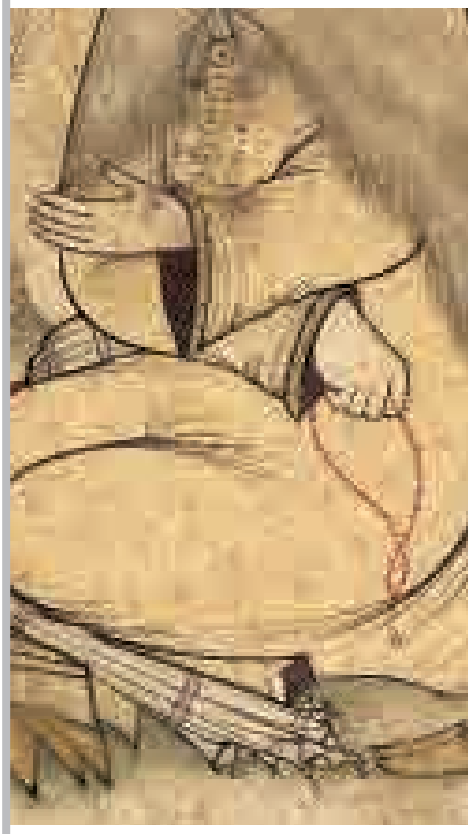


بررسی زیباشناختی و تاریخی نگارهٔ مرد عابد منسوب به دورهٔ صفوی

از گنجینهٔ مؤسّسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملّی ملک

سمانه سادات حسینیان* هدیه طاهرآموز**

چکیده

در برخورد با آثار هنری، یکی از مهم‌ترین جنبه‌ها شناخت تاریخ و اصالت اثر است. به‌خصوص دربارهٔ آثاری که امکان انجام آزمایشات علمی را نداشته باشند، انجام مطالعات تطبیقی یکی از بهترین روش‌های ممکن خواهد بود. این مقاله سعی دارد یکی از نگاره‌های نفیس کتابخانهٔ ملک را تحلیل نماید، به گونه‌ای که بتوان با توجه به سیر تحوّلات تصویرگری و نگارگری به دورهٔ تاریخی و نگارگر آن آگاهی یافت. روش تحقیق، مطالعهٔ تطبیقی بین تصاویر منتشرشده از نگاره‌های مختلف، به علاوهٔ استفاده از نتایج مطالعات محققان در خصوص نگارگری دوران مختلف تاریخی است. هدف این مقاله شناخت جایگاه نگارهٔ نسخه‌ای خاص در میان ۷۰۰۰ نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملک و پاسخگویی به سؤالات و تناقضات تاریخی آن است. در این مقاله ابتدا به ساختار موضوعی و شرح تصاویر پرداخته می‌شود و نگاره‌های متفاوت و مشابه مورد توجه قرار می‌گیرند سپس مشکلات و تناقضات نگاره، تحلیل می‌شود و با استخراج ویژگی‌های نقاشی و آثار مشابه شناخته‌شده، سعی می‌شود تاریخی تقریبی برای نگاره پیشنهاد گردد. البته باید پذیرفت که با کشف آثار بیشتر که در خزانه موزه‌ها و کتابخانه‌ها نگهداری می‌شوند، امکان دارد تاریخ آنها تغییراتی داشته باشد.

کلمات کلیدی: نگارگری، صفوی، مکتب اصفهان، رضا عباسی، معین مصور، محمّد قاسم

* . کارشناس ارشد مرمت آثار تاریخی، کارشناس مؤسّسهٔ کتابخانهٔ موزهٔ ملّی ملک.
Hosseinian.s.s@gmail.com
**. کارشناس مرمت آثار تاریخی، مرمتگر مؤسّسهٔ کتابخانهٔ موزهٔ ملّی ملک.
h_taheramooz_502@yahoo.com

مقدّمه:

مشهورترین و ارزنده‌ترین نمونه‌های هنر تصویری ایران، نگاره‌های نسخ خطی و مرقعات است که در موزه‌ها و کتابخانه‌های مختلف نگهداری می‌شود. یکی از این نسخ زیبا مرقعی است در موزهٔ ملک، با عنوان «مرقع نفیس خوشنویسی و نقاشی بخارا» به شمارهٔ اموالی ۶۰۳۰، دارای ۸ قطعه مینیاتور و ۶ قطعه خوشنویسی به ثبت رسیده که به عقیدهٔ نسخه‌شناس مؤسّسهٔ ملک «کارهای این مرقع متعلق به یک نقاش است و حواشی را همو یا یک استاد دیگر صنعت عکس، قطاعی و جدول‌کشی کرده است و قطعاتی از خطوط سابق را بدان چسبانیده است.» با توجه به نوع کارهای قطاعی و حاشیه‌سازی‌ها «این مرقع در همان قرن ۱۱ق. تهیه شده است.» حواشی صفحات دارای تشعیر طلایی، جدول‌کشی زر و مذهّب، قطاعی‌های زیبا و رنگ‌افشانی‌های مختلف با قلم‌گیری طلایی و مشکی است که با توجه به نوع اثر و ذوق هنرمند در صفحات مختلف اجرا شده است.

