دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۲۶
پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۰۲

دوفصلنامه علمی پژوهش هنر
سال نهم، شماره هفدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۸

بررسی تأثیر روابط فرهنگی با اروپا بر نقاشی مکتب اصفهان*

حسن قلی‌پور** پرویز حاصلی***

چکیده

در تاریخ ایران پس از اسلام، شاید عصر صفوی به‌خصوص عصر شاه عباس کبیر، مهم‌ترین و باشکوه‌ترین دوران و به‌عبارتی، عصر طلایی تحولات در تمام زمینه‌ها به‌ویژه هنر نقاشی ایرانی باشد. در این دوره، گسترش روابط اقتصادی و اجتماعی با اروپاییان که باعث ایجاد روابط فرهنگی و در نتیجه موجب تحول در فرهنگ و شیوه زندگی مردم شد، تحولاتی را در زمینه‌های هنری نیز ایجاد کرد. سؤال پژوهش حاضر این است که روابط فرهنگی با اروپاییان، در روند تحولات نقاشی ایرانی و ایجاد سبک اصفهان، چه تأثیراتی داشته‌اند؟ این پژوهش، به‌روش توصیفی- تحلیلی انجام شده و با مطالعه اسناد موجود و بهره‌گیری از نقاشی‌های دوره مکتب اصفهان مرتبط با موضوع، مورد استفاده قرار گرفته است. اطلاعات لازم، از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده آثار بوده‌اند. نتایج پژوهش نشان داده که روابط فرهنگی در شیوه زندگی و نوع پوشش مردم همراه با ورود آثار نقاشی و هنرمندان غربی به ایران، توجه و تشویق شاه عباس و ثروتمندان به این نوع هنر و هم‌چنین تقلید هنرمندان ایرانی از نقاشی اروپایی، همگی تأثیر به‌سزایی در دگرگونی و شکل‌گیری سبک جدید نقاشی ایرانی داشته‌اند. روابط فرهنگی با اروپا از یک طرف، موجب مستقل شدن نگارگری از کتاب‌آرایی به‌عنوان مرقع و نقاشی تک‌برگی و تک پیکره‌نگاری -که از دوران سلطان حسین بایقرا (مکتب تیموری) اشاعه یافت- شد، از طرفی هم این تحول در بین نقاشان ایرانی آن زمان، با تلاش رضا عباسی -به‌عنوان بنیان‌گذار مکتب اصفهان- که با سنت نقاشی ایرانی بار آمده بود، در بستر نگارگری سنتی، ابتکار و تجدد از خود نشان داد و با همراهی شاگردان و پیروان خود، موجب نوآوری در نگارگری این دوره شده و شیوه جدید مکتب اصفهان را بنیان نهاد. اما در نهایت، نفوذ فرهنگ و هنر اروپایی، به تغییر در فرم و محتوا و کم‌رنگ شدن سنت ایرانی و ایجاد جریان فرنگی‌سازی در نقاشی ایرانی مبدل شد.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ و هنر اروپا، نگارگری، نقاشی مکتب اصفهان، فرنگی‌سازی، رضا عباسی

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد حسن قلی‌پور با عنوان «بررسی و تحلیل آثار رضا عباسی و تأثیر آن در تحولات نگارگری مکتب اصفهان با تأکید بر ارزش‌های خط و شکل» به‌راهنمایی دکتر پرویز حاصلی در دانشگاه شاهد تهران است.

** کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشکده شاهد، دانشگاه شاهد تهران (نویسنده مسئول). h.gholipour118@yahoo.com
*** استادیار، دانشکده هنر اسلامی، دانشگاه شاهد تهران. shiringhalam@yahoo.com

مقدمه

دوران پرتلاطم هنر نگارگری در ایران که گسترش را مدیون دربار و کارگاه‌های پادشاهان است، از نفوذ و تأثیر هنر کشورهای اطراف در تغییر و تحول سبک و شیوه نقاشی ایرانی بی‌بهره نماند. از چین و بیزانس و عثمانی گرفته تا دوره تیموری که با حضور اروپاییان به‌بهانه ایجاد روابط سیاسی و اقتصادی به روابط فرهنگی منجر شد، در هنر نقاشی ایرانی هم تأثیرگذار بود. از جمله این تأثیر، در سبک آکادمیک و طبیعت‌گرای بهزاد و به‌طور کلی، مکتب تیموری و بعد آن در مکتب هرات توسط نقاش برجسته؛ سلطان محمد، ادامه یافت و به پیشرفتی در خور نائل شد تا زمانی که شاه طهماسب به‌خاطر مسائل مذهبی و با فرمان «توبه صادقانه»، منجر به انحلال کامل نقاشخانه شد. در نتیجه با مرخص کردن اصحاب کتابخانه، حمایت دربار از آنها سلب شد و هنرمندان برای کسب پشتیبان جدید، به قزوین و خراسان و هند و عثمانی مهاجرت کردند. به‌گفته سهیلی در مقدمه گلستان هنر، به‌خاطر عدم توجه دربار، به‌ناچار هر کدام کارخانه نقاشی دایر ساخته و برای خودشان کار کردند و بیشتر به کار چهره‌پردازی و تک‌پیکره به‌صورت تک‌برگ روی آورده و نقاشی را بین مردم به‌خصوص قشرهای ثروتمند رواج دادند. از این زمان به بعد، تحول اجتماعی هنر نقاشی پدید می‌آید. از طرفی، مهاجرت هنرمندان به دربار گورگانیان که موجب ظهور اسلوب جدید با ترکیبی از عناصر نقاشی ایرانی و هندی و نیز اروپایی شده بود، با گذر زمان در دوران شاه عباس اول با ورود بعضی از این هنرمندان مکتب نقاشی هند به دربار اصفهان، تأثیر زیادی در تغییر نقاشی ایران به‌جای گذاشت. اما این همه ماجرا نبود؛ زیرا عوامل متعددی با تحول اقتصادی، سیاسی و اجتماعی، فرهنگی، با حضور اروپاییان به‌عنوان بازرگان، سیاح، مبلغ مذهبی، سفیر و غیره به ایران از زمان‌های دور آغاز شد و در اواخر دوره صفوی با حمایت شاه عباس از هنرمندان، آثار هنری رونق خاصی گرفتند. این روابط بیش از شاخه‌های دیگر هنری، تأثیر زیادی در تغییر ویژگی‌های نقاشی مکتب اصفهان داشته‌اند. در این تحقیق با توجه به منابع موجود و بررسی عوامل و روابط متعدد تأثیرگذار بر مکتب اصفهان، سعی شد نقش اساسی روابط فرهنگی با اروپا بر تحولات نقاشی ایرانی، مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

پیشینه پژوهش

در مورد عصر شاه عباس و مکتب اصفهان، منابع متعددی وجود داشته که در قالب کتاب یا مقاله و پایان‌نامه تدوین شده‌اند؛ از جمله کتاب‌های شاخص، «نگارگری و حامیان صفوی- بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان» از آنتونی ولش (۱۳۸۹) که مهم‌ترین عوامل تحول و گسترش نقاشی آن زمان را، حمایت و سلیقه زیبایی‌شناسانه شاه عباس می‌داند. کتاب «سیر تاریخ نقاشی ایران» اثر بینیون و دیگران (۱۳۸۳)، تغییرات نقاشی عصر صفوی را به‌دقت بررسی نموده و تأثیرات هنر اروپا را با ذکر نمونه‌ها واکاوی کرده است. کتاب «مکتب نگارگری اصفهان» (۱۳۹۳) و مقاله "نوآوری و تجدد در هنر صفوی» (۱۳۷۹) از یعقوب آژند که به مباحث تاریخی پرداخته و چگونگی شکاف در سنت و ایجاد انگیزه و علل نوگرایی و تجدد را بررسی نموده است. هم‌چنین آژند در مقاله دیگر با عنوان "نقاشان اروپایی در ایران: دوره صفوی" (۱۳۸۳)، با شناسایی نقاشان اروپایی فعال در دربار ایران، تأثیر هنر اروپایی را بررسی کرده است. کتاب «تاریخ ایران دوره صفویه»، پژوهشی از دانشگاه کمبریج (۱۳۸۸) که توسط یعقوب آژند ترجمه شده است، به حضور روحانیون، سفیران، بازرگانان و مسافران با اهداف و انگیزه‌های مذهبی، سیاسی، بازرگانی از کشورهای اروپایی به ایران دوره صفوی اشاره دارد که با ایجاد روابط فی مابین با غرب و تحکیم اتحاد در مقابل دولت عثمانی و سرنگونی دشمنان ایران، خواسته یا ناخواسته بر فرهنگ و رسوم و هم‌چنین هنر ایران تأثیر به‌سزایی داشتند. شیلا کن بای (۱۳۸۴) در کتاب «رضا عباسی اصلاحگر سرکش»، به‌طور خاص به زندگی رضا عباسی پرداخته و عوامل رشد و تغییر سبک او را مورد بررسی و موشکافی قرار داده است. کتاب «ایران عصر صفوی» نوشته راجر سیوری (۱۳۸۵) و کتاب «صفویان در گذرگاه تاریخ» نوشته حمیدرضا صفاکیش (۱۳۹۰)، به کارکردهای سیاسی، تجاری، اجتماعی و فرهنگی دوره صفویان پرداخته و در نهایت به اعتلا و انحطاط هنر صفوی اشاره کرده است. کتاب «بنیانهای مکتب نقاشی اصفهان» به‌نگارش اصغر جوانی (۱۳۸۵)، توانست عوامل حضور اروپاییان را بررسی کند و تأثیر نقاشی اروپایی و در نهایت ظهور سبک فرنگی‌سازی[1] در ایران را بیان نماید و هم‌چنین از این پژوهشگر، کتابی با عنوان "نادره کار: مروری بر زندگی و آثار رضا عباسی» (۱۳۸۹) بر جای مانده که زندگی و آثار این هنرمند شهیر را مورد بررسی قرار داده است. کتاب دیگر، «دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان (کاخ چهلستون)» نوشته اصغر جوانی و حسین آقاجانی اصفهانی (۱۳۸۶) که غیر از حضور نقاشان ایرانی برای نقاشی در کاخ چهلستون، کار نقاشان اروپایی مقیم دربار را از نظر اسلوب و مهارت در اجرا کاوش نموده است. آیدین آغداشلو (۱۳۸۰) در مقاله «دلایل و روند تأثیرپذیری نقاشی جوامع اسلامی از هنر غرب»، معتقد است که اعتبار و

