردارندهٔ ۱۶ نگارهٔ بدون تاریخ و یک سرلوح مذهب از هنرمندی به نام زین‌العابدین است (پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۲۰).

منطق الطیر عطار؛ از کتاب آرایی‌های قابل توجه دورهٔ شاه عباس اول و از دستاوردهای هنری دورهٔ سلطان حسین بایقرا به حساب می‌آید (آژند، ۱۳۸۵: ۶۹).

گلستان سعدی؛ یکی از نسخه‌های چشم‌گیرگلستان سعدی مکتب اصفهان با کتابت میرعماد متعلق به سال۱۰۲۴ هـ.ق می‌باشد. در این نسخه سبک میرعماد در خط نستعلیق در اوج کمال است. این نسخه ۱۲۶ برگ و شش نگاره دارد. یک نگاره این نسخه را رضا عباسی اجرا کرد (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۸۲). همچنین نسخه‌های عجایب‌المخلوقات قزوینی، مثنوی خسرو و شیرین، شاهنامه رشیدا و شاهنامه قرچقای‌خان از دیگر نسخی بودند که در این دوره مصور گردیدند.

در دوران پایتختی اصفهان، این سه شاخص (کتابخانه،

تصویر ۱. بانوی خیال‌پرداز، اثر رضا عباسی (کن‌بای، ۱۳۹۳: ۱۵۲)

Doi: 10.22034/rac.2026.2068064.1145

کلانتر، سفارشات) قوت گرفت و حضور هنرمندانی چون شیخ محمد، صادقی بیگ و رضا عباسی، مکتب اصفهان را به اوج خود رساند (تصویر ۲). علاوه‌براین، روابط گستردهٔ حکومت با سفرای اروپایی، امکان آشنایی هنرمندان ایرانی با شیوه‌های نقاشی اروپایی را فراهم آورد. در برخی گزارش‌ها حتی به حضور نقاشان اروپایی در دربار اشاره شده است. از زمان سلطنت محمد خدابنده به بعد، نگارگران با افق‌های تازه‌ای در آفرینش آثار روبه‌رو شدند؛ به‌ویژه با افزایش نقش انسان در آثار هنری، وجه این‌جهانی نگارگری برجسته‌تر شد. همچنین در مکتب اصفهان، تقدم خط بر رنگ و به‌کارگیری شیوه‌های عمق‌نمایی اروپایی متداول گردید (ذبیح‌زاده، ۱۳۹۴: ۱؛ کن‌بای، ۱۳۷۸: ۹۳-۱۰۵؛ رابینسون، ۱۳۷۶: ۷۲-۷۴؛ زکی، ۱۳۷۲: ۱۵۳-۱۵۵). در مجموع، می‌توان گفت ویژگی‌های مکتب اصفهان صرفاً در جزئیاتی مانند دستار با دوازده پیچش یا آستین‌های بلند به دور مچ دست خلاصه نمی‌شود؛ بلکه مهم‌ترین شاخص آن، حرکت به سوی این‌جهانی‌شدن نگارگری و عبور از چارچوب‌های سنتی به تجربه‌های نوین و پویا بود (تصویر ۳).

تصویر ۲. نگاره نپذیرفتن فریدون فرستادهٔ سلم و تور را (کن‌بای، ۱۳۹۳: ۴۰)

دیوارنگاری

با انتقال پایتخت صفویان از قزوین به اصفهان در دههٔ نخست سلطنت شاه عباس اول، به منظور رقابت با کاخ‌های عثمانی و کلیساهای اروپایی، تزیین کاخ‌های چهل‌ستون و عالی‌قاپو به دستور شاه و جانشینان او مورد توجه ویژه قرار گرفت. در این دوره، پیکرنگاری در معنای واقعیِ دیوارنگاره (نقاشی دیواری) با ویژگی‌های خلاقانه و منحصربه‌فرد در بناهای این عصر پدیدار شد (Canby, 2002: 96) اگرچه پنداشته می‌شود تصاویر دینی که سقف و دیوارهای بناها را می‌پوشانید، نخستین بار در دوره صفوی پدید آمد، اما نقاشی دیواری ایران در طول سده‌های هفتم و هشتم هـ . ق، از نقاشی بودایی مایه‌هایی گرفت. مسلمانان ابتدا از بیم آنکه فرهنگ ایرانی تحت تأثیر فرهنگ بودایی قرار گیرد، از نقاشی دیواری استقبال نکردند. اما با هجوم تیموریان وضع دگرگون شد و ایرانیان مسلمان مانعی ندیدند که ایران و آسیای میانه]ایران‌شهر[بار دیگر نگاهی به شرق داشته باشند. بدین‌ترتیب شرایط مناسب برای هنر نقاشی پدید آمد و تصاویر، اعم از تصاویر چینی و غیر آن، همه جا در دید عامه مردم قرار

تصویر ۳. جوان ایستاده با ساغر و قرابه (کن‌بای، ۱۳۹۳: ۱۴۴)

گرفت بدون اینکه برخوردی با میراث اصیل ایرانی پیدا کند (عکاشه، ۱۳۸۰: ۳۵).

دوران طلایی نقاشی و مصورسازی کتب در ایران اسلامی، به دوره‌های ایلخانی، تیموری و آغاز صفوی به‌ویژه در مراکز هنری هرات و تبریز بازمی‌گردد. اما دوران اوج دیوارنگاری ایران، به دورهٔ شاه عباس اول تعلق دارد که بیش از هرجای دیگر در کاخ‌های چهل‌ستون و عالی‌قاپو نمود یافته است (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷).

کاخ عالی‌قاپو

ساخت کاخ عالی‌قاپو در سال‌های ۹۹۷ تا ۹۹۹ هـ.ق، به عنوان بخشی از طرح آغازین میدان شاه (باغ نقش‌جهان) آغاز شد. در ابتدا، این کاخ به صورت یک ورودی دو طبقه‌ای طراحی شد، اما در گذر زمان، تا سال ۱۰۲۴ هـ.ق، به‌تدریج به یک برج پنج‌طبقه گسترش یافت. آخرین تغییر مهم در ساختار این کاخ، اضافه‌شدن تالار و زیرساخت‌های مرتبط با آن بود. تالار جدید، که از ردیف حجره‌های جانبی کاخ بیرون می‌زد، به‌رغم ایجاد ناهمخوانی در هماهنگی بصری میدان، بر تمام فضای عمومی آن اشراف داشت (کن‌بای، ۱۳۸۵: ۴۶). هر طبقهٔ این کاخ از یک تالار مرکزیِ بزرگ برای پذیرایی و چندین اتاق کوچک‌تر در اطراف آن تشکیل شده است. در بخش جلویی به‌سمت میدان و در عقب به‌سمت باغ، ایوانی قرار دارد که در آن نشسته و به تماشای مناظر می‌پرداختند (دلاواله، ۱۳۴۸: ۴۳-۴۶).

