تاریخ دریافت : ۹۳/۰۹/۰۸
تاریخ پذیرش : ۹۴/۰۴/۱۴

فرنگی‌سازی در نگارگری مکتب اصفهان : رویکردی فرهنگی

زهرا مسعودی امین*

چکیده
این مقاله با هدف شناخت تأثیر ارتباطات بین فرهنگی در شکل‌گیری و تکوین نگارگری مکتب اصفهان نوشته شده است. یافته‌های اصلی این مقاله به تشریح و توضیح شیوهٔ فرنگی‌سازی و تأثیر تحولات فرهنگی در پیدایش این شیوه اشاره داشته است. به عبارتی در فرایند گسترش تعاملات خارجی دوران حکومت صفویان و با ورود نقاشان اروپایی به ایران و آشنایی هنرمندان ایرانی با شیوه‌های نقاشی غرب، جریان تازه‌ای در نگارگری ایرانی رقم می‌خورد که تحت عنوان فرنگی‌سازی متأثر از روش‌ها و تکنیک‌های زیبایی‌شناختی نقاشی غیر ایرانی است. نتایج این مقاله نشان داده که ارتباطات بین فرهنگی توسط مجاری مختلف اعم از روابط اقتصادی، سیاسی و فرهنگی در پیدایی شیوه‌های جدید هنری و غیر ایرانی تأثیر عمیقی داشته است. لذا فرنگی‌سازی برای ما نوعی نظام پویای زیبایی‌شناختی است. به همین دلیل با بهره‌گیری از روش تحقیق کاربردی با توصیف و تحلیل به تبیین و تشریح جریان فرنگی‌سازی و تحلیل نمونه‌هایی از آثار این دوره پرداخته شده است.

واژگان کلیدی
فرنگی‌سازی، نگارگری، فرهنگ، ارتباط خارجی، زیبایی‌شناسی.

*. دکتری پژوهش هنر. استادیار دانشگاه الزهرا. ۰۹۱۲۱۰۶۳۶۳۷ masoudiamin@alzahra.ac.ir

مقدمه

نگارگری ایرانی با توجه به سیر تحولات تاریخی و نیز مکاتب متعدد آن، همچنین هنرمندان بی‌نظیرش، حایز ویژگی‌هایی است که ما را بر آن می‌دارد تا با رویکردهای جدیدتر به آن نگاه کنیم.

در این مقاله، ضمن طرح مبانی نظری براساس ارتباطات بینافرهنگی، با تحلیل نمونه‌ای از نقاشی‌های مکتب اصفهان که مربوط به شیوه فرنگی‌سازی است به بررسی فرایند تأثیرپذیری نگارگران ایرانی از نقاشی‌های غربی در دوران صفویه پرداخته می‌شود، که تأثیر عمیقی در فرایند مسیر هنرهای تجسمی به ویژه نقاشی ایران گذاشت. سؤال اصلی مقاله این است : از بین عوامل مختلف، مهم‌ترین عامل به وجود آورندۀ تکنیک فرنگی‌سازی چه بوده است؟ از سویی به نظر می‌رسد شکل‌گیری شیوه فرنگی‌سازی، گرایش به سمت نوآوری و تحول در جنبه‌های زیبایی‌شناختی و تکنیکی نقاشی بوده است.

چنانکه گرایشات محمد زمان، رضا عباسی و برخی شاگردان وی در نقاشی مکتب اصفهان دلیلی بر این مدعاست. این مقاله در سه بخش اصلی قابل طرح است. در بخش نخست، به مسایل نظری مربوط به روابط بین فرهنگی پرداخته و به نقش آن در تغییر ساز و کار تولید متون هنری توجه شده است. در بخش دوم، شکل‌گیری شیوۀ فرنگی‌سازی در دوره صفویان و در بخش سوم با طرح یافته‌ها و تحلیل‌های فنی نمونه‌ای از آثار مورد بررسی قرار گرفته شده است.

فرضیه

به نظر می‌رسد مهم‌ترین عامل شکل‌گیری اسلوب فرنگی‌سازی، ارتباطات فرهنگی و تغییرات اجتماعی زمان خود است.

پیشینۀ تحقیق

در مورد موضوع مورد مطالعه در این مقاله، تا کنون تحقیقی با رویکرد فرهنگی صورت نگرفته است، در این بین می‌توان تنها به مقاله‌ای از یعقوب آژند (۱۳۷۹) بنام نوآوری و تجدد در هنر صفوی اشاره کرد.