نفوذ هنر و فرهنگ ایرانی در قرن سیزدهم، با سلطه فرهنگ تازه از راه رسیده غربی به اتمام رسید که حاصل گسترش رابطه اقتصادی و سیاسی با جهان غرب بود، ولی آن را توطئه غربیان نمی‌داند. در مقاله «تأثیر تجارت بر توسعه هنر نقاشی جلفای اصفهان در عصر صفوی»، امیلیا نرسیسیانس (۱۳۹۰) معتقد بوده که تاریخ فرهنگ و هنر ایران، وسیع‌تر از تاریخ اقوام فارسی زبان است و دستاوردهای فرهنگی و هنری اقوام دیگر ساکن در ایران را هم باید به رسمیت شناخت. لذا آغاز تحول در نقاشی ایران و گذر به مدرنیسم را باید متعلق به قرن هفدهم میلادی با حضور نقاشان اروپایی در ایران دانست. مقاله‌ای تحت عنوان «تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری» به‌قلم حسن کریمیان و مژگان جایز (۱۳۸۶) که به نفوذ هنر هندی، عثمانی و اروپایی در هنر دوره صفوی می‌پردازد، با سعی در بیان تاریخی تأثیر سیاسی- اجتماعی و اقتصادی اروپا، تأثیرپذیری نگارگران ایرانی عصر صفوی از تکنیک اروپایی را مطرح نمود. علیرضا خواجه احمد عطاری (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی انسان‌نگاری در نقاشی مکتب اصفهان سده دهم و یازدهم هجری قمری»، به عوامل متعدد اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در شکل‌گیری تصویر انسان در نگارگری مکتب اصفهان اشاره نموده است. محمدرضا عماد (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان «عوامل تأثیرپذیری دیوارنگاره‌های سنتی از شیوه اروپایی (در بناهای تاریخی شهر اصفهان)»، عامل نقاشی دیوارنگاره‌های بناهای تاریخی شهر اصفهان را، ترویج شیوه نقاشی بی‌گانه و به‌خصوص نقاشی اروپایی می‌داند. مقاله «حضور نقاشان اروپایی در ایران عصر صفویه» نوشته زهرا شجاعی و احمد نادعلیان (۱۳۸۷)، به شناسایی مختصر نقاشان اروپایی و چگونگی حضور آنها در ایران دوره صفویه اشاره نموده است. در *کتاب "مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان" (۱۳۸۵)*، مقالات متعدد در مورد مکتب اصفهان نوشته شده‌اند از جمله؛ آیت‌اللهی (۱۳۸۵) در مقاله «رضا عباسی: نقاش توجیه‌گر چهره زمان»، معتقد بوده که رضا عباسی در هنرهای ایرانی، نخستین کسی است که تفکر اروپایی دوران باززایش هنری (رنسانس) را در کارهای خود استفاده کرد. یعقوب آژند (۱۳۸۵) هم در مقاله «علی قلی بیک جبادار- کتابدار»، به شناسایی و علت گرایش به فرنگی‌سازی جبادار پرداخته است. مقالاتی هم در کتاب «مجموعه مقالات نگارگری- گردهمایی مکتب اصفهان" (۱۳۸۶) به چاپ رسیده‌اند از جمله؛ مقاله‌ای تحت عنوان «عوامل مؤثر در شکل‌گیری مکتب نگارگری اصفهان» به‌نگارش محمد خزایی (۱۳۸۶) که نقاشی را در عهد صفوی تحلیل نموده و در نهایت، تحول آن را آشنایی با فرهنگ و شیوه نقاشی غربی می‌داند. عبادالله بهاری (۱۳۸۶) در مقاله «علی قلی بیگ- علی قلی جبادار"، با بررسی زندگی این دو نقاش، علت گرایش به سبک اروپایی را واکاوی می‌کند. مقاله دیگری نیز با نام «تأثیر متقابل نگارگران مکتب اصفهان و فرهنگ عامه» از محمد اعظم‌زاده (۱۳۸۶) که با بررسی پیوند بین فرهنگ عامه و نگرش نگارگران مکتب اصفهان، به این نتیجه رسیده است که هنرمندان سنت‌گرای مکتب اصفهان، در برابر نفوذ جریان هنری ناتورالیسم اروپایی تسلیم نشده و با ترسیم آداب‌ورسوم و زندگی روزمره، به ارزش‌های معنوی فرهنگ عامه وفادار ماندند. پریسا شادقزوینی (۱۳۸۶) هم در مقاله "تغییر شیوه نگارگری در دوره شاه عباس اول: انحطاط یا نوآوری"، راه یافتن شیوه‌های نقاشی اروپایی به دربار را، موجب تغییراتی محتوایی و بنیادین در ماهیت نقاشی ایرانی می‌داند. هم‌چنین مقالات دیگر که به‌نظر می‌رسد در این منابع، به مباحث فرهنگی و عوامل تأثیرگذار بر نقاشی ایرانی (مکتب اصفهان) به‌طور تحلیلی پرداخته نشده است. لذا نگارندگان سعی کرده در این مقاله، بیشتر نقش اساسی روابط فرهنگی با اروپا بر تحول مکتب اصفهان را مورد بررسی قرار دهند.

روش پژوهش

این تحقیق، در گروه تحقیقات تاریخی قرار دارد که به‌روش توصیفی- تحلیلی انجام گرفته است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، به‌شکل کیفی است. نمونه‌های آماری، از تعدادی آثار نقاشی دوره مکتب اصفهان، سیاه‌قلم و رنگی، مرتبط با موضوع مقاله، انتخاب شده و از لحاظ عناصر تأثیرپذیر فرهنگی، تحلیل شده است. در نهایت، چند نمونه آثار اروپایی جهت بررسی و ارزیابی ساختاری و تکنیک نقاشی اروپایی، مورد تطبیق واقع شدند. روش نمونه‌گیری، به‌صورت انتخابی بوده و شیوه گردآوری اطلاعات، استفاده از منابع کتابخانه‌ای و منابع الکترونیکی و مشاهده آثار بوده است.

شکوفایی فرهنگ و هنر سنتی در عصر شاه عباس

دوره شاه عباس کبیر را، اوج دوران شکوفایی هنری می‌دانند. «بعد از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان، دوران فترت ده ساله هنر نگارگری به سرآمد. شاه عباس به اقتدار کامل کشور می‌اندیشید و [علاوه بر رشد اقتصادی]، به رشد فرهنگ و هنر و علوم دینی و فلسفه و ریاضیات توجه بسیار داشت؛ به همین سبب بر آن شد تا با حمایت‌های خود، به رشد و اعتلای فرهنگی مملکت یاری رساند» (شادقزوینی، ۱۳۸۶: ۱۲۲). قالی‌بافی، از سطح یک صناعت روستایی، به هنرهای ظریف ارتقا یافت، منسوجاتی که در زمان او در مراکز بزرگ

بافندگی اصفهان، یزد، کاشان و رشت تهیه شده، بی‌نظیر بودند و ابریشم، حریر و زربفت‌های ایران نیز شهرت یافته، سفال‌های این دوران در بازارهای اروپا با تولیدات چینی به رقابت پرداختند، کاشی‌های رنگارنگ لعاب‌دار و موزاییک‌هایی که در زیبایی نظیر نداشته، هم‌چنین تذهیب و خوشنویسی و نگارگری به اوج خود رسیدند. البته نقاشی در این زمان، تا اندازه‌ای مستقل از حمایت دربار بود، ولی سطح پیشرفت بسیار چشمگیر بود.

اگر چه ذوق زیباشناسانه شاه عباس کبیر در هفت سالگی به نگارگری، باعث شد تا نقاش محبوب او؛ حبیب‌الله ساوجی، او را به شاگردی بپذیرد، ولی «او پادشاهی بود که سبک زندگی، سیاست، حمایت و خواسته‌های او آن‌قدر با ظرافت در هم تنیده شده بود که غیرممکن است بتوانیم تشخیص دهیم آیا احیای سبک تیموری، حرکتی عمدتاً سیاسی بود یا تجسم بخشیدن به خواسته‌های زیباشناسانه شخصی وی» (ولش، ۱۳۸۹: ۲۱۶). او با همه علاقه زیباشناسی هنری، «چنان شخصیت قوی، مستقل و برون‌گرایی داشت که نیاز نداشت تا مانند شاه طهماسب به نقاشی پناه برد و آرامش کسب کند. زیرا شور و اشتیاق او به سیاست بود نه به هنر» (همان: ۲۳۲). حمایت شاه عباس در جهت حفظ فرهنگ و هنر ایرانی را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد؛ اولین حمایت، از سر ذوق هنری شخصی به نقاشان، خطاطان و هنرمندان خاص دربار خود بود و توجه به بعضی از هنرمندان مانند رضا عباسی که تحت تأثیر هنرنمایی او، قاضی احمد می‌نویسد «یک مرتبه صورتی ساخته و پرداخته بود که شاه عالمیان به جایزه آن، بوسه بر دست او نهادند» (منشی‌قمی، ۱۳۵۲: ۱۵۱) و هم‌چنین شاه عباس، آثار علیرضا خوشنویس بزرگ دربار را تحسین می‌کرد؛ تا حدی که گفته شده شاه، شمع را برای علیرضای خطاط نگه می‌داشت تا بنویسد. دومین بخش، حمایت شاه از نقاشی و معماری برای احیای سبک تیموری و یا بازسازی کارگاه نسخ خطی و کتاب‌آرایی به ریاست صادق بیک و علیرضا تبریزی با حضور هنرمندان از جمله رضا عباسی جوان و بااستعداد بود که در نسخه خطی شاهنامه، هنر خود را به نمایش گذاشت و در معماری هم با ساختن مساجد شاه و کاخ‌ها و عمارات با هنر ایرانی در کشورهای اسلامی یکه‌تاز شده بود. در واقع هر دو عمل، برای جایگاه تاریخی شاه عباس و خواسته‌های سیاسی او برای ایران بودند. سومین حمایت، «اکثر بودجه‌های دولت را به خود اختصاص داد. ساختمان‌سازی‌های حیرت‌آور شاه عباس در سراسر ایران، به‌خاطر ایجاد لذت زیباشناسانه و یا بیان اعتقادات دولتی و رسمی نبود، بلکه به‌خاطر این بود که ساختارهای فعال و سودمند و اقتصادی مانند جاده‌ها، پل‌ها، قلعه‌ها و کاروانسراها را ایجاد کند. ما باید حمایت از کارگاه‌های سفالگری و نساجی در اغلب شهرهای مهم ایران را در پرتو همین امر ملاحظه کنیم؛ این صنایع، هنرهای سودآور صادراتی بودند» (ولش، ۱۳۸۹: ۲۳). حتی به هنر نگارگری می‌توان به‌عنوان هنرهای صناعی توجه نمود که در جهت پیشبرد مقاصد بازرگانی و اقتصادی به‌صورت هنرهای کاربردی و مفید در رسانه‌های دیگر به‌کار گرفته می‌شود. لذا بعضی نقاشان و طراحان، در کارخانه‌ها و کارگاه‌ها برای تولید محصولات هنری مثل پارچه، قالی و سفالینه مشغول شدند. «اصفهان، یکی از مراکز عمده پارچه‌های ابریشمی، پشمی و پنبه‌ای بود که در پارچه‌های طرح پیکره‌ای، سبک نگارگری رضا عباسی و شاگردان او کاملاً نمایان است» (آژند، ۱۳۹۳: ۲۴). وقتی شاه عباس اول در دوره فعالیت‌های سیاسی و اقتصادی خویش، ایران را از یک دولت فئودالی به یک سلطنت متمرکز و مطلقه تبدیل کرد، در این تغییر و تبدیل، بسیاری از ارزش‌ها، معیارها و آرمان‌های پیشین دگرگون شدند و این دگرگونی را می‌توان در تبدیل کتاب‌آرایی مکتب تبریز به تصویرپردازی نگاره‌های تک‌برگی از زیبارویان زمان مکتب اصفهانی مشاهده کرد (همان، ۱۳۸۵: ۳۶).

