[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706
|| شماره ۱۰ || سال سوم || زمستان ۱۳۹۸ ||

تصویر به‌عنوان محمل اندیشه: تفسیری بر پرسپکتیوهای صحیح و نادرست در آثار محمدزمان

مهدی کُردنوغانی [I]
علی سلمانی [II]

(صص: ۱۶۳ - ۱۴۹)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۰۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۲۶
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.10.149

چکیده

محمدزمان، نقاش عصر صفوی، در برخی از آثار خود به تقلید از آثار فرنگی و کپی‌برداری از آن‌ها پرداخته است. او هم‌چنین در برخی از آثار اصیل خود که مضمونی سنتی دارند، برخی از شیوه‌های نقاشی عصر جدید غربی را به‌کار گرفته است. در میان این شیوه‌ها، پرسپکتیو اهمیتی بسزا دارد. محمدزمان در آثار تقلیدی خود پرسپکتیو را صحیح به‌کار گرفته، اما در آثار اصیل او گاه پرسپکتیو به‌صورت صحیح و گاه نادرست انجام شده است. تا پیش از این، برخی از مفسران (هم‌چون کریم‌زاده تبریزی) بر این عقیده بوده‌اند که کاربرد پرسپکتیو توسط محمدزمان ناشی از نوعی نقصان و عدم آموزش‌های آکادمیک بوده است. در این مقاله درمقابل این نظر، این تفسیر مطرح می‌شود که محمدزمان در آثار اصیل خود، نه صرفاً پرسپکتیوهای غلط و صحیح، بلکه پرسشی را در باب نسبت میان نگارگری سنتی ایرانی و نقاشی جدید غربی به ودیعه گذاشته است. از این‌رو در این مقاله با بررسی چند مورد از آثار اصیل محمدزمان، آن پرسش مورد بحث قرار می‌گیرد و ادعا می‌شود که در فقدان مباحث نظری مرتبط با نسبت میان عناصر قدیم و جدید در نقاشی، نتیجهٔ محتوم، استیلای پرسپکتیو غربی بر نقاشی ایرانی بوده است.

کلیدواژگان: زمان، پرسپکتیو، نگارگری سنتی، نقاشی صفوی.

I. دکتری فلسفهٔ هنر (نویسندهٔ مسئول). meh.noghani@gmail.com
II. استادیار گروه هنر دانشگاه بوعلی‌سینا.

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]

Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

اگه هنوز کسی مونده باشه که اصول ما براش جالب باشه مجبور می‌شه هی از خودش بپرسه «چی می‌شد اگه این فن پرسپکتیو رو هم به‌کار می‌بردن اینا؟» (پاموک، ۱۳۸۹: ۲۸۸).

مقدمه

«هانس بلتینگ»[1] در سال ۲۰۱۱ م. در کتابی با عنوان فلورانس و بغداد: هنر رنسانس و علم عرب، تفسیری قابل‌توجه از نسبت میان ظهور پرسپکتیو در تصاویر هنر غرب و مبانی علمی اُپتیک (المناظر) در عالم اسلامی (خصوصاً چنان‌که ابن‌هیثم مطرح کرده بود) ارائه داد. رویکرد بلتینگ به این دو فرهنگِ متفاوت، از منظری بود که آن‌را Blickwechsel نامید. مقصود از این اصطلاح پیچیده که به‌سادگی تن به ترجمه نمی‌دهد، اما به‌مسامحه می‌توان آن‌را توأمان هم به «تغییر کانون» و هم به «مبادلهٔ نگاه‌ها» ترجمه کرد، نظر در هر یک از دو فرهنگ اسلامی و غرب ازطریق لنز آن فرهنگِ دیگر بود تا بتوان هردو را با وضوح بیشتری فهمید و توضیح داد (Belting, 2011: 4). مباحث مفصل بلتینگ حاوی چنان پیچیدگی‌ها و ظرایفی است که حتی شرح اجمالی آن نیز در این مقاله ممکن نیست؛ با این‌حال می‌توان گفت که رویکرد بلتینگ مبتنی‌بر این تفاوت بنیادین بود که در علم و هنر غرب «تصاویر» نقشی کلیدی داشتند، اما علم و فرهنگ عالم اسلامی «غیرتصویری» بود. از همین‌رو مباحث علمی «ابن‌هیثم» آنگاه که در دورهٔ رنسانس بیشتر موردتوجه واقع شد، به تکوین پرسپکتیو در هنر غرب انجامید؛ درحالی‌که در عالم اسلامی اساساً چنین امکانی وجود نداشت. باری، به‌نظر می‌رسد از دو وجه می‌توان بر نظریهٔ بلتینگ مناقشه کرد: نخست آن‌که نگاه بلتینگ به جهان اسلام نگاهی همه‌شمول است، یعنی او جهان اسلام را هم‌چون کلیتی یکپارچه درنظر گرفته و به‌طور مثال این پرسش برایش مطرح نبوده است که آیا وضعیت در ایران تفاوتی با سایر ممالک اسلامی داشته یا نه؟ دیگر آنکه بلتینگ توضیح نداده است که چرا و چگونه در آثار هنریِ دوره‌های جدید برخی از سرزمین‌های اسلامی نشانه‌هایی از پرسپکتیو می‌بینیم؟

