

Nature in the Works of Behzad's Heirs to Still Life in the Works of Mirza-Baba

Ali Salmani¹ ; Balal Nikpey² 

Type of Article: **Research**

Pp: 289-308

Received: 2023/07/28; Revised: 2023/11/08; Accepted: 2023/11/12

 <https://doi.org/10.22034/PJAS.8.30.289>

Abstract

For the first time, “Mirza-Babai Esfahani” paid attention to the still life with the curtain “Yalda Night” in the Qajar period. In this period, under the influence of political, cultural and social conditions and influenced by factors such as the establishment of the printing press and the end of the era of book writing, familiarity with the thoughts of the Enlightenment era, courtiers who were deeply fascinated and intimidated by Western civilization, familiarity with photography and... the mission and function of art It underwent substantial changes. And the elements of Western art prevailed over the tradition of Iranian painting. So we come across an interesting paradox: the first screen of still life, which is a completely western genre, became the last bastion of resistance of Iranian painting elements. In this article, based on the historical, descriptive, analytical method, and by addressing the cultural and political conditions of the Safavid and Qajar eras, why Iranian painters, despite being familiar with Western works and greatly influenced by their art, do not pay attention to the genre of nature. Didn't they die? What were the reasons for the emergence of this genre in the works of “Mirza-Baba” with a delay of two centuries? With this aim, the link between the popularization of realism and attention to nature in the works of Kalk Behzad's heirs during the Safavid period, which is considered a turning point in the history of Iranian painting, to the creation of the first still life scene two centuries after these developments, let's find.

Keywords: Painting, Naturalism, Still Life, Realism, Painting.



Motaleat-e Bastanshenasi-e Parsch

Parsch Journal of Archaeological Studies (PJAS)

Journal of Archeology Department of Archeology Research Institute, Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICTH), Tehran, Iran

Publisher: Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICTH).

Copyright©2022, The Authors. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons.

© The Author(s)



1. Associate Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamadan, Iran (Corresponding Author).

Email: salmani@basu.ac.ir

2. M. A. Student of Arts in Philosophy of Art, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamadan, Iran.

Citations: Salmani, A. & Nikpey, B., (2025). “Nature in the Works of Behzad's Heirs to Still Life in the Works of Mirza-Baba”. *Parsch J Archaeol Stud.*, 8(30): 289-308. <https://doi.org/10.22034/PJAS.8.30.289>

Homepage of this Article: <https://journal.richt.ir/mbp/article-1-888-en.html>

Introduction

Countless illustrated books with historical, scientific, religious themes, love and lyrical mysticism and the representation of royal glory and glory have been left as a memory of those days; which is the result of the collective work of artists and writers and of course the result of commissions and royal workshops¹, not the product of the free and creative spirit of the artist as a subject. Iranian painters paid attention to still life for the first time during the Qajar period and basically in this period, they were able to discover their creations independently of the orders of the court and by distancing themselves from the traditions governing Iranian painting, book writing, etc., as independent artists with genius. From this point of view, it is very important to pay attention to inanimate nature, especially in the works of Mirza-Babai Isfahani; And in addition to representing the political, social and cultural situation of that era, it can be considered a turning point in the history of Iranian painting.

What the authors of this article are trying to analyze and deal with is this point; Why, despite the fact that Iranian painters were introduced to Western works during the Safavid era and accepted significant influences from the tradition of Western painting, they never paid attention to still life? However, due to reasons such as the relative independence of artists from the court and the emergence of the urban middle class as new patrons of artists and the familiarity of courtiers and artists with Western and Gorkan works, we witnessed significant developments in Iranian painting. What were the reasons for Iranian painters' attention to still life in the Qajar period? With the aim of finding the connection line between the emergence of realism and the consideration of nature in the works of Kalk Behzad's heirs during the Safavid period as a turning point in the history of Iranian painting, until the first scene of still life in the two centuries after those developments.

Still life in Europe, and the fields of its emergence

Still life in the 17th century, which was noticed again in the Protestant Netherlands, is the result of the freedom of the creative spirit and the genius of the individual and independent artist. Affected by the political, economic and religious issues of that era, it flourished. However, the ancient works were created in a different context and with a different function and could not be the product of the artist's individual genius and creativity. As a result of the Reformation - the Protestant revolt against the Church of Rome (c. 1517) - religious painting in northern Europe suffered a serious decline, thus

European society, even in the Middle Ages, has not seen a stricter position than Protestant theology in relation to art and the field of aesthetics. Insistence on eternal salvation and his decisive distinction between the earthly and heavenly spheres, in addition to depriving the artists of the support of the church without any financial resources. He had also emptied religious places and churches of all images and statues. Collecting pre-Christian myths and subjects related to classical art and literature was considered forbidden. Gardner raises a question in his enduring work "Art in the Passage of Time" whose answer is definitely considered one of the main factors of

the developments in the art of that period in Europe and especially in the Netherlands. “Religious themes, or later classical and historical themes, were the main motivations for artistic creation during the Middle Ages and the Renaissance. What else did the art world, deprived of these sources, have to enrich the lives of the wealthy Dutch?” (Gardner, 1381: 523)

The painters who were independent from their employers and the ruling foundations of the church and created their works by relying on their own taste and creativity; which was one of the heavy consequences of this independence. Now they had to deal with the public buyers and attract the opinion of a large number of customers. In this way, Dutch artists in the 17th century, considering their leisure and independence, and of course in response to the interests of rich buyers who

wanted paintings to hang on the walls of their houses - understood the signs of wealth, aristocracy and social status - as the common words of the people Alley and bazaar can shape the words of a beautiful song, ordinary everyday objects can create a masterpiece.” (Gumbridge, 2013: 420)

The little Dutch masters simulated the least valuable objects that only have meaning in the presence of humans or in the lives of humans, so humbly and respectfully; that the viewer thinks he is watching some sacred objects” (Gardner, 2011: 531).

The first curtain of still life, the last bastion of resistance of Iranian traditions from Safavid to Qajar

During the Safavid era and according to the political and social conditions of that time, western traditions influenced Iranian painting. It can be said that Isfahan school painting was a fusion of western and Iranian traditions. Western elements were carefully used by Iranian artists. Iran at that time was unified, unified and glorious, and certainly in such conditions, artists and the middle class are not intimidated by the excitement of the cultural and artistic elements of the West. Many Iranian traditions were still respected, and efforts were being made to restore them. Of course, the developments in Iranian painting were not the result of intellectual developments and had no ideological base; And just by observing the western painting, it was also manifested in the works of Iranian artists. For this reason, in many cases, the adaptations seemed incomplete and clumsy.

There was no still life in Iranian painting before the Qajar period, and although objects were part of the composition of images, they were not placed in front of the artist as an independent subject for painting. In the Qajar period, examples can be found where the objects are not the margins but the entire text of the painting. In the still life painting by Mirza-Babai Esfahani, pomegranates, pears, watermelons, vases and other objects are placed together in such a way that they form the main subject of the painting. These other objects are related to a legend, epic, text and or they are not poems. Their beauty and their painting aspect is the attention of the painter.” (Kord Noghani, 1397: 108)

Conclusion

In the early 10th century AD, with the emergence of the Safavid dynasty, we witnessed significant changes in the political, social and cultural fields, which influenced the art of that period. And took a new path.

However, realism, naturalistic tendencies, new subjects and styles such as bright shadow, perspective, depth, as well as the weakening of the relationship between painting and literature, as a result of the decline of the hegemony of royal workshops and the rise of the middle class, entered Iranian painting. But the painters of this period did not pay attention to still life. At that time, Iran was experiencing its period of power and greatness, and it was not yet so enamored with western traditions that it forgot all Iranian elements and customs. Although the influence of the court workshops was reduced; But it still played a decisive role in the evolution of Iranian art. As a result, Iranian artists still did not have the necessary independence. And still, bibliography is considered the main painting activity at this stage. Creativity, genius, and individual independence of the artist as a subject was not limited; who can get rid of all traditions at once, and create a personal work with completely individual compositions and using everyday elements. As if it took some time for this process to go through and during the Qajar period, Mirza-Baba Esfahani recorded the first experience of still life.

It can be concluded that the Iranian artist discovers objects in his new era and this new art - not industry - whose connection with text and literature has loosened and gained relative independence, is in search of a subject for the image. The eyes of the artist - not the craftsman - find this theme in the objects around them and placing them next to each other in a beautiful way; Undoubtedly, the diminution of the educational role of the royal workshops and the spread of university and modern education have been very important in discovering the genius and creativity of the artists of that period.

Acknowledgments

Finally, the Authors consider it necessary to express their gratitude to the referees of the journal for improving and enriching the text of the article.

Observation Contribution

In this research, the first author contributed to proposing the title and the main framework, while the second author was responsible for data collection and analysis.

Conflict of Interest

The Authors, while observing publication ethics in referencing, declare the absence of conflict of interest.

