مطالعات باستان شناسی دوران اسلامی
Journal of Islamic Archaeology studies
شماره ۴. پاییز و زمستان ۱۴۰۲. صفحات ۲۱۳ تا ۲۳۱.

علمی

نگاهی به تأثیر هنر اروپا بر نگارگری ایرانی _ اسلامی مکتب اصفهان

ارغوان حکیمی[1*]، علی محمودی عالمی[2]

[1] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، نوشهر، دانشگاه مازندران، دانشکده ی هنر و معماری، گروه پژوهش هنر، ایمیل: Arg.hakimi۲۰۱۸@gmail.com

[2] عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران نوشه، نوشهر، دانشگاه مازندران، دانشکده ی هنر و معماری، گروه پژوهش هنر، ایمیل: Alimahmoodialami@yahoo.com

10.22080/JIAR.2024.25482.1037

تاریخ دریافت:
۲۷ مهر ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش:
۰۱ دی ۱۴۰۲
تاریخ انتشار:
۱۴ بهمن ۱۴۰۲

کلیدواژه ها:
نگارگری ایرانی _ اسلامی؛ مکتب اصفهان؛ هنر اروپا؛ روابط خارجی؛ فرنگی‌سازی.

چکیده

در دوران تاریخی ایران بعد از اسلام، دوران صفوی و به‌خصوص دوران شاه عباس، از جمله باشکوه‌ترین و بزرگ‌ترین دوران و همچنین یکی از اعصار طلایی تحولات در همه زمینه‌ها به‌خصوص هنر نگارگری ایرانی بوده است. در این دوران، بهبود و گسترش روابط اجتماعی و اقتصادی با اروپایی‌ها که باعث به‌وجودآمدن ارتباطات فرهنگی و در نتیجه باعث دگرگونی در شیوه زندگی و فرهنگ مردم شد، دگرگونی‌هایی در عرصه‌های هنری نیز به وجود آورد. در روند توسعه ارتباطات خارجی در دوران سلطنت صفویان و هم-زمان با ورود هنرمندان و نقاشان اروپایی به ایران و آشنایی نقاشان ایرانی با سبک و تکنیک‌های نقاشی اروپایی موج تازه‌ای به عنوان فرنگی‌سازی در نگارگری ایرانی به وجود می‌آید که تحت تأثیر شیوه‌ها و تکنیک‌های زیبایی‌شناختی نقاشی غیر ایرانی بوده است. اما باید دید که تا چه میزان این تأثیرات حاصل روابط میان فرهنگ ایرانی و اروپایی بوده است و یک فرهنگ غریبه چگونه به جامعه ایرانی راه یافته و در آن ادغام شده و در بستر آثار هنری و نگارگری نمود پیدا کرده است همچنین آیا این تأثیرات فرهنگی تنها به خلق آثار هنری منجر می‌گشت یا در زندگی روزمره مردم ایران نیز تأثیر گذاشته است؟ هدف از این پژوهش، بررسی، تبیین و تحلیل چگونگی تأثیری است که تعاملات میان فرهنگی در شکل‌گیری، رشد و بالندگی نگارگری مکتب اصفهان داشته است.

* **نویسنده مسئول:** ارغوان حکیمی
آدرس: نوشهر، دانشگاه مازندران، دانشکده ی هنر و معماری، گروه پژوهش هنر
ایمیل: Arg.hakimi2018@gmail.com
تلفن: ۰۹۳۶۹۰۱۳۲۲۷

۱ مقدمه

با توجه به مسیر دگرگونی‌های تاریخی، نگارگری ایرانی و مکاتب متعدد آن و همچنین هنرمندان بی-مانندش ویژگی‌هایی را دارا می‌باشد که مارا بر آن می‌دارد که با رویکردهای نوینی بر آن‌ها بنگریم (مسعودی، ۱۳۹۵: ۴۰).

با نظر به سیر دگرگونی‌های تاریخی، هنر بی‌بدیل نگارگری ایرانی و مکتب‌های بسیار آن و همچنین هنرمندان زبردست نگارگر ویژگی‌هایی را بر ما نمایاند که ما را بر آن داشت تا با دیگاه متفاوتی بر آن‌ها بنگریم.

آثار هنری در هر دوره تاریخی، چکیده‌ای از جهان‌بینی اندیشمندان و نحوه برداشت آنان از هستی است. بنابراین مطالعه آثار و دستمایه‌های هنری و تحلیل و تجزیه عناصر لحاظ شده در آن را باید با در نظر گرفتن ویژگی‌های فرهنگی همان دوره مورد تحلیل و واکاوی قرار داده و در مورد آن به نظریه‌پردازی پرداخت. بی‌توجهی به وجوه برجسته و عالی تمدن‌ساز در فرهنگ جامعه نظیر جو هنری حاکم بر جامعه و همچنین زندگی اجتماعی هنرمند که شرح‌دهنده بی‌مانند مفهوم آثار هنری و ویژگی‌های فرهنگی و قومی اوست، درک این مسائل را غیر ممکن می‌سازند (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۶: ۷۸).

در یک گستره زمانی از تاریخ، گاهی تغییراتی را در پیکره هر جامعه‌ای شاهد می‌شویم، نکته قابل تأمل این است که این تغییرات یک شبه به وجود نیامده است و اگر به گذشته نگاه کنیم خواهیم دید که عوامل بسیاری در کنار هم باعث رقم خوردن آن رخداد یا تغییرات شده‌اند. این مسأله درباره آشنا شدن هنر نگارگری ایران با هنر اروپا نیز وجود دارد. ایران به دنبال عوامل گوناگون، خواه ارادی و خواه غیر ارادی، در نهایت به نقطه‌ای می‌رسد که در مقابل هجمه زیادی از بایدها و نبایدها قرار می‌گیرد و گاهی ناچار است که بی چون و چرا آن‌ها را بپذیرد و گاهی نیز باید از خود سؤال کند که این مسیر طی شده درست است یا نادرست؟ که یقیناً هراندازه پذیرفتن یک دگرگونی و تحول جدید می‌تواند کاری خوب و منطقی باشد، ولی باز هم این زمان است که مشخص می‌کند این پذیرفتن به سود بوده یا به زیان. این تحولات گاهی کامل‌کننده جریان‌های روز یک جامعه است و گاهی به بهای از دست دادن ارزش‌ها تمام می‌شود. ارزش‌هایی که هویت چندین و چند ساله کشوری را به وجود می‌آورند. هویت ایران نیز، از گذشته و حتی از زمان باستان، به وسیله فرهنگ و هنرش و به وسیله رفتارش شناسایی شده است. هویتی که اگرچه در طول تاریخ و با دگرگونی‌های زیادی روبه‌رو بوده است اما با وجود این دگرگونی‌ها باز هم اصالت خود را حفظ نموده و ثابت کرده است که به اندازه‌ای قوی است که می‌تواند این دگرگونی‌ها را در مسیری که خود می‌خواهد پذیرا باشد و از آن بهره جوید. این امر در زمان حمله مغول به ایران نیز مشهود است. هرچند که مغولان با حمله به ایران و ویرانی‌های ایجاد شده توانستند به ایران چیره شوند، اما کمال فرهنگی و هویت مردمی ایرانیان باعث شد که بعد از ثبات قدرت، با این فرهنگ دیرینه یکی شوند. از این جهت روزگاران هولناک مغول، به فرخندگی هوشمندی و خردورزی ایرانیان به زمینه‌ای برای آشکار شدن یکی از اعصار باشکوه زندگی فرهنگی و هنری ایران، یعنی دوران تیموری و صفوی فرجامید. ما در این دوران شاهد مکتب‌ها و آثار هنری ممتازی هستیم که همگی کمال و والایی فرهنگی ایران را در خود جای داده است. چه در زمان تیموری و سبک هراتش که نگاره‌های آن دارای روح و ماهیت ایرانی است و چه در دوران صفوی و مکتب اصفهان آن، که علی‌رغم تأثیر هنر غربی به داخل آن، بازهم شاهد اعتبار و شکوه هنر ایرانی آن هستیم. اما با بررسی آثار به وجود آمده در مکتب اصفهان گاهی در مقاطعی از زمان شاهد تأثیر پررنگ هنر اروپایی بر نگارگری ایرانی هستیم که این زمان مصادف با اوج دوران فرنگی‌سازی در ایران است و این امر باعث ایجاد فاصله نگارگری ایرانی از راه و رسم و شیوه قدیمی نقاشی ایرانی است (مقدم منش، ۱۳۹۴: ۲).

