

A study of the flower and Bird painting of Isfahan School in the Safavid era and the factors of its formation

Mohammad Savari, Master student of handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran

Alireza Sheikhi, Assistant Professor, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran

Abstract

Flowers and Birds painting of the Safavid period can be studied in three periods. The present study, based on a descriptive-analytical method, tries to answer these questions: what are the visual characteristics of flowers and chickens in the Safavid period and how can they be divided in several ways? What factors can be considered effective in the style and context of Safavid flowers and Birds painting? Findings based on visual analysis of the paintings indicate that the arrival of the Timurid muraqqa in the Safavid library, the Sufi attitude of the kings and the influence of Iranian immigrant artists who had gone to the Gurkani court due to cordial relations had a direct impact. The desire for realism and increasing demand in the market circle, was able to lead to the formation of flower and birds themes in the Safavid period and created new conditions for the artist to produce works outside the court painting. One of the factors behind the Safavid period is the arrival of the East Dutch company in India, which led to the arrival of botanical works and engravings. First, Indian flower and plant artists copied these works, and then these patterns reached Iran, as well as Dutch artists. They also came to Iran and a number of these artists came to the supervision of workshops and Librarys in Isfahan and trained students, but the Iranian flower and Birds artist remained on his traditions in painting flowers and birds, although of the flower design type. They were inspired by European works, but they never imitated them like Indian Gurkani artists. During the first Isfahan period, Riza Abbasi was able to paint flowers and birds. Moin, like Reza Abbasi, emphasizes the bird. Shafi Abbasi was one of the main promoters of this method in Isfahan. Like his father, Riza Abbasi, he carried out many court orders with plant designs for muraqqa, which is a testament to the courtly roots of this type of painting. Shafi'i was famous in painting of flower. With the beginning of the third period (Isfahan II), Muhammad Zaman with the background of his traditional patterns such as Agha Moin and Muhammad Shafi, second-hand Indian works, European works and Dutch engravings and training of Western masters, with emphasis on flowers instead of birds, painting with a pardaz (Conventional Iranian painting) and the emphasis on showing the volume of flowers with a certain angle of light, on a flat and monochromatic background, both showed a realistic way of studying flowers and a connection between traditional Safavid and Zand-Qajar flower and bird paintings in the future. The works of Safavid artists' flowers and Birds were divided into two parts: watercolor and Siah Qalam. Siah Qalam design was a method that was performed with a long linear 'pardaz' or 'Qalamgiri' and was mostly used as a practical design. Most of the information in this study was completed by Indian and Iranian authorities and Lucky works were not considered in this study. The method of collecting materials and images of this research has been done in the form of libraries and using the available resources of museums and reputable sites.

Keywords: Isfahan, Safavid Flower and Birds painting, Gurkani Flower painting, Still Life

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۰۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۶

محمد سواری^۱، علیرضا شیخی^۲

بررسی مکتب گل و مرغ اصفهان عصر صفوی و عوامل موثر بر آن*

چکیده

گل و مرغ از گونه‌های متداول نقاشی ایرانی است که در دوره تیموری آغاز و در دوره صفوی با رویکردهای متفاوت رواج یافت. نقاشی گل و مرغ در دوره صفوی را در سه شیوه تبریز-قزوین، اصفهان اول و دوم می‌توان بررسی کرد. هدف مقاله، بررسی بصری مکتب گل و مرغ اصفهان در دوره صفوی و پی‌جویی عوامل موثر بر آنست. از این رو در پی پاسخ به این سوالات هستیم: ویژگی‌های بصری گل و مرغ در دوره صفوی چیست و به چند شیوه قابل تقسیم است؟ چه عواملی را می‌توان در سبک و سیاق گل و مرغ صفوی موثر دانست؟ روش تحقیق، توصیفی و تحلیلی بوده و شیوه گردآوری مطالب، کتابخانه‌ای و استفاده از منابع قابل دسترسی موزه‌ها و سایت‌های معتبر است. یافته‌ها مبتنی بر تحلیل‌های بصری نگاره‌ها، حاکی از آن است که ورود مرقعات دربار تیموری، نگرش صوفیانه و تاثیرپذیری از هنرمندان مهاجر به دربار گورکانی، میل به واقع‌گرایی و افزایش تقاضا در حلقه بازار، توانست موجبات شکل‌گیری مرقعاتی با مضمون گل‌ها و پرندگان را دوره صفوی فراهم و برای هنرمند بستر جدیدی برای تولید آثار خارج از نقاشخانه دربار را ایجاد کند. همچنین ورود هنرمندان و کتاب‌های گیاه‌شناسی و گراورهای هلندی به عنوان عوامل تاثیرگذار مطرح است. بخش عمده اطلاعات این پژوهش را مرقعات هند و ایرانی تکمیل و آثار لاک‌ی، مورد نظر این پژوهش نبوده است.

واژگان کلیدی: اصفهان، گل و مرغ‌سازی صفوی، گل و بوته گورکانی، طبیعت بی‌جان هلند

* این مقاله برگرفته از پایان نامه نویسنده اول با عنوان سبک شناسی گل و مرغ از دوره تیموری تا دوره معاصر به راهنمایی دکتر علیرضا شیخی در دانشگاه هنر است.

^۱ دانشجوی کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

^۲ استادیار دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

مقدمه

هنر گل و مرغ دوره صفوی را باید تداوم سنن تصویری دوره تیموی دانست. با قدرت دربار آق‌قویونلوها و چیرگی بر تیموریان، آثاری از هرات به تبریز گسیل داشته شد. در این میان، مرقعات فراوانی از هنرمندان هرات وجود داشت که تاثیر آن بر گل و مرغ صفوی ستودنی است. گل و مرغ صفوی را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد. نخست آثار هنرمندان تبریز و قزوین که در این زمان هنرمند جوان، سلطان محمد تحت تربیت و نگرش صوفی مابانه دربار ترکمان رشد کرد. ایشان با توجه به شعائر مذهبی، رقعهای به شیوه حل‌کاری با موضوع گل و مرغ ساخت که تاثیر معراجنامه میرحیدر و احمد موسی، از لحاظ موضوعی و در شیوه اجرا و تکنیک، الهام از بهزاد هویدا است. با توبه شاه طهماسب، شرایط برای برخی هنرمندان در قزوین سخت شد؛ عده‌ای جذب بازار داخلی و عده‌ای جذب بازار خارجی شدند. از میان این هنرمندان، میرمصور یا منصور بود که حکم کلانتری کتابخانه سلطان حسین بایقرا را در کارنامه خود داشت و پس از راهیابی به دربار گورکانی، با نقاشی پرندگان و گل‌ها، ملقب به نادرالعصر شد که نتیجه علاقه پادشاهان گورکانی به طبیعت بود. با حکومت شاه عباس اول و کسب قدرت سیاسی و پیشرفت اقتصادی، بازار پررونقی برای هنرمندان، تاجران داخلی و خارجی به‌وجود آمد. هنرمندان و تاجران ونیزی، هلندی، انگلیسی و هندی به ایران رفت و آمد کردند. در این بین، هنرمندانی چون صادق بیک در انتقال سنن تصویری به اصفهان نقشی بسزا داشتند. در شکوفایی گل و مرغ اصفهان اول، عواملی متعدد تاثیر داشت که رواج نگاره‌های تک‌برگی در صدر بود و با تغییر مضمون به گل و مرغ، زیبایی طبیعی را در شمول خود قرار داد. عامل دیگر حضور تصاویر چاپی و گراورهای اروپایی در ایران بود که «نقاشی گل و مرغ را هرچه بیشتر به سنت ناتورالیستی اروپا نزدیک می‌کرد» (آژند، ۱۳۹۳: ۳۲۹). گل و مرغ به عنوان نقشمایه کاربردی در معماری و نساجی طرفداران زیادی در دربار و بین تجار پیدا کرد تا آنجا که موجب انتقال شفیع عباسی به دربار اورنگ زیب گردید. هنر صفوی همزمان با عصر طلایی هلند در قرن ۱۶ و ۱۷ میلادی بوده و ورود کمپانی‌های هلندی به کشورهای شرقی چون ایران و هند (حتی ژاپن) قابل انکار نیست؛ چنانچه دوره گل و مرغ اصفهان، بر مبنای اصول فرنگی‌سازی بود، در این دوره محمد زمان با تاثیر از گراورهای اروپایی نیز با حفظ جریان محمد شفیع، جریان سومی را در گل و مرغ دوره صفوی رقم زد. هدف مقاله، بررسی بصری مکتب گل و مرغ اصفهان در دوره صفوی و پی‌جویی عوامل موثر بر آنست. از این رو در پی پاسخ به این سوالات هستیم: ویژگی‌های بصری گل و مرغ در دوره صفوی چیست و به چند شیوه قابل تقسیم است؟ چه عواملی را می‌توان در سبک و سیاق گل و مرغ صفوی موثر دانست؟

پیشینه پژوهش

یعقوب آژند (۱۳۹۳) در کتاب مکتب نگارگری اصفهان، ذیل بررسی نگارگری اصفهان در دوره صفوی به اختصار درباره گل و مرغ آن نیز سخن به میان آورده است. برنر و همکاران (۲۰۰۷) در کتاب نقاشی در عصر طلایی هلند، به شیوه‌های رایج در قرون هفدهم و شانزدهم میلادی خصوصاً کشورهای بنلوکس می‌پردازند. شیلان‌بای (۱۳۸۸) در مقاله گرده برای پارچه یا گرده برای نقاش، با در نظر گرفتن آلبوم ۵۵ برگه از سیاه‌قلم‌ها و گرده‌هایی با امضا یا منسوب به شفیع عباسی، به بررسی اهمیت و کاربرد آن در دوره صفوی پرداخته است. سوزان استرانگ (۱۳۸۸) در مقاله گل در هنر مغول، به بررسی اهمیت نقاشی گل نزد شاهان گورکانی و شخصیت منصور نادرالعصر اهتمام داشته است. جهانگیر شهدادی (۱۳۸۴) در کتاب گل و مرغ دریچه بر زیباشناسی ایرانی، به تطور نقش گل و مرغ و پیشینه آن می‌پردازد. لیلا سودآور دیبا (۱۹۹۶) در مقاله گل و بلبل در هنر ایران، با تکیه بر آثار محفوظ در موزه بروکلین به بررسی سیر تطور گل و مرغ در ایران می‌پردازد. تعداد مقالات و کتاب‌ها در حوزه گل و مرغ، مختصر بوده و نه به صورت تخصصی بلکه به صورت موردی گاه راجع

به هنرمندانی است که به گل و مرغ پرداخته‌اند و یا اندک بر آثار لاک‌پژوهش شده است که جملگی دوره زند و قاجار را در بر می‌گیرند. در بررسی نگارگری ایرانی، توجه قابل‌ی به گل و مرغ نشده است. در مطالعات پیشین خطاهایی^۱ چون نسخ جعلی، نامعلوم‌بودن محل نگهداری برخی نگاره‌ها در کتاب‌ها از کاستی‌های این پژوهش‌ها محسوب است. نقطه عطف پژوهش، مطالعه عوامل بصری در شکل‌گیری گل و مرغ صفوی است که چه از حیث سبک، سیاق و ترکیب و چه از حیث عوامل تاثیرگذار بر پیشرفت آن قابل تامل است.

روش پژوهش

رویکرد تحقیق کیفی و از نظر هدف، کاربردی است. پژوهش به لحاظ ماهیت، توصیفی و تحلیلی است که با تکیه بر اسناد تاریخی از جمله روایت سیاحان به شرح و بسط وضعیت هنرمندان و درباره می‌پردازد. سپس به بررسی عوامل فنی بصری در ترکیب گل و مرغ در مرقعات که عمدتاً در ایران و بخشی از آن در هند بوده، پرداخته است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات در این پژوهش به صورت کتابخانه‌ای، اسنادی و تصاویر کاخ‌های صفوی به صورت میدانی تهیه شده است. جامعه آماری این پژوهش را مرقعات هندو ایرانی شکل می‌دهد. در این راستا از روش نمونه‌گیری هدفمند استفاده شد تا با انتخاب آثار بارز و موارد مرزی و انتهایی، بتوان گونه‌شناسی قابل تعمیمی از گل و مرغ‌سازی عصر صفوی ارائه داد.

