Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering

A Comparative Study of Farangi-Sazi in the Thematic Figural Works of Mohammad Zaman and Ali-Qoli Beg Jabbadar

1. Mahnaz Abdolmaleki*: Master's Degree in Illustration, Shahed University, Tehran, Iran.

***Corresponding Author's Email Address: mahnaz.abdolmaleki.6532@gmail.com**

How to Cite: Abdolmaleki, M. (2026). A Comparative Study of Farangi-Sazi in the Thematic Figural Works of Mohammad Zaman and Ali-Qoli Beg Jabbadar. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 4(3), 1-29.

Abstract:

With the transfer of the capital from Qazvin to Isfahan by Shah Abbas I, Europeans entered Iran, particularly Isfahan, and as a result, artists came under the influence of European painting. Iranian painting, which was imaginative and lacked perspective as well as chiaroscuro, no longer satisfied the tastes of Safavid artists and kings; this was because the kings wanted their portraits to be realistic and close to nature, like European works. Therefore, during the reign of Shah Abbas II, two artists named Mohammad Zaman and Ali-Qoli Beg Jabbadar depicted their paintings in the European manner while preserving Iranian traditions. Consequently, a style known as Farangi-Sazi emerged in Iran. Mohammad Zaman and Ali-Qoli Beg Jabbadar remained active until the end of the eleventh century AH. The present study examines the factors influencing the formation of the Farangi-Sazi method in the paintings of these two artists, their stylistic characteristics, and the similarities and differences in the figural works of Mohammad Zaman and Ali-Qoli Beg Jabbadar. In view of this objective, the following two questions are raised: a) What are the factors influencing the formation of the Farangi-Sazi method in the works of these two artists, Mohammad Zaman and Ali-Qoli Beg Jabbadar? b) What are the similarities and differences in the figural works of Mohammad Zaman and Ali-Qoli Beg Jabbadar? These questions are answered through a descriptive-analytical method and a comparative study, while the required data were collected through library research and observation of the works. The results of this study show that factors such as the arrival of Europeans in Iran, relations between India and Iran, the Armenians living in Julfa, and the interest of Safavid kings, particularly Shah Abbas II, in painting caused the Isfahan School to be influenced by European and Indian paintings. However, the works of artists such as Mohammad Zaman and Ali-Qoli Jabbadar preserved their Iranian identity and created a combination of Eastern and Western art in the eleventh century AH; as a result, they developed a distinctive hybrid style of their own.

Keywords: thematic figural works, Farangi-Sazi, Mohammad Zaman, Ali-Qoli Beg Jabbadar

Received: 07 March 2026

Revised: 03 June 2026

Accepted: 10 June 2026

Initial Publication: 22 June 2026

Final Publication: 23 September 2026

Copyright: © 2026 by the authors. Published under the terms and conditions of Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

تجلی هنر در معماری و شهرسازی

مطالعه تطبیقی فرنگی سازی در پیکره های موضوعی محمد زمان و علی قلی بیک جبادار

۱. مهناز عبدالملکی*: کارشناسی ارشد تصویر سازی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: mahnaz.abdolmaleki.6532@gmail.com

نحوه استناددهی: عبدالملکی، مهناز. (۱۴۰۵). مطالعه تطبیقی فرنگی سازی در پیکره های موضوعی محمد زمان و علی قلی بیک جبادار. *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۴(۳)، ۲۹-۱.

چکیده

با انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان توسط شاه عباس اول، اروپاییان وارد ایران به خصوص اصفهان شدند که به موجب این امر هنرمندان تحت تأثیر نقاشی‌های اروپایی قرار گرفتند. نقاشی ایران که خیالی، فاقد پرسپکتیو و سایه روشن بود. دیگر پاسخگوی طبع هنرمندان و پادشاهان صفوی نبود؛ چرا که پادشاهان می خواستند چهره آنها مانند آثار اروپاییان واقع گرا و به طبیعت نزدیک باشد. از این رو در زمان شاه عباس دوم، دو هنرمند به نامهای محمد زمان و علی قلی بیک جبادار نقاشیهای خود را به شیوه اروپاییان با حفظ سنت‌های ایرانی به تصویر می کشیدند. در نتیجه سبکی به نام فرنگی سازی در ایران به وجود آمد. محمد زمان و علی قلی بیک جبادار، این دو، تا پایان قرن یازدهم فعال بودند. در پژوهش حاضر به بررسی عوامل تأثیرگذار در شکل گیری اسلوب فرنگی سازی در نقاشی های این دو هنرمند، ویژگیهای سبکی و نیز وجوه اشتراک و افتراق آثار پیکره نگاریهای محمد زمان و علی قلی بیک جبادار پرداخته شده است.با توجه به این هدف دو پرسش زیر مطرح شده است: الف- عوامل تأثیرگذار در شکل گیری اسلوب فرنگی سازی در آثار این دو هنرمند، محمد زمان و علی قلی بیک جبادار کدامند؟ ب- وجوه اشتراک و افتراق آثار پیکره نگاری‌های محمد زمان و علی قلی بیک جبادار چیست؟ پاسخ به این پرسش‌ها به روش توصیفی- تحلیلی و با مطالعه تطبیقی بوده و اطلاعات مورد نیاز به روش کتابخانه ای و مشاهده آثار گردآوری شده است. نتایج این پژوهش نشان می دهد که عواملی مانند ورود اروپاییان به ایران، ارتباط هند و ایران، ارمنیانی که در جلفا زندگی می کنند، علاقه پادشاهان صفوی، به خصوص شاه عباس دوم به نقاشی باعث شد که مکتب اصفهان تحت تأثیر نقاشیهای اروپایی و هندی قرار بگیرد ولی آثار هنرمندانی مانند محمد زمان و علی قلی جبه دار ماهیت ایرانی بودن خود را حفظ کردند و ترکیبی از هنر شرقی و غربی را در قرن یازدهم به وجود آوردند؛ و در نتیجه سبکی ترکیبی مخصوص به خود را به وجود آوردند.

کلیدواژگان: *پیکره های موضوعی، فرنگی سازی، محمد زمان، علی قلی بیک جبادار*

تاریخ دریافت: ۱۶ اسفند ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۳ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۲۰ خرداد ۱۴۰۵

اولین انتشار: ۱ تیر ۱۴۰۵

انتشار نهایی: ۱ مهر ۱۴۰۵

مجوز و حق نشر: © ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

مقدمه

با ورود اروپاییان به ایران در زمان شاه عباس اول، زمینه برای بروز تغییرات تجاری، سیاسی، فرهنگی و هنری به وجود آمد. دستاورد این ارتباط و ورود هنرمندان و نقاشان اروپایی به ایران، باعث به‌وجودآمدن تغییراتی در نگارگری سنتی ایران شد. ذوق و قریحه هنرمندان، پادشاهان صفوی و حتی مردم عادی، به‌ویژه ثروتمندان، تغییر کرد. دیگر نگارگری ایرانی پاسخ‌گوی آن دوره نبود؛ پادشاهان می‌خواستند تصاویر آن‌ها به‌صورت واقع‌گرا و شبیه خودشان با قواعد پرسپکتیو غربی باشد. شاه عباس دوم، شیفته نقاشی اروپایی بود. حتی عده‌ای از هنرمندان را برای آموزش نقاشی به رم فرستاد.

نقاشی مکتب اصفهان انسان‌محور است. انسان از روزگاران گذشته، حتی زمانی که در غارها زندگی می‌کرد، تصاویری هرچند انتزاعی از خود، بیشتر با موضوع شکار، می‌کشید و نشان می‌داد که چگونه در شکار پیروز می‌شود و به آن باور داشت. رفته‌رفته این نقاشی‌ها دچار تغییراتی شد. در نگارگری ایرانی، نقاشی به‌صورت خیالی، فاقد پرسپکتیو، رنگ‌ها به‌صورت تخت و بدون سایه‌روشن بود. با ورود اروپاییان به ایران، نقاشی دچار تغییراتی از جمله واقع‌گرایی، قوانین پرسپکتیو و سایه‌روشن شد. مکتب اصفهان بدین ترتیب شکل گرفت که به این شیوه فرنگی‌سازی می‌گفتند. در زمان شاه عباس دوم، دو هنرمند در زمینه فرنگی‌سازی خوش درخشیدند: محمد زمان و علی قلی بیک جبادار. با درنظرگرفتن این نکته که این دو هنرمند، محمد زمان و علی قلی بیک جبادار، نسبت به سایر هنرمندان بیشترین تأثیر را از آثار اروپایی گرفته‌اند و محمد زمان صاحب سبکی نو در قرن یازدهم است، این پژوهش در راستای پاسخ‌گویی به پرسش‌هایی چون عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری اسلوب فرنگی‌سازی در آثار این دو هنرمند، محمد زمان و علی قلی بیک جبادار، کدام‌اند؟

وجوه اشتراک و افتراق آثار پیکره‌نگاری‌های این دو هنرمند چیست؟

و با هدف بررسی عوامل تأثیرگذار اسلوب فرنگی‌سازی در نقاشی‌های محمد زمان و علی قلی بیک جبادار، به بررسی آثار این دو هنرمند و وجوه اشتراک و افتراق در آثار آن‌ها پرداخته شده است.

روش تحقیق و جامعه آماری

روش پژوهش در این مقاله، به شیوه جمع‌آوری کتابخانه‌ای اطلاعات و از نوع توصیفی ـ تحلیلی است. در این پژوهش، آثار محمد زمان و علی قلی بیگ جبادار از نقاشان فرنگی‌ساز مکتب اصفهان، به‌منظور دست‌یابی به مؤلفه‌های تصویری، مورد بررسی و مطالعه قرار گرفت. سپس با توجه به اهداف مورد نظر، چند اثر از پیکره‌نگاری‌های این دو هنرمند به‌عنوان جامعه آماری پژوهش حاضر انتخاب گردید.

پیشینه تحقیق

تاکنون تحقیقات متعددی در مورد محمد زمان و علی قلی بیک جبادار انجام شده است، اما پژوهشی مبتنی بر مطالعه تطبیقی فرنگی‌سازی در پیکره‌های موضوعی محمد زمان و علی قلی بیک جبادار صورت نگرفته است. در این میان، منابعی چون کتاب «مکتب نگارگری اصفهان» تألیف یعقوب آژند در سال ۱۳۸۵ که در آن به فرنگی‌سازی، نقاشان فرنگی‌ساز و عوامل تأثیرگذار در فرنگی‌سازی مکتب اصفهان پرداخته شده است، کتاب «گردهمایی مکتب اصفهان/ مجموعه مقالات نگارگری» به جمع‌آوری دکتر اصغر جوانی در سال ۱۳۸۶ که مجموعه مقالاتی در مورد مکتب اصفهان است، همچنین از دکتر اصغر جوانی کتاب «بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان» که در سال ۱۳۸۵ به نگارش درآمده است و در آن به بررسی فرنگی‌سازی و معرفی هنرمندان مکتب اصفهان می‌پردازد، و نیز کتابی دیگر

تحت عنوان «مینیاتورهای مکتب ایران و هند/ احوال و آثار محمد زمان» که مجموعه مقالاتی از استوارت کری ولش و یحیی ذکاء است که در سال ۱۳۷۳ به نگارش درآمده است و یحیی ذکاء در این کتاب به عوامل تأثیرگذار در فرنگی‌سازی و معرفی محمد زمان و آثار او می‌پردازد. از مقالاتی که در این زمینه به چاپ رسیده است، می‌توان به «محمد زمان، نقاش گل‌آرای قلمدان» نوشته محمد صارمی (۱۳۸۲)، که به قلمدان‌هایی که محمد زمان کار کرده می‌پردازد، «تشکیلات کتابخانه و نقاشخانه در مکتب اصفهان» نوشته یعقوب آژند (۱۳۸۴)، که این مقاله به بررسی کتابخانه و نقاشخانه و اشخاصی که در مکتب اصفهان به سمت کتابدار رسیده‌اند، از جمله علی قلی بیک جبادار، می‌پردازد، باز هم از همین نویسنده، یعقوب آژند، «علی قلی بیک جبه‌دار ـ کتابدار» (۱۳۸۲)، که به معرفی علی قلی بیک جبه‌دار و آثار او می‌پردازد، «فرنگی‌سازی در نگارگری مکتب اصفهان: رویکردی فرهنگی» به نوشته زهرا مسعودی امین (۱۳۹۴)، که به بررسی عوامل فرهنگی در اسلوب فرنگی‌سازی پرداخته است، و «مروری بر احوال و آثار محمد زمان، نگارگر عصر صفوی؛ اسیر وسوسه‌های دلبستگی و فریب» نوشته هادی هدایت (۱۳۶۵)، که در آن به سبک غربی محمد زمان پرداخته است، اشاره کرد.

اگر به سیر هنر در مدت ۲۵۰ سال در دوره صفوی توجه کنیم، درمی‌یابیم آنچه مکتب اصفهان را برجسته می‌سازد، دامنه زمانی این مکتب است که بالغ بر یک سده را به خود اختصاص می‌دهد. مکتب تبریز از سال ۹۰۶ تا ۹۵۶ق، یعنی پنجاه سال، طول کشید؛ مکتب قزوین هم از سال ۹۵۶ تا ۱۰۰۶ق نیم‌سده‌ای را دربرمی‌گیرد؛ اما مکتب اصفهان از سال ۱۰۰۶ تا ۱۱۳۵ق بیش از یک سده را در شمول خود قرار می‌دهد. پس این مکتب از نظر زمانی، آن‌مایه فرصت داشت که از سد سنت بگذرد و دستگاه هنری جدیدی را فراز آورد (1). در اینجا دوره مورد بحث ما سلطنت‌های شاه صفی اول، شاه عباس دوم، شاه سلیمان و سلطان حسین را دربرمی‌گیرد. از میان چهار سلطان یادشده، تنها شاه عباس دوم و کوشندگی او در قلمرو هنرها قابل اعتنا است (1).

