اقتصاد هنر و تحول نقاشی در ایران صفویِ متأخر و هلند: مطالعه‌ای تطبیقی درباره حمایت، رسانه و کیفیت آثار

شیما احمدصفاری[1]

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی تطبیقی اقتصاد هنر و نظام تولید نقاشی در ایران عصر صفوی، به‌ویژه مکتب اصفهان، و هلند در سده هفدهم میلادی می‌پردازد. مسئله اصلی پژوهش، تبیین چگونگی تأثیر دگرگونی نظام حمایت از هنرمندان و ساختارهای اقتصادی بر تحول رسانه‌های نقاشی، شیوه‌های اجرا و معیارهای ارزیابی کیفیت مادی و فنی آثار است. پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد بین‌رشته‌ای در جامعه‌شناسی و اقتصاد هنر، ساختار کارگاه‌ها، نقش اصناف و مناسبات بازار را در دو بستر تاریخی بررسی می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که در هر دو جامعه، با گسترش نقش بازرگانان، دیوان‌سالاران و اعیان شهری، دامنه سفارش‌دهندگان فراتر از حامیان سنتی به‌تدریج گسترش یافت؛ بااین‌حال، مسیرهای تولید هنری متفاوت بود. در هلند، گسترش بازار تجاری و فعالیت هنرمندان در چارچوب صنف سنت لوقا با رواج نقاشی‌های سه‌پایه‌ای روی بوم، تخصصی‌شدن گونه‌های تصویری و تجاری‌شدن بوم و رنگ‌دانه‌ها همراه شد. در ایران صفوی متأخر، پیوند دربار و بازار شهری به الگویی دوگانه انجامید. در این بستر، حرکت از نسخه‌های خطی نفیس به سوی تک‌نگاره‌ها و مرقعات، رسانه‌هایی مستقل، قابل‌حمل و متناسب با توان مالی حامیان جدید پدید آورد. مقایسه شواهد تاریخی و مادی نشان می‌دهد که فرضیه «افول کیفیت» در نقاشی صفوی متأخر نیازمند بازنگری است. غلبه طراحی خطی یا کاهش مصرف برخی مواد گران‌بها، به‌تنهایی نشانه زوال فنی نیست؛ بلکه می‌تواند با تغییر تقاضا، سرعت تولید و تأکید بر آفرینش فردی مرتبط باشد. بنابراین، تحول رسانه‌ها و شیوه‌های اجرا باید در پیوند با شرایط اقتصادی، کارکرد آثار و نوع سفارش تفسیر شود، نه بر پایه سنجش سلسله‌مراتبی سنت‌های هنری.

واژگان کلیدی: اقتصاد هنر، نقاشی، دوره صفوی، هلند.

[1] -sh.saffari.2008@gmail.com

مقدمه

هنر نقاشی به‌عنوان یکی از پیچیده‌ترین جلوه‌های حیات فرهنگی، همواره در پیوند با ساختارهای اجتماعی، نظام‌های سیاسی و زیربناهای اقتصادی جامعه شکل گرفته است (الکساندر، ۱۳۹۳؛ ولف، ۱۳۸۷). در سده هفدهم میلادی، مناسبات تولید هنری در بخش‌های مختلف جهان دستخوش دگرگونی‌های ساختاری شد؛ تحولاتی که با تعدیل انحصار حامی‌گری نهادهای سنتی قدرت، از جمله دربار و کلیسا، و ظهور گروه‌های تازه‌ای از سفارش‌دهندگان و مخاطبان شهری همراه بود (Montias, 1982؛ آژند، ۱۳۸۵). تغییر خاستگاه اجتماعی سفارش‌دهندگان، نه‌تنها الگوهای درآمدی و منزلت اقتصادی هنرمندان را دگرگون کرد، بلکه بر انتخاب رسانه‌ها، قالب‌های تصویری، شیوه‌های اجرا و معیارهای ارزیابی کیفیت مادی و بصری آثار نیز تأثیر گذاشت (Kirby, 1999؛ خواجه مهریزی، ۱۳۹۶). بااین‌حال، در تاریخ‌نگاری سنتی هنر، تحولات مادی و سبکی نقاشی صفوی متأخر، به‌ویژه در مکتب اصفهان، اغلب بدون توجه کافی به زمینه‌های اقتصادی و بر پایه معیارهای قیاسی و غرب‌محور، به‌عنوان «دوران افول» یا «تنزل کیفیت فنی» در قیاس با هنر رنسانس و باروک اروپا تفسیر شده است (زکی، ۱۳۵۷؛ De Hond et al., 2020). مسئله اصلی این پژوهش، بررسی رابطه ساختار اقتصاد هنر با ویژگی‌های مادی نقاشی در دو نظام اقتصادی متفاوت است؛ به‌منظور روشن‌کردن این موضوع که آیا تحول رسانه‌ها و کیفیت مادی آثار را باید نشانه انحطاط هنری دانست یا پاسخی به منطق دگرگون‌شونده بازار.

اهمیت مطالعه تطبیقی ایران صفوی و هلند در سده هفدهم میلادی، به جایگاه این دو سرزمین در شبکه‌های فرهنگی و تجاری آن دوره بازمی‌گردد (de Hond et al., 2020). در هلند، گسترش بازار تجاری نقاشی و کاهش انحصار کلیسا، زمینه شکل‌گیری الگویی مبتنی بر سازوکارهای بازار را فراهم کرد (Montias, 1982). در مقابل، ایران صفویِ عصر اصفهان، الگویی ترکیبی را تجربه کرد که در آن تداوم کارگاه‌های درباری با گسترش بازار شهری و افزایش نقش تجار، دیوان‌سالاران و دیگر سفارش‌دهندگان همراه شد (ولش، ۱۳۸۵؛ یوسفی و همکاران، ۱۴۰۳). مقایسه این دو بستر، امکان بررسی وجوه اشتراک و تفاوت در تجاری‌شدن هنر و رابطه میان ساختار اقتصادی و شیوه تولید نقاشی را فراهم می‌کند.

در میان پژوهش‌های خارجی، مونتیاس (Montias, 1982) و کیربی (Kirby, 1999) به اقتصاد بازار، نقش صنف سنت لوقا و جنبه‌های مادی تولید نقاشی در هلند پرداخته‌اند. در مطالعات مربوط به هنر صفوی نیز ولش (۱۳۸۵)، کنبی (Canby, 1996)، پاکباز (۱۳۹۰) و آژند (۱۳۸۵) تحولات حامی‌گری و گسترش تک‌نگاره‌ها را بررسی کرده‌اند. همچنین، پژوهش کورات دِزورن و همکاران (Couvrat Desvergnes et al., 2021) با تحلیل فنی یک اثر روی کاغذ، به ابعاد مادی و ارتباطات هنری میان ایران و هلند توجه کرده است. با وجود این مطالعات، به نظر می‌رسد مقایسه‌ای مستقل که نظام‌های اقتصادی دو جامعه را به‌طور مستقیم با تغییر رسانه‌ها و کیفیت مادی نقاشی پیوند دهد، کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش چنین مطرح می‌شود: دگرگونی نظام حمایت از هنرمندان و ساختار اقتصادی تولید نقاشی در ایران صفوی و هلند چه تأثیری بر رسانه‌های هنری، شیوه‌های اجرا و معیارهای ارزیابی کیفیت آثار گذاشت؟ فرضیه پژوهش آن است که تغییرات نقاشی صفوی متأخر، از جمله رواج تک‌نگاره‌ها و ساده‌سازی برخی پس‌زمینه‌ها، لزوماً به معنای افت کیفیت یا زوال فنی نبود؛ بلکه می‌توانست پاسخی بومی به دگرگونی حامی‌گری و نیازهای بازار شهری باشد. به همین ترتیب،

رواج نقاشی روی بوم و تجاری‌شدن مواد نقاشی در هلند را باید در پیوند با شرایط اقتصادی و الگوهای جدید سفارش و مصرف آثار تحلیل کرد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و بر پایه روش تاریخی ـ تطبیقی انجام شده است. گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و اسنادی صورت گرفته و منابع مورد استفاده در دو گروه اصلی قرار گرفته‌اند: منابع تاریخی و رساله‌های مرتبط با نقاشی و فعالیت هنرمندان در دوره صفوی و سده هفدهم میلادی در هلند، و پژوهش‌های معاصر شامل مطالعات تاریخی، اقتصادی و بررسی‌های فنی آثار نقاشی. در انتخاب منابع، ارتباط محتوای آن‌ها با موضوع پژوهش، اعتبار علمی و امکان استفاده از اطلاعات آن‌ها در مقایسه دو بستر تاریخی ملاک قرار گرفته است.