آنچه در این مقاله بدان پرداخته خواهد شد مربوط به همین نکتهٔ دوم در آثار محمدزمان است. البته می‌توان این ملاحظهٔ ساده و در عین‌حال درست را مطرح کرد که «تأثیرپذیری» از هنر غرب منجر به ظهور پرسپکتیو در برخی از آثار این سرزمین‌ها شده است، اما چگونه؟ آیا این امر (یعنی پرسپکتیو) در نتیجهٔ مناقشات نظری و در پرتو مباحث نظری مرتبط با «هنرها» در نقاشی ایرانی شکل گرفت یا هنرمندان، به‌عنوان مردان «عمل»، خود دست به آزمون و خطا در مسیر پذیرش/ انکار پرسپکتیو زدند؟ آیا این پذیرش/ انکار صرفاً نوعی آزمودن شیوه‌های نقاشی جدید بود یا علاوه‌بر آن مبتنی‌بر جدال میان دو متافیزیک نیز بود؟ بلتینگ در بخشی از کتاب خود، با ذکر نمونه‌هایی از هنر هند و سایر کشورهای شرق آسیا، به‌درستی نوشته است: «شکی نیست که [در بدو امر] پرسپکتیو به‌مثابهٔ ابزاری در جهت استعمار [کُلُنیالیسم] عمل کرد. اروپایی‌ها آن‌را شیوهٔ «طبیعی» دیدن درنظر گرفتند و پنداشتند که چنین رئالیسمی (واقع‌گرایی) اثبات پیشرفت است و موهبت جهان مدرن را برای مستعمره‌ها به ارمغان خواهد آورد» (Ibid: 45). این رأی اگرچه درمورد آن کشورها بهره‌ای از حقیقت دارد، اما درمورد ایران همهٔ حقیقت نیست؛ زیرا در مواردی برخی از هنرمندان در مواجهه با پرسپکتیو غربی کوشیدند تا آگاهانه و یا ناآگاهانه «تلفیقی» میان سنت و مؤلفه‌های مدرن برقرار کنند.

در ایران از دورهٔ صفویه که ایرانیان به‌ناچار در مدار مناسبات جهانی قرار گرفتند، برخی از «هنرها» نیز دستخوش تغییراتی جدید شدند. به دلایلی که فراتر از چهارچوب بحث این مقاله است، نقاشی در این‌میان نقشی پُررنگ‌تر و کلیدی ایفا کرد و بیش و پیش از سایر «هنرها» درمعرض «امواج تجدد» قرار گرفت. نشانه‌هایی از فن پرسپکتیو نیز در همین زمان در اصفهان پیدا شد. در این دوره

