Received: 2021/11/23
Accepted: 2022/03/07

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 paintig 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 گراوورهای 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)

Email: a.sheikhi@art.ac.ir

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 صوفی‌مابانه 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 هویداست. 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 صادق‌بیک 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 گراوورهای 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 گراوورهای 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) درکتاب نقاشی در عصر طلایی هلند، به شیوه‌های رایج در قرون هفدهم وشانزدهم میلادی خصوصا کشورهای بنلوکس می‌پردازند. شیلا کن‌بای(۱۳۸۸) در مقاله گرده برای پارچه یا گرده برای نقاش، با در نظرگرفتن آلبوم ۵۵ برگی 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 لاکی پژوهش شده است که جملگی دوره زند و قاجار را در بَر می‌گیرند. در بررسی نگارگری ایرانی، توجه قابلی به گل ومرغ نشده است. در مطالعات پیشین خطاهایی[1] 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 دربار می‌پردازد. سپس به بررسی عوامل فنی بصری در ترکیب گل و مرغ در مرقعات که عمدتا 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 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 ارایه داد.

دربار و کتابخانه در دوره تبریز-قزوین

شاه اسماعیل در سال۹۱۶ 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 مواریث مکتب هرات چهار مکتب بخارا، تبریز صفوی، گورکانیان هند و استانبول را پدید آورد(همان). شاه اسماعیل در اواخر ۹۲۱ هـ.ق طهماسب نوجوان را حاکم هرات کرد. طهماسب در ۹۲۸ هـ.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 صادق‌بیک 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 «رشک صورتخانه آفاقند» (تکستن[2]، ۲۰۰۱: ۱۶). احتمالا آقامیرک، سیاوش‌بیگ گرجی و برادرش فرخ بیک در این کار سترگ حضور داشتند. عبدی‌بیک متخلص به نویدی، منظومه دوهۀالازهار 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 توپقاپی، مرقع فاتح، خزینه H.2153

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

تصویر۳ـ پرندگان گرداگرد درختچه شکوفه سفید، مشقه صادقی، مرقع گلشن، کاخ گلستان
منبع: (آژند، ۱۳۸۶: ۸۸)

در دوره تبریز-قزوین عمده هنرمندان مشغول کتاب‌آرایی نسخ سترگ بودند اما نمی‌توان از این نکته غافل شد که گل و بوته‌سازی نزد هنرمندان این دوره، بخشی از تشعیر یا موضوع مرقعات بود که پیش‌تر در هرات مورد توجه قرار داشت. در بررسی آثار دوره قزوین سبک منسجمی ملاحظه نمی‌شود اما نمی‌توان از سبک و سیاق هنرمندان آن زمان در اجرای گل و مرغ‌سازی گذشت چرا که همان سنت‌ها بعد به اصفهان منتقل شد. در این میان سه نقاش را می‌توان 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 نسخه‌های هرات را پیش گرفت، چنانچه در تصویر۱ پرنده‌ای بر شاخه، شیوه پرداز غالبا خطی، بر زمینه نخودی کاغذ الحاق می‌شد. اما تصویر۲ از سلطان محمد از نگاه مذهبی ترکمانان نشأت می‌گرفت. وی با استفاده از تکنیک حل‌کاری 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 بی‌ربط با مضامین معراجنامه نیست، این گرفت و گیر بن‌مایه پیشااسلامی دارد؛ چنانچه نیلوفر از دل سنگ برآمده ما را یاد میترا و خروس پیام‌آورش می‌اندازد. تصویر۳ برگی از مرقع گلشن از صادقی بیک افشار است که احتمالا در زمان شاه عباس اول کار کرده باشد. این ترکیب، متاثر از گلشن‌های دیوارنگاری کاخ‌های صفوی است. الگوی تک‌درخت شکوفه، در مرکز و با تاکید بر درختچه گل‌های به نسبت کوچک‌تر در پایین آنست. اغلب زمینه تخت است یا با ابرهای چینی پر می شود، اما در این اثر، هنرمند رویکرد واقع‌گرایانه برای نمایش آسمان برگزیده و پرندگان در حال پرواز و بر روی شاخه‌ها نشسته‌اند. شیوه اجرایی پرداز، خطی بر روی زمینه آبرنگی پرندگان است. وجه اشتراک آثار، مبدا و محل رویش گل‌هاست.

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 صادقی‌بیک، سیاوش گرجی، شیخ محمد، حبیب‌الله ساوجی و رضا عباسی کتابخانه شاه عباس را در اصفهان رونق بخشیدند. رضا در ۱۰۰۸ هـ.ق ملقب به عباسی شد و پس از صادقی بیک، ریاست کتابخانه شاهی را به عهده گرفت و سنت رقعه‌نگاری را ادامه داد. در ۱۰۱۱ تا ۱۰۱۵ هـ.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 تک‌برگی برای شعربافان و قالیبافان نیز طرح تولید می‌کردند(همان،۹۲). رضا عباسی در گل و مرغ‌سازی قلم توانا داشت. در تصویر۱ 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 هـ.ق کار شده است(کنبی،۱۳۸۴: ۱۳۹). از معین مصور نزدیک به ۶۰ نگاره باقی مانده که جملگی متاثر 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 شاهدی بر ریشه‌های درباری این نوع نقاشی است. شهرت شفیع به دلیل نقاشی گل‌هایش بود(سودآور،۱۳۹۰: ۵۱) که متاثر 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 صادقی‌بیک) 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) تصویر۴-توسط تابی فالک[1](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 ومرغ با محوریت درختچه در مرکز است که احتمالا در نقاشی دیواری‌کاخ‌های 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 ۲تا ۸ ملاحظه می‌شود مایل به نارنجی یا اخرایی است. در تصویر۴ اثر بهرام سفره‌کش در مقایسه با تصویر۳ از صادقی بیک علاوه بر زمینه نارنجی، ابرها و درختچه شکوفه دقیقا در سمت چپ بوته‌های سوسن آسمانی است که صرفا از حیث طراحی متفاوت‌اند. در تصویر۵ برای فهم بهتر پرسپکتیو مقامی و تاکید بر درختچه شکوفه، می‌توان اندازه و نسبت عشاق با درختچه شکوفه را مد نظر قرار داد. تصویر۶ همان الگوی درختچه شکوفه در مرکز با گل بوته‌هایی با مقیاس کوچک در حمایل و پرندگان در پرواز است که در دیوارنگاری کاخ هشت بهشت قابل ملاحظه است به‌خصوص در اتاق جنوبی بر زمینه اخرایی، نارنجی و آبی.