پژوهش جدی در مبحث نقاشی ایران از اوایل قرن بیستم آغاز شده و در دهه‌های کنونی گسترش زیادی به دست آورده است. تلاش‌های نخستین پژوهشگران، بیشتر متمرکز بر جمع‌آوری و دسته-بندی آثار مربوط به قرن‌های هفتم تا یازدهم هجری و معرفی هنرمندان این دوران بود. کار پرفایده این پژوهشگران راه مطالعات و پژوهش‌های بعدی را هموار نمود. پژوهندگان و هنرشناسان امروزی (که تعداد ایرانیان نیز در میانشان کم نیست) نه‌تنها دامنه بررسی نقاشی ایران را از یک طرف تا دوران پیشااسلامی و از طرف دیگر تا زمان معاصر می‌گسترانند، بلکه با نگرشی نوین و ژرف‌اندیشی بیشتری به تحلیل مسائل زیبایی‌شناختی و تاریخی این هنر می‌پردازند. حال می‌توان امیدوار بود که با تکیه بر مدارک و منابع گران‌بهایی که در طول این سال‌ها در این زمینه فراهم شده است، تاریخ تحلیلی و جامع نقاشی ایران تدوین گردد (پاکباز، ۱۳۹۸: ۸).

پژوهش حاضر می‌کوشد که گامی کوچک در جهت تحلیل و بررسی تأثیری که هنر اروپا بر نگارگری ایرانی _ اسلامی مکتب اصفهان گذارده است باشد.

۲ روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع توصیفی- تحلیلی بوده و بنا بر اصالت تاریخی آن از اسناد، مدارک و منابع کتاب-خانه‌ای استفاده شده است. با استفاده از این منابع ارزنده، ضمن عنوان و تحلیل ویژگی‌های مکتب نگارگری اصفهان و هنر نقاشی اروپایی، به تحلیل چگونگی تأثیرات بر جای مانده از هنر نقاشی اروپایی بر مکتب نگارگری ایرانی- اسلامی اصفهان پرداخته-ایم. همچنین با فرض این که بیشترین دگرگونی در هنر نگارگری مکتب اصفهان دستمایه روابط بین-الملل، به‌خصوص مراودات دیپلماتیک و تجاری با کشورهای اروپایی و تأثیر عمیق آن بر فرهنگ و اجتماع ایران آن زمان بوده است، اسلوب فرنگی-سازی به عنوان یکی از نمودهای آن در هنر نگارگری مکتب اصفهان مورد تبیین قرار گرفته است.

۳ پیشینه پژوهش

در خصوص موضوع مورد مطالعه در این پژوهش نوشتارهای ارزنده‌ای موجود است که به شرح وقایع عهد صفوی و مکتب اصفهان و هنر ارزشمند آن دوران و وقایع مؤثر بر عرصه هنری و فرهنگی آن دوران اعم از روابط فرهنگی، تجاری و دیپلماتیک که هنر نگارگری را نیز تحت تأثیر خود قرار داده است، پرداخته است. نوشتارهایی که شاید به صورت متمرکز و منحصر به تأثیر هنر نقاشی اروپا بر نگارگری ایرانی _ اسلامی مکتب اصفهان نپرداخته باشد، ولی داده‌ها و معلومات کامل و جامعی را برای پژوهشگران پسین در این مبحث ویژه فراهم آورده و راه پژوهش‌های بعدی را هموار ساخته‌اند که در این بخش به معرفی شماری از این مکتوبات ارزنده می‌پردازیم.

پژوهشی از یعقوب آژند (۱۳۷۹) با نام نوآوری و تجدد در هنر صفوی، در این پژوهش رویکرد و گرایش به نوگرایی و رویارویی آن با سنت نگارگری ایران بررسی شده و علت‌ها و عوامل و وجوه مختلف نوآوری و نوگرایی مورد واکاوی قرار گرفته است. همچنین او در کتاب دیگری با نام نگارگری مکتب اصفهان (۱۳۸۵) در بخشی به نام فرنگی‌سازی، به مسأله این روش در نگارگری از منظر تاریخی و زیبایی‌شناختی پرداخته است. همچنین در پژوهشی توسط صادق رشیدی (۱۳۹۲) با عنوان تعامل و نشانه‌ها، انفصال و اتصال گفتمانی در نظام نقاشی، با رویکرد نشانه‌شناختی این موضوع مورد توجه قرار گرفته است. مقاله‌ای هم با عنوان علی قلی بیک جبادار-کتابدار (۱۳۸۵) نگارش شده است که به تحلیل و بررسی دلایل گراییدن جبادار به فرنگی-سازی پرداخته است. از جمله دیگر کتب شاخص، کتاب نگارگری و حامیان صفوی- بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان از آنتونی ولش (۱۳۸۹) که حائز اهمیت ترین عوامل دگرگونی و گسترش هنر نقاشی آن زمان را پشتیبانی و طبع زیبایی‌شناسانه شاه‌عباس عنوان می‌کند. کتاب سیر نقاشی ایران به قلم بینیون و دیگران (۱۳۸۳) تحولات

نقاشی دوران صفوی را با دقت مورد واکاوی قرار داده و تأثیرات هنر اروپا را همراه با نمونه‌ها پژوهیده است. طی پژوهش‌هایی که از طرف شرق پژوهان بر نگارگری ایرانی انجام گرفته است گونه‌ای پژوهش و مطالعه تطبیقی انجام گرفته است که ناخودآگاهانه در برخی موارد با نقاشی اروپایی قیاس شده است، به عنوان مثال دلاواله (۱۳۷۰) جهانگرد فرانسوی که در زمان سلطنت شاه‌عباس صفوی به ایران سفر کرده بود، نگارگری ایرانی را بَسی ناشیانه و توسط افراد بدون دانش هنری می‌انگارد و بیم آن دارد که شاه‌عباس صفوی بعد از دیدن آثار نقاشی که به دست نقاش همراه او تصویر شده بود، بخواهد وی را در دربار خویش نگاه دارد. در مقابل، شاردن (۱۳۶۲) جهانگرد دیگری از کشور فرانسه است که در زمان سلطنت شاه‌عباس دوم به ایران سفر نموده و رنگ‌های درخشان و زیبای موجود در نگاره‌های ایرانی را تحسین می‌نماید. کتاب بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان به قلم دکتر اصغر جوانی (۱۳۸۵) به بررسی علل حضور اروپاییان پرداخته و همچنین تأثیر نقاشی اروپایی عنوان نموده و در آخر پیدایش سبک فرنگی‌سازی در ایران را تشریح می‌نماید. اثر دیگری که از وی برجای مانده است، کتابی است با عنوان نادره کار (۱۳۸۹): مروری بر آثار رضا عباسی که در آن به تحلیل و بررسی زندگی و آثار این هنرمند پرداخته است. او همچنین با همکاری حسین آقاجانی اصفهانی (۱۳۸۶) در کتابی با عنوان دیوار نگاره‌های عصر صفویه در اصفهان: کاخ چهل ستون، علاوه بر کار نقاشان ایرانی برای نقاشی این کاخ کار نقاشان اروپایی مقیم در دربار صفوی را از نظر شیوه، اسلوب و مهارت در اجرای نقوش مورد تحلیل و واکاوی قرار داده است. امیلیا نرسیانس (۱۳۹۰) در مقاله تأثیر تجارت بر توسعه هنر نقاشی جلفای اصفهان بر این باور بود که تاریخ هنر و فرهنگ ایران گسترده‌تر از تاریخ قومیت‌های پارسی زبان است و دستاوردهای قومیت‌های دیگر نیز باید به رسمیت شناخته شود بنابراین آغاز دگرگونی در نقاشی ایران و ورود به مدرنیسم را باید متعلق به قرن هفدهم میلادی و با حضور نقاشان اروپایی در ایران دانست. مقاله‌ای با عنوان دلایل روند تأثیرپذیری نقاشی جوامع اسلامی از هنر غرب، به قلم آیدین آغداشلو (۱۳۸۰) باور بر این دارد که ارزش و تأثیر هنر ایرانی در قرن سیزدهم با تسلط فرهنگ نورسیده غربی به پایان رسید که نتیجه گسترش مراودات سیاسی و اقتصادی با جهان غرب بود، اما آن را توطئه غربی‌ها نمی‌انگارد. شهناز امینی (۱۳۹۷) با همکاری جوانی و مقنی پور در مقاله ای تحت عنوان شناسایی نمونه پیکر های انگلیسی در نگارگری مکتب اصفهان کوشیده است تا با شناسایی نمونه پیکره های انگلیسی و عوامل موثر بر نگارگری مکتب اصفهان بر پایه ی مولفه های چهره و پوشاک به این سوالات پاسخ دهد که چگونه پوشش های انگلیسی وارد مکتب اصفهان شده است؟ و نیز مشخصه های چهره ی انگلیسی در نگارگری مکتب اصفهان کدام اند.

مراودات تجاری و سیاسی انگلستان و ایران در دوران حکومت شاه‌عباس اول تا پایان عصر صفوی

شکل ۱. جوان با لباس فرنگی و شلوارک همراه با سگ، اثر رضا عباسی (قلی پور، ۱۳۹۷: ۷).

