

مطالعه تطبیقی مکاتب نقاشی در ادوار
قاجار و پهلوی اول با رویکردهای
فکری در برابر ورود تجدد به ایران



فردوسی در دربار سلطان محمود،
اثر هادی تجویدی، ۱۳۱۵ ش. ۱۹۳۶ م.
مأخذ: کشمیر شکن، ۱۳۹۴، ۴۷.



مطالعه تطبیقی مکاتب نقاشی در ادوار قاجار و پهلوی اول با رویکردهای فکری در برابر ورود تجدد به ایران

مینا محمدی وکیل * حسن بلخاری قهی **

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۳/۲۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۹/۲۵

چکیده

در عصر قاجار، در پی ورود فلسفه مدرن به ایران، ساختارهای سنتی پیشین شروع به ریزش کرد و اصالت امر ذهنی جای به اصالت امر عینی در چارچوب ابعاد فاهمه انسانی داد. جامعه فکری ایران آن زمان، در مواجهه با دوگانگی فرهنگ پیشین خود و فرهنگ نوین غرب، چند رویکرد مختلف اتخاذ نمود که به زعم برخی نظریه پردازان معاصر می توان آنها را در سه رویکرد کلی غربگرایانه، انطباق گرایانه و انتقادی تقسیم بندی نمود. هر یک از این سه رویکرد با نمایندگان مشخصی در عرصه اندیشه شناخته می شوند. بر پایه فرضیه تحقیق، به نظر می رسد که همزمان نقاشی ایرانی نیز ضمن خروج از الگوی جامع پیشین، جوهر زیبایی شناسختی خویش را و انهاد و در رویکردهای متنوع و البته غیرمتجانسی چون رویکرد غربگرایانه که در تلاش برای بازنمایی امر واقعی بود و در مدارس جدید تعلیم داده می شد، پیکرنگاری درباری که رویکردی انطباقی میان عناصر ایرانی و رهیافت های غربی داشت، و رویکرد انتقادی که در نقاشی قهوه خانه ای و نگارگری نو جلوه گر می شود، ظهور یافته است. پژوهش حاضر با هدف بررسی و تطابق رویکردهای متنوع هنری این دوره، در قبال جریانات نوین فکری و شناسایی وجوه اشتراک و افتراق این رویکردها در هر دو حوزه صورت گرفته است. پرسش های اصلی عبارتست از اینکه ۱. میان متفکران و هنرمندان از نظر نوع رویکرد چه تشابهات و تمایزاتی می توان قائل شد؟ ۲. در میان دو گروه متفکران و هنرمندان کدام رویکردها تداوم یافت و کدام یک ابتر ماند؟ روش تحقیق در نوشتار حاضر، توصیفی - تحلیلی، جمع آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه ای و تجزیه و تحلیل داده ها به روش استقرائی است. طبق یافته های تحقیق می توان گفت، در حالی که در حوزه تفکر رویکرد انطباق گرا و رویکرد انتقادی تداوم یافته و به جریان غالب بدل شدند و رویکرد غربگرایانه محض را به حاشیه راندند در نظام هنر این رویکرد غربگرایانه بود که سلطه کیفی و کمی یافت.

واژگان کلیدی

نقاشی ایرانی، دوره قاجار، تجدد، غرب گرایی، سنت گرایی.

* استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، شهر تهران، استان تهران (نویسنده مسئول) Email:m.vakil@alzahra.ac.ir
** استاد گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، شهر تهران، استان تهران. Email:hasan.bolkhari@ut.ac.ir

مقدمه

هنر نقاشی در ایران به رعم گسست‌های تاریخی و نفوذ فرهنگ‌های بیگانه و هم‌آمیختگی سنت‌های گوناگون و غیرمتجانس، در تاریخ خود همواره دارای نوعی تداوم و پیوستگی ذاتی است که معرف هویت نقاشی ایرانی و استمرار جوهر زیبایی‌شناسی و روح فرهنگی آن به حساب می‌آید. در واقع باید گفت آنچه تصاویر مختلف ایرانی را از جنبه‌هایی چون اسلوب کار، مقیاس و کارکرد به یکدیگر مرتبط می‌کند، گرایش هنرمند ایرانی به بیان مفاهیم ذهنی، عرفانی و نمادین است. چرا که در هنر سنتی یا مقدس عموماً، مهم‌ترین بخش اثر مربوط به محتوا و نحوه به کار بردن آن است، هنر دینی واقعیت عینی جهان بیرون را علتی عرَضی (یا محلی و موقعی) از صورت مثالی و حقیقت دائمی می‌داند که باید آن را از طریق رمز نمایش داد. اما هنر مدرن به دنبال کشف وجوه مادی و عینی جهان با تأکید بر جایگاه انسانی خودمختار و قائم به ذات است. رمزگشایی هنر سنتی مستلزم دانش و شناخت از بیان تمثیلی است که درک اثر را پیچیده‌تر می‌کند. در ایران، با افزایش تمایل به اسلوب نقاشی اروپایی که از اواخر حکومت صفویه افزایش یافت، آشکارا تمایل به نمایش واقعیت عینی آغاز شد. سنت تصویری ایران رفته‌رفته، از لحاظ موضوع و از نظر اسلوب و روش متحول گردید و در پیروی از سنت‌های واقع‌گرایانه اروپایی، اسلوب کاری پیشین خود را تا حدی وانهاد. با ظهور مکتب کمال‌الملک در اواخر عصر قاجار تلاش برای طبیعت‌پردازی محض، سرانجام بر نظام زیبایی‌شناختی نقاشی ایرانی غلبه یافت و این روند نهایتاً به افول ارزش‌های تصویری ایرانی انجامید، اما تلاش‌های تصویرسازان قاجار روندی منطقی و بازتابی از شرایط فکری و فلسفی آن عصر بود. هدف تحقیقی در جستار حاضر بررسی علل تحولات فکری و هنری ایران در عصر قاجار و تطابق رویکردهای مختلف هنری در قبال جریانات نوین فکری است؛ بر اساس مطالعه تطبیقی صورت گرفته در این پژوهش مابین رویکردهای فکری و هنری در جامعه ایران در مواجهه با مدرنیسم، دست‌بندی مشابهی را می‌توان صورت بخشید. هم‌متفکران و منورالفکران قاجاری و هم هنرمندان آن عصر سه رویکرد عمده در برابر فرهنگ غربی اتخاذ نمودند (غریب‌گرا، انطباق‌گرا و انتقادی). این رویکردها گرچه در نوع خود میان متفکران و هنرمندان متشابه‌اند، اما در گذر زمان، تداوم یا بقای هر رویکرد در جامعه فکری و هنری ایران سرنوشتی متفاوت یافته است. پرسش‌های اصلی برای دستیابی به نتایج تحقیق عبارتند از:

۱. میان متفکران و هنرمندان از نظر نوع رویکرد چه تشابهات و تمایزاتی می‌توان قائل شد؟
۲. نهایتاً در میان دو گروه متفکران و هنرمندان کدام

رویکردها تداوم یافت و کدام یک ابتر ماند؟

روش تحقیق

در مقاله حاضر، روش تحقیق به صورت توصیفی - تحلیلی انجام پذیرفته است. جمع‌آوری اطلاعات در این نوشتار به صورت مطالعه اسنادی و کتابخانه‌ای است. جامعه آماری شامل سه دسته متفکران ایرانی در برابر تجدد (که در اینجا ذیل عناوین انتقادگرایان، انطباق‌گرایان و غریب‌گرایان معرفی می‌شوند) و سه گروه هنرمندان با سه روش هنری در مواجهه با هنر غربی (گروه انتقادگرا به نمایندگی نگارگران سنتی و نقاشان قهوه‌خانه‌ای، گروه انطباق‌گرا همچون پیکرنگاران درباری و گروه غریب‌گرایان همچون محصلان مدارس جدید و پیروان مکتب کمال‌الملک) خواهد بود.

در این مقاله شیوه تجزیه و تحلیل کیفی بوده و نهایتاً برای تجزیه و تحلیل اطلاعات جمع‌آوری شده از روش استقرای علمی استفاده شده؛ بدین معنا که با کنار هم نهادن اطلاعات جزئی نتایج کلی‌تر حاصل گردیده است.

پیشینه تحقیق

در حوزه تأثیرات غرب بر رویکردهای فکری و هنری عصر قاجار، می‌توان به پژوهش‌های دو طیف از محققان روایی - تاریخی و هنری به گونه مجزا اشاره نمود. در حوزه نخست نویسندگانی چون صادق زیباکلام (۱۳۸۵) در کتاب ما چگونه ما شدیم؟ به بیان تحولات اجتماعی دوران قاجار با تأکید بر آسیب‌شناسی این تحولات و ریشه‌یابی علل عقب‌ماندگی اجتماعی ایران در دوران معاصر پرداخته‌اند. همچنین محمدعلی اکبری (۱۳۸۴) در مجموعه مقالات خود که تحت عنوان چالش‌های عصر مدرن در ایران عهد قاجار منتشر شده است، به رویکردهای مختلف فکری ایرانیان دوره قاجار در قبال پدیدارهای نوین غربی اشاره کرده و رویکردهای سه‌گانه فکری (غریب‌گرا، انطباق‌گرا و انتقادی) را به تفصیل مجزا نموده و شرح می‌دهد. فرج‌الله علی قنبری و همکاران در مقاله «تجددگرایی در ایران معاصر» در نشریه جستارهای سیاسی معاصر (۱۳۹۳)، سال پنجم شماره ۴: به چگونگی رویارویی اندیشگران ایرانی با تمدن غربی در دوره قاجار (با تأکید بر آرای میرزا ملکم‌خان) پرداخته و جنبه‌های غریب‌گرایی در اندیشه سیاسی و ملاحظات فرهنگی جامعه سنتی در قبال آن را مورد بررسی قرار داده‌اند.

در حوزه مطالعات نقاشی قاجار نیز پژوهش‌های متعددی انجام پذیرفته است که از آن جمله می‌توان به چند مورد که مشابهت بیشتری با موضوع مقاله حاضر دارند اشاره کرد: ویلم فلور و همکاران در کتاب نقاشی و نقاشان قاجار (۱۳۸۱) صورت‌بندی جامعی از انواع نقاشی در دوره قاجار بر حسب موضوع ارائه داده‌اند؛ در این



اسناد و مکتوبات سده‌های نخست اسلامی شدن ایران نیز کاملاً مشهود است؛ به عنوان مثال در سده چهارم هجری جغرافی‌دان و مورخ نامدار مسلمان، مسعودی در مروج الذهب و معادن الجواهر به توضیحات بسیار کوتاه، مبهم و نارسایی در باب افرنج (فرنگ) اشاره دارد و می‌نویسد: «... پادشاه افرنج است که دریا و خشکی دارد و بر یک زبانه خشکی است که به دریا پیش رفته است و در کشور او عنبر بسیار باشد و فلفل اندک و فیل بسیار دارد و میان ملوک نیرومند و مغرور و گردنفرز باشد و غرورش از قومش بیشتر و گردنفرزیش از اقتدارش فزون‌تر است.» (مسعودی، ۱۳۸۲: ۱۷۰ - ۱۶۹)

بدین ترتیب باید گفت وسعت بی‌اطلاعی ایرانیان از اروپا در این اعصار حقیقتاً شگفتی‌آور است. پس از این زمان، شرحیات جامع‌التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله در اوایل قرن هشتم درباره افرنج را می‌باید یک نمونه منحصر به فرد تلقی کرد. این اثر به احتمال اکتسابی از کتاب مارتینوس اوپاوینیسیس^۱ بوده است.^۲ اندکی بعد از او، ابن‌خلدون درباره تغییرات در غرب و مراودات شرق و غرب در کتاب خود چنین می‌نویسد: «در این عصر که پایان قرن هشتم است، اوضاع مغرب که ما آنرا مشاهده کرده‌ایم دستخوش تبدلات عمیقی گردیده و بکلی دگرگون شده است. و از آغاز قرن پنجم قبایل عرب به مغرب هجوم آوردند و بر ساکنان قدیم آن کشور، یعنی بربرها، غلبه یافتند و بیشتر نواحی و شهرهای آن سرزمین را تصرف کردند و در فرمانروایی بقیه شهرهایی که در دست آنان مانده بود شرکت جستند.» (ابن‌خلدون، ۱۳۸۲: ج ۱، ۵۹)

اما عملاً «نخستین روابط بازرگانی و سیاسی ایرانیان با کشورهای اروپایی، در زمان پادشاهی خاندان آق‌قویونلو (نیمه دوم سده نهم هجری) پدید آمد و سپس در دوران صفویان رو به توسعه نهاد.» (زکاء، ۱۳۵۴: ۲۳۹) در پی مراودات گسترده‌ای که در دربار صفوی، خصوصاً در عصر شاه عباس، میان ایرانیان و اروپاییان جریان گرفت، نمایندگانی از هر دو سو برای شناخت بیشتر و برقراری روابط سیاسی و تجاری راهی سوی مقابل شدند. ایرانیانی چند نیز در این زمان فرصت یافتند تا دست‌یافته‌های علمی، اجتماعی و فرهنگی اروپا که زاینده جنبش رنسانس و تغییر نگرش فکری انسان غربی بود را از نزدیک مشاهده نمایند. سفرهای نخستین بیشتر به روسیه و جهت کسب تجهیزات نظامی و ادوات جنگی صورت گرفت.