دربار و کتابخانه در دوره تبریز-قزوین

شاه اسماعیل در سال ۹۱۶ هجری قمری به هرات لشکرکشی کرد، شیبانی‌خان را شکست داد و تعدادی از هنرمندان از جمله بهزاد آقامیرک، قاسم علی چهره‌گشا و منصور میرمصور را با خود به تبریز آورد. به این ترتیب کتابخانه سلطنتی تبریز با آمیزه کتب نفیس دوره ترکمان و تیموری شکل گرفت. وی در ۹۲۸ فرمانی به نام بهزاد صادر و ریاست کلانتری کتابخانه همایونی تبریز را به نام او موشح ساخت (آژند، ۱۳۹۴: ۸۱). انتقال هنرمندان و مایملک مکتب هرات به تبریز، نقطه عطفی در تاریخ نقاشی ایران رقم زد و بار دیگر سنت نقاشی ایران از شرق به غرب ایران انتقال یافت. در حقیقت ذخایر مکتب هرات سه بخش شد پاره‌ای به بخارا، بخشی به تبریز و قسمتی در بین عثمانیان و گورکانیان تقسیم شد. در حقیقت موارث مکتب هرات چهار مکتب بخارا، تبریز صفوی، گورکانیان هند و استانبول را پدید آورد (همان). شاه اسماعیل در اواخر ۹۲۱ ه.ق طهماسب نوجوان را حاکم هرات کرد. طهماسب در ۹۲۸ ه.ق به تبریز رفت (یحیی قزوینی، ۱۳۶۳: ۴۱۹-۴۲۰). او جمعی از هنرمندان چون سلطان محمد، بهزاد و میرمصور را نزد خود آورد و کتابخانه شاهی را بدان‌ها سپرد (بوداق منشی قزوینی، ۱۳۷۸: ۱۴). شاه طهماسب پایتخت را از تبریز به قزوین برد و کاخی به نام چهلستون ساخت (قاضی احمد قمی، ۱۳۵۹: ۱۳۲) و به همراه مظفر علی و صادق بیک افشار به نقاشی دیوارها پرداخت (آژند، ۱۳۹۴: ۱۴۵). از کارهای آقامیرک، تزیین جامخانه «هر سپهر بختیاری و گلدسته بوستان شهریاری» را می‌نویسد که در آن دو سر ساخته که «ریشک صورتخانه آفاقند» (تکستن، ۲۰۰۱: ۱۶). احتمالاً آقامیرک، سیاوش بیگ گرجی و برادرش فرخ بیک در این کار سترگ حضور داشتند. عبدی‌بیک متخلص به نویدی، منظومه دوهیال‌زهار را در وصف باغ‌ها و کاخ‌های سلطنتی سرود که یکی از آنها در وصف نقاشی‌های ایوان شاهی یا چهلستون است (اشراقی، ۱۳۷۹: ۱۳۱).



تصویر۱- پرنده بر درختچه، شیوه آبرنگ، عمل شیخی، تبریز، قرن ۹ هـ.ق، موزه توپقالپی، مرقع فاتح، خزینه H.2153



تصویر۲- خروسی بر فراز بوته ختایی، شیوه حلکاری بر کاغذ اخراپی، سلطان محمد، تبریز، قرن ۱۰ هـ.ق، مجموعه دیوید، منبع: URL1

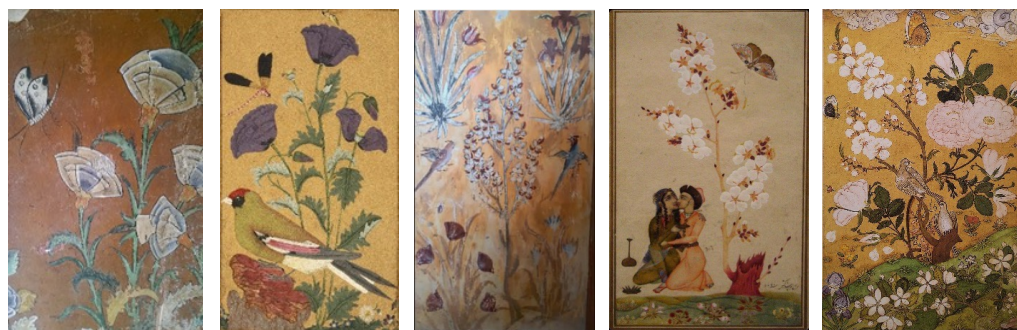


تصویر ۳- پرندگان گرداگرد درختچه شکوفه سفید، مشقه صادقی، مرقع گلشن، کاخ گلستان
منبع: (آژند، ۱۳۸۶: ۸۸)

در دوره تبریز-قزوین عمده هنرمندان مشغول کتاب آرایی نسخ سترگ بودند اما نمی توان از این نکته غافل شد که گل و بوته سازی نزد هنرمندان این دوره، بخشی از تشعیر یا موضوع مرقعات بود که پیش تر در هرات مورد توجه قرار داشت. در بررسی آثار دوره قزوین سبک منسجمی ملاحظه نمی شود اما نمی توان از سبک و سیاق هنرمندان آن زمان در اجرای گل و مرغ سازی گذشت چرا که همان سنت ها بعد به اصفهان منتقل شد. در این میان سه نقاش را می توان نام برد، شیخی، سلطان محمد و صادقی بیک. اگرچه از نظر رویکرد تفاوت داشتند اما نخست در دربار ترکمانان تبریز تربیت شده بودند. شیخی شیوه ختاییان و نسخه های هرات را پیش گرفت، چنانچه در تصویرا پرنده ای بر شاخه، شیوه پرداز غالباً خطی، بر زمینه نخودی کاغذ الحاق می شد. اما تصویر ۲ از سلطان محمد از نگاه مذهبی ترکمانان نشأت می گرفت. وی با استفاده از تکنیک حل کاری اولویت را به تشعیرها داد تا بازنمایی گلها و مرغان. او با آگاهی، خروسی را به رنگ نقره بر فراز بوته نیلوفر طلایی نشانده که بی ربط با مضامین معراجنامه نیست، این گرفت و گیر بن مایه پیشااسلامی دارد؛ چنانچه نیلوفر از دل سنگ برآمده ما را یاد میترا و خروس پیام آورش می اندازد. تصویر ۳ برگی از مرقع گلشن از صادقی بیک افشار است که احتمالاً در زمان شاه عباس اول کار کرده باشد. این ترکیب، متأثر از گلشن های دیوارنگاری کاخ های صفوی است. الگوی تک درخت شکوفه، در مرکز و با تاکید بر درختچه گل های به نسبت کوچک تر در پایین آنست. اغلب زمینه تخت است یا با ابرهای چینی پر می شود، اما در این اثر، هنرمند رویکرد واقع گرایانه برای نمایش آسمان برگزیده و پرندگان در حال پرواز و بر روی شاخه ها نشسته اند. شیوه اجرایی پرداز، خطی بر روی زمینه آبرنگی پرندگان است. وجه اشتراک آثار، مبدا و محل رویش گل هاست.

گل و مرغ صفوی اصفهان اول

شاه عباس اول مرز شرقی را در برابر ازبکان امنیت بخشید و پایتخت را به اصفهان انتقال داد (بینیون و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۲۳-۳۲۴). هنرمندانی چون صادقی بیک، سیاوش گرجی، شیخ محمد، حبیب الله ساوجی و رضا عباسی کتابخانه شاه عباس را در اصفهان رونق بخشیدند. رضا در ۱۰۰۸ ه.ق ملقب به عباسی شد و پس از صادقی بیک، ریاست کتابخانه شاهی را به عهده گرفت و سنت رقعہ نگاری را ادامه داد. در ۱۰۱۱ تا ۱۰۱۵ ه.ق با بی‌مهری شاه عباس از دربار دور شد. در این بازه هنر او متعلق به مردم گشت و به صورت‌گری نزد اصناف پرداخت. اثری از او متعلق به اعیان و اشراف دیده نشده و از رضا درباری به رضای بازاری تبدیل شد (آژند، ۱۳۸۷: ۳۲-۳۳). نقاشخانه‌ای که رضا عباسی و شاگردانش چون معین مصور و فرزندش شفیع در آن مشغول بودند علاوه بر کتاب‌آرایی و نگاره‌های تک‌یرگی برای شعربافان و قالیبافان نیز طرح تولید می‌کردند (همان، ۹۲). رضا عباسی در گل و مرغ‌سازی قلم توانا داشت. در تصویر ۱۰ مرغی نشسته بر صخره و درختی با تنه درشت دیده می‌شود. با اینکه این نگاره تاریخ ندارد ولی ابرهای طلایی و گیاه‌پردازی دقیق و اجزای پرنده با رنگ‌بندی چشم‌نواز در دهه ۱۰۳۰ ه.ق کار شده است (کنبی، ۱۳۸۴: ۱۳۹). از معین مصور نزدیک به ۶۰ نگاره باقی مانده که جملگی متأثر از سبک رضا عباسی است. وی در فن بافندگی و طراحی نقوش گل‌ها سرآمد بود (روح‌فر، ۱۳۷۵: ۱۳). معین نیز مانند رضا عباسی تاکید بر تک‌پرنده دارد. از مروجین اصلی این شیوه در اصفهان شفیع عباسی بود. وی همانند پدرش، رضا عباسی، سفارشات درباری زیادی را با طرح‌های گیاهی برای مرقعات اجرا کرد که شاهدهی بر ریشه‌های درباری این نوع نقاشی است. شهرت شفیع به دلیل نقاشی گل‌هایش بود (سودآور، ۱۳۹۰: ۵۱) که متأثر از شیوه هندی است (غضبان‌پور و آغداشلو، ۱۳۷۶: ۳۶). بهرام سفره‌کش از دیگر هنرمندان، زمانی را در هند گذرانده و پس از بازگشت در زمان شاه عباس اول وارد نقاشخانه شده و در زمان شاه عباس دوم لقب عباسی دریافت کرد (آژند، ۱۳۹۳: ۳۱۰). از دو جهت بررسی آثار بهرام اهمیت داشت نخست آنکه در آثار او هم تاثیر گل و مرغ دوره قزوین (از جمله آثار صادقی بیک) دیده می‌شود که بعد از هجرت اول، بنیان‌های گل و مرغ گورکانی را شکل داد و هم الگوی دیوارنگاری‌های صفوی در آن مشهود است. به عقیده ولش (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۴) تصویر ۴- توسط تابی فالك (۱۹۵۸: ۱۷۱) به چاپ رسید- در دکن، توسط هنرمندان ایرانی نقاشی شده و ابوالعلا سودآور (۱۹۹۲: ۳۶۷) آن را به بهرام سفره‌کش نسبت داده است. آنچه در مجموع می‌توان از آثاری چون صادقی یا بهرام متوجه شد، نوعی از الگوی گل و مرغ با محوریت درختچه در مرکز است که احتمالاً در نقاشی دیواری کاخ‌های قزوین به عنوان جلوه‌ای از باغ بهاری، ابداع شده و به دیوارنگاری‌های کاخ اصفهان نیز راه پیدا کرده است. بهرام سفره‌کش را می‌توان میراث‌دار سنت هنرمندان تبریز-قزوین دانست که به هند مهاجرت کرده و منجر به شکل‌گیری نقاشی گل و بوته‌سازی گورکانی شد. آثار بهرام ویژگی‌های گل و مرغ اصفهان را در بر دارد. این همان الگوی رایجی است که حداقل طی یک سده در دیوارنگای صفوی مرسوم بوده است: درختچه شکوفه در مرکز با تاکید بر پرسپکتیو مقامی. زمینه و یا بخشی از نگاره چنان که در تصاویر ۲ تا ۸ ملاحظه می‌شود مایل به نارنجی یا اخراپی است. در تصویر ۴ اثر بهرام سفره‌کش در مقایسه با تصویر ۳ از صادقی بیک علاوه بر زمینه نارنجی، ابرها و درختچه شکوفه دقیقاً در سمت چپ بوته‌های سوسن آسمانی است که صرفاً از حیث طراحی متفاوت‌اند. در تصویر ۵ برای فهم بهتر پرسپکتیو مقامی و تاکید بر درختچه شکوفه، می‌توان اندازه و نسبت عشاق با درختچه شکوفه را مد نظر قرار داد. تصویر ۶ همان الگوی درختچه شکوفه در مرکز با گل بوته‌هایی با مقیاس کوچک در حمایت و پرندگان در پرواز است که در دیوارنگاری کاخ هشت بهشت قابل ملاحظه است به خصوص در اتاق جنوبی بر زمینه اخراپی، نارنجی و آبی.