در سال۱۰۰۶ ه.ق شاه‌عباس صفوی پایتخت ایران را از شهر قزوین به اصفهان منتقل نمود (جوانی، ۱۳۸۵: ۴۰). یکی از تدابیر شاه‌عباس آزادی مراودات با غیر مسلمانان خارجی بود (Can-by, 2009: 56). در زمان شاه‌عباس اصفهان به سه طریق شاهد حضور مسیحیان بوده است؛ اولین گروه ارمنی‌هایی بودند که که از مرزهای عثمانی و جلفا به اصفهان کوچانده شدند که پیامد این مهاجرت، به وجود آمدن محله جلفا در سال ۱۰۱۵ ه.ق بود (جعفریان،۱۳۷۹: ۹۶). دومین گروه مسیحیان اهل گرجستان بودند که غالباً به عنوان اسیر، گروگان و... در دربار صفوی حضور پیدا می کردندگروه سوم اروپایی‌هایی بودند که برای انجام مراودات سیاسی، تجاری، جهانگردی یا نظامی عازم این دیار می‌شدند (باستانی پاریزی، ۱۳۶۷: ۱۱۵). کشورهای اروپایی به دنبال آن بودند که با به وجود آوردن روابط مزایایی را برای حکومت‌های خود بدست آورند؛ به همین منظور همراه با سفرای خود هدایایی را نیز به دربار ایران می‌فرستادند (جعفریان، ۱۳۷۹: ۹۶۵). در سال ۱۰۰۸ه.ق و دو سال پس از انتقال پایتخت صفوی از قزوین به اصفهان ورود رابرت شرلی[1] و آنتونی شرلی [2] انگلیسی به ایران، مرحله نوینی از تأثیرگذاری هنر اروپا بر هنر نگارگری ایرانی بود (شاد قزوینی، ۱۳۸۶: ۱۳۸). این دو برادر به همراه شش فرد انگلیسی دیگر از جمله توماس پاول و جان وارد برای نوسازی ارتش حکومت صفوی (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۳۷) تعلیم و تربیت سپاه ایران را آغاز نمودند و نیز اللّه وردیخان که در آن دوران فرماندهی سپاه ایران را عهده‌دار بود سریعاً از موقعیت پیشامده بهره جست و به ریختن توپ‌های قدرتمند و آموزش فنون آن به ایرانیان پرداخت (Can-by, 2009: 58). بعد از آن شاه‌عباس صفوی با اعتماد به این آموزش‌ها و با تکیه بر قشون خود نبرد علیه عثمانیان را شروع نمود و موفق به بیرون راندن عثمانیان از خاک ایران شد و نیز آذربایجان، گرجستان، کردستان، موصل و دیار بکر را از آنان بازپس گیرد (نوایی، ۱۳۸۷: ۱۹۸). شاه‌عباس

[1] Anthony Sherley

[2] Robert Sherley

صفوی به منظور گسترش یک وحدت مشترک علیه عثمانی رابرت شرلی را به اروپا فرستاد (تاج بخش،۱۳۴۰: ۹۸). برگه اعتبارنامه‌ای که شاه‌عباس صفوی به آنتونی شرلی داده بود تا آن زمان هیچ کدام از سفرا حامل آن نبوده‌اند، در این اعتبارنامه، شاه‌عباس صفوی آنتونی شرلی را همچون برادر خود معرفی نموده است (Can-by, 2009: 58). تجار انگلیسی در ماه ذی القعده سال ۱۰۲۵ ه.ق اولین کشتی بازرگانی انگلیسی به نام جیمز را از سوی بندر سورت روانه بندر جاسک نمودند. با این کشتی علاوه بر انبوه کالاها و اجناس، هیأتی نیز راهی ایران شد تا با شاه‌عباس صفوی ملاقات نماید و ریشه مراودات تجاری دو کشور مستحکم سازد. ریاست این هیأت را ادوارد کنوک[1] از تجار کاردان و مجرب کشور انگلستان عهده‌دار بود (تاج بخش، ۱۳۴۰: ۱۰۰). ویلیام بل[2] از اعضای دیگر این هیأت و همچنین اولین فردی بود که بعد از لنگرگیری کشتی در بندر جاسک به ساحل رسید (مظاهری، ۱۳۸۲: ۳۵۸). شاه‌عباس نوه‌اش سام میرزا فرزند پسرش صفی میرزا را به جانشینی برگزید و سام میرزا بعدها با نام شاه صفی معروف شد (مظاهری، ۱۳۸۲: ۳۰۴). توماس هربرت نیز به سال ۱۰۳۶ ه.ق به همراه سر دادمور کاتون[3] سفیر دربار انگلستان عازم ایران شد (خزایی، ۱۳۶۸: ۲۹). در سال ۱۰۳۹ ه.ق ویلیام ارل دن بی[4] از طرف چارلز اول راهی دربار صفوی شد. ویلیام نامه ای را از طرف چارلز اول به همراه خود داشت و شاه صفی در پاسخ به این نامه از پادشاه انگلستان درخواست نمود تا یک تن مینا کار، یک تن ساعت ساز تعدادی استاد کار اهل فن در زمینه‌های زرگری، الماس تراشی، تفنگ سازی، نقاشی و فنون مخصوص توپخانه راهی اصفهان نماید (طاهری، ۱۳۸۳: ۱۵۶).

بعد از شاه صفی (۱۰۵۲-۱۰۳۸) فرزند وی عباس میرزا، معروف به شاه‌عباس دوم به سلطنت رسید و تا سال ۱۰۷۷ ه.ق حکم راند. مورخان حکومت ۲۵ ساله شاه عباس دوم را یکی از مهم‌ترین ادوار حکومت صفویه می‌انگارند (نوایی، ۱۳۸۶: ۲۳۴). در سال ۱۰۶۰ه.ق و به منظور اهداف سیاسی، هنری بارد وارد دربار شاه‌عباس دوم شد (سجادی نائینی، ۱۳۹۱: ۱۰۹) و همچنین پس از او در سال ۱۰۶۶ه.ق گروهی از شرکت مسکوی انگلستان و به سرپرستی آرتور ادواردز عازم ایران شد (طاهری، ۱۳۵۴: ۱۵۶). پس از مرگ شاه‌عباس دوم، شاه صفی دوم معروف به سلیمان به حکومت رسید و حدود بیست و هشت سال سلطنت نمود (شریعت پناهی، ۱۳۷۲: ۴۷). بسیاری از مورخان آغاز سلطنت شاه سلیمان صفوی را به سبب مدیریت نادرست این پادشاه سرآغاز انحطاط سلسله صفوی دانسته اند (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۳۰). دکتر جان فرایر در سال ۱۰۸۸ به جهت انجام مأموریتی از جانب کمپانی هند شرقی انگلستان رهسپار دربار شاه سلیمان صفوی شد (سجادی نائینی، ۱۳۹۱: ۱۱۲).

پس از شاه صفی دوم (شاه سلیمان صفوی) فرزند بزرگ او سلطان حسین به تاریخ چهاردم ذی الحجه سال ۱۱۰۵ ه.ق بر تخت حکومت نشست (طاهری، ۱۳۵۴: ۱۶۴). شاه سلطان حسین دستور مسلمان کردن اجباری زرتشتی‌ها و یهودی‌ها را صادر نمود و این امر باعث کوچیدن زرتشتیان به کرمان گردید. گروه عدیده‌ای از یهودیان نیز در این دوره مسلمان شدند (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۳۱). بنا بر باور وریمر سنی‌های ساکن در مناطق مرزی کشور با کمترین فشار از جانب حکومت برای ورود به تشیع، ساز جدایی‌طلبی کوک می‌نمودند، این امر در مناطق افغان‌نشین سلطنت صفوی رخ داد و در منطقه زمین داور و قندهار همچون آتش زیر خاکستر شد و در پایان پرونده سلطنت آخرین پادشاه سلسله صفوی به دست افغان‌ها برچیده می‌شود (میراحمدی، ۱۳۶۹: ۱۳۱).

[1] Edward Connock
[2] William Bell (1591-1624)
[3] Sir Dadmore Cotton
[4] William Earl of Denbigh

شکل ۲. بانوی لمیده همراه با جام شراب و سگ، اثر امیر افضل تونی، مکتب اصفهان (قلی پور، ۱۳۹۷: ۱۰).

تأثیر برجای مانده از فرهنگ و هنر اروپایی در دوران صفوی

فرهنگ از آن دسته از مفاهیم سترگی است که بشر قادر نیست برای آن تعریفی دقیق و مطلق ارائه دارد و این مفهوم در گذر از زمان بارها دستمایه دگرگونی‌ها بوده است و با این همه، دارای صورتی تاریخی و اجتماعی است و نیز به صورتی کلی اشاراتی بر رسوم و عقاید و کنش‌های اجتماعی یک جامعه دارد.