واحدهای تحلیل شامل نظام‌های سفارش و تولید نقاشی، جایگاه هنرمندان، رسانه‌های مورد استفاده و ویژگی‌های فنی آثار در دو منطقه مورد مطالعه است. داده‌های گردآوری‌شده پس از بررسی و ارزیابی اعتبار، بر اساس موضوع در چند دسته طبقه‌بندی شده‌اند. این دسته‌ها عبارت‌اند از ساختار حمایت و شیوه تأمین منابع مالی، سازوکارهای سفارش و عرضه آثار، انواع رسانه‌ها و قالب‌های تصویری، و ویژگی‌های مادی و روش‌های اجرای نقاشی. اطلاعات هر دسته ابتدا در محدوده تاریخی و فرهنگی مربوط به خود بررسی شده و سپس بر اساس شاخص‌های مشترک با داده‌های نمونه دیگر مقایسه شده‌اند.

در تحلیل تطبیقی، شباهت‌ها و تفاوت‌ها بر اساس زمینه تولید، کارکرد اثر، نوع مخاطب، بستر نقاشی، مواد مصرفی و شیوه اجرا ارزیابی شده‌اند. در نهایت، داده‌ها از طریق تطبیق یافته‌های تاریخی و فنی و سنجش آن‌ها در چارچوب شاخص‌های مشترک تحلیل شده‌اند.

چارچوب تحلیلی اقتصاد تولید نقاشی: از حامی‌گری تا ویژگی‌های مادی و فنی آثار

تحلیل اقتصادی نقاشی به بررسی چگونگی تولید، توزیع و مبادله آثار در بستر روابط اجتماعی و نهادهای پشتیبان می‌پردازد. نقاشی، افزون بر ارزش‌های زیبایی‌شناختی و نمادین، محصولی مادی است که شکل‌گیری و گردش آن به منابع مالی، شیوه‌های سفارش، امکانات تولید و سازوکارهای عرضه و تقاضا وابسته است (الکساندر، ۱۳۹۳). از این منظر، شرایط اقتصادی و نهادی صرفاً زمینه‌ای بیرونی برای آفرینش هنری نیست، بلکه در انتخاب موضوع، قالب تصویری، رسانه، شیوه اجرا و ویژگی‌های مادی اثر نقش دارد (ولف، ۱۳۸۷). بنابراین، تحلیل اقتصاد نقاشی مستلزم بررسی ارتباط میان نظام حمایت از هنرمندان، بسترهای تولید و معیارهای ارزیابی آثار است. این مؤلفه‌ها با یکدیگر ارتباط دارند؛ زیرا نوع سفارش و شیوه تأمین هزینه‌ها می‌تواند بر انتخاب رسانه و زمان اجرای اثر تأثیر بگذارد.

در جوامع سنتی و پیشاصنعتی، حمایت مالی و سازمانی از نقاشان غالباً از طریق حامی‌گری انجام می‌شد. در این نظام، دربار، اشراف، نهادهای مذهبی و، در دوره‌های بعد، بازرگانان و گروه‌های شهری، منابع لازم برای فعالیت هنرمندان و کارگاه‌ها را فراهم می‌کردند (ولش، ۱۳۸۹؛ آژند، ۱۳۸۴). این حمایت‌ها را می‌توان در دو الگوی کلی بررسی کرد. در الگوی نخست، یعنی حامی‌گری درباری یا نهادی، هنرمندان به کارگاه‌های وابسته به دربار یا نهادهای قدرتمند پیوند داشتند و در برابر دریافت مواجب، مستمری یا امکانات تولید، آثاری متناسب با سفارش و اهداف حامی می‌آفریدند (صادقی‌بیگ، ۱۰۱۰). چنین ساختاری می‌توانست دسترسی به مواد گران‌بها، امکانات کارگاهی و ثبات نسبی شغلی را فراهم کند؛ بااین‌حال، موضوع و شیوه ارائه اثر

تا اندازه‌ای تحت تأثیر خواست سفارش‌دهنده قرار می‌گرفت. در الگوی دوم، یعنی حامی‌گری چندگانه و تولید متکی بر بازار، فروش و سفارش آثار به گروه‌های متنوع‌تری از خریداران وابسته می‌شد و هنرمند با تقاضاها و سلیقه‌های گوناگون روبه‌رو بود (اسکارپیت، ۱۳۹۲). گسترش این روابط می‌توانست بر تنوع موضوعات و قالب‌ها، از جمله تک‌نگاره‌ها و مرقعات، اثر بگذارد (ولف، ۱۳۸۷؛ پاکباز، ۱۳۸۰). بااین‌حال، این دو الگو الزاماً متقابل و جدا از هم نبودند و می‌توانستند هم‌زمان در یک جامعه حضور داشته باشند.

رسانه نقاشی نیز یکی از مؤلفه‌های اصلی فرایند تولید است و مواد، ابزارها، بسترها و شیوه‌های اجرا را در بر می‌گیرد. کاغذ، بوم، دیوار و پارچه، از جمله بسترهایی هستند که متناسب با کارکرد اثر، امکانات فنی و منابع در دسترس انتخاب می‌شدند (قاضی‌احمد قمی، ۱۳۶۶). انتخاب رسانه بر شیوه اجرا، دوام اثر، هزینه تولید و امکان حمل‌ونقل یا نگهداری آن تأثیر می‌گذارد. ازاین‌رو، تفاوت رسانه‌ها را نمی‌توان به‌تنهایی معیاری برای سنجش برتری یا ضعف هنری دانست؛ بلکه باید آن را با توجه به کارکرد اثر، مخاطبان و شرایط تولید بررسی کرد.

ارزیابی کیفیت نقاشی نیز مستلزم تمایز میان ویژگی‌های مادی و فنی است. در بعد مادی، نوع و مرغوبیت رنگ‌دانه‌ها، استفاده از موادی چون لاجورد، شنگرف، زرنیخ و سفیدآب سرب، کاربرد طلا و نقره و کیفیت آماده‌سازی کاغذ یا بوم قابل بررسی است؛ این مؤلفه‌ها می‌توانند اطلاعاتی درباره هزینه و امکانات تولید فراهم کنند (بارکشلی، ۲۰۱۳). محدودیت بودجه یا تولید برای بازار ممکن است به تغییر در مواد مصرفی، تذهیب یا حاشیه‌سازی بینجامد، اما چنین تغییراتی به‌تنهایی افت کیفیت را اثبات نمی‌کنند (پاکباز، ۱۳۸۰). در بعد فنی و اجرایی، ظرافت خطوط، مهارت قلم‌گیری، تناسبات رنگی، چهره‌پردازی، ترکیب‌بندی و پرداخت جزئیات اهمیت دارند (صادقی‌بیگ، ۱۰۱۰). سنجش این ویژگی‌ها باید متناسب با رسانه، کارکرد و سنت تصویری هر اثر انجام شود؛ زیرا ساده‌تر بودن اجرا یا محدودتر بودن مواد مصرفی الزاماً نشان‌دهنده ضعف مهارت نیست. در مجموع، ویژگی‌های مادی و فنی هر اثر از تعامل منابع مالی، الگوی سفارش، شیوه تولید، ظرفیت رسانه و مهارت هنرمند شکل می‌گیرد؛ بنابراین، ارزیابی آن باید بر مجموعه‌ای از شواهد تاریخی و مادی استوار باشد، نه بر یک شاخص منفرد.

