مقاله پژوهشی
10.29252/mth.10.20.15

دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۲۶
پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۲۱

دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر
سال دهم، شماره بیستم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹ / ۳۰-۱۵

مطالعه تأثیرات گراورهای وارداتی بر ساختار نقاشی فرنگی‌سازی ایران دوره صفوی بر اساس آرای ارنست گامبریچ و کندال والتون*

آرش صداقت‌کیش** مرضیه پیراوی‌ونک*** محمد ضیمران**** محمدرضا عمادی*****

چکیده

از اواسط دوران صفوی، بخشی از نقاشی ایران تحت تأثیر هنر اروپا قرار گرفت و منجر به شکلی از نقاشی شد که از همان دوران به نام فرنگی‌سازی شهرت یافت. هر چند در اکثر منابع، به نام نقاشان فرنگی حاضر در دربار صفوی و همچنین ورود آثار هنری از اروپا اشاره شده است و علی‌رغم اینکه برخی گراورهای استفاده‌شده در آثار فرنگی‌سازی شناسایی شده‌اند، به نظر می‌رسد تأکید پژوهشگران بیشتر بر حضور اروپاییان و تأثیر کلی فرهنگ و نقاشی غرب بوده و به گراورها، دیگر آثار تصویری و تأثیر مسیر انتقال تصاویر توجه نشده است. این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است که آیا می‌توان برخی از ویژگی‌های فرنگی‌سازی را نتیجه انتقال تصویر نقاشی از مسیر گراور و عدم دسترسی به اصل نقاشی‌های اروپایی دانست؟ در مقاله پیش رو با استفاده از نظریات ارنست گامبریچ و کندال والتون، با روش توصیفی-تحلیلی، سعی بر روشن ساختن احتمال تأثیر فرآیند انتقال تصویر نقاشی بر نقاشی ایران است. نخست با به‌کار بستن آرای والتون در مورد سه اثر فرنگی‌سازی و گراورهای منبع این آثار، اختلال در درک ژانر و تأثیر حذف داده‌ها در درک شیوه اجرا؛ و سپس با آرای گامبریچ، نحوه تطبیق دادن و برداشت از نقاشی اروپایی با تمرکز بر موارد طرح‌واره، تکنیک، رنگ، ابعاد، تضاد، سبک و تزئین، تحلیل شده است. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد احتمالاً مواجهه هم‌زمان با تصاویری متنوع از دوره‌های متفاوت، عامه‌پسند تا فاخر و ناآشنایی با نقاشی غربی در درک آثار اختلال ایجاد کرده و از سوی دیگر با دگردیسی در برخی داده‌های تصویریِ گراور، هنرمند ایرانی، موارد مذکور را با امکانات بیانی نقاشی ایرانی تلفیق یا جایگزین کرده است.

پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژه‌ها: نقاشی دوره صفوی، فرنگی‌سازی، ارنست گامبریچ، کندال والتون، دگردیسی

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری آرش صداقت کیش با عنوان «تحلیل دگردیسی در انتقال تصویر نقاشی و بررسی تأثیر آن بر تجربه ادراکی مخاطب خاص ایرانی» به راهنمایی دکتر مرضیه پیراویونک و دکتر محمد ضیمران در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده مطالعات عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان(نویسنده مسئول).
arashsedaghatkish@gmail.com

*** دانشیار، دانشکده مطالعات عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. m.piravi@aui.ac.ir

**** مدرس، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی. mzaimaran16@hotmail.com

***** استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان. m.r.emadi@aui.ac.ir

مقدمه

هر چند نخستین مواجهه نقاشان ایرانی با هنر غرب، به پیش از دوران صفوی بازمی‌گردد و با وجود آنکه نقاشی ایرانی پیش از آن زمان نیز از هنر فرهنگ‌های دیگر وام گرفته بود، مراوده هنری با اروپا در چند نکته با پیش از آن تفاوت دارد. نخست، حضور بیشتر هنرمندان خارجی در ایران و دوم، ورود تعداد قابل‌توجهی آثار تصویری غربی به ایران است. در این میان، به مسئله نقش تصاویر بازتولیدی وارداتی به ایران و نحوه تأثیر آنها بر نقاشی ایرانی به ندرت توجه شده است. باید در نظر داشت که از قرن شانزدهم میلادی و هم‌زمان با شکل‌گیری دولت صفوی، کاربرد تصاویر چاپی رونق یافت و تجارت این تصاویر، بین‌المللی شد. تصاویر چاپی، دسترسی به آثار نقاشی فرهنگ‌های دیگر را ساده‌تر کرد و در بعضی موارد برای بار نخست، امکان‌پذیر ساخت. هم‌زمان با این تحول، نشانه‌هایی مبتنی بر احتمال ورود تعداد قابل‌توجهی گراور به ایران وجود دارند. علاوه بر این، باید سهولت دسترسی به گراور و امکان تملک و مشاهده و استفاده طولانی‌مدت از آن در مقایسه با امکان مراوده با هنرمندان اروپایی ساکن در اصفهان، آثار آنها و حتی دسترسی به بهترین و فاخرترین کتاب‌های مصور هنر ایران را در نظر گرفت.[۱] در حقیقت پس از این دوره، مسیر آشنایی و مواجهه هنرمندان نقاش ایرانی با هنر غرب، از مسیرِ تصویری اجراشده توسط هنرمند یا استادکاری دیگر و در مدیومی متفاوت است و با نحوه آشنایی با هنر دیگر کشورها در دوره‌های گذشته، تفاوت ماهوی دارد. نکته مهم و مغفول‌مانده، عدم دسترسی هنرمند ایرانی به اصل آثار نقاشی اروپایی و دگردیسی[۲] داده‌های تصویر در فرآیند انتقال تصاویر نقاشی از مسیر گراور (و به میزان بسیار کمتر نقاشی کپی) است. عدم دسترسی به منابع و نبود دانش جامع از هنر غرب به همراه مواجهه هم‌زمان با تصاویری از چند منطقه جغرافیایی/فرهنگی در اروپا طی چند سده، موقعیتی ویژه ایجاد کرد که در آن هنرمند فرنگی‌ساز، آثاری متفاوت از سبک‌های مختلف به صورت غیرمستقیم در اختیار داشت. افزون بر این مشکل، نقاش ایرانی هنگام استفاده یا برداشت از این آثار، با معضل تطبیق دادن و ایجاد هماهنگی بین امکانات بیانی متفاوت نقاشی ایرانی و فرنگی روبرو بوده است. در چنین موقعیتی، این پرسش مطرح می‌شود که از آنجا که مواجهه هنرمند فرنگی‌ساز با هنر نقاشی غرب از مسیر مدیومی دیگر بوده و در این مسیر، ویژگی‌های مختلف تصویر واسط دچار تغییر شده، آیا می‌توان برخی از ویژگی‌های تصویری فرنگی‌سازی (برای مثال، پرسپکتیو اشتباه برخی تصاویر) را ناشی از این فرآیند و مواجهه غیرمستقیم هنرمند ایرانی با اصل آثار دانست؟ از پی این سؤال، پرسش‌های فرعی دیگری مطرح می‌شوند که با توجه به دگردیسی قابل‌توجه در گراورِ نقاشی یا طراحی، و همچنین امکانات و مقتضیات تجسمی ویژه گراور، آیا می‌توان هنرمند ایرانی را ناتوان در درک هنر غرب دانست؟ و در فرآیند انتقال تصویر نقاشی، داده‌های دگرگون یا حذف‌شده چگونه در نقاشی هنرمند فرنگی‌ساز نمود یافته‌اند؟

تا کنون تمرکز پژوهشگران و نظریه‌پردازان هنر ایران، بر تأثیر زیباشناسی هنر غرب، فرهنگ اروپا، حضور و فعالیت نقاشان غربی در ایران، بدون توجه به فرآیند انتقال تصویر و تأثیر آن بر شکل‌گیری فرنگی‌سازی بوده است. با توجه به مغفول ماندن این امر به همراه ادامه‌دار بودن مواجهه غیرمستقیم با آثار نقاشی دیگر فرهنگ‌ها تا زمان حاضر، تحلیل این امر و بازگشودن منظری جدید در تحلیل و قضاوت فرنگی‌سازی برای درک بهتر تغییرات هنر ایران، ضروری است. پژوهش پیش رو از نظر هدف، کاربردی- تحلیلی و روش گردآوری داده‌ها با تکیه بر منابع، کتابخانه‌ای است. از آنجا که ارنست گامبریچ[۳] و کندال والتون[۴] هر دو به لحاظ نظری، از مدافعان استفاده از مباحث ادراکی در تحلیل نقاشی محسوب می‌شوند و پرسش اصلی پژوهش، در باب احتمال تفاوت در تجربه ادراکی نگریستن به نقاشی و نگریستن به تصویر آن است، آرای این دو نظریه‌پرداز با روش تحلیلی-توصیفی استفاده شده‌اند. در مرحله نخست با به‌کار بستن آرای والتون، نگاره‌هایی از صادقی‌بیگ افشار، محمد زمان، جانی سفره‌کش و گراورهای منبع این آثار، اختلال در درک ژانر یا سبک اثر و تأثیر حذف داده‌های تصویر در درک شیوه اجرای آن واکاوی شده و سپس با آرای گامبریچ، نحوه الگوبرداری، تطبیق دادن و برداشت از نقاشی اروپایی توسط هنرمندان فرنگی‌ساز با تمرکز بر موارد طرح‌واره، تکنیک، رنگ، ابعاد، تضاد، سبک و تزئین، تحلیل شده است.

پیشینه پژوهش

در باب انتقال تصاویر نقاشی از مسیر مدیوم‌های دیگر، پیش از این پژوهشی مجزا انجام نشده است و بیشتر پژوهشگران فقط به ورود گراور و نقاشی، اشارات مختصری کرده و بیشتر تأثیر حضور اروپاییان در ایران را در شکل‌گیری فرنگی‌سازی بررسی کرده‌اند. با توجه به اینکه از آثار این هنرمندان در ایران نمونه‌هایی باقی نمانده،[۵] داده‌های مورد استفاده محققان، محدود به آثار هنرمندان ایرانی ـ به‌ویژه فرنگی‌سازهاـ و داده‌های نوشتاری اندک و بررسی تطبیقی آثار فرنگی‌سازی با نقاشی‌های اروپایی بوده‌اند. در انگشت‌شمار کتاب‌های تاریخ هنر ایران، از مسیر غیرمستقیم مواجهه با نقاشی اروپا ذکر مختصری رفته است؛ برخی بیشتر بر هدیه آوردن نقاشی تأکید دارند (پاکباز،

۱۳۹۴)، یا تنها به ورود گراورهای غربی اشاره کرده‌اند (گودرزی، ۱۳۸۴؛ افشار مهاجر، ۱۳۸۴). در بیشتر نوشته‌ها دیدگاهِ غالب، التقاطی قلمداد کردن فرنگی‌سازی است و سویه‌ای منفی دارد. برای نمونه، در کتاب‌های مرجع همچون "دایره‌المعارف هنر" نوشته شده است که «آنها به‌طور سطحی و ناقص از شگردهای برجسته‌نمایی و پرسپکتیو تقلید می‌کردند و حتی گاه به موضوع‌ها و نقش‌مایه‌های اروپایی می‌پرداختند» (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۰۰۶)، یا در کتاب‌های دانشگاهی ذکر شده است « ... این هنر التقاطی، به موازات مکتب اصفهان رشد کرد و از نمودهای آن، برداشت‌های ناقصی از پرسپکتیو و برجسته‌نمایی و منظره‌نگاری اروپایی بود» (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۴۱).