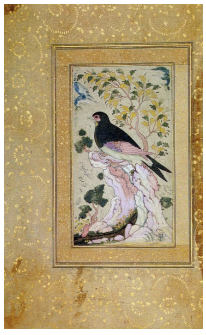
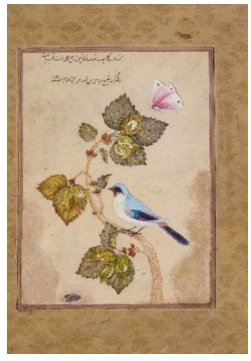
از راست، تصویر۴ـ گلشن و پرندگان بر درختچه شکوفه، بهرام سفره‌کش، قرن ۱۰ هـ.ق، گورکانی هند،(Falk, 1985: 171)، تصویر ۵ـعشاق بر زیر درختچه شکوه، عمل بهرام سفره‌کش، ۱۰۵۰ هـ.ق، اصفهان،(سودآور،۱۳۸۰: ۳۶۶)، تصویر۶ـ بلبل بر درختچه شکوفه قرن۱۱ هـ.ق، کاخ هشت بهشت، اتاق جنوبی، نگارندگان، تصویر۷ـ فنچی بر تخته سنگ، احتمالا شفیع عباسی، قرن۱۱ هـ.ق، موزه بروکلین، URL2 ، تصویر ۸ـ دیتیل از گل‌های ازاره‌های ضلع شمالی تالار شاهی کاخ چهلستون،قرن۱۱ هـ.ق، منبع: نگارندگان

در بررسی نقاشی گل و مرغ صفوی در اصفهان اول، الگویی تقریبا ثابت قابل ردیابی است(جدول۱) که توسط رضا عباسی، معین مصور و شفیع عباسی شکل می‌گیرد: تاکید بر پرنده و شیوه اجرای کاملا واقع‌گرایانه. معمولا پرنده‌ها بومی هستند که در باغات اصفهان دید شده و بر تخته‌سنگ یا شاخه نشسته‌اند. اما درختچه‌ای که غالبا 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 نسبتا کامل از خود و زمان شکل‌گیری و حتی سفارش‌دهنده را در اختیار می‌گذارد. تصویر اول جدول۱ 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 به‌خصوص پروانه اشاره داشت.

پس از هجرت دوم به هند، آثار گورکانی متاثر از هنرمندانی چون شفیع عباسی شد. تصویر۷ رقعه 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 مرمتی موزه، شباهت با آثار رضاعباسی 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.(تصویر۸) در یک جمع‌بندی در بررسی آثار اصفهان اول تاکید بیشتر بر پرنده با اجرای واقعگرایانه و زاویه انتخابی از پرندگان نیمرخ است.

جدول۱ـ گل و مرغ در دوره صفوی، اصفهان اول

تصاویر			
رضا عباسی	بلبل، سنه ۱۰۲۸ ه.ق، مجموعه منشن، (خزایی، ۱۳۶۸: ۲۶۱)	چرخ‌ریسک، احتمالا ۱۰۳۹-۱۰۴۵ ه.ق، موزه سیاتل، URL3	دم‌جنبانک، سنه ۱۰۴۳ ه.ق، موزه متروپلیتن، URL4
			
معین مصور	بلبل، سنه ۱۰۹۷ ه.ق، موزه یاله، URL5	طرقه سفید، سنه ۱۱۰۰ ه.ق، موزه بُستن، URL6	چرخ‌ریسک، سنه ۱۰۹۷ ه.ق، مجموعه ساریخانی، URL7
تصاویر			
شفیع عباسی	فنچ بر ساقه فندق، سنه ۱۰۶۱ ه.ق، مجموغه دیوید، URL8	فنچ بر ساقه فندق، سنه ۱۰۵۶ ه.ق، موزه ملک، URL9	چرخ‌ریسک، احتمالا بین ۱۰۷۱-۱۰۸۰ ه.ق، موزه لوور، URL10
تصاویر			
شفیع عباسی	فنچ بر ساقه نرگس، سنه ۱۰۶۳ ه.ق، کتابخانه ملی پاریس،(آژند، ۱۳۹۳: ۳۴۳)	فنچ بر ساقه فندق، سنه ۱۰۶۲ ه.ق، موزه کلولند، URL11	فنچ بر ساقه فندق، سنه ۱۰۶۲ ه.ق، حراج ساسبی، (سودآور،۱۳۸۰: ۲۹۸)

