فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۶، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، ۲۸-۱۸
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

مطالعه و تحلیل آثار آلبرتو پازینی نقاش ایتالیایی در عصر ناصرالدین شاه

علیرضا باقی [۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۲۲

چکیده

با روی کار آمدن ناصرالدین‌شاه نقاشان بسیاری در اثر مراوده با دولت‌های اروپایی به ایران آمدند. آن‌ها که اغلب در محافل آکادمی غرب پرورش یافته بودند و تکنیک‌های نقاشی آن خطه را به‌خوبی می‌دانستند با به تصویر کشیدن مناظر سرزمین‌های شرقی به‌ویژه خاورمیانه به شیوه‌ی خاصی رسیدند که به اورینتالیسم یا شرقی‌گرایی معروف شد. آلبرتو پازینی از آخرین و شناخته‌شده‌ترین نقاشانی است که در اواسط قرن نوزده به ایران می‌آید و پس از آن به چندکشور آسیایی، آفریقایی دیگر می‌رود. این تجربه‌ای است که تمام مسیر زندگی هنری او را تغییر می‌دهد. پازینی با گذر از جنبش باربیزون‌ها به شیوه‌ی اورینتالیسم می‌پیوندد. این پژوهش با مدارک مستند که برخی از آن‌ها به‌تازگی کشف شده‌اند و با هدف مطالعه و بررسی موردی آثار پازینی (نقاش ایتالیایی دوره ناصری)، سعی در پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها دارد که: پازینی با کدام رویکرد از نقاشی زمانه‌ی خود به ایران می‌آید؟ پازینی کدام شیوه و رویکرد را برگزیده است؟ عینی‌گرایی او که ریشه در الگوها و چهارچوب‌های هنر غرب داشت، چگونه تأثیری بر آثار دیگر هنرمندان این دوره در ایران داشته است؟ دستاورد این تحقیق نشان می‌دهد پازینی که از جنبش باربیزون‌ها تأثیر گرفته بود، پس از بازگشت از ایران به شیوه‌ی اورینتالیسم می‌پیوندد. در حالی که ملاقات پازینی با نقاشان این دوره به‌جز ناصرالدین‌شاه به چشم نمی‌خورد، ولی با شواهدی که در دست است از راه‌های جنبی دیگری، چون کارت‌پستال‌های گراوور، آثار بزرگان هنر اروپا بر نقاشان سنتی‌ای مانند میرزا امامی‌ها و نجفعلی‌ها تا هنرمندان تعلیم‌دیده غربی مانند کمال‌الملک، تأثیرگذاشته است. در این بررسی به آثاری که آلبرتو پازینی از ایران تهیه‌کرده، شامل نُه اثر رنگ‌روغن و دو طراحی، به‌اضافه تابلوی ناشناخته او در کاخ گلستان تهران، پرداخته می‌شود و در کنار آن سه اثر از سه هنرمند شاخص متکی به سنت بررسی می‌شود: حسینی امامی، احمد نجفعلی و حسین مصورالملکی که از پرده مشهوری از انگر، یکی از پیشگامان اوریانتالیسم که از راه کارت پستال به دست آن‌ها رسیده الهام گرفته‌اند.

واژه‌های کلیدی: اورینتالیسم، شرقی‌گرایی، باربیزون، آلبرتو پازینی، ناصرالدین‌شاه.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.43358.1963

۲- استادیار گروه نقاشی، موسسه عالی سپهر دانش، اصفهان، ایران baghialireza@yahoo.fr

مقدمه

در دوران قاجار نقاشان و طراحان اروپایی بسیاری به ایران آمده‌اند و اغلب به دربار راه یافته‌اند. آلبرتو پازینی[1]، بعد از ژول لوران، شناخته‌شده‌ترین هنرمند و از آخرین سفیران رسمی‌ای است که طولانی‌ترین مدت اقامت را نیز در دربار داشته است. او فرستاده‌ی دولت فرانسه به پیشگاه ناصرالدین‌شاه تازه نشسته بر اریکه قدرت است که در مأموریت خود آثار ارزشمندی را در زمینه‌ی طراحی و نقاشی و گراوور از مناظر و شهرهای ایران تهیه می‌کند. پازینی متعلق به دورانی است که نقاشان عموماً موضوعات تاریخی و اساطیری را به تصویر می‌کشند. انگر در ادامه‌ی اساتید بزرگ نقاشی کلاسیک معتقد است «باید رافائل را زنده کرد» و در طرف دیگر دلاکروای بی‌پرواست و در کنار این دو رئالیسم کوربه راه خودش را می‌رود. پازینی زمانی به ایران می‌آید که به‌تازگی عکس برای بازنمایی در ماموریت‌های برون‌مرزی سندیت می‌یابد و به همین خاطر او از دو شیوه‌ی طبیعت‌گرایی عینی و چنانچه اخیراً فاش شده از به‌کارگیری عکس در آثارش بهره برده است. به نظر می‌رسد پازینی در زمان حضورش در تهران اغلب در دربار بوده و چندین بار در رکاب ناصرالدین شاه به شکار و گردش در طبیعت رفته است. او طرح‌های بسیاری از مناظر مناطق گاه ناشناخته در محل تهیه کرده و یا در برگشت به اروپا نقاشی‌هایی از روی آن‌ها ساخته است. در اینکه بین او و دیگر هنرمندان این دوره ملاقاتی صورت گرفته باشد در مستندات او دیده نمی‌شود و به‌جز حاکمان محلی شهرهایی که از آن‌ها عبور کرده پذیرایی شده است اشخاص دیگری به چشم نمی‌خورد. با این حال طبق تحقیقات تازه منتشرشده عکس‌هایی از آلبرتو پازینی که در آتلیه عکاس معروف برادران عبدالله در استانبول انداخته شده، بعید نیست که همین ملاقات در تهران نیز صورت گرفته باشد. هدف اصلی این پژوهش بازشناسی آثار هنرمندی است جهانی و ناشناخته ولی تأثیرگذار هنر با مختصات غربی در ایران هست.