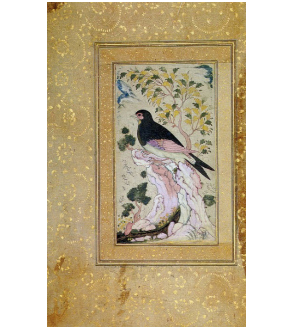
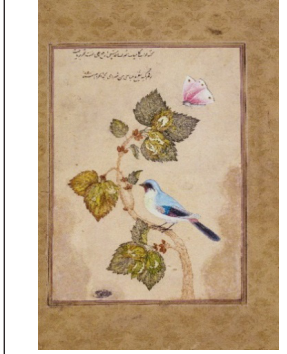
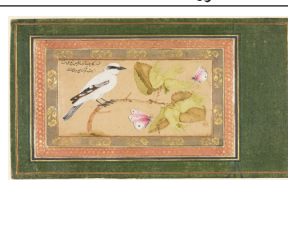
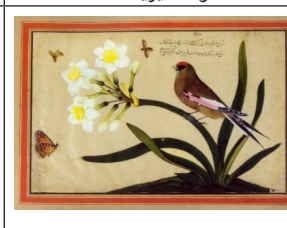
از راست، تصویر ۴- گلشن و پرندگان بر درختچه شکوفه، بهرام سفره‌کش، قرن ۱۰ ه.ق، گورکانی هند، (Falk, 1985: 171)، تصویر ۵- عشاق بر زیر درختچه شکوفه، عمل بهرام سفره‌کش، ۱۰۵۰ ه.ق، اصفهان، (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۶۶)، تصویر ۶- بلبل بر درختچه شکوفه قرن ۱۱ ه.ق، کاخ هشت بهشت، اتاق جنوبی، نگارندگان، تصویر ۷- فنچ‌ی بر تخته سنگ، احتمالاً شفیع عباسی، قرن ۱۱ ه.ق، موزه بروکلین، URL2، تصویر ۸- دیتیل از گل‌های ازاره‌های ضلع شمالی تالار شاهی کاخ چهلستون، قرن ۱۱ ه.ق، منبع: نگارندگان

در بررسی نقاشی گل و مرغ صفوی در اصفهان اول، الگویی تقریباً ثابت قابل ردیابی است (جدول ۱) که توسط رضا عباسی، معین مصور و شفیع عباسی شکل می‌گیرد: تاکید بر پرنده و شیوه اجرای کاملاً واقع‌گرایانه. معمولاً پرنده‌ها بومی هستند که در باغات اصفهان دید شده و بر تخته‌سنگ یا شاخه نشسته‌اند. اما درختچه‌ای که غالباً در پشت پرنده دیده می‌شود یا ابرها که بر پس‌زمینه‌اند، شیوه اجرایی در نگارگری سنتی ایران است. در این دوره شیوه پرداز، نقطه، خط و نقطه-خط است و زمینه رنگی گل و پرندگان به صورت تخت و قلم‌گیری موکدی دیده نمی‌شود مگر در نمایش زمینه یا سنگ‌ها. البته در این زمان مرقعاتی کاربردی شکل گرفت که با قلم‌گیری به نمایش گل‌ها پرداخت. این شیوه از دوره تیموری مرسوم بود و در آثار رضا عباسی تداوم داشت، چنانچه طرح فاقد پرداز و با قلم‌گیری سیاه، گزیده‌ای از طبیعت به نمایش درمی‌آورد.

از نکات حایز اهمیت اصفهان اول، شیوه رقمه‌زنی است. نقاش اطلاعاتی نسبتاً کامل از خود و زمان شکل‌گیری و حتی سفارش‌دهنده را در اختیار می‌گذارد. تصویر اول جدول ۱ بلبلی است که رضا عباسی در منزل طبیب نقاشی کرده و وی را جالینوس زمان و حکیم قلمداد می‌کند. وی در آخر رقم‌های خود از واژه جریده به معنای تنها استفاده کرده که نشان از تاکید بر پرنده است. شفیع عباسی بر خلاف رضا عباسی و آقا معین، قلم نستعلیق را خوش نوشته که در رقمه‌های او عیان است. علاوه بر تعلق خاطر وی به پرندگان بومی و شاخه فندق، می‌توان به حضور حشرات به خصوص پروانه اشاره داشت.

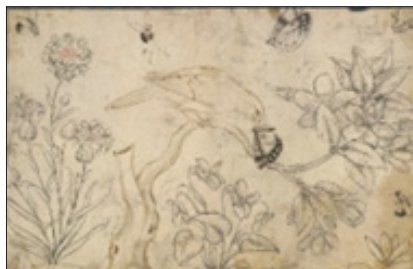
پس از هجرت دوم به هند، آثار گورکانی متأثر از هنرمندانی چون شفیع عباسی شد. تصویر ۷ رقمه گل و مرغی است که فنچ‌ی بر تخته‌سنگی نشسته و بوته گل شقایق بنفش در پشت آن است و سنجاقکی بر بالای آن پرواز می‌کند. این اثر هندی به عقیده کارشناسان مرمئی موزه، شباهت با آثار رضا عباسی دارد اما با بازبینی آثار شفیع در نقاشی فنچ‌ها در ردیف دوم و سوم جدول ۱ این کار را می‌توان منتسب به شفیع دانست. این نسخه اگرچه در هند بوده ولی در هند نقاشی نشده و الهام نقاش را می‌توان در نقاشی شقایق‌های ازاره تالار شاهی کاخ چهلستون دید. (تصویر ۸) در یک جمع‌بندی در بررسی آثار اصفهان اول تاکید بیشتر بر پرنده با اجرای واقع‌گرایانه و زاویه انتخابی از پرندگان نیم‌رخ است.

جدول ۱- گل و مرغ در دوره صفوی، اصفهان اول

			تصاویر
دم جنبانک، سنه ۱۰۴۳ ه.ق، موزه متروپلیتن، URL4	چرخ ریسک، احتمالا ۱۰۳۹-۱۰۴۵ ه.ق، موزه سیاتل، URL3	بلبل، سنه ۱۰۲۸ ه.ق، مجموعه منشن، (خزایی، ۱۳۶۸: ۲۶۱)	رضا عباسی
			
چرخ ریسک، سنه ۱۰۹۷ ه.ق، مجموعه ساریخانی، URL7	طرقه سفید، سنه ۱۱۰۰ ه.ق، موزه بُستن، URL6	بلبل، سنه ۱۰۹۷ ه.ق، موزه یاله، URL5	معین مصور
			تصاویر
چرخ ریسک، احتمالا بین ۱۰۷۱-۱۰۸۰ ه.ق، موزه لوور، URL10	فنج بر ساقه فندق، سنه ۱۰۵۶ ه.ق، موزه ملک، URL9	فنج بر ساقه فندق، سنه ۱۰۶۱ ه.ق، مجموعه دیوید، URL8	شفیع عباسی
			تصاویر
فنج بر ساقه فندق، سنه ۱۰۶۲ ه.ق، حراج ساسبی، (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۹۸)	فنج بر ساقه فندق، سنه ۱۰۶۲ ه.ق، موزه کلوند، URL۱۱	فنج بر ساقه نرگس، سنه ۱۰۶۳ ه.ق، کتابخانه ملی پاریس، (آژند، ۱۳۹۳: ۳۴۳)	شفیع عباسی

گل و مرغ دوره صفوی اصفهان دوم

شاه عباس دوم به نقاشی تعلق خاطر داشت و از وجود هنرمندان اروپایی بهره می برد چنانچه تاورنیه می گوید «اعلحضرت نقاشی را نزد دو نفر نقاش هلندی موسوم به انژل و لوکار به خوبی آموخته بود» (۱۳۳۶: ۴۹۱). از کارهایی که از اروپا می آوردند خوشش می آمد خصوصا کارهای فرانسه» (همان: ۵۰۷). ترکیب های نوینی از حشرات و پروانه ها در تلفیق با گیاهان و زمین توسط هنرمندان نقاش دکنی، مغول و ایرانی خلق شدند. فراوانی انواع گیاهی، غنای جزییات گیاه شناسی، رنگ های واضح و سایه های نقاشی های آبرنگ نشان می دهد که نقاشان بومی ضمن مطالعه و بررسی گیاهان بومی ایرانی از الگوهای اروپایی الهام می گرفتند (سودآور، ۱۳۹۰: ۵۱). محمدزمان به طور مستقیم از طبیعت الهام می گرفت و در آن قوی دست بود. شیوه گل آرایشی متنوع و پرتراوت بود (کریم زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۷۵۷). محمدزمان پس از شاگردی معین مصور، اسلوب های طبیعت پردازی را از نقاشان اروپایی مقیم اصفهان آموخت (پاکباز، ۱۳۹۲: ۱۴۱). محمد زمان به لحاظ سبک شبیه شفیع است (ملکیان شیروانی، ۱۹۹۷: ۱۱۱) آثار محمدزمان (تصویر ۹) در گام اول پیرو سیاه قلم های شفیع عباسی است. چنانچه تصویر ۹ و ۱۰ را از دو هنرمند با کوچک ترین تغییر در ترکیب بندی و عناصر تصویری می توان دید. گام دوم آثار محمدزمان متأثر از نسخ هندی بوده که با توجه به پیشینه این شیوه توسط هنرمندان ایرانی در دربار گورکانی، می توان آن را شیوه متأخر صفوی دانست. تصویر ۱۲ سوسنی سفید در ترکیب عمودی توسط محمدزمان، بر زمینه نخودی ساخته شده است. محل رویش مشخص، پردازها نقطه و خط و پروانه را از آثار شفیع وام گرفته است. شیوه طراحی گل اگرچه واقع گراست اما اجرای آن به شیوه سنتی گل و مرغ سازی مرسوم در دوره های پیشین است. در گام سوم، آثاری از محمدزمان نشان داده که تاثیر پذیری قطعی از نقاشی اروپایی به خصوص گراووها و کتاب های گیاه شناسی دارد. تصویر ۱۱ سوسنی آسمانی بر زمینه نخودی است که به شیوه واقع گرا، طراحی و با آبرنگ، جزییات آن به شیوه نقاشی غربی به نمایش گذاشته شده است. بر خلاف تصویر ۱۲، زاویه نور مشخص است و دو نظر را می توان محتمل دانست. اول آنکه بپذیریم این اثر صرفا از حیث اجرا متأثر از شیوه فرنگی است، چنانچه در ایران - همان گونه که در غرب هنرمندان شاید تمام سال را برای کشیدن گلی صبر می کردند - نقاشی خارج از مکتب خانه، مرسوم بوده است. اما نظر دوم که می تواند تا حدی غریب اما کاربردی باشد رسمی رایج در ایران است که - در گیاه شناسی (تصویر ۱۳) نیز مرسوم است - قراردادن گل ها میان دو برگ کاغذ یا کتاب یا دو شی بهم فشرده است. این عمل اگرچه شکل واقعی گل را تا حدودی به هم می ریزد اما جزییات آن به خصوص بافت و رگه گلبرگ ها در آن باقیست.