گل و مرغ دوره صفوی اصفهان دوم

شاه عباس دوم به نقاشی تعلق خاطر داشت و از وجود هنرمندان اروپایی بهره می‌برد چنانچه تاورنیه می‌گوید«اعلحضرت نقاشی را نزد دو نفر نقاش هلندی موسوم به انژل و لوکار به خوبی آموخته بود» (۱۳۳۶: ۴۹۱). از کارهایی که از اروپا می‌آوردند خوشش می‌آمد خصوصا کارهای فرانسه» (همان:۵۰۷). ترکیب‌های نوینی از حشرات و پروانه‌ها در تلفیق با گیاهان و زمین توسط هنرمندان نقاش دکنی، مغول و ایرانی خلق شدند. فراوانی انواع گیاهی، غنای جزییات گیاه‌شناسی، رنگ‌های واضح و سایه‌های نقاشی‌های آبرنگ نشان می‌دهد که نقاشان بومی ضمن مطالعه و بررسی گیاهان بومی ایرانی از الگوهای اروپایی الهام می‌گرفتند (سودآور، ۱۳۹۰: ۵۱). محمدزمان به‌طورمستقیم از طبیعت الهام می‌گرفت و در آن قوی‌دست بود. شیوه گل‌آرایی‌اش متنوع و پرطراوت بود (کریم‌زاده تبریزی،۱۳۶۹: ۷۵۷). محمدزمان پس از شاگردی معین‌مصور، اسلوب‌های طبیعت‌پردازی را از نقاشان اروپایی مقیم اصفهان آموخت(پاکباز،۱۳۹۲: ۱۴۱). محمد زمان به لحاظ سبک شبیه شفیع است (ملکیان‌شیروانی، ۱۹۹۷: ۱۱۱) آثار محمدزمان (تصویر ۹) در گام اول پیرو سیاه‌قلم‌های شفیع عباسی است. چنانچه تصویر۹ و۱۰ را از دو هنرمند با کوچک‌ترین تغییر در ترکیبندی و عناصر تصویری می‌توان دید. گام دوم آثار محمدزمان متاثر از نسخ هندی بوده که با توجه به پیشینه این شیوه توسط هنرمندان ایرانی در دربار گورکانی، می‌توان آن را شیوه متاخر صفوی دانست. تصویر۱۲ 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 واقع‌گراست اما اجرای آن به شیوه سنتی گل و مرغ‌سازی مرسوم در دوره‌های پیشین است. در گام سوم، آثاری از محمدزمان نشان داده که تاثیرپذیری قطعی از نقاشی اروپایی به‌خصوص گراووها و کتاب‌های گیاه‌شناسی دارد. تصویر۱۱ سوسنی آسمانی بر زمینه نخودی است که به شیوه واقع‌گرا، طراحی و با آبرنگ، جزییات آن به شیوه نقاشی غربی به نمایش گذاشته شده است. بر خلاف تصویر۱۲، زاویه نور مشخص است و دو نظر را می‌توان محتمل دانست. اول آنکه بپذیریم این اثر صرفا از حیث اجرا متاثر از شیوه فرنگی است، چنانچه در ایران - همان‌گونه که در غرب هنرمندان شاید تمام سال را برای کشیدنی گلی صبر می‌کردند- نقاشی خارج از مکتب‌خانه، مرسوم بوده است. اما نظر دوم که می‌تواند تا حدی غریب اما کاربردی باشد رسمی رایج در ایران است که -در گیاه‌شناسی(تصویر۱۳)نیز مرسوم است- قراردادن گل‌ها میان دو برگ کاغذ یا کتاب یا دو شی بهم فشرده است. این عمل اگرچه شکل واقعی گل را تا حدودی بهم می‌ریزد اما جزییات آن به خصوص بافت و رگه گلبرگ‌ها در آن باقیست.

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

تصویر۱۰ـ 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،تصویر۱۱ـ سوسن آسمانی، شیوه آبرنگی، محمدزمان،رقم یا صاحب الزمان،اصفهان، سنه ۱۰۷۴ ه.ق، موزه بروکلین، منبع:URL14

تصویر۱۲ـ سوسن سفید، شیوه آبرنگی، رقم کمترین محمد زمان، سنه ۱۱۰۵ ه.ق، موزه مجلس، منبع:

تصویر۱۳ـ سوسن ژرمانیکا، گرداوری از و.ر. دیکس،۱۹۲۴ م، باغ گیاه شناسی سلطنتی ادینبرو، منبع:URL۱۵

بخش قابل توجهی از آثار محمدزمان معطوف به مرقعات است به خصوص مرقع سن‌پطرزبورگ- متشکل از آثار ایرانی و گورکانی- که توسط میرزامهدی‌خان استرابادی گردآوری شد. جدول۲ تعدادی از آثار محمدزمان است که در این مرقع محفوظ مانده و از رقمه‌ها چون محمدزمان، حاجی محمد می‌توان صحت آثار را تایید کرد. این آثار فضای تخت و تک‌رنگ کاغذ را در زمینه دارد، شیوه اجرا از حیث رنگ‌گذاری و پرداز، اسلوب