در این مقاله رویکرد و گرایش به تجدد و تقابل آن با سنت نگارگری ایران ارزیابی شده و عوامل و علل و وجوه گوناگون تجدد و نوآوری بررسی شده است. همچنین از همین نویسنده، در کتاب مکتب نگارگری اصفهان (۱۳۸۵) بخشی تحت عنوان فرنگی‌سازی، به مسئله این شیوه در نگارگری از نظر تاریخی و زیبایی‌شناسی پرداخته شده است. همچنین مقاله‌ای به قلم صادق رشیدی (۱۳۹۲) تحت عنوان تعامل نشانه‌ها، انفصال و اتصال گفتمانی در نظام نقاشی، نوشته شده است که با رویکرد نشانه‌شناختی به همین موضوع توجه کرده است.

نقش عوامل فرهنگی در شکل‌گیری فرنگی‌سازی

فرهنگ از جمله مفاهیم گسترده‌ای است که نمی‌توان برای آن تعریف روشن، قطعی و مطلقی بیان کرد. در واقع این مفهوم در طول زمان دچار تغییر و تحولاتی شده و همواره دارای وجهی اجتماعی - تاریخی است. با این حال در کلیت به مجموعه‌ای از آداب و رسوم و عقاید و کنش‌های اجتماعی یک جامعه یا ملت اشاره دارد.

در این مورد تایلور می‌نویسد : «فرهنگ را مجموعه‌ای به هم پیوسته از اعتقادات، آداب و رسوم، اشکال معرفت هنر و مانند آن باید دانست که افراد به مثابه اعضای جامعه‌ای خاص کسب می‌کنند و این مجموعه می‌تواند به روش علمی و به صورت مکتب پیچیده مورد مطالعه قرار بگیرد» (تامپسون، ۱۳۷۸: ۱۵۹). می‌توان گفت که فرهنگ، نظامی است از عناصر مختلف که جامعه آن را به یکباره خلق نکرده، بلکه در طول تاریخ همواره وجود داشته است. از سویی «فرهنگ عبارت است از رفتارها و فرایندهای تولید معنا با متونی که در جریان زندگی روزمره با آن مواجه هستیم» (Storey,2003 :3).

از این رو اعتقاد به یک فرهنگ کلی باعث انزوای یک فرهنگ و عدم ابراز معنا و هویت آن می‌شود. وجود این همه معانی و تعاریف برای فرهنگ دارای علل و توجیهات گوناگونی است که بر غنا، گستردگی و پیچیدگی هر چه بیشتر این مفهوم دلالت دارند. فرهنگ، مقوله‌ای پیچیده و چندبعدی است، با بار ارزشی و علمی پررنگ که در لایه‌هایی گنگ و مبهم فرو رفته است. فرهنگ را از جمله اصطلاحاتی می‌دانند که به انباشت وسیع و پیچیدۀ تفکر درباره امور انسانی اشاره دارند.

فرهنگی‌شدن در حقیقت هماهنگی و انطباق فرد با کلیه شرایط و خصوصیات فرهنگی است و معمولاً به دو صورت ممکن است واقع شود؛ اول به صورت طبیعی و تدریجی که همان رشد افراد در شرایط فرهنگی خاص است. دوم به صورت تلاقی دو فرهنگ که به طرق مختلف ممکن است صورت گیرد. فرهنگ در برگیرنده تمام چیزهایی است که ما از مردم دیگر می‌آموزیم و تقریباً اعمال انسان مستقیم و یا غیرمستقیم از فرهنگ ناشی می‌شود و تحت نفوذ آن است. رشیدی (۱۳۹۰) به نقل از هال (۱۹۹۱: ۴۴) می‌نویسد «هویت پیوسته نیازمند نگاه دیگری است. این "خودی" است که در نگاه دیگری انگاشته شده، مفهومی که مرزها را فرو می‌ریزد، مرز بین درون و برون، میان آنهایی که به آنجا تعلق دارند و آنهایی که تعلق ندارند».

از این حیث خیلی از پدیده‌های فرهنگی و هنری مانند سازه‌های ساخته شده توسط بشر و آثار هنری مثل بناها و نقاشی‌ها در دو سطح زمانی محصول روابط بین فرهنگ‌ها هستند که در فرایند رابطه با مؤلفه‌های فرهنگ "دیگری"، شکل خود را بازیافته‌اند. گر چه در هر صورت مقاومت در برابر دیگری همیشه به طرق