تحولات نقاشی و نظام حمایت از هنرمندان در ایران صفوی متأخر

تحولات نقاشی و نظام حمایت از هنرمندان در عصر صفوی متأخر، از انتقال پایتخت به اصفهان در سال ۱۰۰۶ هـ‌ق تا پایان این سلسله، در پیوند با دگرگونی‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی این دوره شکل گرفت (پاکباز، ۱۳۹۰؛ آژند، ۱۳۸۵). در دوره‌های پیشین صفوی، کارگاه‌های سلطنتی و کتابخانه‌های درباری از مهم‌ترین مراکز تولید نسخه‌های خطی نفیس بودند و نقاشان، خوشنویسان و مذهبان با حمایت مستقیم شاهان در این مجموعه‌ها فعالیت می‌کردند (آژند، ۱۳۸۴؛ ولش، ۱۳۸۵). با انتقال پایتخت به اصفهان و گسترش برنامه‌های شهرسازی و معماری، بخشی از توجه و منابع حکومت به ساخت بناهای عمومی، کاخ‌ها و تزئینات وابسته به آن‌ها اختصاص یافت (ترکمان، ۱۳۵۰؛ پاکباز، ۱۳۸۰). این تغییر در اولویت‌های حمایت درباری، در کنار عوامل دیگر، بر جایگاه کتاب‌آرایی فاخر و تولید نسخه‌های جامع مصور تأثیر گذاشت (Binyon et al., 1933). در نتیجه، شرایط فعالیت حرفه‌ای نقاشان نیز متنوع‌تر شد و تولید آثار برای سفارش‌دهندگان خارج از دربار اهمیت بیشتری یافت (خواجه مهریزی، ۱۳۹۶). هنرمندانی چون رضا عباسی و صادقی‌بیگ افشار و، در مراحل متأخرتر، معین مصور و محمد

زمان، در بستر این مناسبات متغیر فعالیت کردند؛ بااین‌حال، میزان ارتباط هر یک با دربار و بازار را باید با توجه به دوره فعالیت و شواهد تاریخی مربوط به او بررسی کرد (آژند، ۱۳۸۵).

گسترش تولید برای مخاطبان غیردرباری با افزایش اهمیت گروه‌های مختلف حامی و خریدار در اصفهان همراه بود. رونق تجارت بین‌المللی، صادرات ابریشم و توسعه روابط اقتصادی و فرهنگی با سرزمین‌های اروپایی و آسیایی، زمینه فعالیت بازرگانان، اعیان شهری و دیوان‌سالاران بلندپایه را گسترش داد (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶؛ آژند، ۱۳۸۵). این گروه‌ها در کنار دربار، می‌توانستند برای تولید آثار تصویری تقاضا ایجاد کنند. نیازهای آنان الزاماً با سفارش نسخه‌های خطی بزرگ و پرهزینه مطابقت نداشت؛ ازاین‌رو، آثار منفرد و قابل نگهداری در مجموعه‌های شخصی، امکان پاسخ‌گویی به دامنه متنوع‌تری از خواسته‌ها را فراهم می‌کردند (de Hond et al., 2020). از منظر جامعه‌شناسی هنر نیز، تغییر در منابع حمایت و ترکیب مخاطبان می‌تواند بر شرایط تولید و گردش آثار هنری تأثیر بگذارد (الکساندر، ۱۳۹۳). بنابراین، تحول نقاشی صفوی متأخر را نباید صرفاً نتیجه کاهش حمایت دربار دانست؛ بلکه این تحول حاصل تعامل میان تداوم حمایت سلطنتی، گسترش سفارش‌های غیردرباری و تغییر نیازهای مخاطبان بود.

این دگرگونی در ساختار حمایت، در قالب‌ها و موضوعات نقاشی نیز بازتاب یافت. در کنار نسخه‌های خطی مصور، تک‌نگاره‌ها و مرقعات جایگاه برجسته‌تری پیدا کردند. در این شیوه، آثار منفرد می‌توانستند بدون ضرورت پیوند با یک متن ادبی بلند تولید و عرضه شوند و سپس در مجموعه‌های شخصی گردآوری شوند (پاکباز، ۱۳۸۰؛ آژند، ۱۳۸۵؛ de Hond et al., 2020). هم‌زمان، موضوعات نقاشی نیز تنوع بیشتری یافتند. پیکره جوانان خوش‌پوش، عشاق، درویشان، مجالس بزم و موضوعات مرتبط با زندگی شهری، در کنار مضامین سنتی، مورد توجه قرار گرفتند (نوری و همکاران، ۱۴۰۱؛ de Hond et al., 2020). این تنوع را می‌توان در ارتباط با تغییر مخاطبان و افزایش تقاضا برای آثاری متناسب با سلیقه‌های فردی تفسیر کرد، هرچند نمی‌توان همه تغییرات مضمونی را تنها به عوامل اقتصادی نسبت داد. همچنین، ارتباط با اروپا و ورود گراورها و نقاشی‌های اروپایی به ایران، زمینه آشنایی هنرمندان با شیوه‌های تازه بازنمایی را فراهم کرد. این تأثیرات در آثار محمد زمان و علی‌قلی جبه‌دار نمود یافت و در گسترش شیوه‌ای موسوم به «فرنگی‌سازی» نقش داشت؛ رویکردی که با بهره‌گیری از برخی عناصر طبیعت‌گرایی، سایه‌روشن و پرسپکتیو، امکانات تازه‌ای به نقاشی ایرانی افزود (جوانی، ۱۳۸۵؛ آژند، ۱۳۸۵) (شکل ۱).



شکل ۱-سر بریدن هولوفرنس توسط جودیت، اثر محمد زمان، ۱۶۸۰ م. (منبع:
https://www.khalilicollections.org/all-collections/accession-print/?post_id=314)

برای بررسی این تحولات، متون تاریخی و رساله‌های هنری دوره صفوی، از جمله *تاریخ عالم‌آرای عباسی* اسکندر بیگ ترکمان، *گلستان هنر* قاضی احمد قمی و *قانون‌الصور* صادقی‌بیگ افشار، از منابع مهم شناخت هنرمندان و مناسبات فعالیت آنان به شمار می‌روند (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶؛ ولش، ۱۳۸۵). در کنار این منابع، مطالعه مادی و فنی آثار امکان بررسی دقیق‌تر تفاوت شیوه‌های تولید را فراهم می‌کند. در برخی نسخه‌های نفیس، استفاده از رنگ‌دانه‌های گران‌بها و طلاکاری‌های گسترده بخشی از ویژگی‌های اجرایی اثر بود؛ درحالی‌که در بسیاری از تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان، طراحی و بیان خطی اهمیت بیشتری پیدا کرد (Soudavar, 2010؛ آژند، ۱۳۸۵). رضا عباسی و پیروان او با تأکید بر خطوط متنوع، قلم‌گیری و پرداخت پیکره‌ها، شیوه‌ای را گسترش دادند که در آن بیان تصویری الزاماً به استفاده گسترده از لایه‌های رنگی وابسته نبود (پاکباز، ۱۳۹۰؛ جوانی، ۱۳۸۵). چنین ویژگی‌هایی می‌توانستند با امکانات رسانه و شرایط تولید آثار منفرد سازگار باشند؛ بااین‌حال، از ساده‌تر بودن اجرا نمی‌توان به‌تنهایی نتیجه گرفت که انگیزه اصلی آن کاهش هزینه بوده است. پژوهش فنی درباره نگاره‌ای صفوی از یک آلبوم هلندی نیز نشان می‌دهد که شناسایی رنگ‌دانه‌ها، مواد به‌کاررفته و مداخلات بعدی برای تحلیل ویژگی‌های مادی اثر ضروری است (de Hond et al., 2020).