صفوی و پیشینیان محمدزمان است با این تفاوت که زاویه نور مشخص است. این آثار احتمالا گرته‌برداری از نسخ فرنگی یا نسخ دست دوم هندی باشد که از روی آثار فرنگی کشیده شده است. چنانچه همانند نرگس محمدزمان در مرقع ناصرالدین‌شاه توسط منصور نادرالعصر با همین زمینه مشکی و نسخه دیگری را در مجموعه ساتبی با رقم محمد مسیح بر زمینه یشمی می‌بینیم که احتمالا نسخه نگاره منصور، نسخه ابتدایی است یا هر سه الگویی تصویری از گراورها یا کتاب‌های گیاه‌شناسی داشته‌اند. در نقاشی نرگس سفید در جدول۲ در رقمه خود از سرکار خاصه و در تصویر ساقه شکوفه از« برسم پیشکش سرکار نواب اشرف اقدس» یاد می‌کند که نشان می‌دهد احتمالا به سفارش شاه انجام شده است. آگاهی هنرمند در انتخاب رنگ بسیار هوشمندانه است چنانچه که دیدیم چه در سوسن بنفش(تصویر۱۱) و چه در نقاشی سنبل(جدول۲) در انتخاب زمینه برای گل‌های با رنگ تیره، زمینه نخودی را برمی‌گزینند تا بتواند به بهترین وجه حجم‌پردازی را نشان دهد. این تلاش برای نمایش بهتر حجم‌ها، متاثر از فرنگی‌سازی است چنانچه در نسخه سوسن سفید(تصویر۱۲) 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 گل‌هاست. نکته‌ای که می‌توان در تفاوت آثار محمدزمان با اساتید پیش از او یاد کرد اینست که آنها تاکید بر نمایش واقع‌گرایانه پرندگان گذاشته بودند ولی محمدزمان تاکید را بر نمایش و حجم‌پردازی گل‌ها خواه از دل طبیعت، خواه از روی گراورها گذاشته است.

جدول ۲ـآثار محمدزمان در مرقع سن پطرزبورگ(۱۹۹۶: ۱۳۷-۱۳۸)

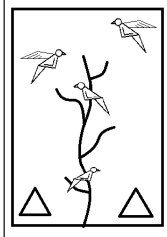
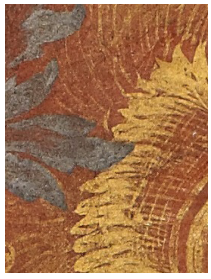
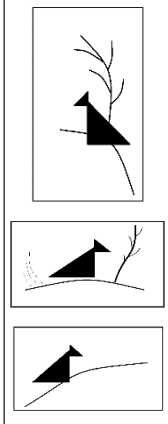
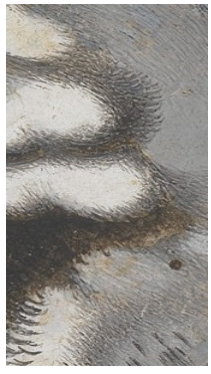
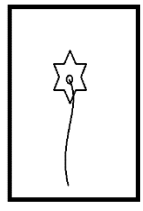
نرگس سفید، رقمه محمدزمان، سنه ۱۱۰۵ ه.ق، شماره و مخزن نگهداری: **Plate 164/ folio 83**

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

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

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

جدول ۳ـ تحلیل شماتیک و فنی بصری از گل ومرغ دوره صفوی

دوره	هنرمندان جریان ساز	عوامل‌تاثیرگذار	تحلیل شماتیک	شیوه پرداز	ویژگی های فنی
تبریز- قزوین	سلطان محمد، صادقی بیک	تشعیر مرقعات تیموری، نگرش صوفی‌مآبانه، هجرت اول، شکل‌گیری گل و مرغ گورکانی			تاکید بر بوته گل یا درختچه، ، تعدد پرندگان نشسته و در حال پرواز، بوته‌ای مرکزی و دیگر بوته‌ها به صورت کوچک(پرسپکتیو مقامی)، زاویه گل و پرندگان از روبه‌رو، تکنیک حل‌کاری و آبرنگی، شیوه پرداز نقطه و خطی، ترکیب عمودی، منبع نور نامشخص، اغلب زمینه رنگی (رنگ‌های گرم برای زمینه مانند نارنجی، ارغوانی)یا دورنمای طبیعت، الگوی نقاشی دیواری‌های کاخ قزوین و کاخ‌های اصفهان، انتقال سنت‌ها 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 تک‌درختچه‌ای در پس‌زمینه، زاویه نیم‌رخ پرندگان، مرغ ایستا، زمینه نخودی(کاغذ)، ترکیب عمودی و افقی(اغلب افقی)، منبع نور نامشخص، پرداز خطی، اجرای سیاه قلم و قلم‌گیری، کیفیت رنگ‌ها بسته به نوع گل یا پرنده در خدمت هرچه دقیق‌تر بازنمایی، متاثر از شیوه گل گورکانی
اصفهان دوم	محمد زمان	رواج واقع‌گرایی، گرته‌برداری از گراوورهای فرنگی			تاکید بر گل، هویت گل و مرغان مشخص، محل استقرار پرنده بر شاخه یا تنه شکسته، ترکیب غالبا عمودی، زاویه نور مشخص، گل‌ها اغلب بریده‌شده و معلق در کادر، زاویه گل‌ها از روبرو، طرح‌ها هم آبرنگی هم سیاه قلم، زمینه نخودی کاغذ یا تک‌رنگ و تخت، زمینه سورمه‌ای یا مشکی برای نمایش بهتر گل‌ها که پیش‌تر مرسوم نبود، زمینه گل‌ها آبرنگی و تخت، پرداز نقطه و خطی در جهت نمابش حجم، رنگ در خدمت واقع‌گرایی، متاثر از کتاب‌های گیاه‌شناسی اروپایی

عوامل موثر بر گل و مرغ دوره صفوی

الف:تاثیرپذیری از مرقعات تیموری

گل و مرغ دوره شاه طهماسب را می‌توان متاثر 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 هنرپروران 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 رقعه به‌جامانده از وی بر زمینه اخرایی، گل نیلوفری را در مرکز ترسیم کرده که بر آن خروسی نشسته است. شیوه اجرای این اثر، حل‌کاری و نسخه‌ای مستقل از گل ومرغ 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.