مطالعهٔ نقاشی‌های کاخ عالی‌قاپو

در این پژوهش، دیوارنگاره‌های کاخ عالی‌قاپو بر اساس شیوهٔ هم‌نشینی عناصر تصویری، به دو دسته تقسیم شده‌اند:

۱. دیوارنگاره‌هایی که در چهارچوب سنتی ایرانی خلق شده‌اند.

۲ . نقاشی و نگاره‌هایی که در آنها شیوه نقاشی با چهارچوب تصویری نقاشی اروپایی هم‌خوانی دارند.

موضوع نخست: بانوی ایستاده و نشسته

شیوه به تصویر کشیدن به دو صورت سنتی و فرنگی است. در شیوه سنتی از پوشش رایج آن دوره استفاده شده و سر بانوان در جهت مخالف خم شده و حالتی طبیعی به بدن داده است. اصول واقع‌گرایی در طراحی پیکره بانوان رعایت شده و برای ایجاد حس دل‌فریب بودن، کمر بانو، باریک تصویر شده است. نکته دیگر آنکه سفال رایج و ارزنده دوره صفوی، سفال کوباچی در تصاویر دیده می‌شود و هم‌چنین در فضاسازی از شیوه نگارگران نسخ خطی بهره برده شده است. در شیوه فرنگی، بانو با موهای باز و لباسی سه تکه که شامل یقه و سرآستین (از پارچه‌ای نازک)، بخش تنه و آستین (از پارچه‌ای ضخیم) و کمر به پایین دامن گشاد که چین و چروک آن به خوبی نمایش داده شده، نقش شده است. نمایش کودک برهنه در تصویر که از نقاشی‌های خارج از ایران الهام گرفته شده، دیده می‌شود. ارائه جزئیات پرده در پشت سر موضوع از دیگر تأثیرات هنر غربی در این تابلوها است (تصاویر ۴ و ۵).

تصویر ۴. بانوی ایستاده (شهر خبر، ۱۴۰۱).

تصویر ۵. بانوی نشسته (ملاحسینی، بدون تاریخ).

Doi: 10.22034/rac.2026.2068064.1145

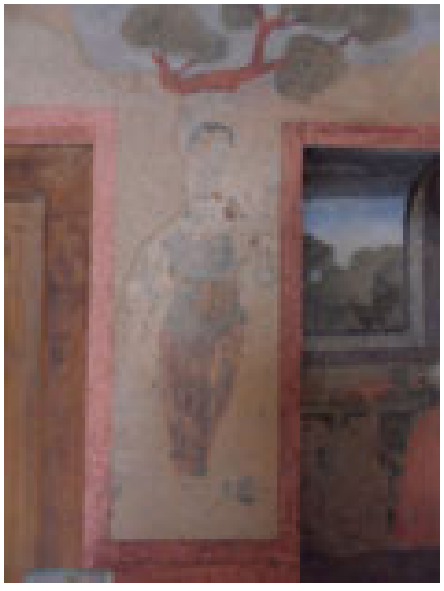
موضوع دوم: مرد ایستاده و نشسته

در شیوه سنتی مردان با شالی در کمر و کلاه ترک‌دار که شیوه تصویرگری مکتب هرات را یادآوری می‌کند، نقش شده‌اند. در منظره‌سازی؛ تصویر آسمان آبی، تک درخت و صخره‌های موج دار در پیش‌زمینه دشت با رنگ تیره تصویر شده است. در شیوه فرنگی جوانی با لباس فرنگی، کلاه لبه‌دار با آذین پر و شنلی بر دوش نقش شده، نحوه پرداخت چین و شکن پارچه و تضاد تیرگی و روشنی از ویژگی‌های هنر غربی استفاده شده و در پس زمینه این نقاشی‌ها با قرار دادن پنجره سعی در ارائه عمق نمایی داشته است (تصاویر ۶ و ۷). مستثنی آنکه تأثیر پوشش خاور دور، در نگاره‌ای با موضوع مرد ایستاده دیده می‌شود که کلاهی خزدار و دامن بر تن دارد که پیش از این در نگاره‌های دوره صفوی مانند نداشته است (تصویر ۸).

موضوع سوم: مجالس بزم

در شیوه سنتی، دلدادگان در دشت با پوشش رایج دوره صفوی دیده می‌شوند در حالی که پیاله بهم تعارف می‌کنند، شال بر کمر و زیورآلات بر گردن دارند. صورت‌ها بیضی و توپر، لباس‌ها و پوشش متکا با نقوش گردان و پیش‌زمینه دشت با رنگ تیره ترسیم شده‌اند. در طبیعت نقش شدهٔ کاخ عالی‌قاپو برخلاف دیگر کاخ‌ها، از تصویر تنه درخت استفاده شده است و کمتر شاخه‌های مملو از برگ دیده می‌شود. در شیوه فرنگی، در پشت سر دو دلداده پرده آویزان شده است، همچنین مردانی که کلاه لبه‌دار بر سر دارند از ویژگی‌های شیوه غربی است. نکته آن‌که؛ در تصاویر مجلس بزم تلفیق هنر نگارگری ایرانی و هنر غربی در کنار هم دیده می‌شود (تصاویر ۹ تا ۱۱).

تصویر ۶. مردی با لباس فرنگی (رئوفی، بدون تاریخ)



تصویر ۷. مردی ایستاده (مأخذ: ابوذری، اربابی، ۱۳۹۵).

تصویر ۸. مردی با لباس آسیای شرقی (مأخذ: ابوذری، اربابی، ۱۳۹۵).

تصویر ۹. مجلس بزم (Saenz,2023).