با وجود وسعت ارتباطات و شناخت نسبی ایرانیان از اروپا در عصر صفوی اما همچنان نوعی بدبینی و گاه تفر و انزجار نسبت به غربیان در میان ایرانیان مسلمان دیده می‌شد، به عنوان مثال باید به سفر آنتونی جنکینسون^۴ انگلیسی به ایران در زمان حکومت شاه طهماسب اول صفوی اشاره نمود، او که در سال ۱۵۶۲ م. از طرف الیزابت

تقسیم‌بندی رویکرد نقاشان ایرانی به آموزه‌های هنری غرب به عنوان معیار ارزیابی لحاظ نشده است. مقاله‌ای با عنوان «نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری» مصطفی لعل‌شاطری و همکاران، نشریه پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام (۱۳۹۵)، شماره ۱۹: در این مقاله بیشتر بر وجه تاریخی تأثیرات غرب و تاثیر آن بر نقاشی قاجار تأکید شده است. و رویکردهای فکری مورد نظر قرار ندارد. ملیحه حسینی مطلق در مقاله‌ای با عنوان «پژوهشی پیرامون رایج‌ترین شیوه‌های نقاشی در عهد قاجار (۱۲۸۸)، شماره ۱۲۸: در کتاب ماه هنر به انواع مضامین نقاشی در دوره قاجار اشاره کرده و هر یک از مضامین اصلی را مورد بررسی قرار داده است؛ در این مقاله نیز تقسیم‌بندی بر اساس رویکرد و نسبت نقاشی با گرایش‌های جدید غربی صورت نگرفته است.

بدین ترتیب می‌توان گفت، داده‌های اولیه این پژوهش در منابع تاریخی، جامعه‌شناختی و هنری عصر قاجار قابل مطالعه است؛ اما انطباق داده‌ها، تقسیم‌بندی رویکردها و مطالعه‌تداوم هر رویکرد در دو جامعه هنری و فکری قاجار برای نخستین بار در این پژوهش صورت پذیرفته است.

سرآغاز ارتباط ایران با غرب

داریوش شایگان در کتاب آسیا در برابر غرب می‌نویسد: «ایران اولین قدرت جهانی آسیایی بود که با مهد تمدن غرب، یعنی یونان، روبرو شد. بعد از پیروزی اسکندر زیر نفوذ یونان قرار گرفت، ولی اشکانیان و ساسانیان سنتهای کهن ایرانی را از نو احیاء کردند.» (شایگان، ۱۳۵۶: ۱۸۶)

باید به یاد داشت که اخذ تمدن از کشور دیگر، برای قدرت امپراتوری عظیم ایران، در آن دوره چندان قابل قبول نبود؛ لذا تأثیرات فرهنگی و هنری غرب همواره با غلبه عنصر بومی همراه بود؛ این امر در مورد تأثیرات ایران بر غرب نیز مصداق داشت. همانطور که بنجامین در سفرنامه خود به دقت درباره هنر این دوره نوشته است: «هم ایرانی‌ها و هم یونانی‌ها، این را برای خود ننگ می‌دانستند که چیزی را از یکدیگر بخواهند تقلید کنند.» (بنجامین، ۱۳۶۹، ۲۶۰) با این وجود ارتباطات متقابل در این زمان ابعاد گسترده‌ای داشت. با ورود اسلام ارتباطات بیشتر معطوف به کشورگشایی‌های مسلمانان شد. به بیان دیگر ایرانی که پیش از اسلام با دول یونان و روم همواره در ارتباط بود، پس از اسلام و با توسعه و جهانگیر شدن آن دین به طور مستقیم با اروپا قطع رابطه نمود. به طور کلی در این زمان روابط شرق و غرب را بیشتر می‌باید بر پایه رقابت و تقابل دو دین اسلام و مسیحیت تعریف نمود. و ایران به عنوان کشوری با فرهنگی کهن و مستقل از امپراتوری عظیم اسلام، از انظار اروپائیان دور ماند و اروپا نیز برای ایرانیان ناشناخته گردید. بازتاب این عدم شناخت در

1. Martinus Oppaviensis

۲. ز. ک. رشیدالدین فضل‌الله همدانی، ۱۳۸۴، پیشگفتار مترجم‌یازده.

۳. در: رابینسون و دیگران، (۱۳۵۴): نگاهی به نگارگری در سده‌های دوازدهم و سیزدهم.

4. Anthony Jenkinson

حیرت‌نامه سفرای تقریر نمود. او در این کتاب راه ترقی ایران را پیروی از دانش غربی و عادات فرنگی دانسته و می‌نویسد: «اهل ایران اگر از کار اهل انگریز اقتباس نمایند، جمیع امور روزگار ایشان بر وفق صواب خواهد شد؛ و بعد از آن‌که امر مدد معاش آدمی مضبوط باشد و در تحصیل علوم نهایت جد و جدیت به عمل آورد، در اندک زمانی سررشته‌ی عقل معاد به دست خواهد آمد.» (اکبری، ۱۳۸۴، ۱۳۷) پس از ایشان، باید از کتاب مرآت‌الاحوال جهان‌نما اثر آقا احمد کرمانشاهی نام برد که نویسنده در آن به ذکر عجایب فرنگستان و چگونگی اصلاحات انگلیس در هندوستان پرداخته است و آن را به خواننده معرفی می‌کند. در مجموع شاید بتوان گفت، «متفکران نسل اول، بیشتر آمیزه‌ای از «حیرت» و «حسرت» را در آثارشان منعکس کرده‌اند و کمتر به میانی مدنیت و فرهنگ غرب به دیده‌ی تأمل نظر افکنده‌اند.» (همان، ۱۴۰ - ۱۳۹) با بسط روابط و گسترش ابعاد آن، موضع‌گیری‌های مختلفی در قبال فرهنگ غربی و لزوم درک و شناخت آن پدید آمد.

متفکران ایرانی در دفاع یا جدال با مدرنیسم، رویکردهای سه‌گانه

برای درک چرایی و چگونگی تحولات هنری هر دوره، در ابتدا باید تحولات فکری و فلسفی آن عصر را بررسی نمود. به طور کلی باید گفت در برابر ورود اندیشه‌های جدید در ایران عصر قاجار رویکردها و عقاید بسیار متنوع و متضادی میان صاحب‌نظران و اندیشمندان ایرانی وجود داشته است که از رد کامل و مخالفت محض با تمامی ابعاد فرهنگ غربی، تا پذیرش تام و قبول بی‌چون و چرای آن و گاه شیفتگی عمیق در برابر آن فرهنگ را شامل می‌شود. جامعه ایران در نخستین سال‌های کوشش برای نوسازی و خروج از اوضاع فرسوده گذشته، همواره با دو نیروی متقابل که در رابطه‌ای معکوس اوج و افول می‌یافتند، روبرو بود. نخست، نیروی مرجع تازه‌تجدد و دوم مرجعیت نیروی سنتی. در این برهه از زمان به سبب تنوع و گاه تقابل افکار تجددطلبان که هر کدام داعیه اصالت داشتند، از یک‌سو و مقابله برخی از رجال بانفوذ با تجددخواهان به بهانه‌هایی از قبیل غرب‌گرایی، خیانت و بی‌دینی از سوی دیگر، بحران‌های عمومی وسیعی ایجاد گردید. نظام سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران شدیداً دستخوش نابسامانی و سردرگمی بود و در هیچ حوزه‌ای الگوی روشنی وجود نداشت و دامنه تناقضات در همه جا مدام وسعت می‌گرفت.

در یک تقسیم‌بندی کلی به‌زعم برخی نظریه‌پردازان، مواجهه با تمدن و فرهنگ اروپایی سه رویکرد کلی را در میان متفکران ایرانی ایجاد نمود:

۱. رویکرد انتقادی و سنت‌گرا که شامل مخالفان سرسخت تجدد و همچنین طیفی از موافقان بود که باور داشتند

اول به دیدار شاه ایران در قزوین آمده بود، درباره بیرون آمدنش از کاخ سلطنتی قزوین چنین می‌نویسد: «شاه از مذهب من سؤال نمود همین‌که اقرار نمودم من مسیحی می‌باشم فریاد شاه بلند شده گفت ای خدانشناس هیچوقت نمی‌خواهم با کافران دوستی و سر و کار داشته باشم و امر کرد من از حضور او خارج شوم [...] پس تعظیم نموده خارج شدم و یک نفر از درباریان با یک غربال شن دنبال من روان شد و جاهای پای مرا هر کجا قدم می‌گذاشتم قدری شن در آنجا غربال میکرد و تا دم دروازه قصر مرا دنبال نمود.» (محمود، ۱۳۵۳: ج ۱، ۱۲) البته این امر در زمان شاه عباس کاملاً تغییر نمود؛ به طوری که «در این تاریخ فرمان‌های زیادی برای امنیت و آسایش و آزادی ملل اروپا و مسیحی از طرف پادشاه صادر شده و در آنها تصریح شده است که تمام ملل مسیحی شاهنشاه ایران از هر حیث مصون می‌باشند.» (همان، ۴ - ۳) اما باید به یاد داشت که ایران در زمان صفوی، دارای چنان قدرت منطقه‌ای بود که نیاز به تحول در ساختارهای بنیادین خود را به هیچ عنوان حس نمی‌کرد، از سوی دیگر، «ایران روزگار صفویان، برغم گرایشهای پراکنده و زودگذر به دانش و کارشناسی نوین، از مرحله نوسازی بسیار به دور بود و در مجموع آمادگی نداشت که دانش و کارشناسی را که از اروپای مسیحی سرچشمه می‌گرفت بیاموزد، و با ناآشنایی به دانش و کارشناسی، خودبخود نیروی رویارویی آن با رویه استعماری تمدن غرب ضربه‌پذیرتر می‌شد.» (حائری، ۱۳۸۷، ۱۵۶) بعد از صفویان نیز نادرشاه افشار با وجود ویرانی و هرج و مرج داخلی، از آنجایی که «خیال ترقی و تقویت ایران را در خاطر داشت بسیار مایل بود که تجارت ملک رواج یابد [...] لهذا به استعانت یکی از انگلیسیان در دریای گیلان شروع به این کار کرد.» (ملکم، ۱۳۸۳، ۴۲۷)

اما به واقع دوران قاجار را می‌باید فصل جدید روابط ایران و غرب برشمرد. از اواسط سلطنت فتحعلی‌شاه بود که روابط ایران با اروپا گسترش چشم‌گیری یافت و آمد و شد‌های فراوان از هر دو سو جریان گرفت. مسافران، بازرگانان، مأموران حکومت که به غرب یا هندوستان سفر می‌کردند و همچنین ارامنه ایران، ترکان عثمانی و اهالی قفقاز که مدتی در اروپا اقامت کرده بودند، به بسط پاره‌ای از اصول تمدن غربی در ایران دست زدند. شناخت غرب، کم‌کم اندیشمندان ایرانی را به تفکر درباره تفاوت‌های ماهوی دو قطب این ارتباطات یعنی ایران و جهان متمدن غرب انداخت. در زمان قاجار، ظاهراً عبداللطیف موسوی شوشتری از نخستین افرادی است که در باب مشاهدات خود از تمدن مغرب زمین و تلاش برای رمزگشایی علل این ترقی و متقابلاً واماندگی ایران در کتاب خود تحفه‌العالم مطالبی آورده است. ابوالحسن خان ایلچی نیز حاصل مشاهدات خود از فرنگ را در کتابی تحت عنوان

۱. نقل این داستان در تاریخ ایران، به قلم سرجان ملک‌نیز آمده است، ن. ک. ملک، ۱۳۸۳، ۲۹۳.