نقش فرهنگ و هنر اروپایی در دوره شاه عباس

فرهنگ را مجموعه‌های به‌هم پیوسته از اعتقادات، آداب‌ورسوم، اشکال معرفت هنر و مانند آن باید دانست که افراد به‌مثابه اعضای جوامع خاص کسب می‌کنند (تامپسون، ۱۳۸۷: ۱۵۹). لذا سرمایه فرهنگی، انعکاسی از جهان‌بینی افراد و یا انعکاسی از کنش افراد است در جهانی که در آن زندگی می‌کنند (نرسیسیانس، ۱۳۹۰: ۶۲). خیلی از پدیده‌های فرهنگی و هنری مانند سازه‌های ساخته‌شده توسط بشر و آثار هنری (بناها و نقاشی‌ها) در دو سطح زمانی، محصول روابط بین فرهنگ‌ها بوده که در فرآیند رابطه با مؤلفه‌های فرهنگ "دیگری"، شکل خود را بازیافته‌اند. گر چه در هر صورت، مقاومت در برابر دیگری همیشه به طرق مختلف وجود داشته، اما می‌توان گفت که تاریخ هنر نشان داده که این مقاومت ناپایدار بوده است (رشیدی، ۱۳۹۰: ۲۱۴).

پویایی درونی یک نظام فرهنگی با افزایش جمعیت و گسترش نیازهای انسانی و توسعه نهادهای فرهنگی و بهبود کارکرد آنها، به‌منظور پاسخ دادن مناسب به نیازهای نو است (یوسفیان، ۱۳۶۸: ۲۳). طراحی ایدئولوژی نو توسط پروتستانیسم و حمایت بورژوازی و حکومت‌های جدید از آنها که متناسب با منافع آنها بود، دنیای تازه‌ای را برای اروپاییان

رقم زد؛ در این دنیای تازه، سعادت فقط در تحصیل لذایذ بیشتر معنا پیدا کرده و لذایذ نیز فقط با تحصیل ثروت ممکن می‌شدند. لذا اخلاق جدیدی در اروپا شکل گرفت که تا کنون بر سرنوشت اروپاییان حاکم است. در آن عصر، تفکر مرکانتیلیست‌ها[۲] بر اروپا حاکم بود. مطابق این تفکر، خوشبختی در گرو تحصیل ثروت معنا پیدا می‌کرد. برخی کشورها هم‌چون انگلیس و هلند و فرانسه، از طریق انجام تجارت، این سیاست را تعقیب نمودند (کریمی، ۱۳۹۵: ۱۳۱ و ۱۳۲). اعتبار و نفوذ هنر و فرهنگ ایرانی، تا قرن دوازدهم هجری قمری برقرار بود؛ تا زمانی که سلطه فرهنگِ تازه از راه رسیده غربی آغاز شد (آغداشلو، ۱۳۸۰: ۲۸). در ایران عصر شاه عباس کبیر، «زمینه‌ساز اصلی این جایگزینی، ولادت عصر جدیدی بود که تقریباً در همه بنیان‌های زندگی اجتماعی انسان، راهکارها و امکانات تازه‌ای را ارائه داد و مفهوم مادی هستی را به‌شدت متحول کرد و نوع تازه‌ای از جهان‌بینی و روشمندی را پایه‌گذاری کرد» (همان: ۲۹). شهر اصفهان، مهم‌ترین نماد دگرگونی شاه عباس بود که وی توانست با ساختن مساجد و عمارات مجلل و کاخ‌ها و کارخانه‌ها و بازارها، چهره اصفهان را به‌کلی تغییر دهد و به‌صورت یک شهر تجاری، دیپلماتیک بین‌المللی درآورد. در پی این تغییرات، شماری از پیشه‌وران و هنرمندان از مناطق دیگر وارد اصفهان شدند و جمعیت به‌سرعت افزون شد. با ایجاد این تحولات، شاه عباس به گسترش مناسبات بازرگانی در داخل و خارج ایران پرداخت. حضور و سکونت کمپانی‌ها و سفیران غربی و سرمایه‌داران و تاجران و هنرمندان و روحانیون مسیحی کشورهای هم‌پیمان اروپایی و هم‌چنین ارامنه جلفای نو در ایران، با وجود مذهب و فرهنگ و آداب‌ورسوم و سبک زندگیِ متفاوت با فرهنگ و شیوه زندگی ایرانی، موجب برخورد فرهنگی بین نظام‌های فرهنگی شده که نتیجه آن، «گسترش پیوندهای جهانی ایران عهد صفویه با سایر فرهنگ‌ها شد و به توسعه درک فرهنگی جامعه ایران عصر صفوی از جهان به‌ویژه ایجاد فضایی ویژه در اصفهان کمک کرد و این ویژگی در شرایطی است که اروپا دوران آغازین رنسانس را میگذراند» (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۶۸). هنر که از ارکان اصلی فرهنگ رنسانسی اروپا بود، در مدتی کمتر از یکصد سال، پیشنهادی وسوسه‌انگیز شد. از ژاپن تا عثمانی، هنرمندان با کنجکاوی و شوق و بی‌پروایی، شیوه‌های تازه‌ای را آزمودند که با بسیاری از بنیان‌های اساسی هنر سنتی آنها در تناقض بود (آغداشلو، ۱۳۸۰: ۲۷). در ایران هم به این طریق بود که «بازرگانان برای تسهیل روابط با اروپا توسط کمپانی هند شرقی انگلیسی و کمپانی‌های پرتغال و هلند و فرانسه، برای گشایش دروازه ایران بر روی غرب، تعداد زیادی از اروپاییان را به ایران سرازیر می‌کردند که در میان آنها افراد فرهیخته و تحصیل‌کرده زیادی وجود داشته که می‌خواستند ایران و مردم آن را عمیقانه بشناسند. [بعضی از اقشار جامعه] و بازرگانان ایرانی هم با کمک کمپانی‌های تجاری غرب مثلاً با بهره‌گیری از کشتی‌های آنها، از ممالک اروپایی دیدن کرده و اطلاعات عمده‌ای از اوضاع فرهنگی آنها به‌دست آوردند.[این امر، شرایط را برای آشنایی با فرهنگ اروپا فراهم کرد]. افکار و اندیشه‌های اروپایی وارد ایران شده و تأثیراتی در خور به‌جا گذاشتند و این تأثیر مخصوصاً در قلمرو هنر و تلطیف روزافزون فرهنگ ایرانی بسیار چشمگیر بود (دانشگاه کمبریج، ۱۳۸۸: ۱۱۱). جامعه ایرانی در حال توسعه، راهی نداشت «جز این‌که برخی از عناصر فرهنگی را که برای تغییرات اجتماعی و اقتصادی خود نیاز دارد، از جامعه‌های صنعتی دریافت کند» (یوسفیان، ۱۳۶۸: ۲۵) که این امر، موجب تغییر نوع نگرش و ذوق و سلیقه در زندگی آنها شده بود. بنابراین تحول زندگی اقتصادی مردم جامعه و بالا رفتن سطح زندگی آنها، با ارتباط و رواج فرهنگ و آثار هنری اروپاییان در بین مردم و دربار همراه بود. حتی «کاروانسراهای بین راهی نه‌تنها محل استراحت بازرگانان بوده، بلکه محیطی مناسب برای تبادل اندیشه، فرهنگ و هنر نیز به‌حساب می‌آمدند. در این مکان‌ها، بحث‌های گوناگون در زمینه‌های مختلف مانند اعتقادات و باورها، اختلافات و تشابهات مذهبی، فرهنگی و غیره در می‌گرفت و به‌قول شاردن، عقاید و ایده‌های نو به خانه می‌بردند» (بابایان، ۱۳۸۶: ۲۷۶). وادادن تمدن و فرهنگ ایستا در برابر تمدن و فرهنگ پویا، امری محتوم است. وقتی هنری بعد از طی دوران باروری و تناوری، به مرحله اشباع رسید و دیرزمانی در آن مرحله ماند و توقف کرد، آن وقت نوبت شیوه تازه‌تری می‌رسد تا جایگزین آن شود. نقاشی ایرانی از نیمه قرن یازدهم هجری، به مرحله مزمن اشباع رسید و ناگزیر شد پس از پنجاه سال توقف، راه را برای نقاشی تازه‌نفس و تازه‌وارد غربی باز کند تا دستاوردهای اصیل و درخشان آن در طول عمر سه نسل از یاد بروند (آغداشلو، ۱۳۸۰: ۳۰).

حاصل گسترش روابط فرهنگی و هنری با اروپاییان و بازخورد آن در ایجاد تحول هنر نقاشی ایران (دوره شاه عباس) را می‌شود چنین بررسی کرد: *تک پیکره نگاری* به‌جای کتاب‌آرایی و تمایل به فرهنگ و هنر اروپایی و کم‌رنگ شدن سنت ایرانی.

تک پیکره‌نگاری

در این دوره، مرقع [که از دوره تیموری رونق گرفت] و آمیزه‌ای از نقاشی، طراحی و خطاطی بود، رواج بیشتری یافت؛ زیرا بر خلاف تولید نسخههای مصور، نیازی به حامی یا به‌کارگیری شمار زیادی هنرمند نداشت. فقدان حمایت درباری و رشد و بالندگی مرقع‌سازی، به رواج و رونق نقاشی ها و طراحیهای تک‌برگی انجامید (کن بای، ۱۳۸۴: ۱۹). جماعت نقاشان و مُذهبان در اصفهان اجماع داشتند و کار آنها در ایران و فرنگستان و سایر ممالک، شهرتی در خور داشت؛ به‌ویژه مِیناکاران، صنف به‌خصوصی بوده و استادان معروفی داشتند (آژند، ۱۳۹۳: ۲۴). در این دوره، با توجه به کاهش نقش دربار در سفارش نسخه‌پردازی، گرایش به اسلوب‌های جدیدی که واقع‌گرایی را تشویق میکرد [و از هنر اروپایی منشأ گرفته بود] و علاقه اشراف جامعه (قزلباشان، بازرگانان و غیره) به تصاحب مُرقعات، مسلماً تک پیکره نگاری با فضاهای خالی، سرعت عمل هنرمند را بالا برده و کم‌هزینه بود و امکان پذیرفتن سفارش‌های بیشتر را به هنرمند میداد. این امر، نشان‌دهنده نقش قدرت خلاقانه و توانمندی نگارگر ایرانی مکتب اصفهان است (شادقزوینی، ۱۳۸۶: ۲۸). اگر چه کن بای، علت گرایش به نگاره‌های تک‌برگی را علاقه شاه عباس می‌داند و می‌گوید؛ به‌احتمال زیاد رواج این نوع آثار هنری، ناشی از علاقه شخصی شاه به یکه‌صورتها و آثار تک‌برگی بوده و ربطی به زوال علایق دربار نداشته است (۱۳۸۴: ۲۴). اما عامل مهم پیشبرد و بسط نگاره‌های تک‌برگی در مکتب اصفهان، تحولات اقتصادی دوره شاه عباس اول بوده که زمینه‌ساز بهبود زندگی طبقات مختلف اجتماعی شده‌اند؛ چون قلمرو هنر می‌توانست بساط خوبی برای خودنمایی آنها باشد و برای آنها آبرو و اعتبار کسب کند. آنها حتی تک‌چهره‌هایی از خویش را به هنرمند سفارش می‌دادند. شمار زیادی از تک‌چهره‌های درباریان در مکتب اصفهان می‌توانند بیان‌کننده این گرایش باشند. رشد اقتصادی و مالی، ویرانگری عادت‌ها و باورهای سنتی را در پی داشت. در حقیقت، تکاثر ثروت درباریان و صاحبان قدرت [با الگوبرداری از فرهنگ تجمل‌گرایی اروپایی]، نوعی ناز و خوشی و تجمل‌خواهی و کام‌جویی از لحظات زندگی را برای آنها فراهم ساخت که در نهایت، به فساد اخلاقی، اجتماعی و سیاسی آنان انجامید و معیارهای انسانی را در آنها فروکاست. با نگاه‌ی به کتاب «رستم التواریخ»، عمق فاجعه به‌خوبی آشکار می‌شود. عامل دیگر رشد نگاره‌های تک‌برگی، از تجارت خارجی ایران به‌ویژه با ممالک غربی، مایه گرفت. شمار بسیار زیادی از تصاویر چاپی اروپایی، توسط کمپانی‌های هند شرقی انگلیس، هلند، فرانسه و کمپانی مسکوی انگلیس در روسیه و سایر شرکت‌های خارجی، به ایران و ممالک شرقی صادر می‌شدند. این تصاویر چاپی، در الگوبخشی به نگاره‌های تک‌برگی و سوق‌دهی سلیقه عمومی به این نوع نقاشی، تأثیری چشمگیر داشتند. مهم‌تر از همه، آمدنِ شماری از نقاشان و طراحان اروپایی به ایران بود که گرایش هنری نوظهوری را در ایران، چه به‌لحاظ فن و تکنیک و چه به‌لحاظ موضوعات و مضامین، پدیدار ساخت. این جریان‌ها در کل، به رشد و گسترش پیکره‌نگاری تک‌برگی کمک کردند؛ چون نگاره‌های تک‌برگی از اواخر دوره صفوی با اسلوب فرنگی وجود داشته که به‌وسیله نگارگران این دوره اجرا شده‌اند (آژند، ۱۳۹۳: ۱۲۹).