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

و از منظری که موضوع بحث این مقاله است، می‌توان نقاشان و آثارشان را به سه گروه تفکیک کرد: نخست، گروهی که هم‌چنان در سنتِ نگارگری باقی ماندند؛ دوم، گروهی که روی به نقاشی به سبک‌های جدید آوردند؛ و نهایتاً گروه سومی که در بخشی از آثار آن‌ها می‌توان شاهد نشانه‌هایی از «جدال» میان مؤلفه‌های جدید و قدیم بود. البته گاه می‌توان هر سه گرایش را در آثار مختلف یک نقاش نیز یافت. موضوع این مقاله مربوط به گروه سوم و به‌طور مشخص آثار محمدزمان است و از میان آن مؤلفه‌ها صرفاً به پرسپکتیو می‌پردازد. به‌نظر می‌رسد که بتوان برخی از آثار محمدزمان را ملتقای پرسپکتیو نقاشی غرب و فضای مثالی نگارگری ایران دانست. در آن بخش از آثار محمدزمان که «کریم‌زاده تبریزی» آن‌ها را با عنوان «شیوهٔ محمدزمانی» متمایز کرده، کاربرد پرسپکتیو دارای نقایصی است؛ بدین‌معنا که در بخشی از یک اثر پرسپکتیو صحیح اجرا شده است و در بخش دیگر آن غلط. در این مقاله کوشیده شده است تا تفسیری از این ترکیب «صحیح و غلط» ارائه شود.

پرسش‌های پژوهش: پرسش این است که اگر محمدزمان با شیوهٔ پرسپکتیو خطی آشنایی اجمالی داشته است، چرا در برخی از آثار او شاهد چنین اعوجاجی هستیم؟ آیا این اعوجاج مبین معنایی است یا صرفاً یک سهو بوده است؟ رویکرد من به این مسأله، برخلاف رویکردی که بلتینگ مدعی آن است، نگاه به فرهنگ‌ها ازطریق لنز فرهنگ‌های دیگر نیست؛ بنابراین توضیح شکل‌گیری پرسپکتیو در عصر مدرن غرب خارج از چهارچوب بحث من است. پرسپکتیو غربی به‌عنوان «صورتی نمادین» و یا هم‌چون ثمرهٔ «سوبژکتیویسم» و یا هر تفسیر و توضیح دیگری، نهایتاً تبدیل به امری «جهانی» شد. این جهانی‌شدن را چه نتیجهٔ «استعمار» بدانیم و چه سیادت عصر جدید غرب -که ناگزیر بود- امری نبود که در همه‌جا به هنرمندان دیکته شود. هنرمندانی که با این شیوهٔ غربی مواجه می‌شدند، درواقع با ساختاری روبه‌رو می‌شدند که با چهارچوب‌های از پیش مشخص‌شدهٔ در سنت تفاوتی بنیادین داشت و در مواردی می‌کوشیدند تا با «تلفیق» میان آن و این، صورت و ساختاری جدید را ارائه کنند. بحث نظری دربارهٔ این مساعی می‌تواند هزیمت یا پیروزی، و به بیان دیگر ناکامی یا کامیابی این صورت‌های تازه را در دوره‌های بعد روشن کند.

روش پژوهش: در این مقاله، نخست با توصیف مسألهٔ پرسپکتیو در برخی از آثار محمدزمان، فرضیاتی دربارهٔ آن مطرح شده است. سپس با اشاره‌ای به منابع، این فرضیات تحلیل و از یکی از آن‌ها دفاع شده است. در بخش‌های پایانی نیز به ضرورت، روشی تاریخی اتخاذ شده تا بر موضوع نور بیشتری افکنده شود.