طبیعت در آثار وارثان کلک بهزاد، تا طبیعت بی جان در آثار میرزابابا

علی سلمانی^I؛ بلال (سیوان) نیک‌پی^{II}

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۲۸۹ - ۳۰۸

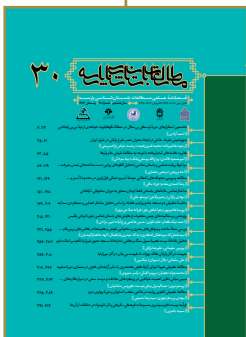
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۰۶؛ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۸/۱۷؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۲۱

شناسه دیجیتال (DOI): <https://doi.org/10.22034/PJAS.8.30.289>

چکیده

دوره صفویه در ایران، مصادف است با اواخر سده ۱۶ م. در اروپا؛ دورانی که نقاشی طبیعت بی جان در هلند و به تبع آن در غرب ظهور کرد و بسیار مورد توجه هنرمندان آن مقطع اروپا قرار گرفت؛ اما با وجود حضور نقاشان هلندی در دربار صفویان، آشنا شدن ایرانیان با آثار اروپاییان، تأثیرپذیری هنرمندان ایرانی از عناصر نقاشی غربی، استقلال نسبی هنرمندان از دربار، رواج تک‌نگاری و ظهور طبقه متوسط و... نقاشان ایرانی به طبیعت بی جان هیچ توجهی نکردند. برای اولین بار «میرزا بابای اصفهانی» با پرده «شب یلدا» در دوره قاجار به طبیعت بی جان توجه نشان داد. در این دوره تحت تأثیر شرایط سیاسی، فرهنگی و اجتماعی و متأثر از عواملی چون: تأسیس چاپخانه و پایان عصر کتاب‌نگاری، آشنایی با افکار عصر روشنگری، درباریانی به شدت شیفته و مرعوب تمدن غرب، آشنایی با عکاسی و... رسالت و کارکرد هنر دستخوش تحولات ماهوی شد و عناصر هنر غربی بر سنت نگارگری ایرانی فایق آمد؛ به طوری که به چالشی جالب برمی‌خوریم: اولین پرده طبیعت بی جان که سبکی کاملاً غربی است، به آخرین سنگر مقاومت عناصر نگارگری ایرانی بدل شد. در این نوشتار براساس روش تاریخی، توصیفی-تحلیلی و با پرداختن به شرایط فرهنگی و سیاسی دو دوره صفویه و قاجاریه بررسی می‌شود؛ بر این اساس پرسش‌های پژوهش عبارتند از: چرا نقاشان ایرانی با وجود آشنایی با آثار غربی و تأثیرپذیری فراوان از هنر آن‌ها، هیچ توجهی به سبک طبیعت بی جان نکردند؟ دلایل ظهور این سبک در آثار میرزا بابا با تأخیر دو سده‌ای چه بود؟ با این هدف که، خط ربط میان رواج واقع‌گرایی و مورد توجه قرار دادن طبیعت در آثار وارثان «کلک بهزاد» در دوره صفویه که نقطه عطفی در تاریخ نگارگری ایرانی محسوب می‌شود، تا خلق اولین پرده طبیعت بی جان در دو سده بعد از این تحولات به دست آید.

کلیدواژگان: نگارگری، طبیعت‌گرایی، طبیعت بی جان، واقع‌گرایی، نقاشی.

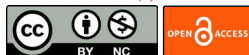


فصلنامه علمی مطالعات باستان‌شناسی پارسه
نشریه پژوهشده باستان‌شناسی، پژوهشگاه
میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران

ناشر: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری

© حق نشر متعلق به نویسنده(گان) است
و نویسنده تحت مجوز Creative Commons
Attribution License به مجله اجازه می‌دهد مقاله
چاپ شده را در سامانه به اشتراک بگذارد، منوط
بر این که حقوق مؤلف اثر حفظ و به انتشار اولیه
مقاله در این مجله اشاره شود.

The Author(s)



I. دانشیار گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران (نویسنده مسئول).

Email: salmani@basu.ac.ir

II. دانشجوی کارشناسی ارشد فلسفه هنر، گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.

ارجاع به مقاله: سلمانی، علی؛ و نیک‌پی، بلال، (۱۴۰۳). «طبیعت در آثار وارثان کلک بهزاد، تا طبیعت بی جان در آثار میرزابابا». مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۸ (۳۰): ۲۸۹-۳۰۸. <https://doi.org/10.22034/PJAS.8.30.289>
صفحه اصلی مقاله در سامانه نشریه: <https://journal.richt.ir/mbp/article-1-888-fa.html>

مقدمه

در سده ۱۷ م. یعنی اوج دوره باروک و تقسیم اروپا به دوازدگانه کاتولیک و پروتستان در اثر جنگ‌های ۳۰ ساله مذهبی، هنر و به‌ویژه نقاشی در سراسر این قاره تحت تأثیر قرار گرفت. قاعدتاً هلند پروتستان نیز نمی‌توانست از این تحولات بی‌نصیب بماند؛ و حتی مسیری متفاوت‌تر را نیز در پیش گرفت. همان‌گونه که «هاوزر» تأکید می‌کند: «در هلند سرنوشت هنر نه به‌دست کلیسا تعیین می‌شود، نه به‌دست جماعت درباری؛ بلکه توسط طبقه متوسطی تعیین می‌شود که بیشتر به‌سبب شمار زیاد اعضای آن کسب اهمیت می‌کنند، تا به‌سبب ثروت هنگفت افراد» (هاوزر، ۱۳۷۷: ۵۷۴).

نهاده‌های سخت‌گیرانه الهیات پروتستان و اصرار به صرف رستگاری سرمدی و تمایز قاطعش بین ساحات زمینی و آسمانی، هنرمندان را از حمایت‌های کلیسای فاقد کمترین منابع مالی، محروم ساخته و البته کلیساها را نیز از هرگونه تمثال و تصویر تهی کرده بود. گردآوری اسطوره‌های پیش از مسیحیت و موضوعات مربوط به هنر دوره کلاسیک، قرون وسطی و حتی دوره رنسانس نیز حرام تلقی می‌شد. بدون تردید آثار نقاشان هلندی در آن دوره، بازنمود دقیق وضعیت آن مقطع جوامع پروتستان بود. چهره‌ها، تابلوهای انفرادی انسان‌ها و مکان‌ها، عادات افراد، میدان‌ها، خیابان‌ها، روستاها، دریا و آسمان از موضوعات اصلی آثار هنرمندانی بود؛ که حمایت کلیسا را از دست داده بودند و از بسیاری از سرچشمه‌های زایش هنری در سده‌های پیشین منع شده بودند.

استادان کوچک هلندی در چنین شرایطی بود که اوج آزادی و استقلال یک هنرمند را تجربه کردند و پرده‌های طبیعت بی‌جان (Still life) که شاید اولین فانتازیای انسان از دوربین عکاسی نیز بوده باشد، به امکانات تصویری زندگی روزمره سرکشی کردند و شاهکارهایی در این حوزه آفریدند. نگارگر ایرانی، اما تا پیش از تأثیرپذیری از سنت‌های نقاشی غربی در دوره صفویه، به جهان و طبیعت پیرامونش بی‌اعتنا بوده، و همواره در پی نمونه‌آفرینی‌های آرمانی و ایده‌آل بوده است. و آثارش را براساس درکی انتزاعی از وجود و برپایی عناصری چون: استیلیزاسیون، نمادپردازی و آذین‌گری به مثابه تابعی از کتاب‌نگاری و در پیوند با ادبیات رشد و تکامل داده است.

کتاب‌های مصور بی‌شمار زیادی با مضامین: تاریخی، علمی، دینی، عشق و عرفان تغزلی و بازنمود جلال و شوکت شاهانه به یادگار از آن روزگاران برجای مانده است؛ که نتیجه کار گروهی جمعی از هنرمندان و نویسندگان و البته حاصل سفارش و دربار و کارگاه‌های سلطنتی بوده، نه زائیده روح آزاد و خلاق هنرمند به مثابه سوژه نقاشان ایرانی برای نخستین بار در دوره قاجار به طبیعت بی‌جان توجه کردند و اساساً در این دوره بود، توانستند فارغ از سفارش‌های دربار و با فاصله گرفتن از سنت‌های حاکم بر نقاشی ایرانی، کتاب‌نگاری و... در فراغت کامل به مثابه هنرمند مستقل و دارای نبوغ، به کشف خلاقیت‌های خود بپردازند؛ از این منظر، توجه به طبیعت بی‌جان، به‌ویژه در آثار میرزابابای اصفهانی بسیار حائز اهمیت است؛ و علاوه بر بازنمود وضعیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن دوران، نقطه عطفی در تاریخ نقاشی ایرانی می‌تواند محسوب شود.

در نگارگری ایران تا قبل از دوره قاجار طبیعت بی‌جان وجود نداشت و اشیاء اگرچه جزئی از ترکیب‌بندی تصاویر بودند، اما به‌عنوان موضوعی مستقل برای نقاشی در مقابل دیده ناظر (هنرمند) قرار نمی‌گرفتند.

پرسش و فرضیه پژوهش: آن‌چه نگارندگان این پژوهش در پی تحلیل و پرداختن به آن هستند، بدین‌قرار است؛ چرا باوجود این‌که نگارگران ایرانی در دوره صفویه با آثار غربی آشنا شدند و تأثیرات قابل توجهی نیز از سنت نقاشی غربی پذیرفتند، هیچ‌گاه به طبیعت بی‌جان توجه نکردند؟ حال آن‌که بنا به دلایلی چون استقلال نسبی هنرمندان از دربار و ظهور طبقه متوسط شهری به مثابه حامیان جدید هنرمندان و آشنایی درباریان و هنرمندان با آثار غربی و گورکانی، شاهد تحولات چشمگیری در نگارگری ایرانی بوده‌ایم. علل توجه نقاشان ایرانی به طبیعت بی‌جان در دوره قاجار

چه بود؟ با این هدف که خط ربط میان ظهور واقع‌گرایی و موردتوجه قرار دادن طبیعت در آثار وارثان کلک بهزاد در دوره صفویه به مثابه نقطه عطفی در تاریخ نگارگری ایرانی، تا اولین پرده طبیعت بی‌جان در دو سده بعد از آن تحولات را بیابیم.