مختلف وجود داشته، اما می‌توان گفت که تاریخ هنر نشان داده این مقاومت ناپایدار بوده است (رشیدی، ۱۳۹۰: ۲۱۴).
زیرا «هیچ نظام فرهنگی نمی‌تواند از نظام‌های دیگر برکنار مانده و راه انزوا در پیش بگیرد، برخورد و تماس فرهنگی بین نظام‌های فرهنگی امری اجتناب‌ناپذیر است» (یوسفیان، ۱۳۶۸).
این ناپایداری عمدتاً به دلیل عوامل تغییردهنده بوده است که از آن جمله می‌توان به شورش، انقلاب یا اشاعه یک فرهنگ و فکر مسلط از طریق مجاری گوناگون اشاره کرد.
در حقیقت اشاعه، جریانی است که در آن مسایل و مؤلفه‌های فرهنگی از جامعه‌ای به جامعه‌ای دیگر انتقال می‌یابد. این اشاعه گاهی به شکل غیرمستقیم یعنی «توسط گروه ثالث انجام می‌گیرد، اغلب بازرگانان خصوصیتی از جامعه را می‌گیرند و به جامعهٔ دیگر منتقل می‌کنند» (عسگری خانقاه، ۱۳۷۲).
لذا این ساز و کار را به وضوح می‌توان در بخشی از تاریخ فرهنگ و هنر ایران به ویژه دوران صفویه مشاهده کرد. مجاری ارتباطی ایرانیان در دوره صفویان با اروپاییان از طریق تبادلات فرهنگی و اقتصادی مانند حضور نقاشان اروپایی و اهداء تابلوهای فرنگی به پادشاهان صورت می‌گرفته است. پس تا اینجا می‌توان گفت تغییرات اجتماعی، سیاسی و تاریخی عوامل مهم در ایجاد تعاملات و شکسته‌شدن مرزها هستند و این منجر به تلاقی فرهنگ‌ها و در نهایت تولید و زایش متون فرهنگی جدیدتر می‌شود.
از این رو هر اثری که در بستر یک فرهنگ ساخته شده، گاهی حاوی نشانه‌های فرهنگ‌های دیگر نیز هست و کانون آمیختگی فرهنگ‌ها تلقی می‌شود. زیبایی‌شناسی آن نیز مدیون همین تلاقی و اختلاط فرهنگی است.
زیرا حتی در یک سطح دیگر ممکن است باعث جذب مخاطبانی از فرهنگ‌های گوناگون باشد. به طور مثال آیا تاج‌محل بنایی هندی است؟
آیا ایرانی است یا مغولی؟ اولین پاسخ این است که هندی است، زیرا در هندوستان واقع شده است اما با دقت بیشتر می‌توان گفت این بنا هندی، ایرانی، مغولی است، یعنی کانون آمیزش فرهنگ‌ها (سجودی، ۱۳۸۸).
بنابراین محصول این تلاقی فرهنگی، زایش متون و آثار هنری بدیع و جدیدی است که حاوی هم‌نشینی مؤلفه‌های خودی و دیگری هستند. بر این اساس هر فرهنگ پیش از آنکه با سایر فرهنگ‌ها در تعامل باشد یک نظام مستقل تلقی می‌شود. اما زمانی که دچار دگرگونی و تلاقی با دیگر فرهنگ‌ها شود از وضعیت مستقل قایم به ذات بودگی خود خارج و وارد حوزه‌ای پویا، دگرگون شونده و چندوجهی می‌شود.