پیشینه پژوهش

راجع به آلبرتو پازینی مطلب مستقلی تاکنون نوشته نشده است و در میان مؤلفان ایرانی تنها در دو مقاله، یکی نوشته‌ی مهشید مدرس با عنوان «نقاشان اروپایی در ایران در دوره قاجار» و دیگری به زبان فرانسه در مجله «روو دو تهران» (مجله تهران قدیم) از محمدزاده با عنوان «نقش نقاشان در تحول هنر قاجار»[2] به هنرمندانی چون لوران و پازینی در کنار دیگر هنرمندان ناشناخته‌تر اشاره کرده‌اند. در اولین مقاله، نویسنده با عنوان «نقاشان اروپایی در ایران در دوره قاجار»، درج شده در شماره ۶ مجله گلستان، به تأثیر فرهنگ و هنر اروپا به دست هنرمندانی که در دربارهای ایران حضور یافته پرداخته احتمال می‌دهد هنرمندان دربار براثر ارتباط با هنرمندان اروپایی با قواعد طراحی و نقاشی اروپایی آشنا شده باشند، از جمله پازینی که معتقد است نقش کم‌رنگی داشته است. دیگر مقاله به زبان فرانسه در مجله «روو دو تهران» (مجله تهران قدیم) از مهدی محمدزاده با عنوان «نقش نقاشان در تحول هنر قاجار» به هنرمندانی چون لوران و پازینی در کنار دیگر هنرمندان ناشناخته‌تر اشاره کرده‌اند. مقاله‌ی دوم با مضمونی مشابه مقاله‌ی اول از منابع انگلیسی ترجمه شده است. در اینجا بر اساس منابع دست‌اول جزئیات بیشتر و دقیق‌تری از ورود پازینی به ایران و دیگر مناسبات مرتبط ارائه خواهد شد. کامران (۱۴۰۰) نیز در مقاله «بازنمایی دلدادگان شرقی در تصویرسازی‌های رباعیات خیام» منتشر شده در شماره ۲ نشریه هنرهای زیبا؛ با بررسی ۲۰ نمونه از نسخ مصور به زبانهای انگلیسی و فارسی، بر پایه نظریه بازنمایی استوارت هال، به این نتیجه می‌رسد که دلدادگان در رباعیات و برجسته‌نمودن عناصر اروتیک در این بازنمایی‌ها ادامه تفکر شرق‌انگارانه غربی‌ها از شرق هزار و یک شب است و بازنمای ذهنیت غربیان از مفهوم عشق و دلدادگی با توجه به چارچوب‌های اخلاقی و عرفی آنان است که با مفهوم دلدادگی در جامعه ایرانی متفاوت است. در اینجا بر اساس منابع دست‌اول جزئیات بیشتر و دقیق‌تری از ورود پازینی به ایران و دیگر مناسبات مرتبط ارائه خواهد شد.

روش پژوهش

در این پژوهش از هدف پژوهشی است بنیادی که برای دست‌یابی به این مهم از روش کیفی توصیفی -تحلیلی در خلال پژوهش استفاده‌شده است. همچنین در جمع‌آوری اطلاعات و داده‌های تحقیق از روش‌های کتابخانه‌ای، اسنادی و نیز رسانه‌های معتبر جمعی استفاده شده است. تا پس از فیش‌برداری‌های موردی و گسترده و نیز مشاهده دقیق آثار به تحلیل کیفی داده‌های جمع‌آوری شده پرداخته شود. جامعه آماری این تحقیق مشتمل بر آثاری است؛ که مرتبط با نگرش و آموزه‌های غربی تولید شده و بیشتر آن‌ها در موزه‌های معتبر جهان نگهداری می‌شوند. این آثار را در دوسته سنتی‌کاران و نوگرایانی که عکس را برای نمونه چاشنی آثار خود کرده‌اند طبقه‌بندی و موردبررسی و مطالعه قرار می‌گردد. روش تحلیل داده‌ها در این پژوهش روش استقرای علمی است که بر اساس آن از داده‌های جزء‌به‌جزء و پراکنده نتیجه و خوانش نهایی صورت می‌پذیرد.

چارچوب نظری

باربیزون‌ها و رئالیست‌ها میدان‌دار اصلی هنر قرن نوزده

اورینتالیسم در قرن هجده میلادی در عصر روشنگری و جنبش باربیزون‌ها در اواسط قرن نوزده رخدادهای مهم هنری‌ای هستند که تا قرن بیست ادامه می‌یابند. علاقه به فرهنگ شرق در غرب با انتشار اولین نسخه گلستان سعدی در فرانسه و داستان‌های هزار و یک شب برانگیخته شده بود و در ادامه این گرایش در میان هنرمندان مکاتب رمانتیسم، رئالیسم، آکادمیسم، باربیزون، امپرسیونیسم و بعدها حتی در میان مدرنیست‌ها، مانند کاندینسکی و ماتیس، در دو قالب تصویری و ادبی پیروانی یافت. باربیزون‌ها با پشت کردن به موضوعات اساطیری یا تاریخیِ متداول و گرایش به طبیعت و زیبایی‌های عادی فضای اطراف آن توانستند شیوه‌های شخصی را به‌کار گرفته و بر ساختارهای نقاشی در فضای آزاد به‌جای محیط سربسته‌ی آتلیه تأکید کنند. باربیزون‌ها مکتبی منحصربه‌فرد ایجاد نکرد، اما داعیه آن‌ها مانند رئالیست‌ها به‌ویژه ناتورالیست‌ها به‌واسطه دوری از آرمان‌گرایی حاکم در هنر، هنری شاعرانه و درعین‌حال پر جوشش محسوب شد. آلبرتو پازینی، پیرو این جنبش با طبیعت شعرگونه که علاقه‌مند آن بود به ایران آمد. او توانست علاوه بر تأثیر بر تصویرگران این دوره پیش درآمدی بر مکتب موسوم به کمال‌الملک بگذارد، همچنان‌که با آمدن به ایران برای خود نامی دست‌وپا نماید.

نگاهی به بسترهای اورینتالیسم و باربیزون قرن نوزده

اورینتالیسم از واژه‌ی «اوریان»[۳] می‌آید که به معنای «شرق عالم» است، یعنی آنجاکه خورشید برمی‌آید و برای اروپاییان اشاره به سرزمین‌های آسیایی و آفریقایی دارد که در مشرق قاره‌ی اروپا قرار دارند؛ اما در تاریخ هنر اصطلاح اورینتالیسم به آثار هنرمندانی اطلاق می‌شود که در قرن نوزده با سفر به کشورهای آسیای غربی، نقاشی‌هایی با سوژه‌های شرقی مآب می‌کشیدند؛ مثل سلاطین، زنان حرم‌سرا، بازارها و مردمان شرقی که با برداشتی رمانتیک و به طرزی عجیب و افسانه‌ای تصویر می‌شدند. بسیاری از پرده‌های نقاش مشهور قرن نوزده دومینیک انگر و رقیب او دلاکروا از این نوع است. «انگر نقاش واقعیت مثالی بود. او در نقاشی کوشید تا آرمان‌گرایی کلاسیکی (به مدد برجسته‌نمایی اندک، خلوص خط و کمال طراحی برگرفته از مکتب‌های ایتالیایی) را با رمانتیسم زمان -که گریزی از آن نداشت- وفق دهد. از میان بی‌شمار شاگردانش تئودور شاسریو در خور توجه است. بر خلاف انگر دلاکروا به شرق افریقا رفت و نه فقط پژوهش‌هایش درباره رنگ را به‌پیش برد، بلکه کار مایه اغلب نقاشی‌های بعدی‌اش را از طبیعت بکر و زندگی اعراب برگرفت» (پاکباز، ۱۳۹۴: ۵۳ و ۲۱۹). آلبرتو پازینی قبل از اینکه شاگرد شاسریو، از اوریانتالیست‌های معروف شود و به سفارش او به ایران سفر کند، با گروه باربیزون‌ها رفت‌وآمد داشت (گیروو، ۱۹۷۷: ۵۷).

آلبرتو پازینی (۱۸۹۹-۱۸۲۶ م.)