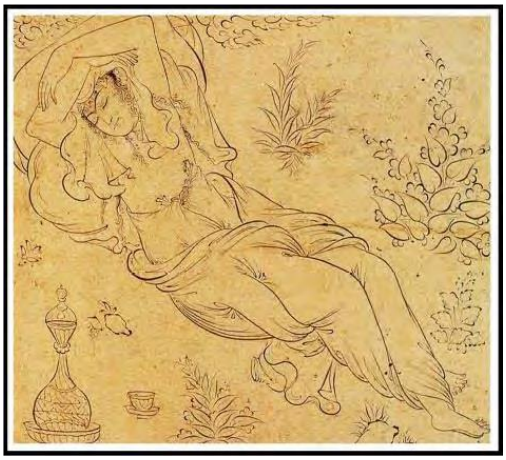
بنابر عقیده تایلور: «فرهنگ را باید مجموعه‌ای به هم پیوسته از آداب ورسوم، باورها، اشکال بینش هنر، مانند آن دانست، که مردم به عنوان اعضای جامعه‌ای خاص به دست می‌آورند و این مجموعه می‌تواند به شیوه علمی و به صورت مکتب مورد تتبع قرار گیرد» (تامپسون، ۱۳۷۸: ۱۵۹). می‌توان این برداشت را داشت که فرهنگ، دستگاهی متشکل از اجزای مختلف است که جامعه به صورت یکباره آن را به وجود نیاورده است؛ چراکه در گذر تاریخ همیشه وجود داشته است. از جانب دیگر فرهنگ به معنای کنش‌ها و فراگردهای به وجود آورنده معنا است با استفاده از متونی در سیر زندگی روزمره با آن‌ها روبه‌رو هستیم (Story, 2003: 3). بنابر این دستمایه فرهنگی، بازتابی از ایدئولوژی افراد و یا بازتابی از عمل انسان‌ها است در جهانی که در آن زندگی می‌کنند (نرسیانس،۱۳۹۰: ۶۲). بسیاری از نمودهای هنری و فرهنگی همچون سازه‌های به وجود آمده به وسیله انسان و نیز آثار هنری (بناها و نقاشی‌ها) در دو گستره زمانی نتیجه ارتباطات میان فرهنگ‌ها بوده است که در فراگرد ارتباط با مؤلفه‌های فرهنگ "غیر" صورت خود را بازیافته اند. با وجود اینکه ایستادگی در مقابل دیگری در هر حال به شیوه‌های گوناگون وجود داشته، ولیکن می‌توان عنوان نمود که تاریخ هنر نشان داده است که این ایستادگی پایدار نبوده است (رشیدی، ۱۳۹۰: ۲۱۴). تحرک درونی یک دستگاه فرهنگی با فزونی جمعیت و نیز بسط نیازهای آدمی و گسترش سازمان‌های فرهنگی و پیشرفت عملکرد آن‌ها به جهت پاسخ-گویی مناسب به نیازهای جدید است (یوسفیان، ۱۳۶۸: ۲۳).

فرهنگی شدن درواقع سازگاری و همتایی آدمی با تمامی اسباب و ویژگی‌های فرهنگی است و همواره به دو شکل امکان دارد که اتفاق افتد؛ نخست به شکل طبیعی و تدریجی که همانا رشد انسان‌ها در موقعیت‌های فرهنگی ویژه است و دوم به شکل به هم پیوستن دو فرهنگ که به شیوه‌های مختلف امکان دارد که صورت پذیرد. فرهنگ شامل همه عناصری است که ما از دیگر مردمان یاد می‌گیریم و کمابیش رفتار انسان غیرمستقیم یا مستقیم از فرهنگ نشأت می‌گیرد و تحت نفوذ آن می‌باشد

(مسعودی امین،۱۳۹۳: ۴۰). رشیدی (۱۳۹۰) به نقل از هالی (۱۹۹۱: ۴۴) می‌نویسد «هویت به طور مداوم محتاج نگاه دیگری است. این "خودی" است که در دیده دیگری تصور شده، معنایی که مرزها را فرو می‌ریزد. مرز میان درون و برون، میان آن‌هایی که بدان جا تعلق دارند و آن‌هایی که تعلق ندارند».

پردازش ایدئولوژی جدید به وسیله پروتستانیسم و پشتیبانی سرمایه‌داری و حکومت هازه از آن‌ها که در راستای منافع آنان بود جهان نوینی را برای اروپاییان به وجود آورد؛ در این جهان نوین، رستگاری تنها در بدست آوردن لذت‌های بیشتر دارای معنا می‌شد و لذت‌ها نیز تنها با به دست آوردن ثروت محقق می‌شد. بنابراین خصلت جدیدی در اروپا صورت گرفت که تا امروز نیز بر سرنوشت اروپاییان چیره است. در آن عصر شیوه تفکر مرکانتیلیست‌ها بر اروپا غالب بود. بنابراین طرز تفکر، رستگاری در گرو ثروت‌اندوزی محقق می‌شد و بعضی از ممالک نظیر هلند، انگلستان و فرانسه، از راه بازرگانی این سیاست را دنبال نمودند (کریمی،۱۳۹۵: ۱۳۲- ۱۳۱).

پیامدهای حاصل از انبساط روابط ایران و اروپا را می‌توان در دگرگونی‌های برجای مانده در هنر نگارگری عهد صفوی و مکتب اصفهان به تفصیل بررسی نمود که در این مکتوب تا حد امکان بدان‌ها خواهیم پرداخت.



شکل ۳. بانوی آرمیده، کپی‌برداری رضا عباسی از یک گراور اروپایی بدون رقم، مکتب اصفهان (قلی پور، ۱۳۹۷: ۱۱).

شاید بتوان از جمله علل جذب کشورهای شرقی همچون ایران به سمت و سوی فرهنگ و هنر غرب را در میان این سه عامل یافت: نخست آنکه تسلیم شدن فرهنگ و تمدن ایستا مقابل فرهنگ و تمدن پویا امری بدیهی می‌باشد که با بالا رفتن یک کفه ترازو، کفه دیگر آن پایین خواهد آمد. همان گونه که شاهین برقرارکننده تعادل کفه تمدن‌های شرق و غرب از ابتدای سده پانزدهم میلادی به نفع غرب بر هم خورد و پیامد آن بازماندگی دیرپا و طولانی مدت شرق شد. دوم آنکه با نگاهی به تاریخ هنر و دلایل پیدا شدن و از یاد رفتن مکتب‌های هنری، متوجه خواهیم شد که غالباً زمانی که هنری پس از گذر از دوران بالندگی و تناوری به دوران اشباع رسید و مدتی طولانی در آن دوران ماند و متوقف شد، آن گاه نوبت به روش تازه‌تری می‌رسد تا جایگزین آن گردد و راه گریزی از این سرنوشت (ابداع، باروری و بالندگی، اشباع، نزول) نخواهد داشت. نقاشی و نگارگری ایرانی که تا قرن‌ها الگوی نقاشی در دنیای اسلام از عثمانی تا هند بود، از میانه قرن یازدهم هجری قمری به مرحله حاد اشباع رسید و ناچار شد بعد از پنجاه سال رکود راه را برای نقاشی تازه وارد و تازه‌نفس غربی بگشاید تا نتایج درخشان و با اصالت

آن در طول عمر سه نسل از یاد رود. نکته سوم این است که اگرچه نقاشی با ظرافت و رنگارنگ و تمثیلی ایرانی- اسلامی، تمایل به کشف شهودی عارفانه و غیر زمینی داشت، اما کماکان در تضادی شگفت‌انگیز و آشکار، هیچ زمان ادعای خبرگی در تقلید عینی جهان حقیقی را نیز رها ننمود و همیشه این ادعا را داشت که با ظرافت و مهارت تمام، به همان سان، دارد عینیت جهان را نیز باز آفرینی می‌نماید (آغداشلو، ۱۳۸۰: ۳۰).

تصویر ۴. بانوی آرمیده، یک گراور اروپایی بدون رقم، مکتب اصفهان (قلی پور، ۱۳۹۷: ۱۱).

ورود گردشگران اروپایی به دربار اصفهان سبب افزایش جریانی پایدار و همگون در رابطه با معرفی سبک‌های رفتاری، پوششی و هنری اروپایی به جامعه ایران شد (کن بای، ۱۳۹۸: ۱۰۰). درحقیقت، نشان دادن مشخصه‌های ظاهری اروپاییان تنها منحصر به نقاشی‌ها نبود و پیش از آن به طور مستقیم به زندگی جامعه ایرانی وارد شده بود و همان البسه اروپایی که در نگاره‌ها جایگزین پوشش و البسه ایرانی می‌شد، در دنیای حقیقی نیز بر تن مردم ایران پوشیده می‌شد. از این جهت برای اولین بار در زمان سلطنت شاه عباس، ردای بلند ایرانی با نیم تنه کوتاه چین‌دار یا کمر چین‌دار اروپایی جایگزین شد که اغلب با پوست، لبه‌دوزی می‌شد و کلاه یا پوشش سر بانوان از قسمت لبه پشتی به سبک اروپایی اندکی آویخته بود (گری، ۱۳۵۵: ۱۷۲). در نگارگری های این دوره نیز کلاه های مخروطی شکل بانوان را می بینیم که گاه اشکالی به شیوهی ملیله دوزی بر آن ها نقش بسته است ولی بیشتر از روسری های ساده یا نقش داری استفاده می نمودند که گاهاً جقه هایی بر آن ها تصویر شده بود (ساریخانی، ۱۳۸۳، ۲۶). البسه مردان ایرانی نیز همیشه دارای شلوار بود، اما در زمان سلطنت شاه عباس اول، بنابر اشاره آنتونی شرلی و همان طور که در تصویر شماره ۱ نشان داده شده، شلوار زیر زانوی اروپایی در میان مردان رواج یافت و شخص شاه نیز از آن می‌پوشید (بینیون و همکاران، ۱۳۸۳: ۵۲۲).