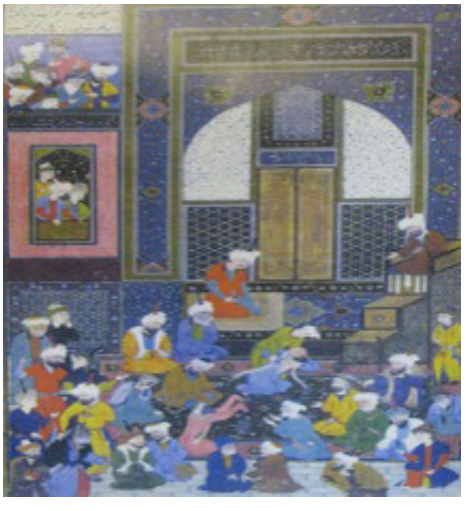
تصویر ۱۰. بانویی در مجلس بزم (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۱۱۶).

تصویر ۱۱. مجلس بزم (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۱۱۷).

وجود اشتراک و افتراق میان دیوارنگاره‌های کاخ عالی‌قاپو و نگارگری مکتب اصفهان

کاخ عالی‌قاپو به عنوان اقامتگاه خصوصی حکام صفوی، از دیوارنگاره‌هایی برخوردار است که بیش از سایر بناهای صفوی به موضوعاتی چون بزم، شادمانی و تغزل می‌پردازد. این نقاشی‌ها به دو شیوهٔ سنتی و اروپایی خلق شده‌اند؛ دو شیوه‌ای که از ویژگی‌های شاخص هنر نگارگری مکتب اصفهان هستند. شایان ذکر است هرچه به دوران پایانی صفوی نزدیک‌تر می‌شویم، جلوه‌های هنر اروپایی در این دیوارنگاره‌ها پررنگ‌تر می‌شود. بنا به مستندات سیاحان و برخی منابع، ورود هنرمندان اروپایی به ایران در این مقطع تاریخی، عامل مهمی در شکل‌گیری شیوه اروپایی در آثار عالی‌قاپو بوده است. در ادامه نقوشی که به شیوه سنتی در این کاخ کار شده‌اند بیشترین شباهت را با نگاره‌های تک برگی مکتب اصفهان دارند و بسیار با فضاهای تصویری مکتب تبریز و رنگ‌بندی درخشان آن فاصله دارد.

موضوعاتی که در مکتب نقاشی دوره صفوی، به‌ویژه مکاتب تبریز و قزوین استفاده می‌شد، موضوع‌های ادبی، اشعار و مضمون‌های مذهبی بود، حال این که در دیوارنگاره‌های کاخ عالی‌قاپو بیشترین توجه هنرمند، نمایش زیبایی مادی، موضوعات بزم و شادمانی، در طبیعت قدم زدن دلدادگان جوان است. برای نمونه با مقایسه تصویر رسوایی در مسجد اثر شیخ زاده (تصویر ۱۲) با تصویر مجلس بزم کاخ عالی‌قاپو می‌توان مشاهده کرد که در نگاره دیوان حافظ، پیکره‌های گوناگون با پوشش صفوی، همراه با تنوع رنگی بسیار سعی در به نمایش گذاشتن شعری از حافظ را دارند. با آنکه در این اثر از واقع‌گرایی به مفهوم غربی آن خبری نیست ولی در اثر، با استفاده از رنگ‌های شفاف و تزئینات فراوانی که به کار رفته، هنرمند نگاره‌ای درخور توجه تصویر کرده است. در حالی که در نگاره مجلس بزم تصاویر شادی دو دلداده در طبیعت تصویر شده و موضوع اصلی کار همین دو دلداده هستند، برخلاف نگاره مکتب تبریز که موضوع اصلی شعر حافظ بوده است. در مقایسه این اثر مجلس بزم با نگاره‌های مصور نسخ خطی مکتب اصفهان ملاحظه می‌شود، که این آثار در یک دوره زمانی انجام گرفته‌اند ولی تصاویر کاخ عالی‌قاپو بیشترین نزدیکی را با نگاره‌های تک ورقی کار شده در مکتب اصفهان دارد، زیرا در این آثار نیز تأثیر هنر غربی و تصویر پیکره‌های انسانی با شیوه غربی و بیان حالات پیکره وجود دارد.



تصویر ۱۲. رسوایی در مسجد، دیوان حافظ (پوپ، ۱۳۸۹: ۴۷۵).

Doi: 10.22034/rac.2026.2068064.1145

در صورتی که در نگاره‌های نسخ خطی مکتب اصفهان، ادامه سنت تصویرگری کتاب در دوره صفوی دیده می‌شود، شاید تنها نکته جدید در این نگاره‌ها وجود سایه روشن در برخی از این آثار باشد (تصویر۱۳). (جدول ۱)

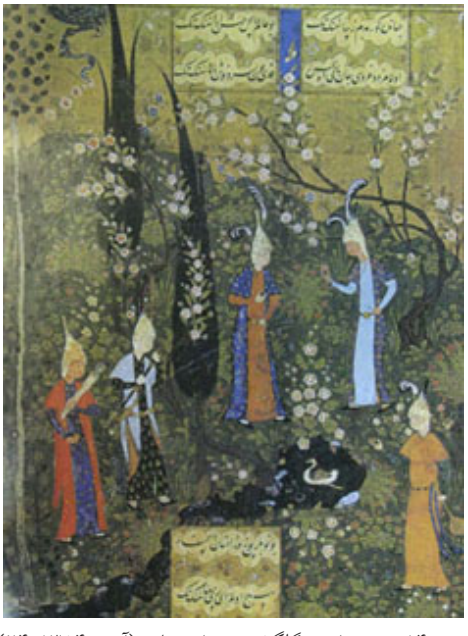
نقوش انسانی به‌کاررفته در نگاره‌های سنتی کاخ عالی‌قاپو، با پوشش سنتی دوره صفوی ترسیم شده‌اند و تنها اختلاف آنها شاید استفاده از سایه روشن و ایجاد خطوط نازک و گاه درشت برای ترسیم چین و چروک پرده و لباس در نگاره‌های کاخ باشد، در حالی که نگاره‌های نسخ خطی دوره صفوی خصوصاً مکتب تبریز و قزوین از تکنیک سایه روشن استفاده ننموده‌اند و هنرمند زیبایی‌های اثر را با استفاده از بازی با قلم مو و تغییر در ضخامت خطوط به نمایش درآورده است. نوع پوشش پیکره‌ها در نسخ خطی، پوشش کامل دوره صفوی با کلاه قزلباش و شال کمر است، با گذشت زمان در مکتب اصفهان تأثیرات پوشش غربی را در نگاره‌ها، به‌ویژه در نگاره‌های تک ورقی مکتب اصفهان می‌توان دید.