آلبرتو پازینی در سال ۱۸۲۶ میلادی در شهر کوچک «بوستو» در شهرستان «پارما»ی ایتالیا به دنیا می‌آید. دو سال بعد، پدرش از دنیا می‌رود و آلبرتو را مادر همراه با چهار فرزند دیگر به پارما می‌برد. در پارما، آلبرتو زیردست عمویش که نقاش و مذهّب کارکشته‌ای است شروع به یادگیری نقاشی می‌کند. در هفده‌سالگی در آکادمی هنرهای زیبای پارما در بخش نقاشی منظره و طراحی ثبت‌نام می‌کند تا علاقه‌اش را جدی‌تر دنبال کند. مثل بسیاری از نقاشان آن زمان او هم در طلب موفقیت و با تشویق‌های یکی از اساتیدش در آکادمی پارما، سال (۱۸۵۲ . م) به پاریس می‌رود. نخست به گروه «باربیزون‌ها» در دهکده‌ای جنگلی و سرسبز در حومه‌ی پاریس می‌پیوندد که نقاشان بسیاری چون تئودور روسو، کورو و کوربه به آنجا رفت‌وآمد داشتند. محفل باربیزون‌ها با سوژه‌های تاریخیِ نقاشان آکادمیک سخت مخالف بود و در عوض به نقاشی از طبیعت گرایش داشت. آن‌ها نقاشی در هوای آزاد را آغاز کردند که بعدها امپرسیونیست‌ها آن را تا انتها پیش بردند. باربیزون‌ها نقاشی خود را تا نیمه در طبیعت کار می‌کردند و سپس در آتلیه آن را کامل می‌کردند. (پاکباز، ۱۳۹۴: ۳۲۶). در سال (۱۸۵۳ . م) یکی از چاپ‌های سنگی پازینی با عنوان «شامگاه» در سالن پاریس پذیرفته می‌شود و بدین ترتیب پازینی جواز ورود به کارگاه تئودور شاسریو (۱۸۵۶-۱۸۱۹ م.) را کسب می‌کند (ژولر، ۱۹۹۴، ۱۱۴-۱۴۰). شاسریو که خود شاگرد انگر بود، از آنجاکه انگر را خشک و بی‌روح یافته بود، از سبک و سیاق او فاصله گرفته و به دلاکروا پیوسته بود، اما انضباط آموزشی سخت‌گیرانه انگر را ترجیح می‌داد. دو سال بعد شاسریو، پازینی را به‌جای خود برای انجام‌وظیفه‌ی سفیر تام‌الاختیار در ایران به نیکلا بروسپر بوره (۱۸۸۶-۱۸۱۱ م.)، دیپلمات فرانسوی، پیشنهاد می‌دهد. او از جنوب ایران، از طریق شبه‌جزیره عربستان، وارد ایران می‌شود. یکی از نخستین طرح‌های او منظره‌ی غروب بوشهر است. سپس به نظر می‌رسد از راه شیراز و اصفهان خودش را به تهران می‌رساند. مدارک نوشتاری چندانی از سفر او در ایران وجود ندارد. نام شیراز و اصفهان در عنوان آثار او اغلب در کنار کاروان و بیابان آمده است و ما تصاویری از کاروان‌های ایرانی را در کوه‌های شیراز و بیابان‌های اصفهان در حال اتراق یا حرکت می‌بینیم (تصویر ۱ و ۲).

تصویر ۱. آلبرتو پازینی، کاروانی آماده‌ی سفر میانه‌ی راه شیراز و اصفهان، حدود ۱۸۶۴، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۰۶/۷×۶۰ سانتیمتر، کلکسیون etude deburax، 1995 (URL۱۲).

تصویر ۲. آلبرتو پازینی، توقف کاروان در ایران، ۱۸۵۹، رنگ‌روغن روی بوم، ۲۱۵ × ۱۰۰ سانتیمتر، حراج کریستیز، ۲۰۱۰ (URL۱۲).

پازینی در طول سفرش در ایران اغلب طراحی می‌کرده است و کمتر در فضای باز تابلوی رنگ‌روغنی کارکرده است. تنها تابلوی رنگ‌روغنی که به‌یقین او در زمان حضورش در ایران کارکرده، منظره‌ای از کوه دماوند است (تصویر ۱۰). این تنها اثری از اوست که در ایران به‌جامانده و اکنون در موزه کاخ گلستان است.

در دیگر آثار او که به‌احتمال زیاد از روی عکس کارشده طرحی است از ورود خود و سفیر فرانسه به دروازه قزوین، درحالی‌که جمعیت دکاندار و فوج آدم‌های کنجکاو برگردشان جمع شده‌اند (تصویر ۳) این طراحی به‌وضوح برای چشم تماشاگر غربی ساخته‌وپرداخته شده، از آن‌رو که تا قبل از او پاسکال کوست و فلاندن، یا حتی ژول لوران، با توجه‌به نقوش باستانی، مصداقی از زمان ازدست‌رفته و ابژه‌پرستانه، ارزش‌های تصویری را در قالبی پیتورسک (خوش‌منظری) تصویر می‌کنند.

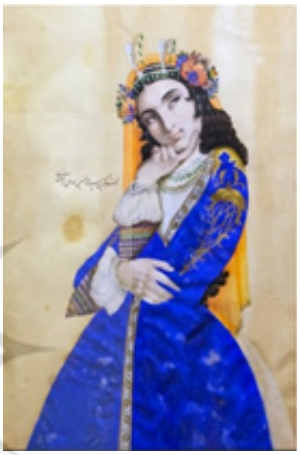
تصویر ۳. ورود دیپلمات فرانسوی و پازینی به تهران (احتمالاً از دروازه قزوین)، طراحی با مداد، ۱۸۵۸ م موزه کونانیکا (URL6).

اینکه پازینی در طی اقامت هجده‌ماهه که گفته می‌شود ده ماه را در دربار و در رکاب ناصرالدین‌شاه بوده، بر هنرمند این دوره تأثیری داشته یا با آن‌ها در ارتباط بوده یا نه اطلاعی در دست نیست. بنا به شواهدی تازه منتشرشده از طرف فائوستو مینرووینی، استاد پژوهش‌های هنری، پازینی علاوه بر طراحی زنده از عکس نیز بی‌بهره نبوده است. او با سرکشی به عکس‌های خانوادگی پازینی دریافته که او در زمان اقامت در استانبول در آتلیه عکاسی برادران عبدالله که از عکاسان معروف آنجا بوده‌اند، سه عکس از خش گرفته است. بر همین اساس احتمال اینکه چنین اتفاقی در تهران نیز افتاده باشد چندان بعید نیست[۴].

تصویر ۴. آلبرتو پازینی، یادداشت‌های ایران (۴۷ طراحی)، ۱۸۵۵-۱۸۵۶. موزه کونانیکا (URL13) museo conanica.