در دوره شاه عباس اول، ورود ارمنیان و گرجیان به جامعه اصفهان و ایجاد کلیساها در این شهر، علاوه بر اینکه بر رونق اقتصادی و تجاری این شهر می‌افزاید، ایرانیان را با شیوه نقاشی اروپایی هم آشنا می‌سازد. در این دوره، شیوه نگارگری سنتی همچنان استمرار می‌یابد، ولی در طراحی، رنگ‌بندی، پیکرنگاری و منظره‌پردازی آن تحولی چشمگیر صورت می‌بندد و به طبیعت‌گرایی نزدیک می‌شود. در آن گاهی هم تأثیراتی از نگارگری هندی چهره می‌نمایاند. نگاره‌های مستقل رشد پیدا می‌کند و رضا عباسی در این قلمرو کوشاست و موضوعات زندگی روزمره را به تصویر می‌کشد (1). پس از مرگ شاه عباس اول، شاه صفی اول جانشین او می‌شود. او از نقاشخانه همایونی حمایت می‌کند و با یاری آقا رضا عباسی، کتاب‌آرایی در روزگار وی ادامه می‌یابد. پس از مرگ شاه صفی، شاه عباس دوم بر سر کار می‌آید. او همچون شاه عباس اول، با سلیقه و ذوق هنری سرشته است و از نگارگری پشتیبانی می‌کند. معین مصور، شاگرد آقارضا عباسی، محمد قاسم، محمدیوسف و افضل الحسینی (میر افضل تونی) از نقاشان دربار او هستند (1).

رضا عباسی تمایل به مشاهده و ثبت واقعیت را بیشتر در طرح‌های سیاه‌قلم، تک‌چهره‌ها و تک‌نگاره‌های خود بروز داد. پس از درگذشت صادق بیگ، رضا عباسی به مدت یک ربع قرن بدون رقیب باقی ماند. سبک نومایه وی بر اساس ارزش‌های بصری خط استوار بود. او رسام چیره‌دستی بود که با تغییر ضخامت خطوط به‌وسیله قلم‌نی‌ای می‌توانست حجم‌ها و شکن‌ها را در نهایت ظرافت نشان دهد. به‌تدریج، این طرح‌ها کامل‌تر و قلم‌زنی‌ها و طراحی‌های او آزادانه‌تر ارائه شد و بعدها رنگ‌آمیزی آن به قهوه‌ای، زرد و بنفش تغییر یافت. در مجالس او، آدم‌ها معدود، بزرگ‌تر از اندازه متعارف و غالباً بی‌ارتباط با محیط هستند. نظام رنگ‌بندی و ساختار فضا نیز در کار او ساده شده است. به‌طور کلی، در هنر او خط بر رنگ فایق آمد (2). به‌طور کلی، رضا عباسی گرایش زیادی به رئالیسم، واقع‌گرایی، داشت، اما به‌تدریج، اولین نشانه‌های انحطاط با سستی در طرح اشکال و چهره‌ها و ضعف نسبی در هماهنگی رنگ‌ها آشکار شد (2). در کل، سبک

ضعیف‌تر و غیرشاخصی به‌وسیله رضا شروع شد. این سبک، ماهیتاً برای تصویر صحنه‌های حماسی نامناسب بود (2). در زمان رضا عباسی، اروپاییان به ایران راه یافته بودند. گرچه رضا گاه مردان اروپایی را موضوع کارش قرار می‌داد، هرگز نکوشید از اسلوب‌های سایه‌پردازی و پرسپکتیو استفاده کند (2). این پدیده در سده یازدهم هجری توسط رضا عباسی، بنیان‌گذار نقاشی مکتب اصفهان، و شاگردان بی‌شمار وی شکل گرفت. بدین ترتیب، نقاشی با جداشدن از کتاب‌آرایی، کارکرد عمده خود، یعنی مصورسازی، را از دست داد. از آن پس، به‌تدریج تصویرهای ریزنقش، تک‌چهره‌ها و دیوارنگاره‌ها جانشین مصورسازی گردید و از آن پس، تصاویر کتاب به نقاشی با مقیاس بزرگ‌تر استحاله یافت. تمام این تغییرات به‌تدریج به کاهش نقش و اهمیت نقاشی کتاب در سده‌های میانه منجر شد و بر هنر مصورسازی کتاب تأثیر بسیار برجای گذاشت (3). با وجود این، رضا عباسی آخرین نقاش بزرگ مینیاتور بود و پس از او هنر ایرانی به‌سرعت افول کرد و در نهایت به طرح‌های سبک و خام بازاری تبدیل شد. رضا پس از فوت شاه عباس اول چند سالی در قید حیات بود (2).

به نظر می‌رسد که شاه عباس دوم نخستین فردی بود که دریافت نقاشی ایران در خطر استغراق کامل در سبک و سنت رضا عباسی قرار دارد و اگر لازم است به افق‌های جدیدی از خلاقیت و تازگی دست یابد، باید محرکه و انگیزه‌ای تازه بدان دمیده شود. مناسب‌ترین راهی که به نظر می‌رسید، تربیت و پرورش جوانان پرقریحه و توانمند در نقاشخانه‌های فرنگ بود و به همین دلیل، وی تعدادی هنرجو را با مستمری راهی رم کرد (2).

صفی دوم، معروف به شاه سلیمان، پس از مرگ شاه عباس دوم، به جای او می‌نشیند و بیست‌وهشت سال حکومت می‌کند و چندان علاقه‌ای به امور حکومتی و قدرت مرکزی نشان نمی‌دهد. حکومت صفوی در زمان او رو به انحطاط می‌رود. در این دوره هم کتاب‌آرایی همچنان وجود دارد، ولی تعداد نسخه‌ها کاهش می‌یابد و کیفیت آن پایین می‌آید. از نقاشان برجسته این دوره، محمد زمان است. نقاشی‌های وی کاملاً اروپایی است و نگاره‌هایی به نسخه‌های پیشین می‌افزاید و می‌رساند که از پشتیبانی دربار برخوردار است و از دیگر نقاشان کوشای این زمان، علی قلی جبادار و بهرام سفره‌کش است. با روی‌کارآمدن شاه سلطان حسین، ایران از طرف افاغنه و ازبکان مورد تهدید قرار می‌گیرد و در نهایت اصفهان به دست افاغنه سقوط می‌کند و شاه سلطان حسین از شاهی می‌افتد و سلطنت صفوی واپسین دم خود را می‌کشد. کتاب‌آرایی در زمان سلطان حسین، که اوج سخت‌گیری مذهبی هم هست، نادر است (1).

عوامل کشف راه‌های جدید نقاشی از دوران شاه عباس اول آماده می‌شود و هنرمندان دوره پسین نقاشی صفوی محصولات آن را درو می‌کنند. در این روزگار، الهام از چین جای خود را به تأثیرپذیری از شیوه نقاشی اروپایی می‌دهد. وجود اروپاییان در آسیا و از جمله در ایران و ورود کالاها، دست‌ساخته‌ها و دستاوردهای هنری آن‌ها به ممالک شرقی و آشنایی هنرمندان با عناصر نقاشی اروپایی، این ضرورت را پیش می‌کشد که در نقاشی ایران تکانی پدید آید و نوآوری‌هایی صورت گیرد و در واقع، تولیدات هنری «معاصر» شود تا با ضرورت‌های زمانه تطبیق کند و از رکود، ماسیدگی، تکرار، قراردادها و اصول چندگانه بپرهیزد. این کار بر عهده چند تن از هنرمندان، محمد زمان، علی قلی جبادار، شیخ عباسی، بهرام سفره‌کش و حتی معین مصور، قرار می‌گیرد. نقاشی سنتی ایران رفته‌رفته از صحنه خارج می‌شود یا دامنه عملکرد آن به‌شدت محدود می‌گردد و شیوه نقاشی اروپایی جای آن را می‌گیرد. این دگرگونی‌ها مقارن با زمانی است که طرز نگرش هنرمندان به پدیده‌های پیرامون خود در حال تغییر و تحول است و اصول زیبایی‌شناسی چندساله، ذوق و سلیقه آن‌ها را ارضا نمی‌کند. آن‌ها در پی نوآوری و ابتکار هستند (1).

در سده یازدهم/ هفدهم، نقاشی ایرانی در شرایط خاصی قرار گرفت. در این زمان، با تنوع اندیشه‌ها و تفاوت‌های زیبایی‌شناسانه نقاشان و نگارگران روبه‌رو هستیم. از یک‌سو، نقاشانی متأثر از هنر اروپایی به الگوبرداری‌های ناقص از نقاشی طبیعت‌گرا، تک‌نگاره‌گری، طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب

می‌پردازند که به سست‌شدن پیوند نقاشی ایران با ادبیات می‌انجامد؛ از سوی دیگر، شماری از نقاشان می‌کوشند نوعی سازگاری میان سنت‌های تصویری شرقی و غربی برقرار سازند. در واقع، این نقاشان سعی می‌کنند برجسته‌سازی و ژرف‌نمایی نقاشی اروپایی یا هندی را با عناصر ایرانی بیامیزند. گروهی از نقاشان نیز ادامه‌دهندگان سنت نگارگری ایرانی هستند. بدین‌سان، با تفاوت‌هایی که در معیارهای زیبایی‌شناسانه هنرمندان پدید می‌آید، زمینه تحول نقاشی ایرانی فراهم می‌شود (4).

فرنگی‌سازی:

عنوان فرنگ را مسلمانان از فرانک‌ها گرفتند که در حقیقت، اقوام اصلی سرزمین گل یا فرانسه امروزی بودند. بعدها این اصطلاح به‌طور مطلق در مورد اقوام مختلف اروپا به کار رفت؛ چنان‌که رشیدالدین فضل‌الله در جامع‌التواریخ خود، که نخستین تاریخ عمومی جهان در سرزمین‌های اسلامی است، چنین افاده‌ای از این اصطلاح کرده است. اصطلاح فرنگ در دوره صفویان به‌طور مطلق در مورد اروپاییان و مسیحیان به کار می‌رفت؛ از این رو، گرجیان و ارمنیان هم که دین مسیحی داشتند، در شمول این اصطلاح قرار داشتند (1).

صادقی بیک افشار در رساله قانون‌الصور، نقاشی را به هفت اصل تقسیم می‌کند: اسلیمی، ختایی (نقوش گیاهی چینی‌وار)، ابر (نقوش گیاهی ابرسان)، واق (پیچک‌های مشتمل بر کله انسان)، نیلوفر (پیچک‌های نیلوفری و نقوش برخاسته از آن)، فرنگی (نقوش فرنگی)، بند رومی (نقوش گره‌دار آناتولی). در این طبقه‌بندی، شیوه یا نوع فرنگی در مرحله ششم قرار دارد و معلوم است که در نقاشی ایران دوره صفوی مکانت ویژه‌ای داشته است. نقوش و عناصر فرنگی چنان در نقاشی ایرانی هضم شد که ترکیبی نو فراز آورد. این آثار گرچه در قیاس با دستاوردهای اروپا خام و ناپخته بود، ولی به‌هرحال آب‌ورنگ ایرانی داشت (1).

فرنگی‌سازی «اصطلاحی هنری است که به الگوبرداری ناقص از نقاشی اروپایی گفته می‌شود. این شیوه الگوبرداری فارغ از دید ژرف‌گرایانه است، به‌طوری که به‌صورت 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». در دوران صفویان، نقاشی ناتورالیستی اروپا به علل گوناگون وارد ایران شد و نظر نقاشان ایرانی را معطوف به خود داشت، به‌گونه‌ای که آن‌ها از اصول و قواعد این نقاشی الگوبرداری کردند و از این زمان به بعد، عنوان فرنگی‌سازی به اسلوبی اطلاق شد که عناصر نقاشی اروپایی، مانند برجسته‌نمایی، حجم‌نمایی و نقش‌مایه‌های اروپایی، را به کار می‌گرفت (5).

با توجه به ارتباط رو به گسترش با کشورهای اروپایی، نقاشی ایران تحت تأثیر سبک نقاشی اروپایی قرار گرفت و سبک نقاشی ایرانی در دو بعد پیشرفت کرد: ناتورالیسم و پرسپکتیو (6).

در واقع، شیوه فرنگی‌سازی گونه‌ای از هنر ترکیبی یا التقاطی است که وجه ایرانی آن قوی و به جهت زیبایی‌شناسی نقاشی 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، همه‌چیز را به قالب خودی برگردانده و به‌اصطلاح ایرانیزه کرده‌اند (5). فرنگی‌سازی از زمانی بین نقاشان ایران مرسوم می‌شود که با آثار ملل اروپایی آشنا می‌شوند؛ از این رو، اصطلاح «فرنگی» می‌باید به نقاشی‌هایی اطلاق شده باشد که خصوصیات ظاهری فرنگی، اعم از جامه‌ها، چهره‌ها و ویژگی‌های زندگی آن‌ها را داشته است. «این اصطلاح بعدها همگام با تحولات نقاشی غربی، از جمله رواج پرسپکتیو در آن، متحول شد و خصوصیاتی را دربرگرفت که در نقاشی ناتورالیستی

اروپایی موجود بود؛ اعم از پرسپکتیو، رنگ روغن، بوم نقاشی و غیره» (7). فرنگی‌سازی جدای از نمود سبکی، به واقع‌گرایی تصویری، از جمله شباهت‌سازی، نیز گرایش داشت (8).

نقوش کاربردی در فرنگی‌سازی:

اصل فرنگی در قلمرو نقش‌مایه‌های تزیینی شامل شماری از نقوش گل‌ها و گیاهان بود که پیش‌تر در تزیینات بیزانسی به کار می‌رفته است. به نظر می‌رسد که یکی از نقش‌مایه‌های مهم فرنگ، نقش‌مایه فرشته باشد که به فراوانی در کتب مصور سده‌های سیزدهم و چهاردهم میلادی بیزانس و غیره تصویر شده است. از نقش‌مایه‌های دیگر فرنگی، گل‌های ریزنقشی بود با ساقه‌های پیچاپیچ که در حواشی نسخه‌ها و تذهیب از آن‌ها بهره می‌گرفتند. گاهی اوقات، طرح‌های اسلیمی را با فرنگی درمی‌آمیختند و ترکیبی زیبا پدید می‌آوردند. نقش‌مایه فرنگی در دوره صفویان، علاوه بر تزیین، مفهوم دیگری یافت و آن هم تحولی بود که از دوره رنسانس به بعد در نقاشی اروپایی رخ داده بود؛ یعنی انواع حکاکی با تیزاب برای تولید گراوورها و باسمه‌ها مورد توجه نقاشان و طراحان قرار گرفت و به‌ویژه در تصویر چاپی و چاپ کتاب‌ها به کار رفت. تولید تصاویر با چاپ سنگی رواج گسترده‌ای یافت و شماری از هنرمندان آثار خود را با این شیوه هنری به ثبت رساندند. شمار زیادی از این تصاویر چاپی به کشورهای دیگر، از جمله ایران، رسید و توجه نقاشان و طراحان را به خود جلب کرد و زمینه را برای بسط و گسترش شیوه‌ای به نام «فرنگی‌سازی» فراهم ساخت (7).