تصویر ۹- بلبلی نشسته بر تنه شکسته شکوفه و پروانه ای را شکار کرده، سیاه قلم، شفیع عباسی، سنه ۱۰۶۰ ه.ق، اصفهان، مجموعه فریر، URL12



تصویر ۱۰- بلبلی بر تنه شکوفه و پروانه ای را شکار کرده، سیاه قلم، محمد زمان، رقم یا صاحب الزمان، سنه ۱۱۵۲ ه.ق، اصفهان، موزه بریتانیا، URL۱۳



از راست، تصویر ۱۱- سوسن آسمانی، شیوه آبرنگی، محمد زمان، رقم یا صاحب الزمان، اصفهان، سنه ۱۰۷۴ ه.ق، موزه بروکلین، منبع: URL14

تصویر ۱۲- سوسن سفید، شیوه آبرنگی، رقم کمترین محمد زمان، سنه ۱۱۰۵ ه.ق، موزه مجلس، منبع:



تصویر ۱۳- سوسن ژرمانیکا، گردآوری از و.ر. دیکس، ۱۹۲۴ م، باغ گیاه شناسی سلطنتی ادینبرو، منبع: URL۱۵

بخش قابل توجهی از آثار محمد زمان معطوف به مرقعات است به خصوص مرقع سن پترزبورگ- متشکل از آثار ایرانی و گورکانی- که توسط میرزامهدی خان استرآبادی گردآوری شد. جدول ۲ تعدادی از آثار محمد زمان است که در این مرقع محفوظ مانده و از رقمه ها چون محمد زمان، حاجی محمد می توان صحت آثار را تایید کرد. این آثار فضای تخت و تک رنگ کاغذ را در زمینه دارد، شیوه اجرا از حیث رنگ گذاری و پرداز، اسلوب

صفوی و پیشینیان محمدزمان است با این تفاوت که زاویه نور مشخص است. این آثار احتمالا گزیده برداری از نسخ فرنگی یا نسخ دست دوم هندی باشد که از روی آثار فرنگی کشیده شده است. چنانچه همانند نرگس محمدزمان در مرقع ناصرالدین شاه توسط منصور نادرالعصر با همین زمینه مشکی و نسخه دیگری را در مجموعه ساتبی با رقم محمد مسیح بر زمینه یشمی می بینیم که احتمالا نسخه نگاره منصور، نسخه ابتدایی است یا هر سه الگویی تصویری از گراورها یا کتاب های گیاه شناسی داشته اند. در نقاشی نرگس سفید در جدول ۲ در رقمه خود از سرکار خاصه و در تصویر ساقه شکوفه از «برسم پیشکش سرکار نواب اشرف اقدس» یاد می کند که نشان می دهد احتمالا به سفارش شاه انجام شده است. آگاهی هنرمند در انتخاب رنگ بسیار هوشمندانه است چنانچه که دیدیم چه در سوسن بنفش (تصویر ۱۱) و چه در نقاشی سنبل (جدول ۲) در انتخاب زمینه برای گل های با رنگ تیره، زمینه نخودی را برمیگزیند تا بتواند به بهترین وجه حجم پردازی را نشان دهد. این تلاش برای نمایش بهتر حجم ها، متأثر از فرنگی سازی است چنانچه در نسخه سوسن سفید (تصویر ۱۲) شاهد آن نیستیم و این نشان از تسلط هنرمند در اجرا چه به شیوه استادان و پیشینیان خود و چه به شیوه هندی-گورکانی و چه شیوه فرنگی در نمایش بهتر گل هاست. نکته ای که می توان در تفاوت آثار محمدزمان با اساتید پیش از او یاد کرد اینست که آنها تاکید بر نمایش واقع گرایانه پرندگان گذاشته بودند ولی محمدزمان تاکید را بر نمایش و حجم پردازی گل ها خواه از دل طبیعت، خواه از روی گراورها گذاشته است.

جدول ۲- آثار محمدزمان در مرقع سن پترزبورگ (۱۹۹۶: ۱۳۷-۱۳۸)



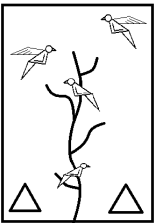
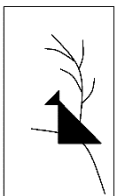
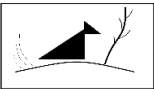
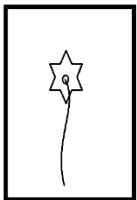
سنبل سفید و بنفش، رقمه محمد زمان، سنه ۱۰۹ ه.ق، شماره و مخزن نگهداری: Plate 165/ folio 82

ساقه شکوفه، رقمه محمد زمان، سنه ۱۱۰۵ ه.ق، شماره و مخزن نگهداری: Plate 161/ folio 85

نرگس زرد، میخک، بنفشه، رقمه حاجی محمد، سنه ۱۱۱۲ ه.ق، شماره و مخزن نگهداری: Plate 160/ folio 80

نرگس سفید، رقمه محمدزمان، سنه ۱۱۰۵ ه.ق، شماره و مخزن نگهداری: Plate 164/ folio 83

جدول ۳- تحلیل شماتیک و فنی بصری از گل و مرغ دوره صفوی

دوره	هنرمندان جریان ساز	عوامل تاثیرگذار	تحلیل شماتیک	شیوه پرداز	ویژگی های فنی
تبریز- قزوین	سلطان محمد، صادقی بیک	تشعیر مرقعات تیموری، نگرش صوفی مآبانه، هجرت اول، شکل گیری گل و مرغ گورکانی			تاکید بر بوته گل یا درختچه، تعداد پرنندگان نشسته و در حال پرواز، بوته ای مرکزی و دیگر بوته ها به صورت کوچک (پرسپکتیو مقامی)، زاویه گل و پرنندگان از روبه رو، تکنیک حل کاری و آبرنگی، شیوه پرداز نقطه و خطی، ترکیب عمودی، منبع نور نامشخص، اغلب زمینه رنگی (رنگ های گرم برای زمینه مانند نارنجی، ارغوانی) یا دورنمای طبیعت، الگوی نقاشی دیواری های کاخ قزوین و کاخ های اصفهان، انتقال سنت ها به دربار گورکانی
اصفهان اول	رضا عباسی، معین مصور، شفیع عباسی	رونق مرقعات، نقوش کاربردی (در بیوتات)، هجرت دوم	  		تاکید بر پرنده، هویت مرغ مشخص، محل استقرار مرغ سنگ یا شاخه شکسته فندق یا ساق گل، زمینه تخت یا با تک درختچه ای در پس زمینه، زاویه نیم رخ پرنندگان، مرغ ایستا، زمینه نخودی (کاغذ)، ترکیب عمودی و افقی (اغلب افقی)، منبع نور نامشخص، پرداز خطی، اجرای سیاه قلم و قلم گیری، کیفیت رنگ ها بسته به نوع گل یا پرنده در خدمت هرچه دقیق تر بازنمایی، متاثر از شیوه گل گورکانی
اصفهان دوم	محمد زمان	رواج واقع گرایی، گرفته برداری از گراورهای فرنگی			تاکید بر گل، هویت گل و مرغان مشخص، محل استقرار پرنده بر شاخه یا تنه شکسته، ترکیب غالباً عمودی، زاویه نور مشخص، گل ها اغلب بریده شده و معلق در کادر، زاویه گل ها از روبرو، طرح ها هم آبرنگی هم سیاه قلم، زمینه نخودی کاغذ یا تک رنگ و تخت، زمینه سورمه ای یا مشکی برای نمایش بهتر گل ها که پیش تر مرسوم نبود، زمینه گل ها آبرنگی و تخت، پرداز نقطه و خطی در جهت نمایش حجم، رنگ در خدمت واقع گرایی، متاثر از کتاب های گیاه شناسی اروپایی

عوامل موثر بر گل و مرغ دوره صفوی

الف: تاثیرپذیری از مرقعات تیموری

گل و مرغ دوره شاه طهماسب را می‌توان متأثر از دو عامل دانست. نخست تاثیر مرقعات تیموری و دوم نگرش صوفیانه حاکم بر دربار. از مکتب هرات نمونه‌های گل و مرغ به گونه مستقل، باز مانده و پیداست که این مضمون به گونه‌ای تزیینی و قائم به ذات، دل هنرپروان را ربوده است. اگر بگوییم کمال‌الدین بهزاد در گل و مرغ‌سازی از پیشگامان بوده، بی‌راه نگفته‌ایم. از او چند نگاره با مضمون گل و مرغ در مرقع گلشن وجود دارد که حواشی نسخ مصور را تزیین کرده است. در این تشعیرها پرندگان زیبا در حالات گوناگون در لابه‌لای شاخسار درختان و گل‌های شکوفان جای گرفته‌اند (آژند، ۱۳۹۳: ۳۲۸). شیخ یعقوبی از نقاشان دربار سلطان یعقوب آق‌قویونلو، در مرقع شماره (H.2153) توپقاپی‌سرای، نگاره‌های زیبایی از گل و مرغ دارد. شیخی در این نگاره‌ها گوشه چشمی به گل و مرغ چینی داشته است. از نقاشان دربار ترکمانان که بعد در کنار بهزاد در تبریز و قزوین حضور داشت سلطان محمد بود. سلطان محمد تبریزی در رنگ‌بندی زبردست بود که این مهارت به خصوص در پیکره گل و پرندگان جلوه کرده است. افزون بر این، گل و مرغ‌سازی وی در تشعیر نسخه خمسه نظامی شاه طهماسبی از ۹۴۶ لغایت ۹۴۹ هجری قمری و در تشعیر نسخه هفت اورنگ ابراهیم میرزا جایگاه و منزلتی بسیار زیبا و ستودنی پیدا کرده‌اند (همان: ۳۲۹). در رقع به جامانده از وی بر زمینه اخراپی، گل نیلوفری را در مرکز ترسیم کرده که بر آن خروسی نشسته است. شیوه اجرای این اثر، حل‌کاری و نسخه‌ای مستقل از گل و مرغ برآمده از تشعیرهای تیموری و صفوی است. سلطان محمد در خمسه طهماسبی یکی از زیباترین نسخه‌های معراج را خلق کرده و قطعا با وجود مرقعات و نسخی با موضوع خروس در معراج و دیدار حضرت محمد، نسبت به آن آگاهی داشته است. شاید این اثر را در راستای نگرش صوفیانه شاه طهماسب خلق کرده باشد.



تصویر ۱۴- بنفشه کوهی
منبع: (مظفریان، ۱۳۹۷: ۸۷۰)

ب: نگرش صوفیانه

در شروع سبک کلاسیک در نقاشی ایرانی، زمینه همه موضوع‌ها گلزار و بهشت است. در فرهنگی که تحت نفوذ صوفیگری است، بایستی که این جاودانگی بهشت در آئینه طبیعت دنیای سرزمین منعکس شده باشد (گری، ۱۳۹۲: ۸۰). در دوره صفویه با تغییراتی در اسلیمی، طرح گل و گیاه را استفاده کردند. هنرمندان، گلچینی از باغ و مجموعه‌ای از گل‌های بهاری و چمنزار و جویبار را با تفسیری شاعرانه در طراحی خود به وجود آوردند که در عین حال موافق با سنت‌های ایرانی بود. از نقوش گل سرخ، نسترن، شقایق پُرپر، سوسن (موگه)، زنبق، میخک پرپر، ساقه‌های موج‌گندم که گاه با رنگ‌های روشن و درخشان با نقش پرندگان همراه بود بسیار استفاده کردند و در کل فضای آکنده از گل و گیاه و پرنده، بیش از همه پرندگانی چون طوطی، بلبل و پروانه‌های در حال پرواز و غزال‌های کوچک به وجود آوردند (پوپ و اکرم، ۱۳۹۴: ۲۳۸۹). به عقیده گرابار «اگر

به جای متن کار را با تصویر آغاز کنیم منظره شاهی مستقر در جهان خصوصی باغ‌های زیبا، مشابه همان باغ‌هایی است که هرات را در میان گرفته بود «(۱۳۹۶: ۹۴). گل سرخ خود به تنهایی به عنوان استعاره‌ای ادبی در مدح کمال و زیبایی به کار می‌رفت و اغلب سمبلی از حضرت محمد(ص) بود. بلبل و گل سرخ در کنار هم استعاره‌ای از تمنای روح(بلبل) برای یکی شدن با خداوند است(دیب، ۱۹۹۶: ۱۰۱). در دوره شاه طهماسب علاوه بر کتاب‌آرایی، تزیینات دیوارهای اطاق بزم، توسط هنرمندان سلطنتی چون آقامیرک و میرمصور صورت می‌گرفت(گری، ۱۳۹۲: ۱۲۴). با بررسی میل شاهان به بهشت مثالی، نقاشان نیز در دیوارنگاره‌ها و رقع‌ها به سمت نقاشی گل‌ها، درختچه‌ها و پرندگان رفتند. از نمونه‌های آن اثری از صادقی بیک افشار است که در مرقع گلشن جای داده شده است؛ تاکید بر درختچه‌ای از شکوفه و پرندگان بر گرد آن به پرواز. این الگو نه تنها در کاخ چهلستون قزوین بلکه در اصفهان کاخ‌های چهلستون و هشت بهشت تکرار شده است.