انگر از اساتید مزین‌الدوله و کمال‌الملک به‌شدت به رافائل و سبک و سیاق او گرایش داشت و معتقد بود «رافائل را باید زنده کرد» (هوتکوور، ۱۹۵۰، ۱۲۲). برخلاف جریان نئوکلاسیسم زمانه‌اش که اغلب حکایات تاریخی و اسطوره‌ای را موضوع نقاشی می‌کرد، بیشتر آثارش را به زنان برهنه اختصاص داده است. یکی از سوژه‌های مورد علاقه‌ی او زنان شرقی بود. پرده‌ی «اودالسیک و برده»ی او سرآغاز جریانی بود که جلوه‌ی زن شرقی را از نگاه غربی نمایش می‌داد و به‌سرعت در فرانسه و به‌ویژه پاریس، پایتخت اورینتالیسم قرن نوزدهی، پیروان زیادی یافت. انگر که برخلاف نقاش مشهور هم‌عصرش دلاکروا عکس را برای استفاده‌ی نقاش غدغن نمی‌کرد، می‌توانست با به‌تصویرکشیدن جزئیات بیشتر و دقیق‌تری از مظاهر شرق، مانند لباس‌ها، قماش‌ها، اسباب و آلات شرقی اثرش را در چشم بیننده‌ی غربی زنده‌تر جلوه دهد. این نگاه از طریق اولین دانش‌آموختگان اروپایی در عصر ناصری، به‌خصوص مزین‌الدوله (۱۲۶۳ هـ.ق/۱۳۱۲ هـ.ش)، به ایران می‌آید. مزین‌الدوله که برای فراگرفتن فن نقاشی به پاریس اعزام می‌شود و در آنجا در کارگاه انگر شاخص‌های هنر غربی را مستقیم درک می‌کند، پس از مراجعت به ایران بیش از نیم‌قرن معلم نقاشی در دارالفنون است. این جریان بعد از او با کمال‌الملک ادامه می‌یابد که به همین منوال تکنیک‌های نقاشی غربی و در کنارش برخی سوژه‌ها و نگاره‌های غربی را به نقاشی ایرانی وارد می‌کند. «کمال‌الملک فرنگی سازی و نقاشی ایرانی مطابق با سنت نقاشی دورگه اروپایی-ایرانی را به‌کل مقهور طبیعت‌گرایی اروپایی کرد» (معین‌الدینی و عصار کاشانی، ۱۳۹۱، ۸۱). اما این تنها راه تأثیر جریان‌های غربی در این سوی عالم نیست. با پیشرفت صنعت چاپ، تصاویر برخی نقاشی‌های غربی در اثر رفت‌وآمد میان اروپا و ایران به دست هنرمندان ایرانی می‌رسد. نمونه‌ی عالی این شیوه‌ی تأثیرگذاری نقاشی غربی بر نقاشی ایرانی، تابلویی از انگر با عنوان «کنتس دوسونویل (بروگلی)» (تصویر ۵) است (هارت، ۱۳۸۲، ۸۷۵). مثنی‌برداری و گرته‌برداری از این نقاشیِ معروف در آن زمان را روی چند قلمدان اثر قلمدان نگاره‌ای معروف این دوره می‌توان مشاهده کرد.

تصویر ۵. ژان دومینیک انگر، کنتس اسونویل، ۱۸۴۵، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۲۰ × ۹۰ سانتیمتر،
(The Frick Collection,New York (États-Unis) (URL8)

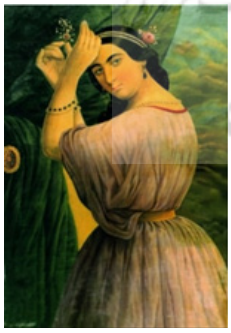


تصویر ۶. سید محمدالحسینی‌الامامی، شاهزاده خانم، گواش و آبرنگ، بدون تاریخ، ۲۵ × ۳۴ سانتیمتر، منبع: کاخ گلستان (نگارنده).

تصویر ۷. احمد ابن نجفعلی، قلمدان لاکی، ۱۸۶۵-۱۸۶۴، ۲۳,۶×۳,۶×۳,۷ سانتیمتر. موزه هنر هاروارد (URL۱۱)

تصویر ۸. حسین مصورالملکی، قلمدان لاکی، حدود دهه ۱۳۱۰ ش، ۲۳ × ۴ سانتیمتر، ارتفاع حدود ۴ سانتیمتر (نگارنده: از مجموعه خانوادگی مصورالملکی در اصفهان).

در قلمدانی کار احمد یکی از پسران نجف اصفهانی، کنتس اروپایی در تابلوی انگر، تنها با تغییراتی در لباسش ایرانیزه شده است (تصویر ۷). در نمونه‌ی دیگری کار قلمدان نگار معروف اصفهانی، حاج حسین مصورالملکی (۱۲۶۸ ق./۲۴ دی‌ماه ۱۳۵۶ هـ. ش)[۵] نشانه‌های واضحی از گرته‌برداری از این اثر دیده می‌شود (تصویر ۸). در پرده‌ای اثر حسینی امامی (پدر میرزا آقا امامی) که در کاخ گلستان است، فیگور واقع‌نمای پرده‌ی انگر، به شیوهٔ نگارگری ایرانی به‌صورت دوبعدی و تخت اجرا شده، به‌جز صورت و موهاکه کمی حجم دارند، با جامه‌ای یکدست لاجوردی و آذین‌های تزیینی و نیم‌تاجی بر سر (تصویر ۶). موهای طلایی کنتس فرانسوی، در اثر امامی سیاه شده و چهره‌ی درخشان و سرخ و سفیدش به رنگ اخرایی مات و کدر درآمده است (عزیزی، ۱۳۹۵: ۱۳۴-۱۳۳) رد این پرده‌ی انگر و به‌طور کلی‌تر تأثیر نگاه اورینتالیستی اروپایی را می‌توان در یکی از پرده‌های کمال‌الملک نیز جستجو کرد. او در پرده‌ی «دختر مصری» (تصویر ۹) زنی را روبروی پرده‌ای پرچین و شکن تصویر کرده که در پشت پرده منظره‌ای وهم‌آلود و ابرآلود در دوردست دیده می‌شود. گویی کمال‌الملک حالت فیگور زن در پرده‌ی انگر را کمی تغییر داده و دست‌های او را بالا آورده است. بر اساس تاریخی که در پایین تابلو نوشته شده، این اثر پیش از سفر کمال‌الملک به اروپا کشیده شده است.



تصویر ۹. کمال‌الملک، دختر مصری، ۱۲۹۵ ه.ق، رنگ‌روغن روی بوم، ۷۱×۱۰۰ سانتیمتر، موزه مجلس شورای اسلامی (URL7).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این بدین معنی است که نقاشی اروپایی در این زمان به‌شدت بر تحولات تصویری در ایران تأثیر داشته است، آن‌هم نه‌فقط از لحاظ تکنیک نقاشی، بلکه از لحاظ انتخاب موضوع. شیفتگی به مصر در قرن نوزده در میان هنرمندان فرانسوی در دوره‌ای چنان بالا گرفته بود که امروزه تاریخ‌نگاران آن را دوره‌ی «سرمستی مصری» (اجپتومانیا) می‌نامند؛ اما کمال‌الملک بی‌آنکه دچار سرمستیِ مصری باشد تنها به تقلید از اروپاییان زنی مصری را در همان حال و هوای اورینتالیستی غربی نقش می‌زند (دیبا، ۱۴۰۰: ۲۱۲-۲۰۹). یکی از تابلوهای پازینی از مناظر ایران قله‌ی برف‌گرفته‌ی دماوند در مرکز تابلو در پشت کوه‌های لار قرار گرفته و شترسواری در جلوی منظره در حال گذر است. در پایین تابلو، سمت چپ، به سبک و سیاق نقاشان قاجاری، به فارسی نوشته شده «شبیه کوه دماوند مشرف به سمت لار عمل پازینی» و در گوشه‌ی راست، امضای پازینی به لاتین و تاریخ ۱۸۵۶ آمده است. اگر شترسوار این تابلو را که المانی کاملاً اورینتالیستی است حذف کنیم، با یکی از منظره‌های باربیزون‌ها روبرویم. در میان آثار کمال‌الملک نیز تابلویی مربوط به سال ۱۳۰۶ قمری در دست است که کوه دماوند را درست از همین زاویه نشان می‌دهد (تصویر ۱۰)، با این تفاوت که در این اثر خیمه‌های متعدد اردوی شاه در پای کوه، در جلوی تصویر، دیده می‌شود. در گوشه‌ی راست تابلو نوشته شده «خانه‌زاد محمد نقاش‌باشی پیشخدمت حضور همایون». این اثر سی‌وسه سال بعد از کوه دماوند پازینی خلق‌شده و نشان می‌دهد که حضور پازینی در ایران تأثیرات بسیاری بر نقاشان ایرانی داشته است (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۰. آلبرتو پازینی، شبیه کوه دماوند مشرف به سمت لار، ۱۸۵۶، رنگ‌روغن روی بوم، ۵۶ × ۸۰ سانتیمتر (نگارنده، کاخ گلستان تهران)