فرنگی‌سازی شیوه‌ای از نقاشی بود که از اوایل دوره صفوی در ایران رواج یافت و ظاهراً مولانا شیخ محمد سبزواری از جمله نقاشانی بود که در دوره شاه طهماسب «صورت فرنگی را در عجم او تقلید نمود و شایع ساخت». اما کسی تعبیر از او گونه‌سازی و چهره‌پردازی نکرد. «از آثار فرنگی‌سازی شیخ محمد چیزی باقی نمانده است. آنچه از او باقی است، نگاره‌هایی به سبک سنتی نگارگری ایران یا نگاره‌هایی در هفت‌اورنگ جامی است. با توجه به آثار بازمانده، شاید بتوان صادقی بیک افشار را نخستین نقاشی دانست که از او چند تک‌چهره با اسلوب فرنگی‌سازی در دست است (1).

عوامل تأثیرگذار در فرنگی‌سازی:

دوران فرمانروایی شاه عباس اول، آغاز دوره دوم مکتب نقاشی صفوی است که با اوج‌گیری درخشان هنرهای دیگر نیز همراه است. عوامل بسیاری در تحول نقاشی تأثیر کرد: ۱. ارتباط دربار صفوی با دربار گورکانی؛ ۲. مهاجرت ارمنیان در سده یازدهم/ هفدهم به جلفا و به‌خصوص حضور بازرگانان ارمنی که نقشی مهم در تجارت خارجی و ارتباط تجاری با کشورهای اروپایی و همسایگان شرقی ایران داشتند، از مهم‌ترین این عوامل است (4).

ورود اروپاییان به ایران:

جهانگردان و سیاحان اروپایی تقریباً از اواخر سده نهم هجری به دلایل و انگیزه‌هایی همچون تجارت، ارائه پیشنهاد اتحاد به ایران برای مقابله با قدرت عثمانی، یا مأموریت‌های دولتی و سفارتی، راهی ایران شدند. شاه عباس اول، بنیان‌گذار کارخانه نساجی اصفهان، گروهی از آمریکایی‌ها را برای بالابردن کیفیت محصولات به اصفهان آورد (6). پایتخت صفویان، اصفهان، در زمان شاه عباس اول به یک مرکز تجاری و بازرگانی بین‌المللی تبدیل می‌شود. بازرگانان، تاجران و سوداگران از هر صنف، ملت و قوم در آن رفت‌وآمد می‌کنند و کالاهای خود را در معرض دادوستد خریداران قرار می‌دهند. تجارتخانه‌ها برپا می‌شود؛ کارگزاران شرکت‌های بین‌المللی انگلیس، فرانسه، هلند، پرتغال و غیره ترکیبی جدید در دل شهر به وجود می‌آورند؛ سیاحان، سفیران و مبلغان مذهبی با قصدی کمابیش روشن وارد

شهر می‌شوند و در تکاپوی اهداف خود راه می‌افتند (1). شاه عباس معامله با خارجی‌ها را تشویق می‌کرد و بازار شهر اصفهان محل رفت‌وآمد و معاملات خارجی‌ها، از جمله خریدوفروش پرده‌های نقاشی، بود (4).

بر اثر تأثیر نقاشی‌های اروپایی، حتی در شیوه مینیاتورسازی نیز، شبیه‌سازی و انتخاب موضوع‌های روزمره، کم‌کم دیدار گردید و مصوران مینیاتورساز کوشیدند به‌جای نقاشی سبک تزیینی پیشین و مجالس رزم و بزم، شکار، چوگان‌بازی، مغازله و معاشقه، به نقاشی مناظر طبیعی، چهره‌گشایی و دورنماسازی بپردازند و گروهی از آنان نیز برای خوشایند شاه و درباریان و بنا بر تقاضای زمان و پیروی از میل خواستاران، شروع به تقلید از نقاشی‌های اروپایی یا به‌اصطلاح آن زمان، فرنگی‌سازی کردند (9).

با توجه به بررسی‌هایی که اخیراً صورت گرفته، معلوم شده است که سابقاً تعدادی نقاش اروپایی در دربار صفوی کار می‌کرده‌اند. برای نمونه، شاه عباس اول برای تزیین دیوارهای قصرش در اصفهان، یک نقاش یونانی به نام جولز، که در دانشگاه هنر ایتالیا تحصیل کرده بود، و یک هلندی به نام جان را استخدام کرده بود (6).

دیگر عامل مؤثر، رابطه مستقیم هنرمندان ایرانی با سفیران، جهانگردان و هنرمندان فرنگی است که از اوایل قرن یازدهم هجری به دربار صفویان در اصفهان راه یافتند. در همان دوران، کتاب‌های مصور اروپایی یا نقاشی‌های تک‌برگ به‌صورت اصلی یا گراوور به دربار صفوی راه یافت. حتی هنرمندان اروپایی در اصفهان افراد یا بناهای مهم را به تصویر کشیدند که عموماً مورد توجه شاه و مردم قرار گرفت. نگارگران ایرانی در آغاز با رونگاری از نقاشی‌های اروپایی شروع کردند و بعدها سعی کردند آثار خود را به پیروی از یک اروپایی اجرا کنند (4).

در دهه ۱۹۷۰ بالغ بر ششصد گراوور یا تصاویر چاپی اروپایی منتشر شد که موضوع این تصاویر از مضامین انجیل گرفته تا کلاسیک، منظره‌پردازی و انواع جامه‌ها و نشان‌ها را دربرمی‌گرفت (1).

شیوه نقاشی اروپاییان که به شکل طبیعی و شباهت به اصل و رعایت اصول و قوانین مناظر و مرایا، یعنی پرسپکتیو، بود و نقاشی ایرانی، یعنی سبک مینیاتور، فاقد آن بود، همواره ایرانیان را دچار حیرت و تحسین می‌کرد. پادشاهان و بزرگان ایران‌زمین که بر پایه غریزه حب ذات علاقه‌مند بودند پیکره‌های آن‌ها طبیعی و حقیقی نگاشته شود و به یادگار بماند، توجه فراوانی به نقاشی اروپایی داشتند و پرده‌نقاشی‌های غربی، که اغلب به‌عنوان هدیه از سوی اروپاییان به شاهان و فرمانروایان ایرانی تقدیم می‌گردید، به ایران آورده می‌شد (9).

هیئت‌های سیاسی و بازرگانی اروپا معمولاً در میان اعضای خود چند طراح، نقشه‌کش و نقاش هم داشتند تا دیدنی‌های نقاط مختلف ممالکی را که از آن‌ها می‌گذشتند، نقاشی کنند. سبک، شیوه و تکنیک نقاشی این نقاشان نظر شاهان صفوی را به خود معطوف داشت، به‌طوری که از حضور آن‌ها بهره گرفتند و بعضی از آن‌ها را به استخدام دربار درآوردند. این نقاشان علاوه بر کار بر روی دیوارنگاره‌های کاخ‌ها، نقاشی اروپایی را هم به شاهان صفوی یاد می‌دادند (1).

توجه شاه عباس و جانشینان او به نقاشی اروپایی باعث گردید که کسانی از نقاشان کشورهای اروپایی به امید استفاده و تقرب به شاه و دربار ایران، رنج سفرهای طولانی را بر خود هموار کنند و به اصفهان بیایند و از هنرپروری‌های ایرانیان بهره‌مند گردند. از آن جمله، چند تن از نقاشان هلندی در این زمان به دربار شاه عباس آمدند که یکی از آن‌ها «فیلیپ آنجل» و دیگری «جان لوکاس هلت» نام داشت. نقاش اخیر در سال ۱۰۳۵ هجری قمری به ایران آمد و محبوبیتی خاص نزد شاهنشاه ایران کسب کرد.

جانشین شاه عباس بزرگ، شاه صفی، نیز در ترویج شیوه غربی کوشا بود. در زمان او، یعنی به سال ۱۰۴۰ هجری قمری، نقاش هلندی دیگری به نام «جوست لامپ» به خرج خود به ایران سفر کرد و تابلوهای بسیار عالی برای خانواده‌های اعیان و اشراف نقاشی کرد. شاه صفی به علت علاقه خاصی که به رنگ روغنی داشت، در سال ۱۰۴۵ هجری قمری سفارشی برای ارسال قلم‌مو و رنگ روغن به هلند داد که گفته می‌شود مقدار آن برای هزار نفر نقاش کافی بود.

در زمان شاه عباس دوم، که معروف است علاقه وافری به هنر و هنرمندان اروپایی داشت، دیوارها و طاق‌نماهای کاخ چهل‌ستون و سردر بازار قیصریه اصفهان به دست نقاشان هلندی و شاگردان ایرانی آنان نقاشی و تزیین گردید (9).

شاه عباس دوم عاشق نقاشی بود. او از وجود نقاشان اروپایی برای فراگیری نقاشی بهره می‌برد. تاورنیه، سیاح فرانسوی، درباره او می‌نویسد: «از نقاشی بهره کافی داشت و کارهای نقاشی را به میل طالب بود و از کارهایی که از اروپا می‌آوردند خوشش می‌آید، خصوصاً از کارهای فرانسه». او در جای دیگری از سفرنامه‌اش می‌نویسد: «زیرا اعلی‌حضرت، شاه عباس دوم، نقاشی را نزد دو نقاش هلندی موسوم به آنژل و لکار به‌خوبی آموخته بود». فیلیپ وان انجل جزو کارگزاران کمپانی هند شرقی بود که در اوایل سال ۱۰۶۰ به همراه همسرش به ایران آمد. شاه عباس دوم، به سبب علاقه‌ای که به نقاشی داشت، خواستار ورود آنجل به دربار خود شد. آنجل با اجازه رسمی کمپانی هند شرقی هلند یک کارگاه نقاشی در اصفهان راه انداخت. او در این کارگاه پنج تابلو برای اهدا به شاه کار کرد (1). از آثار آنجل، یکی «قربانی کردن حضرت ابراهیم» است که محمد زمان تقلیدی از آن را انجام داده است و دیگری طرحی از تخت جمشید که در سفرنامه تاورنیه آمده است (1).

شاه عباس دوم، گفتیم که وی عاشق نقاشی از نوع فرنگی بوده و این نوع نقاشی را نزد نقاشان هلندی همچون لوکار و آنجل فرا گرفته بود. در زمان او، اسلوب فرنگی‌سازی دامنه بیشتری یافت و رشد درخوری پیدا کرد. طبع هنرمندانه او را می‌توان دست‌کم در یک نگاره تک‌برگی از گل و مرغ مشاهده کرد که در مرقعات از او بازمانده است. این نگاره تصویری، مرغی شبیه کبوتر است که بر روی شاخه گلی کشیده و آن را بدین صورت رقم زده است: «در قلعه کلا مشق شد. شاه عباس به تاریخ شهر رجب ۱۴۵ق» (1).

کار فرنگی‌سازی به عهده هنرمندانی افتاد که در دربار شاه عباس دوم کار می‌کردند؛ یعنی علی قلی بیگ جبادار، محمد زمان، بهرام سفره‌کش یا فرنگی‌ساز، جانی فرنگی‌ساز، شیخ عباسی، محمد شفیع عباسی، معین مصور، محمدقاسم، محمدیوسف و افضل الحسینی (1).

ارتباط با عثمانی:

رابطه ایران با عثمانی در زمان صفویان، گرچه خصمانه بود، ولی از دوره شاه عباس اول به بعد جنبه تجاری و بازرگانی نیز داشت و در ایام صلح و آرامش، کالاهای اروپایی از این طریق وارد ایران و کالاهای شرقی هم از این راه به اروپا صادر می‌شد. مکتب نقاشی استانبول را نیز هنرمندان مهاجر ایرانی بنیان گذاشتند. هنرمندان ایتالیایی هم در دربار سلاطین عثمانی زندگی می‌کردند و واسطه‌ای برای تأثیر نقاشی اروپایی در عثمانی بودند. از طرف دیگر، دربار شاه عباس اول همواره در رقابت با عثمانیان بود و شاید یکی از وجوه عطف توجه شاه عباس اول به نقاشان اروپایی از همین رقابت برخاسته باشد. می‌توان گفت که قانون نقاشی استانبول علاوه بر اینکه الهام اصلی خود را از ایران گرفت، واسطه‌ای هم برای انتقال نقاشی‌های اروپایی به ایران بود (1).

ارتباط با هند:

نقاشی هند نیز به یک معنی در ورود نقش‌مایه‌های نقاشی اروپایی به ایران سهم بسزایی داشت. در حقیقت، مکتب نگارگری هند را در روزگار گورکانیان، مغولان اعظم، نقاشان ایرانی نظیر میر مصور، میرسید علی، عبدالصمد شیرازی، دوست دیوانه و غیره بنیان گذاشتند و مکتبی پربار پدید آوردند. هند از سده شانزدهم میلادی تحت تأثیر عملکرد سه کمپانی تجاری اروپایی، کمپانی تجاری هند شرقی انگلستان، کمپانی هند شرقی فرانسه و کمپانی هند شرقی هلند، قرار داشت. نقاشی اروپایی از راه این کمپانی‌ها وارد هند شد و نگارگری در آن سرزمین را تحت تأثیر قرار داد و یک شیوه ترکیبی مرکب از عناصر هندی، ایرانی و اروپایی در آنجا ظاهر شد. نقاشی هندی دوره گورکانی واسطه انتقال عناصر معینی از نقاشی اروپایی به ایران بود. نقاشان ایران به‌خصوص از نقش‌مایه‌های گل و بته هندی بهره گرفته و به چهره‌پردازی آن‌ها علاقه نشان دادند و گاهی نیز آن‌ها را به‌طور مستقیم سرمشق قرار دادند (1). نقاشان هندی، خلاف نقاشان ایرانی، به تصویر تمثال‌ها و چهره واقعی اشخاص گرایش داشتند. روابط بین ایران و هند در طول سده یازده هجری همچنان فعال باقی ماند. ارتباط سفارتخانه‌ها، تجارت و بازرگانی این دو کشور، همواره آن‌ها را در رابطه متقابل نگه می‌داشت (6). از سوی دیگر، در همین زمان‌ها در هندوستان نیز به علت ارتباط هندیان با اروپا و اروپاییان، سبک و شیوه جدیدی در مینیاتورسازی «هند و ایرانی» به ظهور رسید و برخی از پادشاهان گورکانی هند علاقه خاصی به طبیعی‌سازی و تک‌چهره‌پردازی از خود نشان دادند و وجود رابطه دوستانه میان شاهان و درباریان ایران و هند از یک‌سو و رفت‌وآمد هنرمندان و شاعران این دو سرزمین به کشورهای دیگر، باعث آمد که جنبش نوینی در شیوه نقاشی در ایران به وجود بیاید و تشدید گردد (9).