). این نمونه همچنین نشان‌دهنده گردش برخی آثار ایرانی در خارج از ایران و ارتباط آن‌ها با مجموعه‌داران اروپایی است (de Hond et al., 2020) (شکل ۲).



شکل ۲-تصویر یک جوان ایرانی، ۱۶۵۰-۱۶۷۰ م.، نگاره‌ای از دوره صفوی متاخر، موزه ریکس هلند (منبع: https://www.rijksmuseum.nl/)

در مجموع، تحولات نقاشی در ایران صفوی متأخر را باید حاصل تعامل میان نظام حمایت درباری، گسترش گروه‌های جدید حامی و خریدار، تغییر قالب‌های تولید و دگرگونی شیوه‌های فنی دانست. بنابراین، ارزیابی کیفیت آثار این دوره نباید صرفاً بر معیارهایی مانند میزان مصرف طلا یا غنای رنگ‌دانه‌ها استوار باشد. ویژگی‌های مادی باید در کنار مهارت طراحی، قدرت قلم‌گیری، ترکیب‌بندی، شیوه پرداخت و کارکرد اثر بررسی شوند. همچنین، تغییرات سبکی و مضمونی را باید در ارتباط با سنت‌های تصویری، شرایط تولید و زمینه تاریخی هر اثر تحلیل کرد. در این چارچوب، اهمیت نقاشی صفوی متأخر در کنار استمرار برخی سنت‌های درباری، در گسترش قالب‌های تصویری مستقل‌تر، تنوع مخاطبان و افزایش ارتباط آثار ایرانی با جریان‌های فرهنگی فرامرزی نیز آشکار می‌شود (الکساندر، ۱۳۹۳؛ de Hond et al., 2020).

تحولات نظام تولید و بازار نقاشی در هلند سده هفدهم

در سده هفدهم میلادی، هلند شاهد گسترش بازاری پویا برای تولید، عرضه و مبادله آثار نقاشی بود؛ بازاری که در پیوند با تحولات سیاسی، مذهبی و اقتصادی و رشد طبقات شهری شکل گرفت. توسعه تجارت بین‌المللی و افزایش ثروت گروه‌هایی از جامعه، زمینه گسترش تقاضا برای آثار هنری را فراهم کرد و مناسبات سنتی حمایت از نقاشان را دستخوش تغییر ساخت (Montias, 1982; De Marchi & Van Miegroet, 1994). با گسترش آیین پروتستان کالوینیسم و کاهش تقاضا

برای تزئینات تصویری در کلیساهای پروتستان، سفارش‌های مذهبی دیگر جایگاه پیشین خود را در بخش‌هایی از تولید نقاشی نداشتند. در مقابل، بازرگانان، صاحبان مشاغل، دیوان‌سالاران و دیگر گروه‌های شهری به خریداران مهم آثار تبدیل شدند. نقاشی به‌تدریج جایگاهی گسترده‌تر در فضای داخلی خانه‌ها و مجموعه‌های خصوصی یافت و موضوعاتی چون منظره، طبیعت بی‌جان، پرتره و صحنه‌های زندگی روزمره با تقاضای بیشتری روبه‌رو شدند (Montias, 1982). بااین‌حال، این تحول به معنای حذف کامل سفارش‌های مستقیم یا حمایت اشخاص ثروتمند نبود؛ بلکه بازار آزاد و سفارش خصوصی در کنار یکدیگر فعالیت می‌کردند و شرایط متنوعی برای تولید و فروش آثار پدید می‌آوردند.

در چنین ساختاری، بخشی از نقاشان به تولید آثاری روی آوردند که پیش از آغاز کار، سفارش‌دهنده مشخصی نداشتند و برای عرضه در بازار تولید می‌شدند. این شیوه، خطر فروش‌نرفتن اثر را به هنرمند منتقل می‌کرد؛ زیرا هزینه مواد، زمان و نیروی کار پیش از تحقق درآمد صرف می‌شد. در مقابل، امکان عرضه مستقیم آثار در کارگاه‌ها، بازارها و از طریق دلالان هنری، دامنه دسترسی به خریداران را افزایش می‌داد. گسترش تقاضا همچنین به تخصص‌گرایی در تولید نقاشی کمک کرد. برخی هنرمندان بر منظره‌نگاری، برخی بر طبیعت بی‌جان و برخی دیگر بر پرتره یا صحنه‌های تاریخی و روزمره تمرکز داشتند. چنین تمرکزی به هنرمندان امکان می‌داد مهارت خود را در حوزه‌ای مشخص توسعه دهند و آثارشان را با انتظارات گروهی از خریداران هماهنگ کنند. در کنار این سازوکارها، صنف سنت لوقا در شهرهای مختلف در سازمان‌دهی حرفه نقاشی، آموزش، تعیین شرایط ورود به حرفه و تنظیم مناسبات رقابتی نقش داشت. بااین‌حال، اختیارات این صنف در همه شهرها یکسان نبود و قدرت نظارت آن در طول سده هفدهم تغییر کرد؛ بنابراین، نمی‌توان از وجود نظامی کاملاً متمرکز و یکپارچه برای کنترل قیمت، کیفیت و شیوه تولید در سراسر هلند سخن گفت (Montias, 1982; De Marchi & Van Miegroet, 1994).

تغییر در ساختار تقاضا، بر ابعاد، بسترها و قالب‌های نقاشی نیز تأثیر گذاشت. با افزایش حضور آثار در خانه‌های شهری و مجموعه‌های خصوصی، نقاشی‌های مستقل در اندازه‌های گوناگون اهمیت بیشتری یافتند. تخته چوبی و بوم پارچه‌ای از بسترهای رایج نقاشی بودند و انتخاب میان آن‌ها به ابعاد اثر، شیوه اجرا، ویژگی‌های مورد انتظار و امکانات تولید بستگی داشت. تخته‌های چوبی برای برخی آثار جزئیات‌پردازانه و پرداخت‌های ظریف مناسب بودند؛ درحالی‌که بوم امکان اجرای آثار بزرگ‌تر و جابه‌جایی آسان‌تر آن‌ها را فراهم می‌کرد. صفحات مسی نیز در مواردی برای نقاشی‌های کوچک به کار می‌رفتند. بنابراین، انتخاب بستر را نمی‌توان صرفاً تصمیمی زیبایی‌شناختی تلقی کرد؛ زیرا هزینه تهیه مواد، ویژگی‌های فنی و شرایط عرضه نیز در آن مؤثر بودند. درعین‌حال، نباید رواج بوم را به معنای حذف تخته چوبی دانست؛ این دو بستر در کنار یکدیگر استفاده می‌شدند و هرکدام با نیازهای متفاوت تولید نقاشی سازگاری داشتند (Kirby, 1999).