استفاده از یقه‌های آهارزده ایستاده که غالباً به رنگ‌های روشن و به‌خصوص سفید است، شنل‌های کوتاه و کلاه‌های فرانسوی از ویژگی‌هایی است که از نحوه لباس پوشیدن اروپایی‌ها به فرهنگ و شیوه پوشش ایرانی‌ها وارد شده و با آن ادغام شده است. هرچند با ملاحظه تصویر شماره ۳ متوجه می‌شویم که در آن دوران هنوز کمربندهای مردانه چرمی مورد علاقه و استفاده مردان ایرانی نبوده یا کمتر مورد استفاده بوده و به جای آن هم چنان از شال کمر که

پارچه‌ای نازک بوده و گرداگرد کمر پیچیده می‌شده است، بهره می‌بردند. وجود جام، صراحی و ساغر در دست یا روی زمین و وجود حیواناتی از قبیل گربه و سگ نیز مشخصه‌های بارز و متمایز کننده نگارگری مکتب اصفهان می‌باشد.

درون‌مایه نیمه‌مذهبی نقاشی سنتی ایرانی بر پایه موضوعات باشکوه شاهنامه، هفت اورنگ جامی، خمسه نظامی گنجوی، به میزان بسیاری کنار نهاده شد. جوانان خوش صورتی که با حالت‌هایی آرزومند و در بی‌خبری کامل ایستاده‌اند؛ در صورتی که زیبارویان دیگری با ظرافت تنگ‌ها و جام‌های شراب را در دست دارند و یا تعارف می‌نمایند. زوج‌ها همدیگر را در آغوش گرفته‌اند و انگار احساسات آن‌ها بیشتر از آن که به یک دیگر معطوف باشد، معطوف به هنرمندان ستایشگر می‌باشد (کن بای،۱۳۸۵: ۱۲۸). نمونه‌های بسیار زیادی وجود دارد که با نهایت تجمل و زرق و برق، نمایان‌گر طبع غنی‌تر و لطیف‌تر دربار صفوی نسبت به دربار حکومت‌های پیشین دارند. ترکیب‌بندی‌ها رو تمایل به سوی ایستایی داشته، دختران و پسران خوش-سیما و خوش‌اندام که با حالتی دلکش و پیچ و تابی نوین که پیش از آن در نقاشی ایرانی به چشم نمی‌خورد، ترسیم شده‌اند. با حالتی لمیده در حال نوشیدن یا نغمه‌سرایی یا نواختن و خوشگذرانی (بینیون و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۹۰). موضوع بسیاری از نقاشی‌ها را نیز پرتره زنان و رقاصان درباری که غالباً چهره‌های مشهوری در سطح شهرها بودند تشکیل می‌داد. طراحی و نقاشی فیگورهای خاص در این دوره رفتار و حالت‌های حساب شده حاصل از زندگی ناآشنای شهری را بازگو می‌نماید (همان: ۳۸۱).

نمایش البسه مجلل زردوزی و ابریشم و اروپایی همراه با دست و پای حنا بسته و گاهن داشتن خالکوبی بر قسمتی از دست یا پای‌برهنه که حاکی از توجه بر بدن در دوران است، همچنین انبوه مروارید، کلاه‌های گوناگون و رنگارنگ و از جنس‌های متفاوت برای پوشش سر که گویای تفاخر اروپایی بوده توسط مردمان آن عهد استفاده می‌شده است (خواجه احمد عطاری، ۱۳۹۱: ۸۶). در تعدادی از آثار بر جای مانده از آن دوران چه آثار اصلی و چه آثار الهام گرفته از نقاشی‌های اروپایی ویژگی‌هایی نظیر البسه، کلاه فرنگی سگ‌های تربیت‌شده اروپایی به چشم می‌خورد و احتمال می‌رود طرح‌های با محوریت زندگی روزمره، از آثار مکتب‌های اروپای شمالی تأثیر پذیرفته باشد (بینیون و دیگران، ۱۳۸۵: ۳۷۸). حلیمی نیز در مقاله خود بر این باور است که «طراحی اندام‌های لمیده‌ای که تا آن زمان در نقاشی ایرانی و و نگارگری کمتر دیده شده، بیننده را به یاد نقاشی و اندام‌های لمیده مشابه غربی از جمله آثار؛ تی سین، روبنس، و انگر می‌اندازد که مربوط به عهد رنسانس و دوره باروک هستند» (حلیمی،۱۳۸۶: ۲۶۱).

در تصویر شماره ۲ می‌بینیم که امیر اقضل تونی با الهام از استاد خود رضا عباسی بانویی لمیده را ترسیم نموده که در حال نگریستن به یک سگ است که از جامی شراب می‌نوشد (کن بای،۱۳۸۹: ۱۰۳) که فرم لمیده و حالت گره دستان به نگاره بانوی آرمیده اثر رضا عباسی در تصویر شماره ۳و گراور اروپایی تصویر شماره ۴ شباهت دارد (قلی پور و حاصلی، ۱۳۹۸: ۱۰).

در تصویر شماره ۳ طراحی از زنی نیمه عریان به نام بانوی آرمیده دیده می‌شود که با استفاده از مدل زنده به تصویر درآمده است، گرچه سیالیت شکوهمند خطوط در این نگاره گونه‌ای از احساس انتزاعی بودن اثر را در بیننده برمی‌انگیزد، اما این سنت‌شکنی در موضوعات نقاشی ایرانی حاکی از آن است که هنرمند با الهام از یک منبع اروپایی این اثر را خلق کرده است؛ کن بای عنوان می‌کند؛ «بر حسب ظاهر گراوری از کلئوپاترا که هنرمند ایتالیایی ماگانتونیو رایموندی در اوایل قرن شانزدهم میلادی از روی نسخه اصلی آن که اثر رافائل بوده کشیده شده است، توسط رضا عباسی مورد الگوبرداری واقع شده است، اما رضا عباسی همه سرنخ‌های منتهی به شمایل‌نگاری اثر را از میان برداشته و به صورت وارون به نمایش درآورده است» (کن بای، ۱۳۸۹:

۱۰۳). یک بانوی جوان با حالت آرمیده در جهت افقی درحالی که دو دست او بالای سر و دو پا بر روی هم با حالت قلاب شده قرار گرفته است. فرم چرخش سر و پوشش نیمه پایین بدن همراه با پارچه پیچیده شده، همه آن‌ها عناصر تقلید شده از گراور اروپایی بوده‌اند، ولی خطوط به شیوه‌ای کاملاً سنتی و آمیختگی عناصر چمادی و گیاهی با زاویه‌ای افقی، آن بانو را در فضای طبیعت قرار داده‌اند، در این اثر رضا عباسی سعی نموده است با تقلید از موضوع اثر جدیدی زا خلق نماید که در انجام آن نیز کاملاً موفق عمل کرده است. اما به جز سبک اجرای اثر، موضوع ان کوچک‌ترین نشانه‌ای از نگارگری ایرانی در خود ندارد (قلی پور و حاصلی، ۱۳۹۸: ۱۱).

هرچند برخی بر این باورند که اثرگذاری اروپا در موضوعات نقاشی بوده و نه در سبک آن‌ها (همان)، اما شیلا کن بای بر این باور است؛ «اثر اروپا بر نقاشی دوره صفوی احتمالاً بیشتر از هر چیزی از راه تکنیک بوده است تاغ موضوع؛ در این زمینه تأکید جدید بر طراحی، افزایش استفاده از رنگدانه های طبیعی و تلاش‌های خام در الگو بندی قابل ملاحظه می‌باشند. حتی در آثار هنرمندانی همچون محمد قاسم و محمد یوسف الحسینی و اساتید نیمه قرن یازدهم هجری قمری (هفدهم میلادی)، الگوبندی فرم‌ها و سایه روشن فراوان به چشم می‌خورد که نشان‌دهنده اثرپذیری آن‌ها از هنر اروپایی است» (کن بای، ۱۳۸۴: ۲۶). همچنین مؤلفین کتاب «سیر تاریخی نقاشی ایران» نیز نظریه خود را این گونه عنوان نموده‌اند که؛ «زمینه نقاشی‌هایی که ممکن است به صورت تک رنگ باشند با شاخ و برگ‌هایی که به صورت ضربه ای و با استفاده از رنگ‌های طلایی به شیوه‌ای امپرسیونیستی تصویر شده‌اند و همچنین با ابرهایی که شبیه تای، چینی هستند، اغلب به عنوان نقش‌مایه‌های تزئینی صرف به کار می‌روند. بیشتر این طرح‌ها، از روح تازه‌تری هستند و اگرچه به دلیل پرهیز نمودن از سایه‌کاری و حجم-سازی و نیز دورنما و همچنین حفظ هدف تزئینی ایرانی، به طور کلی به قرار دادهای آسیایی پایبند بوده، اما از جهاتی هم بیانگر اثرات حاصل از ارتباط با اروپا هستند. بسیاری از پیکره‌ها و همچنین طرح‌های تمرینی از حیوانات، واقع‌گرایی کمابیش کاملی را ارائه می‌نماید» (بینیون و همکاران، ۱۳۸۳: ۳۸۱).