در تصاویر نسخ خطی مجالس بزم و شکار در طبیعت ترکیبی از پیکره انسانی و تصاویری از حیوانات است که به صورت غیرواقعی بر روی کاغذ نقش بسته است و شور و حال آن داستان را بیان می‌دارد، در حالی که در تابلوهای کاخ عالی‌قاپو تصویر حیوان دیده نمی‌شود و تنها در نقوش تزئینی آن تصاویری از پرندگان به صورت غیرواقعی دیده می‌شود. در دیوارنگاره‌هایی که در این کاخ دیده می‌شوند تصاویر دلدادگان جوان را به نمایش می‌گذارند حال آن که در نگاره‌های نسخ خطی ترکیبی از تصویر جوانان و سالمندها، بسته به نوع روایتی که داستان دارد در کنار هم قرار گرفته‌اند. یکی دیگر از نکاتی که باید مورد توجه قرار گیرد تصویر طبیعت در نسخه‌های خطی مصور دوره صفوی با طبیعت تصویر شده در تابلوهای کاخ عالی‌قاپو است. (جدول ۲)

در نگاره مکتب تبریز با عنوان پنج جوان در گلگشت، جوانانی که پوشش کامل دوره صفوی بر تن دارند دیده می‌شوند. تصویر دشت در این نگاره پوشیده از گل، گیاه و علف است که به صورت غیر واقعی در تمامی سطح کار پخش شده‌اند. همچنین درختان باریک سرو و تنه درختی پرپیچ و تاب و با شاخه‌های پرشکوفه از دیگر مشخصات طبیعت نگاره در مکتب تبریز است. (تصویر۱۴)

نگاره مکتب قزوین حمله راهزنان به کاروان، اثری از هفت اورنگ جامی را نمایش می‌دهد. در این اثر تصاویر حیوانات به صورت غیر واقعی ترسیم شده‌اند. در بالای تصویر، صخره‌های موجی شکل دیده می‌شود (تصویر۱۵) تصویر درخت پرشاخه‌ای که گویی برگ‌های آن تازه شکوفا شده از دیگر ویژگی‌های نگاره مکتب قزوین است.

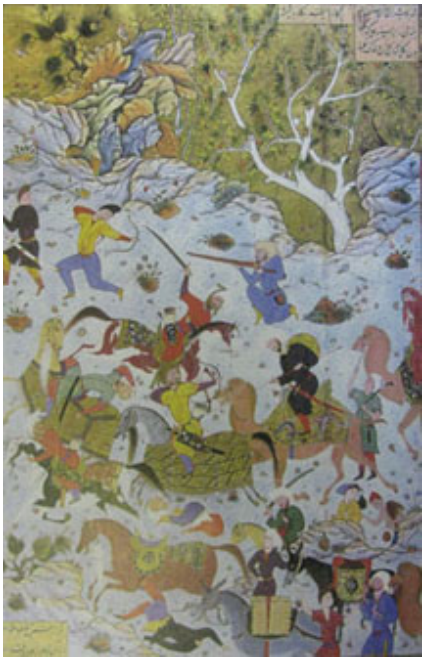
تصویر ۱۳. جدال سعدی با مدعی، گلستان سعدی، هفت اورنگ (تحویلیان، ۱۳۸۷: ۳۹).



تصویر۱۴. پنج جوان در گلگشت، دیوان ختایی (آژند، ۱۳۸۴: ۲۴).

جدول ۱. بررسی موضوع و لباس نگارگری مکتب اصفهان، نگاره‌های سنتی کاخ عالی‌قاپو ، نگاره‌های اروپایی کاخ عالی‌قاپو (ابوذری و اربابی، ۱۳۹۷).

	موضوع	لباس	
نگارگری مکتب اصفهان	در آغاز، مکتب اصفهان موضوعات حماسی و ملی را در کنار کتاب‌آرایی داشت، اما در دوره شاه عباس، نقاشی به صورت تک‌ورقی رواج یافت. هنرمندان بیشتر به تصویر زندگی مردم، اشراف با لباس‌های فاخر، رقاصان و زنان درباری پرداختند. تک‌چهره‌سازی نیز رواج یافت که به دلیل آشنایی با هنر اروپایی بود.	سبک ترسیم لباس‌های این دوره، چه در نقاشی دیواری و چه در نگاره‌های نسخ و تک‌ورقی از روی اندام‌های کشیده‌تر افراد این دوران و تغییر شکل کلاه قزلباش قدیم، عمامه‌های مختلف بزرگ، زربفت و گاه نیز کلاه فرنگی مشخص می‌شود. رسم کلی لباس پوشیدن آن بود که مردم تا حد امکان لباس فاخرتر می‌پوشیدند. پارچه پوشاک زنان، نسبت به مردان اعلاتر، خاصه ابریشم دوزی بود.	
نگاره‌های سنتی کاخ عالی‌قاپو	در این بنا موضوع‌هایی از قبیل مجالس بزم و شادمانی، حضور دو دلداده در طبیعت و در کنار یا روبروی هم به سبک داستان‌های ملی ایران، نیز دلدادگان جوان در کنار نقوش تزئینی اسلیمی و ختایی، در فضاهای خالی دیوارها تصویر شده است.	به دلیل خصوصی بودن فضا، پیکره‌ها لباس رسمی ندارند و در حال بزم و شادی، لباس‌های راحت و تقریباً یکدستی پوشیده‌اند. مردان لباس بلند، شال کمر و دستار سر دارند و زنان لباس بلند با رنگ‌های مختلف، شال کمر و شال سر که گاهی شبیه مقنعه است، به تن دارند. نقش‌های اسلیمی و ختایی روی لباس‌ها دیده می‌شود	
نگاره‌های اروپایی کاخ عالی‌قاپو	در کاخ عالی‌قاپو موضوع‌هایی فرنگی و غربی و یا ترکیبی از موضوع‌های ایرانی و فرنگی تصویر شده‌اند. پیکرهٔ نشسته در دیوارنگاره‌ها به سبک پیکرنگاری در دوره رنسانس اروپا و هم‌چنین موضوع‌های روزمره و باده گساری دیده می‌شود.	پیکره‌های مردان لباس‌هایی با نیم‌تنه و شلواری تنگ در پایین تنه به تن دارند که روی آن پارچه‌ای بلند و رواندار مانند به صورت اتصال زیر گردن تا پایین زانو کشیده شده است. چین و کیفیت پارچه به خوبی نشان داده شده است. مردان کلاه بلند لبه‌دار و چکمه‌های بلند می‌پوشند. بانوان لباس بلندی با بالاتنه تنگ و دامن‌های پر چین و گشاد دارند.	