فرنگی‌سازی

فرنگی‌سازی «اصطلاحی هنری است که به الگوبرداری ناقص از نقاشی اروپایی گفته می‌شود. این شیوه الگوبرداری فارغ از دید ژرفگرایانه است، به طوری که به صورت سطحی از شیوه نقش‌مایه‌های اروپایی تقلید می‌شود. این شیوه الگوبرداری در بین نگارگران قدیم ایرانی و هندی نزدیک به دویست سال و از سال‌های میانی سده یازدهم تا سال‌های نخستین سده چهاردهم رواج داشته است» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۷۱).
در دوران صفویان نقاشی ناتورالیستی اروپا، به علل گوناگون وارد ایران شد و نظر نقاشان ایرانی را معطوف به خود داشت، به گونه‌ای که آنها از اصول و قواعد این نقاشی الگوبرداری کردند و از این زمان به بعد بود که عنوان فرنگی‌سازی به اسلوبی اطلاق شد که عناصر نقاشی اروپایی مانند برجسته‌نمایی، حجم‌نمایی، نقش‌مایه‌های اروپایی را به کار می‌گرفت.
این اسلوب از زمان شاه‌عباس اول شروع شد و به خصوص در روزگار شاه‌عباس دوم (۱۰۵۲- ۱۰۷۷ ق) رونق بسیار یافت. (آژند، ۱۳۸۵: ۱۸۵). محمد زمان از جمله نقاشان بنام این سبک است. وی با هدف ایجاد تحول و تغییر در سازوکار و فنون ساختاری در نقاشی ایرانی، اقدام به خلق آثاری کرد که در نوع خود از جهت زیبایی‌شناسی و تکنیک‌های بصری قابل تأمل و مطالعه هستند.
در مصادر و منابع ادبی و تاریخی، از نقاشانی که تصاویر اروپایی و طرز کار آنها را تقلید کرده‌اند یاد شده است. مثلاً از شیخ "محمد شیرازی" که در کتابخانه شاه اسماعیل میرزا[۶] کار می‌کرده (۹۸۴ - ۹۸۵ هجری، ۱۵۷۶- ۱۵۷۸ میلادی) و پس از آن به خدمت شاه‌عباس پیوسته، مشغول بوده است. تأثیر هنر غربی در نقاشی ایران کند بود.
این تأثیر ابتدا در زمینه اختیار موضوعات و بیشتر در اسرار و دقایق اصل صناعت بوده، تا آنجا که می‌توانیم بگوییم نقاشان ایرانی از کار نقاشان اروپایی اقتباس کرده و موارد بسیاری را از آنان تقلید کرده‌اند. لیکن ایرانیان از تمام آنها چیزی که شایسته و سزاوار بیان باشد نگرفته‌اند.
مخصوصاً در نقاشی کتاب‌های خطی از روش و اسلوب قدیم پیروی کرده‌اند. نقاشی نیز ابهت و اهمیت اولیه خود را از دست داده بود و بسیاری از متخصصین فنی نمی‌توانستند چیزی تازه به آن اضافه کنند. (زکی، ۱۳۵۷: ۱۵۶). براساس مستندات تاریخی باید به این نکته توجه کرد که تعاملات فرهنگی، اقتصادی و سیاسی در نحوه تکوین و تداوم جنبه‌های زیبایی‌شناختی آثار هنری به ویژه نقاشی تأثیر بسیاری داشته است. براساس مبانی نظری این مقاله ما در می‌یابیم که تأثیرات روابط بین فرهنگی در شکل‌گیری مضامین هنری، تکنیک‌ها و ابعاد زیبایی‌شناختی آن دخیل بوده است.
ضمن توجه به این نکته که تأثیرپذیری آگاهانه بوده، زیرا «فلسفه و عرفان حاکم بر دوران صفوی همچنان در نگاره‌های آن دوران خودنمایی می‌کند. اما در بخش ایرانی‌سازی نقاشی‌ها،

در حقیقت باید گفت که در اسلوب ایرانی‌سازی اصول و قواعد نگارگری ایرانی غلبه داشت اما بعضی از عناصر فرنگی‌سازی هم در آن راه یافته بود» (آژند، ۱۳۸۵: ۱۸۶).
اما سنت نگارگری ایران از میانه سده یازدهم به بعد، یعنی در روزگار شاگردان رضا عباسی به نیم خشکی و کم‌بارانی دچار شده و مراحل تازه‌ای را طی می‌کند. نقاشان با بازیابی و بازسازی الگوهای فرنگی‌سازی و کشف مایه‌ها و فوت‌وفن‌های آن به نگارگری ایرانی معنایی تازه می‌بخشند. بعضی آن را تا پایه فروپایگی عریان نگاری پایین می‌کشند. این گرایش از یک‌طرف سامان و ساختار تازه‌ای به نگارگری ایران بخشیده و افق‌های جدید جهانی را به روی آن می‌گشاید؛ از سوی دیگر یکپارچگی و یکدستی سنتی نگارگری ایران را فرو پاشیده و فرجامی نامحمود برای آن تدارک می‌بیند به طوری که کم‌کم، به خصوص در دوره زند و اوایل قاجار، در حیطه و پیله فرنگی‌سازی به صورت یک جریان هنری بی‌حقیقت در می‌یابد (همان : ۲۴۴).
در زمان شاه‌عباس اول، اروپاییانی که در صدد کسب امتیازاتی برای کشورشان کسب بودند، هدایایی از آثار هنری مغرب زمین و از جمله پرده‌های نقاشی برای شاهان می‌آوردند.
در این بین حتی نقاشان اروپایی گهگاه برای کار به دربار شاهان صفوی دعوت می‌شدند. این تأثیرات را در سه در سه گروه از نقاشی‌های مکتب اصفهان به شرح زیر می‌توان مشاهده کرد: «اول، در تعدادی از طراحی‌های تک‌برگی که به طور کل توسط نقاشان سرشناس یعنی رضا عباسی، شفیع عباسی، افضل الحسینی، محمد زمان و علیقلی جبادار تهیه شد.
دوم، در مجموعه دیوارنگاره‌های کاخ عالی‌قاپو، چهلستون و بعضی از اماکن دوره صفویه در اصفهان و جلفای نو و سوم، در یک سلسله نقاشی‌های رنگ و روغن به اندازه طبیعی از مردان و زنان با جامه‌های ایرانی به رسم نیمه دوم سده یازدهم» (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۳۷).
بعضی را عقیده بر این است که تأثیر اروپا بیشتر در موضوعات نقاشی بوده نه در سبک آنها. اما باید گفت که «تأثیر اروپا را در نقاشی دوره صفوی باید با مراجعه به تکنیک نقاشی بیان داشت نه از راه موضوعات آنها. در این قلمرو باید بر طراحی جدید، بهره‌گیری روزافزون از رنگمایه‌های طبیعی و کوشش رشد نیافته و مقدماتی در الگوبندی‌ها تأکید ورزید.
حتی هنرمندانی چون محمدقاسم و محمد یوسف حسینی که بر پایه الگوهای سنتی کار می‌کردند، با بهره‌یابی از الگوبندی فرم‌ها و سایه روشن، درجه‌ای از تأثیرات اروپایی را در آثارشان نشان داده‌اند» (آژند، ۱۳۸۵: ۱۸۹).
اگر در ابعاد مختلف بخواهیم تأثیر نقاشی اروپایی را در نگاره‌های ایرانی جستجو کنیم این تأثیرات هرچه باشد بدون شک فرایند زیبایی‌شناختی و موضوعی جدیدتری را رقم زده است.