در این عصر که الگوبرداری‌های ناقص از طبیعت را شاهدیم، تعدادی از نقاشان تلاش نمودند گونه‌ای سازگاری میان سنت‌های تصویری ایرانی و اروپایی برقرار نمایند؛ بنابراین شیوه برجسته‌نمایی و فضا-سازی ژرف‌نما را از نقاشی اروپایی برگرفته و عناصر عاریتی را با زیبایی‌شناسی تزئینی ایرانی سازش دادند (پاکباز،۱۳۹۰: ۱۳۱).

هرچند قدمت ارتباط ایران با کشورهای اروپایی به سال‌ها پیش از حکومت صفوی و حتی مغول باز می‌گردد، اما واضح است که بیشتر این روابط در دوران صفوی و مخصوصاً در زمان سلطنت شاه عباس اول شکل گرفت. صفویه پس از گذراندن مکاتبی همچون مکتب تبریز (که پیرو مکتب هرات و سبک کمالدین بهزاد بود)، مکتب مشهد و قزوین که هر کدام سابقه طولانی در نگارگری ایران دارند، در نهایت هم زمان با سومین پایتخت صفوی یعنی شهر اصفهان و در دوران شاه عباس اول و به علت کوشش‌های هنرمندان بزرگ، رفته رفته با هنر اروپایی آشنا گردید (مقدم منش، ۱۳۹۴: ۵).

دیدگاه عرفان اسلامی و تأثیر آن بر هنر نگارگری مکتب اصفهان

شکل ۵. بانویی در کنار فواره آب، اثر علی جبادار، مکتب اصفهان، ۱۰۶۵ (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۷۰).

هنرمند نگارگر مکتب اصفهان علی‌رغم انسان محور بودن و تفکر و دیدگاهش در زمینه نگارگری، به طور کلی به دنبال نمایاندن ظواهر روان‌شناختی و تلقین حس حالت و تجسم نمودن صورت‌های ویژه و نام و نشان‌دار نمودن اشخاص انسانی نمی‌باشد، تمرکز او بر پیرامون نمایاندن زیبایی تکامل‌یافته انسان‌ها می‌چرخد. انسان‌هایی که غالباً ناشناس هستند و ممکن است در واقع اصلاً وجود خارجی نداشته باشند. در اصل این ویژگی عام هنر نگارگری ایرانی است و در آثار هیچ یک از هنرمندان نام‌دار ایران این سبک از حس ارتباط و پویایی و حس یگانگی شخصیت‌ها و ناآرامی مداوم حالت و واقع‌گرایی عجیب چهره موجود نیست (پوپ، ۱۳۷۸: ۱۷۷). دلیل غایی این پدیده را نباید بدان صورت که ناشی از ضعف و توان هنرمند دانسته‌اند، بلکه باید در آموزه‌های عرفانی جویید تا بتوان به نتیجه قطعی این پرسش بنیادی دست یازید (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۶: ۸۲).

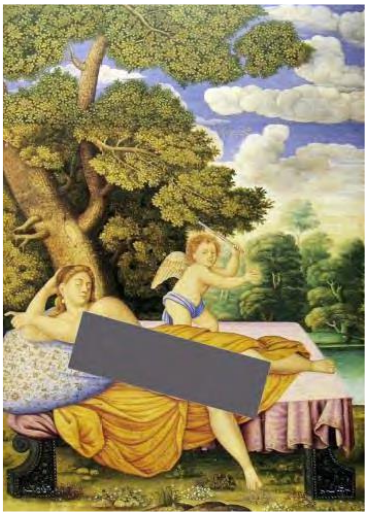
در عرفان اسلامی باور بر این عقیده است که خداوند انسان را به صورت خویش خلق نموده است و به او قوه صورتگری عطا نموده است، خداوند همان طور که خود مصور است، او را به طرزی آفریده است که تمام حقایق عالم هستی را در بر می‌گیرد. حال اگر این انسان در جایگاه عبودیت خدا قرار گیرد و در سیرصعودی خود قرار داشته باشد، هر نوع جلوه اعتقادی در باره خدا، درون خود خلق نماید، آن جلوه، جلوه حق است؛ خواه این جلوه از راه نظر به وجود آید، خواه از طریق اوهام و خواه از مسیر تخیل. از آن جایی که انسان جامع همه واقعیات جهان است و جهان عرصه و ظهور اسماء و کمالات خداست، انسان حقیقی در شیب صعود، هر تصویری را که در ضمیر خود درباره خداوند بسازد، در واقع خطوط صورت کمال انسانیت خویش را به تصویر کشیده است (حکمت، ۱۳۸۴: ۲۲۷).

هنر نگارگری ایرانی برای نمایاندن معرفتی که از طریق شهود درونی بر قلب هنرمند روی داده است

با چنین جهان و زبانی سرو کار دارد و توسط آن بیانگری می‌نماید. سرچشمه الهام‌بخش هنرمندان نگارگر ایرانی، جایگاه ارزشمند عرفان است و به وسیله دریافت‌های شهودی در این جایگاه است که به هنر فاخر و خیال‌انگیز تبدیل گشته است که با زبان صورت‌گری، جایگاه عرفان را صورت بخشیده است (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۶: ۷۹).

فرنگی‌سازی

فرنگی‌سازی، واژه‌ای است هنری که به الگوبرداری ناکامل و ناقص از نقاشی اروپایی گفته می‌شود. این روش الگو برداری به دور از دیدگاه ژرف‌گرایانه می‌باشد، به گونه‌ای که به صورت سطحی از شیوه نقش‌مایه‌های اروپایی تقلید می‌گردد. این روش الگوبرداری درمیان نگارگران قدیم ایرانی و هندی در حدود دویست سال و از سال‌های میانی قرن یازدهم تا سال‌های آغازین قرن چهاردهم رواج داشت (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۷۱).

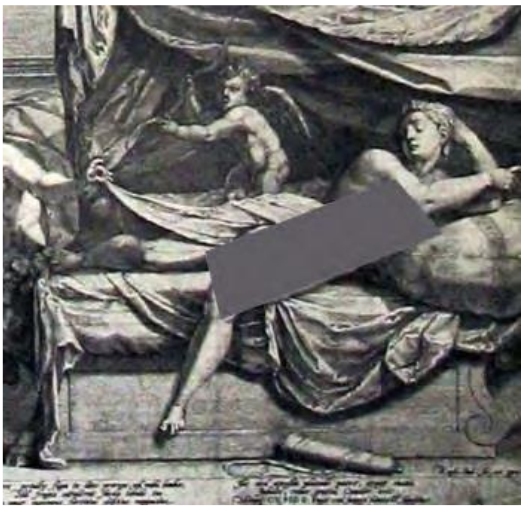


شکل ۶، ونوس اثر محمد زمان با کپی‌برداری از یک گراور اروپایی،۱۰۹۶ (قلی پور، ۱۳۹۷: ۱۳).

در دوران حکومت صفویان نقاشی ناتورالیستی اروپا، بنابر علل مختلف به ایران راه یافت و نظر نقاشان ایرانی را به خود جلب نمود، به‌طوری‌که آن‌ها از اصول و قواعد این نقاشی الگوبرداری نمودند و بعد از این زمان بود که لفظ فرنگی‌سازی به آن روشی گفته شد که اجزای آن همچون حجم‌نمایی، برجسته-نمایی، نقش‌مایه‌های اروپایی را به کار می‌بست (مسعودی امین، ۱۳۹۵: ۴۱). این روش در زمان سلطنت شاه‌عباس دوم (۱۰۵۲-۱۰۷۷ ه.ق) به طور گسترده‌ای رونق یافت (آژند، ۱۳۸۵: ۱۸۵).