پیشینهٔ تحقیق

برخلاف موضوع پرسپکتیو در نقاشی غرب که دربارهٔ آن کتاب‌ها و مقالات جدی و علمی فراوانی در دسترس است، بحث علمی دربارهٔ ظهور پرسپکتیو در نقاشی ایرانی سابقهٔ چندانی ندارد. البته این اشاره که در آثاری هم‌چون آثار محمدزمان و علیقلی جبادار شاهد گونه‌ای از پرسپکتیو هستیم، در بسیاری از نوشته‌ها آمده است، اما مقصودم بررسی این پدیده در چهارچوبی نظری است؛ به‌علاوه، اگرچه مطالبی دربارهٔ احوال و معرفی آثار نقاشانی چون محمدزمان منتشر شده است، اما این‌ها نمی‌توانند به‌مثابهٔ پیشینهٔ تحقیق پیشِ‌رو درنظر گرفته شوند. در میان این آثار، بخشی از اثر ارزشمند کریم‌زاده تبریزی (۱۳۶۹) استثناء است و چنان‌که در متن مقاله آورده خواهد شد، باوجود تفاوت رویکرد این مقاله با بحث او، اشارات وی فضل تقدم دارند. راقم این سطور، این مقاله را مدت‌ها پیش و به‌عنوان بخشی از یک تحقیق بزرگ‌تر دربارهٔ «مشکل مبنا در هنر ایران» نوشته بود و پس از نگارش این تحقیق، مقاله‌ای را با عنوان «متاع پرسپکتیو: زمینهٔ اقتصادی پیدایش پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی» (آقایی و قادرنژاد، ۱۳۹۷) مشاهده کرد که رویکردی «اقتصادی» به «چگونگی پذیرش پرسپکتیو شیوهٔ پرسپکتیو» دارد؛ بنابراین باوجود آن‌که رویکرد

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

مقالهٔ مذکور نیز تفاوت‌هایی اساسی با تحقیق پیشِ‌رو دارد، اما از یک حیث موضوعی مشترک دارند. از آنجاکه پرداختن به چهارچوبِ بزرگ‌تر این مقاله در اینجا میسر نیست، نمی‌توان این وجوه مشترک و آن تفاوت‌های اساسی را به تفصیل مطرح کرد. در این مقاله سعی شده فارغ از آن چهارچوب بزرگ‌تر، موضوع مورد بحث به‌صورت مستقل مطرح شود.

محمدزمان و مسألهٔ پرسپکتیو

دربارهٔ احوال و زندگی محمدزمان، خصوصاً مطالب رطب و یابسی که دربارهٔ تغییر مذهب او و هم‌چنین سفرهای احتمالی او به ایتالیا و هند گفته شده، بررسی‌های مفصلی صورت گرفته است؛ اما قصد من در اینجا نه پرداختن به آن‌ها و خود شخصیت محمدزمان، بلکه پرداختن به آثار اوست[۲]. در میان آثار او نیز می‌بایست قائل به تفکیک شد: ۱- بخشی از آثار نقاشی او صرفاً کپی و تقلیدی از نمونه‌های غربی هستند که گاه تغییراتی نیز در آن‌ها اِعمال شده است. این آثار در موضوع بحث من صرفاً از این جهت حائز اهمیت‌اند که نشان می‌دهند محمدزمان با شیوه‌های نقاشی غربی آشنایی داشته و حتی می‌توانسته با مهارت و به‌دقت آن‌ها را به‌گونه‌ای تقلید کند که به چشم افراد غیرمتخصص، تفاوتی با اصل نداشته باشند. به‌عنوان نمونه‌ای از این آثار می‌توان از تابلوی «ونوس و کوپید» (/ ونوس و آمور) نام‌برد که محمدزمان آن‌را به تقلید از اثری با همین عنوان از «زادِلِر»[۳] کپی کرده و تغییراتی را نیز در آن ایجاد کرده است. در این اثر، پرسپکتیو تختی که ونوس برروی آن غنوده و پارچه‌ای صورتی برروی آن انداخته شده، صحیح کشیده است. شکل هندسی تخت که مکعب‌مستطیل است برای مباحث بعدی این مقاله حائز اهمیت است؛ زیرا در برخی از آثار غیرتقلیدی محمدزمان، همین شکل هندسی (به‌طور مثال به‌صورت یک حوض) با پرسپکتیوی غلط اجرا شده است. یا در تابلوی «مریم و الیزابت»، پرسپکتیو سنگ‌های قوس و هم‌چنین سکوهایی که حضرت مریم و الیزابت برروی آن ایستاده‌اند، تقریباً صحیح اجرا شده است. تمام آن بخش از آثار او که درونمایه‌ای مسیحی دارند و به‌سفارش شاه سلیمان اجرا شده‌اند، جزو این دسته آثار تقلیدی قرار می‌گیرند[۴]. اگر بپذیریم که محمدزمان هرگز سفری به اروپا و هند نکرده، بنابراین منبع الهام او یا هنرمندان فرنگی بوده‌اند که در آن زمان در اصفهان مشغول به‌کار بوده‌اند و یا نقوش چاپی و باسمه‌هایی که به‌طریقی به‌دست او می‌رسیده‌اند و بدیهی است که همین موارد می‌توانسته‌اند چشمان محمدزمان نقاش را متوجه پرسپکتیو کرده باشند[۵]؛ هم‌چنین بعید نیست که محمدزمان برخی از نقاشی‌های دیواری نقاشان ارمنی را دیده باشد که در آن‌ها تا حدودی از فن پرسپکتیو بهره برده شده است؛ به‌طور مثال، در دو نمونه از این آثار (مرد و زنی در لباس ایرانی) کاشی‌های کف با شیوهٔ پرسپکتیو کشیده شده‌اند[۶]. این نکته از آن جهت اهمیت دارد که در ادامه نشان خواهم داد محمدزمان در قسمت کف‌پوش‌های نقاشی‌هایش کمتر از پرسپکتیو استفاده کرده است. ۲- آن بخش از آثار محمدزمان که بیشتر مطمح نظرند، آثار «اصیل» او هستند که بیان‌کنندهٔ خصایل هنری و شیوه و سبک خاص او هستند. آنچه را به‌عنوان «مسألهٔ پرسپکتیو» در عنوان این بخش آورده شده، در این بخش از آثار او مشاهده می‌شود. در بخشی از این آثار است که هم پرسپکتیوِ صحیح به‌کار گرفته شده است و هم غلط. پیش از پرداختن به تفسیری از این «تلفیق»، لازم است به چند نمونه اشاره شود[۷].