تمایل به هنر اروپایی

از مهم‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین تأثیرات بر سبک هنری دوره شاه عباس، تأثیر هنر اروپا است (کن بای، ۱۳۸۴: ۲۶). نقاشی‌های دیواری جلفای نو، اولین گام برای پیوستن هنر سنتی به هنر اروپایی بود. این تغییر و تحول، از شیوه زندگی ارمنیان و ادراک آنها از هنر و ارتباط اجتماعی و فرهنگی با ایرانیان و اروپاییان سرچشمه می‌گرفت (بابایان، ۱۳۸۶: ۲۸۱). نقاشی‌های اروپایی، در بازار اصفهان به‌وفور خریدوفروش می‌شدند. این نقاشی‌ها، با طبع زیباپسند شاه عباس اول سازگار بوده؛ شاه عباس به‌غیر از نگارگری سنتی ایرانی، به نقاشی اروپایی هم عنایت ویژه‌ای داشت. پی یترو دلاواله در سفرنامه خود مطلبی دارد که حاکی از علاقه شاه عباس اول به نقاشی اروپایی است؛ دلاواله[۳] می‌نویسد؛ یک بار همراه شاه و سفیر هند وارد بازار قیصریه اصفهان شدیم و شاه پس از طی مسافتی، به حجره هموطن ونیزی من، آلکساندر اسکودندولی رسید و توقف کرد. این حجره، پر از تابلوهای نقاشی و آینه و تزئینات از نوع ونیزی بود. شاه، هموطن مرا مورد تفقد قرار داد و تابلوهای حجره را به سفیر هند نشان داد (آژند، ۱۳۹۳: ۳۴ و ۳۵). رویین پاکباز معتقد است که شماری از نقاشان اروپایی از جمله؛ یان لوکاس، وان هاسلت و فیلیپس آنجل در اصفهان کار می‌کردند (۱۳۹۰: ۱۳۲). در کتاب «سیر تاریخ نقاشی ایرانی» نیز آمده «چند نقاشی اروپایی نیز وجود دارند که احتمالاً کار جان لوکاست هلت[۴] (نقاش هلندی) است که احتمالاً نخستین هنرمند اروپایی بود که در دربار به‌کار گمارده شد و سال‌ها در خدمت شاه عباس بود. بخشی از نقاشی چهلستون، به‌طور آشکاری به‌سبک هلندی کشیده شده است. الیرویوس[۵] به‌سال ۱۶۳۷ در تالار بارعام اصفهان، قطعه نقاشی‌هایی را دیده که در اروپا کشیده

شده و نشانگر تاریخ‌های خاصی است» (بینیون و دیگران، ۱۳۸۳: ۳۷۷). در ادامه، او معتقد است که «هنرمندان اروپایی دیگری هم‌چون؛ جوست لامپ[۶]، لوکار و آنژلا[۷] (اساتید نقاشی شاه عباس دوم)، کُرنلیس دِ بروین[۸] و ... نیز در سال‌های بعد در دربار بودند» (همان). «در میان کالاهای گوناگونی که [بازرگانان] از اروپا به ایران می‌آورده، پرده‌های رنگی روغنی نیز وجود داشتند» (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۳۴). یک نقاش و سیاح هلندی به‌نام کُرنلیس دِ بروین نیز در سفرنامه خود می‌نویسد که پرده تاریخی بزرگ اندازه‌ای را در دربار شاه صفوی دیده است که توسط یک نقاش آلمانی کشیده شده بود (همان، ۱۳۹۱: ۵۷۹). یعقوب آژند از سفرنامه فیگوئروا نقل می‌کند که سفیر، دو تابلو به هدایا افزود که هر یک، تصویر زنی را با لباس و کلاه اسپانیایی نشان می‌داد. یکی از این تابلوها، تصویر دختر ارشد پادشاه اسپانیا و دیگری، تصویر ملکه فرانسه بود (آژند، ۱۳۷۹: ۶). بدین ترتیب، تحولی تدریجی در سلیقه دربار صفوی و ثروتمندان اصفهان به‌وجود آمد و نقاشی‌های اروپایی بیش از نگاره‌های سنتی مقبول افتادند (بابایان، ۱۳۸۶: ۲۷۶).

دربار و ایرانیان، کاملاً از منافع حاصل از حضور نماینده بازرگانان غربی در ایران آگاهی داشتند. این منافع، تنها به قلمرو تجارت و اقتصاد منحصر نمی‌شد، بلکه ایران در جای خود از وجوه فن‌آوری اروپایی و نیز هنر آنها بهره‌برداری می‌کرد. فکر و سلیقه و عمل شاه عباس دوم در حوزه هنرهای تجسمی، حاوی عناصری از پدربزرگ او بود. در کودکی، دل به هنرها سپرد و در شیوه خط نستعلیق سرآمد شد. روشن نیست که نگارگری را پیش کدام استاد فرا گرفت، ولی نقش گل و مرغی که از او باقی مانده، سبک شفیع عباسی فرزند رضا عباسی را به یاد می‌آورد. تاورنیه، سیاح فرانسوی، از مهارت او در نقاشی صحبت می‌کند و این‌که علاقه‌ای دوچندان به نقاشی‌های اروپایی داشت؛ به‌ویژه نقاشی‌های فرانسوی. او هم‌چنین می‌گوید که شاه عباس دوم، نقاشی از نوع فرنگی را نزد آنژل و لوکار فرا گرفته بود (آژند، ۱۳۹۳: ۳۶ و ۳۷). شاه چون به نقاشی غربی علاقه و توجه بسیار داشت، محمد زمان؛ نقاش معروف خود را برای تکمیل نقاشی به روم فرستاد (صفاکیش، ۱۳۹۰: ۴۹۵). البته «بخشی از تحول نقاشی عهد صفوی در نیمه دوم، به‌سبب آشنایی و علاقه هنرمندان جوان به فرهنگ و شیوه نقاشی غربی بود که دولت صفوی را شدیداً مجذوب خود ساخت» (خزایی، ۱۳۸۶: ۲). نقاشان ایرانی به‌دلیل محبوبیت این‌گونه نقاشی‌ها، دست به تقلید این نوع نقاشی زدند و «در آغاز با رونگاری از نقاشی‌های اروپایی شروع کردند و بعدها سعی کرده آثار خود را به پیروی از سبک اروپایی اجرا کنند» (بهاری، ۱۳۸۶: ۲۱۲)؛ هم‌چون علی‌قلی جبادار که کار خود را «با بهره‌گیری از منابع اروپایی آغاز کرد» (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۳۸).

«هجوم بازدیدکنندگان اروپایی از دربار اصفهان، باعث افزایش جریانی استوار و یکنواخت در ارتباط با معرفی سبک‌های هنری، رفتار و لباس اروپایی به جامعه ایرانی شد» (کن بای، ۱۳۸۹: ۱۰۰). در واقع، «نمایش ویژگی‌های ظاهری فرنگیان تنها در نقاشی‌ها باقی نماند، بلکه پیش از آن مستقیم وارد زندگی ایرانیان شد و همان لباس فرنگی که در نقاشی‌ها جایگزین لباس ایرانی می‌گشت، عملاً در دنیای واقعی نیز به تن ایرانیان می‌نشست. از این‌رو، برای نخستین بار در زمان شاه عباس، ردای بلند ایرانی جای خود را به نیم‌تنه کوتاه چین‌دار یا کمر چین‌دار اروپاییان داد که غالباً با پوست، لبه‌دوزی می‌شد و با شلق یا پوشش سر زنان که نوک آنها از پشت آویخته بود» (گری، ۱۳۵۵: ۱۷۲). لباس مردان ایرانی همیشه دارای شلوار بود، ولی در زمان شاه عباس اول، طبق اشاره آنتونی شرلی، شلوار زیر زانوی اروپایی در بین مردان رواج یافت (شکل ۱) و خود شاه نیز می‌پوشید (بینیون و دیگران، ۱۳۸۳: ۵۲۲). از آنجایی که نمایش موضوعات فرنگی با شیوه نقاشی ایرانی سازگار نبود،

شکل ۱. جوان با لباس فرنگی و شلوارک با سگ، رضا عباسی، ۱۰۳۷ ق. (کن بای، ۱۳۸۹: ۱۵۵)