روش پژوهش: این مقاله براساس روش تاریخی، توصیفی، تحلیلی (استنباطی) به نگارش در آمده است. در ابتدا سعی بر آن بوده است؛ تا علاوه بر ذکر پیشینه تاریخی طبیعت بی‌جان در دوره باستان و سده‌های میانه، زمینه‌های ظهور این سبک در سده ۱۷ م. در هلند نیز مورد بررسی قرار بگیرد. هدف اصلی پژوهش فوق، بررسی چرایی عدم توجه نقاشان در دوره صفویه به طبیعت بی‌جان، -باوجود تحولات چشمگیر در نقاشی آن مقطع- ظهور این سبک در دوره قاجار و ارتباط آن با وضعیت اقتصادی، سیاسی و اجتماعی آن دوره می‌باشد؛ لذا علاوه بر تشریح شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دو دوره مورد اشاره در تاریخ ایران، خط ارتباطی تحولات سیاسی با هنر و نقاشی دو مقطع ذکر شده نیز، تحلیل و واکاوی شده است.

پیشینه پژوهش

درمورد آثار میرزابابای اصفهانی هیچ‌گونه اثر مستقل چه به صورت مقاله و چه به صورت کتاب در دسترس نمی‌باشد و فقط در آثار تاریخ‌نگارگری و نقاشی ایرانی به صورت بسیار کوتاه و گذرا به وی به عنوان یکی از نقاشان آن دوره اشارات کوتاهی شده است. پژوهش حاضر، از این نظر که هم سبک طبیعت بی‌جان و هم نوآوری میرزابابای اصفهانی در این حوزه را موردتوجه قرار داده است و هم چنین به خط ربط میان نوآوری‌های نگارگری دوره صفویه و دوره قاجار پرداخته است، بدیع است و پیش‌تر مورد پژوهش قرار نگرفته است.

طبیعت بی‌جان در اروپا و زمینه‌های ظهور آن

پرده طبیعت بی‌جان یا نقاشی اشیاء بی‌جان اثری است که معمولاً هنرمند با ترکیب‌بندی اجسام غیرمتحرک آن را خلق می‌کند. نقاش با استقلال کامل، اشیاء را انتخاب و در کنار هم می‌چیند، افکار و عواطف شخصی خود را، با ترکیب‌بندی عناصر، رنگ‌بندی و گزینش اشیاء معمولی مانند: گل، انواع میوه، غذا، سنگ، صدف، وسایل آشپزخانه، کوزه، گلدان، فانوس، مجسمه و... به مخاطب خود القا می‌کند. اصطلاح «Still life» برگرفته از کلمه هلندی «Stilleven» است که از سال ۱۶۵۶ م. برای توصیف نقاشی‌هایی که قبلاً به ترسیم «میوه» یا «گل» یا «اسباب صبحانه و ضیافت» و «قطعات تزئینی» می‌پرداخت، استفاده می‌شد.

منعکس‌کردن دیدگاه انسان نسبت به اشیاء، بیان شرایط سیاسی و اجتماعی با انتخاب عناصر نمادین، بازنمود اندیشه، افکار و عواطف هنرمند و هم‌چنین کشف زیبایی و وجه هنرمندانه اشیاء معمولی و روزمره با بهره‌گیری از بازی نور و سایه، از عمده ویژگی‌های آثار طبیعت بی‌جان است. طبق روایاتی از تاریخ‌نویسان حوزه هنر، می‌توان قدمت این‌گونه آثار را به دوران باستان برگرداند؛ و در آثار مصریان، یونانیان و رومی‌ها این‌گونه آثار را بازشناخت. همان‌طور که «پلینی» بزرگ بر این مطلب صحه می‌گذارد، و در «تاریخ طبیعی» به این مطلب می‌پردازد. «مصری‌ها داخل مقبره‌هایشان را، با استفاده از تصویر کردن عناصر بی‌جان طبیعت می‌آراستند؛ چراکه اعتقاد بر این بوده است، اقلام غذایی و سایر اشیایی که در آنجا نقاشی می‌شده، در زندگی پس از مرگ در دسترس متوفی قرار می‌گرفته است» (Pliny, 1952: XXXV, p. 112).

پلینی به آثار طبیعت بی‌جان با چشم‌اندازی به غایت واقع‌گرایانه در نقاشی‌های دیواری روم باستان اشاره می‌کند، که اغلب در خانه‌های ثروتمندان رومی یافت می‌شده است. موزاییک‌های تزئینی به نام «Emblema» که در خانه رومی‌های ثروتمند کشف شده، طیف وسیعی از غذاهایی را

که طبقات مرفه از آن لذت می‌بردند، نشان می‌داد؛ هم‌چنین به‌عنوان نشانه‌هایی از مهمان‌نوازی و جشن‌های فصول و زندگی عمل می‌کرد (Schifferer, 1999: 19)؛ البته در نقاشی‌های یونان باستان و افسانه‌های «ژئوکسیس»^۲ و «پارهاسیوس»^۳ نیز، طبیعت بی‌جان و میزان واقع‌گرایی افسانه‌ای آن‌ها، قابل طرح و بررسی است. همان‌گونه که در «تاریخ طبیعی» مورد تأکید قرار می‌گیرد: «قرن‌ها قبل از روم و اوج نقاشی پرتره، یونانی‌ها در سبک طبیعت بی‌جان پیشرفت کرده بودند. بنابر ادعای پلینی، این نوع نقاشی «نقاشی موضوعات مبتذل» نامیده می‌شد» (Pliny, 1952: xxxv, 115).



تصویر ۱: نقاشی طبیعت بی‌جان کشف‌شده در ویلابی در پمپی (www.art-prints-on-demand.com)

Fig. 1: Still Life Painting Discovered in a House in Pompeii (www.art-prints-on-demand.com).

از سال ۱۳۰۰ م. به بعد «جوتو»^۴ و شاگردانش از نقاشی طبیعت بی‌جان برای پر کردن طاقچه‌های خیالی ترسیم‌شده در نقاشی‌های دیواری اختصاص یافته به شخصیت‌ها و موضوعات مذهبی، استفاده کردند. به‌طور کلی، طبیعت بی‌جان در قرون وسطی و در هنر غربی، عمدتاً به‌عنوان مکمل موضوعات مذهبی-مسیحی باقی‌ماند و معنای مذهبی و تمثیلی داشت. این امر، به‌ویژه در آثار هنرمندان اروپای شمالی صادق بود، که شیفتگی آن‌ها به رئالیسم بصری و نمادگرایی بسیار دقیق باعث شد؛ که مخاطبان زیادی به پیام کلی نقاشی‌های این هنرمندان علاقمند شوند (Schifferer, 1999: 27).

کشف و توسعه تکنیک نقاشی رنگ روغن توسط «یان ون ایک» و دیگر هنرمندان اروپای شمالی، به دلیل خشک شدن آهسته، آمیزش آن با مواد دیگر، و کیفیت لایه‌بندی رنگ‌های روغنی، امکان نقاشی اشیاء روزمره را به شیوهٔ بیش از حد واقع‌گرایانه فراهم کرد (Ibid: 26). از جمله اولین کسانی که از معنای مذهبی رها شدند، «لئوناردو داوینچی» بودند، که مطالعات آب‌رنگی دربارهٔ میوه‌ها (حدود ۱۴۹۵ م.) به‌عنوان بخشی از پژوهش خود از طبیعت انجام داد، و «آلبرشت دورر» که نقاشی‌های رنگی دقیقی از گیاهان و جانوران انجام داد (Ibid: 39, 53).



تصویر ۲: طبیعت بی‌جان از لئوناردو داوینچی (<https://www.davincigallery.co.za/product/still-lifepair>).
 Fig. 2: Still Life by Leonardo da Vinci (<https://www.davincigallery.co.za/product/still-lifepair>).

«در سده ۱۶م. نیز، غذاها و گل‌ها دوباره به‌عنوان نماد فصول و حواس پنج‌گانه ظاهر شدند؛ هم‌چنین سنت استفاده از جمجه در نقاشی‌ها (Omina mors aequi) به‌عنوان نمادی از مرگ و میر مورد توجه مجدد قرار گرفتند» (Ebert, 2012: 22)؛ البته می‌توان این آثار را که عمدتاً در ربع آخر سده ۱۶م. خلق شده‌اند، به مثابه زمینه ظهور آثار استادان کوچک هلندی دانست. «گرچه بیشتر آثار طبیعت بی‌جان در سده ۱۷م. تابلوهای نسبتاً کوچکی هستند؛ اما مرحله مهمی به مرکزیت آنتروپ در اواخر سده ۱۶م. را نمی‌توان در توسعه و شکوفایی این سبک نادیده گرفت. تابلوهایی با ابعاد بزرگ که شامل گستره زیادی از عناصر طبیعی بود» (Vlieghe, 1999: 275).

همان‌گونه که بیان شد سابقه نقاشی طبیعت بی‌جان به نقاشی‌های مصری، یونانی و رومی برمی‌گردد و نقاشان ادوار مختلف از قرون وسطی تا رنسانس نیز به موضوع طبیعت بی‌جان توجه داشته‌اند، اما طبیعت بی‌جان به‌عنوان یک سبک مستقل در قرن ۱۷م. هلند و تحت تأثیر ظهور پروتستانیزم در این کشور ظاهر می‌شود. طبیعت بی‌جان در سده ۲۰م. نیز توسط نقاشانی چون: «پل سزان» و «ونگوگ» با تأکید بر دغدغه‌هایی چون فرم محض و واقعیت انتزاعی اشیاء ادامه پیدا می‌کند؛ اما بدون شک پرداختن به تاریخ نقاشی طبیعت بی‌جان دغدغه اصلی این نوشتار نیست؛ این پژوهش درصدد آن است تا با تمرکز بر زمینه‌های شکل‌گیری نقاشی طبیعت بی‌جان به صورت سبکی مستقل در هلند به بررسی ظهور این نوع نقاشی در ایران بپردازد.