ارتباط با نگارگران گورکانی هند که حضور مبلغان مسیحی مستقر در جزیره گوا و مناطق غربی هند، یا سفرا و نمایندگان دولت‌های اروپایی در دربار اکبر و جهانگیر شاه گورکانی، باعث علاقه‌مندی ایشان به نقاشی اروپایی شد و از آنجا که رابطه‌ای نزدیک بین شاهان هند و ایران و مخصوصاً بین هنرمندان دو سرزمین به وجود آمده بود، نگارگران ایرانی نیز به سبک نقاشی هند و اروپایی علاقه‌مند شدند. اسناد و شواهدی در دست است که جهانگیر گورکانی، نگارگر برجسته خود بشنداس را همراه سفیر خود، خان عالم، به دربار شاه عباس اول فرستاد و او در حدود سال ۱۰۲۷ق ملاقات شاه عباس با خان عالم و ملازمان را به تصویر کشید. تصویری دیگر از شاه عباس سوار بر اسب با باز شکاری در دست نیز در حدود همان سال‌ها به دست بشنداس کشیده شد (4).

جلفای جدید:

پس از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان، این شهر پایگاهی برای مبادلات بازرگانی اروپا و آسیا گردید. شاه عباس اول برای پرباری و غنی‌سازی پیشه‌های مختلف شهر و دادوستد تجاری آن و زنده‌سازی حیات اقتصادی پایتخت، سه هزار خانوار ارمنی را از جلفای آذربایجان به اصفهان منتقل کرد و آن‌ها را در آن سوی زاینده‌رود، در بخش شهر جدید، اسکان داد و نام جلفای جدید را بر این بخش نهاد. به فرمان شاه عباس، کلیسایی در جلفای جدید ساختند که به کلیسای وانک معروف شد. در کلیسای وانک، آوانس مرکوز معروف به تی به زرآلویس، نقاشی‌های ارزنده‌ای از خود به یادگار گذاشت. سبک دیوارنگاره‌های کلیسای وانک کاملاً تحت تأثیر نقاشی‌های اروپایی آن زمان است و موضوعات آن‌ها از کتاب مقدس اقتباس شده است (1).

به دنبال کوچ اجباری ارمنیان، جلفا به یک کانون فرهنگی و هنری تبدیل شد. در این زمان، شرایط ایجادشده در جلفا به شکل‌گیری سبکی یگانه در نقاشی انجامید که حاصل تلفیق هنر بومی ارمنی با دستاوردهای هنر ایرانی و غربی بود. نقاشی اروپایی نیز اثری انکارناپذیر بر نقاشی ارمنی داشت؛ اما ماهیت نقاشی

ارمنی، حتی در اروپایی‌ترین نقاشی‌ها، ارمنی باقی ماند. هنرمندان ارمنی تنها جنبه‌هایی از هنر اروپایی را به کار گرفتند که به آنان اجازه می‌داد نظام زیبایی‌شناسی خود را حفظ کنند. هنر تصویرسازی در دو زمینه نگارگری نسخه‌ها و نقاشی دیواری در جلفای نو ادامه یافت (4).

ارمنیان جلفا به سبب رفت‌وآمد با اروپا برای تجارت، با شیوه نقاشی اروپایی آشنا شدند و بعضی از تابلوهای آن‌ها را به ایران آوردند و بعضی از ایشان نیز به فراگیری این نوع نقاشی از اروپاییان پرداختند؛ از جمله آن‌ها میناس بود که ریش‌سفید و استاد نقاشان جلفا به شمار می‌آمد (1).

میناس در سنین کودکی به شهر حلب سوریه می‌رود و در آنجا در محضر یک هنرمند فرنگی، اروپایی، هنر و فن نقاشی می‌آموزد و به جلفا مراجعت کرده و در خانه خود مشغول نقاشی می‌شود. مورخ ارمنی مشهور به اراکل داوریژتسی، تبریزی، در کتاب «تاریخ ارامنه» خود از او یاد کرده است. مهارت استاد میناس در هنر نقاشی به حدی بود که حالات فکری فرد را به‌راحتی می‌توانست در تابلوهایی که از افراد گوناگون می‌کشید، به قدرت ذوق خویش تصویر کند. استاد میناس در تزیین کتب مهارتی ویژه داشت و از طب عامیانه هم آگاه بود و با دقت تمام، داروهایی برای درمان زخم‌ها از گیاهان می‌ساخت. درباره نقاش میناس، جز آراکل داوریژتسی، کسی سخن به میان نیاورده است. و نیز یگانه سندی که تاکنون در این زمینه یافت شده، کتیبه‌ای است در دیوار شرقی کلیسای بیت‌لحم که ترجمه آن این است: «تصاویر توسط میناس و ماردیروس و گل و بوته‌ها به‌وسیله است وازادور نقاشی شده است». با اینکه قسمت آخر کتیبه خراب شده و تاریخ آن معلوم نیست، اما کلیسا در سال ۱۶۲۸ میلادی بنا شده و این چند کلمه هم کافی است که نشان دهد در نقاشی کلیسا، نقاش میناس جای بسزایی داشته است. قابل توجه اینکه نام میناس در ردیف اول و قبل از اسامی دیگر نقاشان ذکر شده است (10).

بخشی از تحول نقاشی عهد صفوی در نیمه دوم، به سبب آشنایی و علاقه هنرمندان جوان به فرهنگ و شیوه نقاشی غربی بود که دولت صفوی را شدیداً مجذوب خود ساخت. برای اولین بار، عده‌ای از نقاشان اروپایی به ایران آمدند. توجه زیاد شاه عباس دوم به نقاشی به روش فرنگی و رونگاری عده‌ای از جوانان هنرمند کارگاه سلطنتی، مثل محمد زمان و علی قلی جبه‌دار، از تصاویر اروپایی را هم می‌توان از عوامل رواج نقاشی فرنگی در ایران دانست. محمد زمان از شاگردان معین مصور بود. نمونه‌هایی از آثار او نشان می‌دهد که مطالعه نقاشی‌های ایتالیایی، بدون آنکه او را از سنت نقاشی ایرانی دور کند، در کار او تأثیر داشته است (4).

اسلوب فرنگی‌سازی از زمان شاه عباس اول شروع شد و به‌خصوص در روزگار شاه عباس دوم رونق بسیار یافت. 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 (5).

محمد زمان:

محمد زمان در بین سال‌های ۱۰۶۰ تا ۱۱۱۵ق فعالیت داشت و پیش از سال ۱۱۳۳ق چشم از جهان فروبست. هنرپژوهان، محمد زمان بن محمد یوسف قمی را با یک محمد زمان دیگر ایرانی که به ایتالیا سفر کرده و به مسیحیت گراییده و نام پائولو زمان بر خود گذاشته است، اشتباه گرفته‌اند و نخستین کسی که مرتکب این اشتباه شده و دیگران هم نوشته‌های او را عیناً نقل کرده‌اند، مارتین در کتاب نقاشی نگارگری ایران و نقاشان ایرانی، هندی و ترکی از سده هشتم تا هجدهم است. اشتباه مارتین هم از اینجا برخاسته که وی اطلاعات نیکلاس مانوچی، ماجراجو و سیاح ایتالیایی، را مبنای بحث خود قرار داده است. مارتین با استفاده از

اطلاعات مانونچی می‌نویسد که محمد زمان را شاه عباس دوم برای فراگیری نقاشی در دهه ۱۰۵۰ق به رم فرستاد و وی در آنجا به مسیحیت گرایید و بعدها در دربار امپراتور گورکانی هند، شاه جهان، پناه گرفت و شاه جهان او را در کشمیر به مقامی برکشید. وی سپس برای اثبات نظریه خود از نقاشی‌های فرنگی‌سازی محمد زمان مدد می‌گیرد که در آن‌ها جامه‌های اروپایی، فضاسازی، حجم‌نمایی و سایه‌روشن به کار رفته است. در ایران هم یحیی ذکاء با بهره‌گیری از نوشته‌های اروپاییان، قاطعانه این اطلاعات را درباره محمد زمان واقعی پنداشته و در مقاله خود به کار گرفته و موجب تکرار این اشتباه شده است. ایوانف طی مقاله‌ای ثابت کرد که نه‌تنها محمد زمان به خارج از ایران، یعنی به ایتالیا، نرفته، بلکه سبک‌وسیاق آثار او هم بیشتر ریشه در نقاشی فلاندر دارد نه ایتالیا. محمد زمان طبق بعضی رقم‌های او اهل قم و فرزند محمد یوسف بود؛ دوره شاه عباس دوم، شاه سلیمان و شاه سلطان حسین را درک کرد؛ نقاشی از نوع فرنگی را از نقاشان اروپایی دربار صفویه، مثل آنجل و لوکار و غیره، یاد گرفت یا اینکه تحت تأثیر تصاویر چاپی اروپایی بود. فرزند او، محمدعلی، هم به سبک پدر کار می‌کرد و از او تابلوی «جشن نوروز در حضور سلطان حسین» در دست است. ظاهراً برادر محمد زمان، به نام محمد ابراهیم، هم نقاش بوده است (1).

آثاری که از محمد زمان باقی مانده، نزدیک به چهل اثر است. او در نقاشی گل و مرغ هم دست داشت و چندین اثر از او در این زمینه باقی است. از آثار او به شیوه فرنگی که عنوان‌بندی شده، این‌هاست: دیدار الیصابات و مریم عذرا، بازگشت از فرار به مصر، خانواده مقدس یا تجلی روح‌القدس. از عناوین نگاره‌های او این آثار یادکردنی است: ظهور سیمرغ بر رودابه، نبرد بهرام گور با اژدها، حمل فتنه گاو را بر دوش، و مجنون در صحرا (1).

محمد زمان شش نگاره خود را با تمپرا روی کاغذ طلاافشان و بر پایه منابع مختلف اروپایی کشید که از آثار درخشان او به شمار می‌آیند. هر یک از این شش اثر، یعنی «زئوس و کوپیدون»، «دیدار الیصابات و مریم»، «تجلی روح‌القدس»، «قربانی کردن ابراهیم»، «بازگشت از فرار به مصر» و «یهودا و سر هولوفرنس»، ترکیب‌بندی و موضوع مجزایی دارند. این تصاویر فوق‌العاده که دربردارنده رقم اهداشده به شاه هستند، مسلماً با دقت هرچه تمام‌تر نگهداری شده‌اند و مورد تقدیر و تحسین قرار می‌گرفته‌اند (1).

ویژگی‌های آثار محمد زمان:

غیر از عناصر اروپایی موجود در نقاشی‌های محمد زمان، رنگ‌بندی لطیف، منظره‌پردازی دلفریب و توانایی قلم‌گیری از ویژگی‌های آثار اوست. سبک او برای کمتر کسی از هنرمندان فرنگی‌ساز میسر شده است (1). در تمامی آثار محمد زمان، حتی فارغ از مدل و الگوی آن‌ها، می‌توان تفاوت‌های بارز سبک‌شناختی مشاهده کرد که آن‌ها را از نگارگری سنتی ایران متمایز می‌سازد. حتی در جایی که محمد زمان به‌طور مستقیم از الگوهای اروپایی استفاده نکرده، باز الهام از بازنمایی‌ها و نقاشی‌های اروپایی مشهود است. طراحی آن‌ها نه از نظر ریتم غنایی و تغزلی است و نه از حیث اجرای چهره انسان‌ها و پیکره‌ها آرمانی است، بلکه از این جنبه‌ها به آثار ناتورالیستی و رئالیستی اروپا شباهت دارند. پیکره‌های واقع‌نمای آثار او در یک فضا و سایه‌روشن تصویرپردازانه و خیالی و به‌خصوص در متن منظره‌ای قرار گرفته‌اند که دوری و نزدیکی و کاهش اندازه و فرم، جلوه‌های حجم‌نمایی را در آن‌ها پدید آورده است. معلوم است که وی روی تأثیرات نور در آن‌ها مطالعه کافی داشته، ولی به مهارت و استادی دست نیافته است. بیشتر نقاشی‌های محمد زمان طراحی دقیق و رنگ‌بندی روشن و پرورده دارند. از این نظر، نقاشی‌های او تفاوت بارزی را با آثار نگارگران نشان می‌دهند. پیکره‌های نگاره‌های محمد زمان درشت اجرا شده‌اند و جامه‌های زمانه را بر تن دارند و

پیکره‌های او، حتی در نگاره‌هایی که به نسخه‌ها افزوده، دارای حال‌وهوای متفاوت و صحنه‌بندی‌های متمایز هستند. درست است که محمد زمان در اجرای این پیکره‌ها گوشه‌چشمی به عناصر نقاشی اروپایی داشته، ولی پیکره‌های او هنوز شرقی هستند و رفتارها و حالات شرقی دارند (1).

اگر در نقاشی‌های محمد زمان دقت به کار رود، مشاهده خواهد شد که هنرمند در سمت چپ بعضی از آثار خود، درخت شکسته‌ای را به‌طور مکرر نقاشی کرده است و چنین به نظر می‌رسد که نقاش از آوردن این درخت شکسته در آثار خود منظور و قصد خاصی داشته و در واقع، غیر از رقم‌های نوشته، یک نوع امضای مصور مخفی نیز در آثار خود به کار می‌برده است که راهنمای خوبی برای شناخت آثار او و تمیز آن‌ها از کارهای دیگر است. برای مثال، در آثاری که از او باقی مانده، به‌طور کلی یک درخت شکسته در سمت چپ، گاه سمت راست یا وسط، آن‌ها دیده می‌شود (9).

مشخصاً محمد زمان، تنها نقاش مکتب اروپایی سده یازدهم هجری است که چشم‌ها را سنگین و درشت ترسیم می‌کرد که معمولاً اطرافشان سایه تیره‌رنگی به چشم می‌خورد که آن‌ها را مدور و برجسته نشان می‌دهد. این شیوه، بیشتر در نقاشی دیدار مجنون و پدر آشکار است. در آنجا حتی چشم‌های حیوانات نیز به همین صورت ترسیم شده است (6).

چشمان برجسته و بیرون‌زده از خصوصیات نقاشی محمد زمان است و پیکره‌ها جذاب‌تر و شیرین‌تر می‌نمایند (6).

محمد زمان و علی قلی جبه‌دار با کنارگذاشتن سبک رضا عباسی، از یک نمونه رئالیستی، سبک‌دار و فیگوراتیو استفاده کردند. نقاشان ایرانی خصوصیات نامتعارف نقاشی اروپایی و هندی را طراحی می‌کردند؛ چنان‌که نمونه‌های نخستین سبک هندی همچون لباس، تصاویر سنتی مثل دسته‌ای از پرندگان در حالت پرواز. نقاشان هندی، خلاف نقاشان ایرانی، به تصویر تمثال‌ها و چهره واقعی اشخاص گرایش داشتند (6).