تأثیر هنر نقاشی غربی بر هنر نگارگری ایران در ابتدا در اختیار مضامین و بیشتر رموز و نکات اصل صناعت بوده است، تا آن اندازه که می‌توانیم بگوییم نقاش‌های ایرانی از نمونه کارهای نقاش‌های اروپایی اقتباس نموده‌اند و موارد بسیار زیادی را نیز از آنان تقلید نموده‌اند. ولیکن هنرمندان نگارگر ایرانی از تمام آن‌ها چیزی را که سزاوار و شایشته بیان باشد نگرفته‌اند. خصوصاً در نگارگری کتب خطی از شیوه و اسلوب قدیم پیروی نموده‌اند. همچنین هنر نقاشی نیز اهمیت و ابهت پیشین خود را از دست داده بود و بسیاری از متخصصان اهل فن نمی‌توانستند موارد جدیدی بدان اضافه نمایند (زکی، ۱۳۵۷: ۱۵۶). با تکیه بر اسناد تاریخی، باید به این مهم توجه نمود که تعاملات سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در شیوه رشد و تداوم جنبه‌های زیبایی‌شناختی آثار هنری و

به خصوص آثار نقاشی اثر بسیاری داشته است (مسعودی امین، ۱۳۹۵: ۴۱).



شکل ۷. ونوس یک گراور اروپایی،۱۰۹۶ (قلی پور، ۱۳۹۷: ۱۳)

تمایل به سبک رئالیسم در نقاشی، نهت و جنبشی حائز اهمیت بود که همراه با ظهور دو نقاش مستعد در دربار شاه عباس دوم رخ داد و تا پایان قرن یازدهم نیز ادامه داشت. نخستین آن‌ها علی قلی بیگ جبادار که متولد اروپا بود و با وجود اینکه بر طبق فرهنگ اروپایی تعلیم آموزش دیده بود، اما سبک او ارام آرام به سمت و سوی سبک ایده‌آل ایرانی متحول شد. نگاره بانویی در کنار فواره آب که در تصویر شماره ۵ دیده می‌شود به سبک ایتالیایی بوده و پیش‌نمای آن معماری به‌خصوصی دارد. واضح‌ترین شباهت آن درخت و برگ‌های آن بوده که با صفحه یک نقاشی در آلبوم لنینگراد می‌باشد و به لحاظ ترکیب‌بندی فرم صورت بانوی داخل اثر، شباهت‌های بسیار زیادی با فرزندان چارلز اول دارد که علی قلی آن را به تصویر کشیده بود (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۶۹و ۳۷۰). بانوی در تصویر دارای آرایش اروپایی بوده در دامنش میوه‌های مختلفی به چشم می‌خورد. در پس زمینه تصویر منظره فاخری از مجموعه درختان، بوته‌ها و صخره‌ها، رودخانه و پل ترسیم شده است و در دورنمای اثر پیکره‌هایی مشغول به شکار به چشم می‌خورد. روبه‌روی بانو مجسمه ای از یک زن به صورت فواره دیده می‌شود که آب از قسمت دهان آن بیرون می‌آید (آژند، ۱۳۸۵: ۱۷۰) کلیه عناصر این نگاره راوی سبک و فضای اروپایی است خواه- به نقل از سودآور- تقلید و نمونه‌برداری از نقاشی‌های اروپایی و خواه به صورت زنده و در صحنه ترسیم شده باشد، موضوع و تکنیک کاملاً اروپایی می‌باشد (قلی پور و حاصلی، ۱۳۹۷: ۱۲).

دیگر هنرمند، محمد زمان نام داشت که در ایران چشم به جهان گشود و چندی بعد با تکیه بر آموزش‌های نقاشی استادان خود، به سبک نقاشان اروپایی علاقه‌مند شد. علاوه بر آن وی با سبک رئالیستی نیز آشنایی داشت و در آن دارای تجربه بود (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۷۰). او در روش و اسلوب نقاشی ایرانی دگرگونی‌های مهمی به وجود آورد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۴۱). وی بیشتر از تجملات ظاهری نقاشی اروپا وام می‌گرفت. با استفاده از سایه‌ها و برجسته‌سازی‌ها برای نمایاندن چین و شکن‌ها و نشان دادن فرم زیر لباس بهره می‌گرفت. سرخی اندک گونه‌ها و پلک‌های دارای سایه مبین تلاتش

هنرمند برای خلق تصویر سه بعدی می‌باشد (کن بای، ۱۳۸۹ :۱۱۳).

بر اساس نظر پژوهشگران؛ از ۴۷ اثر شناخته شده محمد زمان، ۴ اثر موضوعات مسیحی داشته‌اند، ولی چنین به نظر می‌رسد که این نگاره‌ها به صورت مستقیم از روی گراورها الگوبرداری شده‌اند (دانشگاه کمبریج، ۱۳۸۸: ۵۲۶). در اثری تحت عنوان ونوس و آمور تصاویر شماره ۶ سوژه کاملاً عریان است و حجم‌سازی و فرم آناتومی بدن زن در تصویر، حالت لم داده بر بالشت و فرم ظاهر الهه عشق که فرشته‌ای با ظاهر یک کودک می‌باشد و همچنین چین و شکن پارچه‌ها با نهایت ظرافت ترسیم شده‌اند. حالت انگشتان، چشمان بسته، حالت موهای سر، نحوه قرار گرفتن پاها همگی به طور کامل از گراور اروپایی (تویر شماره ۷) کپی‌برداری شده است و حتی عناصر افزوده شده به اثر نظیر درخت‌ها با رعایت دورنما و درخت بزرگ سر به آسمان برده و آسمان با انبوه ابرها و نیز سبزه‌زار گل‌هایی که در زیر تخت قرار دارد، همه آن‌ها وام گرفته از سبک نقاشی اروپایی هستند که نشان از توانمندی و شناخت کافی نقاش از از هنر دوره رنسانس و سبک باروک دارد. در این نگاره شاید تنها ویژگی که با سنت نگارگری ایرانی همخوانی دارد، تزئین روی بالشت با تذهیب و گل‌های شاه عباسی باشد (قلی پور و حاصلی، ۱۳۹۷: ۱۳).

۴ نتیجه‌گیری

با توجه به یافته‌های مطالعه پیش رو می‌توان عنوان نمود که دوران حکومت صفوی ایران از نظر موقیت های سیاسی و اجتماعی و هنری به جهت تعاملاتی که با دولت‌های غربی و اروپایی داشت، مسیری روبه رشد و ترقی را می‌پیمود. پیامد این مراودات تجاری و سیاسی و فرهنگی را در آثار هنرمندان آن دوران به وفور می‌بینیم. از آغاز سلطنت شاه عباس اول شاهد حضور پررنگ اروپاییان و به‌خصوص انگلیسی‌ها در ایران هستیم. آن‌ها در اموری همچون تعلیم و آموزش ارتش و اخراج کردن نیروهای پرتغالی از جزیره قشم به دولت صفوی بسیار کمک نمودند. پس از حکومت شاه عباس اول نیز روابط میان ایران و اروپا و به‌ویژه ایران و انگلستان توسط جانشینان وی ادامه یافت و اثرات این روابط در هنر و فرهنگ و نیز جامعه آن زمان قابل مشاهده و تأمل می‌باشد. تأثیری که هنر اروپا بر نگارگری ایرانی مکتب اصفهان بر جای نهاد، به هیچ وجه قابل انکار و چشم‌پوشی نیست و به‌واقع این تأثیرات، نگارگری و نقاشی ایرانی را آماده ورود به دنیای هنر مدرن در سال‌ها و قرون بعدی می‌نماید؛ اگرچه تأثیرات فرهنگ و هنر جدید اروپا بر نقاشی ایرانی بسیار چشم‌گیر است و آن را دستمایه ی دگرگونی قرارداده ولی ازآنجایی‌که این تغییرات همراه با آموزش تکنیک‌های نوین، سبک‌های جدید و استفاده از مواد جدید بوده و نیز دیدگاه بصری هنرمند را به ابعاد نوینی گشوده، بنابراین به هیچ وجه نمی‌توان آن را منفی انگاشت و آن را نفی نمود بلکه بسیار مثبت و آموزنده بوده و همچون یک دانشگاه در طول اعصار استعدادها را کشف نموده و آموزش داده و پرورانده است. برای درک مسیر تحولات دیداری و ساختاری نگارگری مکتب اصفهان ابتدا باید به مطالعه و تحلیل و درک عقاید و دیدگاه‌های فرهنگی اجتماعی و سیاسی عهد صفوی در طول مسیر ایجاد فرنگی‌سازی در مکتب اصفهان باشیم. ارتباطات میان فرهنگ‌ها چه در گذرگاه‌های تاریخی و چه در حال حاضر به تولد اتفاقات نو ظهور فرهنگی می‌انجامد که خود به لحاظ زیبایی‌شناسی دارای ساختار و بیانی مستقل و پویا می‌باشد. اما نکته مهم و شایان توجه این است که با وجود راه یافتن فنون و عناصر زیبایی‌شناختی که از دولت‌ها و تمدن‌های دور و نزدیک به ایران زمین وارد شده است؛ ولی به شیوه‌ای هوشمندانه و استادانه توسط ایرانیان در فرهنگ ایرانی حل و ادغام و به اصطلاح ایرانیزه شده و این همان نقطه قوت فرهنگ و هنر ایرانی در برخورد با فرهنگ جامعه غیر ایرانی است.

در این نوشتار نیز عناصر زیبایی‌شناسی هنر و فرهنگ غرب و جذب و ادقام آن توسط هنر و فرهنگ ایرانی- اسلامی عصر صفوی نمایان است.