طبیعت بی‌جان در سده ۱۷م. که در هلند پروتستان مجدداً مورد توجه قرار گرفت، برآیند آزادی روح خلاق و نبوغ هنرمند منفرد و مستقل است. متأثر از مسائل سیاسی، اقتصادی و مذهبی آن دوران شکوفا شد؛ حال آن‌که آثار باستان در خواستگاهی متفاوت و با کارکردی متفاوت خلق می‌شدند و نمی‌توانستند محصول نبوغ و خلاقیت فردی سوژه هنرمند باشند؛ در نتیجه اصلاحات - شورش پروتستان‌ها علیه کلیسای رم (حدود ۱۵۱۷م.) - نقاشی مذهبی در شمال اروپا دچار انحطاط جدی شد؛ بنابراین ظهور دوباره سبک طبیعت بی‌جان را تسهیل کرد. محبوبیت نقاشی رنگ‌روغن روی بوم در این کشورها - که امکان کار مجدد بیشتر یک تصویر و در نتیجه جزئیات دقیق‌تر را فراهم می‌کرد - به توسعه این سبک کمک کرد. اوج هنر طبیعت بی‌جان در نقاشی هلندی قرن ۱۷م. سبکی به نام «رنالیسم هلندی» را پدید آورد که به‌عنوان واقعی‌ترین تجلی این سبک در نظر گرفته می‌شود. این نوع نقاشی هم‌چنین با معرفی پیام‌های اخلاقی نمادین که جذابیت آن را بیشتر کرد،

ابزاری برای بیان مسائل دینی فراهم کرد. یک شکل خاص از طبیعت بی‌جان نمادین (به‌نام «وانیتاس») به چیدمان اشیای نمادینی می‌پرداخت که برای یادآوری گذرا بودن زندگی روی زمین به بیننده طراحی شده بود. طبیعت بی‌جان به‌طور کلی و قطعات وانیتاس به‌طور خاص، به‌شدت موردتوجه طبقه متوسط هلندی پیوریتان بود، جامعه اروپا حتی در قرون وسطی نیز، موضعی سخت‌گیرانه‌تر از الهیات پروتستان را به نسبت هنر و حوزه زیباشناسی به خود ندیده است. اصرار به صرف رستگاری سرمدی و تمایز قاطعش بین ساحات زمینی و آسمانی، علاوه بر آن‌که هنرمندان را از حمایت کلیسای فاقد هرگونه منبع مالی محروم ساخته بود؛ اماکن دینی و کلیساها را نیز از هرگونه تصویر و تمثال تهی کرده بود. گردآوری اسطوره‌های پیش از مسیحیت و موضوعات مربوط به هنر و ادبیات کلاسیک حرام تلقی می‌شد. «گاردنر» در اثر ماندگارش «هنر در گذر زمان» پرسشی را مطرح می‌کند که پاسخش قطعاً یکی از عوامل اصلی تحولات به‌وجود آمده در هنر آن مقطع اروپا و به‌ویژه هلند محسوب می‌شود. «موضوعات مذهبی یا بعدها موضوعات کلاسیک و تاریخی در طی سده‌های میانه و دوره رنسانس، انگیزه‌های اصلی آفرینش هنری بودند. دنیای هنر که از این سرچشمه‌ها محروم شده بود، دیگر چه چیزی برای غنی کردن زندگی هلندی‌های ثروتمند در اختیار داشت؟» (گاردنر، ۱۳۸۱: ۵۲۳).



تصویر ۳: نقاشی طبیعت بی‌جان از ویلیام کالف (nationalgallery.org.uk/artists/willem-kalfplanetpompeii.com).
 Fig. 3: Still Life Painting by Willem Kalf (nationalgallery.org.uk/artists/willem-kalfplanetpompeii.com).

البته به باور ما اشاره به عواملی چون: ابداع و توسعه نقاشی رنگ‌روغن، از عوامل روبنایی هستند و نمی‌توانند به مثابه عوامل زیربنایی و بسترساز مورد توجه قرار بگیرند؛ هرچند قطعاً در بر ساخت و روبنای تاریخ هنر آن دوره تأثیراتی بر جا گذاشته است.

نقاشی چهره (پرتره)، بیش از سایر سبک‌ها توانست در جوامع پروتستانی به حیات خود ادامه دهد؛ چراکه طبقه متوسط و اکثراً مرفه، هیئت‌های دولتی و راجل سیاسی که حامیان اصلی هنر و سفارش‌دهندگان و خریداران آثار هنری بودند، و طبیعتاً ادامه مسیر نقاشی بر طبق سلیق و علایق آنان تعیین می‌شد، به ترسیم تمثال‌های خود و تصویر کردن جلسات و مهمانی‌هایشان بسیار علاقمند بودند؛ از این رو، هنرمندی که می‌توانست با شیوه و سبک خودش، نظر این افراد و محافل را به خود و توانایی‌هایش جلب کند، از درآمد مستمری برخوردار می‌شد. «بسیاری از بازرگانان ثروتمند علاقمند بودند تمثال‌های خود را برای نسل پسین خود باقی بگذارند». (گامبریج، ۱۳۹۳: ۴۰۳). نقاشانی که از قید کارفرمایان و مبانی حاکم‌بر کلیسا استقلال یافته بودند و با اتکا بر ذوق و خلاقیت خود آثارشان را خلق می‌کردند؛ البته باید این آثار را در میادین شهر، بازار مکاره و یا به واسطه دلان این عرصه، به فروش می‌رساندند، که از عوارض سنگین این استقلال بود. اکنون باید با عامه خریداران سر و کله می‌زدند و نظر تعداد زیادی از سفارش‌دهندگان را جلب می‌کردند؛ بدین ترتیب هنرمندان هلندی در سده ۱۷م. با توجه به فراغت و استقلالشان و البته در واکنش به علایق خریداران ثروتمند که طالب تابلوهایی برای آویختن از دیوار خانه‌هایشان بودند -از نشانه‌های ثروت، اشرافیت و جایگاه اجتماعی- دریافتند، «همان‌گونه که کلمات معمولی مردم کوچه و بازار می‌تواند کلام یک ترانه زیبا را شکل دهد، اشیاء عادی روزمره هم می‌تواند شاهکاری را به وجود بیاورد» (گامبریج، ۱۳۹۳: ۴۲۰).

آن چه که «آرنولد هاووز» (۱۸۹۲-۱۹۷۸م.) در کلیت جلد دوم تاریخ اجتماعی هنر با بیانی متفاوت و براساس قاعده زیربنا و روبنا، در پی ابراز آن است، پرداختن به همین مورد است؛ البته ریشه‌های آن را در همان اوایل رنسانس نخستین باز می‌شناسد. حامیان جدید هنر که از طبقه متوسط شهری بودند، فاقد سنت دیرینه طبقه کلیسا و آموزش‌های آنان بودند. طبیعتاً این طبقه نوظهور به آثاری علاقه نشان خواهند داد که فاقد هرگونه اسطوره، کنایه و استعاره باشد؛ که درکشان مستلزم نوع خاصی از آموزش است؛ از این رو، آثار هنری مورد علاقه آنان تابلوهایی است، که آمیخته با زندگی روزمره شهری باشد.

«استادان کوچک هلندی، کم‌ارزش‌ترین اشیایی را که فقط در کنار انسان‌ها یا در زندگی انسان‌ها معنی پیدا می‌کند، چنان متواضعانه و محترمانه شبیه‌سازی می‌کردند؛ که بیننده گمان می‌کند به تماشای پاره‌ای اشیای مقدس ایستاده است» (گاردنر، ۱۳۸۱: ۵۳۱).

«هگل» نیز که از خانواده‌ای پروتستانی است و می‌توان گفت دل‌بسته پرده‌های طبیعت بی‌جان شده بود، و آن را «هنر بورژوا و بی‌اعتراض» می‌دانست، در بحث خود در خصوص دو حدنهایی اضمحلال هنر در دوره رمانتیک، یعنی تقلید و شوخ‌نگاری ابژکتیو، به چنگ آوردن معنای روحانی از طریق فعالیت روزمره دنیوی را، وظیفه دشوار هنر در این عصر می‌دانست. وظیفه‌ای که هگل تأکید می‌کرد نقاشی هلندی و به‌ویژه پرده‌های طبیعت بی‌جان در سده ۱۷م. به آن دست یافته‌اند. و بر اضمحلال خویش در تقلید فائق آمده‌اند؛ به بیانی دیگر، اعتلای امر انسانی به قدس‌الاقدس هنر و آمیختگی امر الهی و امر انسانی در نقاشی این دوره هلند به منصفه ظهور رسیده است. «چنین هنری حتی می‌تواند آن چه را فی‌نفسه بی‌معناست، معنادار کند. این هنر برای دستیابی به امر روحانی، دیگر به روایت باستانی یا دینی نیاز ندارد. از آنجا که انسان قدس‌الاقدس چنین هنری است. دغدغه‌های او در صورت بیان مناسب به امر جوهری مبدل می‌شود و محتوای زندگی روزمره انسان، محتوای دینی زندگی را تأمین می‌کند» (مالند، ۱۴۰۱: ۱۷۷).

طبیعت در آثار هنرمندانی چون «ورمیر»^۵ (۱۶۳۲-۱۶۷۵ م.) و «ویلیام کالف»^۶ (۱۶۱۹-۱۶۹۳ م.) و... از استادان برجسته هلندی و خالق پرده‌های طبیعت بی‌جان در سده ۱۷ م. چنان جلوه‌گر می‌شود، که دقیقاً بازتاب و بازنمود روح، گرایش‌ها و عواطفشان بود؛ اما به باور نگارندگان در پرده‌های طبیعت بی‌جان که شاید اولین خیال‌پردازی‌های (فانتازی‌ها) انسان آن دوره از دوربین عکاسی نیز بوده باشد، نمی‌توان استعارات و نمادهای مرگ را نادیده گرفت.