تصویر ۱۰. بخشی از تابلو دماوند پازینی از راست به چپ شترسوار، در وسط امضای پازینی به لاتین و در آخر نوشته فارسی (نگارنده)

تصویر ۱۱. محمد نقاش‌باشی (کمال‌الملک)، دورنمای کوه دماوند، ۱۳۰۶ ق. رنگ‌روغن روی بوم، ۵۹ × ۴۴ سانتیمتر، کاخ گلستان (URL2).

نگاهی به آثار پازینی

مجموعه‌ای از چهل‌وهفت طراحی پازینی با عنوان «یادداشت‌های ایران» (تصویر ۱۰) در سال ۲۰۱۸ در نمایشگاه «پازینی و شرق» در شهر پارما به نمایش درآمد که قدرت او در طراحی، به‌ویژه واقع‌نمایی و پرسپکتیو را نشان می‌دهد. در میان این طراحی‌ها منظره‌هایی از طبیعت ایران، کاخ‌های قاجاری، بناهای قدیمی، مقبره کوروش و چهره‌ها و فیگورهای مردمان عادی را می‌بینیم. پازینی با این طراحی‌ها به نظر می‌رسد در حال ثبت واقعیت‌های شرق عالم یا همان «اوریان» عجیب‌وغریب و رازآلود مانند طراحی‌های لوران و کوست و فلاندن است. این در صورتی است که در آثار رنگ‌روغن پازینی که تعداد معدودی از آن‌ها نمایش داده شده‌اند رفتار نقاشانه و شخصی‌تری را مشاهده کرد. لازم به ذکر است که اگرچه در سال ۱۸۵۰م عکاسی برای ماموریت‌های برون‌مرزی از طرف دولت فرانسه به رسمیت شناخته می‌شود ولی پازینی در اینجا بیش از هر چیز به چشمانش اعتماد داشته لذا دقتی نه عکاسانه بلکه نقاشانه را در طرح‌های خود به‌کار گرفته است. استاد او شاسریو در سفر به مراکش و الجزایر، عادت داشت جزئیات جالب‌توجهی را که نمی‌توانست با طراحی روی کاغذ بیاورد، در حاشیه‌ی اسکیس‌هایش یادداشت کند؛ اما گویا پازینی این عادت را از استاد نگرفته است، چون در طراحی‌هایی که از او در

دسترس است تنها به نوشتن نام محل اکتفا کرده و جزئیات را به تصویر درآورده است. در حقیقت او به قدرتِ تصویر بیش از قدرتِ واژه‌ها ایمان داشته است. این همان جریانی است که به شکل روشن‌تری در نیمه‌ی دوم قرن نوزده در نقاشی اروپایی رایج می‌شود، یعنی بریدن پیوند ادیبانه از نقاشی و تاکید بر روایت تصویری. طبق قرائن تقریباً تمامی تابلوهای رنگ‌روغن پازینی در بازگشت به پاریس کشیده شده و بی‌شک اسکیس‌ها یا یادداشت‌های ایران به او کمک کرده تا جزئیات را دوباره در پاریس به یاد آورد و با رنگ‌های زنده روی پرده نقش زند تا آنجاکه آثار تازه‌اش پس از بازگشت از سفر، تحسین محافل هنری در پاریس را برمی‌انگیزد و بسیاری او را استاد نور و رنگ می‌نامند. (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲. محله‌ای در تهران (گنبد مسجد سپه‌سالار در آن دیده می‌شود)، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۸۵۷ م، موزه بوستون (URL4)

پازینی موفق می‌شود برای نخستین‌بار شرق واقعی‌تری را، با جلوه‌های کمتر وهم‌آلود و رمانتیک، به غربیان نشان دهد. هرچند او هم بعدها، به‌خاطر شهرتی که از تابلوهای مربوط به استانبولش کسب می‌کند، گهگاه به همان جلوه‌های غیرواقعی و رمانتیسمی اوریانتالیست‌های پیش از خود بازمی‌گردد تا سفارش‌دهنده‌هایش را راضی کند. در تابلوی بزرگی (۲۲۸ در ۱۳۰ سانتیمتر) با عنوان «کاروان شاه ایران» (تصویر ۱۳)، که او در سال ۱۸۶۷ برای سفارش‌دهنده‌ای پاریسی کشیده است، ناصرالدین‌شاه سوار بر اسبی همراه خدم‌وحشمش در بیابانی بیرون شهر در حال گذرند و در میان کاروان حیوانات عجیبی چون شیر و فیل به چشم می‌خورد که بی‌شک برای شگفت‌زده کردن و راضی نگه‌داشتن سفارش‌دهنده به واقعیت اضافه شده‌اند (ژولر، ۱۹۹۴).

تصویر ۱۳. آلبرتو پازینی، کاروان شاه ایران، ۱۸۶۷، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۳۰ × ۲۲۸ سانتیمتر، موزه شهر بوستا (URL9)

در میان تابلوهای شهری پازینی از ایران، یک تابلوی رنگ‌روغن به نظر حوالی مسجد سپه‌سالار در تهران را نشان می‌دهد و گزمه‌های سوارهٔ تهران با مشعل‌هایی در دست در حال بردن چند زندانی به محبس‌اند (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴. آلبرتو پازینی، گزمه‌های شبانه‌ی تهران، ۱۸۵۹، رنگ‌روغن روی تخته، ۸۷ × ۱۵۶ سانتیمتر، کلکسیون خصوصی
(The painting is in private collection) (URL3)

در یکی دیگر از آثار او، پازینی تقریباً منظره‌ی شهری مشابهی را برای تصویرکردن فضای اصفهان به‌کار برده است و گلدسته‌ی مسجد سپه‌سالار را با گنبدی عوض کرده و گزمه‌ها در اینجا در کوچه‌ای تنگ و تاریک در حال دور شدن‌اند و به‌جای فانوس در دست یکی از پیاده‌ها فانوسی بزرگ است (تصویر ۱۵). این موضوع نشان می‌دهد پازینی بارها از طراحی‌های اندکش برای خلق تابلوهای متعدد استفاده می‌کرده است.