بنابراین چندان عجیب نیست که به‌هنگام ثبت حوادث، تحولات و موضوعات مرتبط با فرنگیان، نقاشی فرنگی نیز در نقاشی‌های ایرانی راه یافت. «هم‌زمان با اوج شکوفایی مکتب اصفهان، کوششی برای نمایش حجم، عمق، نور و سایه دیده می‌شود» (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۳۲). دیوارنگاره‌های طبیعت‌گرایانه کلیسای جلفای نو و کاخ چهلستون با تکنیک رنگ و روغن و تمپرا و عناصر منظره‌نگاری اروپایی، در این سبک التقاطی تأثیرگذار بودند. «با رواج اسلوب فرنگی‌سازی در ایران و به‌خصوص رونق نقاشی رنگ روغن روی بوم از نیمه دوم سده یازدهم هجری، نگاره‌های تک‌برگی جای خود را کم‌کم به پیکره‌نگاری درباری دادند» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۳۰). افول تدریجی نقاشی ایرانی و انحراف آن از مسیر تاریخی خود، تا حد زیادی نتیجه محتوم همان سیاست‌های درهای باز و شیفتگی فراوان شاهان صفوی نسبت به غرب بوده است (بینیون و دیگران، ۱۳۸۳: ۳۷۷). لذا «مهم‌ترین عامل سقوط [هنر بدیع و بی‌نظیر نگارگری سنتی]، نفوذ هنر اروپا بود و آن هم در زمانی که به‌قول کارشناس هنری «پرفسور پوپ»، هنر اروپا در پست‌ترین درجه انحطاط خود به سر می‌برد. با هجوم فرهنگ بیگانگان، تاخت‌وتاز یغماگران، فقر و سوء حکومت، تشویق و ترویج نقاشی اروپایی به‌وسیله شاه عباس دوم و مرگ شاگردان باوفای رضا عباسی، موجبات فنا و اضمحلال سبک مینیاتور پرشکوه صفویه فراهم شد. بیگانگان تنها به این کار بسنده نکردند؛ آنها همه آثار هنری ایران از قدیم‌ترین دوران تا دوران نفوذ خود را به یغما برده و در موزه‌های خود جای داده و هنرمندان ایران را از دیدن آثار استادان بزرگ خود محروم ساخته و آنان را از نظر روحی و معنوی، با فقدان هنر اصیل روبرو ساختند» (خزایی، ۱۳۶۸: ۳۱). آنتونی ولش هم تردیدی ندارد که نقاشی اواخر صفویه دچار انحطاط شده، ولی بر خلاف این نظر، بعضی معتقد هستند که این تحول، یکی از عوامل مهم پیدایش نوآوری در نقاشی ایران است. «ریچارد اتینگهاوزن استدلال می‌کند که تغییرات سبک در عصر شاه عباس و ادامه آن از سوی جانشینان وی، صرفاً نشانه‌های انحطاط نبوده، بلکه بیانگر زوال سریع حساسیت‌ها و قابلیت‌های ایرانیان در زمینه هنری و فنی هستند. بلکه به‌نظر می‌رسد توجه به واقعیات و زندگی مردم عادی، به‌علاوه توجه به فضا و حرکت، در واقع بیانگر چرخشی است انقلابی در برخورد ایرانیان با جهان خارج. ناگهان قالب قدیم شکسته شد و چیزی نو ظاهر شد که شاید خشن و نازیبا باشد اما جهان را آن‌گونه که بود عرضه می‌کرد، نه به‌صورت مفهومی کمال‌یافته از گذشته» (سیوری، ۱۳۸۵: ۱۳۰ و ۱۳۱).

عوامل مهمی که باعث تمایل به هنر اروپا به‌جای نقاشی ایرانی شدند، به‌طور خلاصه میتوان این‌گونه بیان کرد؛ ۱. اروپاییان برای گرفتن امتیازات تجاری کشور خود، هدایایی از جواهرات گران‌قیمت و آثار هنری از جمله؛ پرده‌های نقاشی رنگ روغن برای شاهان پیشکش می‌کردند، ۲. ارمنیان، گرجیان و قفقازیان که با تجارت ابریشم به سرمایه کلانی دست یافته، توانستند تعداد زیادی صومعه و کلیسا بسازند و با استفاده از هنرمندان اروپایی و هنرمندان محلی ارمنی - مانند میناس- و ایرانی با تصاویری از قدیسان مسیحی و فرشتگان، با الگوگیری از نمونه‌های نقاشی اصیل اروپایی «بر روی دیوارهای کلیساها و خانه‌های اعیانی جلفا، چشم‌انداز دیگری گشودند و نقاشی مینیاتور خیالی ایرانی، با سایه‌روشن و پرسپکتیو و نقطه‌پرداز کامل همراه شد و جنبه زمینی و عینی آن غلبه یافت» (آغداشلو، ۱۳۸۰: ۲۹). «حتی دو دیوارنگاره بر جای مانده در خانه‌های جلفای نو، تأثیر نقاشی هلندی سده هفدهم را به‌روشنی نشان می‌دهند» (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۳۴)، ۳. «هم‌چنین در زمان ارتباط تجاری بین ایران و اروپا، باسمه‌ها، گراورها و کتاب‌های مصور اروپایی نیز وارد ایران میشوند. این باسمه‌های دینی و غیردینی، توسط تجار و یا سیاحان اروپایی به ایران وارد شده و در مبادلات، در معرض دید مردم عادی قرار گرفتند، گاهی نیز این آثار، به دربار و شخصیت‌های دولتی هدیه داده می‌شد که بدین واسطه، کمکم فضاهای جدیدی از نقاشی و هنر دیداری در مقابل مردم، شخصیت‌ها و هنرمندان قرار میگرفتند» (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۳۸)، ۴. نقاشی‌های بزرگ اندازه دیوارهای کاخ عالی‌قاپو و کاخ چهلستون که با مواد و متریال نقاشی اروپایی (رنگ روغن و تمپرا) اجرا شده، حتی بعضی با تکنیک واقع‌گرایی اروپایی نقاشی شده‌اند، ۵. «مهاجرت هنرمندان ایرانی به دربار عثمانی و آشنایی آنها با شیوه‌های نقاشی ایتالیا» (همان: ۱۳۹) و یا مهاجرت به اروپا و ارتباط مستقیم با نقاشان اروپایی و هم‌چنین حضور «هنرمندان اروپایی مقیم دربار صفوی» (جوانی و آقاجانی اصفهانی، ۱۳۸۶: ۱۹)، تأثیری انکارناپذیر بر هنر نقاشی ایرانی داشته‌اند.

تحلیلی بر نوآوری در نقاشی مکتب اصفهان

مسلماً بدون درک و بررسی وضع یک دوره و ضروریات شکل‌گیری مکاتب مختلف، امکان بررسی علل شکل‌گیری مکتبی خاص امکان‌پذیر نیست. در نگارگری مکتب اصفهان، بر اساس تقاضاهای جامعه و حکومت و با توجه به سنت‌های گذشته نگارگری، نوآوری‌ها و تغییراتی ایجاد شدند (شادقزوینی، ۱۳۸۶: ۲۸). «شیلا کن بای در مقاله فرنگی‌سازی، که در آن به‌خوبی تأثیرات نقاشی اروپا بر نقاشی ایران را بررسی نموده،

معتقد است که ارتباط تصویری و هنری ایران عصر شاه عباس با اروپا، نگارگران ایرانی یا حامیان آنها را [از نظر موضوعی] با سه نوع هنر تصویری اروپا آشنا کرد؛ منظره‌پردازی، چهره‌پردازی و احتمالاً برهنه‌نگاری» (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۴۵). [در مکتب اصفهان از دوره شاه عباس اول]، موضوعات نقاشی ایران متنوع شده و برای نخستین بار، هنرمندان توانستند آزادانه بدون سرپوش نهادن بر چهره متکدیان، لوطیان، کارگران و روسپیان، جامعه ایران را با همه تنوع و چندگونگی آن به تصویر کشند. از این‌رو، نقاشی از صحنه‌های زندگی روزمره، چهره‌پردازی از دراویش و کودکان و تصویرپردازی از خیمه و خرگاه چادرنشینان، به مجموعه مضامین هنرمند دوره صفوی افزوده شدند (کن بای، ۱۳۸۴: ۲۰)؛ چون در اصفهان از هر صنف آدم پیدا می‌شد. درویشان و فقیران و مردم کاهل در میدان کهنه و میدان نقش جهان ولو بودند. لوطیان شیری که شیر نگاه می‌داشتند، لوطیان تنبک به دوش که خرس و میمون‌می‌رقصاندند، لوطیان حقه‌باز که کارهای خارق‌العاده انجام می‌دادند و لوطیان بندباز و چوبین‌پا و خیمه‌شب‌باز که بساط نمایش خود را در میدان بزرگ شهر پهن می‌کردند. جلوه‌هایی از این لوطیان را می‌توان در نگاره‌های تک‌برگی رضا عباسی و یا شاگردان او مشاهده کرد (آژند، ۱۳۹۳: ۲۳). در شکل ۲، شبان پیر را می‌بینید که شبیه‌سازی صورت، واقع‌گرایانه است. حتی حالت خمیدگی پیرمرد، واقعی و جالب است. بره بز و گوسفند و سگ هم شبیه‌سازی شده و حالت واقعی دارند. همین‌طور کشتی‌گیر (شکل ۳) و درویش غیاث (شکل ۴)، علاوه بر این‌که سعی در شبیه‌سازی چهره داشته تا فرد خاصی را به تصویر بکشد، توانست زندگی واقعی اجتماع زمان خود را هم برایمان ترسیم کند. رضا عباسی در مقام هنرمند برجسته و سرآمد دربار شاه عباس اول، آثاری آفرید که بیان‌کننده تنش بین کهنه و نو، پیر و جوان و سنت و تجدد هستند. حتی پیچیدگی بالندگی سبک وی را می‌توان به یک معنا، واکنشی در برابر دگرگونی ایران و دربار آن در روزگار حیات وی دانست. در حقیقت، رضا عباسی با اصلاح سبک تصویرپردازی موروثی خود و دمیدن روح جدید به کالبد نقاشی ایران، در مقابل تحولات و دگرگونی اجتماعی ایران دوره شاه عباس، سر به شورش برداشت (کن بای، ۱۳۸۴: ۲۶). راجر سیوری بعد از بررسی ویژگی نقاشی‌ها و طراحی تک‌ورقی تهیه‌شده در کارگاه سلطنتی شاه عباس، به‌منظور سفارش خاندان سلطنت و اشراف و یا فروش به اشخاص طبقات پایین‌تر، ویژگی مهم‌تر را تغییر در موضوعات می‌داند و معتقد است که «این طراحی‌ها و نقاشی‌های تک‌ورقی، لزوماً ارتباطی با موضوعات ادبی سنتی ندارند. رضا عباسی که به‌صورت هنرمندی نابغه و نوآور ظاهر شد و به‌عنوان استاد نقاشی تک‌ورقی شمرده می‌شد و کار او بر گرد نمایش زیبایی کمال‌یافته انسان‌ها دور می‌زد؛ انسان‌هایی که معمولاً

شکل ۲. شبان پیر ، رضا عباسی، ۱۰۴۲ ق. (کن بای، ۱۳۸۴: ۱۳۹)

شکل ۳. کشتی‌گیر، رضا عباسی، قرن ۱۱ ق. (کن بای، ۱۳۸۴: ۸۴)

شکل ۴. درویش غیاث، رضا عباسی، ۱۰۳۴ ق. (کن بای، ۱۳۸۴: ۱۴۱)

ناشناس هستند و شاید اصلاً وجود نداشته باشند. محتوای نیمه‌مذهبی و این‌جهانی نقاشی سنتی ایران - مبتنی بر موضوعات شکوهمند شاهنامه، خمسه نظامی، هفت اورنگ جامی و آثار دیگر- در زمان شاه عباس تا حد زیادی کنار گذاشته شد. جوانان نیکوصورتی که با حالتی آرزومندانه و در بی‌خبری مطلق ایستاده‌اند؛ در حالی که زیبارویان دیگری، با لطافت جام‌ها و تنگ‌های ظریف شراب را در دست دارند یا عرضه می‌کنند. زوج‌ها یکدیگر را در آغوش دارند و گویا احساسات آنها بیش از آن‌که متوجه یکدیگر باشد، محجوبانه متوجه هنرشناسان ستایشگر است» (۱۳۸۵: ۱۲۸).