استعاره مرگ پیرو سنت «به یاد داشته باش، که باید بمیری» از جمله مضامین مستتر در اکثر آثار این دوره است؛ چراکه هنرمند می‌توانست آزادانه و با اتکا بر خلاقیت خود و در کنار هم نهادن اشیایی که می‌توانست حاوی این پیام باشد، در بازی نور و سایه پیام‌آور این پیام مهم باشد و اتفاقاً می‌تواند از چند جهت با شرایط آن مقطع اروپا سازگار باشد. در واقع، نوعی دهن‌کجی هنرمندان به حامیان و خریداران ثروتمند و صاحب منصب شهری که غرورشان از جایگاه اجتماعیشان تا بدانجا پیش رفته بود؛ خود را نامیرا و جاودان می‌پنداشتند.

نوعی دهن‌کجی به جامعه در آستانه عصر روشنگری و تحت تأثیر اومانیزم، که انسان و زندگی مادی را تنها جنبه واجد بحث و توجه می‌دانست؛ البته اروپایی که در آن زمان درگیر جنگ‌های مذهبی-ملی دهشتناکی شده بود، به شدت مستعد خلق چنین استعاراتی نیز می‌توانست باشد. مجموعه‌ها، شمع‌های خفه شده و لامپ‌های سوخته برخی از بارزترین نمادهای مرگ‌ومیر بودند. ساعت‌های شنی، ساعت‌های جیبی باز و پیک شراب خالی یا واژگون شده می‌توانست نماد گذرا بودن زندگی باشند؛ استعاراتی که هنرمندان آن را عامدانه در آثارشان می‌چیدند، با بازی نور و رقص سایه به آن شکوهی شاه‌وار می‌بخشیدند، اما بعید است خریدار ثروتمند و اغلب فاقد قدرت تمییز، به کنه پیام و چینش نمادها پی برده باشد.

توجه به طبیعت و تأثیرپذیری از سنت‌های غربی در آثار وارثان کلک بهزاد

۱. وضعیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران در دوره صفویه

سلسله صفویه که شاید بتوان گفت نخستین دولت ملی و واقعی ایرانی بعد از حمله اعراب بوده، توانست در بیش از دو سده‌ای که بر این سرزمین پهناور حکومت کرد، علاوه بر ادامه حیات معنوی و اعاده رسوم و عزت نفس ملی، وحدت از دست رفته را نیز به ایرانیان برگرداند؛ هم‌چنان‌که «ذبیح‌الله صفا» می‌نویسد: «[سلسله صفویه] در رابطه خود با ملل بزرگ دنیای آن عهد، رعایت حفظ مقام و حیثیت تاریخی خود را نمود» (صفا، ۲۵۳۶: ۲۶۶).

ادبیات، هنر و به‌طور کلی اوضاع فرهنگی در ایران، همواره معلول تغییرات سیاسی و ظهور و افول حاکمیت‌های سیاسی بوده است؛ بدین ترتیب ظهور سلسله صفویه نیز که مروج جهان‌بینی شیعی بود، تحولات حائز اهمیت و چشمگیری را در حوزه‌های اجتماعی و فرهنگی به دنبال داشت؛ اما خطاست اگر این‌گونه بپنداریم که هنر در این دوره، هنری دینی بوده است، زیرا روابط بین علت و معلول در مسائل فرهنگی که همیشه تابعی از اقتصاد سیاسی نیز می‌باشد، پیچیده و غیرمستقیم است. همان‌گونه که ادبیات غالباً عرفانی و مذهبی سبک فاخر و درباری عراقی، در دوره صفویه دچار تغییرات بنیادینی شد و از صبغه عرفانی و دینی آن به شدت کاسته می‌شود. شعر این دوره غیردرباری، عامیانه و برآیند ذوق مردم کوچه و بازار است؛ چراکه تمرکز اصلی حاکمان و درباریان در این مقطع از تاریخ ایران، به ترویج جهان‌بینی خاص دینی و تدوین کتب کلامی و فقهی معطوف شده بود و آن‌چنان‌که باید ادبیات و هنر درباری را مورد توجه قرار ندادند.

«ملاصدرا»، «میرداماد»، «شیخ بهایی»، «ملا محمد باقر مجلسی» و... که از مهم‌ترین و سرآمدترین فلاسفه و حکمای اسلامی هستند، در این دوره می‌زیستند. «نفوذ علمای دینی در امور سیاسی و اجتماعی از زمان حمله مغول و سقوط بغداد، در ایران بسیار تضعیف شده بود؛ [اما] با تشویق

شاهان صفوی [مجدداً] بر سر کار آمدند و کم‌کم در رأس همه امور حتی امور سیاسی و علمی قرار گرفتند» (همان: ۲۶۴).

طبیعتاً در چنین شرایطی بازار گرم هنر که در عهد تیموری و به مرکزیت شهر هرات برپا بود، کساد می‌شود؛ و در نتیجه زمینه استقلال نسبی هنرمندان از دربار - به ویژه از دوران «شاه تهماسب» به بعد - فراهم می‌شود و به موازات آن، ظهور طبقه متوسط شهری به مثابه حامیان جدید هنر و البته آشنایی با سنت‌های نقاشی غربی باعث شد نگارگری ایرانی به مرور از قواعد کلیشه و رسمی کارگاه‌ها و کتاب‌نگاری فاصله بگیرد، و نقاشی در قالب تک‌نگاری به عنوان هنری نسبتاً مستقل و با بهره‌گیری از عناصری واقع‌گرایانه، طبیعت و جهان اطراف خود را مورد توجه قرار دهد.

البته نباید از نظر دور داشت، هرچند دغدغ اصلی شاهان صفوی ترویج جهان‌بینی شیعی و تهیه و تدوین کتب فقهی و کلامی در این راستا بود، اما از آنجا که این شاهان مقام شیخی و رهبری طریقت داشتند می‌بایست که خود را در جایگاه فرهنگی والایی نیز نگاه‌دارند، و البته از دیگر سو دربار باشکوه رقبایی چون «عثمانیان» و «گورکانیان» هند، حاکمان صفوی را بر آن داشت تا به تمامی از حوزه فرهنگ و هنر غافل‌نمانند و هم‌چنان کارگاه‌های سلطنتی در کنار هنر غیردرباری به فعالیت خود ادامه دادند، که باز نمود اصلی آن در معماری با شکوه آن دوره کاملاً هویدا است. رفاه ممتد ایرانیان در دوره صفویه، توسعه و افزایش جمعیت شهرها و هم‌چنین رواج انواع صنایع، بازرگانی و تجارت را به دنبال داشت. اصفهان که پایتخت و محل اجتماع فضلا، شعرا و هنرمندان بود، توسعه‌ای بی‌سابقه یافت، به طوری که شهری صنعتی محسوب می‌شد و انواع کارخانه‌ها، از جمله قالی‌بافی، شیشه‌گری و کاشی‌سازی و... مشغول به کار بودند. «در سده ۱۱ هـ.ق. اصفهان با سیمای شکوهمند، جمعیت زیاد و رونق اقتصادی بی‌سابقه‌اش به مرکز تجمع بازرگانان، جهانگردان، سفیران سیاسی، مبلغان مذهبی و هنرمندان خارجی بدل شده بود» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۳۱). در چنین اوضاعی بود که بسیاری از کشاورزان و مالکان در طلب کسب ثروت بیشتر و یا زندگی بهتر به شهرها سرازیر شدند و طبقه متوسط شهری یا خرده بورژوا در ایران آن زمان، شکل گرفت؛ اما طبیعتاً چون تربیت اشرافی و فاضلانه‌درباری را نداشتند، نتوانستند خود را با سنت‌های درباری سازگار کنند. چنان‌که «شمیسا» در سبک‌شناسی شعر، در مورد شعر آن دوره می‌نویسد: «این طبقه جدید ادبیات عامیانه و قابل فهم خود را ساخت» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۸۶).

رفاه اقتصادی در دوره صفویه و رونق تجارت (تجارت خارجی - روابط پولی) و کسب و کار، این امکان را برای این طبقه به وجود آورد تا در تحولات هنری آن مقطع، نقشی پررنگ داشته باشند؛ بنابراین در دوره صفویه دو نهاد دربار و طبقه متوسط تحت تأثیر سنت‌های غربی و تحولات فکری و فرهنگی ناشی از آن، تأثیرگذار بودند. کارگاه‌های سلطنتی و درباریان هنوز پابرجا بودند و عمده سفارش‌های هنری در این مقطع مربوط به این نهاد بود؛ هرچند روز به روز از میزان نفوذ و تأثیرگذاری کاسته می‌شد؛ البته به موازات آن، طبقه متوسط شهری و بازرگانان و مسافران خارجی نیز از سفارش‌دهندگان یا به دیگر بیان، حامیان نوظهور هنر، زمینه استقلال نسبی هنرمندان و تغییر و تحولات نقاشی در این دوره را فراهم کردند.

۲. تحولات نقاشی ایرانی در دوره صفویه

در بخش قبل به زمینه‌های استقلال هنرمندان از دربار و شکل‌گیری هنر غیردرباری اشاره‌ای کوتاه داشتیم. علاوه بر شرح فوق از وضعیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دوره صفویه، در اواسط سده ۱۰ هـ.ق. شاه تهماسب یک‌سره از هنر و هنرپروری روی‌گردانید. تعطیلی بسیاری از کارگاه‌های سلطنتی، نقطه عطفی در تاریخ‌نگارگری ایرانی محسوب می‌شود. عده‌ای از نقاشان سالخورده یک‌سره ترک کار کردند. برخی به دربار هند رفتند، و بسیاری دیگر در بیرون از حوزه دربار به

فعالیت هنری خود ادامه داده و پایه‌های هنر غیردرباری را بنا نهادند. طبیعی است با افول دوره کتاب‌نگاری در این کارگاه‌ها، پیوند نقاشی با ادبیات سست می‌شود؛ بدین ترتیب «اغلب نگارگران به تک‌نگاری متوسل شدند؛ زیرا حامی معتبری برای حمایت از کارهای بزرگ نیافتند و برخی هم به راه‌های درآمدزایی جدید با مضمون‌های جدید روی آوردند». (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۹۴).