از نظر مواد و شیوه اجرا، نقاشی هلندی سده هفدهم به مجموعه‌ای متنوع از رنگ‌دانه‌ها، مواد اتصال‌دهنده و روش‌های آماده‌سازی سطح وابسته بود. سفیدآب سرب، شنگرف و دیگر رنگ‌دانه‌های معدنی و مصنوعی در ترکیب‌های رنگی به کار می‌رفتند و انتخاب آن‌ها بر رنگ، پوشانندگی، بافت و نحوه پرداخت اثر تأثیر می‌گذاشت (Kirby, 1999). اسمالت، رنگ‌دانه‌ای آبی‌رنگ بر پایه شیشه کبالت‌دار، نمونه‌ای از موادی است که کاربرد آن را می‌توان از طریق بررسی فنی آثار مطالعه کرد. پژوهش وان لون و همکاران درباره تابلوی «هومر» اثر رامبرانت نشان داد که اسمالت در این اثر صرفاً برای ایجاد

رنگ آبی به کار نرفته، بلکه در شکل‌گیری حجم و بافت رنگ، افزایش عمق بصری و تسریع خشک‌شدن لایه‌های رنگی نیز نقش داشته است (van Loon et al., 2020) (شکل ۳). این یافته اهمیت بررسی ترکیب مواد و شیوه استفاده از آن‌ها را در شناخت روش کار نقاشان نشان می‌دهد؛ بااین‌حال، نتایج مربوط به تابلوی رامبرانت را نباید بدون شواهد مکمل به همه هنرمندان یا آثار آن دوره تعمیم داد. پژوهش‌های فنی همچنین نشان می‌دهند که شناخت ویژگی‌های مادی نقاشی مستلزم بررسی هم‌زمان بستر، لایه‌های زیرین، رنگ‌دانه‌ها و مواد اتصال‌دهنده است (Kirby, 1999).



شکل ۳-نقاشی هومر از رامبرانت، ۱۶۶۳ م.، موزه موریتشویس هلند (منبع: https://en.wikipedia.org)

ارتباط میان اقتصاد هنر و ویژگی‌های مادی آثار را می‌توان در نمونه‌هایی از گردش فرامرزی نقاشی نیز مشاهده کرد. پژوهش دِ هون و همکاران درباره نگاره جوان ایرانی در آلبوم گسینا تر بورخ، اثری متعلق به سنت نقاشی صفوی را بررسی می‌کند که در سده هفدهم در مجموعه‌ای در هلند جای گرفته بود (شکل ۲). این پژوهش نشان می‌دهد که نگاره ایرانی در جریان انتقال و نصب در آلبوم، دستخوش تغییراتی شده و بخش‌هایی از آن با لایه‌های نقاشی بعدی پوشانده شده است (de Hond et al., 2020). مطالعه فنی بعدی درباره همین اثر نیز با استفاده از روش‌های تصویربرداری و شناسایی مواد، به بررسی ترکیب اولیه و مداخلات بعدی پرداخت (de Hond et al., 2020). این نمونه به‌تنهایی نماینده کل بازار نقاشی هلند نیست، اما نشان می‌دهد که آثار هنری در شبکه‌های فرامرزی جابه‌جا می‌شدند و ارزش‌گذاری، نگهداری و تغییر آن‌ها می‌توانست تحت تأثیر شرایط فرهنگی و مجموعه‌داری قرار گیرد. از این منظر، ویژگی‌های مادی یک اثر نه‌فقط حاصل فرایند تولید اولیه، بلکه گاه نتیجه تاریخ بعدی گردش و نگهداری آن نیز هستند.

در مجموع، اقتصاد هنر در هلند سده هفدهم را باید حاصل تعامل میان گسترش بازار، تغییر ترکیب خریداران، نقش نهادهای صنفی، تخصص‌گرایی هنرمندان و تنوع مواد و شیوه‌های اجرایی دانست. این تحولات زمینه تولید آثار متنوع از نظر موضوع،

ابعاد، بستر و کیفیت فنی را فراهم کردند؛ اما به معنای یکسان‌شدن شرایط اقتصادی یا حذف کامل حمایت‌های سنتی نبودند. ارزش نقاشی در این ساختار، از تعامل میان مهارت هنرمند، ویژگی‌های بصری و مادی اثر، ترجیحات مخاطبان و مناسبات عرضه و تقاضا شکل می‌گرفت (Montias, 1982; Kirby, 1999; De Marchi & Van Miegroet, 1994).

مقایسه تطبیقی اقتصاد هنر و نظام تولید نقاشی در ایران صفوی و هلند

مقایسه اقتصاد هنر و نظام تولید نقاشی در ایران صفوی و هلند در سده هفدهم میلادی، امکان بررسی تأثیر ساختارهای اجتماعی، مناسبات حمایتی و شرایط اقتصادی بر شکل‌گیری و تحول آثار هنری را فراهم می‌کند. هر دو جامعه در این دوره شاهد تغییراتی در ترکیب حامیان، گسترش برخی قالب‌های تصویری و تحول در مناسبات میان هنرمند و مخاطب بودند؛ بااین‌حال، تفاوت در ساختار سیاسی، نظام اقتصادی و سنت‌های هنری سبب شد که این تغییرات در هر یک از آن‌ها مسیر متفاوتی بپیماید (Montias, 1982 ; ولش، ۱۳۸۵; الکساندر، ۱۳۹۳). در هلند، گسترش تجارت و قدرت اقتصادی طبقات شهری به شکل‌گیری بازاری فعال برای خرید و فروش نقاشی کمک کرد؛ درحالی‌که در ایران صفوی، نظام حمایت درباری همچنان اهمیت داشت، اما در کنار آن، تولید آثار منفرد و ارتباط هنرمندان با سفارش‌دهندگان غیردرباری گسترش یافت (آژند، ۱۳۸۵؛ Canby, 1996). بنابراین، این دو تجربه تاریخی را نباید مراحل یکسانی از گذار خطی به اقتصاد بازار دانست، بلکه باید آن‌ها را پاسخ‌هایی متفاوت به تغییر نیازهای مخاطبان و شرایط تولید هنری در بسترهای اجتماعی متمایز تلقی کرد.

نخستین تفاوت اساسی میان این دو جامعه به ساختار حمایت از هنرمندان و میزان وابستگی تولید نقاشی به مناسبات بازار مربوط می‌شود. در هلند، گسترش تجارت، افزایش ثروت گروه‌های شهری و حضور مجموعه‌داران خصوصی، زمینه را برای فروش آثار در کنار سفارش‌های مستقیم فراهم کرد. نقاشان می‌توانستند آثاری را بدون سفارش قبلی تولید کنند و برای فروش آن‌ها به بازار، دلالان، حراجی‌ها و دیگر مجراهای عرضه متکی باشند (Montias, 1982; De Marchi & Van Miegroet, 1994). بااین‌حال، بازار نقاشی هلند کاملاً آزاد یا مستقل از نهادهای حرفه‌ای نبود؛ صنف‌های هنری، مقررات محلی، روابط استاد و شاگرد و مناسبات سفارش‌دهندگان همچنان بر فعالیت نقاشان اثر می‌گذاشتند (Kirby, 1999). همچنین، کاهش تقاضا برای برخی تصاویر مذهبی در محیط پروتستان را نباید به معنای حذف کامل سفارش‌های مذهبی یا حمایت رسمی دانست؛ بلکه ترکیب تقاضا و جایگاه گونه‌های مختلف نقاشی تغییر کرده بود.

در ایران صفوی، به‌ویژه در دوره اصفهان، نظام حامی‌گری درباری همچنان یکی از پایه‌های مهم فعالیت هنرمندان بود، اما تولید نقاشی به کارگاه‌ها و سفارش‌های سلطنتی محدود نماند. شکل‌گیری مجموعه‌های خصوصی و افزایش توجه گروه‌هایی از اعیان، دیوان‌سالاران و افراد متمول به آثار منفرد، فرصت‌های تازه‌ای برای فعالیت نقاشان ایجاد کرد (ولش، ۱۳۸۵ ; Canby, 1996؛ آژند، ۱۳۸۵). رضا عباسی و شماری از پیروان او در چنین فضایی به تولید آثاری پرداختند که لزوماً بخشی از یک نسخه خطی جامع نبودند. در این شرایط، ارتباط شخصی هنرمند با حامیان، جایگاه اجتماعی او و توانایی پاسخ‌گویی به سلیقه سفارش‌دهندگان اهمیت داشت (خواجه مهریزی، ۱۳۹۶؛ یوسفی و همکاران، ۱۴۰۳). ازاین‌رو، تفاوت اصلی دو جامعه را باید در نسبت میان نهادهای حمایت و سازوکارهای بازار جست‌وجو کرد: در هلند، خریدوفروش آثار در بازار گسترده‌تری نقش

سازمان‌دهنده داشت، درحالی‌که در ایران صفوی، بازار و سفارش خصوصی در کنار استمرار حمایت درباری و مناسبات شخصی فعالیت می‌کردند.