۲. در این خصوص رجوع کنید به اکبری، ۱۳۸۴، زرگری نژاد، ۱۳۹۰، زیباکلام، ۱۳۸۵ و ...

نه، بلکه ناقل و حاملان آنند. این راستکاران بجز کسیکه مورد عنایت خداوندی است بپدر مهربانی می‌مانند که غذایی او را خوش می‌آید و از آن بطفل خود که شیرخوار است، می‌دهد. تا در لذت باوی سهیم گردد. در حالیکه سن وی سن شیرخوارگی است. و چیزی را غیر از آن نمی‌پذیرد. همانست که مرض بسراغ وی می‌آید و تلف می‌گردد.» (سیدجمال‌الدین افغانی، ۱۳۵۵: ۲۴) او همچنین معتقد است که جوامعی چون مصر و عثمانی با تمسک به نظام جدید نتوانستند فقر و بدبختی را از خود دور سازند و این امر به دلیل عدم تناسب علوم مدرن غربی با ساختارهای اجتماعی آنان بوده است. ضمن اینکه علوم مذکور در این جوامع به صورت درون‌زا ایجاد نگردید، بلکه «بروش غیرطبیعی پیدا شده و پیش از وقت بسراغ آنان آمده است.» (همان، ۲۶)

از سوی دیگر سید جمال‌الدین انسان را به واسطه تربیت انسان می‌داند و زیست انسان بلاتربیت را برابر با زندگی حیوانات تلقی می‌کند. (سیدجمال‌الدین اسدآبادی، ۱۳۵۸: ۹۷). دیدگاه مذکور اندیشه را معلول تربیت می‌داند، لذا تربیت غربی و تقلید و اکتساب از آن فرهنگ، به باور وی، باعث ضعف و خلل و نهایتاً اضمحلال خواهد گردید. «چون در تربیت حسنه که علت است ضعف و خلل و فساد حاصل شود لامحاله در معلومات آن هم ضعف و خلل ایجاد خواهد شد و اینگونه قومیکه در حسن تربیت آن فساد راه یافته است گاه میشود که بسبب افزونی فساد تربیت و بجهت تباهی عادات و اخلاق اصناف و طبقات آن که باعث قوام و سبب پایداریند خصوصاً طبقات شریفه تدریجاً مضمحل شده آحاد آنقوم بعد از خلع لباس اول و تبدیل اسم جزء قوم دیگری میگردند و به پیرایه جدیدی ظاهر میشوند» (همان، ۹۸) او بر پایه همین عقاید، دائماً با تأثیرات غرب در جامعه به مبارزه برخاسته و کسانی را که در روش زندگی و عادات فردی از غرب تقلید و تأسی می‌کنند، مورد نکوهش قرار می‌دهد و ایشان را زمینه‌ساز نفوذ دشمنان و مسبب ایجاد پدیده استعمار قلمداد می‌کند، البته باید توجه داشت که دیدگاه سید جمال‌الدین بیشتر معطوف به نقد ایرانیان و شرقیان است تا سرزنش اهالی غرب.

علاوه بر سیدجمال‌الدین، صاحب‌نامان دیگری نیز در اقوال خود شدیداً فرهنگ غربی و تبعات ورود آن به ایران را مورد انتقاد قرار داده و آن را رد کرده‌اند. از آن جمله باید اظهارات شیخ فضل‌الله نوری را به یاد آورد؛ او خطاب به ناظم‌الاسلام کرمانی می‌گوید: «ناظم‌الاسلام، تو را به حقیقت اسلام قسم می‌دهم آیا این مدارس جدیده خلاف شرع نیست؟ و آیا ورود به این مدارس مصادف با اضمحلال دین اسلام نیست؟» (زرگری نژاد، ۱۳۹۰: ۲۶) و علاوه بر این، بیانات صریح در رد اصول اولیه مدرنیسم، همچون اعتقاد به اصل آزادی انسان، از نوع غربی، تقابل



تصویر ۱. ناپلئون در لباس شاهی، اثر فرانسوا ژراژ، ۱۸۰۵، محفوظ در موزه لوور پاریس. مأخذ: <http://entoen.nu>

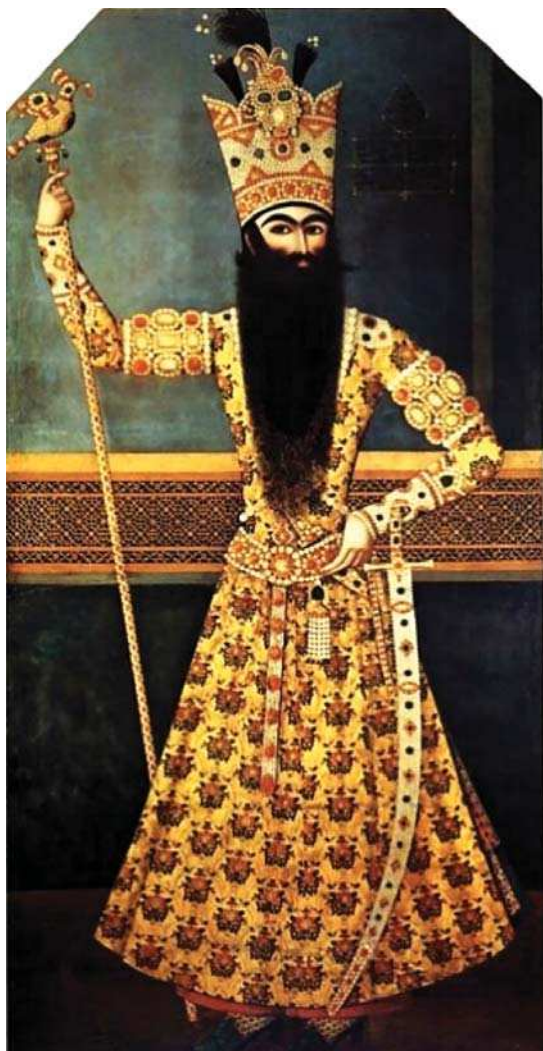
غربیان علوم و تمدن خود را از دانش پیشینیان ما برگرفته‌اند و گناه ما در انحطاط موجود، غفلت از گذشته خویش بوده است.

۲. رویکرد غربگرایانه که مدینه‌فاضله خود را در تمدن و فرهنگ اروپایی می‌دید و وجدانه می‌کوشید تمامی ابعاد آن را جذب کند.

۳. رویکرد انطباق‌گرا که به نوعی هم‌زیستی و آشتی بین سنت‌ها و معارف غربی باور داشت و مصادیق تمدن را در سنت و مذهب جستجو می‌نمود.^۱

رویکرد اول: متفکران انتقادی و سنت‌گرا: از جمله کسانی که با ورود اندیشه و فرهنگ غربی مخالفت داشتند می‌توان از سیدجمال‌الدین اسدآبادی نام برد، او در باب رابطه علوم غربی با فرهنگ ایرانی بر این باور است که کاربرد علوم غربی در جوامعی همچون ایران، ترکیه و مصر از لحاظ تاریخی نامتناسب با شرایط آن جوامع است و بیش از آنکه سبب پیشرفت در آن جوامع گردد، موجبات استعمار و سلطه‌پذیری را فراهم خواهد آورد. به نظر وی، «این نوجوانان را از علومیکه در دل‌هایشان ریشه ندارد، حاصلی نیست هر چند که در خدمت بوطن صادق هم باشند...» و این بخاطر آنست صاحبان این علوم

۱. در زمینه تفکیک رویکردها همچنین ن. ک. اکبری، ۱۳۸۴: ۱۵۲.



تصویر ۲. فتحعلیشاه در لباس رسمی، مرقوم مهرعلی، پرده رنگ و روغنی متعلق به ۱۲۲۸ ق. / ۱۸۱۳ م. ۲۴×۱۲۵ سانتیمتر. مأخذ: (falk, 1973: No.15)

می‌زند و نسبت به بورژوازی^۳ و کاپیتالیسم^۴ و قدرت رو به رشد آن دیدی انتقادی دارد، او تا جایی پیش می‌رود که تقلید از آداب غربی را به منزله دشمنی با دین و وطن تلقی کرده و در مسائل الحیات می‌نویسد: «هر ایرانی که وطن خود را مثل بلاد اروپا بخواهد، آرزوی آزادی و مساوات آنها را بکند، به کثرت جمعیت بلاد ایشان حسد ببرد، در اعمال و اقوال تقلید آنها را نماید، و (سیویلیزاسیون^۵) را تہذیب اخلاق بداند، دشمن دین و وطن خود میباشد.» (فشاهی، ۱۳۵۴: ۳۹۱)

رویکرد دوم: متفکران تجددخواه و غرب‌گرا
آرای موافقان نوسازی جامعه ایران شامل طیف متنوعی است؛ برخی تلاش داشتند تا اصول مدنیت و قوانین غرب و جهان‌بینی مدرنیسم را با عقاید و قواعد اسلامی تطبیق

سرسختانه شیخ فضل‌الله را با مدرنیسم آشکارتر می‌کند. همچنین می‌توان به حاج ملاعلی کنی اشاره نمود که «لایحه‌ای در «کلمه قبیحه آزادی» نوشت؛ آزادی را مخرب دین و دولت خواند.» (آدمیت، ۱۳۵۱: ۱۵۹ - ۱۶۰) البته لازم به یادآوری است که این امر عمومیت تام در بین طبقه روحانیت نداشته است و برخی از افراد این قشر به مرور با مظاهر تمدن غربی آشنا و گاه با آن موافقت نیز نمودند؛ اوژن اوبن^۱ در این خصوص می‌نویسد: «در شهرهای تهران و تبریز حتی مجتهدانی یافت می‌شوند که خوب فرانسه حرف می‌زنند.» (اوبن، ۱۳۶۲: ۲۱۰) اما فارغ از برخی استثنائات، به طور کلی طبقه روحانیون بیشترین تقابل با مدرنیسم را از خود نشان می‌دادند؛ چرا که رواج آن را مغایر با مذهب و سنن جامعه می‌دانستند.