نمونه‌های بسیاری موجود بوده که با «اوج تجمل و زرق و برق سنجیده، نشان از ذوق و سلیقه غنی‌تر و لطیف‌تر دربار صفوی نسبت به دربارهای پیشین دارند. ترکیب‌بندی‌ها به ایستایی گرایش داشته؛ پسران و دختران زیبا و خوش‌اندام (که با حالت دلربا و پیچ و تاب جدیدی ترسیم شده‌اند) لمیده و مشغول عیش و نوشند یا نغمه می‌نوازند» (بینیون و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۹۰). هم‌چنین موضوع بعضی از نقاشی‌ها را، «تک‌چهره رقاصان و زنان درباری که چهره‌های شناخته‌شده‌ای در شهرها بوده، تشکیل می‌دادند. نقاشی و طراحی پیکره خاص این دوره، حالات و حرکات سنجیده ناشی از زندگی نامأنوس شهری را منعکس می‌سازد» (همان: ۳۸۱). نشان دادن انسان‌ها در لباس‌های فاخر ابریشم و زری یا اروپایی با پاها و دست‌های حنا بسته و بعضاً خالکوبی بر دست و پا و هم‌چنین برهنه که نشان از توجه به بدن در این دوره بوده است و از انبوه مروارید، کلاه‌های مختلف برای پوشش سر از جنس‌ها و رنگ‌های گوناگون که نشان از تفاخر غربی بوده، استفاده شده‌اند (خواجه احمد عطاری، ۱۳۹۱: ۸۶). تعدادی آثار اصل و آثار اقتباس‌شده از نقاشی‌های اروپایی بر جای مانده‌اند که در آنها انواع پوشاک، کلاه فرنگی و سگ‌های دست‌آموز اروپایی دیده شده و شاید طرح‌هایی با موضوعات زندگی روزمره، از آثار مکاتب اروپای شمالی متأثر باشند (بینیون و دیگران، ۱۳۸۳: ۳۷۸). حلیمی هم در مقاله خود بر این نظر است که «طراحی هیکل‌های لمیده‌ای که تا آن زمان در نقاشی ایرانی و نگارگری کمتر دیده شده، بیننده را به یاد نقاشی هیکل‌های لمیده مشابه غربی از جمله؛ آثار تی سین، روبنس و انگر می‌اندازد که مربوط به عهد رنسانس و دوره باروک در اروپا هستند» (۱۳۸۶: ۲۶۱). به‌طور مثال، رضا عباسی با این‌که هرگز در صدد اقتباس تکنیک‌های هنری اروپایی برنیامده، اما او نیز سرگرم ظاهر و طرز رفتار خارجی‌ها شده است. علاقه پایدار به شخصیت‌ها و موضوعات جدید، همانند اثری که یک اروپایی لمیده (شکل ۵) در حال خوراندن شراب به یک سگ است (کن بای، ۱۳۸۹: ۱۰۱) با لباس و کلاه فرنگی ولی شالی ایرانی به کمر. در واقع، رضا عباسی در این نقاشی، تعامل فرهنگ و پوشش اروپایی با فضا و عناصر سنتی (گیاهان و بالشت و کوزه) را به نمایش گذاشته است. افضل نیز به تقلید استاد خود، خانمی لمیده در حال نگاه کردن به یک سگ که از جام شراب می‌نوشد (شکل ۶) را نشان می‌دهد (همان: ۱۰۳) که حالت لمیده و گره خوردن دست‌ها در پشت سر، بی‌شباهت به زن خوابیده (اثر رضا عباسی) و گراور اروپایی نیست. مشابه این نقاشی نیز در دیوارنگاری‌های کاخ چهلستون با تکنیک تمپرا روی گچ تصویر شده است (شکل ۷). زنی لم داده با جام شراب در فضای طبیعت، از عناصر و خط‌پردازی نقاشی ایرانی بهره گرفته، ولی تک‌درخت در وسط و ابرها واقع‌گرا هستند و در شیوه اجرا، از مواد و متریال اروپایی (تمپرا) استفاده شده است. اثر دیگر، «طراحی از زنی نیمه‌لخت به‌نام زن خوابیده (شکل ۸) که از روی مدل زنده ترسیم شده است، هر چند سیالیت باشکوه خط‌پردازی در این اثر، نوعی حس

شکل ۵. شراب دادن اروپایی به سگ، رضا عباسی، ۱۰۴۳ ق. (کن بای، ۱۳۸۴: ۱۳۹)

شکل ۶. خانم لمیده، با سگ که جام شراب می‌نوشد، امیر افضل تونی (افضل الحسینی) ۱۰۵۰ ق. (کن بای، ۱۳۸۹: ۱۰۵)

فی‌البداهه را در نگرنده برمی‌انگیزد» (کن بای، ۱۳۸۴: ۳۷)، ولی چنین سنت‌شکنی در مضامین ایرانی، نشان از الهام از یک منبع خارجی دارد؛ لذا در اثر دیگری به‌نام زن نیمه‌برهنه که بخشی از اندام زن را به نمایش می‌گذارد، در واقع از نقاشی اروپایی الهام گرفته است. کن بای می‌گوید؛ «ظاهراً گراوری از کلئوپاترا که مارگانتونیو رایموندی هنرمند ایتالیایی اوایل سده شانزدهم میلادی از روی اصل آن که اثر رافائل است کشیده بود، الگوی رضا بوده است، ولی رضا تمام سرنخ‌های معطوف به شمایل‌نگاری اثر را زدوده و به‌صورت معکوس به نمایش گذاشته است» (همان). یک زن جوان را به‌صورت خوابیده در جهت مورب به تصویر کشیده که دو دست او در بالای سر و دو پا روی هم قلاب شده‌اند. چرخش سر و پوشش نیم‌تنه پایین با پارچه پیچیده‌شده، همگی از عناصر تقلیدی گراور اروپایی بوده، اما خطوط به‌سبک کاملاً سنتی و تلفیق عناصر گیاهی و جمادی با زاویه مورب، زن را در فضای طبیعت قرار داده‌اند. در این اثر، رضا عباسی سعی در تقلید موضوع برای خلق اثر جدید دارد که با موفقیت به انجام رسیده است؛ ولی غیر از سبک اجرا، موضوعِ اثر، نشانی از هویت نگارگری ایرانی را در خود ندارد. اگر چه بعضی معتقد هستند که تأثیر اروپا

شکل ۷. کاخ چهلستون، تالار مرکزی. تمپرا روی گچ ۱۰۴۳ ق. (جوانی و آقاجانی اصفهانی، ۱۳۸۶: ۵۹)

در موضوعات نقاشی بوده، نه در سبک آنها، ولی شیلا کن بای معتقد است؛ «تأثیر اروپا بر نقاشی دوره صفوی، احتمالاً بیش از هر چیز از راه تکنیک بوده تا موضوع؛ در این زمینه، تأکید جدید بر طراحی، افزایش بهره‌گیری از رنگمایه‌های طبیعی و کوشش‌های خام در الگوبندی، قابل‌ملاحظه هستند. حتی در آثار هنرمندانی که هم‌چنان بر پایه الگوهای سنتی ایران کار میکردند؛ نظیر محمد قاسم و محمد یوسف الحسینی و استادان میانه سده یازدهم هجری قمری (هفدهم میلادی)، الگوبندی فرمها و سایه‌روشن فراوان به چشم میخورد که نشان‌دهنده تأثیرپذیری آنها از هنر اروپایی است» (۱۳۸۴: ۲۶). نویسندگان کتاب «سیر تاریخ نقاشی ایران» نیز چنین نظری را مطرح کرده و گفته‌اند؛ «زمینه نقاشی‌هایی که ممکن است تک‌رنگ باشند با شاخ و برگ‌هایی که با ضرباتی از رنگ طلایی به‌نحوی امپرسیونیستی ارائه شده‌اند و نیز با ابرهایی که شبیه تای، چینی هستند، غالباً به‌عنوان نقش‌مایه‌های تزئینی صرف به‌کار می‌روند. اغلب این طرح‌ها، از روح جدیدتری برخوردار هستند و اگر چه به‌خاطر پرهیز از سایه‌کاری و حجم‌پردازی و پرسپکتیو و نیز حفظ هدف تزئینی ایرانی، اساساً به قراردادهای آسیایی وفادار بوده، ولی از جهاتی نیز حاکی از تأثیرات ناشی از ارتباط با غرب هستند. بسیاری از پیکره‌ها و طرح‌های تمرینی از حیوانات، واقع‌گرایی کمابیش کاملی را ارائه می‌کنند و گاهی هنرمند، به ترسیم دقیق انواع چهره تمایل دارد. چهره‌ها را غالباً به‌نحو چشمگیری ارائه می‌کنند» (بینیون و دیگران، ۱۳۸۳: ۳۸۱). در این دوران که شاهد انواع الگوبرداری‌های ناقص از نقاشی طبیعت‌گرایی اروپایی هستیم، شماری از نقاشان کوشیدند نوعی سازگاری میان سنت‌های تصویری شرقی و غربی برقرار سازند؛ لذا روش برجسته‌نمایی و فضاسازی ژرف‌نما را از نقاشی اروپایی وام گرفته و عناصر عاریتی را با زیبایی‌شناسی تزئینی ایرانی وفق دادند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۳۱).

شکل ۸. زن خوابیده، رضا عباسی (کپی از گروار اروپایی)، بدون رقم، ۹۹۸-۱۰۰۰ ق.، مکتب اصفهان (کن بای، ۱۳۸۴: ۳۷)

شفیع عباسی فرزند رضا عباسی، از جمله هنرمندانی است که شیوه جدید در چهره‌پردازی پرندگان و طراحی گل‌ها ارائه نموده که بعدها شیوه گل و مرغ بر آن نامیده‌اند. «در آثار او، عناصری از تأثیرات شیوه نقاشی اروپایی مشهود هستند» (آژند، ۱۳۷۹: ۸). «در یک آلبوم، طراحی‌هایی که برخی از آنها توسط محمد شفیع امضا شده، شدیداً خبر از منبع الهام اروپایی می‌دهند. تاجرهای انگلیسی، کتابچه‌های الگو و شاید گیاه‌نامه‌هایی را با خود به ایران آوردند که احتمالاً مورد مطالعه شفیع قرار گرفته بود. در طراحی دیگر در همان آلبوم، یک مدل اروپایی که موضوع آن، یک شاخه گل‌دار بوده را در یک پارچ به‌سبک اروپایی به تصویر کشیده است. به‌علاوه تکنیک او که در آن، رنگ‌های طوسی و هاشور متقاطع برای نشان دادن سایه و فرم سه بعدی به‌کار گرفته شده، نشان می‌دهد که شفیع عباسی در تلاش برای به‌دست آوردن فوت‌وفن مدل اروپایی آن، به فراتر از صرف موضوع اصلی توجه کرده است» (کن بای، ۱۳۸۹: ۱۱۰-۱۰۸). در اثر بلبلی بر شاخه درخت (شکل ۹)، کاملاً شیوه واقع‌گرایی پرنده شاهین مشهود بوده که با ظرافت و دقت تمام به تصویر کشیده شده است.