تصویر ۱۵. حمله راهزنان بر کاروان، جامی (Welch,1976: 114).

در نگاره مکتب اصفهان، صحنه‌ای از مثنوی، سوز و گداز اثر نوعی دیده می‌شود. در دشت از تخته سنگ و تصاویر غیر واقعی گل و گیاه برای نمایش طبیعت استفاده نموده‌اند. تصویر اسب در این نگاره بسیار به واقعیت نزدیک شده است. تصویر تنه درخت با شاخه‌های بلند که با برگ زینت یافته نیز در اثر دیده می‌شود (تصویر ۱۶).

در «تصویر ۱۷» دو دلداده در طبیعت دیده می‌شوند، افزون بر تأثیرات فرهنگ غربی این نگاره، بخش بالایی طبیعت را نمایش می‌دهد. صخره‌های موجی، تنه درختی که فقط یک شاخه پر برگ آن به نمایش درآمده و آسمان آبی از ویژگی‌های منظره پردازی تصاویر کاخ عالی‌قاپو است. در نگاره‌های سنتی کاخ عالی‌قاپو تصویری از فضای معماری دیده نمی‌شود و بیشتر پیکره‌های انسانی در طبیعت نمایش داده شده‌اند، حال‌آنکه نگاره‌های سبک اروپایی این کاخ، همگی در درون اتاقی که در گوشه آن پنجره‌ای قرار دارد، تصویر شده‌اند و در این اتاق پرده را با سایه روشن و دقت بسیار ترسیم نموده‌اند. در صورتی که در نگاره‌های

Doi: 10.22034/rac.2026.2068064.1145

جدول ۲. بررسی نقوش انسانی و نقوش گیاهی و حیوانی نگارگری مکتب اصفهان، نگاره‌های سنتی کاخ عالی‌قاپو، نگاره‌های اروپایی کاخ عالی‌قاپو (ابوذری و اربابی، ۱۳۹۷).

	نقوش انسانی	نقوش گیاهی و حیوانی	
نگارگری مکتب اصفهان	حضور انسان در این نگاره‌ها متفاوت با روح و رفتار وی در مکتب‌های نگارگری پیشین است. انسان در این مکتب جامهٔ اسطوره را کنار می‌گذارد و چون موجودی زنده در حالی که آرمان‌گرایی کمتری دارد و کمتر میان عوالم معلق است، وارد زندگی می‌شود.	نقوش گیاهی و جانوری در تشعیر که از قرن نهم هـ در نسخه‌های خطی به چشم می‌خورد. نقوش جانوری در تشعیر به دو دسته حیوانات واقعی و جانوران افسانه‌ای تقسیم می‌شود. در تشعیرهای این مکتب نقوش حیواناتی مانند اژدها، قفنوس یا مرغ آتش، پلیکان، شیر، میمون، مار و پرندگان به چشم می‌خورد.	
نگاره‌های سنتی کاخ عالی‌قاپو	تصاویر انسانی این آثار شباهت زیادی به نقاشی‌های مکتب اصفهان دارند و احتمالاً توسط هنرمندان یکسانی کشیده شده‌اند. در این نگاره‌ها، جوانانی در حال شادی و بزم دیده می‌شوند که در اندازه و حالت‌های مختلف (ایستاده، نشسته، لمیده) به فعالیت‌های روزمره مشغول‌اند. صورت‌ها اغلب بیضی شکل و بالاتنه بلندتر ترسیم شده‌اند و بانوان با کمرهای باریک نمایش داده شده‌اند.	تزئینات کاخ شامل نقاشی‌های گل، بوته، شاخ و برگ، وحوش و طیور در سقف‌ها، طاق‌ها، راهروها و پلکان به شکل اصلی حفظ شده‌اند. تنه درختان تنومند معمولاً در پس‌زمینه دیده می‌شوند و در جلو گل و گیاهان فضای دشت را تزئین می‌کنند. نقوش حیوانات و پرندگان غیرواقعی و خیالی هستند و شباهتی به نمونه‌های واقعی ندارند.	
نگاره‌های اروپایی کاخ عالی‌قاپو	نقوش انسانی در آثار فرنگی کاخ عالی‌قاپو، بینش هنر اروپایی و انسان محوری آن روزگار غرب را در تابلوهای این بنا به نمایش می‌گذارد. در این آثار سعی در واقع‌گرایی در ترسیم پیکره انسانی دیده می‌شود. از دیگر ویژگی‌های نقوش انسانی در کاخ عالی‌قاپو تصویر کودک برهنه است که بازتاب دهنده هنر انسان‌گرای غربی است.	در تصاویر گیاهی کاخ، تنه درخت با سایه‌روشن و قلم‌گیری دقیق ترسیم شده و گل‌ها و گیاهان دشت نیز با تضاد رنگی به تصویر درآمده‌اند. در دیوارنگاره‌های عالی‌قاپو نقوش حیوانی وجود ندارد، اما در میان تزئینات دیواری، تصاویر غیرواقعی حیوانات و پرندگان دیده می‌شوند.	

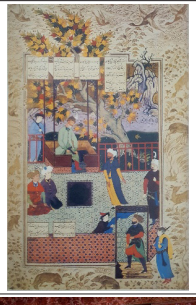
تصویر ۱۶. صحنه‌ای از مثنوی سوز و گداز (آژند، ۱۳۸۵: ۱۰۵).