تصویر۱۴ـ 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 آیینه طبیعت دنیای سرزمین منعکس شده باشد (گری،۱۳۹۲: ۸۰). در دوره صفویه با تغییراتی در اسلیمی، طرح گل وگیاه 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 گل‌سرخ، نسترن، شقایق پُرپَر، سوسن(موگه)، زنبق، میخک پرپر، ساقه‌های مواج گندم 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 اکرمن،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 یکی‌شدن با خداوند است(دیبا،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 رقعه‌ها 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.

تصویر۱۵ـ بنفشه کوهی، قلمگیری و پرداز رنگی، گرده‌شده ،شفیع عباسی، اصفهان، سنه ۱۰۶ ه.ق، موزه بریتانیا
منبع: URL16

پ: واقع گرایی

در نقاشی یک دسته بنفشه(تصویر۱۵) 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(احتمالا 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 این‌باره 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 اشیا و مشاهده زندگی روزانه محدود شود و به مراتب سطحی‌تر از آن است که بتواند به توصیف پدیده‌ای بپردازد که مراتب پیچیده‌تر از تبدیل صرف اشیا 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).

تصویر۱۶ـگل نسترن و بلبل، سیاه قلم، گرده شده، شفیع عباسی، اصفهان، احتمالا ۱۰۴۳-۱۰۸۵ ه.ق، موزه بریتانیا
منبع: URL17

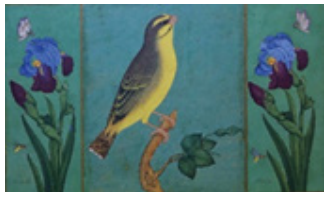
ت: نقوش کاربردی (گل و مرغ مکتب اصفهان اول)

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 شیوه فرنگی از روی گراوورها برای کاربندی در پارچه وی می‌کشد (آژند،۱۳۸۶: ۲۹). پارچه‌هایی با امضا معین مصور و شفیع عباسی هنوز باقی مانده است. در تصویری سوراخ‌شده (تصویر۱۶) 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). اسکندربیک منشی در شرحی پی کاهش توجه شاه طهماسب به نگارگری، می‌نویسد برخی از کارگزاران کتابخانه مجاز بودند که خودشان کار هنری انجام دهند(۱۳۵۰، ج۱: ۱۷۴). بدین ترتیب آثار بازاری برای پاسخ به تقاضاهای هنرپروران کم‌ثروت و با قوه شناخت کمتر، به شتاب تولید می‌شدند و جای خود را در باز کردند و عرضه‌نگاره‌ها و طرح‌های منفرد برای مقاصدی جز مصورکردن کتب، تقریبا در همین اوان رواج بیشتری یافت(بینیون و همکاران،۱۳۹۶: ۳۲۷). غفلت سلطان محمد خدابنده 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 در آنچه می‌توان جامعه‌شناسی نقاشی صفوی نامید. ظهور تنوع فراوان در کیفیت کارهایی بود که در این دوره

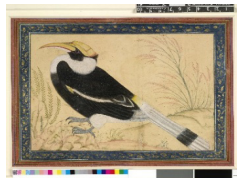
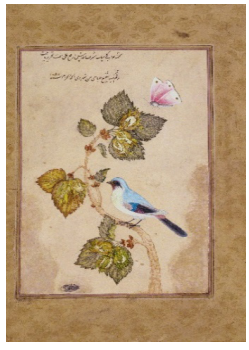
تولید شد(گرابار،۱۳۹۶، ۹۴). ملاغروری در مدح صادقی‌بیک قصیده‌ای می‌سراید. قصیده به پایان‌نرسیده وی بازگشته در حالی که پنج تومان به دستاری بسته با دو صفحه کاغذ از طراحی‌های سیاه قلم باز می‌گردد و می‌گوید تجار هر صفحه کار مرا به سه تومان می‌خرند که به هندوستان برند، ارزان نفروشی(نصرآبادی، ۱۳۷۸ ج۱: ۵۶). در 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 رقعه‌های 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 احتمالا در هرات یا تبریز(مجموعه فریر واشنگتن و الصباح کویت)، نقاشی رضاعباسی در حال کشیدن یک فیگور فرنگی با رقمه‌های معین مصور(نسخه دانشگاه پرینستن و پریش-واتسن نیویورک) در اصفهان اول و دو نسخه سرشناس نقاشی از سفیر روس از علیقلی‌بیک جبادار(موزه متروپلیتن) و محمدزمان(موزه آقاخان) نشان از ادامه سنت مثنی‌سازی طی ادوار است که به دوره زند قاجار نیز منتقل می‌شود. با توجه به جدول۴ با آثاری روبرو هستیم که مثنی‌سازی شده‌اند.