تصویر ۱۵- بنفشه کوهی، قلمگیری و پرداز رنگی، کرده شده، شفیع عباسی، اصفهان، سنه ۱۰۶ ه.ق، موزه بریتانیا
منبع: URL16

پ: واقع‌گرایی

در نقاشی یک دسته بنفشه (تصویر ۱۵) که گل‌های آن با آبرنگ ارغوانی رنگ شده است تاریخ دوشنبه پنج محرم ۱۰۵۴ که مهر محمد شفیع به تاریخ ۱۰۴۶ ق/ ۷-۱۶۳۶ م را بر خود دارد(کنبای، ۱۳۸۸: ۱۲۸) و مطابق با تصویر ۱۴ بنفشه بومی ایران است. هنرمند هوشمندانه بخشی از طبیعت را چکیده‌نگاری با سیاق هنر نقاشی ایرانی پرداخته است. در بررسی آلبوم شفیع در موزه بریتانیا، نقش گل و مرغ به شکل گسترده‌ای(احتمالاً برای استفاده در بافته‌ها) با حشرات زینت‌بخش، ظاهر می‌شود(همان: ۱۲۹). صادقی مگس‌ها را در نقاشی‌اش وارد کرده است. این عناصر طبیعت‌گرایانه که به نظر می‌رسید ابداع نقاشی مغولی باشد در همان زمان در نقاشی ایرانی به چشم می‌خورد(ولش، ۱۳۸۹: ۱۷۶). طبیعت‌گرایی یا ناتورالیسم تا آن حد به کار می‌رفت که هدف اصلی که تزیین باشد، فدا نشود (بینیون و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۰۰). گرابار در این باره می‌گوید: «انتخاب واژه واقع‌گرایی را برای توصیف روندی مهم در نقاشی ایرانی که فهم آن آسان نیست با اکراه انجام می‌دهم ولی این اصطلاح را به طبیعت‌گرایی ترجیح می‌دهم چرا که به نظر من طبیعت‌گرایی باید به بازنمایی سه بعدنمایانه فضا، پیکره‌های انسانی و اشیاء و مشاهده زندگی روزانه محدود شود و به مراتب سطحی‌تر از آن است که بتواند به توصیف پدیده‌ای پردازد که مراتب پیچیده‌تر از تبدیل صرف اشیاء مشاهده شده یا قابل مشاهده به تصویر است»(۱۳۹۶: ۱۴۳). جوانی بر پایه نظر شکل‌گیری تخیل بر پایه تعقل چنین نتیجه می‌گیرد که «بر اساس این نگرش، هنرمندان ایرانی هرگز در صدد نسخه‌برداری از طبیعت بر نیامده‌اند بلکه تلاش می‌کردند آنچه که باور دارند یعنی باطن خویش را نمایان سازند. بنابراین مکان و زمان به مفهوم عالم محسوس تصویر نمی‌شود»(جوانی، ۱۳۹۰: ۱۲).



تصویر ۱۶- گل نسترن و بلبل، سیاه قلم، گرده شده، شفیع عباسی، اصفهان، احتمالاً ۱۰۴۳-۱۰۸۵ ه.ق، موزه بریتانیا
منبع: URL17

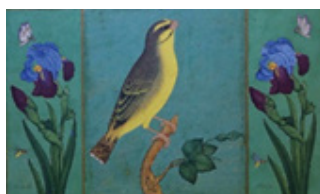
ت: نقوش کاربردی (گل و مرغ مکتب اصفهان اول)

بیتوتات سلطنتی در اواخر دوره صفویان، یک سلسله کارخانه‌های سی و سه گانه بود (نصیری، ۱۳۷۱: ۲۱) که کتابخانه جزو از آنها محسوب می‌شده است. یکی از این کارخانه‌ها، نقاش‌خانه بود که کارش کتاب‌آرایی، دیوارنگاری و کارهای مشابه دیگر بوده (آژند، ۱۳۹۴: ۸۶). تکستن در دروه تیموری از صورتخانه یاد می‌کند (تکستن، ۲۰۰۱: ۷۵). از کارخانه‌هایی که ارتباط مستقیم با نقاشخانه داشت کارخانه شعربافی بود (آژند، ۱۳۹۳: ۵۱). از کارهای نقاشان و طراحان تهیه طرح‌ها برای قالیبافان و نساجان بود (همان، ۴۴). نزدیکی واحدهای کارگاهی در کارخانه‌های سلطنتی عامل مهم انتقال این طرح‌ها در آثار هنروران، بر مبنای نظام تناسب بود (کنبای، ۱۳۸۸: ۱۳۳). چنانچه صادقی در مجمع‌الخواص یادآوری می‌کند در هنگامی که به یزد نزد خواجه غیاث‌الدین نقشبند می‌رود (۱۳۲۷: ۱۸۷) تصاویری به شیوه‌ی رنگی از روی گراورهای برای کاربردی در پارچه وی می‌کشد (آژند، ۱۳۸۶: ۲۹). پارچه‌هایی با امضا معین مصور و شفیع عباسی هنوز باقی مانده است. در تصویری سوراخ‌شده (تصویر ۱۶) از میان تمام تصاویر گرده‌برداری، آلبوم گل و بوته‌های شفیع در موزه بریتانیا بیشترین شباهت را به بافته‌های چاپی شناخته‌شده دارد (کنبای، ۱۳۸۸: ۱۲۹). این آثار پرداز ندارد و شامل قلم‌گیری است.

ث: حلقه بازار؛ رونق مرقعات و مثنی سازی

به عقیده گرابار «تغییر نقش نقاش در فرهنگ ایرانی از یک طرف شاهد ظهور تک‌نقاشی‌های عاری از هرگونه ارتباط با کتاب هستیم و از طرف دیگر نقاشانی را مشاهده می‌کنیم که به هنرمندانی مستقل از کارگاه‌های شاهانه می‌گردند» (۱۳۹۶: ۱۰۶-۱۰۷). اسکندر بیک منشی در شرحی پی‌کاهش توجه شاه طهماسب به نگارگری، می‌نویسد برخی از کارگزاران کتابخانه مجاز بودند که خودشان کار هنری انجام دهند (۱۳۵۰، ج ۱: ۱۷۴). بدین ترتیب آثار بازاری برای پاسخ به تقاضاهای هنرپروان کم‌ثروت و باقوه شناخت کمتر، به شتاب تولید می‌شدند و جای خود را در باز کردند و عرضه‌نگاره‌ها و طرح‌های منفرد برای مقاصد جز مصورکردن کتب، تقریباً در همین اوان رواج بیشتری یافت (بینیون و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۲۷). غفلت سلطان محمد خداپسند نسبت به هنر، فقدان آینده‌ای برانگیزاننده، باعث شد صادقی بلندپرواز از دربار فاصله بگیرد (ولش، ۱۳۸۹: ۴۷). در واقع حتی نهاد کارگاه یا کتابخانه، انحصار تولید نقاشی را از دست داده بود. یکی از نتایج این تغییرات فراگیر آنچه می‌توان جامعه‌شناسی نقاشی صفوی نامید. ظهور تنوع فراوان در کیفیت کارهایی بود که در این دوره

تولید شد (گرابار، ۱۳۹۶، ۹۴). ملاغزوری در مدح صادقی بیگ قصیده‌ای می‌سراید. قصیده به پایان‌نرسیده وی بازگشته در حالی که پنج تومان به دستاری بسته با دو صفحه کاغذ از طراحی‌های سیاه قلم باز می‌گردد و می‌گوید تجار هر صفحه کار مرا به سه تومان می‌خرند که به هندوستان برند، ارزان نفروشی (نصرآبادی، ۱۳۷۸ ج: ۵۶). در تصدیق این ماجرا باید به قضیه خان‌عالم سفیر جهانگیر که در بازار تابلویی را می‌خرد که در زمان منصب‌داری صادقی در کتابخانه شاهی است اشاره داشت (جهانگیر، ۱۳۵۹: ۳۲۳) که نشان می‌دهد تاجران و درباریان هند تعلق خاطر فراوان به رقع‌های هنرمندان ایرانی داشت. چنین به نظر می‌رسد که با رونق بازار فروش مرقعات و گسترش حلقه تجارت آثار هنری، برخی هنرمندان یا شاگردان آنها به مثنی‌سازی مشغول شدند، مثنی‌هایی از جنتیله بنینی با رقم بهزاد احتمالاً در هرات یا تبریز (مجموعه فریر واشنگتن و الصباح کویت)، نقاشی رضاعباسی در حال کشیدن یک فیگور فرنگی با رقم‌های معین مصور (نسخه دانشگاه پرینستن و پریش-واتسن نیویورک) در اصفهان اول و دو نسخه سرشناس نقاشی از سفیر روس از علیقلی بیگ جبادار (موزه متروپلیتن) و محمدزمان (موزه آفاخان) نشان از ادامه سنت مثنی‌سازی طی ادوار است که به دوره زند قاجار نیز منتقل می‌شود. با توجه به جدول ۴ با آثاری روبرو هستیم که مثنی‌سازی شده‌اند.



تصویر ۱۷- فنچ بر ساقه در میان سوسن‌ها، رقمه محمدرضا هندی، مرقع سن پترزبورگ (۱۳۶: ۱۹۹۶)، خزینه و شماره نگهداری: Plate 138/folio 79، انیسیتو شرق شناسی سن پترزبورگ

با بررسی آثار شفیع و شیوه اجرا به احتمال فراوان در طی چند دهه اخیر جعل گشته است. اثر ردیف اول جدول ۴ از روی نقاشی فنچ در میان بوته سوسن‌ها از محمدرضا هندی در مرقع سن پترزبورگ است که وی دو مثنی از این اثر را به شماره (Plate 138/ folio 79) و (Plate 139/ folio 75) را اجرا کرده است. در این تصویر، زیر پای پرنده رقمه محمدرضا هندی دیده می‌شود اما در تصویر ۱۷، رقمه فقط در کنار دو سوسن قرار دارد. دو تصویر بعدی در همان ردیف اول جدول ۴ پرنده توکان، متعلق به منصور نادرالعصر از مرقع شاه جهان محفوظ در موزه متروپلیتن و مثنی آن به در موزه بریتانیا بوده ولی فاقد رقمه است. ردیف دوم جدول، تصویر فنچی بر ساقه فندق از شفیع عباسی در شوال ۱۰۶۲ ه.ق است که توسط سایت مرکز دایرالمعارف بزرگ اسلامی در معرفی کتب نگارگری اصفهان به نمایش گذاشته شده است. متأسفانه محل نگهداری نسخه نامعلوم و احتمالاً جعلی است و نسخه اصلی آن را باید در تصویر بعدی، در مجموعه دیوید با رقم شفیع در ذی‌الحجه ۱۰۶۱ ه.ق جست‌وجو کرد. اگرچه هردو اثر از حیث تکنیک اجرا بسیار نزدیک به یکدیگرند و متن هر دو رقم «به جهت نواب اشرف اقدس» است اما رنگ‌پریدگی نسخه دیوید و داشتن مهر شفیع می‌تواند مزید برعلت شود. دو نسخه از نقاشی بلبل خرمایی توسط معین مصور در انتهای جدول آمده است؛ یکی در موزه دانشگاه یاله و دیگری در موزه دالاس. صحت هر دو اثر تایید شده است. در بررسی نوع امضاها کاملاً مشابه و توسط یک‌دست بنظر امضا شده است. نسخه یاله در شعبان ۱۰۹۷ ه.ق و نسخه دالاس در شعبان ۱۰۸۲ ه.ق اما به نظر می‌رسد نسخه یاله رنگ‌ها پخته‌تر و طلاها رنگ باخته است ولی کیفیت قلمگیری نسخه دالاس را ندارد اما در ساخت و ساز و پرداز مشابه‌اند. احتمالاً نسخه متاخر توسط شاگردان وی اجرا شده است چون رد قلم مشترک که همان شیوه پرداز معین است در هر دو نسخه دیده می‌شود.