تصویر ۱۵. آلبرتو پازینی، کوچه‌ای در اصفهان، ۱۸۶۳، رنگ‌روغن روی بوم، ۲۶٫۶۷×۳۵٫۵۶ سانتیمتر، حراجی تاژان، پاریس
(lot 274, Desamber 6,2007,Tajan Paris,Sale) (URL7)

از دیگر آثار او سه تابلو از مناظر مربوط به سلطانیه‌ی زنجان‌اند. در این تابلوها هم کاروان و کاروانیان نقش پررنگی بازی می‌کنند و گنبد سلطانیه در دوردست گاه در میان گردوغبار به‌سختی دیده می‌شود (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۶. آلبرتو پازینی، ورود به کاروان‌سرای سلطانیه، ۱۸۵۸، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۰۲ × ۶ سانتیمتر، کلکسیون خصوصی (URL۷)

اغلب منظره‌های طبیعت پازینی را می‌توان در ادامه‌ی سنت نقاشی پیتورسک (خوش‌منظر[۶]) اروپایی قلمدادکرد (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۱۱۲) اما یک تابلوی درخشان منظره‌ی چراگاهی در مسیر تهران به تبریز را نشان می‌دهد که به‌سختی می‌توان آن را تابلویی اورینتالیستی یا پیتورسکی نامید. در این اثر نه خبری از غروب خیره‌کننده است، نه شترها و کاروان‌های اورینتالیستی، نه ویرانه‌های پیتورسکی (تصویر ۱۷) و در عوض تصویر واقع‌نمایی است که او از باربیزون‌ها به ارث برده است.

تصویر ۱۷. آلبرتو پازینی، چراگاه در مسیر تهران به تبریز، ۱۸۶۴، رنگ‌روغن روی بوم (کلکسیون خصوصی) (URL5)

آلبرتو پازینی از باربیزون تا اورینتالیسم

از اورینتالیست‌ها از جمله انگر هرگز به سرزمین‌های اگزوتیک شرق نرفته بودند و از طریق عکس‌ها و تصاویر روزنامه‌ها، یا خرید اسباب و اثاثیه بومی اگزوتیک و عتیقه‌جات پرده‌هایشان را سروسامان می‌دادند. دلاکروا با رفتن به مراکش و دیگران به پیروی از او از جمله شاسریو، استاد پازینی، جزو هنرمندانی بودند که سفر را گشاینده کار نقاشان دانستند. اورینتالیست‌هایی که می‌توانستند خودشان را به سرزمین‌های شرقی برسانند در بازگشت به سرزمینشان کولباری از تصاویر و خاطرات و یادداشت‌ها و حکایت‌های دست‌اول را برای مردمان سرزمینشان تحفه می‌بردند.

در منابع اشاره به ورونز استاد ونیزی شده که در آثار پازینی مشاهده شده است، سبز ورونز در مناظر پردرخت او به‌وضوح دیده می‌شود همچنان در نامه‌ای او اشاره به رنگ سبز یاقوتی می‌کند که فقط در ایران دیده است. در آثار مربوط به سفر به استانبول که اوج رنگ‌آمیزی درخشان پازینی در نقاشی‌اش به شمار می‌رود خصوصیت گفته شده واضح‌تر است. در نقاشی‌های پازینی از ایران او اغلب آدم‌ها را در حال شکار یا تجمع‌های عادی تصویر کرده است، او مانند سلف‌اش ژول لوران کمتر به نگاره‌های باستانی پرداخته است. حتی در اثر کمتر دیده‌شده‌ی «دماوند» در کاخ گلستان اگر مرکب سوار عرب (از المان‌های تیپیک اورینتالیست‌ها) از تابلو حذف شود نشانی از علامت‌هایی که گویای مکتبی خاص به‌جز واقع‌نمایی در آن باشد نیست.

نتیجه‌گیری

در میان خیل هنرمندانی اروپایی که در عصر ناصرالدین شاه به ایران آمده‌اند، از نقاشان و طراحان گرفته تا عکاسان هیچ‌یک شهرت آلبرتو پازینی را ندارند تا جایی که به او لقب شاهزاده اوریانتالیست‌ها نیز داده‌اند. پازینی از جمع دو حلقه باربیزون ها و اوریانتالیست‌های شناخته شده نقاشی اروپا به ایران می‌آید. او با سفر به ایران توانست با مؤلفه‌های مختلف آیین‌ها و هنر اسلامی آشنا شود و در آثارش به آن‌ها عمق تازه‌ای دهد. مسیری که با لوران و سپس پازینی آغاز می‌شود، به شیوه‌های مختلفی در نقاشی ایران نمود پیدا می‌کند؛ شیوه‌هایی که نه مانند شیوه‌های آکادمیک آن‌چنان خشک و نه مانند شیوه‌های رمانتیک آن‌چنان آزاد و بی‌قید بودند، بلکه توان گذشتن از واقع‌نمایی صرف و عکس گونه و بی‌مایه را داشتند. پازینی را باید جزو آخرین نسل از نقاشان قرن نوزده دانست که واقعیت را هنوز با نگاه مستقیم درک می‌کنند و به بیننده نشان می‌دهند، نسل نقاشانی که هنوز در اثر فراگیری عکس و عکاسی نگاه‌کردن را یکسره وانهاده‌اند. نقاشی‌های پازینی با آنکه تلاش می‌کنند واقعیت را نشان دهند اما نقاشی عکس‌گونه نیستند. در آثار منتسب به دیدار پازینی از ایران، اثری از پرتره تکی، این موضوع فراگیر دیده نشد که به نظر می رسد بیشتر از آنکه به مهارت او در پرتره سازی مرتبط باشد، به رئالیزم برنده و احتمالاً بی‌پرده و دیگری ملاحظات اخلاقی - فرهنگی و احتمال دیگر شاید روش به اختیار هنرمند و نه آمرانه که هنوز در دیدن آن عادت نبود. در نظر هنرمندان وقت اسلوب و روش نقاشی با فضای آرمانی و انتزاعی نقوش همچنان‌که در اثر حسینی امامی در مثنی برداری پرتره‌ای از انگر نشان داده شد، پیکروارگی و شی وارگی و اصولاً شباهت سازی هنوز با مختصات نقاشی غربی فاصله زیادی احساس می‌شود. گرایش به مکان‌های مذهبی چون مساجد یا بازارها در مکتب کمال‌الملک با دست‌کشیدن از پرتره‌های درباریان و نخبگان و روی‌آوردن به منظره‌نگاری در نقاشی، در دستان شاگردان کمال‌الملک اقدامی جسورانه و حتی مدرن به‌حساب می‌آید که ریشه‌های آن را باید در نقاشی غربی و حضور نقاشان غربی در ایران جستجو کرد. بدین ترتیب تأثیر پازینی و اوریانتالیست‌های دیگر بر نقاشی ایران در دوره‌ی قاجار را می‌توان حتی با تأثیر عکاسی در این دوران مقایسه کرد.

پی‌نوشت

1. Alberto Pasini
2. Le rôle des artistes-peintres dans le développement de la peinture qâdjâr
3. orient
4. Fausto Minervini, Emprunts et restitutions. spects du dialogue photographique entre France et Italie dans la seconde moitié du XIXe siècle.in «ArtItalies», n. 2019,25, pp. 60-52.Discourse

۵. تاریخ فوت مرحوم حسین مصورالملکی در منابع معتبر فارسی به اشتباه سال ۱۳۴۸ ذکر شده که صحیح آن ۲۴ دی ماه ۱۳۵۶ هجری شمسی یعنی چند ماه قبل از انقلاب اسلامی است. لازم به ذکر است نگارنده خود به عنوان هنرجوی هنرستان هنرهای زیبای اصفهان در مراسم خاکسپاری ایشان شرکت داشتم (برای صحت گفته‌ها از بازماندگان ایشان نیز کسب اطلاع شد).