نقاشی پوئن‌تیلیسم، رنگ ظریف و ملایمی که محمد زمان و علی قلی ابداع کرده‌اند، تا زمان سلسله زندیه و قاجاریه تداوم یافت. این شیوه در بین شاگردان رضا بیشتر مشاهده می‌شد و مریدانی همچون افضل، محمد قاسم، معین مصور و محمدعلی آن را به کار می‌بردند (6).

سبک پوئنتیلیسم که این هنرمندان انتخاب کردند، در واقع همان شیوه‌ای است که امپرسیونیست‌های فرانسوی در قرن نوزدهم استفاده می‌کردند، ولی در قیاس کوچک‌تر. سایر نقاشان همچون محمدعلی و محمد قاسم از همان تکنیک استفاده می‌کردند، ولی کمی پیش‌تر از زمانی بود که سبک آن‌ها زیبایی خاص خود را بیابد (6).

چنین می‌نماید که محمد زمان به سبک سنتی ایرانی تعلیم دیده و احتمالاً زیر نفوذ تعلیمات دو نقاش پیش از خود، بهرام سفره‌کش و شیخ عباسی، بوده است. او همچنین با سبک رئالیستی آشنا بود و در این زمینه تجربه داشت. او هرگز به سبک اروپایی تعلیم ندیده است. دلیل این دعوی، طراحی‌های ناخوشایند پارچه‌های پرده و چین لباس‌ها است (6).

این نقاشی صحنه‌ای است از داستان لیلی و مجنون سروده نظامی. مجنون که از دیدار لیلی محروم شده، در بیابانی سرگردان و آواره و با حیوانات مونس و همدم است. پدر مجنون که برای بهبود پسر، تصمیم دارد او را به زیارت خانه خدا ببرد، به دیدار او شتافته است. محمد زمان با توجه به سبک جدید اروپایی، افق را با چشم‌اندازی از درختان و بناهای تاریخی پر کرده است؛ اما به دلیل آنکه مکان نقاشی در بیابان است، در نتیجه، سقف هلالی‌شکل بنای تاریخی خراب شده و کل بنا نیز مخروبه‌ای بیش نیست؛ شتران، که برای حمل‌ونقل به کار گرفته می‌شدند، و همچنین برگ زرد و خشک درختان، در نقاشی دیده می‌شود. نقاش برای به‌کارگیری «دورنما» در چشم‌اندازهای دوردست، باید احتیاط لازم را به عمل آورد؛ ولی هنرمند به سنت ایرانی توجه نداشته که اساساً دوبعدی است و در آن،

اشیای نزدیک دور به نظر می‌رسند و فاصله آن در سطح نقاشی، بدون تغییر اندازه یا بعد است. چهره‌های رئالیستی بیشتر شبیه هندیان است تا اروپاییان؛ پرندگان نیز همچون خطی در بالای صفحه سمت چپ نقاشی شده‌اند. بنابراین، ویژگی نقاشی‌های تیموریان هند، تأثیرگذاری سبک نقاشی هندی‌ها را آشکار می‌کند. نوشته جلوی سگ به امضای زمان چنین است: «در بلده اشرف به رقم کمترین بندگان، اتمام یافت. محمد زمان ۱۰۸۶» (6).

از آنجا که سبک اروپایی در اواخر سده یازدهم هجری تقریباً رایج شده بود، محمد زمان چند نقاشی به آن سبک ترسیم کرد؛ از جمله موضوعاتی درباره مسیحیت همچون «بازگشت از پرواز مصر» که از روی حکاکی آن، پس از نقاشی پیترپل روبنس، نمونه‌برداری شد (6).

در این تصویر، شاه قلی خان با لباسی فاخر و مجلل نشسته و بر سندی، که ظاهراً رسمی است، مهر می‌زند؛ گروهی از نجیب‌زادگان نیز او را احاطه کرده‌اند. فضای اشرافی، مهرزدن و نیز حرمت و احترام افراد طبقه نجبا نسبت به شخصی که در مرکز تصویر قرار دارد، نشان می‌دهد وزیر اعظم است.

«شاه قلی خان، وزیر اعظم». شاه قلی خان زنگنه، وزیر اعظم شاه سلطان حسین، بود. در دوران حکومت محمود، رئیس طایفه‌ای از افغان‌ها، اصفهان را تسخیر کرده، به حکومت صفویان پایان داد. چنین می‌نماید که هیچ منبع مستقیمی در آن زمان با شاه قلی خان ارتباطی نداشت. به هر حال، در حکمی که از جانب شاه حسین به شاه قلی خان ابلاغ شد، به‌عنوان وزیر اعظم منصوب شده بود (6).

محمد زمان از نظر تحولی که در نقاشی ایران پدید آورده و آن را در راه و جریان دیگری انداخته است، یکی از شخصیت‌های بزرگ هنری ایران به شمار می‌آید. او با واردکردن قواعد پرسپکتیو، ابعاد ثلاثه و سایر خصوصیات نقاشی اروپایی در نقاشی ایرانی، آن را از انحطاط و رکودی که بدان دچار آمده بود، رهایی بخشیده و جانی تازه بر آن دمید. سبک و شیوه محمد زمان سال‌ها تا روی‌کارآمدن شیوه ابوالحسن ثانی، صنیع‌الملک غفاری، مورد پیروی نقاشان ایرانی بود (9).

علی قلی بیک جبادار:

علی قلی بیگ جبادار، نقاش فرنگی‌ساز دربار شاه عباس دوم، وابسته به یک خاندان مسیحی بود که از دوران کودکی به خدمت سلاطین صفوی درمی‌آیند و جزو غلامان خاصه می‌شوند. جد او، قرچقای خان، در زمان شاه عباس اول به مقام سپهسالاری کل سپاه ایران نایل آمد و در جنگ با گرجی‌ها به دست موراوی گرجی کشته شد و فرزند او، منوچهر خان، به حکومت مشهد رسید. پی‌یترو دولاواله، سیاح ایتالیایی، در سفرنامه خود قرچقای خان را گرجی‌الاصل نوشته است. منوچهر خان در زمان شاه صفی اول منصب بیگلربیگی مشهد را داشت تا اینکه در یکی از حملات عبدالعزیزخان ازبک به خراسان، مجروح و کشته شد و فرزند او، قرچقای خان دوم، «از راه رعایت حقوق خدمات آبا به جای پدر بر مدارج اعتلا صعود نمود و تا آخر زمان آن حضرت، صفی اول، بیگلربیگی آن خطه خلدآسا بود» (11).

علی قلی بیگ از قرار معلوم در کتابخانه همایونی کار می‌کرد و در سال ۱۰۴۹ق به‌وسیله شاه صفی به منصب کتابداری خاصه منصوب شد (1). منصب کتابداری اصولاً از مناصب معتبر درباری بود که اغلب در اختیار نقاشباشی دربار قرار می‌گرفت تا بر جریان امور هنری دربار نظارت کند. چنان‌که نخستین رئیس کتابخانه صفویان کمال‌الدین بهزاد بود و پس از او هنرمندانی چون صادقی بیگ افشار، علیرضا عباسی خطاط و میرزا محمد، فرزند ارشد حکیم محمدباقر قمی، رئیس کتابخانه و نقاشخانه بودند، تا اینکه پس از درگذشت میرزا محمد، این منصب به علی قلی بیک جبادار رسید. پیداست که وی پس از دوره شاه صفی اول

هم منصب کتابداری، نقاشباشی و جباداری را یکجا، در دوره شاه عباس دوم، نگه داشته است و این نکته را می‌توان از نامه فیلیپس وان آنجل، نقاش هلندی که در دربار شاه عباس دوم کار می‌کرد، دریافت (11).

محمد معصوم اصفهانی می‌نویسد: «و در سه‌شنبه غره شهر ذیقعده، علی قلی بیک ولد قرچقای خان را به جهت کتابداری تعیین نموده، به خدمت سرفراز نمودند». اسکندر بیک منشی هم با چند کلمه اضافی، خبر یادشده را تأیید می‌کند، جز اینکه این انتصاب را در سال ۱۰۵۰ق قرار می‌دهد. وی می‌نویسد: «و علی قلی بیک ولد قرچقای خان در عوض میرزا محمد قومی طبیب خاصه شریفه و کتابدار کتابخانه عامره که سفر آخرت اختیار نموده بود، به منصب ارجمند کتابداری سربلند گردید» (1).

گفتنی است که علی قلی بیک منصب کتابداری و نقاشباشیگری خود را پس از مرگ شاه صفی در سال ۱۰۵۲ق و سلطنت شاه عباس دوم، که عاشق هنر نقاشی بوده، نگه داشته است؛ چون نامه‌ای از فیلیپس وان آنجل، نقاش هلندی که در دربار شاه عباس دوم کار می‌کرد، در دست است که از بندر عباس خطاب به درباریان، یعنی اعتمادالدوله، حکیم‌باشی دربار، علی قلی بیک نقاش، که ظاهراً همان علی قلی بیک است، می‌نویسد و از آن‌ها می‌خواهد تا شاه عباس را متقاعد سازند که از رفتن او جلوگیری کند. شایان ذکر است که ریاست کتابخانه را معمولاً به هر کسی تفویض نمی‌کردند، بلکه بیشتر به افراد متعهد و موثق می‌دادند که علاوه بر استادی در هنرهای مختلف، امین و صادق، باتدبیر و راست‌کردار بودند؛ چون کتابت و تذهیب بیشتر فرامین سلطنتی در اختیار او قرار داشت و اگر جانب صدق و ثواب را رعایت نمی‌کرد، انتظار تقلب در فرامین و مناشیر یا سوءاستفاده از مهر و اسناد سلطنتی می‌رفت؛ چنان‌که این مسئله در روزگار شاه طهماسب رخ داد و بعضی از کارکنان کتابخانه، مهر شاه را تقلید کردند و به عقوبتی سخت هم گرفتار آمدند (1).

علی قلی بیک جبادار از فرنگی‌سازان برجسته دوره شاه عباس دوم و شاه سلیمان شد (11).

شجره‌نامه علی قلی بیک جبادار:

۱. قرچقای خان، سپهسالار و حاکم مشهد

۲. منوچهر خان، حاکم مشهد

۳. قرچقای خان دوم، حاکم مشهد

۴. علی قلی بیک، کتابدار خاصه شاه صفی و شاه عباس دوم

۵. ابدال بیک، نقاشباشی، احتمالاً در زمان شاه سلطان حسین

۶. محمد علی بیک، نقاشباشی طهماسب دوم و نادر شاه (1).

لقب‌های علی قلی بیک جبادار:

۱. جبادار، جبه‌دار: جبادار عنوانی است که در بعضی از رقم‌های علی قلی پس از نام او ذکر شده است. جباخانه و قورخانه جایی بوده که آلات و ادوات حرب، انبارهای سرب و باروت و آنچه مربوط به لوازم جنگ بود، نگهداری می‌شد. مسئول جباخانه و قورخانه را جبادارباشی می‌نامیدند. ظاهراً این شغل با علی قلی

بیک، که با قلم‌مو، رنگ، طرح و نقش سروکار داشته است، چندان سازگار نمی‌نماید؛ با این حال، آبا و اجداد او همواره جزو ارکان حرب بودند و با آلات حرب، جنگ و نظامی‌گری سروکار داشتند (1).

لقب معمولی او، جبادار، در اصل همان واژه ترکی چغتایی است که در عصر صفوی به «جبه‌دار» تغییر یافت. تلفظ دیگر کلمه هرگز با امضای علی قلی همراه نشد؛ ولی گاه توسط دیگران که نقاشی‌ها را به او منسوب می‌دانستند، به کار برده می‌شد. او واژه‌های دیگری نیز، همچون غلام‌زاده قدیمی، علی قلی و «هو»، در امضاهایش به کار می‌برد که امضای آخری نشان از ارتباط نزدیک او با متصوفه داشته است (6).

به نوشته کمپفر، در جبه‌خانه نه‌تنها انواع سلاح‌ها و تجهیزات، تفنگ، خنجر، زره و نیزه، بلکه انواع اشیا، آینه‌ها، پرده‌های نقاشی و دوربین، و اشیای هنری که از طرف امرای خارجی به دربار فرستاده شده بود، نگهداری می‌شد. فلزکاران، هنرمندان متعدد از قبیل چاقوسازها، نیزه‌سازها، پیکان‌سازها و غیره، و از آن‌ها گذشته، کسانی که باروت تهیه می‌کردند، زره می‌ساختند، وسایل آتش‌بازی را مهیا می‌نمودند و سایر کسانی که در رشته تجهیزات فعالیت داشتند و در کارگاه‌های مختلفی که برای هر یک از انواع اسلحه در نظر گرفته شده بود کار می‌کردند، زیر نظر جبه‌دارباشی قرار داشتند (12).

در حقیقت، جبه‌خانه در دوره صفوی دو بخش مهم داشت: یکی بخش خارج از دربار، شامل اسلحه‌خانه، آلات جنگ و پیکار و قلعه‌گیری و کلاً قورخانه، اسلحه‌خانه، که قلعه طبرک اصفهان، قورخانه ایروان و سایر قلاع و ولایات را برای آن منظور کرده بودند و در آن‌ها، علاوه بر سلاح‌های متعدد، اسباب و وسایل جنگی خاص توپخانه نگهداری می‌شد؛ دیگری بخش داخل قصر، که جزو انبارهای سلطنتی کاخ سلطنتی محسوب می‌شد و در آن علاوه بر انواع تسلیحات نفیس و مرصع، اشیای دیگر از قبیل آینه، پرده نقاشی رنگ روغن، دوربین، ساعت و اشیای هنری اهدایی پادشاهان ممالک مختلف نگهداری می‌شد (12).

۲. عباسی: علی قلی بیک از آنجا که در دوره شاه عباس دوم مدتی کتابدار خاصه شریفه بوده و در حقیقت، نقاشباشی خاص شاه عباس دوم به شمار می‌آمده، از این رو اجازه یافته که پس از نام خود از نام حامی‌اش بهره جوید و این خود افتخاری بس بزرگ بوده است؛ چون اصولاً شاه اجازه نمی‌داده که هر نقاشی از اسم او در رقمش استفاده کند.