تصویر۱، افراسیاب و گرسیوز: در پس‌زمینهٔ این نقاشی، در سمت راست، عمارتی در میان درختان و در نزدیکی کوه‌ها دیده می‌شود که دارای پرسپکتیو است. در میانهٔ تصویر نیز دو ردیف از درختان قرار دارند که با پرسپکتیوی صحیح اجرا شده‌اند. این درختان با همین پرسپکتیوِ صحیح در برخی از آثار دیگر محمدزمان نیز تکرار شده‌اند. انعکاس تصویر درختانِ ردیف چپ در آب نیز با پرسپکتیو صحیح اجرا شده است. درمقابل درختان سرو دو فرد برروی سکویی ایستاده و مشغول

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

گفت‌وگو هستند؛ پرسپکتیو این سکو صحیح نیست. هم‌چنین در پیش‌زمینه شخصیت‌ها برروی فرشی نشسته‌اند که هم‌چون آثار سنتی نگارگری ایرانی پرسپکتیو ندارد، اما در همین قسمت حوض آبی کشیده شده است که اگرچه پرسپکتیو دارد، اما پرسپکتیو آن غلط است (ضلع نزدیک‌تر، کوچک‌تر؛ و ضلع دورتر، بزرگ‌تر ترسیم شده است که مطابق قواعد پرسپکتیو صحیح نیست). همین امر درمورد پله‌های جلو تصویر نیز وجود دارد؛ بنابراین در این اثر با ترکیبی از پرسپکتیوهای درست و نادرست مواجهیم. از آنجاکه اغلب پرسپکتیوهای غلط در قسمت پیش‌زمینه نقاشی شده‌اند، شاید بتوان این فرضیه را مطرح کرد که آنجاکه موضوع اصلی و «سنتی» نقاشی حائز اهمیت بوده، محمدزمان در جاذبهٔ سبک‌وسیاق قدمایی قرار داشته و بنابراین آنچه در این قسمت برایش حائز اهمیت نبوده، فن جدید فرنگی بوده است. به بیان دیگر، در این قسمت‌ها موضوع و سبک سنتی بر شیوهٔ فرنگی می‌چربیده است، اما در قسمت‌های پس‌زمینه و دورتر که پیوند استواری با موضوع سنتی نداشته‌اند، گویی قلم محمدزمان می‌توانسته است با طیب‌خاطر فنّ صحیح را اجرا کند. با این‌حال این فرضیه را نمی‌توان اثبات کرد و نیاز است که تصاویر بیشتری مورد اشاره قرار گیرند.