علی اصغر جوانی (۱۳۸۵) در کتاب "بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان"، به تأثیر نقاشی غربی و همچنین حضور اروپاییان در اصفهان در به وجود آمدن فرنگی‌سازی اشاره کرده است.

زهرا مسعودی امین (۱۳۹۵) در مقاله "فرنگی‌سازی در نگارگری مکتب اصفهان: رویکردی فرهنگی»، با رویکردی فرهنگی، به فرنگی‌سازی پرداخته و در پایان نتیجه می‌گیرد که فرنگی‌سازی، گونه‌ای زیبایی‌شناسی ایرانی و محصول روابط فرهنگی و اجتماعی بوده است. البته همچون دیگران، برداشت هنرمندان فرنگی‌ساز از آثار اروپایی را سطحی و فاقد پرسپکتیو، نور، سایه و کالبدشناسی صحیح دانسته است.

از میان پژوهشگران، یعقوب آژند بیش از دیگران به موضوع تأثیر گراور بر شکل‌گیری سبک فرنگی‌سازی در بستر مکتب نگارگری اصفهان پرداخته و تلویحاً نقش گراور را هم‌طراز حضور اروپاییان و ورود نقاشی اروپایی دانسته است؛ «حضور اروپاییان به‌خصوص دادوستد تابلوهای نقاشی و تصاویر چاپی اروپایی، نظر بعضی از نگارگران ایرانی را برانگیخت تا نقش‌مایه‌های اروپایی را وارد نگاره‌های ایرانی کنند» (آژند، ۱۳۸۵: ۱۸۹) و بدون تحلیل این فرآیند، اشاره مختصری به تکنیک و بهره‌مندی ابتدایی از الگوبندی‌های اروپایی دارد. او نیز تنها آثار نقاشانی همچون محمد زمان و علیقلی‌بیک جبه‌دار را موفق شمرده و کار دیگر فرنگی‌سازان را بی‌ذوق و غیرجذاب قلمداد کرده است (آژند، ۱۳۸۵؛ ۱۳۷۹).

در کتاب "نقاشی‌های درباری ایران"، به ورود نقاشی‌های چهره حاکمان اروپایی و گراور به ایران -در اکثر موارد از انتشاراتی‌های هلند- اشاره رفته و نقش این تصاویر چاپی در شکل‌گیری فرنگی‌سازی بدون ذکر دلیل، مهم قلمداد شده است (Diba et al, 1998).

اکسل لنگر (2013) در "تأثیر اروپاییان بر نقاشی قرن هفدهم ایران"، ارتباط آثار هنر اروپا و نگارگری را با مرور نقش‌مایه‌های فیگور فرنگی، فیگور برهنه و فرنگی‌سازی بررسی کرده و می‌توان گفت تنها پژوهشی است که متمرکز بر آثار مورد استفاده فرنگی‌سازان برای حدود پنجاه نگاره انجام شده است. هر چند روش این پژوهش، توصیفی ـ تاریخی است، از نقاط قوت آن، توجه به تغییر تکنیک‌های اجرایی تحت تأثیر آثار اروپایی است و روشن می‌سازد در دوره صفوی تعداد قابل‌توجهی آثار تصویری غربی، به‌ویژه گراور، تابلوی نقاشی ـ و صنایع دستی از جمله ساعت‌هایی با تصاویر میناکاری ـ به ایران وارد شده‌اند.

گری شوارتز(2013) در مقاله "بین دربار و کمپانی، هنرمندان هلندی در ایران"، به حضور نقاشان هلندی در دربار صفوی پرداخته و چند نمونه از گراورهای هلندی استفاده‌شده در آثار صفوی را معرفی و توصیف کرده است. این مقاله از این جهت حائز اهمیت است که بر خلاف دیدگاه رایج، با استفاده از اسناد کمپانی هند شرقی هلند روشن ساخته دست‌کم در مورد هلندی‌ها، حضور نقاشان زیر سایه روابط اقتصادی، تجاری و سیاسی بوده است.

اکثر پژوهش‌ها هنگام بررسی و نقد آثار فرنگی‌سازی با نگاهی مختصر به منابع تصویری مورد استفاده (گراور و احتمالاً دیگر آثار هنری وارداتی) و بدون توجه به کاستی‌ها و مشکلات گراور، به تأثیر هنر غرب پرداخته‌اند. محققان بدون در نظر گرفتن مسیر انتقال تصاویر، به شکل ناخودآگاه نحوه مواجهه هنرمندان با آثار نقاشی در دوره‌های مختلف تاریخی را یکسان فرض کرده و بدون توجه به مشکلات و مسائل منتج از مواجهه غیرمستقیم هنرمندان ایرانی با آثار اصلی، به مقایسه آثار هنرمندان فرنگی‌ساز با آثار نقاشان اروپایی پرداخته‌اند. پژوهش حاضر با تمرکز بر نشان دادن شرایط ناکافی برای درک صحیح هنر غرب با توجه مؤلفه‌های تصویر واسط و تأثیر آن بر فرنگی‌سازی سابقه نداشته و می‌کوشد این مسیر مواجهه خاص را تحلیل کرده و در شکل‌گیری فرنگی‌سازی[۶] و قضاوت در مورد آثار هنرمندان آن دوره، بازنگری کند.

روش پژوهش

روش مورد استفاده در این نوشتار، تحلیلی- توصیفی و شیوه گردآوری منابع، به صورت کتابخانه‌ای است. سه نگاره مورد بحث به صورت هدفمند از میان نگاره‌هایی که تمام گراورهای منبع اثر قابل‌شناسایی بودند، انتخاب شده‌اند. از آنجا که تغییرات ایجادشده هنگام انتقال تصویر در مرحله نخست، تغییرات فیزیکی در سطح فرمال اثر هستند و در مرحله بعد مربوط به مباحث ادراکی، آرای دو نظریه‌پرداز، ارنست گامبریچ و کندال والتون ـ که از جمله نظریه‌پردازانی هستند که به ویژگی‌های فرمی نقاشی و تأثیر آن بر درک

اثر توجه بیشتری داشته- برای تحلیل این فرآیند استفاده شده‌اند. برای تحلیل بهتر، فرآیند مواجهه هنرمند ایرانی با گراور یا نقاشی کپی در دو ساحت مورد مطالعه قرار گرفته است؛ نخست، جایگزین شدن تجربه نگریستن به گراور/ نقاشی کپی با نگریستن به اصل نقاشی. در این بخش، بیشتر از نظرات والتون استفاده شده تا امکان اختلال در درک ژانر نقاشی تبیین شده و مشخص شود حذف یا تغییر داده‌ها چه تغییراتی را در درک اثر می‌تواند ایجاد کند. سپس با تکیه بر نظرات گامبریچ، مؤلفه‌های تصویری ایجاد یا جایگزین‌شده در نقاشی فرنگی‌سازی، بررسی و تحلیل شده‌اند. همچنین با توجه به رنگ‌آمیزی گراورها با دست یا تکنیک استسیل، از همان روزهای نخست رواج و تجارت آثار چاپی و احتمال رنگی بودن این تصاویر، در مباحث پیش روی گراور با نقاشی کپی مشابه در نظر گرفته شده است (Landau et al, 1994: 36). هر چند در مسیر انتقال تصویر با گراور، در مقایسه با نقاشی کپی، داده‌های متفاوتی در فرآیند روبرداری دچار تغییر می‌شوند، اما تفاوت دو گونه تصویر بازتولیدی ماهوی نبوده و تنها در مورد داده‌ها است. از این‌رو، روش مذکور برای نقاشی کپی نیز کارآمد بوده و به تحلیل متفاوت در این چارچوب نظری نیاز نخواهد بود.[۷]

ادراک دیداری و تحلیل نگریستن به نقاشی

در مباحث نظری هنر، توجه و تمرکز بر ویژگی‌های صوری نقاشی سابقه چندانی ندارد و تا اواسط قرن نوزدهم در مباحث زیباشناختی هنر نقاشی، بحث در مورد آرای فلاسفه متقدم، گفتمان مسلط بوده است. اما از نیمه دوم این قرن، تمرکز و توجه مباحث به ویژگی‌های بصری تصاویر هنری و ویژگی‌های فرمی اثر بیشتر شده است (Wiesing, 2016: 6). در این میان، آرای متمرکز بر هنر نقاشی را می‌توان در چند گروه کلی دسته‌بندی کرد؛ دیدگاه‌های نخست، مبتنی بر تقلید بوده که امروزه بیشتر در تاریخ فلسفه اهمیت دارند، گروه دوم، نظریات فرمالیستی، موضوع بازنمایی‌شده را از فرم تجسمی مجزا دانسته و تحلیل می‌کردند. مشکلات نظری تقابل فرم و موضوع بازنمایی‌شده در فرمالیسم، موجب توجه اندیشمندان به رابطه این دو شد. گروهی به جای تمرکز جداگانه بر جنبه‌های "طرح/ساختار" و "تجربه بازنمایی سوژه" و ارزشمند دانستن یکی از این دو وجه، راه میانی و جدیدی در پیش گرفته و "رابطه این دو وجه" را تحلیل و تبیین کردند. ارنست گامبریچ، از مدافعان دیدگاه سوم (توازی)[۸] است. در دیدگاه او هنگام نگریستن به نقاشی، یا "ساختار" آن تجربه می‌شود یا "سوژه بازنمایی‌شده"، اما هر دو هم‌زمان توسط مخاطب تجربه نمی‌شوند. او بخشی از اهمیت اثر را ناشی از بازی میان این دو تجربه می‌دانست و نحوه مواجهه و راهکارهای اجرایی هنرمندان در این فرآیند را بررسی می‌کرد. از آنجایی که نظرات قبل در شرح تمام گونه‌های نقاشی موفق نبودند، رویکردهایی که امروزه اقبال بیشتری به آنها می‌شود، دیدگاه‌های غیرذات‌گرایانه[۹] هستند. این رویکردها، ارزش نقاشی را گاهی به دلیل ایجاد تجربه بازنمایی سوژه دانسته، گاهی بازی بین فرم و موضوع و ... . در نتیجه، قضاوت درست زمانی امکان‌پذیر است که هر نقاشی در ژانر یا گروه متناسب آن تحلیل و بررسی شود. کندال والتون، از زمره همین نظریه‌پردازان است (Lopez, 2005: 495-499).