۳. غلام‌زاده، غلام‌زاده قدیمی: اشاره شد که اجداد علی قلی بیک جزو گروه قوللرها یا غلامان بودند که شاه عباس اول اینان را از بین فرزندان مسلمان‌شده گرجیان، ارمنیان، چرکس‌ها و... تشکیل داده بود و اینان همواره خود را قوللر یا غلام حلقه‌به‌گوش شاه می‌دانستند و همیشه مطیع فرمان‌های او بودند. شاه عباس هم آن‌ها را برای مقابله با امرای قزلباش، به مقامات و مناصب بالا برمی‌کشید و جد اعلای علی قلی بیک را هم به سپهسالار کل قشون رساند. طبیعی است که بهره‌گیری علی قلی بیک از لقب غلام‌زاده، غلام‌زاده قدیمی یا غلام‌زاده حقیقی، معطوف به همین سابقه بوده است؛ چون جزو غلام‌زاده‌های درباری شمرده می‌شده است (1).

علی قلی جبادار خود را غلام‌زاده قدیمی شاه ذکر کرده است که مفهوم آن این است که دست‌کم پدر یا جدش در خدمت شاهان صفوی بوده و او در دوران این وابستگی به دنیا آمده است (4).

۴. آرنا اوت: در مورد اطلاق این لقب به علی قلی بیک جبادار باید تا حدودی احتیاط به خرج داد؛ چون طبق اشاره کریم‌زاده تبریزی، این لقب در رقم‌هایی آمده که بیشتر با ایام شاه سلطان حسین انطباق دارند، یعنی مثلاً سال ۱۱۲۰ ه. و غیره. ظاهراً علی قلی بیک نباید در این تاریخ حیات داشته باشد، مگر اینکه بیش از نود سال عمر کرده باشد. شاید آرنا اوت لقب علی قلی دیگری است که تشابه اسمی با علی قلی بیک دارد، به‌خصوص که این لقب بیشتر بر روی نقاشی‌های

قلمدان آمده که مخصوص اواخر دوره صفوی و اوایل افشاریه و زندیه است. شاید نقاش مزبور برای تمایز با علی قلی جبه‌دار از این لقب بهره گرفته است. حتی اگر نظر کریم‌زاده تبریزی را بپذیریم که این لقب از آن علی قلی بیک است، می‌توان این‌طور توجیه کرد که این لقب اشاره بر زادگاه آباء و اجدادی علی قلی بیک داشته است و او با به‌کارگیری آن می‌خواسته نام‌ونشان زادگاه آباء و اجدادی خود را مخلد گرداند (11).

۵. فرنگی، فرنگی‌ساز: این عنوان را آذر بیگدلی در آتشکده آذر، در آنجا که صحبت از محمد علی نقاشباشی شاه طهماسب ثانی و نادرشاه می‌کند، در مورد علی قلی به‌صورت فرنگی یا فرنگی‌ساز، با اختلاف نسخه‌ها، به کار می‌برد. وی می‌نویسد: «اسمش محمد علی بیک، خلف ابدال بیک نقاشباشی است و جد ایشان علی قلی بیک فرنگی، در نسخه‌بدل فرنگی‌ساز آمده، است که در فن نقاشی، ثانی مانی است و در دولت سلاطین صفوی شرف اسلام یافته و مشغول خدمات سلطانی بوده و خود نیز در اصفهان نشوونما یافته و در عهد شاه طهماسب ثانی و نادرشاه نقاشباشی بوده. آخرالامر ضعف باصره بهم رسانیده، در مازندران در سنه ۱۱۷۲ به درود عالم فانی کرده و به اکثری از کمالات صوری و معنوی آراسته، به‌خصوص در فن تصویر، یگانه آفاق بوده، در میان فقیر، نگارنده، و ایشان کمال رفاقت و خصوصیت بوده...» (11).

وقایع‌نگاری به نام ابوالحسن غفاری کاشانی، که نام نوه علی قلی را در قرن دوازده هجری، به‌عنوان نقاش ثبت کرده بود، به پدربزرگ او عنوان فرنگی داد که معمولاً برای اروپاییان به کار می‌رود (6).

آثار علی قلی بیک جبادار:

تاکنون آنچه از آثار علی قلی بیک به دست آمده، در مرقع یا آلبوم موجود در موزه ارمیتاژ سن‌پطرزبورگ، مؤسسه مطالعات شرقی، گرد آمده است. بخشی از آثار او در مجموعه دیویس دیده می‌شود (11).

چند اثر علی قلی بیک جبادار به سبک نقاشی تیموریان هند است و ظاهراً تحت تأثیر گواردهان، نقاش هندی، بوده است. از این تأثیرپذیری‌ها یکی تصویر «مجنون در صحرا» است که از روی نقاشی گواردهان نقاشی کرده است و «رقم کمینه علی قلی/ سنه ۱۰۶۸» را دارد.

از کارهای اولیه منسوب به علی قلی، تصویر یک مرتاض هندی است که کوزه‌ای بر سر نهاده و از مقابل خیمه‌گاه کاروانی می‌گذرد و عیناً از کار گوردهن هندی رونگاری شده و رقم «کمینه علی قلی سنه ۱۰۶۸» دارد. این دو تصویر در کاتالوگ هنر اسلامی فرانسه به تاریخ ۲۳ ژوئن ۱۹۸۲ تحت شماره‌های ۱۱ و ۱۲ به فروش رسید (4).

یکی از آثار جالب‌نظر علی قلی جبه‌دار که به سفارش شاه عباس ثانی، حدود سال ۱۰۷۵، کار کرده، صحنه حضور بابر در مقابل شاه اسماعیل و دست‌بوسی اوست. چنین می‌نماید که شاه عباس ثانی در ایامی که مشغول جنگ با گورکانیان هند بر سر قندهار بوده، سفارش کشیدن این تابلو را به علی قلی داده تا به گورکانیان هند بفهماند که صفویان ولی‌نعمت‌های آن‌ها هستند و آن‌ها نباید در مقابل صفویان داعیه‌هایی داشته باشند. این تابلو دربردارنده کتیبه‌ای است با مضمون زیر:

«حسب‌الامر ارفع الاقدس الاعلی، تصویر شاهزاده امجد عالی‌مقدار والاتبار بابر شاهزاده هندی در عین سرافرازی به شرف دست‌بوس آسمان جلال و عظمت، اقتدار و حشمت خاقان صاحبقران سکندر شأن شاه اسماعیل انارالله تعالی برهانه. به عمل کمترین بندگان، علی قلی جبادار... یک سال و نیم به اتمام رسید» (6).

این تابلو نیز تا حدودی به سبک فرنگی ـ ایرانی کار شده است و تأثیرپذیری از آثار نقاشان هندی هم تا حدودی از آن احساس می‌شود و شاید هم وجود پیکره‌های هندی چنین حسی را در نگرنده برمی‌انگیزد.

این تصویر می‌تواند به آرمان‌ها و آرزوهای صفویان جلوه‌ای واقعی ببخشد و با کنایه بگوید که حتی مؤسس سلسله تیموریان هند نیز مطیع و فرمانبردار شاه صفوی بوده است (6).

این نقاشی احتمالاً در آخرین سال سلطنت شاه عباس ترسیم شده است. در آن هنگام، جو دربار مخالف حکومت اورنگ‌زیب بود. با توجه به گفته‌های علی قلی، این نقاشی توسط خود شاه سفارش داده شده بود. سبک و ویژگی‌های این نقاشی‌ها به نقاشی‌هایی که در کارگاه شاه عباس دوم ترسیم شده، همچون سربند مخصوص قزلباش که روی چوب میزانه است، شباهت زیادی دارد. سبک آن کاملاً ایرانی است و سبک اروپایی در مقایسه با نقاشی بانویی در کنار فواره آب روی آن تأثیر کمتری داشته است (6).

یکی از آثار دل‌انگیز علی قلی بیک، تابلوی «بانویی در کنار فواره آب» است که کاملاً با سبک فرنگی کار شده است. زن آرایش فرنگی دارد و در دامنش میوه‌های مختلف دیده می‌شود. در پس‌زمینه، منظره باشکوهی آکنده از صخره‌ها، درختان، بوته‌ها، پل و رودخانه نقش خورده است و چند پیکره در حال شکار هستند. در مقابل زن، مجسمه زنی به‌صورت فواره که آب از دهان او می‌جهد، دیده می‌شود. «رقم کمینه علی قلی جبادار» در بالای تابلو نقش بسته است (11).

یک تک‌چهره دیگر از علی قلی که به احتمال زیاد در اوایل دهه ۱۰۸۰ه. کار کرده، تک‌چهره یکی از درباریان صفوی است. این تابلو با رنگ‌های تیره و گرم کار شده است. پیکره انگار در داخل چادری لخت نشسته و از نیمه‌باز در چادر هم منظره بیرون، که مرکب از کوه و تپه سبزینه است، دیده می‌شود. پیکره کلاه دوازده‌ترک صفوی بر سر دارد. آرایش ریش و سبیل او می‌رساند که از اهل قلم بوده است (6).

این پرتره به سبک رئالیستی کشیده شده و به‌جز نقاشی‌های چند دهه اخیر، نمونه دیگری در نقاشی ایرانی در سبک خود نداشته است. امضا در قسمت پایین و سمت چپ اندکی محو شده، ولی اسم علی قلی به‌وضوح مشخص است که به شیوه معمولی و ساده نوشته و انتهای حرف «ی» آخر آن به‌صورت حلقه به سمت عقب کشیده شده است (6).

یک منظره‌پردازی دیگر از علی قلی بیک، صحرایی را نشان می‌دهد با پیکره دو جوان که یکی نی می‌نوازد و گوسفندانی به چرا مشغول‌اند. در پس‌زمینه آن، منظره عمارات، گنبد مساجد داخل شهر و درختان تنومند و دلنشین، زیبایی ویژه‌ای به این تابلو بخشیده است. این تابلو رقم «علی قلی جبه‌دار» دارد (11).

از آثار رسمی و مهم دیگر علی قلی بیک، صحنه‌ای از مجلس جلوس شاه صفوی، ظاهراً شاه سلیمان، است که با لباس و کلاه سلطنتی روی قالیچه‌هایی نشسته و قلیان می‌کشد. در این تصویر، حاشیه‌نشینان نیز، نظیر وزرا، شاهزادگان، امرای نظامی، خواجگان و غیره، هم دیده می‌شوند. چند سفیر خارجی هم که اسامی آن‌ها به لاتین، ظاهراً به زبان گرجی، آمده، حضور دارند. این تصویر ظاهراً در عمارت چهل‌ستون، بخش جلوی آن، نقش خورده است و در رقم آن آمد: «هو، غلام‌زاده قدیمی، علیقلی جبادار».

یک نکته جالب توجه در دو تابلوی مرقع ارمیتاژ از علی قلی بیک، وجود کتیبه‌هایی به زبان گرجی است که می‌رساند علی قلی منشأ گرجی داشته است.

یکی از این تصاویر همان است که در بالا بدان اشاره شد و دیگری گویا باز تصویری از شاه سلیمان است با لباس و آرایش سلطنتی که روی قالیچه پرنقش‌ونگاری نشسته است و کلاه صفوی بر سر دارد. در گوشه راست تصویر هم جوانی دست به کمر ایستاده است. رقم علی قلی در این تابلو به قرار زیر است:

«هو. غلام‌زاده قدیم علیقلی جبادار». از کلمه «هو» پیداست که سنی از علی قلی گذشته و پا به دوران سالخوردگی گذاشته و شاید هم دل در گرو طریقت صفوی نهاده است (11).

به احتمال زیاد، شاه سلیمان را که در تاریخ ۱۰۷۷ق به سلطنت رسید، با درباریان و نوازندگان نشان می‌دهد که کاملاً شیوه علی قلی جبادار است و در سمت راست بالا، رقمی چنین دارد: «غلام‌زاده قدیم علی قلی جبادار». مرد جوانی که با کلاه فرنگی در سمت چپ به طرف شاه خم شده و گلاب می‌پاشد، قابل توجه است. مردان بلند قامت کمرباریک یکی از مشخصات آثار علی قلی جبادار در این دوران است. نوشته‌های گرجی بالای سر دو مرد در سمت چپ نیز مهم است، ولی تاکنون خوانده نشده است (4).

دیگر، دو تصویر سفیر روس در دربار صفوی است که در مجموعه پرنس صدرالدین آقاخان در ژنو نگهداری می‌شوند؛ یکی با رقم «محمد زمان فی سنه ۱۰۲۹» و دیگری «رقم علی قلی سنه ۱۱۲۹» دارد (4).

بسیاری از آثار علی قلی در آلبوم بزرگ موزه ارمیتاژ پترزبورگ نگهداری می‌شود. از آن جمله می‌توان به تصویر اجتماع درویش و نوازندگان در مهتاب شبانه، تصویر سفیر روس آرتمی پترویچ ولنسکی، به تاریخ ۱۱۲۹ق، و تصویر مجنون، به تاریخ ۱۰۹۹ق، اشاره کرد (3).

مرقع خط و تصویر، این مرقع با همکاری هنرمندان ایرانی و هندی فراهم شده و در آن تصاویری از شاه عباس، جلال‌الدین اکبر، جهانگیر، شاه جهان و اورنگ‌زیب، عالم خان، طغماج خان، بهزاد، درویش عبدالمطلب و درباریان هند به تاریخ‌های ۱۱۴۷، ۱۰۳۴–۱۰۲۸، ۱۰۳۴–۱۰۴۱، ۱۰۶۳ و ۱۰۶۶ق و خط‌هایی از عبدالرشید دیلمی، عمادحسنی اصفهانی و میر علی کاتب حسنی سلطانی نقش بسته است. نقاشی‌های آن از میرن یا میرکلان، علی قلی جبه‌دار، شفیع عباسی و محمد رضای هندی یا محمد رضای عباسی است (3).

مرقع خطوط و نقاشی، در این مرقع که به خط نستعلیق نورالدین محمد لاهیجی در تاریخ ۱۰۴۶ق نوشته شده است، چهار رقعه نقاشی آبرنگ تصویر مرد و زن جوان از کارهای عبدالله سلطانی، یک رقعه نقاشی آبرنگ تصویر حضرت موسی (ع) هنگام شبانی از علی قلی جبادار و سه رقعه نقاشی آبرنگ از نقاشی ناشناخته آمده است (3).

مجلس شیخ فرید با مریدان، که کاملاً به شیوه گوردهن و پیاک، نگارگران گورکانی، نقاشی شده است. رقم این نگاره چنین است: «غلام‌زاده شاه عباس ثانی کمینه علی قلی». به احتمال زیاد، اصل این تصویر از هندوستان به ایران رسیده و علی قلی جبادار از آن برای شاه عباس دوم رونگاری کرده است (4).