معرفی نگاره:

نگارهٔ مذکور (تصویر۱) با شمارهٔ اموالی ۶۰۳۰/۲ و با عنوان «تصویر مرد عابد» در فهرست اموال مؤسّسهٔ ملک ثبت شده است. اثر شامل سیاه قلمی از تصویر مرد عابد سربرهنه با پارچه‌ای بر دوش است که در زیر درختی نشسته و تسبیح قرمزرنگی به دست دارد. لباس عابد از پارچه‌ای نسبتاً نرم با گل‌های چهارپر بسیار ریز زر تزیین شده و کل تصویر با جدول‌کشی طلایی و نواری با نقش طلایی طرح ماری در سه طرف احاطه شده همچنین یک نوار مذهّب از لاجورد و نقش گل در بالا با حاشیهٔ طلایی وجود دارد که همگی با نوار آبی و تشعیر طلایی بسته شده است. دو درخت که در بالای آنها ابرهای چینی قرار دارند، مرد عابد را احاطه کرده و در پیش پای او چند برگ کتاب و کاغذ بر زمین قرار گرفته است. در سمت راست تصویر صفحهٔ نارنجی رنگی دیده می‌شود که هیچ شکل یا حالت خاصی ندارد. در دو گوشهٔ پایین بوته‌هایی طلایی‌رنگ نقش شده است. نگارهٔ اصلی در ابعاد ۱۴/۲×۸ سانتی‌متر است که بعد از قطاعی شدن و اضافه شدن بخش‌های تزیینی به ابعاد کلی ۱۲/۶×۲۰/۵ سانتی‌متر رسیده است. مهم‌ترین آسیب این نگاره، لکهٔ داغ آب در گوشه بالای سمت چپ است، همچنین در لباس و کتاب‌های پیش پای مرد عابد پوسیدگی کاغذ که در نتیجه موجب از بین رفتن نقش شده است، دیده می‌شود.

معرفی سبک نگاره:

همان‌طور که پیش از این گفته شد، نگاره بخشی از یک مرقع نفیس است. «مرقع‌سازی از زمان تیموریان شروع می‌شود. ... مرقعات، مرکب از قطعاتی مجزا و مستقل از خطاطی و نقاشی و طراحی بود که به سلیقه و همت یکی از هنرمندان برجسته، با معیارهای هنری،

تصویر ۱: نگاره مرد عابد

گردآوری و روی برگ‌های مجزا چسبانده و صحافی و سپس تجلید می‌شد و یک مجموعه آثار هنری بود» (آژند، ۱۳۸۵: ۱۲۳). مرقع‌سازی یکی از دلایل رواج پیکره‌پردازی و نگاره‌های تک برگی است که در مکتب تبریز نمایان شد. «هنرمندان با راه‌اندازی کارگاه‌های خصوصی، به تولید نگاره‌های تک برگی در جهت سلیقه و ذوق خریداران پرداختند و این امر پیکرنگاری تک برگی را رشدی درخور داد، چنان که در مکتب قزوین، پیکرنگاری تک برگی از ژانرهای مهم نقاشی ایران گردید و هنرمندانی چون صادق بیک افشار و سیاوش گرجی در این حوزه کوشیدند و آثاری ماندگار پدیدآوردند» (همان:۱۲۷). پس از آن «نگاره‌های تک برگی که از نیمهٔ دوم سدهٔ دهم فزونی گرفته بود، در زمان شاه‌عباس اوّل شاخص‌ترین نوع نقاشی مکتب اصفهان گردید»(همان:۱۲۸) که مهم‌ترین ویژگی این مکتب یعنی توجه به انسان‌نگاری است، «به‌گونه‌ای که انسان، محور و مرکز تصویر قرار گرفت و با تأکیدی که بر پیکر انسان شد، توجه بیننده را به خود جلب نمود. این امر خصوصاً زمانی بیشتر نمود یافت که نگارگری مضامین خود را نه از ادبیات که از زندگی روزمره و عادی و در میان مردم جستجو کرد» (خواجه‌احمد عطاری، ۱۳۹۱: ۹۰)

نگارهٔ مرد عابد تک‌پیکرهٔ سیاه قلمی است که نمونه‌های مشابه آن در مکتب اصفهان بسیار دیده شده است. همان‌طور که در دایرةالمعارف هنر آمده، نمونه‌های شاخص مکتب اصفهان را «بیشتر در طراحی سیاه‌قلم می‌توان دید. استادان این مکتب عمدتاً صحنه‌های زندگی روزمره، جوانان سرمست، درویشان و تک‌چهره‌ها را به شیوهٔ خطی بر زمینهٔ سفید یا رنگی و توأم با چند گیاه و چند ابر پیچان تصویر می‌کردند» (پاکباز، ۱۳۹۳: ۳۳).

همچنین خواجه‌احمد عطاری در مقاله‌ای به ویژگی‌های انسانِ مکتب اصفهان اشاره می‌کند که در مورد این نگاره بسیار صادق است، همچون: بزرگ کشیدن پیکره‌ها و درنتیجه حاکمیت بر کادر، ظهور انسان عادی و نمایش حالت و اطوار انسان عادی با توجه به موضوعات روزمره و حالات انسانی، به‌کارگیری قلم‌گیری تند و کند (کلفت و نازک) برای ایجاد حجم در نمایش بدن، استفاده از تکنیک پرداز به منظور ایجاد سایه روشن و حجم‌پردازی در صورت و بدن و استفاده از رنگ به صورت محدود مخصوصاً رنگ‌های ثانویه و عدم استفاده از رنگ‌های ملوّن در زمینه (خصوصاً در نقاشی‌های تک پیکره) (خواجه احمد عطاری، ۱۳۹۱: ۸۷).

با توجه به مطالب گفته شده، تک نگارهٔ مذکور به مکتب اصفهان بسیار نزدیک است، به همین دلیل با آثار هنرمندان تک‌پیکره‌نگار در این مکتب همچون: رضا عباسی، معین مصور، محمّد شفیع عباسی، محمّدقاسم، محمّدعلی و... مقایسه می‌شود.