کندال والتون با استفاده از نظریه "بازی باورمندی"[۱۰]، برای توضیح گونه‌های مختلف بازنمایی در هنر شناخته می‌شود. بخشی از مباحث مطرح‌شده توسط او در مورد هنر نقاشی، با گسترش یکی از ایده‌های گامبریچ، یعنی تأکید بر کارکرد به جای فرم در بحث بازنمایی در نقاشی، آغاز می‌شود (Gombrich, 1978: 7; Walton, 2008: 64; 1992: 103). والتون، بازی باورمندی تصویری[۱۱] را در مورد نقاشی این‌گونه شرح می‌دهد که نگریستن به نقاشی، که کارکرد نگریستن به سوژه را بازسازی می‌کند، گونه‌ای از بازی باورمندی ذهنی است و نقاشی، تنها یکی از اجزا یا اسباب[۱۲] این جهان روایی است. بخشی از حقایق[۱۳] این جهان روایی را مخاطب تصور کرده، برخی در تعامل مخاطب و اثر ساخته می‌شوند و در پایان، برخی از این حقایق را نقاشی ایجاد می‌کند. نقاشی واقع‌گرا، مثل اثری از ورمیر[۱۴]، حقایق روایی بیشتری در مورد نور و سایه و بازتاب‌های رنگی در مقایسه با اثری فوویستی (مثلاً کاری از ماتیس[۱۵]) به‌دست می‌دهد. حقایق روایی نور، سایه‌ها و بازتاب‌ها به مخاطب امکان می‌دهند که فضا و موقعیت اشیا در آن را استنتاج و معلوم سازد، اما بینندهٔ اثری از ماتیس برای درک فضا، باید بر حقایق روایی دیگری مثلاً خطوط تصویر تکیه کند (Walton, 1990: 321-323). والتون بر این نکته تأکید دارد که درک نقاشی، با قاعده و عادت و البته درک روش اجرای نقاشی مثلاً معیارهای یک سبک، هدایت می‌شود (Podro, 1987: 20). او نیز نشان داد برای درک اثر، تشخیص ژانر[۱۶] یا گروه آثار هنریِ مرتبط ضروری است. همچنین، نیاز است ژانر تثبیت‌شده مشابه اثر در فرهنگی که در آن کار تولید شده، وجود داشته باشد و اثر در نشانه‌ها یا مشخصات مشترک متعددی با دیگر آثار آن ژانر، اشتراک داشته باشد. در نتیجه، وی در توضیح گونه‌های تاریخی و مختلف بازنمایی که ریشه در تصمیمات مخاطب برای بازی خیالی در یک شیوه مشخص دارند و ارائه روشی برای تطبیق سبک‌ها و ژانرهای تصویری،

موفق بوده است (Eldridge, 2003: 36). او توانست تبیین کند هر چند اثری ناشناخته یا ناآشنا با دقت بررسی شود، امکان درک صحیح آن با نگریستنِ صِرف اندک است و اطلاعات تاریخی همراه با ویژگی‌های غیرزیباشناختی اثر کمک می‌کنند تا ویژگی‌های زیباشناختی اثر مشخص شوند. افزون بر این، تشخیص دسته‌بندی اثر برای فهمیدن آن کافی نیست و درک یک اثر در یک گروه یا مجموعه‌ای از گروه‌ها مهارتی است که باید با آموزش، آشنایی و مواجهه با تعداد قابل‌توجهی از دیگر آثار مشابه به‌دست آید. این موضوع به‌ویژه در مورد چگونگی مواجهه درست با آثار فرهنگ‌های دیگر، مهم است (Walton, 2008: 217-219).

نظرات والتون برای تحلیل تصاویر در دسترس نقاش ایرانی مناسبت دارند؛ چرا که هنگام نگریستن به گراور و "بازی باورمندی"، مخاطب نیاز به آشنایی پیشین با امکانات یا محدودیت‌های ژانر دارد؛ اما نقاش فرنگی‌ساز، چنین امکانی را در مورد نقاشی غرب نداشت. همچنین، هر چند نگریستن به گراور و نگاه به نقاشی اصل شباهت‌هایی دارند، داده‌های متفاوتی را به‌ویژه به مخاطب خاص (نقاش ایرانی) ارائه می‌دهند و درک و فهم چگونگی اجرای اثر اصلی با استفاده از آثار چاپی، دشوار خواهد بود.

ساحت نخست

هر چند برای مخاطب عام، هر گراور خود تصویری مستقل با بازی باورمندی ویژه آن اثر چاپی می‌تواند باشد، اگر مخاطب گراور هنرمند ایرانی باشد، می‌توان او را مخاطب خاصی قلمداد کرد که نه‌تنها بازی باورمندی در ذهن وی شکل می‌گیرد، بلکه داده‌های تصویر برای وی کارکردی به‌عنوان منبع یادگیری و تأثیرپذیری در خلق نقاشی دارند. به‌بیان‌دیگر، می‌توان نوعی بازی باورمندی را تصور کرد که هنرمند ایرانی خود را در حال نگریستن به نسخه اصل نقاشی‌ها یا طراحی‌ها تصور کند. نباید از نظر دور داشت که در گذشته و پیش از اختراع عکاسی، کارکرد بخش قابل‌توجهی از گراورها، بازتولید آثار نقاشی و بازسازی نگریستن به نقاشی بوده است. از آنجایی که نقاش ایرانی اطلاعی از منابع مستقیم تصویری مورد استفاده گراور نداشته است، در مواردی که گراور در دسترس اثر مستقلی بوده، باز هم امکان "بازی باورمندی" هنگام نگریستن به آثار غربی برای نقاش ایرانی وجود داشته است. تفاوت مهم مواجهه هنرمند ایرانی و هنرمند غربی با گراور این است که هنرمند ساکن اروپا در آن دوره تا آن اندازه به آثار اصل نقاشی و طراحی ژانر یا سبک مشابه دسترسی داشت و می‌توانست در باب شباهت گراور با آثار ژانر مرتبط، قضاوتی صحیح بکند.

در واقع، هنرمند ایرانی هنگام بازی باورمندی وقتی به نقاشی کپی یا گراور نگاه می‌کند، اصولاً امکان دیدن نقاشی‌های اصل را نداشته و آنچه در دسترس داشته، بازتولیدی از نقاشی با برداشت و تفسیر هنرمند دوم بوده که در این فرآیند، بسته به توانایی، مهارت و سبک اجرای هنرمند گراورساز و امکانات ویژه گراور، تصویر نقاشی دست‌کم در دو وجه به درجات متفاوت دچار دگردیسی شده است.

دگردیسی در ژانر

در گام نخست، این احتمال وجود دارد که در ادراک ژانر یا سبک آثار اشتباه رخ داده یا اختلال ایجاد شود؛ زیرا از پی دگردیسی منتج از برداشت هنرمند واسط، بخشی از قواعدی که در بازی باورمندی توسط اثر ایجاد می‌شود، در گراور دچار تغییر شده و ممکن است نقاشی اصلی متفاوت درک شود. به‌کار بستن پرسپکتیو هندسی در ژانر واقع‌گرایانه برای نشان دادن احتمال اختلال در درک ژانر، مثال مناسبی است؛ زیرا از سویی، نمونه‌هایی از آثار منبع مورد استفاده هنرمندان فرنگی‌ساز وجود دارند و از سوی دیگر، غالب پژوهشگران بر این باور هستند که مشکل از سوی فرنگی‌سازان بوده و آنها را ناموفق در درک این فن و گاهی حتی ناتوان در به‌کار بستن آن ارزیابی می‌کنند. یکی از اولین آثار باقی‌مانده از سبک فرنگی‌سازی، نگاره‌ای از صادقی‌بیگ افشار (تصویر ۱)

تصویر ۱. صادقی‌بیگ افشار، دو صورت به روش استادان فرنگی، ۳۱ در ۲۱ سانتی‌متر، حدود ۱۵۹۰، موزه هاروارد (URL: 1)

در مجموعه موزه هاروارد است. در این نگاره، پیکره سمت راست از گراور عامیانه "بشارت"[۱۷] اثر استاد بندرولز[۱۸] ترسیم شده (تصویر ۲) که به نوبه خود برگرفته از گراوری با همین موضوع از استاد اف. وی. بی.[۱۹] است (تصویر ۳).

هر چند صادقی‌بیگ افشار زمینه را رها کرده و عملاً تنها به دو پیکره پرداخته است، اما این نگاره به دلیل وجود گراورهای منبع آن می‌تواند به درک بهتر موقعیت هنرمند ایرانی هنگام روبرداری از پرسپکتیو هندسی کمک کند. در سبک دورهٔ[۲۰] هنرمند ایرانی برای نشان دادن عمق و فضا، از راه‌حل‌های تصویری متفاوتی نسبت به پرسپکتیو اروپایی استفاده می‌شد. این موضوع در مورد مکاتب دیگر نقاشی ایرانی تا پیش از این دوره تاریخی نیز ـ که احتمالاً آثار آن مکاتب در دسترس هنرمند ایرانی بوده ـ صدق می‌کند. هر چند زمان ظهور فرنگی‌سازی در نقاشی ایران، پس از ابداع پرسپکتیو هندسی در اروپا است؛ اما در عمل، هنرمند ایرانی در فرهنگی تصویری رشد کرده، آموخته و تجربه اندوخته بود که امکانات متفاوتی با ژانر واقع‌گرای متکی بر پرسپکتیو داشت، در حالی که برای هنرمندی ساکن اروپا ـ از ابتدای قرن ۱۶ م. ـ افزون بر امکان دیدن آثار هنرمندان توانا در استفاده از فن پرسپکتیو، کتاب آموزش پرسپکتیو هندسی نیز در دسترس بوده است.[۲۱] هر دو اثر مورد استفاده صادقی‌بیگ، مشکلاتی در اجرای پرسپکتیو دارند. در گراور استاد بندرولز، نقوش کف اتاق، دیوار سمت چپ و سطح تخت زیر گلدان، پرسپکتیو اشتباهی دارند. همچنین، به نظر می‌رسد الگوی پیکره سمت چپ نگاره صادقی‌بیگ، پیکره اصلی گراور استاد ای. اس.[۲۲] باشد (تصویر ۴). در این گراور هم خطا در پرسپکتیو، مثلاً نیم‌دیوار آجری بین دو ستون سمت راست، دیده می‌شود. به‌بیان‌دیگر، قواعد و سازوکارهایی که در بازی باورمندی توسط اثر تولید می‌شوند، دچار دگردیسی شده و امکان تشخیص به‌کار بستن صحیح پرسپکتیو در منابع اصلی گراورها (برای