مخالفت با فرهنگ اروپایی و علی‌الخصوص شیوه جدید آموزش در ایران، ابعاد عمومی‌تری نیز داشت؛ به عنوان مثال هنگامی که میرزا حسن رشیدی اهتمام فراوان در تأسیس مدرسه به شیوه جدید ورزید، و سرانجام پس از مشکلات فراوان توانست در مسجد شیخ‌الاسلام اتا‌ق‌هایی را برای درس اختصاص دهد، در آنجا میز و نیمکت‌هایی قرار داد، اما با هجوم عده‌ای که مخالف نوگرایی در ایران بودند، مواجه گردید و تمام میزها و نیمکت‌های مدرسه توسط ایشان شکسته شد. (کسروی، ۱۳۹۲: ۲۱)

علاوه بر طبقه روحانیون، و فشار جامعه سنتی، برخی از دیگر افراد که خود در زمره منورالفکران بودند نیز در جریان نوحواهی جامعه ایران، نقدهایی را متوجه روند نوسازی کرده‌اند، به عنوان مثال می‌توان به برخی نظریات میرزا محمدخان مجدالملک اشاره کرد که در اثر انتقادی خود کشف‌الفرائب (رساله مجدی) تحصیلکرده‌های ایرانی که از کشورهای خارجی بازمی‌گشتند را به شترمرغ تشبیه کرده و نتیجه اعزام دانشجویان به دیگر کشورها را برای ایران زیان‌بخش می‌داند: «شترمرغ‌های ایرانی، که (از) پترزبورگ و سایر بلاد خارجه برگشته‌اند و دولت ایران مبلغها در راه تربیت ایشان متضرر شده، از علمی که بتحصول و تعلم آن مأمور بودند معلومات آنها بدو چیز حصر شده: استخفاف ملت و تخطئه دولت.» (مجدالملک، ۱۳۲۱: ۲۱۶) همچنین طالبوف که در مسالک‌المحسنین تحصیلکرده‌های فرنگ را عامل عدم توسعه و سبب یأس شاه برشمرده و می‌نویسد: «آنها که از فرنگستان برگشتند، جز چند نفر، همه در ایران فرنگی‌مآبی و نشر اراجیف و تقبیح رسوم و عواید اجدادی نمودند. مردم را اسباب تنفر از علم و معلومات شدند.» (طالب‌اوف، ۱۳۴۷: ۱۶۱) او در جای جای کتاب مسالک‌المحسنین، از قوانین اسلام تمجید نموده و از اجرای آن دفاع می‌نماید. طالبوف برخلاف بسیاری از روشنفکران هم‌عصر خود، با نگاهی دقیق‌تر و هوشیارانه‌تر بیشتر به جنبه‌های منطقی تمدن غرب توجه دارد و از پذیرش تمامی ارکان آن سرباز

1. Eugène Aubin
۲. همچنین آرین‌پور، ۱۳۵۷، ج ۱، ۱۰۴-۱۰۵.
3. Bourgeoisie
4. Capitalism
5. Civilisation
۶. به نقل از مسالک‌المحسنین قاهره، ۱۳۳۳، ۴۱.



عملاً روشن شد که گرایش فکری و سیاسی غربگرایی افراطی در قیاس با رویکردهای سنت‌گرا و انطباق‌گرا به حاشیه رانده شد.

در همین رابطه حاج سیاح نیز رویکردی مشابه دارد، او در خاطرات خود جوامع مسلمان را در اداره و برقراری نظم اجتماعی ناموفق می‌داند و این امر را خصوصاً در جامعه ایران به دلیل ظلم حاکمان و جهل ملاها شدیدتر از سایر بلاد اسلامی ارزیابی می‌کند. «در مقام انصاف، انسان بهر جا می‌رود عالم مسلمانان را ذلیل و ممالک اسلامی را خراب و همه با هم منافق می‌بیند...» و از تمام نقاطی که من دیده‌ام بدتر ایران است که هیچ جا به این درجه خراب و پریشان نیست جهت آن هم این است که در تمام زمین باین شدت ظلم از امراء و نفوذ جهل از ملاها نیست. این دو سنگ آسیا در ایران در نهایت قوت و شدت عموم مردم را در خود خرد می‌کنند.» (حاج سیاح، ۱۳۵۹: ۲۸۰)

در این باره ابیاتی از روزنامه‌نویس، شاعر و منقد دوره قاجار، سید اشرف‌الدین رشتی معروف به نسیم شمال (متوفی ۱۳۵۲ هجری قمری) خواندنی است:

«ای فرنگی اتفاق و علم و صنعت مال تو
عدل و قانون و مساوات و عدالت مال تو
نقل عالمگیری و جنگ و جلادت مال تو
حرص و بخل و کینه و بغض و عداوت مال ماست
[...] ای فرنگی از شما باد آن عمارات قشنگ
افتتاح کارخانه اختراعات قشنگ
با ادب تحریر کردن آن عبارات قشنگ
جهل بیجا شور و غوغا فحش و تهمت مال ماست
[...] ای فرنگی کشتی جنگی دریایی ز تو
راه آهن علم طی الارض صحرائی ز تو
[...] اختراعات جدید و علم و صنعت زان تو
از زمین بر آسمان رفتن ز همت زان تو
مکتب و تشویق بر اطفال ملت زان تو
غوطه خوردن اندرین دریای ذلت مال ماست»
(رشتی، ۱۳۲۶: ۲۶۹ - ۲۶۸)

رویکرد سوم: متفکران انطباق‌گرا:

همانطور که پیش‌تر نیز گفته شد، شماری از روشنفکران ایرانی می‌کوشیدند برای تبری جستن از اتهام بی‌دینی، و جهت کسب پذیرش عمومی پلی میان اصول اسلامی و یافته‌های نوین غربی ایجاد کنند. از تأثیرگذارترین روشنفکرانی که اصول مدرنیسم را بر پایه فقه اسلامی قلمداد می‌کردند، می‌توان از کسانی چون مستشارالدوله، زین‌العابدین مراغه‌ای، میرزا ملکم خان و طالبوف یاد کرد. مستشارالدوله افکار سیاسی و اندیشه آزادی‌خواهانه خود را در رساله یک کلمه، در سال ۱۲۸۷ هـ. ق. طرح کرد و کوشید تا حقوق اساسی فرد را در آنجا برای هموطنان خود تشریح کند. «این رساله اقتباس از اصول قانون

دهند و اساساً منشأ تمامی ترقیات غربی را برآمده از اسلام بدانند؛ گروهی دیگر در جهت اعتراض به اوضاع موجود، دوام و بقای جامعه را در پیروی محض از تمدن غربی می‌دانستند، برخی دیگر نیز تلاش کردند تا میان اسلام و مدنیت طوری پیوند برقرار کنند که برای سنت‌گرایان و مردم عامه پذیرش آن آسان‌تر گردد و گروهی دیگر نیز بدون آنکه هیچ راه‌حلی برای برون‌رفت از اوضاع اسفناک کشور ارائه دهند، تنها وضع موجود را به نقد می‌کشیدند و سخنان فراوان در مذمت آن طرح می‌کردند.

اکثر روشنفکران ایرانی ضمن نقادی‌های پراکنده از نظام مذهبی موجود، می‌کوشیدند برای تبری جستن از اتهام بی‌دینی، پلی میان اصول اسلام و یافته‌های تمدن غربی بزنند. اما در کنار این گروه، عده‌ای دیگر که سراپا شیفته فرهنگ و تمدن غربی بودند، خواستار پیروی از آن به صورت تام و در کلیه شئون زندگی فردی و اجتماعی بودند. مثلاً به زعم جلال‌الدین میرزا در دیباچه نامه خسروان «زبان فرانسه کلید هرگونه دانشی است.» (جلال‌الدین میرزا، ۱۳۸۹: ۷) این حرف ما را به یاد گفته کاردینال اوماننیست اسپانیایی خیمه‌نزد سبیس‌نروس می‌اندازد که صراحتاً زبان یونانی را منشأ علوم الهی قلمداد کرده بود. «کسی که یونانی نداند نمی‌تواند یزدان‌شناس خوبی شود.» (ماری، ۱۳۹۱: ۹۳) عبارات تاریخی و مشهور تقی زاده: «بایستی از فرق سر تا نوک پا فرنگی شد.» (زیباکلام، ۱۳۸۵: ۲) و یا «ایران باید ظاهراً و باطناً، جسماً و روحاً فرنگی مآب شود» (داوری‌اردکانی، ۱۳۶۳: ۴۷) نمونه بارز و مصداق کامل رویکرد غربگرا و گرایش مطلق به فرهنگ غربی در میان برخی روشنفکران قاجاری است. این گرایش به غرب و پذیرش صور و ابعاد مختلف آن، گاه صورت افراطی ناخوشایندی نیز به خود می‌گرفت و مثلاً برخی از افراد «در ستایش فرنگی به جائی رفتند که «هر فرنگی صورت نشسته نازل که در اروپا دلال یا حمال یا جمال بود، به محض اینکه پا به دایره‌ای از دوایر ایران گذاشت» او را به سروری پذیرفتند.» (ناطق، ۱۳۷۵: ۲۲) و در برابر آن، ایرانیان را از هر جهت مورد نکوهش قرار داده و با خودباختگی کامل تمامی وجوه فرهنگی و زندگی ایشان را به چالش می‌کشیدند.

آخوندزاده از جمله روشنفکرانی بود که به لیبرالیسم غربی و همچنین باورهای فردگرایانه و انسان‌مدارانه تمایل آشکار داشت. او در برابر کسانی چون مستشارالدوله که می‌کوشیدند تمدن نوین غربی را با اصول و احکام شریعه اسلامی انطباق دهند، برخوردی اعتراضی داشت و خطاب به مستشارالدوله نوشت: «بخيال شما چنان میرسد که گویا بامداد احکام شریعت کونستسیون فرانسه را در مشرق زمین مجری میتوان داشت. حاشا و کلا، بلکه محال و ممتنع است.» (آخوندزاده، ۱۳۵۱: ۱۰۱) با گذشت زمان،

اصلاحی از سوی دیگر، یاس و ناامیدی را در اذهان برخی از اصحاب تفکر ایجاد نمود. طالبوف در انتهای کتاب مسالک‌المحسنین تمثیلی خواندنی در وضع بی‌سرانجام جامعه روشنفکری ایران ارائه می‌دهد که به صراحت دیدگاه مایوسانه‌وی را نمایان می‌کند، در این باره می‌نویسد، «...» از خواب بیدار شدم، [...] برخاستم، خانه تاریک، چراغ مفقود، کبریت نیست. [سرگردان شدم که] در این ظلمت شب کجا بروم؟ چه بکنم؟ تا بیرون از خانه قدم گذاشتم دچار عسس بی‌داروغه می‌شوم، متفکر نشستم، دیدم از خواب بهتر چیزی نیست، سر خود را به بالین گذاشتم و باز خوابیدم تا کی بیدار شوم...» (طالب‌اوف، ۱۳۴۷: ۲۹۲)

رویکردهای سه‌گانه در نقاشی قاجار

در زمان رونق پایتخت شاه عباس صفوی، اصفهان، و گسترش روابط با شرق و غرب در سایه امنیت حکومت وی، راه بسیاری از سفرا، بازرگانان و... به ایران گشوده شد و این امر به نوبه خود در هنرهای تصویری مدخل فصلی تازه گردید؛ از سوی دیگر شاه عباس توجه بسیاری به آرایش ابنیه و عمارات پایتخت می‌نمود که نمونه‌هایی از آن تا به امروز پایدار مانده است.