مطالعات تاریخی تطبیقی

همانطور که گفته شد، کلیت فضا و شکل و یکتایی پیکره، در نگاه اوّل مکتب اصفهان را به یاد می‌آورد. نگاره امضا یا کتیبه ندارد و به گفتهٔ یعقوب آژند، معین مصور در نگاره‌های تک‌برگی خود، «به تبیین کلامی آنها نیز پرداخته و کتیبهٔ مفصلی در هر نگاره‌اش ثبت کرده است» (آژند، ۱۳۸۵: ۱۶۹)، همچنین در آثار وی «رگه‌هایی از تأثیرات فرنگی‌سازی را می‌توان مشاهده کرد» (همان:۱۶۹) که این اثر به نگاره‌های اصیل ایرانی بسیار شبیه است.

تصویر ۲: درویش نشسته گل بدست، رضا عباسی (کنبی، ۱۳۸۵، ۹۳)

تصویر ۳: کاتب دوزانو نشسته، رضا عباسی (کنبی، ۱۳۸۵، ۱۲۶)

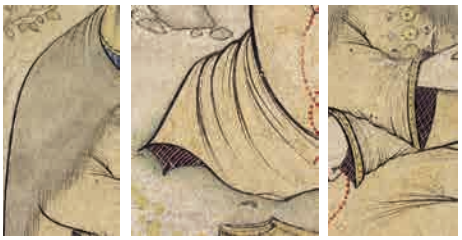
در ایـن نـگاره ایجاد حجم بـدن (تصویر ۴) بـه ظرافت کارهـای رضـا عباسـی نیسـت. بـا بررسـی آثـار رضـا از نظر فـرم نشسـتن در نگاره‌هـای تـک برگـی مشـابه، عـلاوه بـر خمیدگـی موجـود در بـدن پیکره‌هـا، سرها همگـی به جلو خـم شـده و انحنایـی در گـردن دیـده می‌شـود کـه در این نـگاره این‌گونـه نیسـت. حتی در برخی کارهـای خطی رضا عباسـی نیز که از موضوعات روزمره کشـیده شـده اسـت، حرکـت در گـردن و در محل اتصال وجـود دارد در حالی‌که در نـگارۀ مـرد عابـد، ایسـتایی سر بـر بـدن بیشـتر اسـت. همچنیـن در خطـوط محیطـی پیکره، ظرافـت و زیبایـی کارهـای رضـا عباسـی و شـاگردانش دیـده نمی‌شـود. رضا با چنـان ظرافتـی حجـم بـدن را با خطـوط نرم و پویا ترسـیم می‌کـرد کـه در ایـن نـگاره ایـن ظرافـت وجود نـدارد.

تصویـر ۴: مقایسـه خـط کلـی بـدن در تصویر نـگاره و نگاره رضا عباسـی

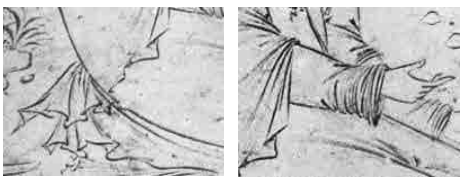
تحلیل خطی:

«در هـنر نگارگـری و تذهیـب، خـط، رکـن اصلـی را داراسـت و بـه انـدازه‌ای حایـز اهمیـت اسـت کـه حضـور سـایه را بسـیار کمرنـگ و حتـی در بیشـتر مـوارد از بیـن می‌بـرد. ... در نگارگـری، خطـوط همواره بـا ضعف و قوت قلـم ترسـیم می‌شـوند، بدیـن ترتیـب کـه هنرمنـد با فشـار بـر قلـم قـوّت (کُنـدی) را نقـش می‌زنـد و بـا کـم کـردن فشـار خامـۀ خویـش ضعـف (تُنـدی) را می‌آفرینـد» (خلج امیرحسـینی، ۱۳۸۹: ۴۰). همیـن کنـدی و تنـدی و نحـوۀ اجـرای خطـوط اسـت کـه سـبک یـک هنرمنـد را از دیگری متمایـز می‌سـازد.

خـط در ایـن نـگاره، هرچنـد بـه زیبایـی و قـدرت نگاره‌هـای رضـا عباسـی نیسـت، امّـا صلابـت و گیرایـی خاصـی دارد. در ایـن خطوط، هماهنگی کمتری نسـبت به کارهـای رضا عباسـی دیـده می‌شـود و دورگیری‌های خطی او دارای ضخامـت یکنواخـت اسـت کـه اسـتعداد هـنری و فنـون رضـا را نـدارد. نگاره‌هـای رضـا عباسـی بـا خطوطـی قـوی و روان کشـیده شـده و وزن بـصری خطـوط در همه جـا یکسـان نبوده بـه گونه‌ای کـه یک خط در مسـیر خود ضخیـم و نـازک، کم‌رنگ و پررنگ می‌شـود و تعریف‌کنندۀ فـرم و حرکـت اسـت. این هماهنگی‌ها، در نـگارۀ مرد عابد دیـده نمی‌شـود. بـرای نمونـه خطـی کـه در حاشـیۀ پیکـره کشـیده شـده دارای ضخامتـی یکسـان و زیـاد از ابتـدا تـا انتهاسـت کـه کمـتر در آثـار رضـا بـه چشـم می‌خـورد. در چیـن و چـروک لبـاس نیـز از خطوط خشـک و خشـن و به صـورت بریـده بریده اسـتفاده شـده به گونـه‌ای که حالت نرمـی و لطافـت پارچـه را بـه بیننـده منتقـل نمی‌کنـد. این حالـت، کامـلاً نقطـۀ مقابـل نگاره‌هـای رضا عباسـی اسـت کـه خطـوط نرم و رهـا در جایی به یکدیگر می‌رسـند و در جایـی دیگـر آن‌قدر کمرنگ و ظریف کشـیده شـده‌اند که بـه سـختی دیـده می‌شـوند. (تصاویـر ۵ و ۶).