گفتنی است که شکوفایی اقتصادی ایران، مبتنی بر تجارت ابریشم، ثروت شهروندان اصفهانی، ابداعات فنی جدید اروپا و ورود آنها به ایران، توسعه راه‌های تجاری دریایی و تحکیم و تسریع حمل و نقل کالاها از جمله کالاهای هنری در رشد و گسترش تک‌نگاری فرنگی‌سازی مؤثر بود. این تک‌نگاره‌ها مفسر دنیای دم دست و تنوعات بی‌حد آن هستند (همان : ۲۴۵).
در بخش بعدی مقاله با تحلیل نمونه‌های موردی خود در خصوص برخی آثار خواهیم پرداخت.
تصاویری که برای این بخش انتخاب شده‌اند مربوط به جریان فرنگی‌سازی در دوره صفویان است که قبلاً در مورد پیدایش آن توضیح دادیم. با توجه به تحولات تاریخی و زیبایی‌شناختی در عرصه نگارگری و جریان فرنگی‌سازی و تأثیرپذیری از نقاشی‌های اروپایی در فرایند ارتباطات بین فرهنگی، با آثاری مواجه هستیم که به طور کل، حایز چند مسئله و شاخص مهم هستند.
اگر با دقت به تصویر ۱ که یکی از آثار دیوارنگاری کاخ چهل‌ستون است نگاه کنیم، می‌توان دو جزء بنیادین را از یکدیگر تفکیک کرد که در تعامل با یکدیگر قرار دارند؛ فرهنگ و طبیعت. فرهنگ شامل شخصیت انسانی در ارتباط با اشیاء پیرامون او و طبیعت شامل منظره‌پردازی طبیعی و واقع‌گراست؛ مانند جوی آب و درخت.
اما عنصری که در این تصویر بخش اصلی و درونی فضا را به خود اختصاص داده، بانویی است ایرانی در لباس اروپایی یا فرنگی. عناصر دیگر مانند کلاه‌فرنگی و نیز بخشی از تزیینات دیوار یا بنایی را شامل می‌شود که تصویر بر روی آن نقش بسته است.
بنابراین ما در این تصویر مواجه با ارتباط کل با جزء و جزء با کل هستیم، که کلیت اثر را شکل داده‌اند. به واقع می‌توان گفت کلاه اروپایی به عنوان یک جزء از یک ترکیب همگن لباس اروپایی در فضای فرهنگی دیگری قرار گرفته که آن فضای فرهنگی همان سنت نگارگری ایرانی است.
لذا این رابطهٔ جزء با کل تا حدودی انتظارات قبلی و عادی را برهم زده و به توسط ترکیب با بانوی ایرانی و تصویر آن، فضای جدیدی را رقم زده است. آنچه در شیوه فرنگی‌سازی و نقاشی‌های مکتب صفوی و قاجار قابل توجه و حایز اهمیت است حال و هوای ایرانی و حضور فرهنگ خودی است که بیش از تأثیرات فرنگی جلب نظر می‌کند.
در واقع شیوه فرنگی‌سازی گونه‌ای از هنر ترکیبی یا التقاطی است که وجهه ایرانی آن قوی و به جهت زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی دلنشین است. چنانکه این هویت در هر نقطه‌ای از جهان قابل تشخیص و منحصر به فرد است. ایرانیان همواره فرهنگ خارجی و تأثیرات غیر را در خود حل کرده، با ظرافت و مهارت خاص همه چیز را به قالب خودی برگردانده و به اصطلاح