تصویر ۲. استاد بندرولز، بشارت، ۲۰ در ۱۷ سانتی‌متر، حدود ۱۴۷۰-۱۴۵۰ (Schwartz, 2013: 155)

تصویر ۳. استاد اف. وی. بی، بشارت، ۲۰ در ۱۶ سانتی‌متر، حدود ۱۵۰۰-۱۴۷۵، موزه ریکس (URL: 2)

تصویر ۴. استاد ای. اس.، بشارت، ۲۰ در ۱۴ سانتی‌متر، حدود ۱۴۷۰-۱۴۵۰، موزه هنر سینسیناتی (URL: 3)

نمونه، تصویر ۳) وجود ندارد. این موضوع، شامل همه تصاویر در دسترس هنرمند ایرانی نیست و گاهی مانند گراور منبع اثر محمد زمان، هنرمند گراورساز هنگام روبرداری از اثر اصلی، پرسپکتیو را درست به‌کار بسته است (تصاویر ۷-۵). اما مسئله این است که هنرمند ایرانی با ژانر واقع‌گرایانهٔ نقاشی غربی، آشنایی پیشین و مکفی نداشته تا بتواند در مورد آثار در دسترس خود قضاوت کند و هنگام مواجهه با تصاویر هنر غرب، مجموعه‌ای از گراورهایی با سطح کیفی متفاوت در دسترس نقاش ایرانی بوده و گراورهایی با خطا در پرسپکتیو، به دلیل ناآشنایی با ژانر، احتمالاً از سوی هنرمند ایرانی هم‌طراز گراورهایی موفق در اجرای آن قلمداد می‌شده‌اند. نمونه‌های مشخصی از گراورها یا نقاشی‌های واردشده به ایران در دوره صفوی، در آرشیوهای ایران موجود نیستند؛ به همین دلیل، قضاوت کمی در مورد سطح کیفی آثار چاپی واردشده، آسان نخواهد بود. اما گراورهای مورد استفاده صادقی‌بیگ نشان از آن دارند که از همان روزهای نخست، دست‌کم تعدادی از گراورهایی که به ایران وارد می‌شده، چاپ‌های عامه‌پسند اروپایی بوده و کیفیت هنری چندانی نداشته‌اند. واردات گراورهای عامه‌پسند و حتی مستهجن تا اواخر دوره قاجار ادامه داشته است.[۲۳] برای نمونه، کنت ژولین دو روششوار[۲۴] به فراوانی عرضهٔ باسمه‌های نقاشی و سهل‌الوصول بودن آنها و موضوعات نازل برخی از این آثار اشاره می‌کند (روششوار، ۱۳۷۸: ۱۹۳؛ کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۲۶). همین نکته که هنرمند سرشناس ایرانی چون صادقی‌بیگ افشار از آثار عامه‌پسند هم روبرداری می‌کند، نشان واضحی از تفاوت نداشتن آثار مختلف از نظر سطح کیفی در نگاه او است. علاوه بر این، موضوع ناآشنایی با تاریخ نقاشی اروپایی، نبود آموزش و کتاب‌های آموزشی به همراه دسترسی هم‌زمان به گراورهایی از چند سده در کنار یکدیگر، به این اغتشاش یا اختلال می‌افزاید.[۲۵] گویی در مثال والتون، به جای نگریستن به نقاشی ورمیر، به گراور یا کپی از آن که در ترسیم نور و سایه دچار اشتباه شده باشد بنگریم. درست است که در بازی باورمندی می‌توان خود را در مقابل نقاشی ورمیر تصور نمود، اما در چنین حالتی بدون آشنایی با ژانر واقع‌گرایانه و بدون دیدن آثار شاخص این ژانر، چندان امکان قضاوت در مورد ترسیم درست سایه‌ها یا بازتاب‌ها نخواهد بود و اگر بنا بر اجرای اثری مشابه باشد، امکان اشتباه، نتیجه طبیعی این فرآیند است.

دگردیسی داده‌های فیزیکی تصویر

والتون، ایده گامبریچ در باب هم‌پوشانی کارکرد سوژه با آثار هنری تصویری را محدود به یکی از کارکردهای سوژه، یعنی بازسازی "کارکرد نگریستن به آن"، می‌داند. هر چند وی تجربه نگریستن به نقاشی/طراحی و تجربه نگریستن به موضوع آن را یکسان قلمداد نمی‌کند، بلکه فقط چنین موقعیتی را موضعی محسوب نموده که شباهت را باید در آن جستجو کرد (Walton, 1992: 103). برای هنرمند فرنگی‌ساز، نگریستن به گراور با نگریستن به سوژه آن ـ نقاشی اصل ـ مشابه است و اثر چاپی، کارکرد نگریستن به نقاشی یا طراحی را بازسازی می‌کند، اما داده‌های متفاوتی را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. در این میان، برخی داده‌ها مانند طرح کلی اثر یا ترکیب‌بندی آن کمتر تغییر می‌کنند، اما داده‌هایی مانند رنگ یا بافت، از سنخ یا گونه متفاوتی خواهند بود و احتمال حذف برخی همچون رنگ وجود دارد و تغییر این موارد، در درک چگونگی اجرای اثر اصلی اختلال ایجاد خواهد کرد. همچنین، محدودیت‌ها و امکانات فنی و تصویری ویژه چاپ در مقایسه با نقاشی (و طراحی) باعث می‌شوند هنرمند چاپگر، از تکنیک‌های متفاوتی استفاده کند. برای نمونه، به جای ضربه‌های قلم‌مو، به ناگزیر از هاشور استفاده کرده یا با توجه به امکانات رسانه میانجی، تضاد تیرگی/روشنی تصویر را تغییر دهد.

برای مثال، گودیو رنی[۲۶] در نقاشی ژودیت و هولوفرن[۲۷] (تصویر ۵)، ماجرای شبانه‌ای را در سبک باروک تصویر می‌کند، اما در گراوری که از آن تهیه شده (تصویر ۶) و الگوی اثر محمد زمان (تصویر ۷) بوده، به دلیل محدودیت اجرایی گراور، تضاد تصویر کمتر شده است. هر چند هنوز برای مخاطب با توجه به تصویر ماه در آسمان، امکان درک زمان وقوع ماجرا وجود دارد، اما دیگر از تضاد تیرگی روشنی شدید آثار باروک در آن نشانی باقی نمانده است. از سوی دیگر، در نگارگری ایرانی، به ندرت صحنه شبانه‌ای تصویر شده و راه‌حل تصویری برای بازنمایی آن متفاوت است. در چنین شرایطی، بعید است مخاطبی مانند محمد زمان بتواند تضاد شدید تصویر اصلی را در ذهن خود مجسم کند. در اثر دیگری از جانی سفره‌کش پسر بهرام سفره‌کش در مرقع کمپفر نیز به سختی بتوان از گراورهای واسط، نحوه اجرای طراحی اولیه را دریافت (تصاویر ۱۱-۸). دگردیسی کلی تصویر و تغییرات موارد مشابه دیگر مانند ابعاد، رنگ[۲۸] و ... حتی اگر منجر به ایجاد اختلالی کلی در درک سبک یا ژانر ـ به‌ویژه در مورد فنون و تکنیک‌های اجرایی ـ نشود، مانع از امکان بازسازی کارکرد نگریستن به نقاشی هنگام نگاه کردن به گراور آن برای مخاطبی مانند نقاش فرنگی‌ساز می‌شود. هر چند هنگام نگریستن به گراور می‌توان خود را در مقابل نقاشی اصلی تصور نمود، اما در این موضع، امکان فهمیدن نحوه اجرای نقاشی اصلی تقریباً از دست رفته است.

به نظر می‌رسد محدود شدن ارتباط و مواجهه با نقاشی غربی به مسیر گراور/نقاشی کپی، امکان درک ژانر یا سبک نقاشی غربی برای هنرمند ایرانی را اگر نگوییم ناممکن، دست‌کم دچار اختلال جدی کرده باشد. افزون بر این، هر چند گراور کارکرد نگریستن به نقاشی/طراحی غربی را شبیه‌سازی می‌کند، با نگریستن مخاطب خاص (نقاش ایرانی) به‌ویژه به قصد برداشت، بهره‌گیری و آموختن، تفاوت آشکار دارد؛ چرا که داده‌ها تغییر کرده یا حذف شده‌اند.

ساحت دوم

برای تحلیل فرآیند برداشت از آثار غربی، چگونگی تأثیرپذیری هنرمندان با توجه به دگردیسی ایجادشده در گراور و موارد جایگزین‌شده از سبک دوره هنرمند ایرانی به جای داده‌های تغییرکرده یا از دست رفته، آرای گامبریچ کارآمد هستند. در میان آثار قابل‌تأمل متنوع تاریخی و نظری او، مطالب و مباحث ادراکِ آثار تجسمی با موضوع این پژوهش بیشتر مناسبت دارند. بخشی از نوشته‌های وی به‌ویژه کتاب "هنر و توهم"[۳۰]، تلاشی برای یافتن پاسخی قانع‌کننده برای معمای سبک[۳۱] است. او بر این نظر است که هر هنرمندی تحت تأثیر زمان و فرهنگ تصویری خود، با طرح‌واره‌های[۳۲] مشخصی اثر را آغاز می‌کند. این طرح‌واره‌ها در همراهی با مدیوم مورد استفاده هنرمند در تصویری که خلق می‌کند، اثرگذار هستند (Gombrich, 1984: 121-143). گامبریچ برعکس دیدگاه‌های تقلیدی، بر این نظر بود که هنرمند در پی ترسیم موضوعی است که توانایی کشیدن آن را آموخته است. او نشان داد که چگونه طرح‌واره‌ها و الگوها توسط هنرمندان تکرار می‌شوند و به همراه مدیوم مورد استفاده بر سبک فراگیر دوره هنرمند و سبک شخصی او نیز تأثیر بسیار دارند. روش وی از آن جهت با فرنگی‌سازی مناسبت دارد که مواجهه هنرمندان با موضوعات و شیوه‌های بازنمایی جدید و متفاوت را تحلیل می‌کند؛ به‌ویژه که هنرمند کار خود را در خلأ آغاز نمی‌کند، بلکه همیشه با طرح‌واره یا سبک آشنایی ترسیم را شروع کرده و با سعی و خطا آن را با موضوع نو یا ناآشنا تطبیق می‌دهد(Gombrich, 1992: 81) . هر چند برخی، دیدگاه گامبریچ را نقد کرده و گفته‌اند که فرآیند فرض کردن و تصحیح کردن، ساختن و تطبیق دادن منتج به مدلی می‌شود که همیشه می‌توان آن را ناقص و در حال پیشرفت دانست (Bell, 1999: 227). اما بر خلاف نظر منتقدین، پیشرفت خطی هنر مد نظر گامبریچ نیست، بلکه او افزایش امکانات و به‌کار بستن بهتر آنها در بستر یک سنت را تحلیل می‌کند. از نظر گامبریچ، روابط تصویر لزوماً بیان چیز خاص یا بیانگر شکل نگریستن زمان خود نیستند، بلکه تنها