جدول ۴- مثنی سازی در گل و مرغ

			
توکان، منصور نادر العصر، آلبوم شاه جهان، ۱۰۲۴- ۱۰۲۹ ه.ق، موزه متروپلیتن، URL19	توکان، منصور نادر العصر، قرن ۱۷ م، موزه بریتانیا، URL18	فنج بر ساقه فندق، شفیع عباسی، سنه ۱۰۶۲ ه.ق، حراج ساسبی، (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۹۸)	بلبل بر ساقه، رقمه محمدرضا هندی، مرقع سن پترزبورگ، Plate 139/folio 75
			
بلبل خرمایی بر تخته سنگ، معین مصور، ۱۰۸۲ ه.ق، مجموعه کی پر موزه دالاس، URL21	بلبل، معین مصور، سنه ۱۰۹۷ ه.ق، موزه یاله، URL5	فنج بر ساقه فندق، شفیع عباسی سنه ۱۰۶۱ ه.ق، مجموعه دیوید، URL8	فنج بر ساقه فندق، شفیع عباسی، سنه ۱۰۶۲ ه.ق، محل نگهداری نامعلوم، URL20

ج: مهاجرت هنرمندان صفوی به هند و شکل گیری گل و مرغ گورکانی

هنرمندان صفوی دو دوره به هند هجرت کردند. بار نخست پس از سخت گیری شاه طهماسب به دلایل مذهبی و اوضاع آشفته پس از آن. «دربار مغولان هند سخاوت بیشتری داشتند» (گرابار، ۱۳۹۶: ۹۴). از اولین هنرمندان میرمصور یا منصور است که پیش از بهزاد، منشور کلانتری دارالسلطنه هرات با نام مولانا ناصرالدین منصور مصور توسط سلطان حسین بایقرا صادر و در منشأ لانشا آمده است (خوافی، ۱۳۵۷: ج ۱، ۲۵۱-۲۵۳) وی برای همایون و سپس نزد جلال الدین اکبر کار می کند (قاضی احمد، ۱۳۶۶: ۴۹). مغولان، نقاشی های میر مصور را تحسین می کردند، ابتدا پسر وی و سپس خودش و عبدالصمد به هند رفتند (ولش، ۱۳۸۹: ۲۷). در توزک جهانگیری، جهانگیر وصف مفصل از گل ها کرده است: «کشمیر باغی است همیشه بهار» در مدت این سفر نادرالعصر، استاد منصور نقاش هنرمند برجسته دربار همراه وی بود و در مدت سفر بیش از صد تابلو گل نقاشی کرد (جهانگیر، ۱۳۵۹: ۳۳۹-۳۴۰). آثار منصور دو بخش دارد. آثاری که متأثر از دوره تبریز-قزوین بود و اهتمام بر این بود تا با شاخصه نگارگری ایرانی از طبیعت برداشت کند. در این آثار پرسپکتیو مقامی، زاویه نیمرخ، زمینه تخت با پرداز و قلم گیری را شاهدیم، اما وجه دوم آثار منصور متأثر از کتب و گراورهای اروپایی بود. «هنر گورکانی مجذوب سبک نقاشی منصور از گیاهان شده بود. هنرمندان مغولی در آثار هنری خود از این سبک استفاده کردند و از کتب اروپایی به نام گیاه نامه تاثیر پذیرفتند» (استرانگ، ۱۳۸۸: ۵۲). نگارگری مغولی هند، در سده یازدهم سبکی را متجلی ساخت که بیشتر از معیارهای اروپایی و بومی سرچشمه

می‌گرفت (بینیون و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۶۲). اسکلتون به تشابه میان نقاشی‌های منصور و تصاویر کتاب فرانسوی پیروالد در ۱۶۰۸ میلادی در مورد باغبانی اشاره دارد (اسکلتون، ۱۹۷۲: ۱۵۱). تصاویر گل و بوته‌ای که از لحاظ گیاه‌شناختی دقیق و درست هستند و در ردیف‌های منظم نقاشی شده‌اند، زوایای مختلف و مراحل رشد را نشان داده و وجه متمایزی را در اختیار منصور قرار می‌دهند (استرانگ، ۱۳۸۸: ۵۳). کتاب را گیاه‌شناس انگلیسی جان جرارد نوشته است. با بررسی تصویر ۱۹ از نسخ طراحی گل در ۱۵۹۰ میلادی اثر آدریان کلارت هلندی، می‌توان نسخه کاملاً مشابه از منصور محفوظ در کاخ گلستان را تطبیق داد (تصویر ۲) که از حیث زمان به فاصله تقریباً بیست سال از نسخه هلندی کشیده شده است. منصور بسیار واقع‌گرایانه در انتخاب رنگ و نمایش گل‌ها کوشیده است. «هند در سده شانزدهم میلادی تحت تأثیر عملکرد سه کمپانی تجاری اروپایی، هند شرقی انگلیس، هند شرقی هلند و هند شرقی فرانسه و کمپانی‌های تجاری پرتقال قرار داشت. نقاشی اروپایی به وسیله این کمپانی‌ها وارد هند شد و نگارگری آن را تحت تأثیر قرار داد و شیوه ترکیبی مرکب از عناصر هندی و ایرانی اروپایی در آن ظاهر شد» (آژند، ۱۳۸۹: ۳۹).



تصویر ۱۸- سوسن آسمانی، عمل منصور نادرالعصر، سنه ۱۰۲۹ه.ق، کتابخانه ملی و موزه اسناد ایران
منبع: (ورما، ۱۹۹۹: ۴۶)



تصویر ۱۹- لبلبوم‌ها، گلشن آدریان کلارت، آنتورپ، ۱۵۹۰م، منبع: مطالعات آسیا و آفریقا کتابخانه بریتانیا، URL22.

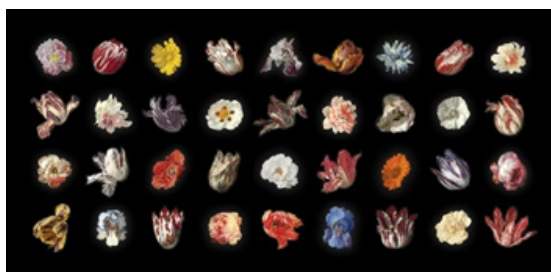


تصویر ۲۰- انواع لیلیوم، رقمه منصور جهانگیر شاهی، احتمالاً ۱۰۱۴-۱۰۲۱ ه.ق، مرقع گلشن، محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان،



تصویر ۲۱- قلم سیاه گرده شده گل گندم، عمل شفیع عباسی، مهر جعفرخان، اصفهان، احتمالاً ۱۰۳۳-۱۰۸۵ ه.ق، موزه بریتانیا
منبع: URL23

از هنرمندان دیگر که با فاصله چند دهه به دربار گورکانی جهانگیر پیوستند به فرخ بیگ، برادر سیاوش بیگ گرجی می‌توان اشاره کرد که در زمان سلطان محمد خدا بنده (۹۸-۹۹۵ ه.ق) در محفل خاص حمزه میرزا مشغول بوده است (ولش، ۱۳۸۹: ۳۹) اما احتمالاً با مرگ وی در ۹۹۴ ه.ق فرخ بیگ عازم هند می‌شود و از جهانگیر لقب «نقاشی که در همه اعصار نظیر نداشته» می‌گیرد. از جمله هنرمندانی که در هند منزلتی می‌یابد آقا رضا است. وی اهل هرات و احتمالاً نقاشی را نزد نقاشان مکتب مشهد آموخته و پس از هجرت، به آقارضا جهانگیری شهرت یافت (حقیقت جو، ۱۳۹۰: ۳۱). ترسیم گل‌ها در هند گورکانی رشد و پیشرفت خود را مدیون روند پیچیده‌ای است که بیشتر از سبک و سیاق ایرانی ریشه می‌گیرد تا اسلوب هندی (اسکلتون، ۱۹۷۲: ۱۵۲) و با هجرت دوم هنرمندان تاثیرگذار چون شفیع عباسی این اصول تحکیم بخشیده می‌شود؛ چنانچه اشیپولر از او به عنوان «طراح منسوجات و نقاش در دربار اورنگ زیب» خبر می‌دهد (۱۹۸۷: ۱۹۸). در تصویر ۲۱ از دو گل که مهر جعفرخان از ماموران شاه جهان قرار دارد (کنبای، ۱۳۸۸: ۱۲۸). شیوه سیاه قلم شفیع را می‌بینیم که احتمالاً برای نقوش کاربردی پارچه‌ها طراحی شده است. امروزه پارچه‌هایی با رقم شفیع وجود دارد که به نمونه ابریشمی با نقش سوسن در موزه دالاس می‌توان اشاره کرد و احتمالاً به سفارش دربار گورکانی در هند بافته شده است.



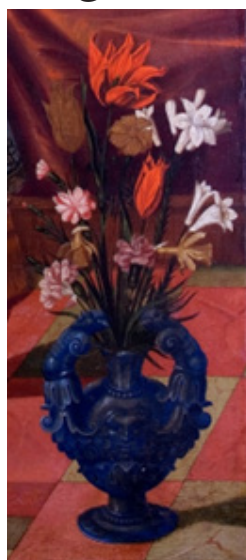
تصویر ۲۲- گل های به کار رفته در نقاشی گل و بوته قرن شانزدهم و هفدهم میلادی (عصر طلایی هلند)، منبع: نگارندگان

چ: عصر طلایی هلند؛ آغاز فرنگی سازی در ایران

توسعه تکنیک نقاشی با رنگ روغن توسط یان وان ایک و دیگر هنرمندان اروپای شمالی، نقاشی اشیاء روزمره را به شیوه واقع گرایانه با کیفیتی بهتر ممکن کرد (شیفرز، ۱۹۹۸: ۲۶). در همین زمان نقاشی از تصویرهای ساده ای از طبیعت با معانی تمثیلی، جدای نقاشی مختص عبادت، شروع شد. گل ها نمادی از روزگاران اولیه مسیحیت مرقی بودند. رایج ترین گل ها (تصویر ۲۲) و معانی نمادین آنها عبارت بودند از گل رز (مریم باکره، عذرا، زهره و عشق)؛ زنبق یا سوسن (مریم باکره، بکارت، سینه زن، پاکی ذهن یا عدالت)؛ لاله (خودنمایی، اشراف)؛ آفتابگردان (وفاداری، عشق الهی)؛ بنفشه (حیا و فروتنی)؛ تاج الملوک (مالیخولیا)؛ خشخاش (قدرت، خواب، فداکاری). در مورد حشرات، پروانه نشان دهنده رستاخیز است (تیلور ۱۹۹۵: ۷، ۵۶-۷۶). وجود پروانه نشان روح و دگردیسی انسان است (کارلسون ۲۰۱۹: ۸، ۱۴). طبیعت بی جان در ربع آخر قرن شانزدهم به عنوان یک دسته جداگانه در کشورهای کوچک یا بنلوکس، توسعه و استقلال یافت (اسلیو، ۱۹۹۵: ۲۷۷-۲۷۹) هنرمندان کشورهای کوچک، در هدایت اروپا به سمت گیاه شناسی و تصویرسازی آن نقشی به سزا داشتند. اکتشافات گسترده توسط اسپانیا و هلند و علاقه به نمونه های عجیب و غریب، بازار تصاویر دقیق را برای آنها ایجاد کرد. نقاشی ساده از گل ها می توانست معانی مختلفی داشته باشد. تجربه لذت بردن از طبیعت، به خصوص که نقاشی گل ها با ظرافت تمام در زمستان سرد هلند لذتی دوچندان داشت اما اصل ماندگاری طبیعت به واسطه نقاشی یک فضیلت برای هنر وقت محسوب می شد. هوگستراتن نقاشان طبیعت بی جان را «پیاپیاده نظام هنر نامید» (برنر، ۲۰۰۷: ۸۷). قرن شانزدهم شاهد آغاز تصویرسازی علمی و طبقه بندی نمونه ها شد. برای ثروتمندان هلندی این نقاشی ها وجه تجملی داشت. سبکی از طبیعت بی جان که به ونتیاس مشهور بود، بینندگان را به تهی بودن امور مادی سوق می داد (همان: ۸۹) و گیاهان می توانستند تجسمی از مرگ باشند.