ایرانیزه کرده‌اند.
ذوق و استعداد ایرانیان در طول تاریخ نسبت به پذیرش افکار و عقاید نو (دین ، فلسفه، عرفان) هنر و معماری وارداتی، عناصر تزیینی و نمادین، صنایع‌دستی، حتی در برخورد با رسوم و فرهنگ‌های غیره به گونه‌ای بوده که با پالایش پرداخته و در نهایت محصولی ایرانی عرضه کرده و هرچند ترکیبی و التقاطی اما ایرانی‌بودن اثر کاملاً آشکار است.
این پدیده در فرهنگ و هنر عصر قاجار و پهلوی اول به جهت معماری و تزیینات آن و سایر هنرها و به خصوص در مکتب

تصویر۱. نقاشی دیواری، کاخ چهل‌ستون، مکتب اصفهان. مأخذ : جوانی و آقاجانی اصفهانی، ۱۳۸۶.

نقاشی قاجار به وضوح دیده می‌شود (جوادی، ۱۳۹۳).
«یکی از ویژگی دیوارنگاره‌های واقعی این است که جزء تفکیک‌ناپذیری از دیوار بنا باشد. بنابراین دیوارنگاره‌های عصر صفویه عموماً روی دیوار اصلی بنا و همراه با مواد و مصالح هم‌زمان کار شده است» (جوانی و آقاجانی اصفهانی، ۱۳۸۵: ۱۵).
ارتباط و ترکیب عناصر متعلق به یک فضای فرهنگی دیگر با عناصر تابلوی ایرانی ترکیب تازه و پویایی را رقم زده است. لذا در این رویداد زیبایی‌شناختی، ما با انفصال یا جدا افتادگی عناصر مواجه نیستیم (رشیدی، ۱۳۹۲).
یعنی با وجود اینکه عناصر این اثر متعلق به دو دنیای فرهنگی متفاوتند اما در بستر یک ترکیب همگن و منسجم قرار گرفته‌اند. حضور عناصر غربی و تعامل با سنت نگارگری ایرانی و به طور کلی عناصر فرهنگ سنتی ایرانی که در این اثر شامل زن ایرانی، تنگ‌ها، منظره‌پردازی و حتی تزیینات دیوار، که نقاشی روی آن کشیده شده، ما را با معیارگریزی و شکستن قالب‌های از پیش تعیین شده، مواجه می‌سازد. این تصویر به دلیل ترکیب عناصر فرهنگ‌های متفاوت دارای پویایی، دگرگونی و نوسان است.
زیرا همین اتفاقات زیبایی‌شناختی است که در دوره‌های بعدی کاملاً دگرگون شده و سبک نقاشی دوره‌های بعدی را رقم می‌زند. از منظر زیبایی‌شناختی، ترکیب‌بندی تصویر ۲ کم و بیش شبیه ترکیب‌بندی‌های نقاشان غربی دوره رنسانس است که در تصویر ۳ نمود بیشتری دارد.
یعنی هندسی و با کادر مثلث که این نیز به عنوان شاخصی زیباشناختی، متفاوت به شمار می‌رود. در حقیقت «نظام زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایرانی که در مکتب" اصفهان" دچار گسیختگی شده بود در نقاشی محمد زمان جای خود را به نوعی طبیعت‌گرایی ناکامل می‌دهد.
او به طرزی دلخواه و با برداشتی سطحی از دستاوردهای هنرمندان دوران رنسانس بهره گرفته و از همین رو، آثارش فاقد اصول و قواعد صحیح پرسپکتیو، ژرفنمایی جوی، تنظیم نور و سایه و کالبدشناسی است.
از سوی دیگر چون به تجسم سه‌بعدی فضا و اشیا و کاربست رنگ‌های موضعی و طبیعی گرایش دارد، روش رنگ‌بندی نگارگران پیشین را کنار می‌گذارد.
ولی به سنت آرایه‌بندی همچنان وفادار مانده و راه‌حل‌های خاص خود را برای همسازی عناصر تصویری و تزیینی می‌یابد. علاوه بر موارد مشخص برخی چهره‌ها، جامگان، گیاهان و پرندگان در حال پرواز، تأثیراتی کلی از نقاشی گورکانی را در کار محمد زمان می‌توان تشخیص داد» (رمضان ماهی، ۱۳۹۱)؛ (تصویر ۳).
بنابراین ورود تدریجی عناصر اروپایی، تحول و ناپایداری سبک نقاشی، همگی دلایلی هستند که رقم زنندهٔ تحول زیبایی‌شناسی نقاشی در دوره‌های متأخرتر می‌شوند.