در سال‌های بعد، نقاشی ایرانی، پس از اوجی که با بهزاد و رضا عباسی سپری نمود، در یک دوره افول نسبی از لحاظ تکنیک و نوآوری قرار گرفت. و به همین سبب شدیداً مستعد دریافت پدیده‌های تازه برای تحول شد. در چنین شرایطی منبع الهام جدید برای احیای هنرهای تصویری ضروری می‌نمود؛ که گسترش روابط با غرب بستر تغییرات را فراهم آورد و نقاشی ایرانی در مسیری تازه گام نهاد. روند تأثیرپذیری و رویکرد التقاطی در نقاشی ایرانی تا پایان حکومت صفویان و در ادوار زندیه و افشاریه به همان صورت و کیفیت ادامه داشت؛ و حتی تا نیمه دوم سده سیزدهم در نقاشی هنوز انتخاب قطعی میان سنت‌ها و الگوهای پیشین و دستاوردهای جدید غربی صورت نگرفته است. نقاشان اعم از درباری و غیردرباری کم و بیش به سنت‌ها و معیارهای گذشته وفاداری نشان می‌دادند. به سخن دیگر اینان در یک مرحله انتقالی حساس قرار داشتند و راه‌حل را بر طبق تاریخ طولانی بیگانه‌پذیری در هنرهای ایران، در برخوردی دوگانه می‌یافتند. اما در عصر قاجار در پی تشتت فلسفی موجود، هم‌زمان نقاشی ایرانی نیز ضمن خروج از الگوی جامع و وحدت‌بخش پیشین، در شاخه‌های مختلف و غیرمتجانس به منصفه‌ظهور درآمد. جوهر زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی استمرار خود را از دست داد و قالب‌های جدیدی پدیدار گردید که می‌توان آنها را نیز تا حدی در همان سه رویکرد مذکور طبقه‌بندی نمود.

هنرمندان انطباق‌گرا: مکتب پیکرنگاری درباری

نخستین قالب جدید هنر که ماهیتی التقاطی داشت،



تصویر ۲. علی اکبر خان مزین الدوله، کشیشان، موزه هنرهای معاصر، مأخذ: کاخ موزه سعدآباد

اساسی فرانسه است و مؤلف خواسته است آن اصول را با مبانی دین اسلام تطبیق دهد و برای رسیدن به این منظور به آیات و اخبار و احادیث و گفته‌های علمای بزرگ اسلامی استشهاد کرده است.» (آرین‌پور، ۱۳۵۷: ج ۱، ۲۸۲) او در این رساله کوشید تا توافق میان قانون غرب و اصول شریعت اسلام را نشان دهد و با استناد به آیات قرآن، اسلام را با قانون اساسی فرانسه تطبیق می‌داد تا همخوانی آن دو را به اثبات رساند.

زین العابدین مراغه‌ای در سیاحتنامه ابراهیم‌بیک اسلام را سرچشمه و منشأ قوانین متمدن قلمداد می‌کند و معتقد است که تمامی قوانین و اصول تمدن فرنگی از آموزه‌های اسلامی اقتباس گردیده‌اند؛ به باور او، «عدالت، مساوات، حب وطن، اتفاق، وجوب اطاعت پادشاه، اخوت ملت، انصاف، مروت، دستگیری از افتادگان تماماً از احکام مقدسه فرقان مبین و احادیث شریفه خاتم‌الانبیا و المرسلین و فرمایشات سایرین بزرگان دین است که ما قولاً آنها را تصدیق می‌کنیم.» (مراغه‌ای، ۱۳۶۲: ۲۳۴) و در جای دیگر می‌نویسد: «فرنگیان آنچه قانون خوب دارند همه را از کتب مقدسه اسلام گرفته‌اند. [...] در قوانین ایشان هر چه مضر بعالم مدنیت واقعی و منافی با عوالم بزرگ انسانیت است از خودشان می‌باشند.» (همان، ۱۲۱) در این زمینه، ملک با صراحت ایده تلفیق مدنیت جدید غربی با اصول دینی اسلام را بیان داشته و آن را سیاستی برای درک بهتر مردم از معانی و مفاهیم جدید تلقی نموده است؛ «طرحی ریخته که عقل سیاست مغرب را با خرد مشرق بهم آمیزم. چنین دانستم که تغییر ایران به صورت اروپا کوشش بیفایده‌ای است. از اینرو فکر ترقی مادی را در لفاف دین عرضه داشتم تا هموطنانم آن معانی را نیک دریابند.» (آدمیت، ۱۳۵۱: ۶۵-۶۴)

سرانجام بدبینی‌های شدید و مخالفت‌های دامنه‌دار با اندیشه تجدد از یکسو و شکست افکار نوگرا در هر خیزش

۱. برای مطالعه بیشتر در این خصوص نک: پاکیان، ۱۳۸۰، کشمیرشکن، ۱۳۹۵، فلور و دیگران، ۱۳۸۱.

نقاشان، ژاک لوئی داوید^۲، فرانسوا ژرار^۳ و رابر لفور^۴ امپراطور را در حالت ایستاده که عصای شارل پنجم را در دست داشت، تصویر کردند.^۵ (Raby, 1999: 14) به احتمال زیاد، در مرادفات درباری و هدایای ارسالی نمونه‌ای از این تصاویر به دربار فتحعلی‌شاه راه یافت و مهرعلی نقاش برای نمایش پیکره فتحعلی‌شاه از آن الهام گرفته است. (تصاویر ۱ و ۲) اما با وجود مضمون مشترک، نگاه نقاش ایرانی همچنان معطوف به بعد آرمانی‌سازی است تا واقع‌نمایی.

در مکتب پیکرنگاری درباری هنرمند می‌کوشد، در بیانی دو پهلو، هم جلال و شکوه مادی پادشاهی غرب و هم آرمان‌نمایی انسان ایرانی را به منصفه‌ظهور رساند. و این از جنس همان دوگانگی و تلفیقی است که ملکم و هم‌سلاکنش در پیوند «عقل سیاست مغرب با خرد مشرق» می‌جستند و می‌کوشیدند تا «ترقی مادی را در لفاف دین» بنمایانند تا به کام هموطنانی که یک چشم بر فرهنگ خود داشتند و چشمی دیگر بر نویافته‌های فرنگ، خوش بیاید. علاوه بر میرزا بابا و مهرعلی، می‌توان از هنرمندان دیگری همچون محمد حسن افشار، ابوالقاسم و سید میرزا نیز در این رویکرد نام برد.

– هنرمندان تجددخواه و غرب‌گرا

در اوایل سلطنت فتحعلی‌شاه، بنا به خواست و علاقه‌بالای شاه به نقاشی غربی، هنرمندان اروپایی به ایران دعوت شدند؛ ژنرال گاردان در ۲۱ ژانویه ۱۸۰۸/۱۲ ذی‌القعدة ۱۲۲۲، پس از آنکه یک ماه و اندی از ورودش به ایران گذشته بود؛ با میرزا شفیع مازندارانی صدراعظم، قراردادی به امضا رسانید که در بند ششم آن مقرر گردیده بود که بنا به درخواست شاه ایران، چند نفر اهل حرفه از جانب دولت فرانسه روانه ایران شوند و به فراخور صنعت و حرفه‌شان مواجب دولتی دریافت دارند؛ در میان این صاحبان حرفه، دولت ایران تقاضای ورود یک نفر نقاش و یک نفر نقاش زرگر نیز از دولت فرانسه کرده بود. بود^۶. این امر در کنار اعزام دانشجویان ایرانی به فرنگ، باعث اثرپذیری‌های گسترده در حوزه‌های تصویری گردید، اما با این وجود همچنان وجه غالب نقاشی در این زمان، با ویژگی‌های سنتی و آرمانگرایانه ایرانی بود. اما در عصر ناصری و در پی تأسیس مدارس جدید هنری، به مرور تقلید از نقاشی غربی، به برنامه‌اصلی آموزش نقاشی بدل شد و دیگر سنت پیروی از سرمشق نقاشان قدیم ایران کاملاً منسوخ گردید؛ لرد کرزن^۷ که در اواخر حکومت ناصرالدین شاه به تهران آمده بود، به هنگام کار محصلان در دارالفنون از آنجا دیدن نموده و گزارش او درباره کلاس نقاشی مدرسه بدین شرح است: «... در اطاق نقاشی شاگردان از روی سرمشق‌های اروپا نقاشی مینمودند و در تمام دیوار آن اطاق پرده‌های نقاشی و سیاه‌قلم و غیره آویخته بود...» (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۸: ۳۱۷)



تصویر ۴. فالگیر یهودی، پرده رنگ‌روغنی، اثر کمال‌الملک، بغداد، ۱۳۲۲ ه. ق. مأخذ: www.mehremihan.ir

مکتب پیکرنگاری درباری بود که در دوره‌زامداری فتحعلی‌شاه پدیدار شد و می‌توان آن را نمود واضح امتزاج شیوه‌های نقاشی اروپایی با سنت‌های تصویری ایران دانست. در این نقاشی‌ها، اندازه‌طبیعی در نمایش پیکره‌انسانی پدیده‌ای قابل توجه است؛ تأکید بر جلوه واقعی و پرطمطراق شاهانه، عموماً با قصد نمایش ابهت و اقتدار او خلق می‌شد. پیکرنگاری درباری «مکتبی است که در آن روشهای طبیعت‌پردازی، چکیده‌نگاری و آذینگری به طرز درخشان با هم سازگار شده‌اند. در این مکتب، پیکر انسان اهمیت اساسی دارد؛ ولی به رغم بهره‌گیری از اسلوب برجسته‌نمایی، همواره شبیه‌سازی فدای میثاقهای زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود.» (پاکباز، ۱۳۸۰: ۱۵۱) در این مکتب با وجود ظهور خودباوری انسان تجددخواه ایرانی، اما همچنان غلبه سنت آرمانی‌سازی در تصویرسازی مشهود است. نگارگران ایرانی در این مقطع تاریخی هنوز باورهای کهن و الگوهای سابق خود را به عالم مثال و دنیای خیال حفظ نموده بودند؛ در این آثار با وجود به‌کارگیری تکنیک جدید رنگ و روغن و توجه به جلوه‌های سه‌بعدنمایی و همچنین ایجاد سایه و روشن، اما همچنان صورت آرمانی پیکره‌ها بر خصوصیات طبیعت‌گرای آن غلبه تام دارد. اصلی‌ترین هنرمند نماینده رویکرد التقاطی، مهرعلی نقاشباشی دربار فتحعلی‌شاه است و برجسته‌ترین تکچهره‌های متعلق به فتحعلی‌شاه محصول قلم اوست. شیوه‌هنری مهرعلی که در ابتدا متأثر از استادش، میرزا بابا بود، تدریجاً به روشی شخصی در پیوند آرمان‌گرایی ایرانی و طبیعت‌پردازی غربی دست یافت.

جولین رابی^۱ منبع الهام تصاویر فتحعلی‌شاه، در این مکتب، را خصوصاً در نوع عصا و نحوه‌در دست گرفتن آن که در سنت نقاشی ایرانی بی‌سابقه است، الگوهای تصویر روز اروپا می‌داند، به گفته او: «نایپلئون در دسامبر ۱۸۰۴ تاج‌گذاری نمود. و در خلال ۱۸۰۵ و ۱۸۰۶ مشاور هنری او، ویوان دنون^۲، دست‌کم به چهار نقاش اجرای تصویر امپراطور در لباس تاجگذاری را سفارش داد، سه نفر از

1. Raby, Julian
2. Vivant Denon
3. Jaques Louis David
4. François Gerard
5. Robert Lefevr
۶. گاردان، ۱۳۶۲، ۴۳.
7. Lord George Nathaniel Curzon



تصویر ۵. فردوسی در دربار سلطان محمود، اثر هادی جویدی، ۱۳۱۵ش/۱۹۳۶م. مأخذ: کشمیرشکن، ۱۳۹۴، ۴۷.