تک‌نگاری در تاریخ نقاشی ایرانی پدیده‌ای نوظهور بود و اجازه می‌داد نقاشی به مثابه هنری مستقل از خوشنویسی و ادبیات، عرض‌اندام کند؛^۷ «درواقع، هنرمندان دیگر نمی‌توانستند بر حمایت شاه یا شاهزادگان تکیه کنند، تاحدی به سفارش ثروتمندان غیردرباری وابسته شدند؛ اما از آنجایی‌که این هنرپروران جدید امکان تأمین هزینه نسخه‌های مصور را نداشتند، به سفارش تک‌نگاره‌ها بسنده کردند» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۶).

بدین ترتیب، علاوه بر سنت‌های پیشین که کماکان در کارگاه‌ها و کتابخانه‌ها دربار شاهزادگان - که هنوز در گوشه و کنار ایران دایر بودند - نگارگران ایرانی فراغت یافتند و موضوعاتی از قبیل: مناظر طبیعی روستاها، زندگی شبانان، زنان روستایی، کار روزمره بافندگان و ریسندگان و... را مورد توجه قرار دادند. این واقع‌گرایی تحولی بود که با بهزاد آغاز شد و آثار «رضا عباسی» نقطه اوج آن محسوب می‌شود. «رضا عباسی تمایل به مشاهده و ثبت طبیعت را بیشتر در طرح‌های سیاه‌قلم، تک‌چهره‌ها و تک‌نگاره‌های خود بروز داد» (همان: ۱۲۰)؛ هرچند در آثار رضا عباسی روحیه یک نقاش گریزان از سنت‌های درباری کاملاً مشهود است؛ و با وجود آشنایی با آثار هنرمندان غربی و تمایلات طبیعت‌گرایانه‌اش، هرگز سعی نکرد از اسلوب‌های عمق‌نمایی و سایه‌پردازی استفاده کند. این وارثان سنت رضا بودند که در اوج شکوفایی اصفهان در سده ۱۱ ه.ق. نمایش حجم، عمق، نور و سایه را مورد توجه قرار دادند. «در این روند، حضور نقاشان و مبلغان مسیحی غربی در ایران و دربار شاهی، ورود آثار هنرمندان غربی و اعزام برخی هنرمندان ایرانی به غرب، بسیار تأثیرگذار بود. تأثیر نقاشی غربی در ابتدا به صورت تصنعی به اقتباس اتفاقی از عناصر مجزا و گاهی موضوعات تازه بود؛ سپس ترکیب‌بندی‌های روایی کم‌شد و سنت‌های تزئینی قدیم رنگ باخت و چهره‌نگاری رواج یافت» (گودرزی، ۱۳۹۳: ۵۲).

این تک‌نگاره‌ها باید در زمانی اندک و با کمترین هزینه به دست مشتری می‌رسید؛ از این رو بسیار طبیعی است که تعداد شخصیت‌ها کاهش یابد، ترکیب‌بندی روایی و سنت‌های تزئینی قدیم رنگ ببازد. طراحی‌های تک‌رنگ در این دوره بسیار مورد توجه قرار گرفت، که کاملاً متأثر از مسائل اقتصادی است؛ زیرا هزینه آن به مراتب کمتر است». (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۹۸).

با توجه به رواج نقاشی پرتره در سده ۱۷ م. در هلند و حضور نقاشان هلندی در دربار شاه‌عباس دوم، علاوه بر ایجاد تمایلات غرب‌گرایانه در نگرش هنرمندان ایرانی، ذوق درباریان را نیز تحت تأثیر قرار داد؛ از این رو، چهره‌نگاری از شاهزادگان و بزرگان دربار و هم‌چنین ثروتمندان غیردرباری بسیار مورد توجه قرار گرفت؛ به طوری که بخش قابل توجهی از درآمد نقاشان از راه چهره‌نگاری تأمین می‌شد. «بازل گری» ضمن اشاره به این امر که چهره‌نگاری در عهد تیموری نیز مقبول واقع می‌شده است، تأکید می‌کند: «پرتره‌های بسیار زیادی از شاهزادگان صفوی برجای مانده است» (بازل گری، ۱۳۸۵: ۱۲۴). قامت‌های رسا، پوشش‌های فاخر و تنوع رنگ‌ها که از ویژگی چهره‌نگاری از شاهزادگان است، باز نمود شکوه و جلال و عظمت این عصر است.

در این شرایط که هنرمند ایرانی می‌تواند به طور نسبی مستقل از دربار به فعالیت خود ادامه دهد و تاحدودی آثار خلاقیت و نبوغ فردی در آثارش مشهود است؛ به دیگر بیان، هنرمندی که از فعالیت گروهی کارگاه‌های درباری، فراغت یافته است و به مثابه سوژه و به صورت منفرد آثارش را خلق می‌کند، جایگاه اجتماعیش ارتقاء می‌یابد. مرقوم کردن پای تابلوها توسط نقاشان، از نشانه‌های این تفرد و ارتقای جایگاه اجتماعی است. بهزاد، اولین نقاش ایرانی است که تابلوهایش

را امضا می‌کرد؛ اما وارثان کلک وی و رضا عباسی، همگی نشان خود را پای آثارشان مرقوم می‌کردند. «در دوره شکوفایی اقتصادی و با زایش هنری در زمان شاه‌عباس، هنرمند در مرتبه‌ی اعلائی قرار می‌گیرد، و فرد شاخص زمان خودش می‌شود» (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۱۰۰).

هر دو نهاد تأثیرگذار بر هنر آن دوره، یعنی هم دربار و هم طبقه‌ی متوسط تمایل بیشتری به آثار غربی نشان می‌دادند و حتی درباریان و شخص شاه نیز، نقاشان درباری را به تقلید از نمونه‌های غربی ترغیب می‌کردند؛ اما نکته‌ای که باید به آن اشاره کرد، این‌ست که تمایل نقاشان به اسلوب‌های جدید، صرفاً به‌منظور طبع آزمایی و یا جلب رضایت مشتریان نبود، هرچند تغییری به مراتب تأثیرگذار است؛ اما نباید ضرورت تحول نقاشی در شرایط اجتماعی و فرهنگی آن دوران را از نظر دورداشت. درحقیقت، وارثان مکتب واقع‌گرایانه‌ی رضا در اصفهان شکوهمند رشد یافته بودند، و اکنون ناگزیر بودند باز نمود جلوه‌های بصری طبیعت را مورد توجه قرار دهند. «چنین هنرمندانی احساس کردند که سبک متداول رضا عباسی جایی برای ابتکار عمل و نوآوری باقی نگذاشته است و مانند گذشته توجه هنرمندان برای الهام‌گرفتن به منابع خارجی معطوف شد. تفاوت این بار در این بود که سرچشمه‌های این الهام نه چین، بلکه اروپا بود» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۳۸).

رواج تک‌نگاری به جای کتاب‌نگاری، توجه به: عمق‌نمایی، سایه‌روشن و حجم‌پردازی، مورد توجه قرار گرفتن موضوعات روزمره‌ی زندگی به جای مضامین ادبی، تاریخی و علمی، سست شدن ارتباط نقاشی با ادبیات، تجسم واقعیت‌های این جهانی و غیرآرمانی، رواج چهره‌نگاری و رنگ‌باختن ترکیب‌های روایی و سنت تزئینی قدیم، از عمده‌ی ویژگی‌های نقاشی ایرانی در دوره صفویه، به‌ویژه «مکتب اصفهان» است؛ که به مرور و تحت تأثیر سنت‌های غربی و ضرورت اجتماعی و فرهنگی اتفاق افتاد.

اما جالب اینجاست با وجود تمام تحولاتی که شرحش به تفسیر رفت و استقلال نسبی هنرمندان از دربار و آشنایی با آثار هنرمندان غربی، به‌ویژه آثار نقاشان هلندی، نگارگران ایرانی تا قبل از دوره قاجار هیچ توجهی به طبیعت بی‌جان نشان ندادند؛ که این پژوهش تلاش خواهد کرد در بخش پایانی به چرایی و عوامل دخیل در آن بپردازد.

اولین پرده طبیعت بی‌جان، آخرین سنگر مقاومت سنت‌های ایرانی از صفویه تا قاجار

در بخش قبل به تشریح وضعیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دوره صفویه و تحولات نقاشی در این مقطع تاریخی پرداخته شد. اشاره گردید که با توجه به شرایط پیش آمده، انتظار آن می‌رفت که هنرمندان ایرانی درمیان تمایلات طبیعت‌گرایان‌شان، به طبیعت بی‌جان توجه نشان دهند، که البته این مهم محقق نشد. پرده «شب یلدا» اولین اثر طبیعت بی‌جان توسط میرزا بابای اصفهانی در دوره فتحعلی شاه قاجار خلق شد، که اتفاقاً آخرین سنگر مقاومت سنت‌های نگارگری ایرانی محسوب می‌شود.