تفاوت در نظام حمایت با تحول رسانه‌ها و ترکیب مخاطبان نیز ارتباط داشت. در هلند، گسترش مالکیت خصوصی آثار هنری، تقاضا برای نقاشی‌های قابل نصب در فضای داخلی خانه‌ها را افزایش داد. تابلوهای کوچک و متوسط، در کنار آثار بزرگ‌تر و سفارش‌های عمومی، جایگاه مهمی در بازار پیدا کردند. همچنین، تخصص‌گرایی در موضوعاتی مانند منظره، طبیعت بی‌جان، پرتره و صحنه‌های زندگی روزمره، امکان پاسخ‌گویی به سلیقه‌های متنوع خریداران را فراهم ساخت (Montias, 1982; De Marchi & Van Miegroet, 1994). در ایران صفوی نیز گسترش تک‌نگاره‌ها و مرقعات را می‌توان در ارتباط با تغییر شرایط تولید و توجه به مجموعه‌های خصوصی بررسی کرد. نسخه‌های خطی جامع، به دلیل نیاز به هماهنگی میان متن، خوشنویسی، تذهیب و نقاشی، فرایندی پیچیده و زمان‌بر داشتند؛ در مقابل، اوراق منفرد امکان تولید و گردآوری آثار را در قالبی انعطاف‌پذیرتر فراهم می‌کردند (Canby, 1996; Soudavar & Beach, 1992). بااین‌حال، تک‌نگاره و مرقع صرفاً جایگزین نسخه خطی نشدند، بلکه در کنار تداوم نسخه‌پردازی و دیگر سفارش‌های درباری، به یکی از قالب‌های مهم نقاشی بدل شدند (ولش، ۱۳۸۵).

از نظر شیوه مواجهه با اثر نیز تفاوت‌هایی میان دو سنت وجود داشت. نقاشی هلندی، به‌ویژه آثار اجراشده روی بوم یا تخته چوبی، غالباً برای مشاهده در فضای داخلی و نمایش بر دیوار تولید می‌شد. در مقابل، بسیاری از نگاره‌های ایرانی روی کاغذ اجرا می‌شدند و در قالب تک‌برگ یا آلبوم در مجموعه‌های شخصی نگهداری می‌شدند؛ ازاین‌رو، امکان ورق‌زدن، مقایسه و مشاهده نزدیک جزئیات در تجربه مواجهه با آن‌ها اهمیت داشت (Kirby, 1999; Canby, 1996). این تفاوت را نباید به دوگانه‌ای قطعی میان نمایش عمومی در هلند و مشاهده خصوصی در ایران تبدیل کرد، زیرا در هر دو جامعه، شیوه نگهداری و نمایش آثار متنوع بود. بااین‌حال، بستر مادی و قالب ارائه اثر بر شیوه طراحی، ترکیب‌بندی، ابعاد و جزئیات اجرایی آن تأثیر می‌گذاشت.

در حوزه مواد و فنون اجرا، هر دو سنت از دانش فنی پیشرفته برخوردار بودند، اما تفاوت در رسانه و اهداف تصویری به انتخاب‌های متفاوتی انجامید. در نقاشی هلندی، استفاده از رنگ‌های روغنی، بوم پارچه‌ای یا تخته چوبی و لایه‌های آماده‌سازی سطح، امکان ایجاد حجم‌نمایی، سایه‌روشن، بافت‌های متنوع و بازنمایی دقیق نور و اشیا را فراهم می‌کرد (White & Kirby, 1994; Kirby, 1999). پژوهش‌های فنی درباره آثار رامبرانت نیز نشان داده‌اند که انتخاب و ترکیب رنگ‌دانه‌ها، از جمله اسمالت، می‌توانست در کیفیت بصری و رفتار لایه‌های رنگی نقش داشته باشد (van Loon et al., 2020). این شواهد نشان می‌دهد که ویژگی‌های مادی آثار هلندی را باید در ارتباط با شناخت مواد، مهارت اجرایی و شیوه کار کارگاه‌ها ارزیابی کرد، نه صرفاً بر مبنای هزینه مواد مصرفی.

در نگارگری صفوی، کاغذ آماده‌شده، رنگ‌دانه‌های معدنی و گیاهی و مواد اتصال‌دهنده متناسب با فنون نقاشی کتاب و تک‌نگاره اهمیت داشتند. پژوهش بارکشلی درباره دستورهای تاریخی ساخت رنگ، اطلاعاتی درباره مواد و شیوه‌های آماده‌سازی رنگ‌دانه‌ها در نسخه‌ها و نگاره‌های ایرانی از سده‌های میانه تا دوره‌های متأخر ارائه می‌کند؛ بااین‌حال، این دستورها

را نباید بدون بررسی فنی هر اثر، معادل ترکیب دقیق مواد به‌کاررفته در همه نگاره‌های صفوی دانست (Barkeshli, 2013). در مکتب اصفهان، به‌ویژه در آثار رضا عباسی و پیروان او، طراحی خطی، تغییر ضخامت خطوط، ظرافت قلم‌گیری و بیان پیکره انسانی جایگاه برجسته‌ای یافت (Canby, 1996؛ پاکباز، ۱۳۹۰). این ویژگی‌ها را می‌توان با قالب تک‌نگاره و تأکید بر بیان فردی هنرمند مرتبط دانست؛ اما کاهش مصرف مواد گران‌بها یا ساده‌شدن برخی اجزای تصویر، به‌تنهایی اثبات‌کننده کاهش کیفیت یا انگیزه صرفه‌جویی اقتصادی نیست.

ارتباطات تجاری و فرهنگی سده هفدهم نیز زمینه تماس میان دو سنت هنری را فراهم کرد. حضور بازرگانان اروپایی در ایران، جابه‌جایی آثار تصویری و ورود گراورها و نقاشی‌های اروپایی، زمینه آشنایی نقاشان صفوی با برخی شیوه‌های بازنمایی غربی را گسترش داد. این تأثیرات در آثار هنرمندانی چون محمد زمان و علی‌قلی جبه‌دار دیده می‌شود؛ هنرمندانی که عناصر طبیعت‌گرایی، سایه‌روشن و پرسپکتیو را با سنت‌های تصویری ایران ترکیب کردند (آژند، ۱۳۸۵؛ ولش، ۱۳۸۵). بااین‌حال، این فرایند را نباید تقلیدی یک‌سویه تلقی کرد؛ زیرا هنرمندان ایرانی عناصر واردشده را در چارچوب نیازها و سنت‌های بصری خود بازتفسیر می‌کردند. بررسی نگاره جوان ایرانی در آلبوم گسینا تر بورخ در هلند نمونه مشخصی از این ارتباطات است. پژوهش فنی نشان داده است که این اثر با سنت نقاشی صفوی و شیوه رضا عباسی ارتباط دارد و در مراحل بعدی، احتمالاً در هلند، تغییراتی در آن صورت گرفته است. تحلیل مواد و لایه‌های رنگی به پژوهشگران امکان داده است میان بخش‌های اصیل و افزوده‌های بعدی تمایز بگذارند (de Hond et al., 2020). این نمونه، وجود گردش فرامرزی آثار و تغییر احتمالی آن‌ها در بسترهای فرهنگی تازه را نشان می‌دهد، اما برای تعمیم به کل بازار هنر ایران و هلند کافی نیست.