تصویر ۱۷. دو دلداده در طبیعت (Wikimedia, n.d.).

نسخه‌های مصور فضای معماری از ارکان اصلی تصویر بود و به هنرمند کمک می‌کرد در یک اثر دو یا سه موقعیت زمانی مختلف را به تصویر بکشد. شاید این موضوع از فضاهای مصور در هر دو اثر نشأت گرفته باشد. به این ترتیب که در نسخه‌های مصور چون فضا صرفاً یک صحنه تخت از کاغذ است، نقش بناها در کنار طبیعت، حس حضور در یک بنای مجلل درون باغ را به بیننده القاء می‌کند، در حالی که در کاخ عالی‌قاپو، بیننده درون بنا است و دوست دارد در میان چهاردیواری خشت و گل، فضای طبیعت را بیشتر درک کند. پس نگاره‌های کاخ عالی‌قاپو یک موضوع و در یک موقعیت زمانی را به تصویر می‌کشند. در مجموع تصاویر استفاده شده در کاخ عالی‌قاپو بیشترین تأکید را بر موضوع انسانی دارند، توجه به ویژگی‌های هنر غربی مانند سایه روشن از دیگر ویژگی‌های این آثار به شمار می‌رود. (جدول ۳)

با توجه به «جدول‌های ۱ تا ۳» اینگونه به نظر می‌رسد که در نگاره‌های مکتب اصفهان نقش هنرمند دگرگون شده و از یک تصویرگر درباری به ناظری فعال بر جامعه بدل گشته است و آثارش را برای مخاطبانی از طبقات متوسط و غیردرباری خلق کرد. در این میان، نگاره‌های تک‌ورقی به‌عنوان قالبی مستقل و خلاقانه پدیدار شدند که با بهره‌گیری از خطوط سیاه، سایه‌روشن، و تأکید بر مهارت قلم‌گیری، امکانی برای بیان فردی هنرمند فراهم آوردند. تأثیر هنر اروپایی نیز در این دوره چشم‌گیر بود، عناصری چون پرسپکتیو، رنگ‌آمیزی، پوشش پیکرها و آناتومی دقیق به فضای نگارگری وارد شد. دیوارنگاره‌های کاخ عالی‌قاپو نمودی بارز از این تحول‌اند که نه به عنوان ادامه نگاره‌های نسخه‌ای، بلکه در پیوند با نگاره‌های تک‌ورقی و متأثر از سبک‌های اروپایی قابل تحلیل‌اند.

جدول ۳. بررسی مناظر و مرایای معماری و تزئین و رنگ آمیزی نگارگری مکتب اصفهان، نگاره‌های سنتی کاخ عالی‌قاپو ، نگاره‌های اروپایی کاخ عالی‌قاپو؛ منبع ابوذری، اربابی.

	مناظر و مرایای معماری	تزئین و رنگ آمیزی	
نگارگری مکتب اصفهان	با اینکه نقاشی‌های دورهٔ صفوی تا دورهٔ شاه عباس، متأثر از نگاره‌های مکتب هرات بود. ولی از دوره شاه عباس، رضا عباسی سایه روشن را در آثار خود به کار برد و تک چهره نگاری رواج یافت. در اواخر دوره صفوی، محمد زمان در نقاشی‌های خود برخی ویژگی‌های هنر غربی از جمله عمق‌نمایی را به نگاره‌های خود افزود.	در کتاب‌سازی این دوره رفته‌رفته همکاری نزدیک در میان هنرها کم می‌شود. تصاویر آشکارتر از پیش خود را به حاشیه تحمیل می‌کنند. تذهیب کتاب‌ها نیز اغلب سطحی می‌شود، رنگ‌ها گاه کیفیت متوسطی دارند و تصاویر پیکره‌دار کاملاً عادی و فاقد هرگونه شکوه هستند.	
نگاره‌های سنتی کاخ عالی‌قاپو	در نگاره‌های سنتی کاخ عالی‌قاپو نکته‌ای که جلب نظر می‌کند این است که این آثار در طبیعت و در فضای باز و دشت تصویر شده‌اند. در بعضی از آثار سنتی تأثیرهای هنر فرنگی از قبیل سایه–روشن و عمق نمایی دیده می‌شود. البته با توجه به این که آثار، در اواخر حکومت صفوی تصویر شده‌اند، این تأثیرها چندان هم دور از انتظار نیست.	در نقاشی‌های عالی‌قاپو، گچ‌بری‌هایی به شکل ظروف و صراحی روی طاق‌ها و دیوارها استفاده شده که علاوه‌بر زیبایی، به درک کارکرد هر بخش بنا کمک می‌کند. طرح‌های گل و گیاه در قالب گلدان با رنگ‌های ملایم و سایه‌دار شامل سبز، آبی، بلوطی و گل‌سرخی تزئین شده‌اند. رنگ‌گذاری با شیوه تمپرا انجام شده و رنگ طلایی در آن دیده نمی‌شود. همچنین، زیورآلات بانوان و ظروف فلزی و سفالی نیز در نقاشی‌ها به تصویر کشیده شده‌اند.	
نگاره‌های اروپایی کاخ عالی‌قاپو	نمایش دشت از پنجره‌ای تک و تنها درون تالاری که به نظر می‌آید جزئی از کاخ و بنای مجللی است، در اکثر آثار سبک فرنگی دیده می‌شود و کمک بسیاری به ارائه عمق در اثر می‌نماید. در این آثار هنرمند با دقت و مهارت بسیار سعی در نمایش چین و چروک پرده و لباس نموده است، از سایه–روشن و تضاد تیرگی و روشنی نیز برای ایجاد عمق در اثر استفاده نموده است.	از جمله تزئین‌های استفاده شده در آثار کاخ، صندلی‌های موجود در تصاویر می‌باشد که برای طراحی آنها از خطوط مستقیم و گردان استفاده شده است. لباس‌ها و پرده‌های پر چین و پنجره‌ای به سمت دشت از دیگر تزئین‌های این نگاره‌ها می‌باشد. نوع رنگ‌گذاری آثار همراه با سایه–روشن و به شیوه فرنگی است که در اثر گذشت زمان و ریزش رنگ‌ها به صورت رنگ‌های تخت درآمده‌اند.	