عربی‌گوی معروف زمان خود بوده است می‌نویسد «... سلسله نسبش منتهی به ابی‌ذر غفاری، خواهرزاده میرزا ابوالحسن‌خان نقاشباشی است که در حقیقت نقش نی، بلکه سحر از او ناشی است و سالهای بسیار و روزگار بی‌شمار از پی تکمیل این فن مشقتها دیده و صدمه‌ها خورده و رنج سفر اروپا و افرنج برده و حالیا هفتم سال است که از ایتالیا معاودت نموده و اکنون به تصدیق و اتفاق کل اوستادان ایران و فرنگ در رنگ‌آمیزی و نیرنگ [طرحی که نقاشان پیش از رنگ‌آمیزی می‌کنند] «خاصه در شبیه‌سازی کارش از حد سحر گذشته و به معجزه‌پردازی رسیده...» (روزنامه دولت علیه ایران، ۱۳۷۰: ج ۱، م - ن) بدین ترتیب در این رویکرد، به سبب شیفتگی عمیق در برابر دستاوردهای تازه هنری و عدم هماهنگی فکری میان الگوهای تاریخی و تفکرات جدید غربی، اصول زیباییشناختی نگارگری ایران، به کلی کنار نهاده شد تا عینیت‌گرایی غربی به جریان غالب هنر ایران بدل گردد. اما نکته تأسفبار آن است که نقاشی ایرانی که در این دوره، هویت فلسفی و تاریخی خود را وانهاده بود، در کسب ویژگی‌های هنر غربی نیز نتوانست توفیق قابل توجهی به دست آورد و چندین دهه در برزخ میان دو قطب گذشته خود و نیروی جدید غربی قرار داشت. بازتاب ناتوانی هنرمندان ایرانی در کاربست قواعد عمق‌نمایی، برقراری تناسبات واقعی پیکره و برخی دیگر از اصول نقاشی غربی در بسیاری از متون عصر قاجار صریحاً بیان شده است، برای نمونه می‌توان به گفته‌های میرزا مصطفی افشار (بهاءالملک) به نقل از غراف سوختلین روس^۱، سفرنامه‌شاردن^۲، سفرنامه‌بنجامین^۳، سفرنامه‌فلاندن^۴، سفرنامه‌پولاک^۵، سفرنامه‌دو روش شوار^۶ و دیگر مستندات تاریخی اشاره نمود.

مکتب کمال‌الملک، در عهد رضاشاه به عنوان جریان اصلی هنر، توسط شاگردانی چون حسین طاهرزاده بهزاد، حسنعلی وزیری، علی محمد حیدریان، اسماعیل

در همین زمان، تقریباً هم‌زمان و اندکی پس از صنیع‌الملک، تجربیات علی‌اکبرخان مزین‌الدوله نیز روند غربی‌گرایی نقاشی را به صورت علمی‌تر هدایت نمود؛ (تصویر ۳) او بیش از پنجاه سال معلم دارالفنون بود و شاگردان زیادی تربیت نمود که در میان آنها کمال‌الملک توانست هنر آکادمیک غربی را در جریان هنری ایران تثبیت نماید. بدین ترتیب باید گفت جایگاه نهایی او در غلبه‌دادن اسلوب و الگوهای غربی در برابر عناصر سنتی نقاشی ایرانی، بلامنازع است. «بدان دلیل کمال‌الملک را مؤسس نقاشی جدید ایران می‌خوانیم که او نخستین کسی است که معنی و صورت هنر کلاسیک را در ایران جمع کرد قبل از او تصاویر چنانکه می‌بینیم، «صورت» و شبحی بیش نیستند و «معنی» هنر کلاسیک را در بردارند، اما کمال‌الملک با قبول نظر و فکر هنر کلاسیک به این مهم نائل شده بود.» (مددپور، ۱۳۷۲، ۲۲۹) او تمایلات هنری خود را چنین عنوان می‌کند: «من طبعاً مایل به Naturaliste ها و دوستدار Naturalisme بوده‌ام. در اوایل عمر که عکس‌های کارهای اساتید را می‌دیدم خیلی فریفته‌رافائل بودم. بعدها که در صنعت ورزیده‌تر شدم تمایل زیاد به Rembrandt پیدا کردم. می‌توانم بگویم در صنعت ایدآل من Rembrandt است. [...] این را هم بگویم که از حیث رنگ‌آمیزی و مدرسه و سبک همه‌تقلیدم از اساتید ایتالیا بوده است. (یعنی رافائل و امثال آن) و تقلیدم از رامبران [رامبراند] کم بوده است.» (سهیلی‌خوانساری، ۱۳۶۸: ۱۷۹؛ تصویر ۴)

اگر چه اجرای هنری کمال‌الملک بیشتر در حد تکنیک صوری استادانه محدود می‌ماند؛ اما ظهور او ماحصل فرایند طولانی فرنگی‌سازی در ایران بود. استقبال عمومی از هنر واقع‌گرایی غربی نیز، دلیل دیگری بر توفیق آن در رقابت با سنت چند صد ساله نگارگری بود. بنا به تقریر رابینسون، «در این رشته از هنر اشیوئه‌نقاشی غربی، اشیوئه توجه به شکل طبیعی و شباهت به اصل رعایت اصول و قوانین مناظر و مریا (پرسپکتیو) - که نقاشی ایرانی یعنی سبک مینیاتور فاقد آن بود - همواره ایرانیان را دچار حیرت و اعجاب و تحسین فراوان می‌کرد و پادشاهان و بزرگان ایران‌زمین که بر پایه غریزه حب ذات، علاقه‌مند بودند، پیکره‌های طبیعی و حقیقی‌شان نگاشته شود و به یادگار بماند، این سبک نقاشی را که تازه با آن آشنا شده بودند، بسیار غنیمت می‌شمردند و در رواج آن می‌کوشیدند.» (رابینسون و دیگران، ۱۳۵۴: ۳۹ - ۴۰) این حیرت نسبت به واقع‌گرایی گاه تا حدی بود که از نقاشی واقع‌نما با عنوان نمونه‌ای از سحر و اعجاز سخن رانده می‌شد، به عنوان مثال، «میرزا طاهر دیباچه نگار اصفهانی در تذکره‌الشعراي خود به نام «گنج شایگان» ذیل عنوان «میرزا عبدالمطلب کاشانی» خواهرزاده ابوالحسن‌خان غفاری که از شعراي

۱. میرزا مصطفی افشار، ۱۳۴۹، ۱۶۹-۲۷۰.
۲. بینیون و دیگران، ۱۳۸۳، ۳۷۷-۳۷۸.
۳. بنجامین، ۱۳۶۹، ۲۵۱ و ۲۵۴.
۴. فلاندن، ۱۳۰۶، ۱۱۳-۱۱۲.
۵. پولاک، ۱۳۸۸، ۲۰۰.
۶. دوروش شول، ۱۳۷۸، ۱۹۱.



تصویر ۶. نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اثری از قوللر آقاسی، ۱۳۳۳ ش. / ۱۹۵۴ م. مأخذ: پاکباز، ۱۳۷۸: لوح رنگی ۱۱۰

آشتیانی و... تداوم یافت.

هنرمندان انتقادی و سنت‌گرا

در قلمرو هنر نیز همچون حوزه اندیشه، گروهی از هنرمندان از پذیرش اصول و آموزه‌های غربی اجتناب می‌ورزیدند؛ همانگونه که در آرای اندیشمندانی چون سیدجمال‌الدین در سطور قبل ذکر شد، این هنرمندان نیز عامدانه از تمسک به نظام جدید غربی سرباز می‌زدند و خود را حامل و ناقل اصول مدنیت غربی قرار نمی‌دادند. و بدین ترتیب تقلید و تأسی از غرب را نکوهیده و تلاش داشتند تا مروج هنری نو بر پایه فرهنگ تصویری ایرانی باشند. تا اواخر دوره قاجار سنت نگارگری توسط بسیاری از هنرمندان قلمدان نگار ادامه داشت. البته به سبب تشنّت‌های فکری و رویکردهای متنوع موجود، عموماً آثار این هنرمندان عاری از ویژگی‌های خلاقه‌هنری بود و بیشتر در رونگاری از آثار مکتب اصفهان محدود می‌ماند. در پایان سلطنت قاجار و اوایل حکومت رضاشاه، رویکرد جدیدی به موازات و در رقابت با نقاشی رسمی دولتی (که نماینده اصلی آن کمال‌الملک بود) شکل گرفت و هنرمندان آن می‌کوشیدند نگارگری سنتی را احیا نمایند. اما این تجربیات، به سبب تأثیرات مکتب رسمی و همچنین با توجه به اقبال و خواستی که از سوی ایران‌شناسان غربی از آن می‌شد، گاه صورتی ناموزون به خود می‌گرفت. گرچه در آثار نگارگری نو، معیار همواره پیروی از سنن پیشین بود، اما هنرمندان این شیوه می‌کوشیدند، در آثار خود گرایش‌های روز را نیز لحاظ نمایند. بدین ترتیب در برخی آثار مایه‌های رنگ، محیط، لباس و عناصر روز را وارد فضای نگارگری کردند، گرچه این آثار از برخی

جنبه‌های تکنیکی همچون پرداخت‌های ظریف، تنوع رنگی، دقت در طراحی پیکره و چهره پیشرفت داشت اما به سبب آنکه فلسفه مولد آن دیگر در اذهان هنرمندان و مخاطبان جاری نبود، لذا این تحولات تکنیکی بیشتر جنبه‌ای ظاهرگرایانه و تصنعی به خود می‌گرفت و بیشتر معطوف به صناعتگری بود تا هنری خلاق و ریشه‌دار. از سوی دیگر، هنر نگارگری نو همواره در سایه جریان رسمی غربگرا حضوری حاشیه‌ای داشت و در پاره‌ای موارد نیز از آن متأثر بود. حاج میرزا آقا امامی اصفهانی نخستین هنرمندی بود که سعی در احیای سنت کهن نگارگری داشت و در این راه کوشید؛ اما مکتب نگارگری نو رسماً با هادی تجویدی آغاز و توسط هنرمندانی چون محمدعلی زاویه، علی کریمی و ابوطالب مقیمی گسترش یافت. (تصویر ۵)

رویه‌دیگر جریان انتقادی در هنرهای تصویری مربوط به جریانی موسوم به نقاشی قهوه‌خانه‌ای است، در اینجا ذکر این نکته ضروری است که اجماع نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نگارگری نو در یک رویکرد مشترک (رویکرد انتقادی) صرفاً از جهت تقابل هر دو نوع نقاشی با دستاوردهای نوین غربی صورت گرفته است و دو مکتب مذکور از نظر تکنیک، موضوع و هدف قرباتی با یکدیگر ندارند. هر دو این مکاتب صرفاً با تأکید مطلق بر آموزه‌های تاریخی ایرانی و بدون تأثیرات بنیادین از نقاشی غربی، اصول و بنیاد خود را تبیین نموده‌اند و صرفاً به استناد این امر، در نوشتار حاضر، در یک دسته قرار داده می‌شوند. نقاشی قهوه‌خانه‌ای که برخلاف نگارگری نو جریانی خارج از حوزه نقاشی رسمی و درباری بود، دارای ماهیتی روایی است و بازتاب گرایش‌های منشعب از مذهب و فرهنگ طبقه عامه را نمایش

ایران بود، نمایش دهد. روایت داستان‌های مذهبی بالاخص واقعه عاشورا و داستان‌های شاهنامه اصلی‌ترین موضوعات این دسته از تصاویر را تشکیل می‌داد. اما تجربه مذکور، عملاً عقیم ماند و راهبرد هنری دیگری پیدا نکرد. نقاشی قهوه‌خانه با آثار هنرمندانی چون حسین قوللر آقاسی و محمد مدبر شکوفا گردید. (تصویر ۶) و به وسیله پیروان ایشان همچون حسین همدانی، فتح‌الله قوللر، حسن اسماعیل‌زاده، عباس بلوکی فر و... در سال‌های بعد ادامه یافت.