تصویر۲. بهرام گور و کشتن اژدها، اثر محمد زمان، مکتب اصفهان. مأخذ : پاکباز، رویین،۱۳۸۸.

بدین ترتیب، در بستر اصول و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی در نگارگری ایرانی، به عنوان فضایی فرهنگی، حضور عناصر خارجی و غیرخودی را می‌بینیم که با مهارت هنرمند در فضای نقاشی ترکیب شده و اثر پویا و جدیدی را شکل داده و مدام در ارتباط و همسو با کلیت اثر و نیز سایر اجزا و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن هستند.

به این نکته پیش‌تر درباره ایرانی‌سازی نگاره‌ها اشاره شد.

تصویر ۳. زن اروپایی، اثر علی قلی جبه‌دار. اواخر قرن هفدهم میلادی. پوپ، آرتور، ۱۳۸۳.

جمع‌بندی

بنا بر آنچه شرح داده شد، می‌توان گفت روابط فرهنگی از طریق مجاری و عوامل گوناگون اجتماعی مانند جنگ‌ها و کشورگشایی، روابط سیاسی و اقتصادی در شکل‌دهی و ایجاد مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی و حتی ساختارهای تکنیکی نگارگری ایرانی در دوران صفویه نقش مهمی دارد.

این فرایند عمدتاً به صورت تکوینی و تاریخی روی داده و طی آن برخی از فرهنگ‌ها در تلاقی با دیگر فرهنگ‌ها، عناصر و مؤلفه‌هایی را جذب و برخی را طرد می‌کنند.

لذا این امر موجب دگرگونی و یا زایش متون جدید فرهنگی می‌شود. در مورد نمونه‌های انتخابی این مقاله نحوهٔ شکل‌گیری مؤلفه‌ها و ساختار زیبایی‌شناسی نقاشی‌ها و به طور کل شیوه فرنگی‌سازی، تحت تأثیر تلاقی بین فرهنگی ایرانیان دوره صفویه و اروپاییان بوده است.

از سویی دیگر اساساً جهان‌بینی و تأثیر عناصر فرهنگ بیگانه در دوره صفویان و تکنیک‌های نقاشی غربی و گرایش به سمت تک‌نگاری مانند آثار محمد زمان در بازنمایی زیبایی‌شناسانهٔ آثار این دوره و ساختار آنها تأثیر عمیق و عمده‌ای در جهت تحول آثار هنری داشته است.

در حالی که بنیان‌های اصلی نگارگری یا نقاشی ایرانی در اغلب موارد پایدار و در جای خود باقی است. این ویژگی نشانه قوت تعامل بین فرهنگی است که ایرانیان همواره به بهترین نحو با آن برخورد داشته‌اند.

نتیجه‌گیری

با توجه به یافته‌های مطرح‌شده در این مقاله و با توجه به تاریخ فرنگی‌سازی، می‌توان ادعا کرد که فرنگی‌سازی گونه‌ای از زیبایی‌شناسی تحول‌یافته در نقاشی ایرانی است که محصول عوامل برونی مانند روابط فرهنگی و اجتماعی بوده است. درک و بررسی فرایند دگردیسی و تحول ساختاری و بصری نقاشی ایرانی در دوره صفویه مستلزم شناخت و بررسی منظر فرهنگی، اجتماعی و تحولات سیاسی در طول دوران شکل‌گیری اسلوب فرنگی‌سازی در مکتب اصفهان است. در واقع تلاقی و ارتباطات میان فرهنگی چه در سیر تاریخی آن یا در شکل کنونی، موجب خلق و شکل‌گیری پدیده‌های جدید فرهنگی می‌شود که دارای ساختار زیبایی‌شناسی، زبان و بیان ترکیبی و پویا هستند. اما چیزی که از جمله نتایج مهم این مقاله به شمار می‌رود این است که حتی در دوران باستان، با وجودی که بخش عمده‌ای از دستاوردهای هنری ایرانیان اقتباس و ترکیبی از فنون و عناصر زیبایی‌شناختی تمدن‌های هم‌جوار بوده اما، این دستاوردها چنان منحصر به فردند که جز ایرانی‌بودن نمی‌توان نام دیگری روی آنها نهاد. به همین دلیل این شیوه و تدبیر هوشمندانه ایرانی‌ها در امر وام‌گیری و اقتباس عناصر و مؤلفه‌های ملل دیگر و پالایش و ایرانیزه کردن آنها همواره نقطه قوت فرهنگ و تمدن ایرانی‌هاست. در مورد موضوع این مقاله هم پالایش و اخذ مؤلفه‌های مهم زیبایی‌شناختی هنر ملل غربی در فرایند پویای طرد و جذب و بومی‌کردن آنها به خوبی در اسلوب‌های جدید نگارگری و نقاشی ایرانی دوران صفوی پیداست. از همین روی، فرنگی‌سازی و فنون چنین روش‌هایی در هنر ایران، کمال درایت و توجه به حفظ جوهره و محتوای فرهنگ