تصویر۱۷ـ فنچ بر ساقه در میان سوسن‌ها، رقمه محمدرضا هندی، مرقع سن پطرزبورگ (۱۹۹۶:۱۳۶)، خزینه و شماره نگهداری: Plate 138/folio 79، انیسیتو شرق شناسی سن پطرزبورگ

با بررسی آثار شفیع و شیوه اجرا به احتمال فراوان در طی چند دهه اخیر جعل گشته است. اثر ردیف اول جدول۴ از روی نقاشی فنچ در میان بوته سوسن‌ها از محمدرضا هندی در مرقع سن‌پطرزبورگ است که وی دو مثنی از این اثر را به شماره (Plate 138/ folio 79) و (Plate139/folio 75) را اجرا کرده است. در این تصویر، زیر پای پرنده رقمه محمدرضا هندی دیده می شود اما در تصویر۱۷، رقمه فقط در کنار دو سوسن قرار دارد. دو تصویر بعدی در همان ردیف اول جدول۴ پرنده توکان، متعلق به منصور نادرالعصر از مرقع شاه‌جهان 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 هـ.ق است که توسط سایت مرکز دایرالمعارف بزرگ اسلامی در معرفی کتب نگارگری اصفهان به نمایش گذاشته شده است. متاسفانه محل نگهداری نسخه نامعلوم و احتمالا جعلی است و نسخه اصلی آن را باید در تصویر بعدی، در مجموعه دیوید با رقم شفیع در ذی‌الحجه۱۰۶۱ هـ.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 مُهر شفیع می‌تواند مزید برعلت شود. دو نسخه از نقاشی بلبل خرمایی توسط معین‌مصور 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 کاملا مشابه و توسط یکدست بنظر امضا شده است. نسخه یاله در شعبان۱۰۹۷ هـ.ق و نسخه دالاس در شعبان۱۰۸۲ هـ.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. احتمالا 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- مثنی‌سازی در گل و مرغ

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

ج: مهاجرت هنرمندان صفوی به هند و شکل‌گیری گل و مرغ گورکانی

هنرمندان صفوی دو دوره به هند هجرت کردند. بار نخست پس از سخت‌گیری 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 منشأالانشا آمده است(خوافی، ۱۳۵۷: ج۱، ۲۵۱-۲۵۳) وی برای همایون و سپس نزد جلال‌الدین اکبر کار می‌کند(قاضی‌احمد، ۱۳۶۶: ۴۹). مغولان، نقاشی‌های میر مصور را تحسین می‌کردند، ابتدا پسر وی و سپس خودش و عبدالصمد به هند رفتند(ولش، ۱۳۸۹: ۲۷). در توزک جهانگیری، جهانگیر وصف مفصل از گل‌ها 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 صدتابلو گل نقاشی کرد(جهانگیر، ۱۳۵۹: ۳۳۹-۳۴۰). آثار منصور دو بخش دارد. آثاری که متاثر 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 قلم‌گیری را شاهدیم، اما وجه دوم آثار منصور متاثر از کتب و گراوورهای 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 گیاه‌نامه 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 پیروالت 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 جراد نوشته است. با بررسی تصویر۱۹ از نسخ طراحی گل در ۱۵۹۰ میلادی اثر آدریان کلارت هلندی، می‌توان نسخه کاملا مشابه از منصور محفوظ در کاخ گلستان را تطبیق داد(تصویر۲۰) که از حیث زمان به فاصله تقریبا 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 تاثیر 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 تاثیر قرار داد و شیوه ترکیبی مرکب از عناصر هندی و ایرانی اروپایی در آن ظاهر شد»(آژند،۱۳۸۹: ۳۹).

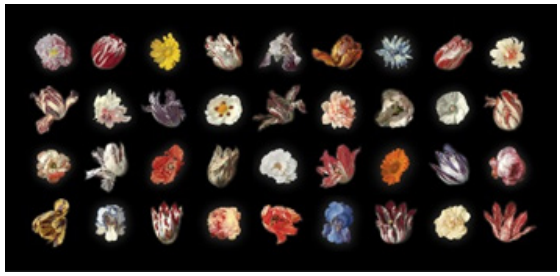
تصویر۱۸ـ سوسن آسمانی، عمل منصور نادرالعصر، سنه ۱۰۲۹ه.ق،کتابخانه ملی و موزه اسناد ایران
منبع: (ورما،۱۹۹۹: ۴۶)

تصویر ۱۹ـلبلیوم‌ها، گلشن آدریان کُلارت،آنتورپ ،۱۵۹۰م، منبع: مطالعات آسیا و آفریقا کتابخانه بریتانیا، URL22.

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

تصویر ۲۱ـ قلم سیاه گرده شده گل گندم، عمل شفیع عباسی، مهر جعفرخان، اصفهان، احتمالا ۱۰۳-۱۰۸۵ ه.ق، موزه بریتانیا
منبع: URL23

از هنرمندان دیگر که با فاصله چند دهه به دربار گورکانی جهانگیر پیوستند به فرخ‌بیگ، برادر سیاوش‌بیگ گرجی می‌توان اشاره کرد که در زمان سلطان محمد خدا بنده(۹۹۵-۹۸ هـ.ق) در محفل خاص حمزه میرزا مشغول بوده است (ولش،۱۳۸۹: ۳۹) اما احتمالا با مرگ وی در ۹۹۴ هـ.ق فرخ‌بیگ 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 احتمالا نقاشی را نزد نقاشان مکتب مشهد آموخته و پس از هجرت، به آقارضا جهانگیری شهرت یافت(حقیقت‌جو،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 اشپولر از او به عنوان «طراح منسوجات و نقاش در دربار اورنگ زیب» خبر می‌دهد(۱۹۸۷: ۱۹۸). در تصویر۲۱ از دو گل که مهر جعفرخان از ماموران شاه جهان قرار دارد (کنبای،۱۳۸۸: ۱۲۸). شیوه سیاه قلم شفیع را می‌بینیم که احتمالا برای نقوش کاربردی پارچه ها طراحی شده است. امروزه پارچه‌هایی با رقم شفیع وجود دارد که به نمونه ابریشمی با نقش سوسن در موزه دالاس می‌توان اشاره کرد و احتمالا به سفارش دربار گورکانی در هند بافته شده است.