۶. «ویژگی اصلی پیتورسک برجسته کردن زیبایی چشم انداز با کمک اغراق های لازم در سایه روشن، افزایش تضاد رنگ ها، و دخل و تصرف در پرسپکتیو منظره به نفع زیبایی شناسی اثر است. نوعی پوشش مه گونه نیز سطح کار را در بر می گیرد تا منظره، از آن چه به چشم فرغیر مسلح می آید، زیباتر دیده شود». (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۱۱۲).

منابع

پاکباز، رویین. (۱۳۹۴). ***دایره المعارف هنر***، تهران. فرهنگ معاصر.

حسینی، مهدی. (۱۳۷۷). هنرهای تجسمی: میرزا ابوالحسن خان غفاری (صنیع‌الملک) ۱۲۸۳-۱۲۲۹ه.ق و داستان هزار و یک شب. هنر بهار. شماره ۳۵. ۷۶-۸۴.

دل‌زنده، سیامک. (۱۳۹۶). ***تحولات تصویری هنر ایران***. تهران. نظر.

دیبا، لیلا. (۱۴۰۰). نگارستان گمشده. ***مجموعه مقالات نقاشی و هنر عصر قاجار***. ترجمه علیرضا بهارلو. تهران. خط و طرح. ۹۰۲-۲۱۲.

عزیزی، رویا؛ شاهین، آزاده. (۱۳۹۵). ***هنر جلدسازی سنتی ایرانی با معرفی تعدادی از هنرمندان اصفهانی***. اصفهان. سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.

کامران، افسانه. (۱۴۰۰). بازنمایی دلدادگان شرقی در تصویرسازی‌های رباعیات خیام. ***نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی***، 62(2)، 5-51. iod: 95022.01/200666.300462.0202.avafj

لعل شـاطری، مصطفی، سـرافرازی، عباس، وکیلی، هادی. (۱۳۹۵). نفـوذ غـرب در نقّاشـی ایـران از ابتـدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری. ***نشـــریه پژوهش‌های تاریخی ایـــران و اسلام***، 01(91)، 581-012. iod: 11122.01/ 0892.7102.rhj.

مدرس، مهشـید. (۱۳۸۶). نقاشـان اروپایی در ایران در دوره قاجار. ***فصلنامه گلستان هنر***. سال سوم شماره ۳. ۳۹-۹۸.

معین‌الدینـی، محمد؛ عصار کاشـانی، الهام. (۱۳۹۱). سـیر تحـول زیبایی‌شناسـی طبیعـت در تک‌نگاره‌هـای مکتب اصـفهان. ***فصلنامه جلوه هنر***. شماره ۹. ۰۹-۷۷.

هارت، فردریک. (۱۳۸۲). سی‌ودو هزار سال تاریخ هنر. گروه مترجمان به سرپرستی هرمز ریاحی. تهران. پیکان.

References

Azizi, R, Shahin, A. (2015). ***The Art of Traditional Iranian Bookbinding***, (1st ed), Isfahan: Sazman Farhangi Tafrihi Shahrdari, (Text in Persian).

Delzendeh, S,. (2018). ***Image Evolutions of Iranian Art***, (3nd ed), Tehran:Nazar Publication, (Text in Persian).

Diba, Layla S., (2022). ***The Lost Negarestan***, translated by: Alireza Baharloo, (2nd ed), Tehran: Khat-o-Tarh Publication, (Text in Persian).

Fontana, A., (2015). ***Pasini, Alberto, en Dictionnaire biographique des Italiens***, Rome: Institut Encyclopédie italienne.

Girveau, B., (1977). Sources et principes de la polychromie monumentale selon Paul Sédille (1836-1900), ***Histoire de l'art***, 39, 57-68.

Hartt, Frederick, (2003). ***Art: A History of Painting, Sculpture, Architecture***, translated by: Hormoz Riahi, (4nd ed). Tehran:Peykan Publication, (Text in Persian).

Hautecoeur, L., (1950). ***Histoire générale de l'art, Tome 2:De la Renaissance à nos jours***. Flammarion.

Esther, G., (1353). Spiral, from Snail to the Galaxy, Nature Grows in Spiral.***UNESCO message,*** 53 (61), 12-16, (Text in Persian).

Hosseini, M., (1998). Visual Arts: Mirza Abulhasan Khan Ghafari and the Story of A Thousand and One Nights. ***Art Quarterly (Faslname-y Honar)***, 35, 76-84, (Text in Persian).

Juler, C., Thoraval, Y., (1994). ***Les Orientalistes de l'Ecole italienne***, HERITAGE.

La'l Shateri, M., Sarafrazi, A., Vakili, Hadi. (2016). Western Influence on Iranian Painting From The Beginning of Qajar Rule to The End of Naser al-Din Shah's Rule. ***Historical Studies of Iran and Islam (Pajoheshhay-e Tarikhi-e Iran o Islam)***, 19, 185-210, (Text in Persian).

kamran, A. (2021). Representation of the Oriental Lovers in the Illustrations of Khayyam's Quatrains. ***Journal of Fine Arts: Visual Arts***, 26(2), 5-15. doi: 10.22059/jfava.2020.264003.666002 (Text in Persian).

Lasagni, R., (1999). ***Dictionnaire biographique de Parme, vol. III***, Parme.

Minervini, F (2019). Emprunts et restitutions: Aspects du dialogue photographique entre France et Italie dans la seconde moitié du XIXe siècle. ***ArtI-talies***, 25, 52-60.

Modarres, M. (2007). European Painters in Iran During The Qajar Period. ***Golestan Art (Golestan-e Honar)***, 3, 91, (Text in Persian).

Mohammad-zâdeh, M (2007). Le rôle des artistes-peintres dans le développement de la peinture qâdjâr. ***La Revue de Téhéran***, 23.

Pakbaz, R., (2009). ***Encyclopedia of Art***, (8nd ed), Tehran:Farhang Moaser Publication, (Text in Persian).

Peltre, C (2015). Art et science. n° 82.

Razavi, K., Ahmadvand, A. (2016). From Orientalism to Orientalogy: A Research on The Evolution of the "Orientalism" Conception. ***Art Quarterly (Faslname-y Honar)***, 1, 99-132, (Text in Persian).

Rewald, John. (1994). The Scope of French Art: Paris World Exhibition, 1885. ***Art Quarterly (Faslname-y Honar)***, 24, 60-87, (Text in Persian).

Truong, A., (2010). ***De Delacroix à Kandinsky: L'Orientalisme en Europe***, Bruxelles: Musées royaux des Beaux-Arts.