تصویر ۵. ژودیت و سر بریده هولوفرن، گودیو رنی، رنگ روغن، ۱۵۹ در ۱۰۵ سانتی‌متر، ۱۶۲۵، مجموعه زیدلمایر، ژنو[۲۹] (URL: 4)

تصویر ۶. ژودیت و هولوفرن، چاپ بر مبنای اثر رنی، ۲۸ در ۱۸ سانتی‌متر، پس از ۱۶۵۰، موزه متروپولیتن (URL: 5)

داده‌هایی در مورد مسیرهای محتمل و ممکن دیدن هستند (Wiesing, 2016: 149; Bell, 2011: 1). همچنین، او بر این باور نیست که یک روش طبیعی و بهتر برای بیان وجود دارد. نکته اینجا است که شباهت طبیعی[۳۳] با قراردادهای بازنمایانه (مثلاً ساخت فرهنگی) مشروط است. در نتیجه، حتی پرسپکتیو مصنوعی و میزان شباهت در این‌گونه آثار نباید با واقع‌گرایی خلط شود (Margolis, 2004: 219). گامبریچ درباره این تنوع، بحث و استدلال کرد که تصاویر علاوه بر ساحت ادراکی، مفهومی هم هستند و رابطه طرح و مفهوم کمابیش اختیاری است. او رابطه دیزاین و مفهوم را طرح‌واره نامید. نقاشی‌های مصری، به یک گروه طرح‌واره‌ها تعلق دارند. آثار امپرسیونیستی، به گروه دیگر و ... (Lopes, 1996: 9). وی از این منظر، معمای سبک را تا حدودی پاسخ داده و نشان داد که حتی واقع‌گرایانه‌ترین آثار هم تحت تأثیر طرح‌واره‌های ذهنی، پیش‌فرض‌های هنرمند در مورد نقاشی با سنتی که در آن پرورش یافته و تکنیکی که آموخته، هستند. مخاطب نیز تنها هنگامی یک نقاشی واقع‌گرایانه را به‌عنوان یک تقلید موفق می‌فهمد که با طرح‌واره‌های آن آشنا باشد (Van den Braembussc, 2009: 22). در واقع می‌توان گفت از منظر گامبریچ، سبکی از هنر غرب مثلاً سبک باروک، پیشرفته‌تر از نگارگری ایران نیست. هر دو، شیوهٔ امکانی تصویری با ظرفیت خاص خود برای بازنمایی هستند.

هنرمند ایرانی برای ترسیم پیکره و یا حیوانات، طرح‌واره‌های محدودی از سنت هنر ایرانی را در آثار خود استفاده و به ندرت تصویری را مستقیماً از طبیعت ترسیم می‌کرده است. استفاده چندباره و بدون تغییر از طرح‌واره‌ها نیز رواج بسیار داشته است؛ برای مثال، طرح‌واره چهره در وضعیت سه‌رخ یا نیم‌رخ در هر دوره بسیار نزدیک هستند (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۷۴ و ۱۷۵). شاید به همین دلیل در مراحل ابتدایی شکل‌گیری فرنگی‌سازی، هنرمندی مانند صادقی‌بیگ نیز طرح‌واره‌های غربی با الگوی چهره سه‌رخ و مشابه نگارگری را سرمشق کار خویش قرار داده و در دوره‌های بعدی است که هنرمندی مانند محمد زمان با طرح‌واره‌های ناآشنا طبع‌آزمایی می‌کند. در نتیجه اختلالی که پیش از این اشاره شد، برای هنرمند ایرانی طبیعی خواهد بود که طرح‌واره‌هایی از سبک‌های مختلف برداشت کند؛ با این تفاوت که این طرح‌واره‌های جدید همچون طرح‌واره‌های موجود در نگارگری مکرر استفاده نشده و برای استفاده در نقاشی ایرانی تطبیق داده یا تصحیح نشده و برای هنرمند ناآشنا هستند.

از معدود نمونه‌های طرح‌واره که مسیر آن را در چاپ‌های مختلف می‌توان تعقیب کرد، تصویر "شبیه کرگدن" اثر جانی سفره‌کش است (تصویر ۸). این نقاشی از روی گراور "کرگدن" اثری از فیلیپ گاله[۳۴] اجرا شده[۳۵] (تصویر ۹) که آن گراور نیز به نوبه خود برگرفته از چاپ مشهوری از دورر[۳۶] (تصاویر ۱۰ و ۱۱) با همین موضوع است (Clark, 1986: 196). به نظر می‌رسد بخشی از ویژگی‌های فرنگی‌سازی (یا آنچه مشکلات آن خوانده می‌شود)، ناشی از مشکل تطبیق امکانات نگارگری با مکاتب متنوع هنر متفاوت غرب باشد؛ به‌ویژه که این دو ژانر کلی، در موارد مهمی تفاوت‌های فاحش دارند. در چنین مواردی، وقتی نقطه آغاز کار بسیار دور و سبک کار هنرمند صلب‌تر باشد، امکان تطابق با دخل و تصرف جزئی وجود ندارد، بلکه باید ترفند آن کار را آموخت (Gombrich, 1992: 81). از آن‌رو که هنرمند ایرانی هم‌زمان آثاری از چند سبک اروپایی را در دسترس داشته، مشکل تنها با یافتن یک راه‌حل تصویری برطرف نخواهد شد. همچنین، باید توجه داشت که طراحی موضوع یا صحنه‌ای ناآشنا معمولاً از آنچه تصور می‌شود، مشکلات بیشتر و حادتری به همراه دارد؛ به همین دلیل است که نه‌تنها برای جانی سفره‌کش، بلکه در اروپا نیز طرح نیمه‌ابداعی کرگدن در چاپ دورر[۳۷]، مدلی

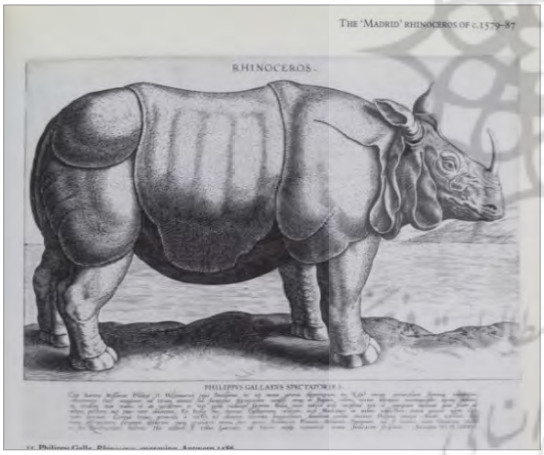
تصویر ۷. محمد زمان، ژودیت و هولوفرن، ۲۰ در ۱۷ سانتی‌متر (۳۳٫۵ در ۲۱ سانتی‌متر با گل‌ها)، حدود ۱۶۸۰، مجموعه خلیلی (URL: 6)

برای تمام تصاویر ترسیم‌شده از کرگدن شد (Gombrich, 1984: 65). در واقع، این کار چنان دشوار و پرزحمت است که هنرمندان ترجیح می‌دادند راه ساده‌تر استفاده از اثر دورر یا آثار مشابه را به‌عنوان طرح‌واره‌ای برای کار خود برگزینند (گریگوری و گومبریچ، ۱۳۸۹: ۳۰۱ و ۳۰۲). نباید از نظر دور داشت هنگامی که جانی سفره‌کش تصویر کرگدن را ترسیم کرد، در فیل‌خانهٔ اصفهان کرگدن نگهداری می‌شد، اما وی به جای ترسیم از روی حیوان زنده، از گراور فیلیپ گاله الگو گرفت (Clark, 1986: 196؛ کمپفر، ۱۳۶۰: ۱۵۳). در عمل، طرح‌واره کرگدن همچون دیگر طرح‌واره‌های آثار چاپی، به انواع طرح‌واره‌های هنرمند ایرانی اضافه شده است. تا این مرحله، فرآیند برداشت از اثری دیگر برای هنرمند فرنگی‌ساز (مانند جانی سفره‌کش) و هنرمند اروپایی (فیلیپ گاله) مشابه است، اما پس از آن، هنرمند ایرانی با مشکلی افزون بر همتای اروپایی خود روبرو بوده است؛ تطبیق طرح‌واره‌ای ناآشنا از یک سنت واقع‌گرا. ناهماهنگی‌های ایجادشده در این موضوعات (از جمله در نگاره شبیه کرگدن)، نقطه‌ضعف نقاش ایرانی نیستند و بخشی از مشکلات، ناشی از تفاوت در امکانات سبک‌ها برای برداشتی واقع‌گرایانه است. این مسائل در دیگر دوره‌های هنری نیز هنگام مواجهه هنرمندان با سبک‌های دیگر و تلاش برای استفاده از آنها پیش آمده و گاهی شناخت و حل کردن این مسائل چند نسل به طول انجامیده است (Gombrich, 1993: 106). همان‌طور که در فرنگی‌سازی، هماهنگ‌سازی و تطبیق تفاوت‌ها پس از چند نسل و در هنر زند و قاجار به بار نشست.