بنابراین فرنگی‌سازی و تکنیک‌ها و روش‌هایی از این دست، در فرهنگ و هنر ایران نهایت دقت و توجه و اهمیت حفظ ماهیت فرهنگ اصیل ایرانی را نمایان می‌کند و نیز ساختار مراودات معقول و بالنده فرهنگی و هنری آن دوران را به بهترین شکل ممکن آشکار می‌سازد.

نکته مهم این نوشتار این است که تغییراتی که در ترکیب پیکره و ساختار هنر یک عهد و دوره رخ می‌دهد، چه از نظر زیبایی‌شناختی و چه از لحاظ اسلوب‌ها و تکنیک‌ها و حتی از لحاظ مفهوم‌ها و مضمون‌ها و محتوای آثار، پیامد همین تعاملات و مراوداتی است میان فرهنگ‌های ممالک مختلف اتفاق می‌افتد.

منابع

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

آژند، یعقوب (۱۳۷۹)، نوآوری و تجدد در هنر صفوی، مجله هنرهای زیبا، ۷: ۱۰-۴.

آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، علی قلی بیک جبادار-کتاب-دار، مجموعه مقالات مکتب اصفهان، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر: ۱۸۷-۱۵۵.

آغداشلو، آیدین (۱۳۸۰)، دلایل و روند تأثیر پذیری نقاشی جوامع اسلامی از هنر غرب، نشریه مطالعات هنرهای تجسمی،۱۰(۱۲): ۳۱-۲۶.

ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸۶)، پارادوکس شکل انسان در نگارگری مکتب اصفهان با تأکید بر تک نگاره‌ها، نشریه هنرهای زیبا، شماره ،۳۱: ۷۹- ۸۲.

امینی، شهناز، جوانی اصغر، مقنی پور مجیدرضا (۱۳۹۷)، شناسایی نمونه پیکره‌های انگلیسی در نگارگری مکتب اصفهان، فصل‌نامه علمی نگره، ۱۱۵-۱۲۷.

بینیون، لورنس، جیمزوراستیوارت و گری، بازیل (۱۳۸۳)، سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

پاکباز، روئین (۱۳۹۸)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، چاپ اول.

پاکباز، روئین (۱۳۷۸)، دایره المعارف هنر، نشر فرهنگ معاصر، تهران.

پاکباز، روئین (۱۳۹۰)، نقاشی ایران از دیروز تا امروز تا امروز، چاپ دهم، تهران: انتشارات زرین وسیمین.

پوپ، اپهام (۱۳۷۸)، سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات مولی، تهران.

تاج بخش، احمد (۱۳۴۰)، ایران در زمان صفویه، تبریز: کتاب‌فروشی چهره.

تامپسون، جان (ب) (۱۳۷۸)، ایدئولوژی فرهنگ مدرن، ترجمه مسعود اوحدی، تهران: چاپ اول، نشر مؤسسه فرهنگی آینده پویان.

جعفریان، رسول (۱۳۷۹)، صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست، چاپ اول، قم: پژوهشکده حوزه و دانشگاه.

جوانی، اصغر (۱۳۸۵)، بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

جوانی، اصغر (۱۳۸۹)، نادره کار: مروری بر زندگی و آثار رضا عباسی، چاپ اول، تهران: انتشارات همشهری.

جوانی اصغر، آقاجانی اصفهانی، حسین (۱۳۸۶)، دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان (کاخ چهل ستون)، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

حلیمی، محمدحسین (۱۳۸۶)، بیانی نوین در طراحی و نقاشی چهل ستون، مجموعه مقالات نگارگری-گردهمایی در مکتب اصفهان، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، ۲۵۵- ۲۶۹.

حکمت، نصرالله (۱۳۸۴)، حکمت و هنر در عرفان ابن عربی، انتشارات فرهنگ و هنر.

خزایی، محمد (۱۳۶۸)، کیمیای نقش، چاپ اول، تهران: حوزه ی هنری.

خواجه احمد عطاری، علیرضا (۱۳۹۱)، بررسی انسان-نگاری در نقاشی مکتب اصفهان سده دهم و یازدهم هجری قمری، مطالعات تطبیقی هنر، سال دوم، چاپ چهارم: ۹۲-۸۱.

دلاواله، پیترو (۱۳۷۰)، سفرنامه، ترجمه شجاع الدین شفا، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

دانشگاه کمبریج (۱۳۸۸)، تاریخ ایران دوره صفویان، ترجمه یعقوب آژند، چاپ چهارم، تهران: انتشارات جامی

رشیدی، صادق (۱۳۹۲)، تعامل نشانه‌ها، انفصال و اتصال گفتمانی در نظام نقاشی (رویکردی شناختی-معناشناختی)، کتاب تخصصی نقدنامه،۴: ۳۳-۲۳.

زکی محمد، حسن (۱۳۵۷)، تاریخ نقاشی ایران، ترجمه ابوالقاسم سحاب، انتشارات سحاب.

ساریخانی، مجید (۱۳۸۳)، نقاشی ایران از دوره صفویه تا اواخر دوره قاجاریه، ۴۷و۴۸، پاییز و زمستان ۱۳۸۳: ۲۴-۲۹.

سجادی نائینی، مهدی (۱۳۹۱)، تاریخ اصفهان، چاپ پنجم، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.

سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، هنر درباری ایران، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، چاپ اول، تهران: نشر کارنگ.

شاد قزوینی، پریسا (۱۳۸۶)، تغییر شیوه نگارگری در دوران شاه‌عباس اول، انحطات یا نوآوری، مجموعه مقالات نگارگری، گردهمایی مکتب اصفهان، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

شاردن، ژان (۱۳۶۲)، سفرنامه، ترجمه اقبال یغمایی، جلد پنجم، تهران: انتشارات توس.

شریعت پناهی، حسام الدین (۱۳۷۲)، اروپایی‌ها و لباس ایرانیان، تهران: قومس.

مسعودی امین، زهرا (۱۳۹۵)، فرنگی‌سازی در نگارگری مکتب اصفهان: رویکرد فرهنگی، باغ نظر، شماره ۳۸: ۴۱.

طاهری، ابولقاسم (۱۳۵۴)، تاریخ روابط بازرگانی و سیاسی ایران، چاپ اول، تهران: چاپخانه بهمن.

طاهری، ابولقاسم (۱۳۸۳)، تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران، چاپ چهارم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

قلی پور حسن، حاصلی پرویز (۱۳۹۷)، تأثیر روابط فرهنگی با اروپا بر نقاشی مکتب اصفهان، دوفصل-نامه علمی پژوهش هنر، شماره ۱۷: ۱۳.

کریمی، علیرضا (۱۳۹۵)، بررسی تطبیقی فرهنگ مادی توسعه در ایران و اروپا در دوره صفویه (با تأکید بر تجارت)، فصل‌نامه پژوهش‌نامه تاریخ، سال یازدهم، شماره ۴۴: ۱۴۲-۱۲۷.

کن بای، شیلا (۱۳۸۴)، رضا عباسی اصلاحگر سرکش، ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

۳۸.گری، بزیل (۱۳۵۵)، نگاهی به نگارگری در ایران، ترجمه فیروز شیروانلو، چاپ اول، تهران: انتشارات توس.

مظاهری، هوشنگ (۱۳۸۲)، آرامگاه خارجیان در اصفهان، ترجمه فریا فدایی، چاپ دوم، اصفهان: نشر غزل.

مقدم منش، هدی (۱۳۹۴)، تأثیر نقاشی اروپا بر نگارگری ایران در مکتب اصفهان، دومین همایش ملی باستان شناسی ایران،۲: ۵.

میراحمدی، مریم (۱۳۶۹)، دین و دولت در عصر صفوی، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

مسعودی امین، زهرا (۱۳۹۵) فرنگی‌سازی در مکتب نگارگری اصفهان: رویکرد فرهنگی، نشریه باغ نظر، سال سیزدهم، شماره ۳۸، فروردین و اردیبهشت: ۴۱-۴۰.

نرسیانس، امیلیا (۱۳۹۰)، تأثیر تجارت بر هنر نقاشی جلفای اصفهان در عصر صفوی، نشریه جامعه-شناسی هنر و ادبیات، سال سوم: ۷۳-۵۵.

نوایی، عبد الحسین (۱۳۸۶)، تاریخ سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوران صفویه، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سمت.

ولش، آنتونی (۱۳۸۹)، نگارگری و حامیان صفوی-بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان، ترجمه روح الله رجبی، چاپ دوم، تهران: انتشارات شادرنگ.

یوسفیان، جواد (۱۳۶۸)، نگاهی به مفهوم فرهنگ، مجله رشد آموزش و پرورش علوم اجتماعی: ۲۵-۲۱.

Canby, Sh ,2009, Shah Abbas The Remaking Of Iran, The British Museum Press.

Storey, J. (2003). Cultural studies and the study of popular cultural, GA: University of Georgia press.