ویژگی‌های آثار علی قلی بیک جبادار:

در اواسط سده یازدهم هجری، قدرت صفویان افول کرد، با این حال ثروت بی‌حساب دربار تیموریان هند بیش از پیش شد. جذابیت دربار تیموریان هند در ارتباط با موضوعات و سبک نقاشی هندی توسعه و تا بیست‌وپنج سال بعد نیز ادامه یافت. در آن زمان، علی قلی از روی آثار نقاش هندی، گواردهان، نمونه‌برداری می‌کرد. این هنرمند تأثیر بسیاری از نقاشی هندی و ایرانی، که مربوط به شیخ عباسی است، پذیرفت. هرچند احتمالاً بهرام سفره‌کش، نقاش گمنام هم‌عصر او، کارگردان اصلی بوده است. این دو با کنارگذاشتن سبک رضا عباسی، از یک نمونه رئالیستی، سبک‌دار و فیگوراتیو استفاده کردند (6).

آثار علی قلی بیک با اسلوب فرنگی کار شده و سبک ویژه‌ای را پدید آورد که حتی با اسلوب نقاشی نقاشان هم‌دوره‌اش، محمد زمان و شیخ عباسی، همخوانی ندارد. او در تصویر صحنه‌ای از دربار صفوی، فضابندی طبیعی و دقیقی را به وجود آورده و به‌خصوص به جزئیات جامه‌ها توجه بیشتری معطوف داشته است. دقت او در صحنه‌پردازی‌های شکار و جنگ هم قابل ملاحظه است. چند اثر او به سبک نقاشی تیموریان هند است و ظاهراً تحت تأثیر گواردهان، نقاش هندی، بوده است (11).

عمده‌ترین آثار باقی‌مانده از جبادار در آبرنگ است که در کمال مهارت اجرا شده است و آثاری از نقاشی لاکی نیز از او به دست آمده است. او در چهره‌سازی و شبیه‌پردازی، دقیق و کم‌قرینه است و در منظره‌پردازی و نقش حیوانات و پرندگان هم دستی توانا دارد و بر قواعد حجم‌نمایی و مناظر و مرایا آشنا و در تذهیب هم استاد است (11).

علی قلی بیشتر آثار خود را در دوره شاه سلیمان صفوی خلق کرد. شیوه وی در نقاشی، آمیخته‌ای از سبک کلاسیک اروپایی و مکتب مینیاتورسازی ایرانی بود، اما افزون بر این، از شیوه مغولی یا هند و ایرانی نیز در آثارش بهره می‌برد. علی قلی در چهره‌سازی، شبیه‌پردازی و ارائه مجالس بزمی و رزمی مهارت داشت و در نقش حیوانات، پرندگان، دشت و دمن نیز قوی‌دست بود. همچنین قواعد پرسپکتیو را می‌دانست و در تذهیب و حل‌کاری مکتبی نیکو داشت (3).

مردان بلند قامت کمرباریک یکی از مشخصات آثار علی قلی جبادار در این دوران است (4).

تا پایان حکومت شاه عباس دوم، سبک علی قلی به‌طور فزاینده‌ای کمال‌گرا و دوبعدی شد. در پایان این قرن، سبک نقاشی ایرانی در آثار او به بالاترین حد خود رسید (6).

هنرمند نقاش دیگر این دوران که پیرو و مقلد شیوه زمان و علی قلی جبه‌دار بود، شیخ عباسی نام داشت. او در روزگار شاه عباس دوم، به دلیل شایستگی هنر خویش، به دربار تقرب پیدا کرد و از شاه لقب «عباسی» گرفت. وی دو پسر به نام‌های محمدتقی و علینقی داشت که هر دو چون پدر به هنر نقاشی مشغول بودند. علینقی، فرزند شیخ عباسی، هم از هنرمندان نقاش این دوره بود. شیوه کار او نشان می‌دهد که مکتب محمد زمان و پدرش شیخ عباسی را درک کرده و تصاویر خود را بر مبنای مکتب آن دو می‌آفریده است (3).

مقایسه مجنون در اثر محمد زمان با علی قلی جبادار:

شکل ۱. مجنون، اصفهان، ۱۰۶۸ق، کار علی قلی بیک جبادار، سبک هندی و ایرانی

شکل ۲. دیدار مجنون با پدر، به امضای محمد زمان، خمسه شاه طهماسب، اشرف مازندران، به تاریخ ۱۰۸۶ه. آبرنگ مات، اندازه نقاشی: ۱۹×۲۷ سانتی‌متر

وجه اشتراک:

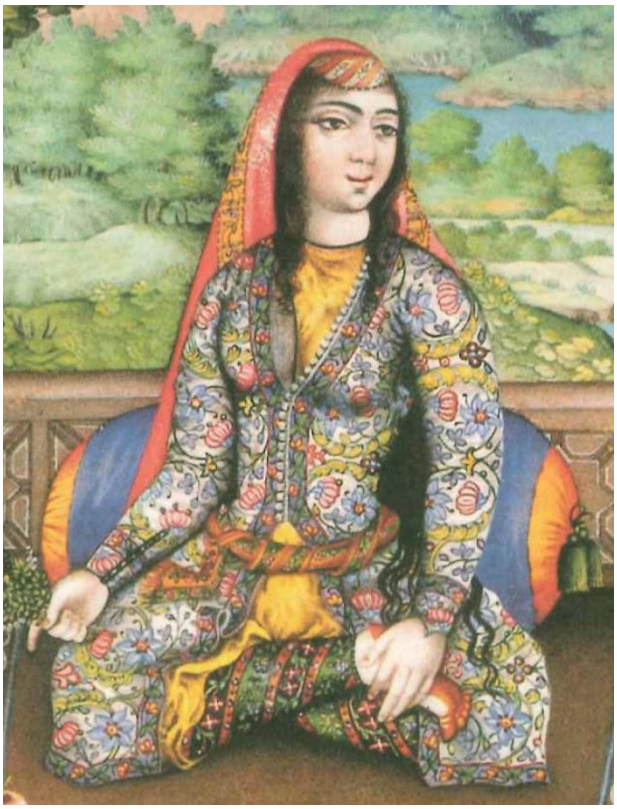
در هر دو اثر، مجنون لاغر، نحیف و عریان به تصویر کشیده شده است. در هر دو، سایه‌پردازی وجود دارد. موها در هر دو اثر کوتاه است. سبک هندی در هر دو تصویر به چشم می‌خورد.

وجه افتراق:

در اثر محمد زمان، رنگ پوست مجنون مانند اروپاییان روشن‌تر است، ولی در اثر علی قلی جبادار رنگ پوست مجنون تیره‌تر است و مانند مرتاض‌های هندی است. محمد زمان از رنگ‌های سرد استفاده کرده، ولی علی قلی از رنگ‌های گرم استفاده کرده است. مجنون در اثر محمد زمان لاغرتر از مجنون علی قلی است؛

تا جایی که دنده‌های مجنون محمد زمان و استخوان صورتش بیرون زده که با سایه‌پردازی، لاغری را به‌خوبی نمایش داده است. سایه‌پردازی در اثر محمد زمان بیشتر از اثر علی قلی است. سایه‌ها روی بدن مجنون، سایه‌های صورت، سایه‌های دور چشم و کنار بینی، سایه‌های روی گردن، بیشتر از سایه‌های اثر علی قلی است. چین‌وشکن و سایه‌ها روی پارچه‌ای که مجنون به دور خود پیچیده، بیشتر از پارچه اثر علی قلی است؛ در اثر علی قلی، این پارچه را به‌صورت پاره نقاشی کرده است. موها در اثر محمد زمان دارای بافت خاصی است؛ در حالی که در اثر علی قلی، موها این بافت را ندارند. در اثر محمد زمان، مجنون نشسته و یکی از پاهایش را روی پای دیگرش انداخته و مشغول صحبت است و با یکی از دست‌هایش پارچه دور کمرش را گرفته است؛ ولی در اثر علی قلی، مجنون به حالت ایستاده است که کوزه‌ای در سر دارد و دستانش را مانند مصری‌ها به حالت ضربدر روی هم گذاشته و تسبیحی در دست دارد، گویی مشغول ذکر گفتن است.

شکل ۳. بانویی در کنار فواره آب



شکل ۴. زن نشسته در ایوان، اثر محمد زمان، ۱۱۴۹ هجری قمری

وجه اشتراک:

در هر دو اثر، چهره به‌صورت سه‌رخ است و نگاه به سمت چپ است. در هر دو اثر، سایه‌پردازی وجود دارد.

سبک اروپایی و پرداختن به جزئیات در هر دو اثر دیده می‌شود.

وجه افتراق:

در اثر محمد زمان، تصویر زن ایرانی‌تر است، ولی در اثر علی قلی، تصویر زن کاملاً اروپایی است. چشم‌ها در اثر محمد زمان درشت‌تر و ابروها ضخیم‌تر و مشکی‌تر است، مانند چهره‌های شرقی، ولی در اثر علی قلی، چشم‌ها کوچک‌تر و ابروها نازک‌تر و بورتر است. در اثر محمد زمان، سایه‌پردازی در صورت بیشتر به چشم می‌خورد و گونه‌ها کمی سرخ است؛ ولی در اثر علی قلی، سایه‌های صورت خیلی کم است و گونه‌ها فاقد رنگ است. نقش‌ونگار روی لباس زن در اثر محمد زمان خیلی زیاد است، ولی لباس زن در اثر علی قلی فاقد نقش‌ونگار است. سایه‌پردازی و چین‌وشکن روی لباس زن، اثر محمد زمان، کم است؛ در حالی که سایه‌پردازی و چین‌وشکن روی لباس زن، اثر محمد زمان، بیشتر است. آرایش مو و روسری در اثر محمد زمان همانند ایرانی‌ها است، ولی در اثر علی قلی، موهای زن به شیوه اروپاییان پیچیده شده، پارچه نارنجی‌رنگی به زیر بافت موها بسته شده است و پر سفیدی روی موها در قسمت جلوی سر وجود دارد. ناخن‌های دست و کف پاها در اثر محمد زمان دارای حناست، ولی اثر علی قلی فاقد حناست. در اثر علی قلی، زن دارای زیورآلات، گوشواره و گردنبند مروارید، انگشتر و دستبند، است؛ ولی در اثر محمد زمان، زن فاقد زیورآلات است. رنگ پوست زن در اثر علی قلی روشن‌تر و گچی‌تر از رنگ پوست زن در اثر محمد

زمان است. زن در اثر محمد زمان نشسته است و دسته‌گلی در دست دارد، ولی زن در اثر علی قلی ایستاده است و میوه‌هایی را در دامن دارد که با دو دست گرفته است.

شکل ۵. نجیب‌زاده صفوی، به امضای علی قلی، بیک جبادار

شکل ۶. جوان نشسته، ۱۰۸۶ق، کار محمدعلی بن محمد

وجه اشتراک:

وجه اشتراک اثر محمد زمان با اثر علی قلی بیک جبادار در فرم نشستن، جهت نشستن به سمت راست، سه‌رخ‌بودن چهره، طرز بستن دستار سر، راه‌راه‌بودن لباس‌ها و دستار سر در هر دو اثر، پرداختن به سایه‌پردازی صورت و لباس‌ها در هر دو اثر است.

وجه افتراق:

در اثر علی قلی بیک جبادار، نجیب‌زاده صفوی، به جزئیات و سایه‌پردازی بیشتری در صورت، نسبت به اثر محمد زمان، جوان نشسته، پرداخته شده است. چشم‌ها در اثر محمد زمان درشت‌تر و ابروها پرتر و مشکی‌تر است؛ ولی در اثر علی قلی، چشم‌ها کمی کوچک‌تر و ابروها نازک‌تر و هشتی‌تر است. سایه‌پردازی در لباس نجیب‌زاده صفوی، اثر علی قلی، بیشتر و چین‌وشکن لباس‌ها نسبت به اثر محمد زمان، جوان نشسته، بیشتر است. جزئیات در لباس اثر علی قلی بیشتر از اثر محمد زمان است؛ حتی دکمه‌ها و جای آن‌ها را هنرمند به‌خوبی نشان داده است. در اثر علی قلی، کنتراست بین رنگ‌های گرم و سرد در لباس نجیب‌زاده صفوی به چشم می‌خورد و همچنین کنتراست رنگ‌های مکمل آبی و نارنجی در دستار سر به‌خوبی قابل مشاهده است؛ ولی در اثر محمد زمان، کنتراست رنگ‌های مکمل و رنگ‌های سرد و گرم وجود ندارد. در اثر محمد زمان، جوان نشسته، ما بیشتر کنتراست تیره و روشن در لباس اثر را می‌بینیم. در اثر علی قلی، نجیب‌زاده صفوی، چوب نازکی را در دست راستش گرفته و دست چپش را کمی خم کرده، ولی در اثر محمد زمان، جوان نشسته، دست راستش را روی رانش گذاشته و در دست چپش پارچه‌ای وجود دارد. رنگ پوست در اثر محمد زمان روشن‌تر، ولی در اثر علی قلی، رنگ پوست به زردی می‌زند. ریش‌ها در اثر علی قلی پرتر، ولی در اثر محمد زمان فاقد ریش است که نشان‌دهنده کم‌سن‌وسال‌بودن جوان نشسته است. اثر علی قلی به سبک هندی نزدیک‌تر است، در مقایسه با اثر محمد زمان که ایرانی‌تر به نظر می‌رسد.

نتیجه‌گیری:

بررسی تطبیقی فرنگی‌سازی در پیکره‌های موضوعی محمد زمان و علی قلی بیک جبادار نشان می‌دهد که مکتب اصفهان در دوره صفوی، به‌ویژه از زمان شاه عباس اول و شاه عباس دوم، در معرض مجموعه‌ای از دگرگونی‌های گسترده هنری، فرهنگی و زیبایی‌شناختی قرار گرفت. ورود اروپاییان به ایران، گسترش مناسبات سیاسی و تجاری با غرب، ارتباط با هند و عثمانی، حضور ارمنیان جلفا، ورود آثار چاپی، گراوورها، پرده‌های نقاشی، نقاشان اروپایی و علاقه پادشاهان صفوی به شیوه‌های نوین تصویرسازی، زمینه‌ای فراهم ساخت که نگارگری سنتی ایران از چارچوب‌های پیشین خود فاصله بگیرد و به‌سوی تجربه‌های تازه‌ای در بازنمایی پیکره، فضا، حجم، نور، سایه و پرسپکتیو حرکت کند. در چنین فضایی، فرنگی‌سازی نه به‌عنوان تقلیدی صرف از نقاشی اروپایی، بلکه به‌عنوان شیوه‌ای ترکیبی و میان‌فرهنگی شکل گرفت که در آن عناصر ایرانی، هندی و اروپایی در کنار یکدیگر قرار گرفتند و به زبانی تازه در نقاشی صفوی انجامیدند.