یکی از مسائل مهم در مقایسه این دو سنت، نحوه ارزیابی کیفیت آثار و پرهیز از سنجش آن‌ها با معیاری یکسان است. نقاشی هلندی در بسیاری از نمونه‌ها بر بازنمایی حجم، نور، بافت و فضای سه‌بعدی تأکید داشت؛ درحالی‌که نگارگری صفوی، به‌ویژه در تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان، بر تناسب خط، ایجاز تصویری، تحرک پیکره و هماهنگی عناصر بصری تکیه می‌کرد (Kirby, 1999; Canby, 1996; Soudavar & Beach, 1992). این تفاوت‌ها نه نشانه برتری ذاتی یک سنت بر دیگری، بلکه بازتاب اهداف تصویری، کارکرد رسانه و زمینه فرهنگی هر کدام است. کاهش فراوانی برخی نسخه‌های نفیس یا گسترش تک‌نگاره‌ها نیز به‌خودی‌خود برای اثبات افول هنر صفوی کفایت نمی‌کند؛ همان‌طور که واقع‌گرایی بیشتر در برخی آثار هلندی، تنها معیار سنجش کیفیت نقاشی نیست. ارزیابی معتبر باید میان مرغوبیت مواد، مهارت اجرایی، نوآوری سبکی، کارکرد اجتماعی و ارزش زیبایی‌شناختی تمایز بگذارد و آن‌ها را در نسبت با شرایط تاریخی اثر تحلیل کند (الکساندر، ۱۳۹۳؛ ولش، ۱۳۸۵).

در مجموع، مقایسه ایران صفوی و هلند نشان می‌دهد که اقتصاد هنر و نظام تولید نقاشی در هر دو جامعه از تعامل میان ساختارهای حمایت، تغییر تقاضا، امکانات رسانه‌ای و سنت‌های فنی شکل گرفتند. در هلند، بازار گسترده‌تر خرید و فروش و تنوع مخاطبان به تخصص‌گرایی و تولید برای عرضه کمک کرد؛ در ایران صفوی، استمرار حمایت درباری در کنار رشد تک‌نگاره‌ها و مجموعه‌های خصوصی، صورت متنوعی از تولید هنری پدید آورد. در نتیجه، تفاوت میان این دو سنت را نباید صرفاً با میزان تجاری‌شدن یا مرغوبیت مادی آثار توضیح داد. فهم دقیق‌تر آن‌ها مستلزم توجه هم‌زمان به شرایط اقتصادی،

ساختار نهادی، کارکرد رسانه و معیارهای بومی ارزش‌گذاری هنری است. چنین رویکردی امکان می‌دهد کیفیت نقاشی نه به‌عنوان معیاری ثابت و فراتاریخی، بلکه به‌مثابه مفهومی مرتبط با اهداف تصویری، امکانات مادی و زمینه اجتماعی هر اثر بررسی شود (جدول ۱).

جدول ۱- جدول تطبیقی اقتصاد هنر و نظام تولید نقاشی در ایران صفوی و هلند در سده هفدهم میلادی

محور مقایسه	ایران صفوی	شکل	هلند	شکل
نظام حمایت و تأمین مالی	تداوم حمایت درباری در کنار گسترش سفارش‌های خصوصی و حمایت گروه‌های متمول شهری		گسترش بازار خریدوفروش آثار در کنار سفارش‌های مستقیم و حمایت مجموعه‌داران خصوصی	
مخاطبان و تقاضای هنری	دربار، دیوان‌سالاران ، اشراف و مجموعه‌دارا ن خصوصی.		بازرگانان، صاحبان مشاغل، طبقات شهری و مجموعه‌داران.	
سازمان‌ده ی تولید	تداوم کارگاه‌های درباری در کنار فعالیت هنرمندان و تولید آثار منفرد.		گسترش تولید برای بازار، تخصص‌گرای ی هنرمندان و فعالیت کارگاه‌های سازمان‌یافته	

قالب‌ها و رسانه‌های نقاشی	نسخه‌های خطی مصور، تک‌نگاره‌ها و مرقعات؛ عمدتاً بر بستر کاغذ.		نقاشی‌های مستقل روی بوم و تخته چوبی؛ شامل پرتره، منظره و طبیعت بی‌جان	
مواد و فنون اجرایی	رنگ‌دانه‌های معدنی و گیاهی، بست‌های آبی و تأکید بر طراحی خطی و قلم‌گیری		رنگ‌دانه‌های متنوع، مواد اتصال‌دهنده روغنی و کاربرد گسترده حجم‌پردازی و سایه‌روشن	
تحولات مضمونی و سبکی	گسترش تک‌نگاره‌های پیکره‌محور و تلفیق گزینشی عناصر تصویری اروپایی با سنت ایرانی.		تنوع موضوعات متناسب با تقاضای بازار، از جمله منظره، طبیعت بی‌جان، پرتره و زندگی روزمره.	

معیارهای ارزیابی کیفیت	اهمیت طراحی، تناسب خط، ظرافت قلم‌گیری و هماهنگی عناصر بصری.		اهمیت مهارت اجرایی، پرداخت رنگ، بازنمایی نور و حجم و ویژگی‌های مادی اثر.	
تعاملات فرامرزی	تأثیرپذیری گزینشی از هنر اروپا و گردش برخی آثار ایرانی در مجموعه‌های اروپایی		ارتباطات تجاری و فرهنگی با ایران و حضور آثار تصویری ایرانی در مجموعه‌های اروپای	

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان می‌دهد که تحولات فرمی، رسانه‌ای و فنی نقاشی در ایران صفوی و هلند در سده هفدهم میلادی را باید در پیوند با دگرگونی‌های اقتصادی، ساختارهای حمایت از هنرمندان و تغییر نیازهای مخاطبان تحلیل کرد، نه بر اساس الگویی خطی از پیشرفت یا افول زیبایی‌شناختی. اگرچه هر دو جامعه شاهد تغییر در مناسبات سنتی تولید هنر و گسترش دامنه مخاطبان بودند، تفاوت در ساختارهای نهادی و اقتصادی، مسیرهای متمایزی را رقم زد. در هلند، گسترش بازار خریدوفروش آثار، تنوع تقاضای شهری و تخصص‌گرایی هنرمندان، زمینه تولید گسترده‌تر نقاشی‌های مستقل و توسعه موضوعات متنوع را فراهم کرد. در مقابل، در ایران صفوی، حمایت درباری در کنار گسترش سفارش‌های خصوصی استمرار یافت و افزایش اهمیت تک‌نگاره‌ها و مرقعات، صورت‌های تازه‌ای از تولید و عرضه نقاشی را پدید آورد. بررسی تطبیقی ویژگی‌های مادی و فنی آثار نیز نشان می‌دهد که تفاوت در مواد مصرفی، شیوه اجرا و میزان پرداخت جزئیات را نمی‌توان به‌تنهایی نشانه برتری یا ضعف هنری دانست. در نگارگری صفوی متأخر، تأکید بر طراحی خطی، ظرافت قلم‌گیری و بیان فردی، در کنار تغییر قالب‌های تولید، بیانگر تحول در اولویت‌های تصویری و شیوه‌های هنری بود؛ درحالی‌که نقاشی هلندی، متناسب با ویژگی‌های رسانه‌ای

و اهداف بازنمایی خود، بر مؤلفه‌هایی چون حجم‌پردازی، بازنمایی نور و پرداخت بافت تأکید می‌کرد. بنابراین، کاهش استفاده از برخی مواد گران‌بها یا ساده‌ترشدن ساختار تصویری، به‌تنهایی برای اثبات افول کیفیت در نقاشی صفوی کافی نیست. در مجموع، این مقایسه نشان می‌دهد که کیفیت هنری و مادی آثار در ارتباط با رسانه، کارکرد، سنت تصویری و شرایط اجتماعی تولید معنا می‌یابد. ازاین‌رو، تحلیل اقتصاد هنر چارچوبی مؤثر برای تبیین ارتباط میان مناسبات تولید، تحولات سبکی و معیارهای ارزش‌گذاری فراهم می‌کند و امکان درک دقیق‌تر تنوع تاریخی تجربه‌های هنری را به وجود می‌آورد.