می‌دهد که در آن هنرمندانی خودجوش مضامین مذهبی و حماسی را موضوع اصلی آثار خویش قرار می‌دهند؛ اصلی‌ترین هنرمندان این گروه قوللر آقاسی و محمد مدبر بوده‌اند. درباره ماهیت نقاشی قهوه‌خانه‌ای باید گفت، از آنجایی که صورت جدید هنری با ماهیت غربی و غیراصیل آن، برای نمایش اعتقادات مذهبی و انگاره‌های سنتی عامیانه، قالب مناسبی نبود، جریانی در هنر نقاشی قاجار پدید آمد تا محتوای مذکور را در قالب روشی که بیشتر مبتنی بر نقش‌مایه‌های سنتی

جدول ۱. رویکردهای سه‌گانه فکری و هنری در عصر قاجار و پهلوی اول. مأخذ: نگارندگان

رویکردها	متفکران	هنرمندان	مکتب هنری
۱. غریبگرا	آخوندزاده، تقی‌زاده، ملکم (در دوره ای از حیات فکری)، میرزا محمد علی محلاتی (حاج سیاح) و...	مزین الدوله، کمال‌الملک، ابوتراب، حسین طاهرزاده بهزاد، حسنعلی وزیری، علی محمد حیدریان، اسماعیل آشتیانی و...	جریان رسمی هنر مورد حمایت دربار، مکتب آکادمیک (مکتب کمال‌الملک)
سنت‌گرا	سیدجمال‌الدین اسدآبادی، شیخ فضل‌الله نوری، حاج ملا علی کنی و...	هادی تجویدی، محمدعلی زاویه، علی کریمی، ابوطالب مقیمی و... (نگارگری نو) / حسین قوللر آقاسی، محمد مدبر، حسین همدانی، فتح‌الله قوللر و... (قهوه‌خانه‌ای)	نگارگری نو - نقاشی قهوه‌خانه‌ای
التقاط‌گرا	مستشارالدوله، مراغه‌ای، طالبوف، ملکم (در دوره ای از حیات فکری) و...	میرزاابا، مهر علی، محمد حسن افشار، ابوالقاسم، سیدمیرزا و...	از جریان فرنگی سازی در دوره صفوی آغاز شد و مشخصاً به مکتب پیکرنگاری درباری در دوره قاجار رسید.

نتیجه

در نقاشی سنتی ایرانی، مبانی تصویری و اصول ساختاری آثار، متأثر از نگرش عرفانی و دریافت ویژه آن از فلسفه هستی‌شناسی شرقی بود، اما هنرمند قاجاری در پی مواجهه سیل آسا با مظاهر فرهنگ و تمدن اروپایی به ناچار مجذوب عناصر و معیارهای صوری و محتوایی آن آثار گردید. او نیز همانند سایر متفکران و روشنفکران جامعه آن روز ایران نه می‌خواست و نه می‌توانست که به کلی ارزش‌های سنتی پیشین را وانهد. با تغییر جهان‌بینی و عدم تطبیق اندیشه‌های جدید با فلسفه سنتی پیشین، عملاً بنیادهای فکری برهم ریخت. نظام سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران شدیداً دستخوش نابسامانی و سردرگمی بود، در هیچ حوزه‌ای الگوی روشنی وجود نداشت و دامنه تناقضات در همه جا پدیدار بود. در چنین شرایطی، اندیشمندان و متفکران ایرانی راهکارهای گوناگونی برای برون رفت از بحران‌های موجود عرضه داشتند. این رهیافت‌ها را می‌توان به طور کلی در سه رویکرد اصلی یعنی ۱. رویکرد



انتقادی یا سنت‌گرا ۲. رویکرد غربگرا و ۳. رویکرد انطباق‌گرا تقسیم‌بندی نمود. رویکرد غربگرایانه که مدینه فاضله خود را در تمدن و فرهنگ اروپایی می‌دید و مجدانه می‌کوشید تمامی ابعاد آن را جذب کند. رویکرد انطباق‌گرا که به نوعی هم‌زیستی و آشتی بین سنت‌های ایرانی و معارف غربی باور داشت و مصادیق تمدن را در سنت و مذهب جستجو می‌نمود. و رویکرد انتقادی یا سنت‌گرا که شامل مخالفان سرسخت تجدد و همچنین طیفی از موافقان بود که باور داشتند غربیان علوم و تمدن خود را از دانش پیشینیان ما برگرفته‌اند و گناه ما در انحطاط موجود، غفلت از گذشته خویش بوده است.

طبق یافته‌های پژوهش روشن می‌شود که هنرمند قاجاری نیز که از یک‌سو متأثر از افول ارزش‌های فلسفه سنتی و از سوی دیگر دچار خودباختگی در برابر نیروی جدید غربی شده بود، در چند روش هنری مختلف، تجربیاتی را به منصفه ظهور درآورد. در پاسخ به پرسش نخست تحقیق می‌توان گفت هنرمندان قاجاری نیز همچون متفکران آن دوره در برابر ورود تجدد سه رویکرد عمده اتخاذ نمودند که عموماً با رهیافت‌های متفکران متشابه بوده است. به بیان دیگر می‌توان نقاشان و گرایش‌ها و واکنش‌های آنها به الگوی جدید را نیز تا حدی در همان سه رویکرد مذکور طبقه‌بندی نمود.

سنت‌گرایان که آمیزه‌ای از گرایش‌های عامه، سنت و مذهب را در آثارشان ملحوظ داشتند در قالب نگارگری نو و پس از آن مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای نمایندگی می‌شدند، گروه دوم که تمایلات انطباق‌گرایی داشتند و می‌کوشیدند ضمن اخذ یافته‌های جدید اروپایی، آرمان و هویت ملی خویش را نیز حفظ نمایند، در چندین نسل تلاش‌های مختلفی برای تطبیق عنصر غربی و آرمان‌های کهن ملی مصروف نمودند که بهترین نمونه هنری آن را می‌توان در مکتب پیکرنگاری درباری جست.

اما گروه غربگرا، که نهایتاً بر دو جریان دیگر تفوق یافت، به کلی معیارهای هنری تاریخی خود را وانهاد و تقلید شیوه کلاسیک غربی را غایت عمل خویش قرار داد، این رویکرد در دهه‌های بعد با ظهور کمال‌الملک و تثبیت اسلوب او به عنوان جریان رسمی هنر تا چندین دهه هنر نقاشی ایرانی را عمیقاً زیر نفوذ خود داشت. در زمان تسلط رویکرد هنری غربگرا، دو جریان دیگر به حاشیه رانده شدند. در پاسخ به پرسش دوم تحقیق که در زمینه توفیق و تداوم رویکردها طرح گردیده بود اجمالاً می‌توان گفت: طبق شواهد موجود، با گذشت زمان، در حوزه اندیشه ایرانی، گرایش فکری و سیاسی غربگرای افراطی در قیاس با رویکردهای سنت‌گرا و انطباق‌گرا به حاشیه رانده شد و دو رویکرد دیگر که سبقه بومی داشتند و یا در تلاش برای حفظ عناصر فرهنگی گذشته، کلاً یا جزاً بودند، توفیق و تداوم تاریخی بیشتری به دست آوردند. اما در حوزه هنر گرایش غربگرایانه به مرور به جریان اصلی هنر از اواخر عصر قاجار و پس از آن بدل گردید و دو رویکرد انطباق‌گرا (در مصداق پیکرنگاری درباری) و رویکرد انتقادی یا سنت‌گرا (در مصداق نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نگارگری نو) به حاشیه رانده شدند و حتی در مورد نقاشی قهوه‌خانه‌ای و پیکرنگاری درباری کاملاً از رواج افتادند.

منابع و مآخذ

- ابن‌خلدون، عبدالرحمن، ۱۳۸۲، مقدمه ابن‌خلدون، ج ۱، ترجمه محمد پروین گنابادی، علمی و فرهنگی، تهران، چاپ دهم.
- آدمیت، فریدون، ۱۳۵۱، اندیشه ترقی و حکومت قانون (عصر سپهسالار). تهران، خوارزمی.
- آرین‌پور، یحیی، ۱۳۵۷، از صبا تا نیما، ج ۱، تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی، چاپ پنجم.
- اکبری، محمدعلی، ۱۳۸۴، چالش‌های عصر مدرن در ایران عهد قاجار (مجموعه مقالات)، تهران، نشر روزنامه ایران.
- اوبن، اوژن، ۱۳۶۲، ایران امروز ۱۹۰۷-۱۹۰۶، ترجمه و حواشی علی اصغر سعیدی، تهران، کتابفروشی زوار.

بنجامین، س. ج. د.، ۱۳۶۹ ایران و ایرانیان «عصر ناصرالدین شاه»، ترجمه محمدحسین کردبچه، بی‌جا، جاویدان.

بینیون و دیگران، ۱۳۸۳، سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران، امیر کبیر، چاپ سوم.

پاکباز، رویین، ۱۳۷۸، دایره‌المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین، ۱۳۸۰، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران، زرین و سیمین، چاپ دوم.

پولاک، یاکوب‌ادوارد، ۱۳۶۸، سفرنامه پولاک (ایران و ایرانیان)، ترجمه کیکاووس جهانمندی، تهران، خوارزمی، چاپ دوم.

جلال‌الدین میرزا، ۱۳۸۹، نامه خسروان، داستان پادشاهان پارس از آغاز تا پایان ساسانیان، تهران، پازینه.

حائری، عبدالهادی، ۱۳۸۷، نخستین رویارویی‌های اندیشه‌گران ایران با دورویة تمدن بورژوازی غرب، تهران، امیرکبیر، چاپ چهارم.

داوری‌اردکانی، رضا، ۱۳۶۳، شمه‌ای از تاریخ غرب‌زدگی ما (وضع کنونی تفکر در ایران)، تهران، سروش، چاپ دوم.

رابینسون، یحیی نکاء و کریم امامی، ۱۳۵۴، نگاهی به نگارگری ایران در سده‌های دوازدهم و سیزدهم، ج ۱، ترجمه کلود کرباسی، تهران، دفتر مخصوص فرح پهلوی.

رشیدالدین فضل‌الله همدانی، ۱۳۸۴، جامع‌التواریخ (تاریخ افرنج، پایان و قیصره)، تصحیح و تحشیه محمد روشن، تهران، میراث مکتوب.

روزنامه دولت علیه ایران ۱۳۷۰، ج ۱، شماره ۵۵۰ - ۱. تهران، نسخه جدید چاپ شده توسط کتابخانه ملی جمهوری اسلامی.

زرگری‌نژاد، غلامحسین، ۱۳۹۰، رسایل مشروطیت: مشروطه به روایت موافقان و مخالفان، تهران، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، چاپ دوم.

زیباکلام، صادق، ۱۳۸۵، ما چگونه ما شدیم؟ ریشه‌یابی علل عقب‌ماندگی در ایران، تهران، روزنه، چاپ چهاردهم.

سهیلی‌خوانساری، احمد، ۱۳۶۸، کمال‌هنر، تهران، علمی و سروش.

سیدجمال‌الدین اسدآبادی، ۱۳۵۸، مقالات جمالیه، بکوشش ابوالحسن جمالی، طهران، اسلامی، چاپ دوم.

سیدجمال‌الدین افغانی، ۱۳۵۵، عروه‌الوثقی، ترجمه عبدالله سمندر، کابل، بیهقی.

شایگان، داریوش، ۱۳۵۶، آسیا در برابر غرب، تهران، امیرکبیر.

طالب‌اوف، عبدالرحیم، ۱۳۴۷، مسالک‌المحسنین، تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی.

فلاندن، اوژن. ۲۵۳۶، سفرنامه اوژن فلاندن به ایران، ترجمه حسین نورصادقی، تهران، اشراقی، چاپ سوم.

فلور، ویلم، چکلووسکی، پیتر و اختیار، مریم. ۱۳۸۱، نقاشی و نقاشان قاجار، ترجمه یعقوب آژند، تهران، ایل شاهسون بغدادی.

کسروی، احمد. ۱۳۹۲، تاریخ مشروطه ایران، تهران، امیرکبیر، چاپ بیست و پنجم.

کشمیرشکن، حمید. ۱۳۹۴، هنر معاصر ایران، ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین، تهران، نشر نظر.