در دوره صفویه و با توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی آن روزگار، سنت‌های غربی، نگارگری ایرانی را تحت تأثیر قرار داد. می‌توان گفت نقاشی مکتب اصفهان، تلفیقی از سنت‌های غربی و ایرانی بود. عناصر غربی با احتیاط مورد استفاده هنرمندان ایرانی قرار می‌گرفت. ایران آن دوران متحد، یکپارچه و دارای شکوه و عظمت بود، و قطعاً در چنین شرایطی هنرمندان و طبقه‌ی متوسط، با هیجان مرعوب عناصر فرهنگی و هنری غرب نمی‌شوند. هنوز بسیاری از سنت‌های ایرانی مورد احترام بود، و جهت اعاده آن‌ها نیز تلاش می‌شد؛ البته تحولات صورت‌گرفته در نقاشی ایرانی، معلول تحولات فکری نبود و هیچ پایگاه اندیشگانی نداشت؛ و صرفاً از راه مشاهده نقاشی غربی، در آثار هنرمندان ایرانی نیز جلوه‌گر می‌شد. به همین دلیل، در بسیاری از موارد، اقتباس‌ها ناقص و حتی ناشیانه به نظر می‌رسید.

هرچند در دوره صفویه ظهور طبقه متوسط و رفاه اقتصادی، بر نقاشی تأثیرگذار بود، اما باید در نظر داشته باشیم که در تمام دوره حکومت این سلسله، هم‌چنان کارگاه‌های درباری در حوزه کتاب‌نگاری به فعالیت خود ادامه می‌دادند، و هنوز ادامه روند نقاشی ایرانی توسط این نهاد تأثیرگذار تعیین می‌شد. هنر غیردرباری تازه در حال شکل‌گیری و پاگرفتن بود. در چنین شرایطی استقلال هنرمندان نسبی و قطعاً محدودیت و سنت‌های درباری حاکم - البته با اندکی انعطاف - هم‌چنان به قوت خود باقی است. واضح است که توجه هنرمند به نبوغ و خلاقیت خود تا آنجا که بتواند فارغ از تمامی تاپوها، تراوشات روحی و آمال شخصی خود را در اثرش متبلور سازد، معلول استقلال و فراغت کامل هنرمند است. خلاصه آن‌که نگارگری ایرانی در طول دو سده نمایانگر اوج هم‌آمیزی سنت‌های غربی و ایرانی بود. عناصر اروپایی گام‌به‌گام و به مرور زمان بر عناصر ایرانی فایق آمد. طنز تلخ ماجرا دقیقاً همین جاست؛ که در دوره قاجار، تحولات اجتماعی به گونه‌ای رقم خورد که پرده «شب یلدا» (تصویر ۴) اولین اثر طبیعت بی‌جان در نقاشی ایرانی، به -آخرین سنگر مقاومت عناصر ایرانی- از صفویه تا قاجار بدل می‌شود. در زمان فتحعلی شاه شرایط برای تجدید حیات هنر درباری مناسب بود؛ شاه قاجار، شماری از برجسته‌ترین هنرمندان را در پایتخت گردآورد و آن‌ها را به‌کار نقاشی پرده‌های بزرگ اندازه برای نصب در کاخ‌های نوساخته گماشت» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۵۰).

نخستین «نقاش باشی» دربار که برجسته‌ترین آن‌ها نیز بود، «میرزا بابای اصفهانی» است که نماینده تام و تمام «پیکرنگاری درباری»^۴ محسوب می‌شود. «شب یلدا»، هنوز عناصر ایرانی را دارد، موضوعش سنتی و کاملاً ایرانی است؛ سایه‌روشن، حجم‌پردازی و تاحدودی بازی نور در آن قابل مشاهده است؛ البته نمی‌توان آن را کاملاً برآیند روح و تفرد هنرمند به حساب آورد؛ چراکه ترکیب‌بندی عناصر تابلو، تابعی از سفره‌های شب یلدای آن دوران است، تا ذوق شخصی؛ و این آخرین تلاش‌های هنرمند ایرانی جهت حفظ سنت‌های ایرانی تا قبل از «کمال‌الملک» است (تصویر ۴).



تصویر ۴: نقاشی طبیعت بی‌جان (شب یلدا) از میرزا بابای اصفهانی (<https://www.pinterest.com>).
 Fig. 4: Still Life Painting (Shab-e Yalda) by Mirza Baba-e of Isfahani (<https://www.pinterest.com>).

در نگارگری ایران تا پیش از دوره قاجار، طبیعت بی‌جان وجود نداشت و اشیاء اگرچه جزئی از ترکیب‌بندی تصاویر بودند، اما به‌عنوان موضوعی مستقل برای نقاشی در مقابل دیده هنرمند قرار نمی‌گرفتند. در دوره قاجار نمونه‌هایی را می‌توان یافت که اشیاء نه حاشیه، بلکه تمام متن نقاشی هستند. «در نقاشی طبیعت بی‌جان اثر میرزاابابای اصفهانی انارها، گل‌ابی‌ها، هندوانه، گلدان و سایر اشیاء به‌گونه‌ای در کنار هم قرار گرفته‌اند که موضوع اصلی نقاشی را تشکیل می‌دهند. این اجسام دیگر مربوط به یک افسانه، حماسه، متن و یا شعر نیستند. زیبایی آن‌ها و وجه نقاشانه آن‌ها مورد توجه نقاش است» (کردنوغانی، ۱۳۹۷: ۱۰۸).

هنر درباری در دوره قاجار جانی دوباره گرفت؛ اما دربار قاجار با دربار سلسله‌های پیشین بسیار متفاوت است. دیگر خبری از کار گروهی هنرمندان، کتاب‌نگاری و حاکمیت سنت نیست. «لمبتین» ضمن تأکید بر عواملی هم‌چون: افزایش ارتباط ایرانیان با غرب، رشد فکری و سهم به‌سزای مطبوعات و تأسیس چاپخانه در تحولات سیاسی و اجتماعی آن دوره، خاطر نشان می‌کند: «از نظر شاهان قاجاری وقوع هرگونه تحول در ایران بدون کمک‌های خارجی میسر نیست و به هر تقدیر نمی‌توان از مداخلات خارجی جلوگیری کرد» (لمبتین، بی‌تا: ۶).

طبیعتاً دربار و جامعه‌ای تا این اندازه مرعوب و شیفته تمدن غرب و سنت‌های اروپایی، که هرگونه شکوفایی و توسعه را در غربی شدن جامعه ببیند، آمادگی آن را دارد تا کمال‌الملکی را بپذیرد، که با تقلید صرف از آثار هنرمندانی چون: «رامبرانت»^۱، «تیسین»^۲ و دیگر آثار کلاسیک دوره رنسانس، تیر خلاص را بر پیکر نگارگری ایرانی و تمام سنت‌ها و عناصر زیباشناختیش شلیک کند. «اعزاز دانشجو به غرب، شکست ایرانیان از روسیه تزاری و بی‌لیاقتی حاکمان و راجل سیاسی دوره قاجار، انتشار روزنامه، تأسیس چاپخانه و چاپ و ترجمه کتب و افکار اندیشمندان غربی، رواج اندیشه تجددطلبی در کل منطقه و از جمله ایران و استقرار نظام مشروطه» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۳۴۰)، همگی از عوامل تحولات جامعه ایران در آن مقطع به‌شمار می‌روند؛ که علاوه بر نقاط مثبت و ارزنده‌اش، غرب‌گرایی مفرط و غافل شدن ایرانیان از تمامی سنت‌ها و ارزش‌های خود را نیز به‌دنبال داشت، و آثار مخربش تا به امروز هم دامن‌گیر مردم و جامعه ایران است.

نتیجه‌گیری

با وجود سوابق ذکر شده در دوران باستان و سده ۱۶م. دیدیم که طبیعت بی‌جان در سده ۱۷م. در هلند و در نتیجه تأثیر آئین پروتستان و محروم شدن از سرچشمه‌های پیشین هنر و هم‌چنین از دست دادن حمایت‌های کلیسا، ظهور کرد؛ در واقع، می‌توان این آثار را اوج فردانیت و برآیند روح و لذا یک شخص هنرمندان آن دوره محسوب کرد که علاوه بر یافتن مضامین شخصی با بهره‌گیری از ترکیب‌بندی‌های بدیع عناصر روزمره زندگی، استعاراتی نیز در بازی نور و رقص سایه در این آثار مستتر بود. طبیعت بی‌جان در اروپا معلول فراغت، استقلال و بروز خلاقیت‌های فردی هنرمند است، و البته خریدارانی که طالب این‌گونه آثار باشند.

در اوایل سده ۱۰ه.ق. و با ظهور سلسله صفویه، شاهد تحولات چشمگیری در حوزه سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بودیم، که هنر آن دوره را تحت تأثیر قرار داد و مسیری تازه را در پیش گرفت. هرچند واقع‌گرایی، تمایلات طبیعت‌گرایانه، موضوعات تازه و اسلوب‌هایی نظیر سایه‌روشن، عمق‌نمایی، عمق‌پردازی و هم‌چنین سست شدن ارتباط نقاشی با ادبیات، در نتیجه آغاز روند افول هژمون کارگاه‌های سلطنتی و ظهور طبقه متوسط، به نگارگری ایرانی راه یافتند؛ اما نقاشان این دوره به طبیعت بی‌جان توجه نشان ندادند. ایران آن‌زمان، دوره اقتدار و عظمتش را تجربه می‌کرد و هنوز چنان شیفته سنت‌های غربی نشده بود، که به تمامی عناصر و رسوم ایرانی را از یاد ببرد؛ هرچند از میزان نفوذ کارگاه‌های درباری کاسته شده بود، اما هنوز نقشی تعیین‌کننده در روند

تکامل هنر ایرانی ایفا می‌کرد. در نتیجه، هنرمندان ایرانی هنوز از آن استقلال لازم برخوردار نبودند و هم‌چنان کتاب‌نگاری عمده فعالیت نگارگری در این مقطع محسوب می‌شود. خلاقیت، نبوغ، و استقلال فردی هنرمند به مثابه سوژه در حدی نبود که بتواند به یکباره از همه سنت‌ها بگسلد، و با ترکیب‌بندی‌های کاملاً فردی و با بهره‌گیری از عناصر روزمره، اثری شخصی را خلق کند. انکار مدت‌زمانی لازم داشت تا این روند طی شود و در دوره قاجار، میرزابابای اصفهانی اولین تجربه از طبیعت بی‌جان را به نام خود ثبت کند.