محمد زمان و علی قلی بیک جبادار هر دو از مهم‌ترین چهره‌های این جریان به شمار می‌آیند، اما شیوه برخورد آنان با عناصر فرنگی یکسان نیست. محمد زمان در آثار خود بیش از هر چیز به واقع‌گرایی پیکره، سایه‌پردازی، برجسته‌نمایی، چهره‌سازی و منظره‌پردازی گرایش دارد. در آثار او، تأثیر نقاشی اروپایی در نحوه نمایش بدن، عمق فضا، نورپردازی، چشمان درشت و سنگین، و ترکیب‌بندی‌های متفاوت دیده می‌شود، اما پیکره‌ها همچنان حال‌وهوایی شرقی و ایرانی دارند. او توانست عناصر غربی را در ساختاری ایرانی جذب کند و به شیوه‌ای دست یابد که نه کاملاً اروپایی است و نه صرفاً ادامه نگارگری سنتی؛ بلکه نوعی بیان تصویری تازه و مستقل را نشان می‌دهد.

در مقابل، علی قلی بیک جبادار گرایشی روشن به ترکیب عناصر فرنگی، ایرانی و هندی دارد. آثار او، به‌ویژه در پیکره‌پردازی، توجه به جزئیات لباس، حالت بدن، صحنه‌آرایی و منظره‌پردازی، از دقت و مهارتی ویژه برخوردار است. او در برخی آثار به فضای درباری و رسمی صفوی توجه دارد و در برخی دیگر، از الگوهای هندی و اروپایی بهره می‌گیرد. ویژگی‌هایی مانند مردان بلند قامت و کمرباریک، توجه به جامه‌ها، بهره‌گیری از رنگ‌های گرم، و گرایش به ترکیب‌بندی‌های

روایی از مشخصات آثار اوست. در مقایسه با محمد زمان، علی قلی جبادار گاه به سبک هندی نزدیک‌تر می‌شود و در برخی آثار، جنبه فرنگی را آشکارتر و مستقیم‌تر نشان می‌دهد.

در مجموع، وجوه اشتراک این دو هنرمند در گرایش به فرنگی‌سازی، استفاده از سایه‌پردازی، توجه به پیکره انسانی، فاصله‌گرفتن از سنت کامل نگارگری دوبعدی و کوشش برای ایجاد نوعی واقع‌نمایی تصویری است. با این حال، وجوه افتراق آنان در نحوه استفاده از رنگ، میزان اروپایی‌بودن یا ایرانی‌بودن پیکره‌ها، نوع چهره‌پردازی، شیوه سایه‌روشن، تأثیرپذیری از نقاشی هندی و پرداخت جزئیات دیده می‌شود. محمد زمان بیشتر در مسیر آفرینش زبانی شخصی و ایرانی‌شده از عناصر اروپایی حرکت می‌کند، در حالی که علی قلی بیک جبادار در بسیاری از آثار خود، ترکیبی آشکارتر از عناصر ایرانی، هندی و فرنگی را نمایش می‌دهد. بنابراین، فرنگی‌سازی در آثار این دو هنرمند را باید نه یک جریان ساده تقلیدی، بلکه مرحله‌ای مهم در تحول نقاشی ایران دانست که در آن سنت تصویری ایرانی با جهان جدید بصری روبه‌رو شد و در نتیجه، سبکی تلفیقی، پویا و متمایز پدید آمد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تشکر و قدردانی

از تمامی کسانی که در طی مراحل این پژوهش به ما یاری رساندند تشکر و قدردانی می‌گردد.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

خلاصه مبسوط

Extended Abstract

The transformation of Persian painting during the Safavid period, particularly within the Isfahan School, represents one of the most significant moments in the visual history of Iran, because it marks the encounter between inherited Persian pictorial conventions and new modes of representation introduced through European, Armenian, Ottoman, and Indo-Persian channels. With the relocation of the Safavid capital from Qazvin to Isfahan under Shah Abbas I, the city became a major political, commercial, and cultural center where merchants, diplomats, missionaries, artists, and travelers from different regions entered into continuous interaction with Iranian society. This growing contact gradually altered the aesthetic expectations of the Safavid court, elite patrons, artists, and even wealthy urban audiences. Traditional Persian miniature painting, with its imaginative spatial structure, flat coloration, symbolic landscape, and limited concern for perspectival depth or chiaroscuro, was increasingly confronted by European naturalism, portrait likeness, illusionistic space, and volumetric modeling. In this context, *Farangi-Sazi* emerged as a hybrid pictorial mode that did not merely imitate European painting, but reworked selected European elements within an Iranian visual framework. The present study examines *Farangi-Sazi* in the thematic figural works of Mohammad Zaman and Ali Qoli Beg Jabbadar, two major painters of the Isfahan School who were especially active in absorbing, transforming, and localizing foreign pictorial elements. The study is grounded in the assumption that the works of these two artists cannot be understood only as passive reflections of European influence; rather, they should be read as deliberate visual negotiations between Safavid artistic tradition, courtly taste, Indo-Persian models, Armenian mediation, and European pictorial techniques (1, 4-6).

The central problem addressed in this study concerns the factors that shaped the formation of the *Farangi-Sazi* manner in the works of Mohammad Zaman and Ali Qoli Beg Jabbadar, as well as the similarities and differences between their thematic figural compositions. The research proceeds from the historical observation that the Isfahan School developed over a longer temporal span than earlier Safavid painting centers such as Tabriz and Qazvin, and therefore possessed greater opportunity to move beyond established conventions and generate new artistic systems. Within this period, the reigns of Shah Safi I, Shah Abbas II, Shah Suleiman, and Sultan Husayn witnessed varying degrees of artistic patronage, decline, experimentation, and transformation, with Shah Abbas II occupying a particularly important role because of his enthusiasm for European painting and his support for artists who engaged with foreign techniques. At the same time, Reza Abbasi's legacy remained decisive: his emphasis on line, single-page compositions, individual figures, and refined drawing helped detach painting from manuscript illustration and prepared the ground for later experimentation. However, the visual world after Reza Abbasi increasingly demanded new solutions, particularly in relation to likeness, depth, volume, costume, bodily presence, and naturalistic environment. This study therefore situates Mohammad Zaman and Ali Qoli Beg Jabbadar within a transitional artistic field in which the Persian miniature tradition did not disappear, but entered into a complex relationship with European naturalism, Mughal figural practice, Armenian Christian visual culture, and Safavid courtly representation (1-3, 13).

Methodologically, the study adopts a descriptive-analytical and comparative approach. The data were collected through library research and the visual observation of selected works attributed to Mohammad Zaman and Ali Qoli Beg Jabbadar. The analysis focuses on thematic figural paintings, especially those in which the human body, facial type, costume, spatial organization, landscape, gesture, and modeling of volume reveal the artists' engagement with *Farangi-Sazi*. This approach is appropriate because the research aims not merely to record historical information, but to identify pictorial components and compare stylistic procedures across works. The comparative analysis pays attention to formal features such as three-quarter

facial representation, skin tone, bodily proportion, posture, the use of warm and cool colors, treatment of textiles, rendering of folds, presence of shadows, degree of anatomical naturalism, visual depth, landscape background, and the relation between figure and environment. In addition, it considers broader contextual factors, including the arrival of European paintings and prints in Iran, the presence of European painters at the Safavid court, relations between Iran and Mughal India, Ottoman mediation, Armenian artistic activity in New Julfa, and the cultural policies of Safavid rulers. Such a method enables the study to clarify how the two painters participated in a shared artistic movement while maintaining distinct pictorial identities. The research framework is therefore both historical and stylistic: it explains the conditions that made *Farangi-Sazi* possible and then analyzes how those conditions became visible in the works of the two painters (1, 5, 8, 14).

The findings show that the formation of *Farangi-Sazi* in the Isfahan School was shaped by multiple interconnected factors. First, the arrival of European travelers, ambassadors, merchants, missionaries, and artists in Safavid Iran created new channels for the circulation of images, techniques, and aesthetic expectations. European paintings, engravings, printed images, oil paintings, and portrait conventions entered Safavid visual culture and attracted the attention of rulers and artists. Second, the Safavid court's interest in naturalistic representation, especially the desire for portraits resembling actual persons, encouraged painters to move beyond the symbolic and decorative conventions of earlier manuscript painting. Third, the relationship between Iran and Mughal India played a major role, because Mughal painting had already absorbed European elements through Portuguese, Dutch, French, and English commercial and missionary networks, and Indo-Persian painting offered Iranian artists a mediated model of naturalism, portraiture, and figural realism. Fourth, New Julfa became an important Armenian artistic and commercial center through which European pictorial models, Christian iconography, and wall-painting practices entered the visual environment of Isfahan. Armenian painters such as Minas contributed to the local adaptation of European techniques while preserving their own aesthetic identity. Fifth, the internal development of Persian painting itself, especially the rise of single-page painting and the decline of manuscript illustration as the dominant form, enabled artists to experiment with new compositions and independent figural works. Taken together, these factors demonstrate that *Farangi-Sazi* was not a marginal or accidental phenomenon, but a historically grounded response to the changing artistic, political, commercial, and cultural conditions of Safavid Iran (1, 4, 6, 7, 9, 10).

The comparative analysis of Mohammad Zaman and Ali Qoli Beg Jabbadar indicates that both artists participated in the *Farangi-Sazi* movement, yet each developed a distinct visual language. Mohammad Zaman's works reveal a strong interest in European pictorial elements such as chiaroscuro, volumetric bodies, modeled faces, naturalistic landscapes, spatial recession, and narrative compositions derived from Christian and European sources. His figures often display large, heavy, and rounded eyes, delicate color harmonies, careful modeling, and expressive bodily conditions. Even when he relied on European prototypes, his figures retained an Eastern and Iranian sensibility in gesture, emotional tone, and pictorial arrangement. The repeated appearance of broken trees in some of his paintings has also been interpreted as a kind of hidden pictorial signature that helps identify his works. In contrast, Ali Qoli Beg Jabbadar's paintings reveal a stronger and more varied synthesis of European, Iranian, and Mughal elements. His works show careful attention to costume, courtly setting, ceremonial arrangement, hunting scenes, figural elongation, narrow waists, warm colors, and detailed textile rendering. He also copied or adapted Mughal models, especially works associated with Govardhan, and his paintings frequently display a more Indo-Persian visual character than those of Mohammad Zaman. In the comparison of their representations of Majnun, both painters depict the figure as thin, ascetic, and vulnerable, yet Mohammad Zaman emphasizes greater anatomical fragility, stronger shadowing, cooler colors, and more intense bodily expression, whereas Ali Qoli presents a darker, warmer, more Indianized and ascetic figure. Similarly, in female figural works, Mohammad Zaman's women appear more Iranian in facial type, clothing, henna,

and bodily presentation, while Ali Qoli's female figures may appear more explicitly European in hairstyle, complexion, costume simplicity, ornaments, and pose. These differences show that Mohammad Zaman tended to internalize European elements into a Persian pictorial idiom, whereas Ali Qoli more visibly juxtaposed and blended European, Iranian, and Indian elements (1, 3, 6, 9, 11, 15).

In conclusion, the study demonstrates that *Farangi-Sazi* in the thematic figural works of Mohammad Zaman and Ali Qoli Beg Jabbadar should be understood as a dynamic, hybrid, and historically meaningful artistic phenomenon rather than a simple imitation of European painting. Both artists worked at a moment when Safavid visual culture was negotiating new ideas of likeness, realism, spatial depth, bodily presence, and pictorial narration. Their works show that Persian painting did not merely surrender to foreign influence; instead, it selected, transformed, and localized external elements according to its own aesthetic logic. Mohammad Zaman's achievement lies in his ability to integrate European naturalism into a refined and distinctly Iranian pictorial language, while Ali Qoli Beg Jabbadar's importance lies in his rich synthesis of courtly Safavid, Mughal, and European visual elements. Their similarities reveal the shared transformation of the Isfahan School, especially in the use of shadow, figural presence, realism, and thematic independence; their differences reveal the diversity of artistic responses within the same cultural environment. Ultimately, the comparison of these two painters shows that the Isfahan School was not a declining stage of Persian painting, but a complex arena of experimentation in which Iranian artists redefined tradition through encounter, adaptation, and creative synthesis.

References

1. Azhand Yq. The Isfahan School of Miniature Painting. Tehran: Iranian Academy of Arts; 2014.
2. Rahnavard Z. History of Iranian Art in the Islamic Period: Persian Miniature Painting. Tehran: Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Humanities (SAMT), Center for Humanities Research and Development; 2007.
3. Radfar A. Interaction between Literature and Art in the Isfahan School. Tehran: Iranian Academy of Arts; 2006.
4. Javani A. Collected Articles on Persian Miniature Painting2007.
5. Masoudi-Amin Z. Europeanization in the Miniature Painting of the Isfahan School: A Cultural Approach. Scientific-Research Journal of the Nazar Research Center for Art, Architecture and Urbanism. 2016(38):39-46.
6. Soudavar A. Art of the Persian Courts. Tehran: Karang; 2001.
7. Shad Qazvini P. Examining the Principles and Foundations of Traditional Iranian Arts: A Look at the Book Seven Decorative Principles of Iranian Art. Art and Architecture. 2014(3-4):41-60.
8. Moeinoddini M, Assar Kashani E. The Evolution of the Aesthetics of Nature in Single-Page Paintings of the Isfahan School. Jelve-ye Honar. 2013(9):77-90.
9. Zoka Y, Welch SC. The Life and Works of Mohammad Zaman: Miniatures of the Iranian and Indian Schools. Tehran: Farhangsara (Yassavoli); 1994.
10. Minassian L. Master Minas: The Famous Painter of Julfa. Art and Architecture: Art and People. 1977(179):28-30.
11. Azhand Yq. Ali-Qoli Beg Jabbadar-Ketabdar. Honar-ha-ye Ziba. 2002(16):83-90.
12. Azhand Yq. Library and Painting-House Organization in the Isfahan School. Golestan-e Honar. 2005(2):44-50.
13. Javani A. Foundations of the Isfahan School of Painting. Tehran: Iranian Academy of Arts; 2006.
14. Hafeznia M. An Introduction to Research Methodology in the Humanities. Tehran: SAMT Publications; 2018.
15. Hedayat H. A Review of the Life and Works of Mohammad Zaman, the Safavid-Era Miniaturist: Captive of the Temptations of Infatuation and Deception. Art and Architecture. 1986(11):66-87.