تصویر ۵: خط در نگاره ۱



تصویر ۶ : خط در نگاره کاتب دو زانو نشسته، رضا عباسی

تحلیل صورت:

«در نقاشـی ایرانـی، صورت‌هـا عموماً حالتـی قـراردادی دارنـد، بدیـن ترتیـب کـه صورت‌هـای مـردان و زنـان جـوان یـک قاب مشـخص دارند و صرف نظـر از کلاه و سربند روی سرشـان، به‌سـختی جنسـیت زن یـا مـرد بودنشـان قابل تمیز اسـت. ... برخـی از نگارگـران بـا اضافـه کردن ریش و سـبیل بـه هـمان چهره‌هـای ترسـیمی خـود، حالت‌هایـی مردانه‌تر و پیرانه‌تـر می‌بخشـیدند و عـده‌ای دیگـر بـا تغییراتـی در حالـت صـورت اعـم از بزرگ کـردن بینی و ریز کردن چشـم و پهـن کـردن ابـرو، چهـره‌ای متفـاوت می‌آفریدنـد» (خلـج امیرحسـینی، ۱۳۸۹: ۶۰) بـه همیـن سـبب اسـت که بیشـتر چهره‌هـای نگاره‌هـای ایرانـی مشـابه هـم هسـتند، امّـا بـا ایـن وجـود بـاز هـم هـر هنرمنـد سـبک و شـیوۀ خـود را داشـته اسـت. بـه عنـوان مثال اسـتفاده از چهرۀ گرد سـیما از تیپ‌هـای ویـژۀ رضا عباسـی اسـت (کنبـی، ۱۳۸۵: ۱۴۹)

امّا هیچ‌گاه از پرداز قلم در چهره‌های خود استفاده نکرده است، برخلاف نگارهٔ مورد بررسی که در چانه، زیر بینی و اطراف لب و پلک دارای پرداز قلم است (تصویر ۷). علاوه بر این از هاشور برای به تصویر کشیدن مو استفاده شده که «استفاده از نیم‌سایه‌ها، هاشورها و سایه‌روشن‌کاری برای نمایش احجام سه بعدی» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۵۰) معرف سبک شفیع عباسی است که در پی یافتن راهکارهای نقاشی اروپایی بوده و بیشتر در تصویرسازی گل و مرغ استفاده کرده است.

چشم‌های نگارهٔ مذکور با چشم‌های کشیده و مرواریدهای سیاه رضا عباسی بسیار متفاوت است. این اثر از نظر پرداز در مردمک چشم نگاره و حالت دنباله‌دار قوس بالایی چشم، به چشم‌های نقاشی شده توسط محمّدقاسم شباهت بسیار دارد. به عنوان مثال در نگارهٔ «مرد جوان با نامه» (تصویر۸) موجود در گنجینهٔ کاخ گلستان و با امضای محمّدقاسم، سبک پرداز چشم و کشیدگی ابروها بی‌شباهت به کار نگارهٔ مرد عابد نیست، حتی حالت لب‌ها و فرم بینی نیز شباهت بسیاری دارد.

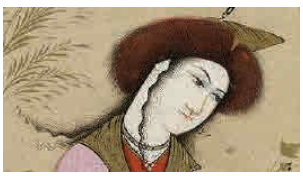
در نگاره‌های معین مصور، لب‌ها کشیده‌تر و معمولاً بینی جوانان پهن‌تر نقاشی شده است. همچون نگارهٔ مرد جوان با امضای معین مصور که اندازهٔ بینی و لب‌ها با سایر نگاره‌های محمّدقاسم بسیار متفاوت است. همچنین محل قرارگیری گوش نسبت به چهره و بینی، به تناسب کارهای رضا عباسی نیست زیرا در کارهای رضا عباسی تناسب اجزای صورت و پیکره کاملاً رعایت می‌شده است در حالی‌که در نگارهٔ مرد عابد گوش از حالت طبیعی در مکان بالاتری قرار گرفته و بی‌شباهت به نگاره‌های شاگردان رضا عباسی نیست. در کارهای محمّدعلی که برای مطالعه و بررسی بسیار کم در دسترس بود ، فرم گوش بسیار نامتناسب با سایر اجزای بدن است. در نگاره‌های معین مصور نیز تنها در مواردی بسیار محدود گوش دیده می‌شود و بیشتر مواقع سعی شده تا فرم گوش در زیر کلاه و دستار پنهان گردد امّا در کارهای محمّدقاسم تقریباً همیشه گوش‌ها با ساخت و پرداخت زیبایی نمایان است. البته در بیشتر مواقع محل قرارگیری گوش به ابرو نزدیک‌تر است تا به حالت طبیعی آناتومی بدن. در نهایت اجزای چهرهٔ نگاره به نقاشی‌های محمّدقاسم بی‌شباهت نیست.

تصویر ۷: دیتیل چهره از نگاره درویش جوان سربرهنه، رضا عباسی (کنبی، ۱۳۸۵، ۹۲)

تصویر ۸: دیتیل چهره از نگاره مرد جوان با نامه، محمدقاسم

تحلیل مو:

طره تنهای مو بی‌شباهت به کارهای معین مصور نیست با این تفاوت که معین مصور حلقهٔ گیسو را بسیار باز و موّاج ترسیم می‌کرده است در حالی‌که در نگارهٔ مرد عابد حلقه‌های مو بسیار کوچک و کاملاً ایستا و بدون حرکت است و حتی حرکت کمی که به گردن داده است در حالت مو تفاوتی ایجاد نکرده است؛ امّا از آنجا که در ساخت مو از خطوط ریز و موازی استفاده شده نزدیک به کارهای شفیع عباسی است. در برخی نگاره‌ها از رضا عباسی، ایجاد بافت ریش و مو با شیوهٔ معمول رضا، یعنی ضربهٔ ریز قلم و مرکب به‌وجود آمده است که نزدیک به همین شیوه است امّا بی‌حرکت بودن و بی‌حالت بودن موها، در نگاره‌های رضا عباسی دیده نمی‌شود. همچنین درکارهای محمّدعلی (تصویر ۱۰) گیسوی جوانان «در حاشیهٔ نزدیک به گوش دارای طرح‌های موج‌دار است، در حالی‌که موها بر روی گونه صاف‌تر بوده، محیط صورت را دربرمی‌گیرند. حفره‌های بینی در نقاشی‌های محمّدعلی، برخلاف سوراخ های بینی در مدل‌های محمّد قاسم، اغلب کاملاً بزرگ و گشادند» (کنبی، ۱۳۸۱: ۱۰۷).