تصویر ۱. دیدار افراسیاب و گرسیوز، با رقم یا صاحب‌الزمان، حدود سال ۱۶۹۶ م.، آبرنگ، ۲۸٫۲×۴۷ سانتی‌متر (موزهٔ متروپلیتن).

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]

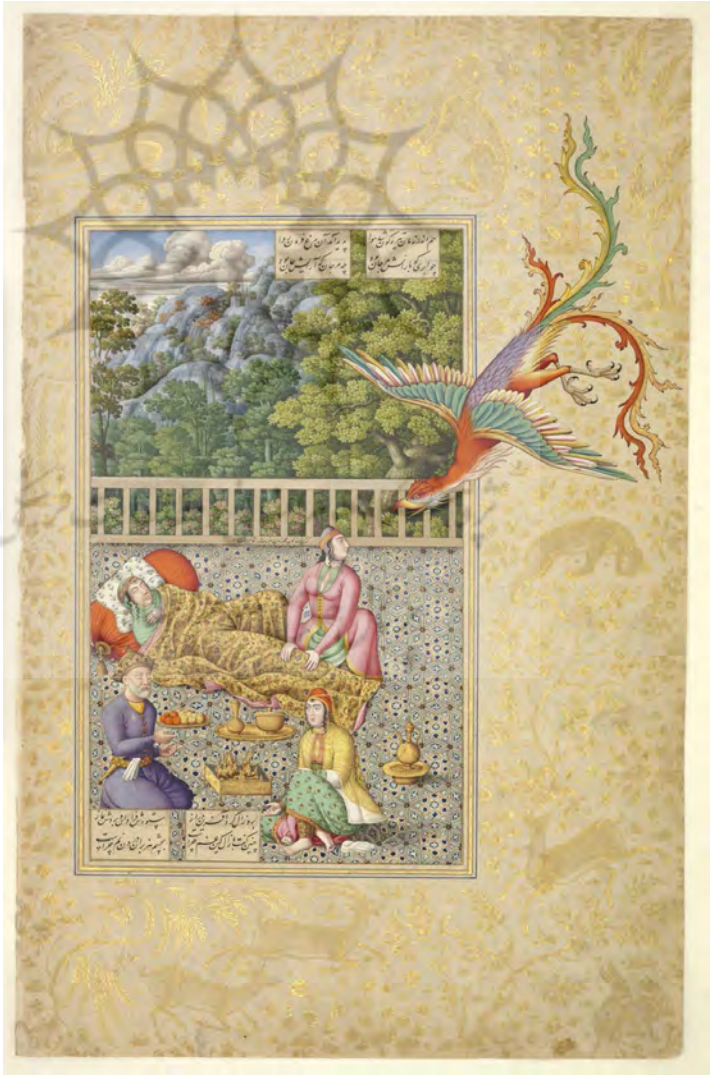
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

تصویر ۲، فتنه و بهرام گور: در این اثر نیز پرسپکتیوِ طاق و پنجرهٔ پشت‌سر بهرام صحیح اجرا شده است، اما پرسپکتیو دو طاق در یک‌سوم بالایی اثر و نیز دو طاق‌نما در یک‌سوم پایین اثر، متناسب و صحیح نیست (از دو منظر متفاوت ترسیم شده‌اند). در میانهٔ تصویر، سه فردی که در سمت راست نشسته‌اند و هم‌چنین نوازندگانی که در سمت چپ مشغول خنیاگری هستند در پرسپکتیو صحیح و مطابق با پرسپکتیو پنجرهٔ بزرگ پشت‌سر بهرام کشیده شده‌اند.

تصویر ۲. فتنه و بهرام گور، اثر محمدزمان و دستیاران، حدود ۱۶۷۵ م.، آبرنگ، ۱۸٫۱×۲۱ سانتی‌متر، (کتابخانهٔ انگلستان: لندن).