تصویر۲۲ـ گل‌های به کار رفته در نقاشی گل و بوته قرن شانزدهم و هفدهم میلادی (عصر طلایی هلند)، منبع: نگارندگان

چ: عصر طلایی هلند؛ آغاز فرنگی‌سازی در ایران

توسعه تکنیک نقاشی با رنگ روغن توسط یان وان‌ایک و دیگر هنرمندان اروپای شمالی، نقاشی اشیاء روزمره را به شیوه واقع‌گرایانه با کیفیتی بهتر ممکن کرد (شیفرر[۶]، ۱۹۹۸: ۲۶). در همین زمان نقاشی از تصویرهای ساده‌ای از طبیعت با معانی تمثیلی، جدای نقاشی مختص عبادت، شروع شد. گل‌ها نمادی از روزگاران اولیه مسیحیت مترقی بودند. رایج‌ترین گل‌ها (تصویر۲۲) 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)؛ تاج‌الملوک (مالیخولیا)؛ خشخاش(قدرت، خواب، فداکاری). در مورد حشرات، پروانه نشان‌دهنده رستاخیز است (تیلور۱۹۹۵،[۷]: ۵۶-۷۶). وجود پروانه نشان روح و دگردیسی انسان است (کارلسون۲۰۱۹،[۸]: ۱۴). طبیعت بی‌جان در ربع آخر قرن شانزدهم به عنوان یک دسته جداگانه در کشورهای کوچک یا بنلوکس، توسعه و استقلال یافت (اسلیو[۹]، ۱۹۹۵: ۲۷۷-۲۷۹) هنرمندان کشورهای کوچک، در هدایت اروپا به سمت گیاه‌شناسی و تصویرسازی آن نقشی به‌سزا داشتند. اکتشافات گسترده توسط اسپانیا و هلند و علاقه به نمونه‌های عجیب و غریب، بازار تصاویر دقیق را برای آنها ایجاد کرد. نقاشی ساده از گل‌ها می‌توانست معانی مختلفی داشته باشد. تجربه لذت‌بردن از طبیعت، به‌خصوص که نقاشی گل‌ها با ظرافت تمام در زمستان سرد هلند لذتی دوچندان داشت اما اصل ماندگاری طبیعت به‌واسطه نقاشی یک فضیلت برای هنر وقت محسوب می‌شد. هوگستراتن نقاشان طبیعت بی‌جان را «پیاده‌نظام هنر نامید»(برنز[۱۰]، ۲۰۰۷: ۸۷). قرن شانزدهم شاهد آغاز تصویرسازی علمی و طبقه‌بندی نمونه‌ها شد. برای ثروتمندان هلندی این نقاشی‌ها وجه تجملی داشت. سبکی از طبیعت بی‌جان که به ونتیاس مشهور بود، بینندگان را به تهی‌بودن امور مادی سوق می‌داد(همان: ۸۹) و گیاهان می‌توانستند تجسمی از مرگ باشند.

در اسناد کمپانی هندشرقی هلند آمده است که چند تن از نقاشان آنها در ایران کار می‌کردند از جمله برند وان زیخم، یوریان امبدیس، رمیان، یان دوهارت و آدریان گودا (فلور۱۹۸۹،[۱۱]: ۱۴۸ـ۵۶). به روایت فلور «لوکار نیز باید همان هندریک بودوین وان لوکهورست، نقاش هلندی باشد که در دربار ایران کار می‌کرده است. به نظر می‌رسد وی در نقاشی زبردست بوده و شاه و درباریان ایران از کار وی راضی بودند»(همان: ۱۴۹). پیترو دلاواله هنگام عزیمت به دربار شاه عباس اول با خود یک نفر نقاش فلاماندی به ایران آورد(آژند،۱۳۸۹: ۳۰) او می‌نویسد که اگر شاه اثری از نقاش من ببیند حتما از دستم در می‌آورد(دلاواله،۱۳۸۰، ج۱: ۴۸۲) ویلم فلور، این نقاش را جیووانی(نام اتخاذ شده وی در سفر ایتالیا) می‌داند که بعدها با مستمری سالانه هزار تسکینی به خدمت شاه عباس اول درآمد(۱۹۸۹: ۱۴۶). فلور این نقاش را همان یان وان‌هسلت هلندی می‌داند. وی

باید همان نقاش دلاواله باشد. گزارش هیوبرت ویسنیچ مدیر کمپانی هند شرقی هلند در ایران هم در خلال ۱۰۳۲ـ۳۷ 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 ۱۰۳۹ه.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 هندشرقی هلندی برای آموختن نقاشی به شاه عباس ثانی فرستاده شد(تاورنیه، ۱۳۳۶: ۶۵۵). فیلیپس وان آنجل جز کارگزاران کمپانی هندشرقی 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 هندشرقی هلند، یک کارگاه نقاشی در اصفهان راه انداخت. او در این کارگاه پنج تابلو برای اهدا به شاه کار کرد(فلور،۱۹۸۹: ۱۵۲).