در اسناد کمپانی هند شرقی هلند آمده است که چند تن از نقاشان آنها در ایران کار می کردند از جمله برنر وان زیخم، یوریان امبدیس، رمیان، یان دوهارت و آدریان گودا (فلور ۱۹۸۹: ۱۴۸-۵۶). به روایت فلور «لوکار نیز باید همان هندریک بودوین وان لوکهورست، نقاش هلندی باشد که در دربار ایران کار می کرده است. به نظر می رسد وی در نقاشی زبردست بوده و شاه و درباریان ایران از کار وی راضی بودند» (همان: ۱۴۹). پیتر و دلاواله هنگام عزیمت به دربار شاه عباس اول با خود یک نفر نقاش فلاماندی به ایران آورد (آژند، ۱۳۸۹: ۳۰) او می نویسد که اگر شاه اثری از نقاش من ببیند حتما از دستم در می آورد (دلاواله، ۱۳۸۰، ج ۱: ۴۸۲) ویلم فلور، این نقاش را جیووانی (نام اتخاذ شده وی در سفر ایتالیا) می داند که بعدها با مستمری سالانه هزار تسکینی به خدمت شاه عباس اول درآمد (۱۹۸۹: ۱۴۶). فلور این نقاش را همان یان وان هسلت هلندی می داند. وی

باید همان نقاش دلاواله باشد. گزارش هیوبرت ویسنیچ مدیر کمپانی هند شرقی هلند در ایران هم در خلال ۱۰۳۲-۳۷ ه. ق، حضور هسلت را در حلب تایید می‌کند. در گزارش کرملیت‌ها هم حضور یک نفر نقاش هلندی در دربار شاه عباس ذکر شده است. به هر تقدیر هسلت در دربار ایران و نزد شاه عباس اول اعتبار درخور یافت تا جایی که «وقتی شاه عباس اول، سفیر خود موسی بیک را به هلند اعزام داشت هسلت را همراه هیئت او فرستاد» (همان: ۱۴۷). دومین نقاش هلندی که در ایران کار می‌کرد یوست لمپن بود. نام او در ۱۰۳۹ ه. ق در اسناد مدارک کمپانی هند شرقی هلند به عنوان نقاش آمده که در نزد یکی از ملازمان شاه یعنی ملایم بیک به نقاشی مشغول بوده است (همان، ۱۴۸). فلور درباره آنژل هلندی هم می‌نویسد «من مکرر به چهل منار می‌رفتم از جمله یک مرتبه در مصاحبت آنژل هلندی بود که از طرف کمپانی هند شرقی هلندی برای آموختن نقاشی به شاه عباس ثانی فرستاده شد (تاورنیه، ۱۳۳۶: ۶۵۵). فیلیپس وان آنجل جز کارگزاران کمپانی هند شرقی هلند بود که در اوایل ۱۰۶۰ ه. ق به همراه همسرش به ایران آمد. شاه عباس دوم به سبب علاقه‌ای که به نقاشی داشت، خواستار ورود آنجل به دربار خود شد. آنجل با اجازه رسمی کمپانی هند شرقی هلند، یک کارگاه نقاشی در اصفهان راه انداخت. او در این کارگاه پنج تابلو برای اهدا به شاه کار کرد (فلور، ۱۹۸۹: ۱۵۲).



تصویر ۲۳- دیتیل تابلو دختر گرجی (ارمنی) گل به دست، ۱۰۷۱-۱۱۰۲ ه. ق، فرنگی ساز، هنرمند نامعلوم، موزه هنرهای اسلامی قطر.

ح: فرنگی‌سازی در دوره صفوی

به عقیده اسکندر بیک ترکمان نخستین هنرمندی که «صورت فرنگی را در عجم» تقلید نمود شیخ محمد بود (۱۳۵۰: ج ۱: ۱۷۶). رضا عباسی فرنگی‌سازی را نزد میناس نقاش ارمنی آموخت (میناسیان، ۱۳۵۶: ۳۰). معین در اواخر عمر خود با نقاشانی روبرو شد که عقاید جدید صادره از اروپا را تجربه کرده بودند. آثاری رنگ و روغن (تصویر ۲۳) به شیوه فرنگی در ایران کار شده است بی‌شک در سده یازدهم صنعتگرانی اروپایی چون جان هلندی در اصفهان فعال بودند (راینسن، ۱۳۹۰: ۷۸). در بررسی آلبوم شفیع، گری توانست بین تصویری از این مجموعه و تصویری از کتاب سوم گل و میوه و حیوان، پرنده و مگس که جان دانستال مصور کرده بود و در ۱۶۶۱ میلادی در لندن چاپ شده بود تطبیق ایجاد کند (گری، ۱۹۵۹: ۲۲۲). به روایت شاردن از کتابخانه شاهی، دو صندوق محتوی کتاب‌های اروپایی نیز بود که در هر کدام پنجاه یا شصت مجلد کتاب نگهداری می‌شد. کتاب‌های دینی را از غارت جزیره هرمز و کتاب‌های تاریخی و ریاضی از تاراج خانه بروگمان، سفیر هلشتاین بدست آورده بودند (۱۳۷۴: ج ۴: ۱۴۴۸). کمپفر تعداد کتاب‌های موجود در کتابخانه سلطنتی را نه

تا ده هزار نسخه می نویسد (۱۳۶۰، ۱۵۰). اکثر آثار غرب‌گرای محمدزمان از الگوهای فلاندی تهیه شده است نه ایتالیایی (رایینسن، ۱۳۹۰: ۷۹). جان هلندی سالیانی در خدمت شاه عباس بود. احتمالاً وی نخستین هنرمندی بود که در دربار به کار گماشته شده بود (بینیون و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۲۶-۳۲۷). علیقلی بیک نقاشی نامدار دوره شاه عباس دوم آثارش را با پسوند جبه‌دار (محل نگهداری هدایای سفرای کشورهای میهمان) می‌زد. نامه فیلیپ آنجل نقاش هلندی به دربار شاه عباس دوم که در ۱۰۶۵ ه. ق به علیقلی بیک که منصب نقاش باشی دربار را نیز داشته، این سخن را تایید می‌کند (فلور^{۱۳}، ۱۹۸۹: ۱۵۴). رییس نقاشخانه را نقاش باشی می‌گفتند (کارری، ۱۳۴۸: ۱۶۷). کرنی لوبراون^{۱۴} در ۱۷۰۳ میلادی هنرمندی را در حال نسخه‌برداری از گل‌های ریز کتاب چاپی هلندی در اصفهان دیده است (لبراون، ۱۷۱۸: ۲۲۲).

نتیجه

توالی گل و مرغ دوره صفوی را می‌توان چنین تبیین کرد: آغاز دوره تبریز - قزوین با حضور هنرمندان هراتی و مرقعات به دست آمده از دربار تیموریان، نقاشی پرندگان در دیوارنگاری کاخ‌های قزوین قابل پی‌جویی است. ورود هنرمندان به جرگه بازار یا هجرت به هند (هجرت اول) و شکل‌دهی گل و مرغ گورکانی، برپایی کتابخانه و بیوتات شاه عباس اول در اصفهان و همکاری هنرمندان در زمینه‌های مختلف با یکدیگر به واسطه نقوش کاربردی، داد ستد با دربار هند، رونق حلقه بازار در شیوه اصفهان اول تأثیر داشت. ورود آثار فرنگی و حجره‌داری تاجران فرنگی در اصفهان، هجرت دوم به هند، شکل‌گیری مکتب اصفهان دوم با آغاز فرنگی‌سازی در ایران و اوج بسط و گسترش حلقه بازار و رونق بیش از پیش برای خرید و فروش مرقعات شکل گرفت. گل و مرغ صفوی در سه دوره با رویکردهای متفاوت ظاهر می‌شود، دوره نخست (تبریز-قزوین) تحت تأثیر نگره‌های صوفیانه شاهان، گلشن‌هایی را خلق می‌کند که تجلی بهشت مثالی است، در دوره دوم (اصفهان اول) با میل به طبیعت، واقع‌گرایی و تاثیرپذیری از هنرمندان ایرانی دربار گورکانی توجه ویژه به نمایش پرندگان خصوصاً پرندگان بومی دارد. آثار اصفهان اول شامل آثار آبرنگی است به پرندگان تأکید می‌کند، ساخت و ساز آن، پرداز نقطه و نیم خط است و آثار سیاه‌قلم که گل‌ها را صرفاً با قلم‌گیری و پردازهای خطی بلند نمایش می‌دهد. احتمالاً آثار دسته دوم برای کاربرد در آثار لاک‌ی، دیوارنگاره‌ها و نساجی طراحی می‌شد و ذیل پیشه‌نقشبندی جای گرفته است. بخش عمده‌ای از هنرمندان گل و مرغ‌ساز گورکانی، نقاشان ایرانی هستند که طی هجرت اول و دوم به دلیل مراودات صمیمانه دو دربار بر هنر هر دو پایتخت تأثیر مستقیم گذاشتند. با ورود کمپانی هلند شرقی به هند، موجبات ورود آثار گیاه‌شناسی و گراورهای مهیا شد. نخست هنرمندان گل و بوته‌ساز هند مشغول به گره‌برداری از این آثار شدند و سپس به ایران رسید. هنرمندان هلندی نیز رهسپار ایران گشته و تعدادی از این هنرمندان به سرپرستی کارگاه‌ها و نقاشخانه‌های اصفهان منتصب شدند و شاگردانی را تربیت کردند ولی هنرمند گل و مرغ‌ساز ایرانی بر سنت‌های خود در ساخت و ساز گل و پرندگان باقی ماند، اگرچه از نوع طراحی گل‌ها در آثار فرنگی الهام گرفت. با آغاز دوره سوم (اصفهان دوم)، محمدزمان با پیشینه الگوهای سنتی خود چون آقا معین و محمدشفیع، آثار دست دوم هندی، آثار فرنگی و گراورهای هلندی و آموزش اساتید غربی، با تأکید بر گل به جای مرغ، ساخت و ساز با پرداز به شیوه مرسوم ایرانی و تأکید بر نمایش حجم گل‌ها با زاویه نور مشخص، بر زمینه تخت و تک‌رنگ هم شیوه مطالعاتی گل‌ها را به صورت واقع‌گرایانه نشان داد و هم پیوستی در میان گل و مرغ دوره صفوی سنتی و زند-قاجار در آینده شد.