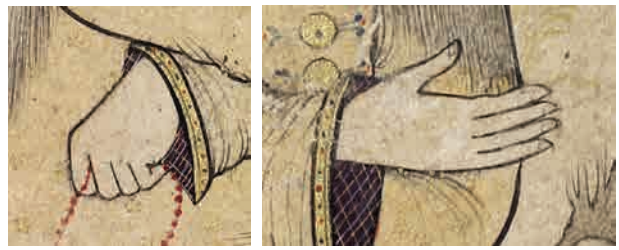
تصویر۹: دیتیل چهره از نگاره معین مصور

تصویر۱۰: دیتیل چهره از نگاره محمدعلی

تحلیل دست:

«هنرمندان نگارگر در به تصویر کشیدن انگشتان دست و پای انسان، ظرافت اغراق‌گونه‌ای را سرلوحهٔ آثار خویش قرار داده‌اند و انگشتان را به قدری نازک و ظریف ترسیم می‌کردند که بیننده هر لحظه بیم آن را دارد که نکند انگشتان با دم و بازدمی که بر روی اثر می‌نشیند به یکباره بشکنند و متلاشی شوند!» (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۹: ۸۳).

نقش دست مرد عابد، حرکت و پیچش دست در کارهای رضا عباسی را ندارد (تصویر۱۲). همچنین در نگاره‌های معین مصور نیز همان ظرافت و زیبایی کارهای رضا عباسی دیده می‌شود که شباهتی به نقش نگارهٔ مرد عابد ندارد امّا در تک‌پیکره‌ای از محمّدقاسم همان خطوط خشن و بدون ظرافت مشابه با نقش پیکرهٔ ما دیده می‌شود. به صورت کلی فرم دست به کارهای محمّدقاسم بسیار نزدیک‌تر از سایر هنرمندان این دوره است. (تصویر ۱۴)



تصویر۱۱: دیتیل دست های نگاره

تصویر۱۲: دیتیل دست در نگاره ای از معین مصور

تصویر۱۳: دیتیل دست در کارهای رضا عباسی

تصویر ۱۴: دیتیل دست در کارهای محمدقاسم

تحلیل لباس:

"اندام‌هایی طناز، کشیده و آراسته در تموج، از شاخص‌های هنر نگارگری است. اندام‌هایی که با متصل شدن چند خط اسلیمی کلی، انسانی را نقش می‌زنند که به غایت زیبا و دوست داشتنی است» (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۹: ۷۳) «طرح و نقش‌های بدیع گل و مرغ، شکارگاه‌ها، اسلیمی گیاهان از اصلی‌ترین شکل‌های تزیین البسهٔ سنتی محسوب می‌شوند. در این میان پوشاک صوفیان و عرفا و برخی از علمای دینی از این گونه قاعده‌ها (نرمی و راحتی جنس پارچه و نقش و نگارهای چشم‌گیر) بری بوده است» (همان: ۷۹) از آنجا که نقش موردنظر نیز عابدی است تزیین لباس او به سادگی با گل‌های چهارپر زر ایجاد شده است. شاخصه‌های لباس نگارهٔ موردنظر علاوه بر گل‌های روی لباس، رنگ و نقش بخش درونی لباس، پارچهٔ روی شانه و پارچه‌ای که روی زمین پهن کرده است.

مهم‌ترین شاخصهٔ سبک اصفهان، چین بسیار در لباس است. به عنوان مثال رضا عباسی «به فراوانی چروک شال‌گردن بلند یا خرقهٔ درویش و کمربند اشخاص به اندازه‌ای اهمیت داده که آنها زیبایی و خاصیت انتزاعی یافته‌اند» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۴۵) در حالی‌که خرقهٔ درویش نگارهٔ ما تنها با حرکات سادهٔ قلم و خط‌های ممتد چند چین ساده در آن ایجاد شده است. همچنین گره ایجادشده برای بستن شال روی شانه، برخلاف کارهای رضا عباسی، بسیار ساده و ابتدایی نقش شده است. (تصویر۱۶)

استفاده از خطوط شیاردار و آبرنگ طوسی لطیف اوّلین بار در کارهای محمّدقاسم دیده شده است (کنبی،۱۳۸۱: ۱۰۶) البته محمّدقاسم از آن بیشتر در منظره‌پردازی و ایجاد تپه‌های زیبا استفاده کرده است.

در میان شاگردان رضا عباسی، معین مصور در ایجاد چین و چروک لباس و طرح کلی از خطوط یکنواخت و کشیده در ابتدای هنر خود بسیار استفاده کرده است، همچون نگارهٔ جوان خروس به‌دست (تصویر ۱۷). این چین‌ها بی‌شباهت به کارهای محمّدقاسم نیست، امّا طرح اصلی یعنی خطوط شیاردار یکنواخت، هنر محمّدقاسم را بیشتر به یاد می‌آورد.