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

تصویر ۳، سیمرغ و تولد رستم: در این اثر که یکی از شاهکارهای محمدزمان است، کاشی‌های کف پرسپکتیو ندارند و هم‌چون آثار غیرفرنگی از روبه‌رو کشیده شده‌اند، چنان‌که گویی کاشی‌های دیوار هستند و نه کف؛ از همین‌رو اشیاء و شخصیت‌ها گویی درحال سُرخوردن به‌سمت پایین‌اند. برروی این زمینهٔ سنتی، ظروف و ظرف میوه‌ها چنان کشیده شده‌اند که معلق به‌نظر می‌رسند و چشمان ناظری که با فضای نگارگری سنتی ایرانی آشنا نباشد، آن‌ها را هم‌چون تصاویری می‌بیند که برروی سطح چسبانده شده‌اند. آنچه در این‌میان توجه را جلب می‌کند تصویر منقلی است که دارای پرسپکتیو نادرست است و ازلحاظ فرم هندسی مشابه حوض نقاشی افراسیاب و گرسیوز است. در دوردست، برروی تپه‌ای زیر ابرها نیز عمارت کوچکی دیده می‌شود که دارای پرسپکتیو است. این نوع از عمارات که در فاصله‌ای دور و برروی تپه‌ای کشیده شده‌اند، در چند مورد از آثار محمدزمان تکرار شده‌اند. بدیهی‌ست که در میان درختان و کوه‌هایی که به‌صورتی واقع‌گرایانه و غیرسنتی کشیده شده‌اند، این نوع از عمارات نمی‌توانسته‌اند جز با فن پرسپکتیو کشیده شوند. در این نقاشی سیمرغ به‌عنوان موجودی اساطیری، هنوز به‌طور کامل وارد این فضایِ مشوشِ دو-سه بُعدی نشده است!



تصویر۳. یاری رساندن سیمرغ به‌هنگام تولد رستم، اثر محمدزمان، حدود ۱۶۷۵م، آبرنگ، ۲۴٫۵×۱۴٫۵ سانتی‌متر، کتابخانهٔ چستربیتی: دوبلین.

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]

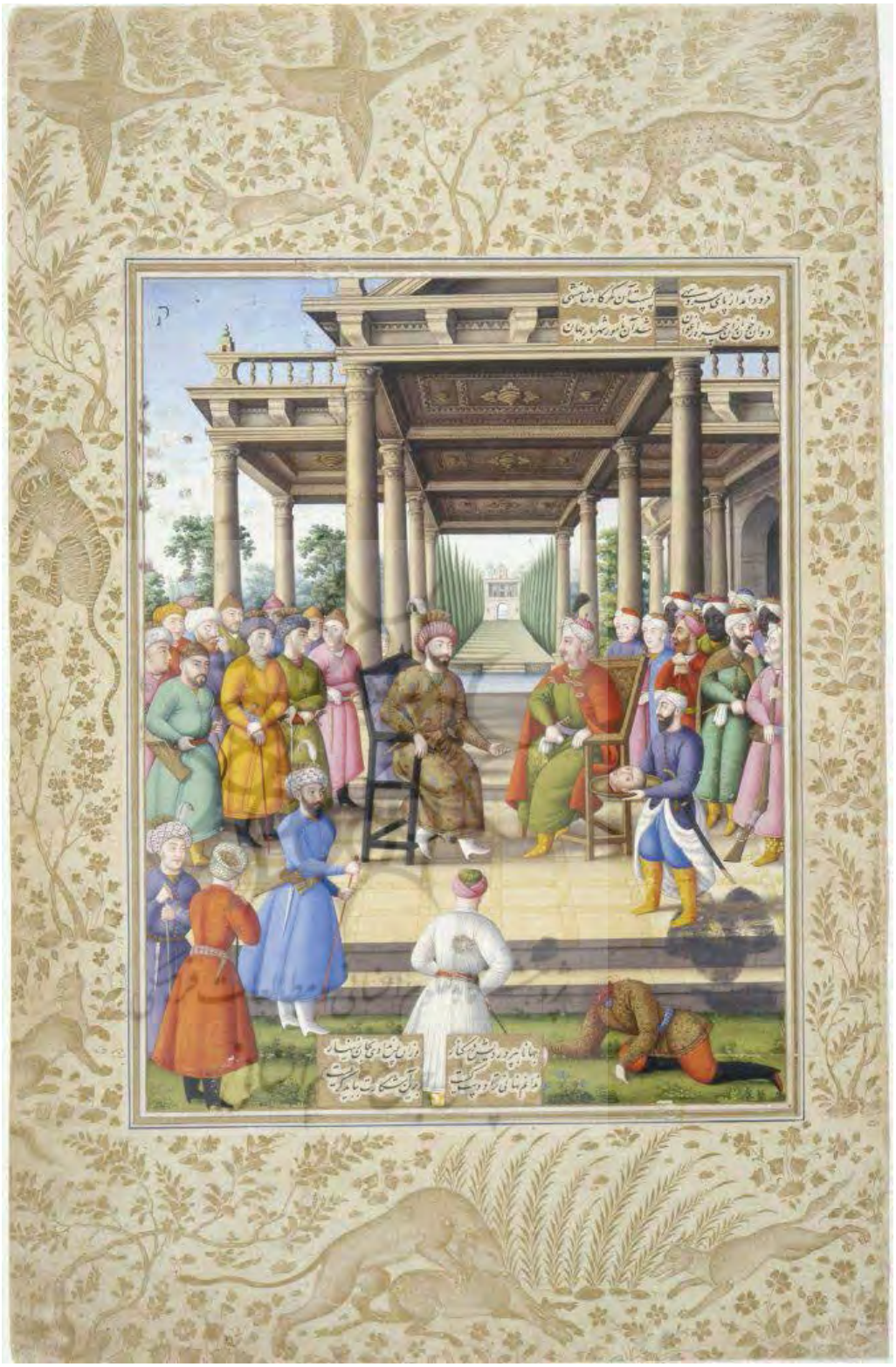
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