تکنیک

گراور مقتضیات، امکانات و تکنیک‌های ویژه‌ای در اجرا دارد و هنرمند گراورساز مانند هر هنرمند دیگر نمی‌تواند رونوشتی از آنچه می‌بیند ارائه کند، بلکه تنها می‌تواند آن را به مدیوم مورد استفاده خود ترجمه کند (Gombrich, 1984: 28). در واقع، گراورها رونوشت آثار نقاشی یا طراحی اروپایی نیستند، بلکه آنها را در مدیوم دیگری بازنمایی می‌کنند. از سوی دیگر، هنرمند ایرانی به دنبال شبیه‌سازی تکنیک آثار چاپی نبوده است. شاید بتوان گفت که اصولاً چنین امکانی

تصویر ۸. شبیه کرگدن (برگرفته از گراور فیلیپ گاله)، جانی سفره‌کش، برگی از مرقع کمپفر، ۳۰ در ۲۱ سانتی‌متر، ۸۵-۱۶۸۴، موزه بریتانیا (URL: 7)



تصویر ۹. کرگدن، فیلیپ گاله، گراوری بر مبنای چاپ دورر، ۱۵۸۶ (Clark, 1986: 29)

تصویر ۱۰. کرگدن، آلبرشت دورر، چاپ چوب، ۲۹ در ۲۴ سانتی‌متر، ۱۵۱۵، موزه متروپولیتن (URL: 8)

تصویر ۱۱. کرگدن، آلبرشت دورر، قلم و مرکب، ۴۲ در ۲۷ سانتی‌متر، ۱۵۱۵، موزه بریتانیا (URL: 9)

در اختیار هنرمند ایرانی نبوده؛ چرا که نه‌تنها بار دیگر مدیوم اجرا عوض شده است، بلکه افزون بر آن، تفاوت در فنون اجرای گراور و نقاشی ایرانی، آزادی انتخاب را محدود می‌کند. هنرمندی که از ابزاری خطی استفاده می‌کند، از پی ترسیم خطوط سوژه خواهد رفت، در حالی که با ابزاری دیگر مانند قلم‌مو، به دنبال حجم‌ها و فرم‌ها خواهد بود (Gombrich, 1992: 75). این نکته به‌ویژه می‌تواند در شکل اجرا مشکل‌ساز شود؛ زیرا هنرمند فرنگی‌ساز اثر چاپی خلق نمی‌کند، بلکه همانند طرح اولیه دورر یا نقاشی گودیو رنی، طراحی/نقاشی می‌کند و نحوه استفاده او بیشتر حالت الگوبرداری برای خلق نقاشی دارد. اثری که الگوی آن گراور بوده و با آبرنگ و قلم‌موی بسیار ظریف نگارگری بر روی کاغذ صیقل‌یافته اجرا شده است، مقتضیات و محدودیت‌هایی در اجرا برای هنرمند فرنگی‌ساز خواهد داشت. هنرمند فرنگی‌ساز نه‌تنها داده‌هایی از نقاشی اصلی در مورد مثلاً ضربه‌های قلم ندارد (چون از مسیر گراور این داده‌ها حذف می‌شوند)، می‌توان تصور نمود که در صورت اطلاع نیز امکان اجرای مشابه با ابزار سنت تصویری خود را نداشته است. افزون بر این، ابعاد کوچک نگارگری در مقایسه با بیشتر نقاشی‌های رنگ روغن، منجر به کنش نقاشانه متفاوتی خواهند شد. متفاوت بودن کنش نقاشی را شاید بتوان با تفاوت ضربه‌های قلم‌مو مثال زد. در مواردی که اصل کار نقاشی رنگ روغن بوده، لکه‌ها در گراور بیشتر تبدیل به هاشور شده‌اند. اما استفاده از هاشور در نگارگری ایرانی رواج نداشته و نحوه قلم‌گذاری متفاوت بوده و از سوی دیگر، استفاده از لکه‌ها و ضربه‌های قلم‌مو به‌سان نقاشی اروپایی در نگارگری نیست. این موارد در کنار ابعاد غالباً کوچک‌تر نگارگری موجب شده‌اند تا کنش ضربه‌های قلم‌موی رنگ روغن با آنچه در سنت نگارگری وجود داشته، مثلاً پرداز، جایگزین شود.

ابعاد

محدودیت‌های تکنیک چاپ احتمالاً به همراه تلاش برای کاهش هزینه‌های تولید و صادرات آثار چاپی باعث شد که بیشتر گراورها ابعاد کوچکی (در مقایسه با نقاشی) داشته باشند. در این فرآیند، هنرمند ایرانی مانند محمد زمان، هیچ داده‌ای از این که اثر اصلی در چه ابعادی اجرا شده، نداشته است. حذف داده‌های ابعاد کار در گراور و ناآشنایی هنرمند ایرانی سبب شده همچون دیگر موارد امر آشنا، همان‌گونه که گامبریچ تأکید دارد، نقطه آغاز ترسیم امر ناآشنا باشد (Gombrich, 1992: 81). در نتیجه، طبیعی است که اندازه نقاشی او بیش از آنکه شبیه اثر رنی باشد، در حدود گراور منبع با توجه به سنت کتاب‌آرایی دوره خود و در ابعاد متداول و مرسوم نگارگری است.

رنگ

در فرآیند انتشار گراور، گاهی رنگ حذف شده است. در چنین مواردی، هنرمند ایرانی انتخابی جز استفاده از روش سنتی خود برای رنگ‌آمیزی نداشته و در پی استفاده از رنگ‌های درخشان، عدم استفاده از بازتاب‌های رنگی و خاکستری‌های رنگی رفته است. البته در گذشته رنگ‌آمیزی گراورها عملی مرسوم بوده است، اما رنگ‌آمیزی آنها بیشتر با سطوح تخت و گاهی با تکنیک استنسیل اجرا می‌شده و تنها قابلیت انتقال داده در مورد فام رنگی را داشته است.[۳۸] بازتاب‌ها و سایه‌های رنگی که در نگارگری ایرانی معادل نداشته (برای مثال، سایه‌های سبزفام زیر چانه و گردن ژودیت در تصویر ۶)، در این مسیر و در اثر نهایی (نقاشی محمد زمان) کلاً حذف شده‌اند و حتی نوع فام رنگی هم کاملاً متأثر از نقاشی ایرانی و دور از اثر رنی است.

تضاد تیرگی/روشنی

شکل مرسوم اجرای آثار چاپ و محدودیت‌های تکنیکی اجرای گراورها به‌ویژه در دو سه سده اول رواج این تصاویر و پیش از ابداع تکنیک‌های اچینگ[۳۹] و مزوتینت[۴۰] باعث شده بودند تضاد تیرگی و روشنی گراورها در مقایسه با نقاشی اروپایی همان دوره تغییر کند و مثلاً در مورد آثار گودیو رنی، تضاد تیرگی/روشنی کمتر باشد. در نتیجه، هنگام مواجهه با گراور، هنرمند ایرانی درکی درست از تضاد تیرگی و روشنی نقاشی سبک باروک نمی‌توانست داشته باشد و البته در نبود کاربرد ویژه از تضاد تیرگی روشنی در نقاشی ایرانی، آثار فرنگی‌سازی از این نظر بیشتر شبیه آثار نگارگری ایرانی و با تضاد اندک تصویر شده‌اند.

استفاده از تزئین

تزئین کردن تصویر در آثار نقاشی این دوره اروپا به ندرت وجود دارد، ولی محمد زمان از بازنمایی گیاهان برای زیبا ساختن تصویر تحت تأثیر آموخته‌های خود استفاده کرده است (تنه درخت کنار خیمه و گل‌های پایین تصویر). در واقع، نگاره محمد زمان در این نکته خاص، بیشتر یادآور تصویرسازی صحنه‌های تصویرسازی‌شده در نگارگری ایران است. نگارگران ایرانی در نقاشی از طبیعت معمولاً الگویی هماهنگ را به‌کار می‌بردند. آنها غالباً زمین را در نگاره‌ها به‌گونه‌ای تقریباً منظم از گیاهان می‌پوشاندند و چون یکی از اصول زیباشناسی نقاشی ایرانی، پرهیز از فضای تهی است،

به ندرت جایی از سطح نگاره خالی می‌ماند (معین‌الدینی و عصارکاشانی، ۱۳۹۲: ۸۱). قاب تزئینی افزوده‌شده به بالای تصویر نیز که در نقاشی باروک معادلی ندارد، در بستر سنت نگارگری استفاده می‌شود.

سبک

می‌توان گفت که تأثیر نگارگری به‌عنوان سبک خاص دوره هنرمند، محدود به موارد ذکرشده نیست. گامبریچ نشان داد که سبک نیز مانند مدیوم، موجد شکل‌گیری یک نظام ذهنی[۴۱] است. نظام ذهنی سبب می‌شود هنرمند ـ بر اساس امکانات سبکی که در آن پرورش یافته ـ به دنبال جنبه‌های مشخصی در محیط برای ترسیم بگردد (Gombrich, 1992: 81). هنرمند فرنگی‌ساز در بین گراورها، در پی ترسیم بخش‌هایی از تصاویر چاپی، طرح‌واره‌ها، سوژه‌ها یا استفاده از روش‌های اجرایی رفته که نزدیکی بیشتری با هنر ایران داشته یا امکان بیان آنها تا حدودی در سبک دوره او مقدور بوده است. شاید یکی از دلایل عدم اقبال هنرمندان فرنگی‌ساز به گراورهای دورنما، مناظر شهری، جمعیت یا برخی موضوعات و طرح‌واره‌های دیگر از میان انبوه گراورهای منتشرشده در قرون شانزده تا هجده میلادی، همین نظام ذهنی ناشی از سبک باشد. در اثر ژودیت و هولوفرن، هر چند محمد زمان نمی‌توانست تضاد زیاد صحنه شبانه اثر گودیو رنی را با نگریستن به گراور در نظر آورد، اما بعید است با دیدن تصویر ماه در گراور، زمان داستان اثر را متوجه نشده باشد. نظام ذهنی نگارگر در نحوه بیان نور است که باعث شده وی به دنبال تصویر کردن داستان در نوری فراگیر و مشابه نقاشی ایرانی باشد.

نتیجه‌گیری

از اواسط دوره صفوی، مواجهه هنرمندان ایرانی با هنر غرب به دلیل ورود تصاویر بازتولیدی نقاشی به ایران، روند ویژه‌ای دارد که تا پیش از آن بی‌سابقه است. در این دوران، نشانه‌های غیرمستقیم، حاکی از ورود تعداد قابل‌توجه گراور و به میزان کمتری نقاشی کپی به ایران هستند. مسئله مغفول‌مانده و موضوع این پژوهش، عدم دسترسی هنرمندان فرنگی‌ساز هنگام برداشت و استفاده از نقاشی اروپایی به اصل آثار و دگردیسی تصویر نقاشی است. برای مطالعه این فرآیند، سه اثر فرنگی‌سازی از صادقی‌بیگ، محمد زمان و جانی سفره‌کش با توجه به امکان یافتن تمام گراورهای الگوی هنرمندان این آثار، به صورت هدفمند انتخاب و تحلیل شدند.