منابع

۱. آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). مکتب *نگارگری تبریز و «قزوین–مشهد* .«مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

۲. آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). مکتب *نگارگری اصفهان* .فرهنگستان هنر.

۳. اسکارپیت، روبر. (۱۳۹۲). *جامعه‌شناسی ادبیات* (م. کتابی، مترجم). سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

۴. الکساندر، ویکتوریا دی. (۱۳۹۳). *جامعه‌شناسی هنر: شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند* (ا. راودراد، مترجم). فرهنگستان هنر.

۵. پاکباز، روئین. (۱۳۸۰). *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز* .زرین و سیمین.

۶. پاکباز، روئین. (۱۳۹۰). *تاریخ نقاشی ایران* .زرین و سیمین.

۷. ترکمان، اسکندربیک. (۱۳۵۰). *تاریخ عالم‌آرای عباسی* (ا. افشار، مصحح). امیرکبیر.

۸. جوانی، علی‌اصغر. (۱۳۸۵). *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان* .فرهنگستان هنر.

۹. خواجه مهریزی، منصوره. (۱۳۹۶). *مطالعه تطبیقی و جامعه‌شناختی نگارگری مکاتب قزوین و مشهد با رویکرد جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو* (رساله دکتری منتشرنشده). دانشگاه الزهرا.

۱۰. زکی، محمدحسن. (۱۳۵۷). *هنر ایران در روزگار صفوی* (م. ا. اقلیدی، مترجم). انتشارات صدای معاصر.

۱۱. سودآور، ابوالعلاء، و بیچ، مایلو کلیولند. (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران* (ن. محمدشمیرانی، مترجم). انتشارات کارنگ.

۱۲. صادقی‌بیگ افشار. (۱۰۱۰ هـ‌ق). *قانون‌الصور* (رساله خطی در باب اصول نگارگری و نقاشی).

۱۳. قاضی‌احمد قمی، شرف‌الدین. (۱۳۶۶). *گلستان هنر* (ا. سهیلی خوانساری، مصحح؛ چاپ دوم). انتشارات منوچهری.

۱۴. کریمیان، حسن، و جایز، مژگان. (۱۳۸۶). تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری .*پژوهشنامه مطالعات هنر اسلامی*، ۴(۷)، ۶۵–۸۸.

۱۵. نوری، سونیا، منصوری، امیر، و فاضلی، محمد. (۱۴۰۱). نقاشی ایرانی، رسانه چندمنظوره حکومتی (مورد مطالعه: نگاره باغی دوره صفویه). پیکره، *۱۱*(۲۷)، ۶۶–۸۰.

۱۶. ولش، آنتونی. (۱۳۸۵). *نگارگری و حامیان صفوی: بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان* (ر. رجبی، مترجم). فرهنگستان هنر.

۱۷. ولف، جنت. (۱۳۸۷). *مبانی جامعه‌شناسی هنر: تولید اجتماعی هنر* (ع. رامین، مترجم). نشر نی.

۱۸. یوسفی، حسن، امامی‌فر، سید نظام‌الدین، حاصلی، پرویز، و حسینی، سید رضا. (۱۴۰۳). نقش تحولات اجتماعی در شکل‌گیری مکتب نگارگری قزوین. نگره، ۱۹(۷۱)، ۴۷–۶۷.

19. Barkeshli, M. (2013). Paint palette used by Iranian masters based on Persian medieval recipes. *Restaurator, 34*(2), 101–133. https://doi.org/10.1515/res-2013-0007
20. Berrie, B. H. (Ed.). (2007). *Artists' pigments: A handbook of their history and characteristics* (Vol. 4). National Gallery of Art; Archetype Publications.
21. Binyon, L., Wilkinson, J. V. S., & Gray, B. (1933). *Persian miniature painting: Including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House, January–March 1931*. Oxford University Press.
22. Canby, S. R. (1996). *The rebellious reformer: The drawings and paintings of Riza-yi Abbasi of Isfahan*. Azimuth Editions.
23. Couvrat Desvergnes, A., Sauvage, L., de Hond, J., D'Imporzano, P., & Alfeld, M. (2021). Dutch or Iranian? Technical study of a seventeenth-century painting on paper from Gesina Ter Bosch's scrapbook. *Heritage Science, 9*, Article 119. https://doi.org/10.1186/s40494-021-00577-2
24. de Hond, J., Couvrat-Desvergnes, A., Sauvage, L., Sajadi, F., & D'Imporzano, P. (2020). An Iranian youth in an album from Zwolle. *The Rijksmuseum Bulletin, 68*(3), 205–231. https://doi.org/10.52476/trb.9671
25. De Marchi, N., & Van Miegroet, H. J. (1994). Art, value, and market practices in the Netherlands in the seventeenth century. *The Art Bulletin, 76*(3), 451–464. https://doi.org/10.2307/3046038
26. Kirby, J. (1999). The painter's trade in the seventeenth century: Theory and practice. *National Gallery Technical Bulletin, 20*, 5–49. https://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/kirby1999
27. Montias, J. M. (1982). *Artists and artisans in Delft: A socio-economic study of the seventeenth century*. Princeton University Press.
28. Soudavar, A., & Beach, M. C. (1992). *Art of the Persian courts: Selections from the Art and History Trust Collection*. Rizzoli.
29. van Loon, A., Noble, P., de Man, D., Alfeld, M., Callewaert, T., Van der Snickt, G., Janssens, K., & Dik, J. (2020). The role of smalt in complex pigment mixtures in Rembrandt's Homer 1663: Combining MA-XRF imaging, microanalysis, paint reconstructions and OCT. *Heritage Science, 8*, Article 90. https://doi.org/10.1186/s40494-020-00429-5
30. Welch, A. (1976). *Artists for the Shah: Late sixteenth-century painting at the imperial court of Iran*. Yale University Press.
31. White, R., & Kirby, J. (1994). Rembrandt and his circle: Seventeenth-century Dutch paint media re-examined. *National Gallery Technical Bulletin, 15*, 64–78. https://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/white_kirby1994

The Economics of Art and the Transformation of Painting in Late Safavid Iran and the Netherlands: A Comparative Study of Patronage, Media, and Artwork Quality

Abstract

This study compares the economics of art and painting production in Safavid Iran, especially the Isfahan school, and the Netherlands in the seventeenth century. It examines how changes in patronage and economic structures influenced painting media, execution, and criteria for assessing artworks' material and technical quality. Using a descriptive analytical method informed by art sociology and economics, it considers workshop organization, guilds, and market relations in both contexts. Findings show merchants, bureaucrats, and urban elites expanded the range of commissioners beyond traditional patrons in both societies, although production followed different paths. In the Netherlands, commercial markets and the Guild of Saint Luke accompanied the spread of easel paintings on canvas, specialization in pictorial genres, and circulation of canvas and pigments. In late Safavid Iran, court and urban markets formed a dual system. The shift from lavish illustrated manuscripts toward single-page paintings and albums created independent, portable formats suited to new patrons' means. Historical and material evidence suggests that the thesis of declining quality in late Safavid painting requires reconsideration. Linear drawing and reduced use of some expensive materials do not necessarily indicate technical deterioration; they may reflect changing demand, production speed, and individual expression. Media and execution should therefore be interpreted through economic conditions, artistic function, and commission type, not hierarchical comparisons between traditions.

Keywords: Art Economics, Painting, Safavid Period, Netherlands.