گاردان، کنت آلفرد، ۱۳۶۲، مأموریت ژنرال گاردان در ایران، ترجمه عباس آشتیانی، تهران، گزارش، چاپ دوم.

ماری، پی‌یر، ۱۳۹۱، اومانیسیم و رنسانس، ترجمه عبدالوهاب احمدی، تهران، آگه.



مجدالملک، حاج میرزا محمدخان، ۱۳۲۱، رسالهٔ مجدیه، با مقدمه و تصحیح سعید نفیسی، طهران، چاپخانه بانک ملی ایران.

محبوبی اردکانی، حسین، ۱۳۷۸، تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران، ج ۱، تهران، دانشگاه تهران، چاپ سوم.

محمود، محمود، ۱۳۵۳، تاریخ روابط سیاسی ایران و انگلیس در قرن نوزدهم میلادی، ج ۱، تهران، اقبال، چاپ چهارم.

مددپور، محمد، ۱۳۷۲، تجدد و دین‌زدایی در فرهنگ و هنر منورالفکری، از آغاز تا پایان قاجار، تهران، سالکان.

مسعودی، علی بن حسین، ۱۳۸۲، مروج الذهب و معادن الجواهر، ج ۱، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، علمی و فرهنگی، چاپ هفتم.

ملکم، سر جان، ۱۳۰۳ق، تاریخ ایران، دو جلد در یک مجلد، ترجمهٔ میرزا اسماعیل بن محمدعلی حیرت، تهران، کتابفروشی سعدی، (این کتاب از روی نسخه چاپ سنگی بمبئی افسست شده است، ۱۳۸۳).

میرزاصطفی افشار (بهاءالملک)، ۱۳۴۹، سفرنامهٔ خسرومیرزا (پترزبورغ) و تاریخ زندگی عباس میرزا نایب‌السلطنه، به کوشش محمد گلبن، تهران، کتابخانهٔ مستوفی.

ناطق، هما، ۱۳۷۵، کارنامه فرهنگی فرنگی در ایران، پاریس، خاوران.



- Flandin, Eugene, 2536, Eugene Flandin's Voyage en Perse, translated by Hussein Noorsadeghi, Tehran, Eshraqi Publications, 3rd Edition
- Gardane, Count Alfred, 1983, La Mission General Gardane en Perse sous le premier Empire, translated by Abbas Eqbal Ashtiani, Tehran, Gozaresh Publishing, 2nd Edition
- Haeri, Abdulhadi, 2008, The First Confrontations of Iranian Thinkers with Two Approaches of Western Bourgeoisie, Tehran, Amir Kabir Publishers, 4th Edition
- Ibn Khaldun, Abdulrahman, 2003, The Prolegomena of Ibn Khaldun, Volume 1, translated by Mohammad Parvin Gonabadi, Scientific and Cultural Publishers, Tehran, 10th Edition.
- Jalal e-Din Mirza, 2010, The Letter of Khosrovan, The Tales of Persian Kings, the Rise and Fall of the Sassanid, Tehran, Pazineh Publications
- Kasravi, Ahmad, 2013, The Constitutional History of Iran, Tehran, Amir Kabir, 25th Edition
- Mahboubi Ardakani, Hussein, 1999, History of Civic Institutions in Iran, Volume 1, University of Tehran Press, 3rd Edition
- Mahmud, Mahmud, 1974, The Political Relations of Iran and Britain in the 19th Century, Volume 1, Tehran, Eqbal Publications, 4th Edition
- Majd ol-Molk, Haj Mirza Mohammad Khan, 1942, Majdieh Essay with Introduction and Edit by Saeed Nafissi, Tehran, National Bank of Iran Printshop
- Malcolm, Sir John, 1815, The History of Persia, two volumes in one, translated by Mirza Ismail Bin Mohammad Ali Heyrat, Tehran, Saadi Bookstore, (this is an offset from lithographic Bombay copy, 2004)
- Mari, Pierre, 2012, Humanism and Renaissance, translated by Abdulvahab Ahmadi, Tehran, Agah Publications
- Mirza Mostafa Afshar, (Baha al-Molk), 1970, Khosrow Mirza Travelogue (be Petersburg) and biography of Abbas Mirza Nayeb al-Saltaneh, gathered by Mohammad Golbon, Tehran, Mostofi Library
- Nateq, Homa, 1994, French Religious and Secular Schools in Iran, Paris, Khavaran Publications
- Pakbaz, Ruyin 2001, Iranian Painting, Past to Present, Tehran, Zarrin and Simin Publishers, 2nd Edition
- Polak, Jakob Eduard, 1989, Persien: Das Land und seine bewohner, translated by Keykavoos Jahandari, Tehran, Kharazmi Publishers, 2nd Edition
- Raby, Julian, 1999, Qajar portraits, London, I. B. Tauris publishers.
- Rashid al-Din Fazlullah Hamadani, 2005, Jami al-Tawarikh (History of Europe, end and Caesars) edited and commentaries by Mohammad Roshan, Tehran, Miras-e-Maktoub Publications
- Robinson, Yahya Zaka and Karim Imami, 1975, A Look at Iranian Painting in 12th and 13th Centuries, Volume 1, translated by Claude Karbasi, Tehran, Farah Pahlavi Special Office
- Sayyid Jamal al-Din Afghani, 1976, Urwat-ul-Wothqa (The Indissoluble Link), translated by Abdullah Samandar, Kabul, Beyhaqi Publications
- Sayyid Jamal al-Din Asadabadi, 1979, Jamalieh Essays, gathered by Abolhassan Jamali, Tehran, Islami Publishing, 2nd Edition
- Shayegan, Dariush, 1977, L'asie face A L'occident, Tehran, Amir Kabir Publishing
- Soheili Khansari, Ahmad, 1989, Excellence of Art, Tehran, Elmi and Soroush Publishers
- Talibov, Abdul'Rahim, 1968, The Ways of the Charitable, Tehran, Pocket Books Company Inc.
- Zargarinejad, Gholamhussein, 2011, Constitutional Essays, Constitution as Narrated by Opponents and Supporters, Tehran, Institute for Humanities Research and Development Press, 2nd Edition
- Zibakalam, Sadegh, 2006, How We Became Us? Origins of Backwardness in Iran, Tehran, Rozaneh, 14th Edition.

continued among the two groups of artists and thinkers and which ones remained curtailed? The method of research in the current essay is descriptive-analytic and data were collected from the library and the analysis of the information was done by method of induction. According to research findings, it becomes clear that the Qajar artist who on one hand was influenced by the fall of traditional philosophical values and on the other hand gave himself away to the new European force, manifested his experiences by various artistic methods. In response to the first question, the Qajar artists like the thinkers of that period also took three approaches against the onset of modernism, generally similar to those of the thinkers. Traditionalists who incorporated a blend of popular tendencies, tradition and religion in their works were represented by new miniature painting and later teahouse paintings. The second group had adaptive inclinations and tried while acquiring new European findings, to also preserve their ideals and national identity and for several generations they attempted to adapt to western elements and old national ideals of which the best examples are seen in royal portraiture paintings. The westernized group, however that ultimately surpassed the other two currents, completely left its historical artistic paradigms and embarked on imitating the classic western methods. This approach in later decades with the appearance of Kamal al-Molk and the establishment of his style as the official artistic trend, for decades profoundly influenced the Iranian art of painting. During the dominance of the westernized artistic approach, the two other currents were pushed aside. In response to the second question of the research on the success and continuity of the approaches, it can be briefly said that while in the intellectual realm the adaptive and critical approaches became enduring and dominant trends and pushed aside the sheer westernized approach, the westernized approach found a quantitative and qualitative dominance in the art discipline.

Keywords: Iranian Painting, Qajar Period, Modernism, Westernization, Traditionalism.

References: Adamiyat Fereydun, 1972, *The Politics of Reform in Iran*, Tehran, Kharazmi Publishers.

Akbari, Mohammad Ali, 2005, *Iran's Contemporary Challenges, Qajar Period (Articles)*, Tehran, Rooznameh Iran Publications.

Al-Mas'udi, Ali ibn al-Husayn 2003, *Moravej al-Zahab and Maaden al-Johar (The Meadows of Gold) Volume 1*, translated by Abulghassem Payandeh, Tehran, Science and Culture, 7th Edition

Aryanpour, Yahya, 1978, *From Sabato Nima, Volume 1*, Tehran, Pocket Books Company Inc., 5th Edition.

Aubin, Eugene, 1983, *Iran Today, 1906-1907*, translation and commentaries by Ali Asghar Saeedi, Tehran, Zovar Bookstore.

Benjamin, S.G.W., 1990, *Iran and Iranians, The Era of Nasser Din Shah*, Translated by Mohammad Hussein Kordbacheh, Bija, Javidan Publications.

Binyon and Others, 2004, *Persian Miniature Painting*, translated by Mohammad Iranmanesh, Tehran, Amir Kabir Publishers, 3rd Edition.

Davari Ardakani, Reza, 1984, *A Brief Account of Our History of Westernization (Current Intellectual Situation in Iran)*, Tehran, Soroush Publications, 2nd Edition

Dowlat Alayhe Iran Newspaper, 1991, Volume 1, No. I-550, Tehran, New Copy published by Islamic Republic of Iran National Library

Eliade, Mircea: *The Sacred And The Profane*: https://archive.org/stream/TheSacredAndTheProfane/TheSacredAndTheProfane_djvu.txt

Falk, S. J., 1973, *Un Catalogue de peintures Qajar du 18 et du 19 siècle*. Edité sous les auspices de la secrétaire privée de sa Majesté, Teheran, Impériale Farah Pahlavi,

A Comparative Study of the Schools of Painting in the Qajar and the First Pahlavi Periods with the Intellectual Approaches against the Dawn of Modernism in Iran

Mina MohammadiVakil (Corresponding Author), Assistant Professor, Faculty of Art, Al-Zahra University, Tehran, Iran.

Hasan BolkhariGhehi, Professor of Advanced Studies of Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Received: 2018/06/15 Accepted: 2018/12/16



In the Iranian traditional painting, the visual foundations and structural principles were impressed by mysticism and its perception of eastern existential philosophy, but the Qajar artist, in confronting the rapid flow of the manifestations of European culture and civilization, was inevitably drawn to the visual and substantial elements of those works. He too, like other thinkers and intellectuals of the then Iranian society, neither wanted nor was able to completely relinquish the previous traditional values. With changes in the worldly views and lack of juxtaposition of previous traditional philosophy and new thoughts, the intellectual foundations were practically disrupted. The political, social and cultural system of Iran became extremely exposed to incoherence and confusion. There were no clear paradigms in any areas and the extensive contradictions were apparent everywhere. In such conditions, the Iranian thinkers and philosophers introduced various approaches to exit the emerged crises. These approaches can be generally divided into three main categories: 1- Westernized approach, 2- Adaptive approach, 3- Critical or traditional approach. The westernized approach that saw its utopia in the European culture and civilization, diligently attempted to absorb all aspects of that culture. The adaptive approach somewhat believed in the symbiosis and reconciliation of the Iranian traditions and European culture and sought proofs of civilization in tradition and religion. The critical or traditional approach though, included the diehard opponents of modernism and some supporters who believed that westerners had acquired their knowledge and civilization from the knowledge of our bygones and our fault for the existing decadence was due to our negligence of our past. Each of these three approaches is recognized with specific representations in the realm of thought. Based on the hypothesis of the research, it seems that the Iranian painting, while departing from the previous comprehensive paradigm, also gave up its aesthetical essence and appeared in similar approaches. The current research is conducted with the objective to review and compare the various artistic approaches of this period with the new intellectual trends and recognize the similarities and differences between these approaches in both areas of art and thought. The main questions are, firstly, what differences and similarities exist between the two groups of thinkers and artists in terms of approaches and secondly, which approaches lasted and