تحلیل موقعیت ادراکی نقاش فرنگی‌ساز با نظرات والتون نشان از آن دارد که محدود شدن دسترسی به نقاشی غرب از مسیر گراور می‌تواند موجب اختلال جدی در درک نقاشی شود. هر چند هنرمند فرنگی‌ساز با نگریستن به گراور می‌تواند نقاشی اصل را تصور کند، اما در فرآیندِ مواجهه غیرمستقیم داده‌هایِ تصویر دچار دگردیسی شده‌اند و نقاشی توسط هنرمندی دیگر و در مدیومی متفاوت با مقتضیات خاص آن مجدداً اجرا شده است. تحلیل کاربست پرسپکتیو، فنی ناآشنا و جدید در نقاشی ایرانی، در نگاره‌ها حاکی از آن است که برخی از گراورهای استفاده‌شده توسط هنرمندان ایرانی، آثاری عامه‌پسند بوده‌اند. همچنین، تفاوت در توانایی هنرمندان گراورساز در تکرار کیفیت اثر اصلی، همراه با ناآشنایی نقاش فرنگی‌ساز با نحوه آموزش، امکانات آموزشی، الگوها، دسته‌بندی‌ها و تاریخ نقاشی اروپا، مانعی برای درک آثار نقاشی اصلی و قضاوت کیفیت گراورهای غربی بوده است. افزون بر این، در اختیار داشتن هم‌زمان گراورهایی از چند سده از دوره‌های هنری متنوع و گاهی دور از یکدیگر، بر این اختلال ادراکی افزوده است. از سوی دیگر، هر چند در گذشته یکی از کارکردهای مهم گراور، بازسازی نگریستن به نقاشی بوده، اما به دلیل مقتضیات تصویری مدیوم گراور و تغییر داده‌های تصویر، کارکرد نگریستن به قصد آموختن فنون نقاشی غربی برای هنرمند فرنگی‌ساز تا حدود زیادی از میان رفته است. نتیجه طبیعی این اختلال، عدم توانایی قضاوت صحیح در مورد کیفیت هنری گراورها یا آموختن شیوه اجرایی ناآشنا (مانند پرسپکتیو هندسی) است. در نتیجه، بخشی از ویژگی‌های فرنگی‌سازی را که پیش از این نشانه درک ناقص یا ناتوانی هنرمندان فرنگی‌ساز هنگام برداشت از نقاشی غربی دانسته می‌شد، می‌توان اختلالی ناگزیر در درک نقاشی غرب و نتیجه طبیعی فرآیند دگردیسیِ تصویر در گراور دانست.

افزون بر دگردیسی در درک نقاشی غرب از مسیر گراور، تطبیق طرح‌واره‌ها، الگوها و روش‌های اجرای نقاشی، مشکلاتی برای هنرمندان ایران در هنگام وفق دادن امکانات تصویری متفاوت غربی با نقاشی ایران ایجاد کرده است؛ به‌ویژه که ناگزیر بخشی از داده‌ها در مسیر انتقال حذف شده‌اند. تمرکز بر موارد طرح‌واره، تکنیک، رنگ، ابعاد، تضاد،

سبک و تزئین نشان می‌دهد هنرمندان فرنگی‌ساز، نکات حذف‌شده یا تغییرکرده را با روش‌های مرسوم در سبک دوره خود جایگزین کرده‌اند. ناهماهنگی‌های مرسوم در آثار اولیه فرنگی‌سازی نیز ناشی از دشواری در هماهنگ ساختن دو گونه بیان تصویری دور از هم در شرایطی هستند که هنرمند فرنگی‌ساز ناخواسته هنگام برداشت از هنر غرب با مشکل درک صحیح روبرو بوده است؛ شرایطی که در آن ایجاد تطابق و هماهنگی این دو شیوه متفاوت و دور از هم نقاشی، همچون موارد مشابه دیگر در تاریخ هنر، نیاز به چند سده زمان و تلاش چند نسل از هنرمندان داشته و انتظار حل این مشکلات توسط یک هنرمند یا یک نسل از هنرمندان با توجه به موارد ذکرشده، انتظاری واقع‌بینانه نیست. در واقع، فرنگی‌سازی به‌ویژه در مراحل نخست بیش از آنکه هنری التقاطی باشد، نقاشی دوران گذار است.

تا کنون تحلیل، قضاوت و ارزیابی شیوه نقاشی موسوم به فرنگی‌سازی، بیشتر بر اساس نقاشی‌های مبدأ بوده و هنگام پژوهش در مورد آثار این هنرمندان، شرایط و امکانات آنان مشابه وضعیت معاصر با دسترسی بسیار آسان‌تر به منابع نوشتاری و اصل آثار هنری در نظر گرفته شده است. این پژوهش در این مورد که برخی آثار فرنگی‌سازی را نمی‌توان آثار موفقی دانست، با نگاه غالب پژوهشگران و تاریخ‌نگاران هم‌سو است، اما یکی از دلایل این موضوع را نتیجه ناگزیر فرآیند انتقال تصویر نقاشی از مسیر رسانه‌های دیگر می‌داند. مسیر غیرمستقیم و ویژه مواجهه با آثار نقاشی دیگر فرهنگ‌ها تا اواخر دوران قاجار با مدیوم گراور، روش غالب دیدن نقاشی بوده است. از این‌رو، بررسی دیگر آثار فرنگی‌سازی و نقاشی‌های دوره زند و ابتدای قاجار از منظر احتمال اختلال در درک نقاشی و نحوه الگوبرداری و تطبیق طرح‌واره‌های برگرفته از نقاشی غرب، برای پژوهش‌های آتی پیشنهاد می‌شود. در پایان، لازم به ذکر است که باید جسارت و تلاش نقاشان فرنگی‌ساز در مواجهه با هنر غرب و تلاش برای هضم و درک آن را از نظر دور نداشت؛ نکته‌ای که غالباً هنگام قضاوت در مورد این هنرمندان و آثار آنها فراموش می‌شود.

پی‌نوشت

۱. کتاب‌های کتابخانه سلطنتی شبیه اقلام قیمتی و تاریخی، در صندوق نگهداری می‌شدند (کمپفر، ۱۳۶۰: ۱۵۰) و دور از تصور نخواهد بود که استفاده و آموختن از آنها حتی برای نقاشان ساکن اصفهان، به سادگی امکان‌پذیر نبوده است.

۲. واژه دگردیسی در این پژوهش برای تغییرات فرمال یا فیزیکی در تصویر استفاده شده است. برای مثال، در گراوری که روبرداری از نقاشی یا طراحی است، گاهی داده‌ها (برای مثال، تضاد تیرگی/روشن، ابعاد، طراحی، بافت، تکنیک‌های اجرا و ...) تغییر کرده یا مانند رنگ حذف شده‌اند.

3. Ernst Gombrich

4. Kendall Walton

۵. از آن زمان، تنها چند اثر انگشت‌شمار بدون امضا منسوب به هنرمندان غربی فعال در اصفهان موجود هستند.

۶. افزون بر فرنگی‌سازی، برخی از پژوهشگران، نقاشی گل‌ومرغ را نیز تحت تأثیر گراور دانسته و به استفاده از گراور به‌عنوان منبع طرح برای هنرمند ایرانی اشاره کرده‌اند (آژند، ۱۳۸۵: ۳۲۹).

۷. البته ممکن است به قابلیت تکثیر گراور اشاره شود، اما چنین تفاوتی نیز در کمیت است. در گذشته، برخی از هنرمندان از یک تابلوی مورد تقاضای خود چند نسخه اجرا می‌کردند و اگر تقاضا برای یک اثر زیاد بوده، روبرداری از اثر گاهی در چند نسخه انجام شده است. برای مثال، از اثر گودیو رنی، منبع نگاره محمد زمان، بیش از ده نسخه کپی موجود است. چندین گراور نیز از روی همین نقاشی در طول دو قرن بعد از خلق این اثر، تهیه و منتشر شده‌اند.

8. Parallelism

9. Non essentialist accounts

10. Game of make believe

۱۱. نظریه "بازی باورمندی"، محدود به تصویر نبوده و در باب بازنمایی در هنر به صورت کلی است. در این مقاله، تنها از بخش هنر نقاشی آن استفاده شده است.

12. Props

13. Fictional Truth

14. Jan Vermeer

15. Henri Matisse

۱۶. واژه "ژانر" در این نوشتار، برای مفهومی کلی‌تر از استفاده مرسوم آن در ادبیات تجسمی به‌کار رفته است. در گفتمان مرسوم تجسمی، این واژه بار موضوعی دارد؛ مانند ژانرِ طبیعت بی‌جان. مفهوم مد نظر در این نوشته، نزدیکی موضوع و روش در چند سبک یا مکتب مشابه است.

17. Annunciation

18. Master of the Banderoles

هنرمند ناشناسی که گراورهای عامه‌پسند با الگوبرداری از دیگر گراورها ترسیم می‌کرد و به دلیل نوارنوشته‌هایی که در آثار او زیاد ترسیم شده، به این نام شناخته می‌شود.

19. Master F.V.B.

هنرمند ناشناس هلندی فعال در اواخر قرن پانزده میلادی

20. Style of the Period

گامبریچ، اصطلاح سبک دوره را برای سبک تاریخی فراگیر در زمان فعالیت هنرمند و در مقابل سبک یا شیوه فردی وی به‌کار برده است.

۲۱. نخستین کتاب آموزش پرسپکتیو De Artificiali Perspectiva، شامل مجموعه‌ای از طرح‌واره‌ها برای استفاده هنرمندان در سال ۱۵۰۵ م. به چاپ رسید.

22. Master E. S.

استاد ای. اس.، هنرمند ناشناسی آلمانی، فعال در اواسط قرن پانزده میلادی، که به دلیل امضا با حروف ای. و اس. توسط تاریخ‌نگاران به این نام خوانده می‌شود. آثار وی مورد توجه بوده و توسط هنرمندان دیگر تقلید و روبرداری می‌شده‌اند (Mayor, 1972: 118).

۲۳. شاید دلیل عدم توجه به گراورهای عامه‌پسند در میان پژوهشگران ایران این باشد که اصطلاح old master print تنها برای گراورهای هنرمندان پرآوازه گذشته به‌کار نمی‌رود. از آنجا که از چاپ‌های عامه‌پسند تعداد اندکی باقی مانده، در منابع لاتین از همین اصطلاح برای کل چاپ‌های پیش از ۱۸۳۰ م. استفاده می‌شود.

24. Julien de Rochechouart

۲۵. اثر محمد زمان با گراور رنی ۳۰ سال و با نقاشی رنی ۵۰ سال، اثر جانی سفره‌کش با گراور فیلیپ گاله حدود یک سده و با طرح دورر ۱۷۰ سال و اثر صادقی‌بیگ با گراورهای منبع آن ۱۵۰-۱۰۰ سال تفاوت زمانی دارند. با توجه به این فاصله زمانی احتمالاً هنرمندان ایرانی هم‌زمان آثاری از دوره‌های هنری مختلف در اختیار داشته‌اند.

26. Guido Reni

27. Judith and Holofernes

۲۸. مشابهت فام رنگی در اثر محمد زمان و اثر رنی، برخی از پژوهشگران را به این نتیجه رسانده که محمد زمان با داستان تصویرشده آشنایی داشته است. اما از سوی دیگر، احتمال دارد گراوری رنگ‌آمیزی‌شده در اختیار محمد زمان بوده، این فرض با توجه اقبال زیاد به آثار رنی در آن دوران و گراورهای متنوع تولیدشده از همین اثر رنی و همچنین احتمال استفاده محمد زمان از گراور دیگری از رنی برای شخصیت ندیمه ژودیت، دور از ذهن نیست و نشان می‌دهد علاوه بر آشنایی مختصر با داستان این نقاشی، این احتمال را نباید از نظر دور داشت که گراوری رنگ‌آمیزی‌شده در به وجود آمدن نگاره محمد زمان نقش داشته باشد.