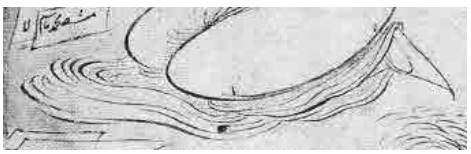
در میان نگاره‌های باقی‌مانده تنها آنها که تصویر زن در آن ترسیم شده است دارای آستین‌های گشاد برای لباس هستند و تقریباً تمامی تصاویر باقی‌مانده آستین‌های تنگ دارند، به جز کارهای دورهٔ میانی زندگی رضا عباسی که از مردم کوچه خیابان تصویر کرده است. امّا فرم دکمه‌های استفاده شده بسیار نزدیک به کارهای رضا عباسی و محمّدقاسم است که بسیار نزدیک به سبک رضا نقاشی می‌کرده است. پارچهٔ استفاده شده در زیر پای مرد عابد بسیار ناشیانه نقاشی شده است و هیچ‌یک از اسلوب‌های نقاشی هنرمندان این سبک را رعایت نکرده است.

تصویر ۱۵: دیتیل لباس نگاره مورد نظر

تصویر ۱۶: مقایسه شال در کارهای رضا عباسی و نگاره مورد نظر

تصویر ۱۷: چین و چروک لباس در کارهای معین مصور

به طور کلی حجم بدن و ساخت و پرداخت لباس با استفاده از خطوط، به زیبایی کار هیچ یک از هنرمندان شناخته شدهٔ سبک اصفهان نیست و یا شاید بتوان گفت تنها نزدیک به کارهای محمّدقاسم است.



تصویر ۱۸: پارچه در نگاره ای از محمد قاسم

تحلیل عناصر غیر انسانی:

به غیر از مرد عابد، دو درخت اطراف او بیشترین توجه را در تصویر به خود معطوف می‌کند. بهترین موضوع برای بررسی تطبیقی، برگ درختان کشیده شده است. «برگ‌های چهارگوش بوتهٔ پیش زمینه و درختان خط افق، بارها در آثار رضا ظاهر شده‌اند» (کنبی، ۱۳۸۴: ۱۸۱). در تصویر، برگ‌های چهارگوشی دیده نمی‌شود. دو نوع برگ ایجاد شده در جلو تصویر مشابه کارهای معین مصور است که به صورتی ناشیانه اجرا شده است.

اسلوب کشیدن برگ‌های درخت اصلی در سمت راست تصویر که تمامی بخش بالایی صفحه را پوشانده است به کار هیچ‌یک از هنرمندان شناخته شدهٔ مکتب اصفهان شباهت ندارد امّا بسیار نزدیک به تصاویر هنرمندان متأثر از هنر اروپایی است. (تصویر۲۲)

استفاده از هاشور ظریف برای ایجاد حجم برگ، به کارهای شفیع عباسی بسیار نزدیک است. «شیوهٔ استفاده از نیم‌سایه‌ها، هاشورها و سایه‌روشن‌کاری‌ها برای نمایش احجام سه بعدی، معرف آن است که شفیع عباسی صرف نظر از موضوع، در پی یافتن راه کارهای نقاشی اروپایی است» (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۵۰) اما در هیچ‌یک از کارهای شناخته شدهٔ مکتب اصفهان، حتی کتاب‌آرایی و غیر تک‌پیکره‌ها از این شیوهٔ پرداخت برگ درختان استفاده نشده است.

نکتهٔ قابل توجه دیگر، به تصویر کشیدن درخت و پرداز آن است. درخت در کارهای رضا در پس‌زمینه قرار گرفته و بخش کوچکی از اثر را پوشش می‌دهد که این موضوع را می‌توان از دو جنبه بررسی کرد: اوّل اندازهٔ درخت‌ها و دوم فرم و نحوهٔ ترسیم آنها. در تک‌نگاره‌های رضا عباسی و حتی نمونه‌هایی که برای مصوّرسازی کتب به کار رفته، تنهٔ درختان باریک و در ابعاد کوچک و در پس‌زمینه قرار گرفته‌اند که به گونه‌ای برای القای پرسپکتیو(دوری و نزدیکی) و خالی نماندن پس‌زمینه از آن بهره جسته است امّا در نمونهٔ مورد بررسی، درخت بخش وسیعی از کار را دربرگرفته و تنه‌ای ضخیم دارد.

استفاده از هاشور تنها در کار شفیع اصفهانی در ساخت دیده می‌شود. وی با استفاده از هاشور در یکی از نگاره‌های خود حجم درخت، کوه و ابر را به تصویر کشیده است.

تصویر ۱۹: برگ های نگاره مورد نظر

تصویر ۲۰: برگ های نگاره مورد استفاده در نگاره معین مصور

تصویر ۲۱: برگ های درخت در نگاره مورد نظر

تصویر ۲۲: درخت در نقاشی محمد زمان

تصویر ۲۳: بدنه درخت

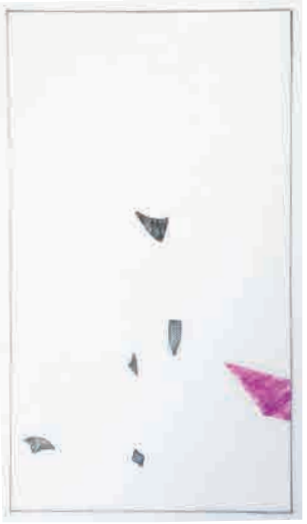
تحلیل رنگی:

سه لکهٔ رنگی اصلی در تصویر دیده می‌شود که شامل صفحهٔ نارنجی‌رنگ در سمت راست، بلوز آبی در زیر ردا و لکه‌های سبز برگ درختان است. صفحهٔ نارنجی هیچ تناسبی با فضای اصلی نقاشی ندارد چرا که بازیل گری رنگ و تقارن را جزو غریزهٔ زیبایی‌شناسانهٔ ایرانی قلمداد می‌کند که با آن به نقاشی تعالی می‌بخشد (بنی‌اردلان، ۱۳۸۷: ۱۵) حتی در نگاره‌های تک‌پیکره نیز همواره هنرمندان سعی می‌کردند تا تعادل رنگی را حفظ کنند. در مکتب اصفهان اصولاً پیکره بر زمینهٔ طبیعی کاغذ اجرا می‌شده و به‌ندرت از رنگ در جهت غنای تصاویر استفاده می‌گردیده است (رابی، ۱۳۸۶: ۳۰). همین قاعده در به تصویر کشیدن نگاره رعایت شده است. به جز استفاده از رنگ نارنجی در سمت راست که بسیار ناهماهنگ با کل فضای تصویر است چراکه هیچ تلاشی در جهت هماهنگ کردن رنگ با عنصر رنگی دیگر در سمت چپ تصویر نشده است. (تصویر۲۴) از آنجا که هیچ معنای بصری و شکلی مشخص برای این عنصر رنگی نمی‌توان در نظر گرفت، به نظر می‌رسد که این بخش مرمتی بوده و به علت آسیب در این نقطه بعداً به تصویر اضافه شده است. بدون در نظر گرفتن لکهٔ نارنجی، سایر لکه‌های تیره و روشن در لباس مرد عابد کاملاً با هم در تعادل است و نگاه را در تصویر به حرکت درمی‌آورد.

نتیجه‌گیری:

نگارهٔ مذکور به نگاره‌های سبک اصفهان بسیار نزدیک است و تلاش شده در بیشتر بخش‌ها از اسلوب این سبک پیروی کند. تقریباً از تمامی هنرمندان این سبک، خواسته یا ناخواسته، برای به تصویر کشیدن آن پیروی شده است. امّا وجود مهم‌ترین عنصر تصویری آن، یعنی استفاده از هاشورهای ریز در ساخت و پرداخت شال لباس، مو و برگ درختان و همچنین نحوهٔ به تصویر کشیدن حجم برگ‌ها تأثیر بسیارِ مکتب هنری غرب و گراورهایی را به یاد می‌آورد که هنرمندان ایرانی پس از آشنایی با آن به مشابه‌سازی آنها از طریق استفاده از قلم فلزی پرداختند.

از آنجا که بیشتر عناصر این نگاره به کارهای محمّدقاسم بسیار شبیه است، به احتمال زیاد توسط یکی از شاگردان وی (در گذشته به سال ۱۰۶۹ ق.) ترسیم شده است، شاید مشقی باشد از یکی از شاگردان وی که علاوه بر آشنایی و یادگیری مکتب استاد با هنر اروپایی نیز تا حدودی آشنایی داشته است.



تصویر ۲۴: لکه های رنگی در نگاره

منابع:

۱. آژند، یعقوب(۱۳۸۵). مکتب نگارگری اصفهان. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. تهران. فرهنگستان هنر.

۲. آژند، یعقوب و دیگران(۱۳۸۵). مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان. چاپ اوّل. تهران. فرهنگستان هنر.

۳. بنی‌اردلان، اسماعیل(۱۳۸۷). سرفرسنگ‌های تحول در مسیر نگارگری ایران. چاپ اوّل. تهران. دانشگاه هنر.

۴. پاکباز، رویین (۱۳۹۳). دایرةالمعارف هنر. تهران. فرهنگ معاصر.

۵. خلج امیرحسینی، مرتضی(۱۳۸۹). رموز نهفته در هنر نگارگری. چاپ دوم. تهران. کتاب آبان.

۶. خلیلی، ناصر و رابی، جولیان (۱۳۸۶). کارهای لاکی، گزیدهٔ ده جلدی مجموعهٔ هنر اسلامی. جلد هشتم. تهران. کارنگ.

۷. خواجه احمد عطاری، علیرضا و همکاران(۱۳۹۱). بررسی انسان‌نگاری در نقاشی مکتب اصفهان سدهٔ دهم و یازدهم هجری قمری. نشریهٔ مطالعات تطبیقی هنر (دو فصلنامهٔ علمی-پژوهشی). سال دوم. شمارهٔ چهارم. پاییز و زمستان. (صص. ۸۱- ۹۲).

۸. خودداری نایینی، سعید (۱۳۸۸). یک نسخهٔ سفارشی یا جعلی، مشکلات تاریخ‌گذاری نسخهٔ پنج اورنگ جامی. مجله پیام بهارستان. دورهٔ دوم. سری دوم. شمارهٔ ۵. پاییز. (صص ۶۴۷- ۶۷۴).

۹. رهنورد، زهرا (۱۳۸۶). تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی، نگارگری. چاپ اوّل. سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی سمت.

۱۰. فاضل، سیده آیین؛ چیت سازیان، امیر حسین (۱۳۹۱). رویکردی جامعه‌شناختی بر زندگی رضا عباسی (با بررسی برخی تک‌نگاره‌ها). فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نگره. شمارهٔ ۲۴. زمستان ۹۱. (صص. ۳۷ - ۴۹).

۱۱. فرید، امیر؛ پویان مجد، آزیتا (۱۳۹۱). بررسی و تحلیل شمایل‌شناسانهٔ نگارهٔ کشته شدن شیده به دست کیخسرو. فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نگره. شمارهٔ ۲۴. زمستان ۹۱. (صص. ۵۰ - ۶۵).

۱۲. کنبی، شیلا (۱۳۸۱). نگارگری ایرانی، مجموعه آثار هنر اسلامی. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. چاپ اوّل. انتشارات مؤسّسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

۱۳. کنبی، شیلا (۱۳۸۴). رضا عباسی، اصلاح‌گر سرکش. ترجمهٔ یعقوب آژند. چاپ اوّل. انتشارات فرهنگستان هنر.