در دوره قاجار با تأسیس چاپخانه و پایان عصر کتاب‌نگاری، آشنایی با اندیشه و افکار عصر روشنگری، رواج اندیشه تجدد و البته درباریانی به شدت مرعوب و شیفته تمدن غربی، آشنایی ایرانیان با عکاسی و تحت‌تأثیر انتشار مطبوعات، رسالت هنر به کلی تغییر کرد. اکنون هنرمند درباری و غیردرباری، فراغت بیشتری داشتند و خود را به مثابه سوژه هنرمند کاملاً شناخته بودند؛ از این‌رو، آخرین تلاش‌های نقاشان برای حفظ عناصر ایرانی در مکتب پیکرنگاری درباری در اوایل دوره قاجار به اولین پرده طبیعت بی‌جان ختم شد. توجه هنرمند ایرانی به این موضوع نتیجه فراغت هنرمند از کتاب‌نگاری، تغییر نگرش درباریان، تمرین و ممارست در به‌کارگیری عناصر غربی، و تحولات اجتماعی و فکری دوره قاجار است که تاریخ ایران را به دو دوره سنتی و مدرن نیز تقسیم کرده است.

می‌توان چنین نتیجه گرفت که هنرمند ایرانی در دوره جدید خود، اشیاء را کشف می‌کند و این هنر - نه صنعت - جدید که پیوند آن با متن و ادبیات سست شده و استقلال نسبی یافته است، در جستجوی موضوعی برای تصویر است. چشمان هنرمند - نه صنعتگر - این موضوع را در اشیای پیرامون خود و قرار دادن آن‌ها در کنار یک‌دیگر به صورتی زیبا می‌یابد که بدون تردید، کم‌رنگ شدن نقش آموزشی کارگاه‌های سلطنتی و رواج آموزش‌های دانشگاهی و مدرن در کشف این‌گونه نبوغ و خلاقیت هنرمندان آن دوره، حائز اهمیت بسیار بوده است.

سپاسگزاری

در پایان نویسندگان بر خود لازم می‌دانند از داوران ناشناس نشریه که با نظرات ارزشمند خود به غنای متن مقاله افزودند، قدردانی نمایند.

درصد مشارکت نویسندگان

در این پژوهش، پیشنهاد عنوان و شاکله اصلی سهم نویسنده اول بوده و گردآوری و تحلیل سهم نویسنده دوم است.

تضاد منافع

نویسندگان ضمن رعایت اخلاق نشر در ارجاع‌دهی، نبود تضاد منافع را اعلام می‌دارند.

پی‌نوشت

۱. در نظام‌های حاکمیتی ایران و سنت درباری، حمایت پادشاهان و درباریان از تولید کتاب‌های با ارزش و تزئین شده با نگاره‌های مرتبط و زیبا، یکی از شیوه‌های کسب شهرت محسوب می‌شده است؛ در واقع، پادشاه یا حاکمان محلی، همواره چند تن از متخصصان و استادکاران حوزه کتاب‌نگاری را به همراه هنرمندان و شاعران را در صف ملتزمان خود داشته‌اند. در سنت درباری ایران، کتاب هم‌چون خلعتی زیبا به سفرای سایر ممالک، اعضای خانواده و یا ملازمان مورد تقد اهدا می‌شود و بیشتر جنبه تشریفاتی داشت.

۲. نقاش دوران یونان باستان بود که در قرن ۵ پ.م. می‌زیست. او زاده «هراکلیا» و نقاشی ماهر در کشیدن موضوعات طبیعی بود؛ بنابراین افسانه‌ای، نقاشی او از یک خوشه انگور چنان واقعی می‌نمود، که پرندگان برای خوردنش به آن هجوم آوردند.

۳. نقاش یونانی معاصر و رقیب «ژئوکسیس» بود و در زمره بزرگ‌ترین هنرمندان آتنی به‌شمار می‌آید. نقل است که در سه‌بعدنمایی از رقیب خود ژئوکسیس پیشی‌گرفت. در افسانه آمده است که بر روی تابلو، پرده‌ای کشید که چنان طبیعی به نظر می‌آمد، ژئوکسیس خواست آن را کنار بزند تا پشت پرده را ببیند.

4. Giotto di Bondone (1267-1337)
5. Johannes Vermeer
6. Willem Kalf

۷. بعد از ظهور اسلام، با این استدلال که آفرینش، تنها مختص به خدا است و انسان نمی‌تواند در آن شریک باشد. تا سده‌ها نیز نقاشی فیگوراتیو حرام تلقی می‌شد. نقاشی در ممالک اسلامی تا این اواخر مقبولیت عام نداشته است و تا اوایل دوره صفویه تابعی از خوشنویسی و کتاب‌نگاری محسوب می‌شده است؛ از این‌رو، تک‌نگاری تا قبل از دوره صفویه بسیار کم و انگشت‌شمارند. ۸. «پیکرنگاری درباری» عنوانی است که «رویین پاکباز» در «نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز» برای نقاشی درباری دوره قاجار تا قبل از ظهور «کمال‌الملک» از آن استفاده می‌کند که اوج هم‌آمیزی سنت‌های غربی و ایرانی از بارزترین ویژگی‌های آن است.

9. Rembrandt Harmens Zoon Van Rijn (1669 -1606)
10. Tiziano Vecelli (1576 – 1487)

کتابنامه

- پاکباز، رویین، (۱۳۷۹). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز. انتشارات زرین و سیمین.
- سلمانی، علی؛ و کردنوغانی، مهدی، (۱۳۹۷). «مشکل مبنا در مباحث نظری هنر ایران». رساله دکتری رشته فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی‌سینا (منتشر نشده).
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۲). سبک‌شناسی شعر. انتشارات فردوس.
- صفا، ذبیح‌الله، (۲۵۳۶). خلاصه تاریخ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران از آغاز تا پایان عهد صفوی. انتشارات امیرکبیر.
- کن‌بای، شیلا، (۱۳۸۲). نقاشی ایرانی. ترجمه مهدی حسینی، انتشارات دانشگاه هنر.
- گاردنر، هلن، (۱۳۸۱). هنر در گذر زمان. ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات نگاه و آگاه.
- گامبریچ، ارنست، (۱۳۹۳). تاریخ هنر. ترجمه علی رامین، نشر نی.
- گری، بازل، (۱۳۸۵). نقاشی ایرانی. ترجمه عربعلی شروه، نشر دنیای نو.
- گودرزی، مرتضی، (۱۳۹۳). تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی.
- لمبتین، آن، (بی‌تا). اوضاع اجتماعی ایران در عهد قاجاریه. ترجمه منیر برزین، چاپخانه خراسان.
- مالند، لیدیا، (۱۴۰۱). زیباشناسی هگل. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، نشر نی.
- هاووزر، آرنولد، (۱۳۷۷). تاریخ اجتماعی هنر. جلد دوم، ترجمه ابراهیم یونسی، انتشارات خوارزمی.

- Cayo Pliny The Elder, (1952). *Natural History*. Translated By: H. Rackham, Ebook from: http://www.attalus.org/info/pliny_hn.html

- Gambridge, E., (1974). *History of Art*. Translated by: Ali Ramin, Nay Publishing House. (in Persian)

- Gardner, H., (2002). *Art Through Time*. Translated by: Mohammad Taghi Faramarzi, Negah and Agah Publications. (in Persian)

- Godarzi, M., (2014). *History of Iranian Painting from the Beginning to the Present Age*. Organization for the Study and Compilation of Humanities Books. (in Persian)

- Gray, B., (2006). *Iranian Painting*. Translated by: Arabali Sharveh, Donyayeh Naw Publishing. (in Persian)

- Hauser, A., (1998). *The Social History of Art*. Vol. 2, translated by: Ibrahim Yunusi, Khwarizmi Publications. (in Persian)

- Kanbay, Sh., (2003). *Iranian Painting*. Translated by: Mehdi Hosseini, University of Art Publications. (in Persian)
- Lambtin, A., (ed.). *Social Conditions of Iran during the Qajar Era*. Translated by: Munir Barzin, Khorasan Printing House. (in Persian)
- Maland, L., (2022). *Hegel's Aesthetics*. Translated by: Mohammad Reza Abolghasemi, Ney Publications. (in Persian)
- Pakbaz, R., (2000). *Iranian Painting from Ancient Times to Today*. Zarin and Simin Publications. (in Persian)
- Safa, Z., (1941). *Summary of the political, social and cultural history of Iran from the beginning to the end of the Safavid era*. Amir Kabir Publications. (in Persian)
- Salmani, A. & Kardnoghani, M., (2018). "The Problem of Foundation in Theoretical Discussions of Iranian Art". Doctoral Thesis in the Department of Philosophy of Art, Bu-Alisina University (unpublished). (in persian)
- Shamisa, S., (2003). *Stylistics of Poetry*. Ferdows Publications. (in Persian)
- Schifferer, S. E., (1999) *Still Life: A History*. Harry N. Abrams.
- Vlieghe, H., (1999). *Flemish art and architecture 1585-1700*. Yale university press.
- <http://www.visual-arts-cork.com/genres/still-life-painting.htm>

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
 پرتال جامع علوم انسانی