استناد: حسامی کرمانی، منصور؛ و محققیان، مهری. (۱۴۰۲). پژوهش تحلیلی در باب امکان نسبت میان حرکت جوهری و آثار رضا عباسی. رهپویه حکمت هنر، ۲(۱)، ۴۹-۵۷.
https://rph.soore.ac.ir/article_704870.html

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

پژوهش تحلیلی در باب امکان نسبت میان حرکت جوهری و آثار رضا عباسی[۱]

منصور حسامی کرمانی[۲]، مهری محققیان گورتانی[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۳۱ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۵ □ صفحهٔ ۵۷-۴۹
Doi: 10.22034/RPH.2023.2000623.1033

چکیده

تنوع جریانات فکری و تضارب آرای موجود در اصفهان در عصر صفویه و زمان سلطنت شاه‌عباس باعث پیدایش فضایی آزاد جهت بروز خلاقیت، ابتکار و جریانات فکری نوین شد. در این فضای متنوع دو جریان فلسفی و هنری به موازات یکدیگر پایه‌گذاری شد، مکتب هنری و فلسفی اصفهان، در حوزه هنری، رضا عباسی (۹۷۴_۱۰۴۴ هـ.ق) و در حوزهٔ فلسفه ملاصدرای شیرازی (۹۷۹_۱۰۵۰ هـ.ق). قاعده حرکت جوهری مهم‌ترین دیدگاه *ملاصدرا* در ساختار فکری حکمت متعالیه به شمار می‌رود. هدف پژوهش حاضر، این است که با مروری بر تعاریف مرتبط با حرکت جوهری، آثار رضا عباسی را از این منظر، مورد تحلیل قرار دهد. بر این اساس و با توجه به آنچه که ذکر شد می‌توان پرسید: چگونه می‌توان نسبتی میان حرکت در آثار رضا عباسی بر اساس تعاریف موجود در باب حرکت جوهری تصور نمود؟ فرض بر این است که هنرمند با استفاده از زبانی نمادین، و از طریق جنبش ملایم پیکره‌ها، خطوط منحنی، طراحی غیر ایستا، به القای حرکت نائل آمده است. در این راستا ضمن بررسی نحوه ارائه حرکت، به عنوان عنصری تجسمی، به ارائه مبانی عرفانی در آثار رضا عباسی پرداخته شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که هنرمند به دو طریق، حرکت نمادین را به تصویر کشیده است؛ نخست با چگونگی قرارگیری پیکره‌ها و چیدمان عناصر در ترکیب‌بندی، حرکت آرامی را خلق نموده است. همچنین در جزئیات، با استفاده از قابلیت‌های خط و جهت نگاه و اشاره انگشتان، حرکت را به تصویر کشیده است. روش تحقیق این مقاله توصیفی ـ تحلیلی است. نحوه گردآوری مطالب به صورت کتابخانه‌ای و اینترنتی است.

کلیدواژه‌ها: صفویه، مکتب اصفهان، حرکت جوهری، رضا عباسی، ملاصدرا.

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد مهری محققیان به راهنمایی نظری نویسنده اول است.

۲. دانشیار، گروه نقاشی دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: m.hessami@alzahra.ac.ir
۳. کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. Email: mehrimohagheghyan@gmail.com

مقدمه

رضا عباسی و ملاصدرای شیرازی هر دو به موازات یکدیگر در دو وجه متفاوت هنری و فلسفی به ابداع و نوآوری پرداخته و هر یک بنیانگذار مباحث جدیدی در حوزه فعالیت خویش بوده‌اند. یکی از مفاهیم ارائه شده در حوزه فلسفی اصفهان نظریه حرکت جوهری است. بر طبق این نظریه عالم مدام در حال زایش است و خداوند در هر لحظه لباسی نو بر تن این دنیای مادی می‌نماید. این نظریه توسط صدرالمتألهین و با استفاده از منابع و مأخذ گسترده مطرح گردید و یکی از مهم‌ترین نظریاتی است که انقلابی بزرگ در حوزه فلسفه اسلامی ایجاد نمود. تا پیش از ملاصدرا اندیشمندان ایرانی به پیروی از نظریه ارسطو در باب حرکت، هرگونه تغییر و تحول را منسوب به اعراض دانسته و جوهر را امری ثابت می‌دانستند. ملاصدرا با تکیه بر براهینی برگرفته از منابع مختلف فکری، دینی و عرفانی، اثبات نمود که حرکت در اعراض به تبعیت از حرکتی است که در جوهر ایجاد شده است. یکی از منابعی که ملاصدرا در ارائه نظریه خویش از آن بهره برده است، نظریه خلق مدام است که توسط عرفا، خاصه *محی‌الدین ابن‌عربی*[1] ارائه شده است.

رضا عباسی «با رها کردن سنت‌های تیموری مکتب‌های هرات، بخارا و مشهد، از زیبایی‌شناسی‌های متنوع ایرانی رایج در دوران تیموریان یعنی مکتب هرات و مکتب‌های «تبریز۱و۲» که همه میراث‌خواران مکتب «شیراز۱» هستند، نیز به تدریج کناره می‌گیرد... با گستاخی و جرئت تمام درعین حفظ شیوه‌های طراحی ایرانی که بر اصالت خط و حرکت در سوهای مختلف فضای اثر، یکدست و ناب، تثبیت اندیشه و...، استوار بود، به تک‌چهره‌سازی و تک‌شخصیت‌پردازی می‌آغازد» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵: ۱۳). رضا عباسی نیز همانند سایر نگارگرانی ایرانی به مباحث عرفانی توجه داشت و می‌توان در آثار وی این وجه را مشاهده نمود. وی همچون سایر هنرمندان در پی خلق نگاره‌های خویش به دنبال ایجاد پویایی و حرکت بوده و در عین حال برای دستیابی به وحدت کلی و نهایی در اثر، حرکت و پویایی را با نهایت دقت و ذکاوت استفاده نموده است. برای یافتن مفهوم حرکت در آثار رضا عباسی می‌توان از دو نگاه کلی و جزئی نگاره‌ها را مورد بررسی قرار داد. حرکت آرام و ملایمی که نگاره را در بر گرفته است. و در جزئیات: آغاز و فرجام متوالی خطوط، جهت نگاه و اشاره انگشتان دست در برخی از نگاره‌ها به سمت خارج از کادر نگاره. این پژوهش یک تحقیق میان‌رشته‌ای است که میان حوزه هنر و فلسفه به بررسی پرداخته است. ضرورت انجام آن، بررسی احتمالی نحوه ارائه حرکت در آثار تجسمی بر مبنای یک نظریه فلسفی است.

پیشینه پژوهش

در مورد مکاتب هنری و فلسفی اصفهان چند گونه تحقیق موجود است. اصغر جوانی در کتاب *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان* (۱۳۹۰) به بررسی همزمان مکتب فلسفی و نگارگری در عهد صفویه پرداخته و تأثیرات فلسفه را بر هنر این دوره به صورت مبسوط ارائه نموده است. اما دکتر جوانی در این کتاب در مورد حرکت جوهری مطلبی ارائه ننموده است. دسته دیگر پژوهش‌هایی است که به صورت جداگانه به هر یک از این دو مبحث پرداخته است از جمله در باب هنر نگارگری ایران: کتاب *تاریخ نقاشی ایران* (۱۳۸۲) از شیلا کن‌بای، *سیر تاریخ نقاشی ایران* (۱۳۸۳) از بازل گری و دیگران، و مقاله «صورت تمثیلی عناصر طبیعی در سه تک نگاره از رضا عباسی» (۱۳۹۹) که اشاره به کاربرد رضا عباسی از نماد، برای نمایش پیکره‌ها، جهت ارائه مفاهیم مثالی دارد و غیره. در باب فلسفه و حرکت جوهری مطالب بسیاری نگاشته شده است: *گشتی در حرکت* (۱۳۸۴) از حسن‌زاده آملی که به تفسیر حرکت و اقسام آن و همچنین تبدل امثال پرداخته است، *نهاد ناآرام جهان* (۱۳۹۳) از عبدالکریم سروش که رساله‌ای است تخصصی در توضیح و تفسیر حرکت جوهری، *دو فیلسوف شرق و غرب* (۱۳۹۴) از حسین‌علی راشد که به صورت خلاصه در مورد مبحث حرکت در جوهر و همچنین مقایسه آن با نظریات انیشتین[2]، سخن گفته است و غیره. اما دسته دیگر کتبی است که به هنر در اندیشه ملاصدرا پرداخته و تعاریف ملاصدرا از هنر را ارائه می‌دهد: *فلسفه هنر در عشق‌شناسی ملاصدرا* (۱۳۹۷) از مهدی امامی‌جمعه که بررسی آرای ملاصدرا در حوزه هنر و زیبایی‌شناسی است و مقاله «چیستی زیبایی و هنر از دید صدرا» (۱۳۹۹) که به تبیین اندیشه‌های ملاصدرا در مورد هنر و زیبایی در حکمت متعالیه پرداخته است.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مطالعه توصیفی_ تحلیلی است. نحوه گردآوری مطالب کتابخانه‌ای ـ اینترنتی است. ابتدا در بخش مفاهیم و ادبیات نظری، به بررسی تعاریف فلسفی در باب حرکت جوهری از دیدگاه ملاصدرا پرداخته شده و در ادامه حرکت از نگاه تجسمی در آثار رضا عباسی تحلیل شده است. جامعه آماری محدود به دو نگاره از هنرمند شده است، نگاره اول از نگاره‌هایی با ترکیب‌بندی تک پیکره که از شاخصه‌های مکتب اصفهان و سبک رضا عباسی است و نگاره دوم از نگاره‌های دارای بیش از یک پیکره، همچنین دارای مفاهیم عمیق عرفانی (وحدت وجود)، که با توجه به شباهت در نحوه اجرای آثار قابل تأمیم به سایر نگاره‌ها است. منبع تصاویر در این پژوهش از کتاب *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش* تألیف شیلا کنبی و ترجمهٔ یعقوب آژند (۱۳۹۳) است.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2000623.1033

مکتب هنری اصفهان

مکتب هنری اصفهان با همه مشخصات ایرانی خویش، دارای تفاوت‌هایی با مکاتب هنری پیش از خود است. عوامل متعددی در این چرخش هنری وجود دارد که آشنایی با این عوامل از لوازم شناخت این مکتب به حساب می‌آیند و در واقع بدون داشتن احاطه و شناخت نسبی به این موارد نمی‌توان درک درستی از مکتب هنری اصفهان داشت. یکی از مهم‌ترین این موارد تغییرات محسوسی است که در فضای فکری این دوره ایجاد شده بود. همچنین، تأثیرپذیری هنرمندان از هنر وارداتی اروپایی، ناخواسته هنرمند را به نوعی رقابت، برای حفظ بقاء هنری خویش وادار می‌کرد. بالطبع، این مراوده یا بهتر بگوییم ستیز، باعث ایجاد تغییراتی در آثار هنری شد. گرچه این تأثیرات بیشتر از سوی نقاشی اروپایی، در ابتدای مکتب اصفهان، باعث خلق آثار جدید به ویژه در ترکیب‌بندی نگاره‌ها گردید.

در بررسی آثار به جای مانده از رضا عباسی می‌توان ابداعات کم‌نظیری را، در مقایسه با نگارگری ایران تا پیش از مکتب اصفهان، مشاهده نمود. البته با وجود نوآوری در آثار رضا عباسی، وی همچنان به بسیاری از اصول نگارگری ایرانی پایبند ماند. «هنرمندان مکتب نگارگری اصفهان در نقاشی و طراحی به آزادی عمل بیشتری نسبت به گذشته دست می‌یابند. مصورسازی نسخه‌های خطی به شیوه مکتب تبریز که در آن تعداد زیادی پیکره‌های انسانی کار می‌گردید، از رونق کمتری برخوردار می‌شود. بیشتر موضوع آثار به تصویر کشیدن زندگی سنتی مردم، درباریان، اشخاصی با لباس فاخر و ... را شامل می‌شود. رضا عباسی بانفوذترین هنرمند این مکتب، طراحی با قلمو که از اواخر قرن هشتم هجری قمری در دوره آل‌جلایر ۸۳۶_۷۴۰ هجری قمری به شکل رسمی شروع و سپس توسط سلطان محمد و محمدی مصور ادامه یافته بود، در مکتب اصفهان به کمال می‌رساند» (خزائی، ۱۳۸۵: ۲۰). رضا طراح بسیار ماهری بوده است. تعداد بسیاری از طراحی‌های رضا با لایه نازکی از رنگ کمرنگ پوشیده شده است. این امکان وجود دارد که طراحی‌ها با نقوش طلائی‌رنگ بر روی لباس‌های زربافت کامل شده باشند. آنچه که رضا عباسی را از شاگردان و مقلدینش مجزا می‌سازد علاقه‌ای است که وی به طراحی خالص داشته است، «به چروک شال‌گردن بلند و یا خرقه درویش و کمربند اشخاص به اندازه‌ای اهمیت داده شده که زیبایی و خاصیت انتزاعی پیدا کرده‌اند. این‌ها در زمینه طلائی خودنمایی کرده و شکل بطری‌های شراب و شاخه‌های چنار و ابرها همه نقش سراسری و واحدی را که ناشی از حرکت اکسپرسیونیسم قلم است، به وجود آورده‌اند» (گری، بینیون، ویلکنسون، ۱۳۶۷: ۱۴۸).

تجزیه و تحلیل نگاره‌های منصوب به رضا عباسی معانی متفاوت موجود در این نگاره‌ها را نشان می‌دهد. این شیوه ارائه آثار نشأت گرفته از جهان‌بینی هنرمند است.

ملاصدرا و تبیین حکمت متعالیه

فضای فکری در دورهٔ صفویه تغییرات بنیادینی داشته است. شاید بتوان عمده‌ترین این تغییرات را ذیل تعاریف مربوط به عالم مثال دانست. در این دوره و «در شهر جدید اصفهان عصر صفوی، مؤلفه‌های مادی با مؤلفه‌های معنوی، شدیداً به هم آمیخته‌اند و ثمره این آمیختگی چیزی را بین ماده و معنی، پدیدار ساخته است که نه مادیِ مادی است چون معنا و معنویت دارد، و نه معنویِ معنوی است، چون کالبد دارد، بعد و شکل و رنگ دارند و این چیزی جز مثال نیست. در این فضا، انسان در عین حالی که زندگی زمینی دارد، اما می‌تواند احساس حضور معنوی هم داشته باشد» (امامی جمعه، ۱۳۹۱: ۶۹).

ملاصدرای شیرازی یکی از بزرگترین فلاسفه اسلام در دورهٔ صفوی به شمار می‌رود. ایشان با تلفیق آرای فلاسفه پیش از خود با مبانی فکری حکمای ایران باستان، قرآن و احادیث و همچنین نظرات عرفا، توانست پایه‌های حکمت متعالیه را در فضای مکتب فلسفی اصفهان پایه‌گذاری کند. نظریه حرکت جوهری یکی از نظریه‌های کلیدی حکمت متعالیه است.

اکثر فلاسفه در ذیل مباحث فلسفی خویش در باب حرکت تعاریفی را ارائه نموده‌اند. آنها یکی از تقسیمات اولیه (موجود به‌ماهو موجود) را تقسیم به ثابت و متغیر می‌دانند. «اینان معتقدند موجود یا ثابت است یا متغیر. موجود ثابت موجودی است که اختلاف حال و دگرگونی در او پدید نمی‌آید، همواره بر آن گونه هست و خواهد بود که بوده است. موجود متغیر آن است که از حالی به حالی دیگر منتقل می‌گردد. موجودات عالم طبیعت، به حکم اینکه عالم تزاحم علل و اسباب است، تغییر پذیرند؛ ولی موجودات ماورائی، به حکم مبرا بودن از قوه و استعداد، از هرگونه تغییر مبرا هستند» (اخوان نبوی، ۱۳۹۱: ۵۸). بر اساس نظریه ملاصدرا اساساً در عالم طبیعت موجود ثابت وجود ندارد و جواهر عالم و به تبع آن اعراض عالم در تغییر و حرکت دائمی و مستمر است.

در مورد موجودات طبیعت که متغیراند، این سؤال پیش می‌آید که این تغییرات موجود تدریجی و یا دفعی است. تغییر دفعی و آنی را کون و فساد می‌نامند. «یعنی پدید آمدن دفعی یک شیء کون نامیده می‌شود و فساد دفعی آن فساد_ اما تغییر تدریجی و زمانی حرکت نامیده می‌شود» (اخوان نبوی، ۱۳۹۱: ۵۹).

حرکت و انواع مختلف آن در حکمت متعالیه، تحلیل و تبیین متفاوتی نسبت به سایر حوزه‌های فلسفی دارد. ملاصدرا سراسر جهان و عالم طبیعت را در تحول دائمی می‌دانست. ایشان در

بحث مربوط به تعاریف ارائه شده در باب حرکت، توسط حکما و فلاسفه پیشین، این نکته را متذکر می‌شود: «کلیه تعاریف در این باره تعریف به رسم است یعنی همین اندازه است که می‌توان توسط آنها حرکت را از غیر حرکت تمیز داد و از قبیل تعریف به حد که واقعیت خود حرکت را بیان کند نیست. سپس خود ابتدا حرکت را به حدوث تدریجی شیء تعریف می‌کند. در واقع حدوث بر دو قسم است، دفعی و تدریجی، حدوث تدریجی همان حرکت است و چون حدوث خود عبارت است از (وجود بعد العدم) بنابراین حرکت عبارت است از (وجود تدریجی بعد العدم)» (مطهری، ۱۳۶۶: ۱۹). بر این اساس، تغییرات موجودات طبیعت در این حرکت به صورت تدریجی رخ می‌دهد.

به اعتقاد صدرالمتالهین اجسام طبیعی به هر نحو و صورتی که وجود دارند، خواه به صورت حیوان، گیاه، جماد و غیره در هر زمان در حال تغییر و حرکت هستند. ملاصدرا معتقد است که در این عالم ماده و طبیعت، ثبات وجود ندارد. سکون تنها مختص عوالم الهی و عالم عقل است. او برای داشتن درک بهتر از کیفیت حرکت، با استفاده از زبان ساده، سخنی با این مضمون دارد: «حرکت محسوسی است به کمک عقل، و یا معقولی است به کمک حس. یعنی گویی که در فهم حرکت، عقل تا مرحلهٔ حس پایین می‌آید و یا حس تا مرحلهٔ عقل بالا می‌رود و این دو به کمک هم یک حرکت خاص خارجی را درمی‌یابند» (سروش، ۱۳۹۳: ۲۶). ملاصدرا با ارائه ادله گوناگون و بسیار، اثبات نمود که وجودهای مادی بطور کلی وجودهایی تدریجی می‌باشند، که در هر آن، نو می‌شوند و دارای وجودی تازه می‌گردند.

«حرکت جوهری، حرکت ذاتی و درونی اشیاء مادی است که منشاء حرکت‌های ظاهری پدیده‌ها و موجب تغییر در ذات و جوهرهٔ شیء می‌گردد و به عبارت دیگر حرکت جوهری یعنی حرکت در نهاد و حقیقت و اصل شیء است» (اژدر، ۱۳۹۱: ۸).

حدوث و قدم

از اندیشه‌های منبعث از نظریه حرکت جوهری مسئله حدوث و قدم و همچنین مسئله زمان است. ملاصدرا با مطرح کردن نظریه حرکت جوهری به برخی از مسائل لاینحل موجود پاسخ می‌گوید. «هیچ چیزی (حتی هیولای نخستین) را در این جهان نمی‌توان در دو آن ثابت و باقی دانست تا این سؤال معنا پیدا کند، که این شی ثابت از کی به وجود آمده است. در هر آن، جهانی تازه با ماده و صورتی نو پدید می‌آید، که غیر از جهان آن پیش است، چه رسد به جهان هزاران یا میلیون‌ها یا میلیاردها سال پیش؛ جمیع هویات جسمانی که در این عالم است، اعم از بسائط یا مرکبات، صور یا مواد، فلکی یا عنصری، نفوس یا طبایع مسبوق به عدم زمانی هستند، و به حسب هر موجود معین برای آنها مسبوقیت به عدم زمانی است، که منقطع در أزل نیست]...[. بنابراین همهٔ آنها حادث هستند، و در آنها واحد شخصی مستمرالوجود و حقیقت یا هویت ثابت نیست» (صدرالدین شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۶).

حرکت در آثار تجسمی

اهمیت حرکت در زندگی، انکارناپذیر است و شاید بتوان گفت: حرکت همان زندگی است. «هر ماده‌ای در ذات خویش در حرکت و تکاپوست و هر موجودی در طبیعت، از تحرکی درونی برخوردار است. انسان نیز خود، هم در ظاهر و هم در باطن مرتباً در حالت تحول و دگرگونی بوده، هیچگاه در لحظه‌ای از زمان و مکان ثابت و ایستا نیست. در این رابطه دانشمند آلمانی مینکوسکی در کتاب اصول نسبیت می‌گوید: (هرگز کسی مکان معینی را مگر در زمانی معین، و زمان معینی را مگر در مکان معین ندیده است.)» (حلیمی، ۱۳۸۲: ۱۹۴) در هنرهای تجسمی، حرکت یکی از مهم‌ترین کیفیات بصری به شمار می‌آید. در واقع برای ایجاد تعادل در یک اثر هنری، ناگزیر به ایجاد حرکت هستیم. «هر ارگانیزم زنده‌ای باید بتواند به منظور حفظ پایداری‌های ساختار خویش یگانگی پویایی را به وجود آورد. تصویر تجسمی یک استثنا نیست؛ تنها به یمن نظمی پویا می‌تواند به شکل زنده‌ای از تجربهٔ انسانی تبدیل شد» (کِپس، ۱۳۶۸: ۲۹).

برای القای حس حرکت در یک اثر دوبعدی، نحوه چیدمان عناصر تجسمی و ایجاد ارتباط بین آنها از اهمیت به‌سزایی برخوردار است. از مهم‌ترین عناصر بصری در القای حرکت، می‌توان به خط اشاره نمود. «خط اصلی‌ترین عامل جهت نمایش شکل بوده، و تسلط تفکر نقاش و نگاه او بر شیء را به گونه‌ای خالص‌تر به کار برده و تخیلی سرشار در قالب تجسمی پدید آرد» (تقی‌زاده، ۱۳۷۱: ۵۱). خط می‌تواند همچون ابزاری بیانگر و قوی در خدمت هنرمند قرار گیرد و با قابلیت‌های ذاتی به بیان اندیشه‌ها و احساسات درونی خویش بپردازد. «در هنرهای بصری خط به خاطر ماهیت خاصش، دارای توان و انرژی بسیار است. خط هرگز ساکن و ایستا نیست، بلکه همیشه پرتحرک است و عنصر بصری مهمی در طرح‌های اولیه خطی است، در نتیجه ابزار پراهمیتی برای تجسم بخشیدن‌های اولیهٔ هر اثر بصری است و وسیله‌ای است برای نشان دادن صوری که هنوز در دنیای واقعیت وجود ندارد و فقط در خیال انسان است» (داندیس، ۱۳۶۸: ۷۴).

از انواع خط می‌توان به خطوط، تلویحی، روانی و خط واقعی اشاره نمود. خط تلویحی با جانمایی کردن یک رشته نقطه به گونه‌ای که چشمان بیننده آنها را بی‌اختیار به هم وصل می‌کند، آفریده می‌شود. خطوط واقعی نیز اشاره به خط کناره‌نما دارد. اما خطی که در این مبحث مد نظر است و رضا عباسی نیز از آن استفاده شایانی نموده، خط روانی است. «خط روانی، در

DOI: 10.22034/RPH.2023.2000623.1033

این نوع خط کوچکترین اثری از خط واقعی یا حتی نقاط متناوب به چشم نمی‌خورد، ولی ما وجود یک خط یا پیوندی روانی را احساس می‌کنیم. چشمان ما همواره جهتی را دنبال می‌کند که یک شخص یا پیکره به آن اشاره می‌کند و نتیجه آن، احساس وجود یک خط روانی است» (لانور؛ پن‌تاک، ۱۳۹۱: ۱۴۹). این نوع خط به واسطه بار احساسی که دارد، نگاه را از اثر خارج نموده و بیننده را در فضا شناور می‌کند. «نقطه پس از جابجایی، برای اینکه در محل دیگر متوقف شود، زمانی را در بر می‌گیرد: زمان حرکت. بنابراین خود نمودار آن زمان می‌شود و می‌توان به صورت یک اصل بیان کرد که: خط نمودار زمان در یک اثر هنری است. و این زمان حد گذشته و حال است و هنوز آینده ندارد؛ زیرا آغاز حرکت نقطه تا هنگام توقف و ایستاییش، زمانی را در بر می‌گیرد که گذشته است و تنها هنگامی می‌تواند آینده‌ای را القا کند که ادامهٔ آن و حرکت نقطهٔ زاییده آن دوام داشته باشد» (آیت‌اللهی، ۱۳۷۷: ۶۸). این گذشتن از کادر اثر و ایجاد حس تعلیق در فضا، ویژگی بیانگر دیگری به خط می‌افزاید: توانایی القای حس آینده و زمان که در آثار رضا عباسی به وضوح قابل مشاهده است.

رضا عباسی

نگاره‌های رضا عباسی در قالب افراد عادی جامعه، مردان و زنان، از حرفه‌ها و طبقه‌های اجتماعی مختلف ترسیم شده است. فضای نگاره، نحوه ترسیم و نگاه، پیکره‌ها را همچون خلسه‌ای ابدی، نشان داده است. گویی این انسان‌ها در خلوت و تنهایی خویش در انتظار واقعه‌ای شگرف مانند دیدار معشوق خویش، ثابت مانده‌اند.

هرچند حالت برخی نگاره‌ها نحوه جای‌گیری باسمه‌های اروپایی را متذکر شود، اما رضا عباسی، هوشمندانه، با پوشاندن شال و دستار و لباس‌های بومی، فیگورها را دارای هویت ایرانی نموده است.

آنچه که رضا عباسی را از نگارگران پیش از وی مجزا می‌سازد، علاقه وی در استفاده از خط به عنوان عنصر غالب است. تا پیش از او، نگارگران توجه چندانی به خط نداشته و اصولا رنگ بر خط تسلط دارد. نکته دیگری که در آثار رضا عباسی درخور توجه است، استفاده زیرکانه از مبانی عرفانی در لایه‌های معنایی آثار است. «شواهد بصری آثار رضا از حدود ۱۰۱۱ تا۱۰۱۸ هجری قمری نشان می‌دهد که او احتمالاً به تصوف گراییده و چه‌بسا حتی وارد یکی از این طریقت‌های اخوت شده باشد. رضا پس از گزراندن یک دورهٔ مقدماتی آشکار در طریقت صوفیانه، دوباره به زندگی درباری بازگشته و ارتباط خود با مریدان دیگر را پنهان ساخته است. به سبب سرکوبی رسمی تصوف از شرح حال نویسان درباری، انتظار می‌رفت که طرایق صوفیه را ضد اجتماعی بدانند و محکوم کنند» (کنبی، ۱۳۹۳: ۷۸). بر این اساس، برخی از آثار وی را مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهیم داد.

جوان پابرهنه

جوان پابرهنه در حدود سال ۱۰۰۸ هجری قمری و با رقم «مشقه کمترین رضا» در پایین سمت چپ توسط رضا عباسی تصویر شده است. این اثر به نقل از ابوالعلا سودآور اثری است که بالاترین سبک نوین نقاشی رضا عباسی را نمایان می‌سازد. «ظاهر زیبای جوان با طراحی موهای نرم و دنبالهٔ لطیف و پیچاپیچ دستار و شاخه‌های تنکی کمپوزسیون، زیبا و معصومانه اجرا شده است، به خصوص در جزئیات و دستان و پاهایی که از نظر تناسبات اندام صحیح هستند» (سودآور، ۱۳۷۴). (شکل ۱)

خطوط روانی ایجاد شده توسط رد نگاه و اشاره انگشتان جوان، بیننده را از درون کادر نگاره به طرف فضای خارجی اثر هدایت می‌کند. جوان نشسته در حالتی خاص به بیرون از کادر نگاه می‌کند و با اشاره انگشتان، بر زاویه دید خود تأکید می‌نماید (شکل ۲). گویی جوان در انتظار لحظه‌ای دیگر، به انتظار معشوق و یا در انتظار دیدن جلوه‌ای دیگر از آفرینش است. اشاره و نگاه به سمت خارج از کادر برای بیننده می‌تواند نشان از زمان دیگر باشد. همانطور که می‌دانیم زمان از حرکت به وجود می‌آید. اشاره انگشت به خارج از کادر نیز همانند سمت و سوی نگاه پیکره، حرکتی را ایجاد می‌نماید که بیننده را به بیرون، زمان و مکانی دیگر هدایت می‌کند. این صورت از تجلی حرکت، باعث خلق زمان در اثر از یک سو و افزون بر آن، اشاره به زمان دیگر دارد. با فرض

شکل ۱. جوان پابرهنه، حدود ۱۰۰۸ ه.ق، آبرنگ روی کاغذ، ۷×۱۴ سانتی متر، بنیاد تاریخ هنر، هوستن، تگزاس، منبع: (کنبی، ۱۳۹۳: ۷۰)

گرفتن تسلسل رخدادها، آنچه که در زمان دیگر اتفاق خواهد افتاد نیز حرکتی دیگر را رقم خواهد زد و این زنجیره تا بینهایت ادامه خواهد یافت. به کوتاه سخن، بر اساس دیدگاه صدرالمتألهین؛ «طبیعت جوهر عالم دائماً در حرکت و تغییر و تجدد و در عین حال، یک امر واحد مستمر سیال است. و امتداد زمانی که حوادث جهان را در یک رشتهٔ طولی و پس و پیش هم قرار داده و نمی‌گذارد همه در یک ظرف جمع شوند، از حرکت دائم جوهر طبیعت عالم، فرض و انتزاع می‌شود و به عبارت دیگر، زمان، کمیت و مقدار حرکتِ جوهر است» (راشد، ۱۳۸۸: ۷۵). آنچه که در این اشارت حاصل می‌شود، زمان است و زمان خود مقدار حرکت است. (شکل ۳)

همچنین، وجود چین و چروک دستار، محصول تکرار خطوط بی‌شمار است. این تکرار خطوط نیز به گونه‌ای دیگر، لحظه‌ای از حرکت را به تصویر کشیده است. افزون بر این، حالت نشستن پیکره، مرزی است میان نشستن و برخواستن. به عبارت دیگر، لمیدن جوان با در نظر گرفتن حالت دست و قوس بالاتنه و چرخش سر و حالت قرارگیری پاها به صورتی است که بیننده را در تشخیص میل به نشستن یا برخواستن فیگور، دچار تردید می‌کند. باید گفت، فراز و فرود خطوط حاصل ارزش خطی آنان، همراه با فرم دوار نشستن پیکره (شکل ۴) و تکیه آن بر بالشتی اریب شکل، همگی باعث ایجاد حالتی از حرکت، هرچند ملایم گردیده که در کل نگاره نیز حاکم است. در واقع، وحدت موجود در اثر، ناشی از هماهنگی تک تک اجزا دارای حرکت است که در مجموع به حرکت کلی منجر می‌شود. از این رهگذر، خطوط دارای هویت جدیدی می‌شوند و حرکت را به صورتی که نگارگر خواسته، رقم می‌زنند. همانگونه که بر مبنای نظریه حرکت جوهری، آنجا که حرکت صورت می‌گیرد تجدید هویت و نوپدیدی در همه جوانب صورت می‌گیرد. در واقع می‌توان خط را به عنوان عنصر اصلی و جوهر نگاره در نظر داشت که خود به سبب داشتن ارزش خطی، توسط هنرمند دارای حرکت شده است. این مهم، علیرغم اجزای تشکیل دهنده اندک نگاره همچون پیکره و به اصطلاح وسایل صحنه به گونه‌ای موفق، به دست آمده است. به عبارت دیگر، باید گفت، اجزاء به سبب کاربرد پویای خط در حالت منحنی، خود دارای حرکت مضاعف شده‌اند. هنرمند از ترکیب و چیدمان این خطوط منحنی در بستر نقاشی، کل واحد را به نمایش گذاشته که به دلیل نوع ترکیب‌بندی، موید حرکت گردیده است. یادآوری می‌شود حرکت موجود در این نگاره با تعریف حرکت جوهری مبتنی بر تغییر و حرکت در کل عالم مادی همخوانی دارد.

در جمع‌بندی تحلیل این نگاره می‌توان گفت، روابط بصری پنهان که در اجزاء و کلیت اثر مشاهده می‌شود که نشان از معانی عمیق ظاهری و درونی است. از کنار هم قرارگیری و ترسیم خطوط، طرحی از یک پیکره بدست می‌آید. از سوی دیگر، طرح تک رنگ فیگور نشسته به عنوان نقش در زمینه پیکره دیده می‌شود که درست در جهت مخالف جوان نشسته، با دست‌هایی رو به بالا خود به ایجاد حرکت عمل کرده است. تجلی حرکت را همچنین در نقش شاخه گیاهان به هم پیوسته با پیچ و تاب به صورت تشعیر در پس زمینه تک رنگ نگاره نیز می‌توان مشاهده کرد. البته باید یادآوری کرد نمایش خطوط موجود در این نگاره به صورت‌های متعدد و تنوع بسیار، قابل نمایش است که در اینجا به دلیل اختصار، فقط سه حالت آن دیده می‌شود.

شکل ۲

شکل ۳

شکل ۴

DOI: 10.22034/RPH.2023.2000623.1033

عشاق

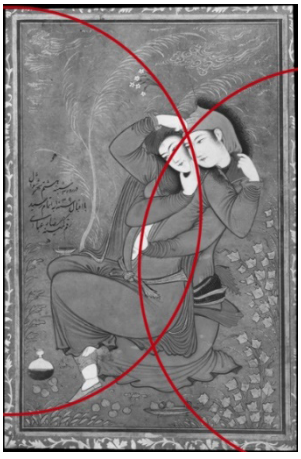
نگاره عشاق (شکل ۵) در سال ۱۰۳۹ هجری قمری و در زمان سلطنت شاه صفی نقاشی شده است. کنبی می‌گوید شاید این نگاره نشانه‌ای از صعهٔ صدر شاه در مواجهه با صحنه‌های عاشقانه، در نگارگری باشد. این نگاره بیش از سایر آثار رضا عباسی مورد توجه و بحث قرار گرفته است. در ظاهر، وی با به تصویر کشیدن عشاق به مفاهیم تحریک کننده روی آورده است. اما به نقل شیلا کنبی در کتاب *اصلاح‌گر سرکش*، شاید این بازنمایی عشق انسانی تمثیلی از عشق الهی باشد. به عبارت دیگر، عشق الهی و مفهوم وحدت وجود همواره از مضامین عرفانی است که در آرای اهل تصوف که در شعر فارسی به ویژه به صورت غزل، متجلی شده قابل ذکر است.

رضا در این ترکیب‌بندی با تمرکز بر تکنیک و حالت‌گیری پیچیده به نتایج درخشانی رسیده است. توجه به جزئیات، رنگ‌بندی فوق‌العاده و ترکیب‌بندی پیچیده‌ای که در این نگاره وجود دارد، باعث شده که اثری خاص، به وجود آید. حالت مبهم و گنگ پرتره هر دو فیگور، متناقض با شهوت و شور ظاهری است که اندام آنان القا می‌کند.

«این اثر جدای از القای حس حسرت خوردن بر تجارب عاشقانه گذشته، ممکن است بازنمای عشق انسانی به گونه تمثیلی از عشق الهی باشد که از مضامین رایج اشعار عارفانه است. دم غنیمت شمری و شوق وصال معبود را کمتر تصویری چون حالت مبهم و دو پهلوی این دو پیکره می‌توانست تجلی دهد» (کنبی، ۱۳۹۳: ۱۵۷-۱۵۸). در این نگاره نیز همانند اکثریت آثار رضا، فرم قرارگیری پیکره‌ها و حالت نشستن آنها به صورت دوار و منحنی است (شکل ۷). گویی که هر دو پیکره بر روی یک قوس در حال حرکت قرار گرفته و جزئی از حرکت دوار شده‌اند. ضمنا حالت قوس‌دار درختچه در پس‌زمینه، این حرکت را تشدید می‌نماید. ابرهای پیچان از گوشه سمت راست کادر با حرکتی ملایم وارد شده، در امتداد حرکت ابرها چشم با حرکت ملایم درختچه به سمت پیکره‌ها هدایت می‌شود. بوته‌های مدور پایین سمت راست، در جهتی مخالف با حرکت پیکره ها، اما متناسب با آن، قرار گرفته‌اند. در یک کلام، همه اجزاء نگاره دارای حرکت‌اند. همانطور که در نگاره جوان نشسته گفته شد هرکدام از اجزاء نگاره به صورت مجزا وجهی از حرکت را به نمایش می‌گذارند. اما این حرکت اجزاء، مبین حرکت کلی و واحد گشته‌اند. جهت

شکل ۵. عشاق، آبرنگ روی کاغذ، ۹/۱/۱۱/۱۸سانتی‌متر، موزه هنری متروپولیتن، منبع: (کنبی، ۱۳۹۳: ۱۵۳)

شکل ۶



شکل ۷

شکل ۸

نگاه عشاق در دو جهت متفاوت، به سمت خارج از کادر است (شکل ۶). این نگاه و جهت آن، همانند نگاره جوان نشسته، مبین زمان و بالطبع حرکت است. حرکت رو به بالای دستهای پیکره رویی، با انگشتان به سمت و سوی نگاه شخص زیرین، تأکید می‌کند. تمامی خصوصیات ذکر شده دربارهٔ اثر اول در نگاره دوم مصداق می‌یابد. این امر، شامل اجزای صحنه، پس‌زمینه و نقوش تشعیرمانند و همچنین لکه‌های رنگ محدود در مقایسه با رنگ غالب موجود در تصویر می‌گردد. (شکل ۸)

نتیجه‌گیری

استفاده از منابع عرفانی به سبب پیوستگی نگارگری به ادبیات، در هنر نگارگری ایرانی از دیرباز مورد توجه هنرمندان بوده و آثار خویش را منطبق بر تعاریف اندیشمندان در باب عالم مثال و خیال، خلق کرده‌اند. اما در سده دهم و یازدهم هجری همزمان با تغییرات پدید آمده در بنیان فکری این دوره، رابطه مستقیم عقل‌گرایی با آثار هنری را شاهد هستیم. تعاریف نشأت گرفته از این تفکر از سوئی ریشه در آرای گذشتگان دارد و از سوی دیگر با برخی دیگر از تعاریف نهادینه شده در اندیشه گذشتگان متفاوت است.

آنچه از نوشته‌های تاریخ‌نویسان به جای مانده و همچنین بررسی آثار رضا و دوره‌های مختلف زندگی این هنرمند به وضوح نشان دهنده علاقه وی به عرفان و اندیشه‌های رایج در آن دوره است. شاید علاقه رضا به فرقه‌های صوفیانه، که در به تصویر کشیدن دراویش مشهود است، باعث شد تا وی در خلق آثار خویش و در لایه‌های زیرین نگاره‌هایش، به دنبال نشان دادن مبانی عرفانی باشد، اصولی که شاید بخشی از منابع عرفانی به کاربرده شده در مطرح ساختن نظریه حرکت‌جوهری ملاصدرا بوده است.

در پاسخ به پرسش پژوهش می‌توان این‌گونه اظهار نظر نمود که رضا در ارائه مفهوم حرکت در آثار خویش در چند مرحله عمل نموده است، ۱_ از طریق ارزش خطی و حالت دادن به خطوط، ۲_ توسط حرکات و اشارات دست و انگشتان، ۳_ با ایجاد حالت در بدن و جهت‌دهی به نگاهِ پیکره‌ها. افزون بر این، در تحلیل آثار رضا، و با توجه به کاربرد خطوط منحنی و همچنین حفظ ارزش خطی این خطوط، می‌توان نظاره‌گر حرکتی آرام و ملایم در کل اثر بود. توجه رضا به حالت نشستن، ایستادن و اصولا حرکت کلی پیکره‌ها است. در اینجا نیز رضا حرکتی را مصور کرده که جزئی است از یک حرکت کل. تمام عناصر موجود در نگاره، هماهنگ با حالت قرارگیری فیگور، به صورتی از سماع دراویش و حرکتی مستمر می‌نماید. رضا در نشان دادن این حرکت بی‌وقفه و تدریجی از جهت نگاه و حرکت انگشتان دست نیز بهره گرفته است. (جدول ۱)

در نهایت با توجه به عدم امکان اثبات تاثیرپذیری هنرمند از فلسفه و بالاخص نظریه حرکت جوهری، کوشش این پژوهش بر این بود تا صرفاً خوانشی از حرکت در آثار با توجه به تعاریف موجود از نظریه حرکت جوهری داشته باشد. در جواب به پرسش پژوهش در خصوص تحلیل آثار با توجه به تعاریف حرکت جوهری می‌توان گفت: هنرمند از دو روش، در نگاره‌ها، حرکت را نمایش داده است. در ابتدا می‌توان یک حرکت کلی را، با استفاده از نحوه ترکیب‌بندی آثار، مشاهده نمود که شامل فرم قرارگیری پیکره، درختچه‌ها و سایر عناصر موجود در اثر است. خطوط به عنوان عنصر اصلی برای نمایش اشکال از پی یکدیگر آغاز و فرجام می‌یابند. گویی در هر لحظه حادث شده سپس به اتمام می‌رسند و پس از آن خطی دیگر در امتداد خط پیشین آغاز می‌گردد. در جزئیات نیز حرکت در تک تک اجزاء نگاره وجود دارد. وی با استفاده از قابلیت‌های انواع خط، به عنوان یک عنصر تجسمی قوی در ارائه حالت‌های مختلف، حرکت را در جزئیات آثار همانند اشاره انگشتان و جهت نگاه پیکره‌ها به خارج از کادر، ارائه داده است. وی با نبوغ هنری خویش در تلفیق میان اندیشه و تصویر، توانسته است حرکت را به بهترین وجه به تصویر کشد، به گونه‌ای که به مخاطب آثار این امکان داده شده تا بتواند برداشت‌های متفاوتی داشته باشد.

جدول ۱. بررسی و تطبیق حرکت در نگاره‌ها با تعریف حرکت جوهری.

نحوه ارائه حرکت در آثار رضا عباسی	خوانش حرکت جوهری در آثار رضا عباسی
استفاده از جهت نگاه اشاره انگشتان به خارج از کادر	اشاره به خارج از کادر و ایجاد زمان، برمبنای نظریه حرکت جوهری زمان مقدار حرکت است
تکرار خطوط در طراحی شال و دستار	تکرار خطوط تداعی کننده اصل حدوث و قدم است.
نحوه قرارگیری پیکره‌ها به صورت دوار و منحنی	خاصیت ذاتی خطوط منحنی باعث القای حرکت می‌شود. حرکتی ملایم و مستمر، منطبق بر تعریف حرکت جوهری که حرکتی است مداوم و آرام
حرکت ملایم ابرها و درختچه‌ها در پس زمینه تک‌رنگ نگاره‌ها	وجود حرکت در اجزاء و در نهایت ادغام در حرکت کلی

پی‌نوشت‌ها

۱. ابو عبداله محیی الدین محمد بن محمد ابن **العربی الحاتمی**، [۱۱۶۵_۱۲۴۰م.]، معروف به شیخ اکبر، دانشمند، عارف و صوفی جهان اسلام

۲. Albert AINSTEIN، [۱۸۷۹_۱۹۵۵م.]، فیزیک‌دان نظری آلمانی.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2000623.1033

فهرست منابع

اخوان نبوی، قاسم (۱۳۹۱)، *حکمت صدرایی و کلام شیعه*، جلد اول، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

اژدر، علیرضا (۱۳۹۱)، «بررسی انتقادی نظریه حرکت جوهری ملاصدرا»؛ دوفصلنامه علمی ـ پژوهشی *حکمت صدرایی*؛ شماره ۱، زمستان؛ صص ۲۲-۷.

امامی جمعه، مهدی (۱۳۹۱)، *سیر تحول مکتب فلسفی اصفهان از ابن‌سینا تا ملاصدرا*، چاپ اول، تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۷)، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، تهران: انتشارات سمت.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۵)، «رضا عباسی: نقاش توجیه‌گر زمانه»، *مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان*، چاپ اول، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ص ۱۳.

تقی‌زاده، هادی (۱۳۷۱)، *خط در نقاشی*، مشهد: کلهر.

حلیمی، محمد حسین (۱۳۸۲)، *اصول و مبانی هنرهای تجسمی*، جلد اول، تهران: افست.

خزائی، محمد (۱۳۸۵)، «علل و عوامل مؤثر در شکل‌گیری مکتب نگارگری اصفهان»، *چکیده مقالات گردهمایی مکتب اصفهان*، به اهتمام منیژه کنگرانی، تهران_ اصفهان.

داندیس، دونیس ا (۱۳۶۸)، *مبادی سواد بصری*، مسعود سپهر، تهران: انتشارات سروش.

راشد، حسینعلی (۱۳۸۸). *دو فیلسوف شرق و غرب*، تهران: فراهانی.

صدرالدین شیرازی، محمد ابراهیم (۱۳۹۰)، *حدوث عالم*، شهربانو محلاتی، تهران: برگ سبز.

عبدالکریم، سروش (۱۳۹۳)، *نهاد ناآرام جهان*، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.

کِپس، جئورگی (۱۳۶۸)، *زبان تصویر*، فیروزه مهاجر، تهران: سروش.

کنبی، شیلا (۱۳۹۳)، *اصلاح‌گر سرکش*، یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران: متن.

گری بازل، بینیون لارنس، ویلکنسون جیمزوراستیوارت (۱۳۶۷)، *سیر تاریخی نقاشی ایران*، محمد ایرانمنش، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

لائور، پن‌تاک، دیوید، استیون (۱۳۹۱)، *مبانی طراحی*، محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، تهران: لاهیتا.

مطهری، مرتضی (۱۳۶۶)، *حرکت و زمان در فلسفه اسلامی*، جلد اول، تهران: حکمت.

URL 18. http://www.normags.ir/view/fa/articlepage/162937 (دسترسی: 1398/09/02)

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 1, Spring and Summer 2023

OPEN ACCESS
This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Analytical Research About the Possible Relationship Between Substantial Motion and Reza Abbasi's Works

Mansour Hessami Kermani[1], **Mehri Mohaghegyan Gortani**[2]
Type of article: original research
Receive Date: 20 April 2023, Accept Date: 15 May 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2000623.1033

Abstract

Isfahan in the Safavid era, especially during the reign of Shah Abbas I, is the center of the meeting of conflicting ideas. What has created such a free space for presenting different ideas is the cultural atmosphere and relative stability in the economy and politics prevalent in that period. During this period, the foundations of the philosophical school of Isfahan were established by Mirdamad (1040-969) in Isfahan, and later on, it was supported by Mulla Sadra and transcendental wisdom. One of the fundamental effects of this school on the atmosphere of thought in this era is the changes presented in the definitions of the world of example. The world of example in this period is intermediate between the world of imagination and the world of the senses, of course with a tendency towards the world of the senses. The influence of this theory can be clearly seen in the painting works of the Isfahan school. The world depicted by Reza Abbasi Mabeh is the image of a world described in the Fasfi school of Isfahan. Accordingly, in the art school of Isfahan, we see paintings with fundamental changes compared to the previous periods. Using his personal style, Reza Abbasi made major changes in the painting of the Isfahan school. What is very impressive in Reza Abbasi's works is his use of calligraphy with the same power and quality of coloring. One of the concepts presented in the philosophical field of Isfahan is the theory of substantial motion. This theory was proposed by Mulla Sadra using extensive sources and sources, and it is one of the most important theories that created a great revolution in the field of Islamic philosophy. Until Mullah Sadra, Iranian thinkers, following Aristotle's point of view, attributed any changes and transformations to symptoms and

1. Associate professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University,Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: m.hessami@alzahra.ac.ir2. Master of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.Email: mehrimohagheghyan@gmail.com

considered the essence as a fixed thing. Mulla Sadra proved by relying on the proofs that were taken from various intellectual, religious, and mystical sources that the movement in the symptoms follows the movement that is created in the essence. One of the sources that Mulla Sadra used in presenting his theory is the theory of continuous creation, which was presented by mystics, especially Muhyiddin Ibn Arabi. The rule of substantial motion is the most important view of Mulla Sadra in the intellectual structure of transcendent wisdom. The aim of the present research is to analyze the works of Reza Abbasi from this point of view by reviewing the definitions related to the physical movement. Based on this and considering what was mentioned, we can ask: How can we imagine a relationship between the movement in Reza Abbasi's works with the existing definitions of the physical movement? It is assumed that the artist has succeeded in inducing movement by using symbolic language, and through the gentle movement of figures, curved lines, and non-static design. In this regard, while examining the way of presenting movement, as a visual element, it has been presented mystical foundations in the works of Reza Abbasi. The results show that the artist depicts symbolic movement in two ways; First, by creating the figures and arranging the elements in the composition, it has created a gentle movement. It also depicts movement in detail, using the capabilities of the line and the direction of the look and pointing of the fingers. The approach of this article is descriptive-analytical. How to collect content is in the form of online libraries.

Keywords: Safavid, Isfahan school, Substantial motion, Reza Abbasi, Mulla Sadra.