URLs

URL1:https://artvee.com/dl/nocturnal-cavalcade-tehran

URL2: https://agmermer.pro/l?v=AxcNaV1n

URL3:http://www.artnet.com/artists/alberto-pasini/nocturnal-cavalcade-tehran-x7cmra-tlyYPmcb-7vxSKvw2

URL4:http://www.artnet.fr/artistes/alberto-pasini/le-soir-sous-la-tente-wi8oakBjBQxTEsrDRI2Y-BA2

URL5: http://www.art-gallery.com/Alberto-Pasini/Pasture-On-The-Road-From-Teheran-To-Tabriz.html .1st-

URL6:https://www.alamy.com/tehran-iran-arrival-of-the-french-envoy-bouree-crimean-war-1853-1856-image159965303.html

URL7:https://www.bonhams.com/auctions/18633/lot/102

URL8:https://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:105

URL9:https://eclecticlight.co/2018/06/13/alberto-pasinis-oriental-world-1

URL10:https://fotografia.islamoriente.com/en/content/egyptian-girl-1878-oil-canvas-painting-kamal-ol-molk

URL11:https://harvardartmuseums.org/collections/object/351817

URL12:https://www.mutualart.com/Artwork/Cammelli/193CFA55B792A267

URL13:https://twitter.com/yarbatman/status/974726268901044224/photo/4

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 16, No.2, Summer 2024 ,Serial No. 43

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Studying and Analyzing the Works of Italian Painter Alberto Pasini in The Naser al-Din Shah Period

Alireza Baghi [2]

Received: 2023-04-06
Accepted: 2023-10-14

Abstract

After Naser al-Din Shah came to power, many painters traveled to Iran as a result of the relationship between the Iranian government and the European governments. They, who were often brought up in Western Academies and knew the techniques of Western painting, by depicting the landscapes of the Eastern lands, especially the Middle East, reached a special way of expression that became known as Orientalism. Alberto Pasini is one of the last and most well-known painters who came to Iran in the middle of the 19th century, and went to several other Asian and African countries. This is an experience that changes the whole path of his artistic life. Pasini joins the Orientalism style by crossing the Barbizon School. This research, with documentary evidence, some of which have been recently discovered, and with the aim of studying and examining the works of Pasini (an Italian painter of the Naseri period), tries to answer these questions: What approach did Pasini bring to Iran from the painting of his time? Which method and approach has Pasini chosen? How did his objectivism, which was rooted in the principles of Western art, have an effect on the works of other artists of this period in Iran? The result of this research shows that Pasini, who was influenced by the Barbizon School, joined the Orientalism after returning from Iran. While Pasini's meeting with the painters of this period is not visible, except for Naser al-Din Shah, but with the evidence available from other ways, such as gravure postcards, the works of European art masters made an impact on traditional painters such as Mirza Emmi's and Najafalis, as well as western educated artists like Kamal-ol-molk. In this study, the works produced by Alberto Pasini from Iran, including nine oil paintings and two drawings, in addition to his unknown painting in Tehran's Golestan Palace, are discussed, and next to that, three works by three traditional prominent artists are examined: Hos-

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.43358.1963

2- Alireza Baghi, Assistant Professor, Sepehr Institute of Higher Education,Isfahan, Iran.
Email: baghialireza@yahoo.fr

seini Emami, Ahmad Najafali, and Hossein Musavar-ol-Mulki, who were inspired by a famous painting by Ingres, one of the pioneers of Orientalism, which came to them through a postcard.

During the Qajar era, many European painters came to Iran, often made their ways to the court. Alberto Pasini is the most famous artist, after Jules Laurens, and one of the last official ambassadors who also had the longest stay at the court. He was the envoy from the French government to Naser al-Din Shah, the King of Iran, who had just sat on the throne. During his mission, Pasini did valuable works of drawing, painting and engraving from Iran's landscapes and cities. He belonged to the era when painters were generally depicting historical and mythological subjects. Ingres believed, like many other classical masters, that Raphael should be revived, on the other hand, Delacroix was a radical painter, and Courbet got his own way. Pasini came to Iran when the photograph had just been recognized as a document for representation in foreign missions, which is why he benefited from objective naturalism and, as recently revealed, the use of photography in his works. It seems that during his stay in Tehran, Pasini was often in the court and he went hunting with Naser al-Din Shah. He then drew many landscapes from unknown regions and painted them when he returned to Europe. There is no document of his meeting with other artists of this period in Iran. Orientalism in the 18th century during the Age of Enlightenment, and the Barbizon School in the mid-19th century, are two important artistic events that continue into the 20th century. In the West, the interest in the Eastern culture, which was aroused by the publication of the first translation of Golestan, written by the Iranian poet Saadi, and the translation of One Thousand and One Nights, then found many followers among Romantics, Realists, Academists, Barbizon artists, Impressionists and even later modernists such as Kandinsky and Matisse. By turning their backs on conventional mythological or historical subjects, and being interested in nature and the ordinary beauty of its environment, the Barbizon artists were able to adopt personal methods, emphasizing outdoor painting instead of painting in the closed space of the studio. They did not create a unique school, but due to their distance from prevailing idealism in art, they claimed poetic art, like realists and especially naturalists. Alberto Pasini, a follower of this movement, came to Iran with the poetic nature he was interested in. In addition to influencing the artists of this period, he could be a precursor to the school known as Kamal-ol-molk, as well as to make a name for himself. Alberto Pasini was born in 1826, in the small town of Busto in Parma, Italy. Two years later, his father died and Alberto's mother took him to Parma with four other children. In Parma, Alberto began to learn painting under the tutelage of his uncle, who was an accomplished painter and illustrators. At the age of seventeen, he enrolled in the Academy of Fine Arts of Parma in the department of landscape painting to pursue his interest more seriously. Like many painters of that time, he also sought success, and with the encouragement of one of his professors at the Academy, he went to Paris in 1852. First, he joined the Barbizon group in a village near the forest in the suburbs of Paris where many painters such as Theodore Rousseau, Corot, and Courbet frequented visited. The Barbizon community was strongly opposed to the historical subjects of academic painters and tended to paint from nature. They started plein air painting, which was later carried forward by the Impressionists. The Barbizon's worked on their painting half way in nature and then completed it in their studios. Among the many European painters and photographers who came to Iran during the Naseri period, none had the fame of Alberto Pasini, to the extent that he was entitled the Prince of Orientalists. By traveling to Iran, he could get acquainted with various aspects of Islamic art and tradition, give them a new depth in his works. The path that begins with Laurens and Pasini was manifested in Iranian painting in different ways which were not as rigid as the academic methods, and not as free and unrestricted as the romantic methods, but had the ability to go beyond cheap imitative realism.

Pasini should be considered as one of the last generation of painters of the nineteenth century who still directly understand and represent the reality, the generation of painters who still haven't completely forgotten to look as a result rampant photography. Although Pasini's paintings try to show reality, they are not photolike paintings.

Among the works attributed to Pasini during his trip to Iran, there are no portrait paintings, which seems to have more to do with his stark realism than with his skill in portraiture, and perhaps with moral-cultural considerations.

In the works of the artists of that time, as shown in the work of Hosseini Emami in the reproduction of a portrait by Ingres, objectification and imitation are still far from the standards of Western painting. The tendency to paint religious places such as mosques or bazaars and abandoning the portraits of courtiers and elites and turning to landscape painting in the Sschool of Kamal-ol-molk is considered a bold and modern action, the roots of which should be sought in western painting and the presence of western painters in Iran. In this way, the influence of Pasini and other orientalists on Iranian painting during the Qajar period can even be compared with the influence of photography during this period.

Keywords: Orientalism, Barbizon School, Alberto Pasini, Naser al-Din Shah, Kamal-ol-molk, Ahmad Najafali, Hossein Musavar-ol-Mulki, Qajar Period.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی