سیر تحول هنر نقاشی ایران در عصر صفویه

عادل رستمی، دانشجوی دورهٔ دکتری تاریخ بعد از اسلام، دانشگاه اصفهان و دبیر دبیرستان‌های اصفهان

چکیده

نقاشی دورهٔ صفویه با مکتب تبریز، که تلفیقی از سنت نقاشی شرق و غرب ایران ـ مکتب هرات و مکتب ترکمانان ـ بود، آغاز شد. با انتقال پایتخت صفویان به قزوین، مکتب قزوین شکل گرفت که گرچه ادامه‌دهندهٔ مکتب نقاشی تبریز بود، تحت‌تأثیر نگارگری مشهد ابداعاتی در آن انجام گرفت و همین امر، زمینه را برای ظهور هنرمندان نوپردازی چون رضا عباسی و در نتیجه، شکل‌گیری مکتب نقاشی اصفهان فراهم نمود. مکتب اصفهان ابتدا به شیوه‌ها و مضامین سنتی گذشته وفادار بود و با آثار اولیهٔ رضا عباسی و شاگردانش به اوج شکوفایی رسید ولی به‌تدریج از شیوه‌ها و مضامین سنتی گذشته فاصله گرفت و علاوه بر تقلید و دوباره‌کاری و به‌کار نگرفتن خلاقیت و ابتکار، در جهت الگوبرداری ناقص از نقاشی طبیعت‌گرای غرب حرکت کرد. این امر به انحطاط تدریجی سبک اصفهان انجامید و زمینه را برای فائق آمدن نقاشی غرب بر سنت نقاشی ایران در دوره‌های بعد فراهم نمود. در این مقاله روند ظهور مکاتب نقاشی عصر صفوی و تحولات و ویژگی‌های هر یک، مورد بررسی قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: صفویه، هنر نقاشی، مکتب تبریز، مکتب اصفهان

مقدمه

دورهٔ فرمانروایی صفویان بر ایران، هم به‌دلیل دیرپا بودن حکومت آن‌ها و هم به‌واسطهٔ تحولاتی که در این دوره در عرصه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی روی داد، تغییرات شگرفی را در حوزه‌های مختلف هنر ایرانی ایجاد کرد و هریک را از دوره‌های قبل، متمایز نمود. البته نباید از نظر دور داشت که تأکید بر این تحولات، هرگز به‌معنای قطع ارتباط با سنت‌ها و عناصر هنری گذشته نیست؛ چرا که تبریز به‌عنوان پایتخت صفویان، ضمن اینکه میراث‌دار هنر دورهٔ ایلخانی، آل جلایر و ترکمانان بود، ویژگی‌های مکاتب هنری شیراز و به‌ویژه هرات را نیز پذیرا گردید و دربار صفویان در تبریز، میعادگاه و محل آمیزش استعدادها و تجارب هنری هنرمندان سبک‌های مختلف هنری ایران شد. این امر، زمینه را برای ظهور و پیدایش نخستین سبک نقاشی دورهٔ صفویه ـ سبک تبریز ـ فراهم نمود. با انتقال پایتخت صفویان به قزوین و سپس اصفهان، هنر نقاشی این دوره، تحولات دیگری را از سر گذراند و ویژگی‌های جدیدی به خود گرفت که باعث شد هنر نقاشی ایران، یکی از درخشان‌ترین ادوار خود را پشت سر گذارد.

هنر نقاشی دربار صفویه در سال‌های اولیهٔ تأسیس این حکومت

هم‌زمان با قدرت‌یابی صفویان در ایران، مکتب نگارگری ترکمانان و همچنین مکتب نقاشی هرات به اوج و شکوه خود رسیده بودند. شاه اسماعیل صفوی که در سال ۹۰۷ ق/ ۱۵۱۰ م، با تصرف تبریز تأسیس سلسلهٔ صفویه را اعلام نمود، تا سال ۹۲۰ ق، با یک سلسله لشکرکشی‌های موفق، پایه‌های قدرت صفویان را در درون مرزهای سنتی ایران تحکیم بخشید و یک نوع حکومت مرکزی و فراگیر را در ایران پایه گذاشت. تحکیم پایه‌های قدرت صفویان و البته شکست شاه اسماعیل، در نبرد معروف چالدران در سال ۹۲۰ ق، در اخلاق و رفتار او تأثیر عمیقی گذاشت و باعث شد به‌جای پرداختن به امور کشوری و لشکری، بیشتر وقت خود را به اموری چون شکار، باده‌گساری و هنرهایی چون موسیقی، نقاشی و شعر و شاعری مصروف نماید. او با هدف نمایش هرچه بیشتر شکوه دربار خویش و رونق‌بخشی به هنرهای درباری، نظیر نقاشی و مصورسازی کتب نفیس، اقدام به ایجاد کتابخانهٔ سلطنتی در دربار خود کرد و نقاشان برجسته و معروفی را در آنجا جمع‌آوری نمود. در آغاز کار، گروه نسبتاً بزرگی از نگارگران دربار آق‌قویونلو، به رهبری سلطان‌محمد، که به سبک ترکمانان کار می‌کردند، در دربار صفویان مشغول به‌کار شدند و این امر منجر به استمرار سبک نقاشی ترکمانان در دربار صفوی گردید (پاکباز، ۱۳۸۳؛ سودآور، ۱۳۷٤).

سلطان‌محمد، برجسته‌ترین نمایندهٔ مکتب نقاشی ترکمانان که در راه‌اندازی کتابخانهٔ سلطنتی نقشی کلیدی داشت، در انتقال و استمرار مکتب نقاشی ترکمانان به دربار صفوی بسیار مؤثر بود. از ویژگی‌های بارز این مکتب، می‌توان به کاربرد رنگ‌های پرتلألو، فضاسازی مفهومی، منظره‌پردازی خیال‌پردازانه، که با موجودات و بوته‌ها و درختانی تخیلی با رنگ‌های درخشان پوشیده شده است، اشاره کرد. همچنین، پیچیدگی متوازن عناصر، حالات آشکار گل‌ها، شاخ و برگ‌ها، صخره‌ها و هیولاها، نمایش صحنه‌های طنزآلود و ترسناک، تأکید بر بیان حرکات به جای مسئلهٔ تناسب فاصله‌ها و عدم رعایت تناسب در اندازهٔ واقعی بدن، از دیگر ویژگی‌های سنت نگارگری ترکمانان است که به دربار صفویان انتقال یافت (کری ولش، ۱۳۸٤).

این ویژگی‌ها را می‌توان در آثار سلطان محمد، در دورهٔ قبل ازتأثیرپذیری او از مکتب هرات، به‌روشنی مشاهده کرد. در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش و شیر» که از آثار او در همین دوره است، در تباین با رستم خواب‌آلود، فراوانی صخره‌های بیرون‌زده با چهره‌های میمون، گربه و انسان مانند به چشم می‌خورد و با نمایش ماری که با حرکات مارپیچی‌اش در میان شاخه‌های درهم‌تنیدهٔ درختان، در حال خوردن جوجه‌های پرندگان است، منظره‌ای ترسناک را به بیننده القا می‌کند (کنبی، ۱۳۸۱: ۷۹). البته، متأثر از تحولات جدیدی که با روی کار آمدن صفویان روی داده بود، تغییراتی جزئی، در وجوه ظاهری نگارگری نمایندگان سبک ترکمان روی داد که از بارزترین آن‌ها می‌توان به نمایش مردان با کلاه و عمامهٔ قزلباش اشاره کرد.

پیدایش مکتب تبریز و ویژگی‌های آن

با انتقال کمال‌الدین بهزاد و شاگردانش به تبریز توسط شاه‌اسماعیل و واگذاری ریاست کتابخانهٔ سلطنتی به او، سنت نقاشی ترکمانان به شدت تحت‌تأثیر مکتب نقاشی هرات قرار گرفت و با ادغام و آمیزش این دو سبک، سبک نقاشی اصیل و کاملی به‌وجود آمد که درخشان‌ترین نمودهای آن را در شاهنامهٔ تهماسبی و نسخهٔ مهم دیگری به‌نام خمسهٔ تهماسبی می‌توان دید. این نسخه، به قلم محمود *نیشابوری* نگاشته شده و در فاصلهٔ سال‌های ۹٤٦ تا ۹۵۰ ق، نقاشانی چون *سلطان‌محمد*، *میرسیدعلی*، *مظفرعلی* و...، با ۱٤ تصویر بزرگ، آن را مزین کرده‌اند (پوپ، ۱۳۷۸).

در نتیجهٔ تلفیق دو سنت نقاشی غرب (تبریز) و شرق (هرات) ایران، ویژگی‌های هر دو مکتب با هم درآمیختند؛ سلطان‌محمد متأثر از مکتب هرات، خیال‌پردازی سبک ترکمانان را با ترکیب‌بندی بیضی

شکل و کلاسیک‌گرایی ناب مکتب هرات تلفیق نمود و اگرچه موجودات عجیب و پنهان سبک ترکمانان همچنان در میان صخره‌ها و ابرها باقی مانده‌اند، با نرمی و لطافت به تصویر درآمده‌اند و نظم و منطق فضاسازی مکتب هرات، بر کل صحنه حاکم است.

بنابراین، ویژگی‌های اصلی سبک نقاشی *کمال‌الدین بهزاد*، نظیر برجسته ساختن نقش انسان و توجه به تناسبات واقعی و حرکات بدن، نمایاندن حالت ظاهری و دنیای درونی افراد، نمایش تفاوت‌های پیکره‌ها، بر حسب سن و وضعیت ظاهری آن‌ها، بهره‌گیری از فضاسازی طبیعی، تلاش برای واقع‌نمایی تصاویر و مناظر، بهره‌گیری از تأثیر متقابل رنگ‌ها در ترکیب‌بندی، و... به شکل عمیقی سنت نقاشی شمال غرب ایران را متحول ساخت و توجه نگارگران دربار صفوی را به سنت نگارگری هرات جلب نمود.

مکتب نقاشی قزوین و ویژگی‌های آن

با انتقال پایتخت صفویان از تبریز به قزوین ـ که در سال ۹۵۵ ق، و در دورهٔ پادشاهی شاه تهماسب اول روی داد ـ دوران شکوفایی مکتب تبریز نیز به پایان آمد. با این حال، ویژگی‌های اصلی مکتب نقاشی تبریز از نظر طرح، کاربرد رنگ، ظرافت‌کاری، توجه به مناظره و روشنایی و... در قزوین نیز ادامه یافت و در آنجا، مسئلهٔ حرکت، ترکیبات منطقی و نیز حجم و ژرفای تابلوها مورد توجه قرار گرفت. علت ناکامی هنرمندان دربار قزوین در ایجاد تغییرات چشمگیر در زمینه‌های یادشده، عدم ناتوانی آن‌ها در القاء درست سایه و روشن‌ها و نیز دور ماندن هرچه بیشترشان از طبیعت واقعی، به‌دلیل نمایش مناظر دورتر با نور بیشتر و مناظر نزدیک‌تر با روشنایی و نور کمتر بود. این امر خود ناشی از آن بود که در مکتب تبریز و قزوین، نقاش آنچه را می‌داند و می‌خواهد، به تصویر می‌کشد؛ نه منظره‌ای را که می‌بیند. چرا که هنرمند بیش از آنکه به‌دنبال جنبهٔ **تزیینی** کار و واقع‌نمایی باشد، به‌دنبال معنی و مفهوم است.

در مکتب قزوین نیز به پیروی از مکتب تبریز و هرات، ساختمان‌ها سایه و روشن ندارند و اصول پرسپکتیو در آن‌ها رعایت نشده ولی همانند ساختمان‌هایی که در هرات و تبریز توسط بهزاد و شاگردانش به نمایش در آمده‌اند، با درخشش خود ساختمان‌ها و کاشی‌ها و تزیینات زیبایشان، جنبهٔ زینتی آن‌ها بر جنبهٔ واقعی‌شان غالب شده است؛ در تصاویر اشخاص نیز نقاش تلاش نکرده، چهرهٔ افراد را آن‌طور که هست، به تصویر بکشد و تصاویر افراد، همواره با چهره‌هایی کشیده، ابروهایی کمانی، دهان غنچه، کمر باریک و بینی قلمی، به شکل ایده‌آلی که در ذهن نقاش بود، به نمایش درآمده‌اند؛ به‌طوری که زنان و مردان را تنها از طریق کلاه یا لباسشان می‌توان تشخیص داد. علاوه بر این، به‌دلیل عدم به‌کارگیری سایه و روشن، تصاویر به‌وسیلهٔ خطی، از فضا جدا می‌شوند.

در سال‌های پایانی حکومت شاه تهماسب، ظاهراً روی‌گردانی وی از حمایت از هنر نقاشی، هنرمندان شاغل در کارگاه سلطنتی را در موقعیتی دشوار قرار داد؛ بنابراین، بسیاری از آن‌ها، جلای وطن کردند و به دربارهای عثمانی، هند و ازبکان پناه بردند. برخی دیگر نیز در شهرهای مختلف ایران نظیر، شیراز، تبریز و به‌ویژه مشهد، پراکنده شدند (معمارزاده، ۱۳۸۸). در نتیجهٔ این بی‌مهری شاه تهماسب به هنرمندان، تحولات مهمی در عرصهٔ هنر نقاشی ایران روی داد که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از:

۱. تعدادی از هنرمندان، بدون وابستگی به دربار صفوی، به‌طور مستقل به انجام کارهای هنری پرداختند.

۲. انتقال میراث هنری ایران به مناطق همجوار نظیر عثمانی، هندوستان و ماوراءالنهر.

۳. تحول در بعد اجتماعی هنر نقاشی ایران و افزایش فعالیت‌های هنری در دیگر شهرهای ایران، که نتیجهٔ جذب هنرمندان از سوی دیگر شاهزادگان صفوی در این شهرها بود (بینیون، ۱۳۸۳؛ جوانی، ۱۳۸۵).

نگارگری مشهد استمرار بخش سنت‌های نقاشی گذشته و زمینه‌ساز مکتب اصفهان

ابراهیم‌میرزا، برادرزادهٔ شاه تهماسب، که در این دروه حاکم خراسان بود، در حمایت از هنرمندان، نقشی اساسی ایفا کرد. وی با ایجاد کارگاهی در مشهد، تعدادی از استادان مکتب هرات، تبریز و قزوین را به خدمت گرفت و همین کار او در استمرار مکتب نقاشی نوپای عصر صفوی بسیار مؤثر بود. این کارگاه در طول ۲۰ سالی که در مشهد برپا بود، نقش دربار مرکزی صفویه را در حمایت از هنرمندان داشت و مصورسازی آثاری چون هفت اورنگ جامی ـ در خلال سال‌های ۹٦٤ تا ۹۷۳ ق ـ از کارهای ارزندهٔ هنرمندان آن است. در نگاره‌های این اثر که کار *میرزاعلی*، *مظفرعلی*، *آقا میرک* و *شیخ محمد* است، آثار سبک تبریز و هرات، و گرایش‌های جدید را می‌توان به خوبی مشاهده نمود. از این‌رو، برخی صاحب‌نظران، سبک مشهد را، حد فاصل سبک تبریز و سبک قزوین دانسته‌اند (شریف‌زاده، ۱۳۸۲؛ بازیل، ۱۳۸٤).

پاکباز (۱۳۸۳: ۹٤) ویژگی‌های نقاشی‌های سبک مشهد را چنین برشمرده است: «تأکیدهای رنگی و ریتم متنوع خطوط و لکه‌های سفید حالتی پرجنبش به صحنه بخشیده‌اند؛ خط‌های نرم و منحنی به‌وضوح برتری یافته‌اند؛ جوان‌های لاغر با گردن بلند و چهرهٔ گرد، صخره‌های قطعه قطعه، و درختان گره‌دار کهنسال ظاهر شده‌اند؛ شخصیت‌هایی که هیچ ارتباطی با موضوع داستان ندارند، جای با اهمیتی را در صحنه اشغال کرده‌اند؛ با حذف پس‌زمینه و نماهای پشت صحنه، عرصهٔ وسیع‌تری برای عمل انسان‌ها به‌وجود آمده است...»

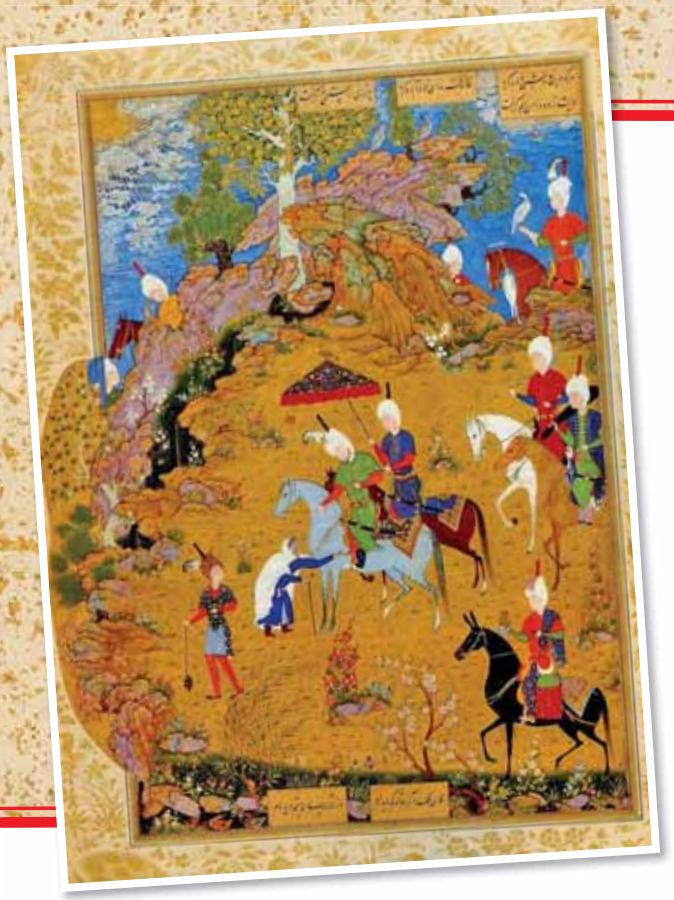
در سال‌های منتهی به سلطنت شاه عباس اول، تحولاتی در مکتب نقاشی قزوین روی داد که از بارزترین آن‌ها می‌توان به توجه به مناظر طبیعی و روستایی و زندگی شبان‌ها و زنان روستایی در حال کار، کاهش تعدد پیکره‌ها در ترکیب‌بندی، کاهش تنوع رنگ‌ها، رونق یافتن بازار نگارگری تک ورق، انتخاب موضوعات عادی، طراحی و نمایش تصاویر با خطوط ظریف، نازک و ممتد، اشاره کرد. بدون تردید، ظهور این تحولات در مکتب

نگارگری مشـهد و نیز در سـال‌های پایانی مکتب نقاشی قزوین که توسـط نگارگران معروفی چون شـیخ محمد، *سیاوش‌بیگ*، *صادقی بیگ افشار* و به‌ویژه *محمدی هروی*، انجام گرفت و توسط رضا عباسی تکمیل گردید، در شکل‌گیری مکتب نقاشی اصفهان نقشی اساسی داشته است(شریف‌اده، ۱۳۸۲؛ ساریخانی، ۱۳۸۳).

پیدایش مکتب اصفهان

شـاه عباس اول در سـال ۹۹٦ ق، در قزوین بر تخت سلطنت نشسـت. او دورهٔ ولیعهدی خود را در شـهر هرات، که زمانی به «آتن» ایران مشهور بود، سپری کرده بود. بنابراین به‌طور طبیعی، محیـط فرهنگی و هنـری هرات که هنوز یکـی از مراکز هنری ایران به‌شـمار می‌رفت، در شکل‌گیری استعداد و علاقهٔ او به امور فرهنگی و هنری، بسـیار مؤثر بوده است. او هنرمندان زیادی را در دربار خود جمع کرد و با ایجاد روابطی دوسـتانه به تشویق و حمایت از آن‌ها پرداخت. چنان که گفته می‌شـود او بر دسـتان رضا عباسـی بوسـه می‌زد و یا برای خوش‌نویس مورد علاقه‌اش ـ علیرضا ـ شـمع را نگه می‌داشت (سـیوری، ۱۳۷٤). با انتقال پایتخـت صفویـان از قزوین به اصفهان در سـال ۱۰۰٦ ق، این شـهر به یکی از بزرگ‌ترین مراکز سیاسـی، اقتصادی و فرهنگی آن دوران تبدیل شـد و فعالیت‌های گسـترده‌ای برای ساختن و آراسـتن کاخ‌های باشـکوه و بناهای عمومی آغـاز گردید. علاوه بر حمایت پادشـاه صفوی از هنرمنـدان ـ که باعث حضور تعداد زیادی از نقاشان، خطاطان، معماران و صنعتگران در دربار صفویان شد ـ رونق فعالیت‌های تجاری و پیشه‌وری در اصفهان، منجر به پیدایش نسلی از بازرگانان و شهروندان متمول شد که با سلایق و خواسته‌های گوناگون خود به حمایت از هنر و هنرمندان پرداختند. همچنین در نتیجهٔ استقرار ارامنه در اصفهان، گسترش روابط با اروپاییـان و ضرورت ایجاد و آراسـتن کاخ‌ها و بناهای عمومی و خصوصی، تولیدات هنری، رونقی بی‌سابقه یافت و از انحصار دربار بیرون آمد (رویمر، ۱۳۸۰). در نتیجه، هنر نقاشی که تا آن زمان بیشتر در خدمت مصورسازی کتب نفیسه و دربار پادشاهان بود، تا اندازه‌ای مردمی‌تر شد و ویژگی اشرافی آن نیز کاهش یافت.

رضا عباسـی ـ که نام مکتب اصفهان با نـام او گره خورده ـ در عین وفاداری به سـنت واقع‌گرایانهٔ بهـزاد، به بازنمایی تصاویری واقعی از انسان‌ها و رویدادهای واقعی می‌پرداخت. او که در حدود سـال ۹۷۳ ق، تولد یافته بود، ابتدا به دربار شـاه اسماعیل دوم و سپس به دربار شـاه عباس پیوست و از این‌رو به عباسی شهرت یافت. عباسی یکی از بنیان‌گذاران اصلی مکتب اصفهان بود که با طراحی‌های مبتکرانه خود و انتخاب موضوعات جدید، نگارگری ایران را متحول ساخت. وی به‌عنوان ادامه‌دهندهٔ سنت واقع‌گرایی بهـزاد و محمـدی، در تصاویر زیـادی کـه از موضوعات متنوع به‌صورت سـیاه‌قلم و تک‌چهره به یادگار گذاشته، تمایل خویش را به بازنمایی جهان واقعی به خوبی نشـان داده اسـت. سبک او بیشـتر بر ارزش‌های بصری خط، اسـتوار بود و واقعیت را بیشتر به شـکل تک‌نگاره ثبت می‌نمود. البته اگرچه او در شبیه‌سـازی



جانوران دقت و تیزبینی خاصی نشان می‌دهد، هرگز به شگردهای طبیعت‌گرایی، نظیر برجسـته‌نمایی، پرسپکتیو و غیره متوسل نمی‌شود. اهمیت کار او، بیشـتر در کشف ارزش‌های بیانی خط بود (پاکباز، ۱۳۸۳).

رضا عباسـی در مقایسـه با اسـتادان قبل از خود از رنگ‌های محدودتری بهره می‌گرفت. رنگ‌های مورد اسـتفادهٔ وی ارغوانی، قهوه‌ای و انواع خاکستری هسـتند و بیشتر نقاشی‌های بر جای مانده از او تک‌برگی‌اند.

ویژگی‌های مکتب نگارگری اصفهان

هنرمندان در مکتب نگارگری اصفهان به آزادی عمل بیشتری دسـت یافتند. آثار ایـن دوره اگرچـه از حیث ظرافـت‌کاری و رنگ‌آمیزی به پای مکتب نقاشـی هرات و تبریز نمی‌رسیدند، از جهت تنوع، قدرت، مهارت و سرعت راه توسعه و ترقی را پیمودند. مینیاتورهای این دوره، دارای نقوش تزیینی و گردش‌های اسلیمی و ختایی و انواع سـاقه‌ها و گلبرگ‌های متنوع است و اشکال آن ـ که در مکتب تبریز از چند نوع گل و برگ اسـلیمی ریز تجاوز نمی‌کرد ـ به بیش از پنجاه نوع اسلیمی و گل و برگ رسیده است؛ امری که آشکارا، بیانگر وسعت عمل، سرعت کار، ازدیاد هنرمند و تشویق و حمایت پادشاهان صفوی است. در این دوره، هنرمندان از چهارچوب موضوعات مورد علاقهٔ هنرمندان مکتب‌های پیشین فراتر رفتند و مصورسازی کتاب به شیوهٔ مکتب تبریز ـ که در آن تعداد زیادی تصاویر انسانی، صحنهٔ نقاشی را پر می‌کرد ـ از رونق افتاد؛ حتی شمار نسـخه‌های مصورسازی‌شده، در قیاس با انبوه

نقاشی‌های تک‌ورق بسیار ناچیز است (خزائی، ۱۳۸۵).

بنابرایـن، یکـی از ویژگی‌های اصلی طراحی‌ها و نقاشـی‌های ایـن دوره این اسـت که چون بـرای مصورسـازی متون خطی تهیه نشده‌اند، بیشتر به‌صورت تک‌ورق و به‌منظور جا گرفتن در آلبوم‌های متعلق به افراد خاندان سـلطنت یا اشـراف، یا احتمالاً برای فروش به اشـخاص طبقات پایین‌تر طراحی می‌شدند. این امـر خود منجر به قطع ارتباط این نوع طراحی‌ها و نقاشـی‌ها با موضوعات ادبی گردید.

در نتیجه پیوند هنر نگارگری با ادبیات تضعیف و سست گردید و نقاشان این امکان را یافتند تا محیط پیرامون خود و وقایع روزمره را به شکل طراحی‌ها و تک‌برگ‌های دلخواه به نمایش درآوردند. بنابراین، موضوعات معمولی مورد توجه هنرمندان قرار گرفتند.

نقاشی مکتب اصفهان، قدرت قلم و ریزه‌کاری‌های دوره‌های قبل را نداشـت؛ در عوض، نسبت به نقاشـی‌های دورهٔ مغول به بعد، تأثیرپذیری کمتری از سبک نقاشی چینی داشته است؛ و می‌توان گفت قبل از اینکه تحت‌تأثیر هنر نقاشی اروپا قرار بگیرد، به میزان درخور توجهی اصالت روح ایرانی را در خود متبلور می‌سـاخت. علاوه بر این، نقاش این دوره در کنار هرچه بیشـتر ایرانی نمودن آثار هنری خویش، با سـاده کردن نقوش و افزایش سرعت عمل به طراحی و نقاشی دیواری و کشیدن تصاویر بزرگ و تزیینی بر دیوارها گرایش پیدا کردند کـه نمونه‌هایی از آن در عمارت‌های عالی‌قاپو و چهلستون باقی مانده است. تحول دیگری که در نقاشی این دوره رخ نمود، توجه به نقاشی بدون رنگ یا رنگ‌آمیزی خیلی ساده بود که علت آن را باید در بی‌توجهی پادشاهان و امرا به کتب خطی مصور و ناتوانی نقاشـان به انجام این کار با هزینهٔ شخصی خویش دانسـت. از این‌رو، کتب خطی مصور کمیاب گردید و در عوض، تصاویر مختلف سیاه‌قلم و تک‌ورق رایج شد.

ظهور انحطاط و فرنگی‌مآبی در سبک نقاشی اصفهان

به اعتقاد صاحب‌نظران، با وجود ظریف‌کاری‌های اولیه در سبک رضا عباسـی و مکتب اصفهان، حالات نفسانی و شهوانی و توجه بـه ارزش‌های ظاهری در آخرین کارهای این سـبک غلبه یافته اسـت. چنان‌که در آثار واپسین رضا عباسی نه‌تنها از غنا و تنوع رنگ‌ها کاسته شـده و موضوعات نیز محدود شده‌اند بلکه تعابیر نیـز لطافت خود را از دسـت داده و به‌جـای آن بر زیبایی‌های ظاهری به‌عنوان کمال نظم اجتماعی نوین تأکید شده است؛ تبعاً این نوع هنر بیشتر هنری غیرمعنوی و مورد رضایت بینندهٔ جویای زیبایی اسـت. این ویژگی‌ها باعث شده تا اغلب صاحب‌نظران به این باور برسـند که نقاشی اواخر دورهٔ صفویه دچار انحطاط شده است. آن‌ها بر این باورند که بعد از دورهٔ شاه عباس، نقاشی ابهت و اهمیـت اولیهٔ خود را از دسـت داد و هنرمنـدان به جای ابداع به تقلید از نسـخ قدیمی روی آورده‌اند به‌خصوص رواج نقاشـی سـیاه‌قلم، گرچه نقاشـی را کم‌هزینه کرد و به میان مردم آورد، عدم حمایت دربار و تجاری شـدن نقاشی، باعث انحطاط آن شد (سـیوری، ۱۳۷٤؛ زکی، محمد، ۱۳۷۲). با وجود آنکه سبک رضا عباسی توسط افرادی چون معین مصور ادامه یافت، ولی چنانکه برخی صاحب‌نظران به درستی خاطرنشان کرده‌اند «تا سال ۱۹۰۱ ق. دیگر شیوه‌ای از مکتب نقاشی ایران {اصفهان} به جای نماند» (کنبی، ۱۳۷۸: ۱۱٤).

البته باید توجه داشت که علاوه بر این زمینه‌های داخلی، نفوذ هنر نقاشی اروپا به ایران ـ که در نتیجهٔ گسترش روابط همه‌جانبهٔ ایران و اروپا در زمان شاه‌عباس اول صورت گرفت ـ و گرایش دربار صفوی به هنر اروپایی و تشویق هنرمندان به پیروی از آن، زمینه را برای تأثیرپذیری نقاشی ایران از هنر نقاشی غرب، چه به شکل مسـتقیم و چه به شکل غیرمستقیم و از طریق دربار گورکانیان هنـد، فراهم نمود. در نتیجه، نوعی نقاشـی تلفیقی به‌وجود آمد که به‌تدریج هنرمندان ایرانی را به طرف الگوبرداری ناقص از هنر غرب سوق داد و سرانجام «در قرن ۱۲، به اضمحلال نقاشی ایران انجامید (زکی محمد، ۱۳۷۲: ۱٦۱). بدون تردید، علاوه بر علاقه و تشویق پادشاهان صفوی ارامنه، گرجی‌ها، روابط فرهنگی دربار صفوی با دربار عثمانی و هند، که هر دو تحت‌تأثیر نقاشـی غرب قـرار گرفته بودند، در تأثیرپذیری هنر ایران از هنر اروپا نیز مؤثر بوده‌اند.

در ایـن تأثیرپذیـری، نقاشـان ایرانـی عـلاوه بـر روش‌های برجسـته‌نمایی، فضاسـازی ژرف‌نما، منظره‌پردازی طبیعت‌گرا، سـایه‌پردازی، چهره‌پردازی واقع‌نما و حتی برهنه‌نگاری، از ابزار و وسایل نقاشی هنرمندان اروپایی، نظیر رنگ روغن، بوم نقاشی و رنگ‌های خاص نقاشی غربی نیز بهره گرفتند (خزائی، ۱۳۸۵: ۷؛ جوانی، ۱۳۸۵: ۱٤۵). به عقیدهٔ آندره گدار، نفوذ نقاشی اروپایی بر هنر نقاشـی ایران «باعث برهم‌خوردگی این محصول ایرانی شده و کیفیـت ایرانی آن را منحرف سـاخت»؛ بنابراین، «با اطمینان می‌توان گفت که سـلطنت شاه‌عباس شاهد پایان عصر درخشان مینیاتور ایران بوده است...» (گدار، ۱۳٤۰: ٤۷۱ـ٤۷۰).

به‌دلیل گرایش روزافزون به هنر نقاشی اروپا، در سال‌های پایانی سـدهٔ یازدهم، دو گرایـش متفاوت در عرصهٔ هنر نقاشـی ایران

پدید آمد: یـک گرایش به رهبری معین مصور، *افضل‌الحسـینی*، *محمدشـفیع عباسی* و... که بر ادامهٔ سنت نقاشی رضا عباسی پای می‌فشـرد، و گرایش دوم به رهبری محمد *زمان*، *علی‌قلی جبه‌دار* و *بهرام سـفره‌کش* که تحت حمایت رسـمی دربار صفوی، شیفته و مقلد نقاشـی اروپا بود. گرایش اول با مرگ معین مصور در حدود ۱۱۱۰ ق، تضعیف گردید ولی گرایش دوم، به شکل قانونی و رسمی به رواج خود ادامه داد (خزائی، ۱۳۸۵: ٦؛ جوانی، ۱۳۸۵: ۱۳۱).

این امر، از یک‌سو ناشی از درک ضرورت ایجاد یک تحول در نقاشی، از سـوی هنرمندان این عصر بود؛ از دیگرسـو، ناشـی از درک خطر انحطاط سبک رضا عباسی، از سوی شاه‌عباس دوم بود که در تلاش برای دست‌یابی به افق‌های تازه‌ای از خلاقیت و نوآوری در هنر نقاشی ایران، تصمیم به تربیت و آموزش هنرمندان پر قریحه و توانمند ایرانی در آکادمی‌های اروپایی گرفت و به همین منظور، تعدادی از آن‌ها را به اروپا فرستاد. ویلسن (۱۳۱۷) معتقد است که انحطاط هنر نقاشی ایران از همین زمان شروع شده و رو به پستی نهاد.

بـه هر حال از این زمان به بعد، دورانی جدید در تاریخ نقاشـی ایران آغاز شد که تا اواخر سدهٔ سیزدهم هجری قمری ادامه یافت. در طول این دوران، الگوبرداری‌های ناقصی از نقاشـی اروپایی انجام گرفت، که البته در انحطاط هرچه بیشتر مکتب نقاشی اصفهان مؤثر بود. برخی تلاش کردند نوعی تلفیق و سـازگاری میان سنت‌های نقاشی ایران و غرب ایجاد کنند ولی چالش میان این دو سنت هنری ادامه یافت و در دورهٔ معاصر، به برتری سنت نقاشی اروپایی انجامید.

نتیجه

در نتیجهٔ گسـترش قلمرو صفویان، سنن نقاشی به‌جای‌مانده از ادوار گذشته، در قلمرو آن‌ها با هم تلفیق شد و به پیدایش نخستین مکتب نقاشـی دورهٔ صفویه، یعنی مکتـب تبریز، منجر گردید. در این مکتب که میراث‌دار هنر نقاشی ایلخانان، آل جلایر و ترکمانان بود، عناصری از سـنت نقاشی غرب و شرق کشور، درهم‌آمیخت و در نتیجهٔ آن، شاهکارهایی چون مصورسازی شاهنامهٔ تهماسبی و خمسهٔ نظامی به‌وجود آمد.

با انتقـال پایتخت صفویان بـه قزوین، ابداعاتی چـون توجه به مسـئلهٔ حرکت، ترکیبات منطقی و نیز مسئلهٔ حجم و ژرف‌نمایی تصاویر، در مکتب تبریز پدید آمد. این ابداعات، در شـهر مشـهد، تشدید شد و استمرار یافت. هنرمندان در دربار محلی این شهر به نوآوری‌هایی چون حذف نماها و پس‌زمینه‌های پشت صحنه، توجه بـه موضوعات روزمره و مناظر روسـتایی، کاهش تعداد پیکره‌ها و تنوع رنگ‌ها، طراحی با خطوط نازک و ظریف و گرایش به کشیدن نقاشـی تـک‌ورق روی آوردند. این تحول، زمینـه را برای پیدایش مکتب اصفهان در دربار شاه‌عباس اول فراهم نمود. هنرمندان مکتب اصفهان نیز، هرچند در ابتدا به سـنت‌های هنری گذشـته وفادار ماندند و با شاهکارهای خود، نقاشی عصر صفوی را به اوج شکوفایی خود رسـاندند ولی در نتیجهٔ گرایش پادشـاهان صفوی و طبقات مرفه جامعه به هنر اروپا، هنرمندان این دوره به الگوبرداری ناقص از نقاشی طبیعت‌گرای غرب پرداختند. سرانجام نیز به‌رغم تلاش‌هایی که برای سـازگاری هنر ایرانی و اروپایی انجام گرفت، سنت نقاشی ایران تا حد زیادی مغلوب نقاشـی غرب گردید و در دوره‌های بعد، هنر نقاشی غرب بر نقاشی ایران فائق آمد.

*** منابع**

۱. بینیون، لورنس؛ ویکلینسـون، ل؛ گری، بازل. (۱۳۸۳). سـیر تاریخی نقاشی ایران، ترجمهٔ محمد ایرانمنش، چ ۳، تهران: امیرکبیر.
۲. پاکباز، رویین. (۱۳۸۳). نقاشی ایران از دیروز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.
۳. پوپ، آرتور. (۱۳۷۸). سیر و صور در نقاشی ایران، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.
٤. جوانـی، اصغـر. (۱۳۸۵). بنیان‌هـای مکتـب نقاشـی اصفهان، تهران: انتشـارات فرهنگستان هنر.
۵. خزایـی، محمد. (۱۳۸٦). «عوامل مؤثر در شـکل‌گیری مکتب نگارگری اصفهان»، مجموعه مقالات نگارگری، ج ۱، تهران: فرهنگستان هنر.
٦. رویمـر، هـــ. ر. (۱۳۸۰). «دورهٔ صفویان»، تاریخ ایـران کمبریج، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: جامی.
۷. حسـن، زکی محمد. (۱۳۷۲). تاریخ نقاشـی در ایران، ترجمهٔ ابوالقاسـم سحاب، تهران: سحاب.
۸. سـاریخانی، مجید. (۱۳۸۳). «نقاشـی ایران از دورهٔ صفویه تـا اواخر قاجار»، وقف میراث جاویدان، ش ٤۷ و ٤۸، پاییز و زمستان.
۹. سـودآور، ابوالعلاء. (۱۳۷٤). «نگارگری در دوران صفویه»، ترجمهٔ مهدی حسینی، نشریهٔ هنر، ش ۲۹، تابستان و پاییز.
۱۰. شریف‌زاده، عبدالمجید. (۱۳۸۲). تاریخ هنر نگارگری، چ ۱، تهران: کمال هنر.
۱۱. سـیوری، راجر. (۱۳۷٤). ایران عصر صفوی، ترجمهٔ کامبیز عزیزی، تهران: نشـر مرکز، چ ٤.
۱۲. کنبی، شیلا. (۱۳۷۸). نقاشی ایران، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
۱۳. کری ولش، اسـتوارت. (۱۳۸٦). نقاشـی ایرانی، ترجمهٔ احمدرضـا اتقاء، تهران: فرهنگستان هنر.
۱٤. گری، بازیل. (۱۳۸٤). نقاشی ایرانی، ترجمهٔ عربعلی شروه، چ ۱، تهران: دنیای نو.
۱۵. گل‌محمدی، جواد. (۱۳۵٦). «ویژگی‌های نقاشی مکتب صفوی»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۹۷ و ۹۸، بهار و تابستان.
۱٦. معمارزاده، محمد. (۱۳۸۸). «نقاشی عصر صفوی»، نشریهٔ جلوهٔ هنر، دورهٔ جدید، ش ۲، پاییز و زمستان.
۱۷. ویلسـن، کریسـتی. (۱۳۱۷). تاریخ صنایـع ایران، ترجمهٔ عبـدالله فریار، تهران: چاپخانهٔ بروخیم.