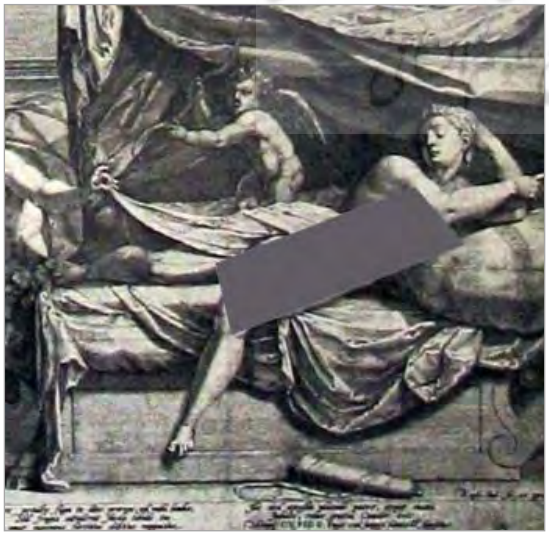
گرایش به سبک نقاشی رئالیسم، جنبش و نهضتی مهم بود که با ظهور دو نقاش بااستعداد در دربار شاه عباس دوم به‌وجود آمد که تا پایان قرن یازدهم فعال بودند؛ علی‌قلی‌بیگ جبادار که در اروپا متولد شد و هر چند بر اساس فرهنگ اروپایی تعلیم دیده بود، با این حال سبک او به‌تدریج به‌طرف سبک ایده‌آل ایرانی تحول یافت. اثر بانویی در کنار فواره آب (شکل ۱۰) که به‌سبک ایتالیایی است و بیش نمای آن معماری خاصی دارد. آشکارترین شباهت آن، درخت و برگ‌های آن با صفحه یک نقاشی در آلبوم لنینگراد است که از نظر ترکیب‌بندی حالت صورت زن، شباهت بسیاری به پرتره فرزندان چارلز اول دارد که علی‌قلی آن را نقاشی کرد (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۶۹ و ۳۷۰). زن، آرایش فرنگی دارد و در دامن او میوه‌های مختلف دیده می‌شوند. در پس‌زمینه، منظره باشکوهی آکنده از صخره‌ها و درختان و بوته‌ها و پل و رودخانه نقش خورده است و چند پیکره در حال شکار هستند. در مقابل زن، مجسمه زنی به‌صورت فواره دیده شده که آب از دهان آن می‌جهد (آژند، ۱۳۸۵: ۱۷۰). تمام عناصر، حکایت از فضای اروپایی دارد؛ چه -به‌قول سودآور- تقلید و نمونه‌برداری از نقاشی‌های اروپایی باشد و یا به‌صورت زنده در صحنه نقاشی کرده باشد. تکنیک و موضوع، کاملاً اروپایی است. نقاش دیگر، «محمد زمان که در ایران به دنیا آمد و بعدها با توجه به تعلیمات نقاشی استادان خود، جذب سبک نقاشی اروپا شد. او هم‌چنین به سبک رئالیستی آشنا بود و در این زمینه تجربه داشت» (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۷۰). «محمد زمان، در شیوه و اسلوب نقاشی ایرانی تغییری مهم ایجاد کرد» (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۴۱). او بیشتر، از تجملات ظاهری نقاشی اروپایی تقلید می‌کرد. از برجستگی‌ها و سایه‌پردازی، برای نشان دادن چین‌ها استفاده کرده و شکل زیر لباس را نشان می‌داد. گونه‌هایی که به‌طور جزئی سرخاب خورده و پلک‌های سایه زده شده، نشانگر کوششی برای ارائه تصاویر سه بعدی هستند» (کن بای، ۱۳۸۹: ۱۱۳). پژوهشگران گفته‌اند؛ «چهار اثر از چهل و هفت اثر شناخته‌شده محمد زمان، دارای موضوعات مسیحی بوده، ولی چنین می‌نماید

شکل ۹. بلبلی بر شاخه درخت. رقم شفیع عباسی. اصفهان ۱۰۶۲ ق. (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۹۸)

شکل ۱۰. بانویی در کنار فواره آب، مرقوم علی‌قلی جبادار. اصفهان ۱۰۶۵ ق. (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

که این‌ها مستقیماً از گراورها اقتباس شده‌اند» (دانشگاه کمبریج، ۱۳۸۸: ۵۲۶). نقاشی بازگشت از پرواز مصر اثر محمد زمان که از روی نقاشی پیتر روبنس حکاکی شده، نمونه‌برداری شد (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۷۰) و یا اثر دیگری به نام ونوس و آمور که به‌طور کامل برهنه است (شکل ۱۱)، حجم‌نمایی و فرم آناتومی زن، حالت لمیده بر بالشت و فرم فرشته کودک و چروک پارچه‌ها که با ظرافت کامل نقاشی شده، حتی انگشت اشاره و چشمان بسته و فرم موی سر و قرارگیری پاها، همه به‌شکل صحیح، کپی‌برداری از گراور اروپایی است و حتی عناصر اضافه‌شده هم‌چون؛ درختان با رعایت پرسپکتیو در نمای دور و درخت عظیم سر به فلک کشیده با شاخه و برگ آن و آسمان پوشیده از ابر و سبزه‌زار و گل‌های زیر تخت، همگی برگرفته از شیوه نقاشی ناتورالیسم اروپایی هستند که نشان از توان و شناخت نقاش از هنر دوره رنسانس و باروک است. در این اثر، شاید تنها عنصری که با سنت ایرانی هم‌خوانی دارد، تزئین بر روی بالشت با تذهیب و گل‌های شاه عباسی است. تصاویری هم در کاخ چهلستون وجود داشته که کاملاً به‌سبک رئالیستی هستند از جمله؛ ایوان کوچک شمالی، تصویر زن نیمه‌برهنه در حال آب‌تنی نقاشی شده و هم‌چنین نقاشی مرد اروپایی همراه با سگ ترسیم‌شده که به‌شیوه اروپایی و رنگ روغن روی گچ اجرا شد و احتمال می‌رود کار نقاشان اروپایی دربار باشد.

با این توصیف، در بستر هنر نگارگری ایرانی، به‌عنوان فضایی فرهنگی، نفوذ فرهنگ اروپایی با حضور تدریجی عناصر خارجی و غیرخودی را هم شاهد هستیم که با مهارت و استادی هنرمندان در فضای نقاشی ترکیب شده و اثری پویا و جدید را شکل داده و مدام در ارتباط با کلیت یک اثر و اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده همسو بوده که تحول زیبایی‌شناسی نقاشی در این دوره را رقم می‌زنند. «به‌نظر می‌رسد که آن‌چه در دوره شاه عباس اول اتفاق افتاد، شکاف در فرم سنت و حضور و ظهور یک فرم جدید بود که برای بسیاری از آحاد مردم که دل‌بسته سنت‌های گذشته بودند، نازیبا می‌نمود. اما این فرم جدید، دنیا را به همان صورت که بود نشان می‌داد و میانه‌ای با آرمان‌گرایی سنتی نداشت» (آژند، ۱۳۹۳: ۳۶). لذا، «ضرورت تحول نقاشی در شرایط اجتماعی و فرهنگی آن روزگار، چنین تجربه‌ای را ایجاب می‌کرد» (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۳۸). به‌هر حال با زایش متون جدید فرهنگی تحت تأثیر تلاقی بین فرهنگ ایرانیان و اروپاییان، در نقاشی دوره شاه عباس دوم و اواخر عهد صفوی، شاهد دو شیوه هستیم؛ یکی، تکامل شیوه «سنتی»؛ این گروه «اگر چه به واقع‌گرایی و صحنه‌های زندگی روزمره و آدم‌های عادی روی آوردند، هیچ‌گاه در برابر ناتورالیسم اروپایی تسلیم نشده و همواره به چکیده‌نگاری و بیان مفاهیم ذهنی که از خصلت‌های عام نقاشی ایرانی است، وفادار ماندند. نگارگران مکتب اصفهان مانند رضا عباسی، معین مصور و دیگران، پیرو مکاتب سنتی



شکل ۱۱. ونوس اثر محمد زمان (کپی‌برداری از گروار ایتالیایی)، با رقم کمترین غلامان محمد زمان صورت اتمام یافت سنه ۱۰۹۶ ق. (Loukonine et al, 1995: 239)

ایرانی در برابر هنر اروپا مقاومت می‌کردند تا شاید موازین به‌جا مانده از فرهنگ عامه را که میراث ارزش‌های ماندگار بود، حفظ کنند» (اعظم‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۱۴-۱۱۱). دیگری، شیوه نقاشی «فرنگی مآب»؛ تأثیر نقاشی غربی بر نقاشی ایران، تنها به مسائلی چون رعایت بعدنمایی و سایه‌پردازی محدود نماند، بلکه در ابزار و وسایل نقاشی نیز تغییراتی پیدا شد [نظیر آثار محمد زمان و علی‌قلی جبادار که پیرو گرایش‌های هنری اروپا بودند] (خزایی، ۱۳۸۶: ۷).

نتیجه‌گیری

با توجه به یافته‌های این پژوهش، می‌شود نتیجه گرفت که انتقال پایتخت به اصفهان و ایجاد توسعه بناهای معماری، مساجد، کاخ‌ها، بازارها و کارخانه‌ها و ارتباط دیپلماتیک مقتدرانه شاه عباسِ کبیر با قدرت‌های هم‌جوار و کشورهای اروپایی، شهر اصفهان را به یک مرکز تجاری و دیپلماتیک بین‌المللی تبدیل کرد که موجب رفت‌وآمد اروپاییان از جمله سفیران، بازرگانان، کشیشان و هنرمندان غربی شد. تحول موجود در غرب با تفکر سرمایه‌داری و ظهور عصر رنسانس و با شرایط اجتماعی موجود در ایران، ضمن ایجاد روابط اقتصادی و سیاسی، بر روابط فرهنگی تأثیر به‌سزایی گذاشت؛ چرا که با تلاقی و ارتباط میان فرهنگ‌ها، افکار و اندیشه‌های اروپایی نیز وارد ایران شدند و با توسعه درک فرهنگی، مفهوم جدیدی در جهان‌بینی جامعه ایرانی پایه‌گذاری شد، تا جایی که توانست در نوع نگرش به زندگی و نوع پوشش و آداب‌ورسوم مردم مؤثر باشد. از آنجا که هر اثری که در بستر یک فرهنگ خلق می‌شود، بعضی اوقات دارای نشانه‌های فرهنگ دیگر نیز بوده و کانون آمیختگی فرهنگی است، لذا علاوه بر نفوذ فرهنگ و تفکر اروپایی بر ایران، هنر و نقاشی اروپایی هم به‌واسطه این ارتباط، بر سبک‌های سنتی تأثیرگذار بود؛ تا جایی که در نهایت، جایگزین هنر سنتی شد و فرآیند ساختارشکنی و حتی دگردیسی در نقاشی ایرانی را به همراه داشت. با حضور آثار نقاشی و هنرمندان اروپایی و دیوارنگاری به‌سبک طبیعت‌گرایی و تکنیک اروپایی و هم‌چنین علاقه و تشویق شاه عباس و شاهان بعد او و درباریان و ثروتمندان به نقاشی اروپایی و رغبت هنرمندان با تقلید از این نوع نقاشی، سبک نقاشی ایران دچار تحول شد. این تأثیر، حتی در مدل‌های نقاشی آن دوران بروز و ظهور کرد و توجه اکثر سفارش‌دهندگان و هنرپروران را به خود جلب نمود. در بین نقاشان ایرانی آن زمان، رضا عباسی «اُعجوبه زمانه در نگارگری» که با سنت نقاشی ایرانی بار آمده بود، در بستر نگارگری سنتی، ابتکار و تجدد از خود نشان داد؛ زیرا رونق گرفتن فرنگی‌سازی، حتی رضا عباسی را هم رها نکرد و رگه‌هایی از آن شیوه را، هم در فرم و هم در موضوع و محتوا، وارد آثار او کرد، ولی سعی کرد هم‌چنان به سنت وفادار بماند. این تحول در مکتب اصفهان، با تلاش رضا عباسی -به‌عنوان بنیان‌گذار این مکتب- شروع شد و توسط شاگردان و پیروان او ادامه یافت؛ تا این‌که به‌تدریج با نفوذ عناصر هنر غربی و مؤلفه‌های فرهنگ اروپایی در زیبایی‌شناسی نقاشی‌های اواخر دوره صفوی، تحول عظیمی در نقاشی ایرانی ایجاد شد. در نهایت، این رویکرد التقاطی با گرایش به‌سمت تک پیکره‌نگاری و بهره‌گیری از عناصر منظره‌نگاری اروپایی و کالبدشناسی به‌شیوه سایه‌روشن و حجم‌پردازی، با ابزار رنگ روغن، به جریان فرنگی‌سازی در نقاشی ایرانی مبدل شد.