تصویر۲۳ـ دیتیل تابلو دختر گرجی(ارمنی) گل به دست، ۱۰۷۱ـ۱۱۰۲ ه.ق،فرنگی ساز، هنرمند نامعلوم، موزه هنرهای اسلامی قطر.

ح: فرنگی‌سازی در دوره صفوی

به عقیده اسکندربیک ترکمان نخستین هنرمندی که «صورت فرنگی را در عجم» تقلید نمود شیخ محمد بود(۱۳۵۰: ج۱: 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(تصویر۲۳) به شیوه فرنگی در ایران کار شده است بی‌شک در سده یازدهم صنعتگرانی اروپایی چون جان هلندی در اصفهان فعال بودند(رابینسن، 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 در۱۶۶۱ میلادی در لندن چاپ شده بود تطبیق ایجاد کند(گری[۲]،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: ج۴: ۱۴۴۸). کمپفر تعداد کتاب‌های مجود در کتابخانه سلطنتی را نه

تا ده هزار نسخه می‌نویسد(۱۳۶۰، ۱۵۰). اکثر آثار غرب‌گرای محمدزمان از الگوهای فلاندری تهیه شده است نه ایتالیایی(رابینسن، ۱۳۹۰: ۷۹). جان هلندی سالیانی در خدمت شاه عباس بود. احتمالا وی نخستین هنرمندی بود که در دربار به کار گماشته شده بود(بینیون و همکاران،۱۳۹۶: ۳۲۶-۳۲۷). علیقلی‌بیک 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 علیقی‌بیک که منصب نقاش‌باشی دربار را نیز داشته، این سخن را تایید می‌کند(فلور[۱۳]، ۱۹۸۹: ۱۵۴). رییس نقاشخانه را نقاش‌باشی 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 به‌دست 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 به‌واسطه نقوش کاربردی، داد ستد با دربار هند، رونق حلقه بازار در شیوه اصفهان اول تاثر 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 تاثیر 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 خصوصا پرندگان بومی دارد. آثار اصفهان اول شامل آثار آبرنگی است به پرندگان تاکید می‌کند، ساخت و ساز آن، پرداز نقطه و نیم‌خط است و آثار سیاه‌قلم که گل‌ها را صرفا با قلمگیری و پردازهای خطی بلند نمایش می‌دهد. احتمالا آثار دسته دوم برای کاربرد در آثار لاکی، دیوارنگاره‌ها و نساجی طراحی می‌شد و ذیل پیشه نقشبندی 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 تاثیر مستقیم گذاشتند. با ورود کمپانی هلند شرقی به هند، موجبات ورود آثار گیاه‌شناسی و گراوورها مهیا شد. نخست هنرمندان گل و بوته‌ساز هند مشغول به گرته‌برداری 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 ومرغ‌ساز 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 گراوورهای هلندی و آموزش اساتید غربی، با تاکید بر گل به جای مرغ، ساخت و ساز با پرداز به شیوه مرسوم ایرانی و تاکید 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«جیجاق در گلها» (در این پژوهش جدول۲، ردیف اول،تصویردوم «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 صفحه۳۴۱، تصویر۱۵۲، 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 غضبان‌پور (۱۳۷۶) ارجاع می‌دهد(تصویر صفحه۴۰ و ۴۱) که درآنجا نیز محل نگهداری آن نامشخص و فاقد توضیح درباره تاریخ و هنرمند آن است، (در این پژوهش جدول ۲ ردیف۴، سمت چپ) فنچی را بر شاخه فندق از محمد شفیع می‌بینیم که متعلق به حراج ساتبی(کاتالوگ۲۷ آوریل ۱۹۸۲، بخش۱۳۳)بوده است. پس از آن ابوالعلا سودآور(۱۳۸۰) در کتاب هنر دربارهای ایران در صفحه ۲۹۸ در معرفی شفیع عباسی بدون تشریح فنی آورده شده است و صرفا آن را مشابه آثار رضا عباسی می داند. 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 متعق 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 آیزلرد 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.
- ـــــــ (۱۳۸۷). رضا عباسی. تهران: امیرکبیر.
- ـــــــ (۱۳۸۹). محمدزمان و شیوه فرنگی سازی. تهران: امیرکبیر.
- ـــــــ (۱۳۹۳). مکتب نگارگری اصفهان. تهران: فرهنگستان هنر.
- ـــــــ (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، ج۱. 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.
- بینیون، 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؛ اکرمن، 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 بابری، **نشریه** هنرهای زیبا، ش۴۸، ۲۹-۳۸.
- خلیلی، ناصیر دیوید(۱۳۸۶). کارهای لاکی، به اهتمام جولیان رابی، ترجمه سودابه رفیعی سخایی. مجموعه هنراسلامی 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. ج۱. 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.
- غضبان‌پور، 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 جهانداری. تهران: خوارزمی.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۴). رضا عباسی، اصلاح‌گر سرکش. تهران: فرهنگستان هنر.
- ـــــــ (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.
- گروبه، ارنست (۱۳۸۶). «نقاشی‌های دیواری در آثار تاریخی اصفهان سده یازدهم هجری»، کتاب اصفهان در مطالعات ایرانی، ج۲. 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-Schifferer, 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, Amesterdam.
- 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 presemted in dympodium 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