Doi: 10.22034/rac.2026.2068064.1145

نتیجه‌گیری

با تأمل بر یافته‌های این پژوهش، می‌توان دریافت که مکتب اصفهان نه‌تنها یکی از برجسته‌ترین مکاتب نگارگری در دوره صفوی است، بلکه به‌مثابه مرحله‌ای مهم در گذار از سنت به نوگرایی در هنر ایرانی به شمار می‌رود. این مکتب هنری در بستری شکل گرفت که جامعه ایران در آن دوره شاهد تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی عمیقی بود. در آغاز، هنرمندان این دوره همچنان تحت تأثیر شیوه‌های رایج در مکاتب پیشین از جمله تبریز، مشهد و قزوین فعالیت می‌کردند؛ اما به‌تدریج و به‌ویژه با تضعیف حمایت‌های درباری، به سوی نوآوری و استقلال در شیوه اجرا، موضوع‌یابی و ابزارهای بیانی روی آوردند.

نگارگری مکتب اصفهان در ابتدا ادامه‌ای از سنت کتاب‌آرایی و نسخه‌پردازی بود که در مکاتب پیشین پایه‌گذاری شده بود. نسخه‌های مصور همچنان به ساختار مجلس‌سازی وفادار بودند؛ اما در شیوه اجرا، تنوع رنگی، نوع پرداخت پیکره انسانی و نحوه ترسیم فضا، تفاوت‌های بنیادینی مشاهده می‌شود. در این دوره، گرایش به واقع‌گرایی و نمایش زندگی روزمره جای مضامین صرفاً اسطوره‌ای و ادبی را گرفت. هنرمند دیگر تنها نگارگر متون ادبی نبود، بلکه ناظر و تصویرگر جامعه خود نیز به شمار می‌رفت. او از قید و بند محدودیت‌های رایج دربار رها شده و تلاش کرد با استفاده از تکنیک‌های نو و مضامین تازه، آثاری بیافریند که با سلیقه مخاطبان جدید، که اغلب از طبقات غیردرباری و متوسط جامعه بودند، سازگار باشد.

از جمله مهم‌ترین جلوه‌های این دگرگونی، ظهور نگاره‌های تک‌ورقی بود. این آثار، که به صورت مستقل و خارج از قالب کتاب‌های مصور تولید می‌شدند، بستری مناسب برای بروز خلاقیت فردی هنرمند فراهم آوردند. استفاده از خطوط سیاه، تأکید بر مهارت قلم‌گیری، بهره‌گیری از سایه‌روشن و عمق‌نمایی در طراحی، از جمله ویژگی‌های شاخص این نوع نگاره‌ها بود. همچنین، کاهش رنگ و تزئینات پرهزینه در این آثار، از یک سو به دلایل اقتصادی و از سوی دیگر به‌منظور افزایش مخاطب صورت گرفت. بدین‌ترتیب، نگاره‌های تک‌ورقی به‌تدریج جایگزین نسخه‌های نفیس و پرهزینه درباری شدند و به پدیده‌ای هنری، با هویتی مستقل بدل گردیدند.

همزمان با این تحولات، باید به تأثیر فزاینده شیوه‌های هنری اروپایی بر نگارگری این دوره نیز اشاره کرد. با استقرار جامعه ارمنی در محله جلفای اصفهان، همچنین از طریق سفر هنرمندان و فرستادگان اروپایی به دربار صفوی، نوعی تبادل فرهنگی گسترده میان ایران و غرب شکل گرفت. این تعامل منجر به ورود عناصر اروپایی همچون استفاده از پرسپکتیو خطی، سایه‌روشن، آناتومی دقیق‌تر بدن انسان و حیوان و تأکید بر عمق بصری در تصویرسازی به فضای هنر ایران شد. این عناصر به‌تدریج در آثار هنرمندان اصفهانی رسوخ یافتند و تا اواخر دوران صفویه، به ویژگی‌های برجسته هنر این خطه تبدیل شدند. برخی نگارگران این دوره حتی به‌طور کامل از شیوه سنتی فاصله گرفتند و به‌گونه‌ای تمام‌عیار به سبک اروپایی روی آوردند، تا جایی که اصفهان در واپسین دهه‌های حکومت صفوی، به مرکز پیشگام در اقتباس از هنر غربی بدل شد.

یکی از جلوه‌های بارز تلفیق سنت و نوگرایی را می‌توان در دیوارنگاره‌های کاخ عالی‌قاپو مشاهده کرد. این آثار که در ابعاد بزرگ و با تکنیک‌های ترکیبی اجرا شده‌اند، بیش از آنکه ادامه‌ای از نگاره‌های نسخ خطی باشند، تداوم نگاره‌های تک‌ورقی به شمار می‌روند که در فضای معماری و عمومی به نمایش درآمده‌اند. تفاوت‌های بارز میان دیوارنگاره‌ها و نگاره‌های نسخ خطی نه‌تنها در ابعاد و قالب، بلکه در نوع مضمون، نحوه اجرای پیکره‌ها، لباس، آرایش چهره‌ها، عناصر تزئینی و رنگ‌پردازی نیز قابل مشاهده است. درواقع، دیوارنگاره‌های عالی‌قاپو جلوه‌ای از هنر عامه‌پسند، تأثیرپذیرفته از الگوهای اروپایی و رها از محدودیت‌های روایت متن‌محور نسخه‌های خطی هستند. در بسیاری از این آثار، موضوعاتی چون موسیقی، رقص، میهمانی‌های درباری، صحنه‌های شکار و چهره‌های غیرایرانی، با زبان بصری جدید و متفاوت به تصویر کشیده شده‌اند.

در پاسخ به پرسش اصلی پژوهش، باید اذعان داشت که نگاره‌های نسخه‌ای مکتب اصفهان، گرچه ادامه‌ای از سنت نگارگری پیشین ایران هستند، اما مسیر تکامل خود را با تأثیرپذیری از شرایط اجتماعی و تعاملات فرهنگی زمانه پیمودند؛ در مقابل، دیوارنگاری‌های کاخ عالی‌قاپو، نه‌تنها ادامه‌ای از این سنت به‌شمار نمی‌روند، بلکه به دلیل خاستگاه متفاوت، مخاطب متفاوت، و کارکردی متمایز، بیشتر در پیوند با نگاره‌های تک‌ورقی قابل تحلیل هستند. از این‌رو، فرضیه وجود تأثیر متقابل و هم‌راستا میان نگاره‌های نسخ خطی و دیوارنگاره‌های کاخ، با استناد به شواهد هنری و تاریخی موجود، قابل پذیرش نیست و باید با نگاهی نقادانه مورد بازبینی قرار گیرد.