پی‌نوشت

۱. اصطلاحی است برای توصیف الگوبرداری ناقص از نقاشی اروپایی توسط برخی از نگارگران قدیم ایرانی که به‌طور سطحی، از شگردهای برجسته‌نمایی و ژرف‌نمایی و گاه حتی از موضوعات و نقش‌مایه‌های اروپایی تقلید می‌کردند (پاکباز، ۱۳۹۱: ۳۷۱).

۲. Mercantilisme= سوداگرایی. نظریات مکتب مرکانتیلیست، از قرن شانزدهم تا نیمه قرن هجدهم رواج داشته و با رونق تجارت و اهمیت روزافزون مبادلات بین‌المللی شکل گرفته و بیشترین سهم را در ایجاد خصلت تهاجمی خصومت و رقابت و استعمار در نظام اقتصادی سرمایه‌داری داشتند.

3. Della Valle
4. John Lucas Halt
5. Olearius

6. Joset Lamp
7. Angela
8. Cornelis de Bruijn

منابع و مآخذ

- آژند، یعقوب (۱۳۷۹). نوآوری و تجدد در هنر صفوی. **هنرهای زیبا، ۷ (۰)**، ۱۰-۴.
- _____ (۱۳۸۳). نقاشان اروپایی در ایران: دوره صفوی. هنرهای زیبا، ۱۹ (۱۹)، ۸۳-۷۵.
- _____ (۱۳۸۵). علی قلی بیک جبادار-کتابدار. **مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان**. تهران: فرهنگستان هنر. ۱۸۷-۱۵۵.
- _____ (۱۳۹۳). **مکتب نگارگری اصفهان**. چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- آغداشلو، آیدین (۱۳۸۰). دلایل و روند تأثیرپذیری نقاشی جوامع اسلامی از هنر غرب. **نشریه مطالعات هنرهای تجسمی، ۱۰ (۱۲)**، ۳۱-۲۶.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۵). رضا عباسی: نقاش توجیه‌گر چهره زمان. **مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان- به‌مناسبت گردهمایی بین‌المللی مکتب اصفهان**. تهران: فرهنگستان هنر. ۳۳-۱۱.
- اعظم‌زاده، محمد (۱۳۸۶). تأثیر متقابل نگارگران مکتب اصفهان و فرهنگ عامه. **مجموعه مقالات نگارگری- گردهمایی مکتب اصفهان**. تهران: فرهنگستان هنر. ۱۱۹-۱۰۷.
- بابایان، آنی (۱۳۸۶). نقاشی دیواری جلفای نو اصفهان. **مجموعه مقالات نگارگری - گردهمایی مکتب اصفهان**. تهران: فرهنگستان هنر. ۲۹۳-۲۷۱.
- بهاری، عبادالله (۱۳۸۶). علی قلی بیگ- علی قلی جبادار. **مجموعه مقالات نگارگری- گردهمایی مکتب اصفهان**. تهران: فرهنگستان هنر. ۲۲۷-۲۱۱.
- بینیون، لورنس؛ ویلکینسون، جیمزوراستیوارت و گری، بازیل (۱۳۸۳). **سیر تاریخ نقاشی ایران**. ترجمه محمد ایرانمنش، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۰). **نقاشی ایران (از دیروز تا امروز)**. چاپ دهم، تهران: زرین و سیمین.
- _____ (۱۳۹۱). **دایره المعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک)**. چاپ دوازدهم، تهران: فرهنگ معاصر.
- تامپسون، جان (۱۳۸۷). **ایدئولوژی و فرهنگ مدرن**. ترجمه مسعود اوحدی، چاپ اول، تهران: آینده پویان.
- جوانی، اصغر (۱۳۸۵). **بنیانهای مکتب نقاشی اصفهان**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۸۹). **نادره کار: مروری بر زندگی و آثار رضا عباسی**. چاپ اول، تهران: همشهری.
- جوانی، اصغر و آقاجانی اصفهانی، حسین (۱۳۸۶). **دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان (کاخ چهلستون)**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- حلیمی، محمدحسین (۱۳۸۶). بیانی نوین در طراحی و نقاشی چهل‌ستون. **مجموعه مقالات نگارگری - گردهمایی مکتب اصفهان**. تهران: فرهنگستان هنر. ۲۶۹-۲۵۵.
- خزایی، محمد (۱۳۶۸). **کیمیای نقش**. چاپ اول، تهران: حوزه هنری.
- _____ (۱۳۸۶). عوامل مؤثر در شکل‌گیری مکتب نگارگری اصفهان. **مجموعه مقالات نگارگری- گردهمایی مکتب اصفهان**. تهران: فرهنگستان هنر. **۱۳-۱.**
- خواجه احمد عطاری، علیرضا (۱۳۹۱). بررسی انسان‌نگاری در نقاشی مکتب اصفهان سده دهم و یازدهم هجری قمری. **مطالعات تطبیقی هنر**، سال دوم (۴)، ۹۲-۸۱.
- دانشگاه کمبریج (۱۳۸۸). **تاریخ ایران (دوره صفویان)**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ چهارم، تهران: جامی.
- رشیدی، صادق (۱۳۹۰). تحلیل نشانه‌شناختی آیین تعزیه به‌مثابه نظامی از نشانه‌های چند فرهنگی. **کتاب نشانه‌شناسی فرهنگی**. تهران: نشر سخن. ۱۵۳-۱۳۲.
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰). **هنر درباری ایران**. ترجمه ناهید محمدشمیرانی، چاپ اول، تهران: کارنگ.
- سیوری، راجر (۱۳۸۵). **ایران عصر صفوی**. ترجمه کامبیز عزیزی، چاپ دوازدهم، تهران: مرکز.

- شادقزوینی، پریسا (۱۳۸۶). تغییر شیوه نگارگری در دوره شاه عباس اول: انحطاط یا نوآوری. **مجموعه مقالات نگارگری- گردهمایی مکتب اصفهان**. تهران: فرهنگستان هنر. ۴۳-۱۵.
- شجاعی، زهرا و نادعلیان، احمد (۱۳۸۷). حضور نقاشان اروپایی در ایران عصر صفویه. **فصلنامه نگره**، ۳ (۶)، ۲۰-۵.
- صفاکیش، حمیدرضا (۱۳۹۰). **صفویان در گذرگاه تاریخ**. چاپ اول، تهران: سخن.
- عماد، محمدرضا (۱۳۸۵). عوامل تأثیرپذیری دیوارنگاره‌های سنتی از شیوه اروپایی (در بناهای تاریخی شهر اصفهان). **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه اصفهان)**، ۲ (۴۴ و ۴۵)، ۱۸۱-۱۶۵.
- کریمی، علیرضا (۱۳۹۵). بررسی تطبیقی فرهنگ مادی توسعه در ایران و اروپا در دوره صفویه (با تأکید بر تجارت). **فصلنامه پژوهشنامه تاریخ**، سال یازدهم (۴۴)، ۱۴۲-۱۲۷.
- کریمیان، حسن و جایز، مژگان (۱۳۸۶). تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری. **فصلنامه مطالعات هنر اسلامی**، سال چهارم (۷)، ۸۴-۶۵.
- کن بای، شیلا (۱۳۸۴). **رضا عباسی اصلاحگر سرکش**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۸۹). **نقاشی ایرانی**. ترجمه مهناز شایسته‌فر، چاپ دوم، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- گری، بزیل (۱۳۵۵). **نگاهی به نگارگری در ایران**. ترجمه فیروز شیروانلو، چاپ اول، تهران: توس.
- منشی‌قمی، قاضی میراحمد (۱۳۵۲). **گلستان هنر**. به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، چاپ اول، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۹۰). تأثیر تجارت بر توسعه هنر نقاشی جلفای اصفهان در عصر صفوی. **جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، سال سوم (۲)، ۷۳-۵۵.
- ولش، آنتونی (۱۳۸۹). **نگارگری و حامیان صفوی- بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان**. ترجمه روح‌الله رجبی، چاپ دوم، **تهران**: شادرنگ.
- یوسفیان، جواد (۱۳۶۸). نگاهی به مفهوم فرهنگ. **مجله رشد آموزش و پرورش علوم اجتماعی**، ۲ (۲)، ۲۵-۲۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2019/01/16
Accepted: 2019/09/24

Studying the Influence of European Cultural Relations on the Isfahan Painting School

Hassan Gholipoor* **Parviz Haseli****

Abstract

In the history of Iran after Islam maybe during the Safavid era, and especially at The Great Shah Abbas dynasty had been the most important and magnificent and Golden Age of developments in all fields, especially at Persian painting art. In this period, by developing of economic and social ties with Europeans which created cultural relations and thus led to a change in the culture and people's lifestyle brought about also developments in artistic fields. The issue of the present research this is, how the cultural relations with Europeans had an influence on the process of development Persian painting and creating the style of Isfahan? This research is descriptive-analytical, existing documents and the paintings of Isfahan school were used. The necessary information was gathered from library resources and observation works. The results of the study showed the impact of cultural relations in lifestyle and type of people's costume, along with the entry of Western paintings and artists to Iran, the attention and encouragement of Shah Abbas and the riches to this kind of art, and also the imitation of Iranian artists from European painting, all have had a significant influence on the metamorphosis and formation of a new style in painting of Iran. Cultural relations with European on the one hand causing the independency of Persian painting from the design book as album (moragha) and single-paper and single-faced painting that probably had been distributed since the reign of Sultan Hussein Beyqara (Timuri school). On the other hand, this transformation among the Persian painters of that time, with Reza Abbasi's effort -as the founder of Isfahan school- which was created with the tradition of this Persian painting, innovation and modernity showed in the context of this miniature tradition. And with the help of his disciples and followers caused innovation in the Persian painting of this period of time, and established the new style of Isfahan school. But finally the penetration of European culture and art has changed the form and content, faded the Iranian tradition, and created the flow of European orientation in the Persian painting.

Keywords: European Culture & Art, Painting, Isfahan Painting School, European Orientation, Reza Abbasi

* M.A Holder, Islamic Art, Shahed Faculty, Shahed University of Tehran.
** Assistant Professor, Islamic Art Faculty, Shahed University of Tehran.