پی‌نوشت‌ها

۱. دکتر یعقوب آژند (۱۳۸۷) در کتاب رضا عباسی در صفحه ۱۲۵ «جیحاق در گله‌ها» (در این پژوهش جدول ۲، ردیف اول، تصویر دوم «چرخ ریسک» را متعلق به سال ۱۰۳۷ ه.ق در مجموعه دموت در نیویورک دانسته است. در کتاب مکتب نگارگری اصفهان، ص ۳۴۳، تصویر ۱۵۶، چ دوم ۱۳۹۳ تاریخ همان تصویر را سال ۱۰۲۹-۱۰۱۹ ه.ق می‌داند و محل نگهداری آن را ذکر نمی‌کند. در همین کتاب صفحه ۳۴۱، تصویر ۱۵۲، فنچی را متعلق به رضا عباسی در موزه سیاتل معرفی می‌کند که رقم معین المصور را دارد) در این پژوهش جدول ۲، ردیف دوم، تصویر سمت چپ (این در حالی است که در کتاب گل و مرغ دریچه‌ای بر زیباشناسی ایرانی (۱۳۸۴) از جهانگیر شهدادی، صفحه ۷۵ بدون ذکر محل نگهداری ما را به صفحه ۳۷ کتاب آقا لطفعلی صورتگر شیرازی از آغداشلو و غضبان پور (۱۳۷۶) ارجاع می‌دهد (تصویر صفحه ۴۰ و ۴۱) که در آنجا نیز محل نگهداری آن نامشخص و فاقد توضیح درباره تاریخ و هنرمند آن است، (در این پژوهش جدول ۲ ردیف ۴، سمت چپ) فنچی را بر شاخه فندق از محمد شفیع می‌بینیم که متعلق به حراج ساتبی (کاتالوگ ۲۷ آوریل ۱۹۸۲، بخش ۱۳۳) بوده است. پس از آن ابوالعلا سودآور (۱۳۸۰) در کتاب هنر درباره‌های ایران در صفحه ۲۹۸ در معرفی شفیع عباسی بدون تشریح فنی آورده شده است و صرفاً آن را مشابه آثار رضا عباسی می‌داند. یعقوب آژند در ۱۳۹۳، چ دوم کتاب مکتب نگارگری اصفهان در صفحه ۳۴۶ تصویر ۱۶۲، بدون ذکر منبع نگهداری آن را معرفی می‌کند و اصغر جوانی (۱۳۹۰) در کتاب بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان باز بدون تشریح فنی در صفحه ۲۵۶ این نسخه بدون مشخص کردن محل نگهداری آن را متعلق به شفیع می‌داند. این نسخه در حالی در بین پژوهشگران دست به دست می‌شود که نسخه‌ای جعل شده در کارگاه‌های مرمتی هنرمندان ایران است.

2. Thackston

3. Falk

۴. Gerare, 1653-660) سرپرست باغ‌های متعلق به ویلیام سیسیل، لرد برگهلی و الیزابت آیلرد ترژر

5. Skelton

6. Schifferer

7. Taylor

8. Carlson

9. Slive

10. brenner

11. Floor

12. Gray

13. Floor

14. Lebrun

فهرست منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۶). صادقی بیک افشار. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۸۷). رضا عباسی. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۸۹). محمدزمان و شیوه‌فونگی سازی. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۹۳). مکتب نگارگری اصفهان. تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۹۴). مکتب نگارگری تبریز و «قزوین-مشهد». تهران: فرهنگستان هنر.
- استرانگ، سوزان (۱۳۸۸). گل در هنر مغول، مجموعه مقالات طبیعت در هنر شرق، به کوشش منیژه کنگرانی. تهران: فرهنگستان هنر.
- اسکندر بیک ترکمان (۱۳۵۰). تاریخ عالم آرای عباسی، ج ۱. چاپ ایرج افشار. تهران: امیرکبیر.
- اشراقی، احسان (۱۳۷۹). نقاشی‌های دیواری گمشده کاخ‌های شاه طهماسب در قزوین. هنر و جامعه در جهان ایرانی، به کوشش شهریار عدل. تهران: توس.
- بینون، لورنس وج. و. س. ویلکینسون و بازیل گری (۱۳۹۶). تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی، ترجمه محمد ایران‌منش. تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۲). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین
- پوپ، آرتور آپهام؛ اکرم، فیلیپس (۱۳۹۴). سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز، مترجمان نجف دریابندری و دیگران، ویرایش زیر نظر سیروس پرهام. تهران: علمی و فرهنگی.

- تاورنیه، ژان باپتیست (۱۳۳۶). سفرنامه تاورنیه، ترجمه ابوتراب نوری، تهران: سنایی.
- جوانی، اصغر (۱۳۹۰). بنیان‌های مکتب نگارگری اصفهان. تهران: فرهنگستان هنر.
- جهانگیرنامه، چاپ محمد هاشم. بنیاد فرهنگ ایران.
- حقیقت‌جو، لیلا (۱۳۹۰). پژوهشی در آثار آقا رضا جهانگیری نگارگر ایرانی در دربار جهانگیرشاه بابر، **نشریه هنرهای زیبا**، ش ۴۸، ۲۹-۳۸.
- خلیلی، ناصر دیوید (۱۳۸۶). کارهای لاک، به اهتمام جولیان رابی، ترجمه سودابه رفیعی سخایی. مجموعه هنر اسلامی تهران: کارنگ.
- خوافی، احمد (۱۳۵۷). منشأ الانشاء، به کوشش رکن الدین همایونفرخ، ج ۱، تهران: دانشگاه ملی ایران.
- دلاواله، پیترو (۱۳۸۰). سفرنامه، ترجمه محمود بهفروزی. ج ۱. تهران: قطره.
- رابینسن، ب. و. (۱۳۹۰). هنرنگارگری ایران، ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- روح‌فر، زهره (۱۳۷۵). «جلوه‌هایی از هنر معین مصور»، نشریه میراث فرهنگی، ش ۱۶، ۱۲-۱۴.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). هنر دربارهای ایران، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ.
- سودآور دیبا، لیلا (۱۳۹۰). گل و مرغ، ترجمه فریبا بختیاری و رضا افهمی، کتاب ماه هنر، ش ۱۶۰، ص ۴۶-۵۷.
- صادقی بیک (۱۳۲۷)، مجمع الخواص، ترجمه عبدالحسین خیامپور. تبریز: چاپ مترجم.
- شاردن، ژان (۱۳۷۲-۱۳۷۴). سفرنامه شاردن، جلد چهارم، ترجمه اقبال یغمایی. تهران: توس.
- غضناب‌پور، قاسم؛ آغداشلو، آیدین (۱۳۷۶). آقا لطفعلی صورتگر شیرازی. تهران: میراث.
- قزوینی، یحیی بن عبداللطیف (۱۳۶۳). لب تواریخ. تهران: بنیاد.
- قاضی احمد قمی (۱۳۵۹). خلاصه التواریخ، به کوشش احسان اشراقی. تهران: دانشگاه تهران.
- قاضی احمد قمی (۱۳۶۶). گلستان هنر، به کوشش احمد سهیلی خوانساری. تهران: منوچهری.
- جمللی کارری (۱۳۴۸). سفرنامه، ترجمه عبدالعلی کارنگ و عباس نخجوانی. تبریز.
- کریم زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳). احوال و آثار نقاشان قدیم. تهران: مستوفی.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳). سفرنامه کمپفر به ایران، ترجمه کیکاوس جهاننداری. تهران: خوارزمی.
- کنبی، شیدا (۱۳۸۴). رضا عباسی، اصلاح‌گر سرکش. تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۸۸). هنر و معماری صفویه، ترجمه مزدا موحد. تهران: فرهنگستان هنر.
- گری، بازیل (۱۳۹۲). نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه. تهران: دنیای نو.
- گرابار، اولگ (۱۳۹۶). مروری بر نگارگری ایران، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.
- گروه، ارنست (۱۳۸۶). «نقاشی‌های دیواری در آثار تاریخی اصفهان سده یازدهم هجری»، کتاب اصفهان در مطالعات ایرانی، ج ۲. تهران: فرهنگستان هنر.
- مظفریان، ولی‌اله (۱۳۹۷). فلوردماوند. تهران: فرهنگ معاصر.
- میناسیان (۱۳۵۶). «استاد میناس، نقاش مشهور جلفا»، مجله هنر و مردم، ش ۱۷۹، ۲۸-۳۰.
- نصیری، علینقی (۱۳۷۱). القاب و مواجب دوره سلاطین صفویه. مشهد: دانشگاه مشهد.
- نصرآبادی، محمدطاهر (۱۳۷۸). تذکره نصرآبادی، به کوشش محسن ناجی نصرآبادی. تهران.
- ولش، آنتونی (۱۳۸۹). نگارگری و حامیان صفوی، ترجمه روح‌الله رجبی. تهران: فرهنگستان هنر.
- Brenner, C. (2007). Painting in the Dutch golden age, National Gallery of art, Washinngton.
- Carlson, Olivia (2019) "Microcosms: An Examination of Insects in 17th-Century Dutch Still Lifes," *Scholarly Horizons: University of Minnesota, Morris Undergraduate Journal*: Vol. 6 : Iss. 2, Article 1.
- Diba, Layla S. (1996). The Rose and Nightingale in Persian Art, Arts of Asia, Vol. 26, pp100-112.
- Gray, B. (1959). 'An album of designs for Persian txtiles', in un Aus der Welt der islamichen Kunst: Festschrift fur
- Ebert-Schiffere, Sybille (1998). Still Life: A History, Harry N. Abrams, New York.
- Ernst Kuhnel, d. Richard Ettinghausen, Berlin.

- Falk, Toby (ed)(1985). *Treasures of Islam*, Geneve.
- Floor, W. (1989). "Dutch Painter in Iran...", Persian, vol. 8, 145-61.
- LeBrun, Corneille (1718). Voyages de Corneille leBrun par la Muscovie, n perse et aux indes Orientales,I, Amsterdam.
- Melikian-Chirvani, A.S. (1977), 'Objets peints de l'Iran', Connaissance des arts, no. 302, pp. 70-94.
- Spuhler, Fridrich (1987). Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection, Farber and Farber Limited, London.
- Skelton, Robert (1970). A Decorative Motif in Mughal Art, in pratapaditya pal ed., Aspects of Indian Art. Paper presented in dymposium at the Losangeles Country Museum of Art, NewYork.
- Soudavar, A. (1992). Art of the Persian Courts. Selection from the Art and History Trust Collection, NewYork.
- Slive, Seymour (, 1995). Dutch Painting, 1600-1800, Yale University Press.
- Taylor, Paul (1995). Dutch Flower Painting 1600-1700, Yale Univesity press, New Haven.
- Thackston, w. (2001). Album Prefaces and Documnts on The History of Calligraphers and Painters, Leiden
- Verma, Som Prakash (1999). Mughal Painter of Flora and Fauna USTĀD MANṢŪR, Abhinav Publications
- URL1: <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/safavids/art/82-2006> AccessData: 2022/03/02
- URL2: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/115138> AccessData: 2022/03/02
- URL3: <https://art.seattleartmuseum.org/people/9/riza-abbasi;jsessionid=F090030C4089CB423140C623EE3DB0CC/objects> AccessData: 2022/03/02
- URL4: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453250> AccessData: 2022/03/02
- URL5: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/83934> AccessData: 2022/03/02
- URL6: <https://collections.mfa.org/download/13916> AccessData: 2022/03/02
- URL7: <https://www.vam.ac.uk/shop/bird-on-a-rock-print-161511.html> AccessData: 2022/03/02
- URL8: <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/miniatures/art/7-2004> AccessData: 2022/03/02
- URL9:<http://malekmuseum.org/saloon/artifact/1393.02.00037/%DA%AF%D9%84+%D9%88+%D9%85%D8%B1%D8%BA+%D9%88+%D9%BE%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%86%D9%87-%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%D9%87+%DA%AF%D-9%84+%D9%88+%D9%85%D8%B1%D8%BA> AccessData: 2022/03/02#
- URL10: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010332391> AccessData: 2022/03/02
- URL11: <https://www.clevelandart.org/art/1971.84> AccessData: 2022/03/02
- URL12: <https://asia.si.edu/object/F1996.36> AccessData: 2022/03/02
- URL13: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1922-0316-0-1 AccessData: 2022/03/02
- URL 14: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4868> AccessData: 2022/03/02
- URL15:https://data.rbge.org.uk/search/herbarium/?cfg=fulldetails.cfg&specimen_num=624439 AccessData: 2022/03/02
- URL16:https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1988-0423-0-1-44 AccessData: 2022/03/02
- URL17: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1988-0423-0-1-26 AccessData: 2022/03/02
- URL18: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1969-0317-0-4 AccessData: 2022/03/02

- URL19: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451262> AccessData: 2022/03/02
- URL20: <https://www.cgie.org.ir/fa/news/178626/%D9%85%DA%A9%D8%AA%D8%A8-%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%DA%AF%D8%B1%DB%8C-%D8%A7%D8%B5%D9%81%D9%87%D8%A7%D9%86> AccessData: 2022/03/02
- URL21: <https://collections.dma.org/artwork/5342911> AccessData: 2022/03/02
- URL22: <https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2014/03/mughal-flower-studies-and-their-european-inspiration.html> AccessData: 2022/03/02
- URL23: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1988-0423-0-1-47 AccessData: 2022/03/02