Berlin State Museums.

http://www.carolinemawer.com

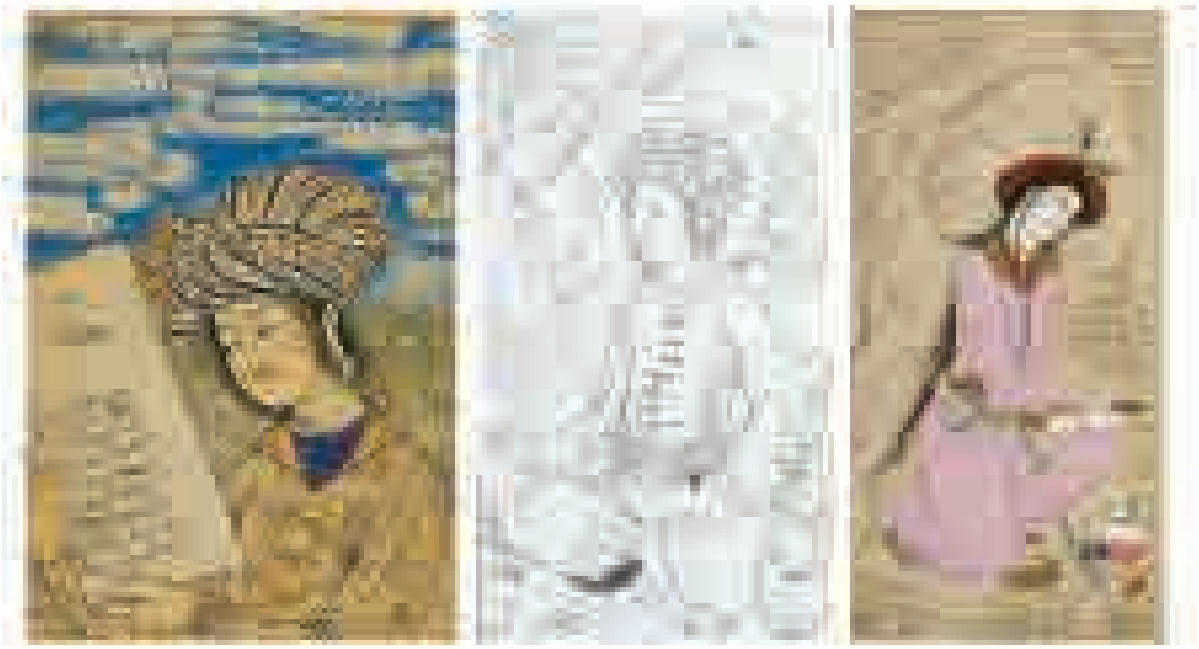
www.pinterest.com

تصاویر مورد استفاده در جزییات:

تصویر ۲۵ : "درویش نشسته گل بدست"، رضا عباسی، (کنبی، ۱۳۸۴، ۹۳)

تصویر ۲۶ : "کاتب دوزانو نشسته"، رضا عباسی، (کنبی، ۱۳۸۴، ۱۲۶)

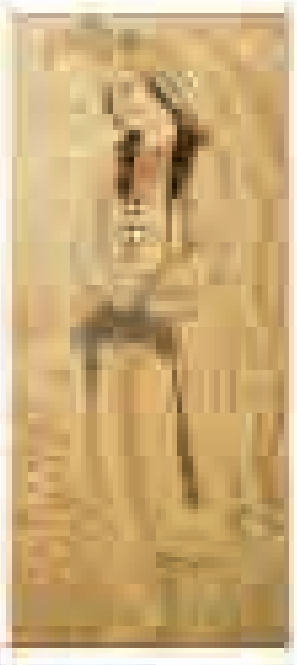
تصویر ۲۷ : "درویش جوان سربرهنه"، رضا عباسی، (کنبی، ۱۳۸۴، ۹۲)



تصویر ۲۸ : "تک چهره جوان"، با امضای محمد قاسم، (آژند، ۱۳۸۵، ۱۷۹)

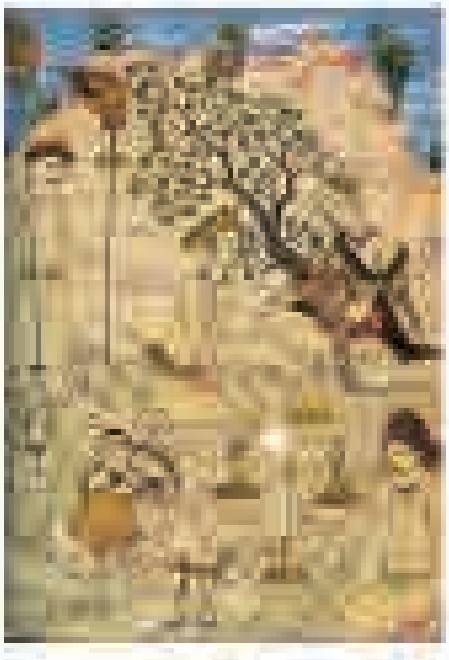
تصویر ۲۹ : "جوان در چشم انداز"، با امضای محمدعلی، (کنبای، ۱۳۸۱، ۱۰۶)

تصویر ۳۰ : مرد جوان زانوزده، با امضای معین مصور، (www.pinterest.com)



تصویر ۳۳ : شـاهزاده محمد بیک، با امضای رضا عباسی، Berlin State Museums.

تصویـر ۳۲ : "ملاقات پادشـاه از بـاغ جادویی ملکه"، با امضای محمد زمان، (http://www.carolinemawer.com/)



تصویر ۳۱ : "شـاهزاده در طبیعت در حال تفریح اسـت"، منسوب به محمد قاسم، (کنبای، ۱۳۸۱، ۱۰۴)

تصویـر ۳۵ : "جـوان خـروس بدسـت"، بـا امضـای معیـن مصـور، (آژنـد، ۱۳۸۵، ۱۷۶)

تصویـر ۳۴ : "مـردی کـه آلبـوم در دسـت دارد"، بـا امضای محمد قاسـم، (کنبـای، ۱۳۸۱، ۱۰۶)