29. Sedlmayer collection, Geneva

30. Art & Illusion

۳۱. گامبریچ این اصطلاح را برای چرایی تفاوت در روش‌های بازنمایی، گونه‌ها و سبک‌های نقاشی در ادوار و جغرافیای متفاوت به‌کار برده است.

32. Schema

33. Natural resemblance

34. Philippe Galle

۳۵. هر چند این نگاره تنها یک مثال است، اما نشان‌دهنده دو نکته مغفول‌مانده واردات گراور به ایران است؛ نخست گراوری که جانی از آن روبرداری کرد، توسط فیلیپ گاله منتشر شده بود که مالک انتشاراتی با شعبه‌هایی در چند کشور بود و به‌ویژه برای چاپ‌های نقاشی اساتید شهرت داشت (Sellink, 1997: 35) و احتمالاً ایران نیز از این تجارت بین‌المللی بی‌نصیب نبوده است. دوم، جانی سفره‌کش از هنرمندان کارگاه سلطنتی نبود، بلکه در بازار اصفهان کارگاه/دکانی برای فروش نقاشی داشت و به نظر می‌رسد دسترسی هنرمندان به تصاویر اروپایی تنها محدود به هنرمندان شاخص نبوده است.

36. Albrecht Durer

۳۷. هنگامی که دورر چاپ چوب مشهور خود را از کرگدن هندی منتشر کرد، به اجبار به منابع دست‌دوم تکیه داشت و تا حدی با خیال‌پردازی، کرگدن را تصویر کرد.

۳۸. باید در نظر داشت که از اواسط قرن نوزدهم به این‌سو با تکنیک‌های مرمت، رنگ بسیاری از گراورها برداشته شده است. به‌بیان‌دیگر، نسبت گراورهای رنگی با گراورهای سیاه و سفید موجود، بیانگر نسبت آنان در گذشته نیست.

39. Etching
40. Mezzotint
41. Mental set

منابع و مآخذ

- آژند، یعقوب (۱۳۷۹). نوآوری و تجدد در هنر صفوی (۱۱۳۴-۱۰۳۸). *هنرهای زیبا*، ۷ (۷)، ۱۱-۴.
- ---------- (۱۳۸۵). **مکتب نگارگری اصفهان**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴). **هنرمند ایرانی و مدرنیسم**. چاپ اول، تهران: دانشگاه هنر.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۴). **نقاشی ایران از دیرباز تا امروز**. چاپ دوازدهم، تهران: زرین و سیمین.
- ---------- (۱۳۹۵). **دایرةالمعارف هنر (سه‌جلدی)**. چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.
- جوانی، علی‌اصغر (۱۳۸۵). **بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- روششوار، ژولین دو (۱۳۷۸). **خاطرات سفر ایران**. ترجمه مهران توکلی، چاپ اول، تهران: نی.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴). **هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین**. چاپ اول، تهران: نظر.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۰). **سفرنامه کمپفر**. ترجمه کیکاووس جهانداری، چاپ اول، تهران: خوارزمی.
- گرابار، اولگ (۱۳۹۰). **مروری بر نگارگری ایرانی**. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- گریگوری، ر. ل. و گومبریچ، ا. ه. (۱۳۸۹). **ایهام در طبیعت و هنر**. ترجمه پرتو اشراق، چاپ اول، تهران: ناهید.
- گودرزی، مرتضی (۱۳۸۴). **تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر**. چاپ اول، تهران: سمت.
- مسعودی امین، زهرا (۱۳۹۵). فرنگی‌سازی در نگارگری مکتب اصفهان: رویکردی فرهنگی. *باغ نظر*، سال سیزدهم (۳۸)، ۴۶-۳۹.
- معین‌الدینی، محمد و عصارکاشانی، الهام (۱۳۹۲). سیر تحول زیبایی‌شناسی طبیعت در تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان. *جلوه هنر*، ۵ (۹)، ۹۰-۷۷.

- Bell, G. (2011). Ten Reasons Why E. H. Gombrich Remains Central to Art History. *https://gombricharchive.files.wordpress.com/201107//ten-reasons-why-e-h-gombrich-remains-central-to-art-history.pdf*. (access date: 2019/11/04).
- Bell, J. (1999). **What is Painting? (Representation and Modern Art)**. London: Thames and Hudson.
- Clark, T.H. (1986). **The Rhinoceros (from Durer to Stubbs 1515- 1799)**. New York: Sotheby's Publications.
- Diba, L.a S. & Ekhtiar, M. (1998). **Royal Persian Paintings (The Qajar Epoch 1785- 1925)**. New York: Brooklyn Museum of Arts & I.B. Tauris Publishers.
- Eldridge, R. (2003). **An Introduction to the Philosophy of Art**. New York: Cambridge University Press.
- Gombrich, E.H. (1978). **Meditation on a Hobby Horse and Other Essays**. 3rd ed. London: Phaidon Press Limited.
- ---------- (1984). **Art & Illusion (A study in the psychology of pictorial representation)**. 7th ed. London: Phaidon Press Limited.
- ---------- (1992). Truth and Stereotype an Illusion Theory of Representation. **The Philosophy of the Visual Arts**. Alperson, Philip (Ed.). New York: Oxford University Press. 72- 87.
- ---------- (1993). **A Lifelong Interest (Conversations on Art and Science with Didier Eribon)**. London: Thames and Hudson. Landau, David & Parshall, Peta (1994). **The Renaissance Print 1470- 1550**. New Haven & London: Yale University Press.
- Langer, A. (2013). European Influences on Seventeenth-Century Persian Painting of Handsome

Europeans, Naked Ladies, and Parisian Timepieces. **The Fascination of Persia**. Zurich: Museum Rietberg Zurich and Verlag Scheidegger & Spiess AG. 170-235

- Lopes, D. M. (1996). **Understanding Pictures**. New York: Oxford University Press Inc.
- ---------- (2005). Painting. **The Routledge Companion to Aesthetics**. Caut, Berys & Lopes, Dominic (Eds.). New York: Routledge. 491- 502
- Margolis, J. (2004). The Philosophy of the Visual Arts: Perceiving Paintings. **The Blackwell guide to aesthetics**. Kivy, Peter. (Ed.). Carlton: Blackwell Publishing Ltd. 215-229.
- Mayor, A. H. (1972). **Prints & People (A Social History of Printed Pictures)**. 2nd ed. New York: Met Publication.
- Podro, M. (1987). Depiction and the Golden Calf. **Philosophy and the Visual Arts: Seeing and Abstracting**. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company. 3-23.
- Schwartz, G. (2013). Between Court and Company Dutch Artists in Persia. **The Fascination of Persia**. Zurich: Museum Rietberg Zurich and Verlag Scheidegger & Spiess AG. 152-169
- Sellink, M. (1997). **Philips Galle (15371612-): engraver and print publisher in Haarlem and Antwerp**. Rotterdam: Private Press, Gouda.
- Van den Braembussc, A. (2009). **Thinking Art (An Introduction to Philosophy of Art)**. Michael Krassilovsky; Rutger H. Cornets de Groot & Dick van Spronsen (Translators). Berlin: Springer Science & Business Media B.V.
- Walton, K. (1990). **Mimesis as a game of make believe: On the Foundations of the Representational Arts**. Cambridge: Harvard University Press.
- ---------- (1992). Looking at pictures and looking at things. **The Philosophy of the Visual Arts**. Alperson, Philip (Ed.). New York: Oxford University Press. 102- 113.
- ---------- (2008). **Marvelous Images (on Values and Arts)**. New York: Oxford University Press.
- Wiesing, L. (2016). **The Visibility of the Image (History and Perspectives of Formal Aesthetics)**. New York: Blomsbery Publishing Inc.
- URL 1: https://www.harvardartmuseums.org/art/2172062 (access date: 2019/12/04).
- URL 2: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1985-329 (access date: 2019/12/04).
- URL 3: https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=13182400 (access date: 2019/12/27).
- URL 4: https://judith2you.wordpress.com/2011/08/20/reni/amp/ (access date: 2019/12/27).
- URL 5: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/669259 (access date: 2019/12/27).
- URL 6: https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-judith-with-the-severed-head-of-holofernes-mss1005/ (access date: 2019/10/05).
- URL 7: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=265788&page=2&partId=1&school=131 (access date: 2019/10/05).
- URL 8: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/356497 (access date: 2019/12/27).
- URL 9: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=720573&partId (access date: 2019/10/05).

Received: 2020/07/16
Accepted: 2021/01/10

A study on the effects of imported engravings on the structure of Farangi-sazi in Safavid's era based on the views of Ernst Gombrich and Kendall Walton

Arash Sedaghatkish[*] Marzieh Piravi Vanak[**] Mohammad Zaimaran[***] Mohammad Reza Emadi[****]

Abstract

Persian painting has been influenced by European art since the Safavid era, resulting in a painting style that became known as Farangi-sazi. Although some of the engravings used in the Farangi-Sazi have been identified in recent years, it seems that research has neglected visual distortion caused due to transferring images and printmaking process up to now. Most sources and studies on Farangi-Sazi have focused on Western art and cultural influence and to lesser extent on European painters at Safavid court. This article, adopting theories of Ernst Gombrich and Kendall Walton, analyzes the process of influence and effects of imported prints on Iranian painting by looking at three works in Farangi-sazi style as samples. The research, by using a descriptive-analytical method, seeks to answer whether some of the features of Farangi-sazi can be attributed to the transfer of painterly image via reproductive pictures. First, by using Walton's ideas, three Frangi-sazi paintings and their source gravures, distortion in perception of genre besides the effects of losing data on perception of execution techniques are analyzed. Then, by using Ernst Gombrich's method, appropriation and matching from European painting focusing on schema, technique, color, scale, contrast, style and ornamental designs have been examined. The result of this study suggests that encounters with European images from different periods, popular to high art, combined with unfamiliarity with Western painting genres, styles and history may have impaired the understanding of Western art. Furthermore, after distortion in some data during printmaking, Iranian artists have combined or substituted those items with elements of Iranian painting.

Keywords: Safavid painting, Farangi-sazi, Ernst Gombrich, Kendall Walton, Distortion

[*] PhD student, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran (Corresponding Author). *ashsedaghatkish@gmail.com*

[**] Associate professor, Faculty of Art Studies and Entrepreneurship, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran. *m.piravi@aui.ac.ir*

[***] Asistant professor, Faculty of Architecture and Urbanism, Islamic Azad University Central Tehran Branch, Tehran, Iran. *mzaimaran16@hotmail.com*

[****] Assistant professor, Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran. *m.r.emadi@aui.ac.ir*