در جمع‌بندی نهایی، می‌توان گفت که نگارگری مکتب اصفهان، هنری است برآمده از دل سنت و رو به‌سوی نوآوری؛ هنری که در میانه تحولات دربار، تغییرات اجتماعی و تعاملات فرامرزی هویتی تازه برای نگارگری ایرانی تعریف کرد. در این

میان، دیوارنگاره‌های کاخ عالی‌قاپو نمودی از دگرگونی‌های این دوره‌اند که با پیوند میان هنر ایرانی و اروپایی، نشانه‌ای از گشایش‌های فرهنگی و هنری عصر صفوی به شمار می‌آیند. بنابراین، تمایز میان سنت تصویرگری نسخ خطی و دیوارنگاری در مکتب اصفهان، نه به‌مثابه تقابل، بلکه به‌عنوان دو مسیر موازی و متقاطع در جریان تحول هنر ایرانی قابل فهم است.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۳)، نقاشان اروپایی در ایران دوره صفوی، نشریه *هنرهای زیبا*، ش ۱۹، ۷۵-۸۳.

آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، *مکتب نگارگری تبریز و قزوین- مشهد*، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، *مکتب نگارگری اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.

آقاجانی اصفهانی، حسین؛ جوانی، اصغر (۱۳۸۶)، *دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.

ابوذری، هادی؛ اربابی، بیژن (۱۳۹۷)، تصاویر ۷ و ۸ از مجموعه شخصی.

پاکباز، رویین (۱۳۹۰)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۹)، *سیر و صور نقاشی ایران*، ترجمه یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران: نشر مولی.

تاجی اشکفتکی، مرضیه (۱۳۹۱)، مقایسه تطبیقی دیوارنگاره‌های خانه پیرنیا در نایین با دو بنای عالی‌قاپو و چهل‌ستون در اصفهان، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، رشتهٔ باستان‌شناسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان.

تحویلیان، حسین (۱۳۸۷)، *مکتب نقاشی صفوی اصفهان*، اصفهان: نشر سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.

دلاواله، پیترو (۱۳۴۸)، *سفرنامه دلاواله*، ترجمه و شرح حواشی از دکتر شعاع الدین شفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ذبیح‌زاده، صدیقه (۱۳۹۴)، بررسی تطبیقی دیوارنگاره‌های کاخ چهل ستون اصفهان، *کنفرانس بین‌المللی معماری شهرسازی عمران هنر و محیط زیست؛ افق‌های آینده، نگاه به گذشته*.

رابینسون، ب. و. (۱۳۷۶)، *هنر نگارگری ایران (۱۳۱۳-۱۳۵۰/۱۸۹۵-۱۹۳۱)*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.

رئوفی، س. (بدون تاریخ)، *عالی‌قاپو اصفهان؛ عکاسی هنری نقاشی دیواری مینیاتور سفیر* [عکس]، پارس‌استاک. بازیابی در ۳ اوت ۲۰۲۵ از: https:// parsstock.ir/pic-546126/

زکی، محمدحسن (۱۳۷۲)، *تاریخ نقاشی در ایران*، ترجمه ابوالقاسم سحاب، تهران: کتاب سحاب.

ستاری، جلال (۱۳۴۶)، نقاشی‌های کاخ عالی‌قاپو، *هنر و مردم*، شماره‌های ۶۴ و ۶۵، صفحات ۶۳-۶۵.

شهر خبر (۱۴۰۱)، *نقاشی‌های کاخ عالی‌قاپو اثر کیست؟!؟*، بازیابی در ۱۲مرداد ۱۴۰۴ از https://www.shahrekhabar.com/ news/167048874003145

ضیاءپور، جلیل (۱۳۵۳)، *آشنایی با رنگ آمیزی در آثار هنری ایرانیان*، تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.

عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)، *نگارگری اسلامی*، ترجمه سید غلامرضا تهامی، تهران: حوزه هنری.

قلی‌پور، ح.؛ حاصلی، پ. (۱۳۹۸)، بررسی تأثیر روابط فرهنگی با اروپا بر نقاشی مکتب اصفهان، *دوفصلنامه علمی پژوهش هنر*، ش۱۷، سال نهم: ص ۱۶-۱

کن‌بای، شیلا. ر. (۱۳۷۸)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.

کن‌بای، شیلا. ر. (۱۳۸۵)، *هنر و معماری صفویه*، ترجمه مزدا موحد، تهران: فرهنگستان هنر.

کن‌بای، شیلا، ر (۱۳۹۳)، *رضا عباسی اصلاحگر سرکش*، ترجمه یعقوب آژند، تهران، فرهنگستان هنر.

مقدم‌منش، ه. (۱۳۹۴)، *تأثیر نقاشی اروپا بر نگارگری ایران در مکتب اصفهان*، دومین همایش ملی باستانشناسی ایران.

ملاحسینی، م. (۱۳۹۰)، آشنایی با عمارت عالی‌قاپو، اصفهان [عکس]. Hamshahrionline. بازیابی در تاریخ ۱۲ مرداد۱۴۰۴ از سایت https:// www.hamshahrionline.ir/photo/132260.

ویکی‌مدیا کامنز (بی‌تا)، *نقاشی بر روی دیوار کاخ عالی‌قاپو* [عکس]. ویکی‌مدیا کامنز. https://w.wiki/MKp2

Canby, S., (2002) The Golden Age of Persian Art 1501-1722, London: British Museum Pubns Ltd.

Sáenz, A. (2023, March 13). Palacio Ali Qapu, Isfahān, Irān, 2022 [Photograph]. Flickr. Uploaded March 13, 2023; taken September 15, 2022. All rights reserved. https://www.flickr.com/photos/adriansaenz/52743745757/.

Welch,A., (1976) Shah Abbas and The Arts of Isfahan, New York: Asia Society.