اصیل ایرانی را نشان داده و فرایند ارتباط منطقی و پویای هنری و فرهنگی زمان خود را نیز به خوبی نمایان می‌سازد. طبق فرضیه مطرح‌شده در این مقاله، عوامل فرهنگی و اجتماعی مهم‌ترین و اصلی‌ترین عامل شکل‌گیری چنین پیامدهای متنوع هنری در دوران صفوی است. نخستین زمینه‌های هرگونه تغییر زیبایی‌شناختی و فنی در هنر و دستاوردهای هنری دوران محصول همین تعاملات اجتماعی و فرهنگی است.

فهرست منابع

- آژند، یعقوب. ۱۳۸۵. *مکتب نگارگری اصفهان*. تهران : انتشارات فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب. ۱۳۷۹. نوآوری و تجدد در هنر صفوی. *هنرهای زیبا*، (۷) : ۱۰-۴.
- پاکباز، رویین. ۱۳۷۸. *دایره المعارف هنر*. تهران : نشر فرهنگ معاصر.
- تامپسون، جان (ب) .۱۳۸۷. *ایدئولوژی و فرهنگ مدرن*. ت : مسعود اوحدی. تهران : چاپ اول نشر مؤسسه فرهنگی آینده پویان.
- جوانی، علی‌اصغر و آقاجانی اصفهانی، حسین. ۱۳۸۵. *دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان*. تهران : انتشارات فرهنگستان هنر.
- جوانی، علی‌اصغر. ۱۳۸۵. *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*. تهران : انتشارات فرهنگستان هنر و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- رشیدی، صادق. ۱۳۹۲. تعامل نشانه‌ها، انفصال و اتصال گفتمانی در نظام نقاشی (رویکردی نشانه-معناشناختی). *کتاب تخصصی نقدنامه*، (۴):۳۳-۲۳.
- رشیدی، صادق. ۱۳۹۰. تحلیل نشانه شناختی آیین تعزیه به مثابه نظامی از نشانه‌های چند فرهنگی. در: *کتاب نشانه‌شناسی فرهنگی*. تهران: نشر سخن.
- رمضان ماهی، سمیه. ۱۳۹۱. *محمد زمان؛ هنرمندی ساختارشکن*.www.tebyan.net تاریخ مشاهده ۱۳۹۳ /۵/۱۱.
- زکی محمد، حسن. ۱۳۵۷. *تاریخ نقاشی ایران*. ت : ابوالقلسم سحاب. تهران : نشر کتاب سحاب.
- سجودی، فرزان. ۱۳۸۸. *نشانه‌شناسی : نظریه و عمل*. تهران : انتشارات علم.
- عسگری خانقاه، اصغر. ۱۳۷۲. تحول فرهنگی و الگوهای آن، در : *مجموعه مقالات سمینار جامعه‌شناسی*. جلد اول. تهران : نشر سمت.
- مسعودی امین، زهرا. ۱۳۹۳. *مصاحبه با دکتر شهره جوادی در باب فرنگی‌سازی*.
- یوسفیان، جواد. ۱۳۶۸. نگاهی به مفهوم فرهنگ. *مجله رشد آموزش و پرورش علوم اجتماعی*، ۱ (۲) : ۲۳.

References list

- Hall, S. (1991). Old and New Identities, old and New Ethnicities, In *A.D. king, culture, Globalization and the orld-System Contemporary conditions for the Representation, of Identity.* Binghamton: Stare University of New York.
- Storey, J. (2003). *Cultural studies and the study of popular cultural.* Athens, GA: University of Georgia Press.