تصویر ۴، اعطای انگشتر: در این اثر نیز فرش بزرگی که گل‌های درشت آبی، صورتی و قرمز و زمینه‌ای به‌رنگ زرد پُررنگ دارد، همانند کاشی‌های نقاشی «سیمرغ و رستم» از روبه‌رو کشیده شده است. این فرش، همانند کاشی و فرش‌های سه اثر پیشین، پرسپکتیو ندارد. برروی همین فرش، فرش کوچک‌تری کشیده است که شخصیت اصلی برروی آن نشسته و در حال اعطای انگشتر است. این فرش با گل‌های ریز قرمز، حسی از پرسپکتیو را القا می‌کند، اما دقیقاً مشخص نیست که چگونه برروی فرش بزرگ‌تری که پرسپکتیو ندارد پهن شده است. در سمت راست این فرش کوچک‌تر چند دفتر با جلدهای سبز و زرد قرار گرفته‌اند که پرسپکتیو آن‌ها خالی از اشکال نیست.

تصویر ۴. اعطای انگشتر، با رقم یا صاحب‌الزمان، حدود ۱۶۹۶ م.، آبرنگ، ۳۰٫۳×۲۲٫۲ سانتی‌متر (کتابخانهٔ سنت‌پترزبورگ).

آثاری را که برشمردم، صرفاً نمونه‌هایی بودند که ترکیبی از پرسپکتیوهای صحیح و نادرست را در آثار محمدزمان نشان می‌دهند. پرسپکتیوهای درست و گاه نادرست را در برخی از دیگر آثار محمدزمان نیز می‌توان مشاهده کرد. به‌عنوان نمونه‌ای دیگر در نقاشی «سر ایرج به برادرانش سلم و تور تقدیم می‌شود» (تصویر ۵) نیز اگرچه مضمون نقاشی ایرانی است و شخصیت‌ها لباس ایرانی بر تن دارند، اما آرایش صحنه و معماری بنا اروپایی (ایتالیایی قرن شانزدهمی) است. «الینور سیمز» در کتاب تصاویر بی‌همتا: نقاشی ایرانی و منابعش به «پرسپکتیو ناهمخوان»[۸] این کار اشاره کرده است (Sims, 2002: 187). در این کار نیز دوباره پرسپکتیو دو ردیف درختان سرو و اجزای دیگر (مثل سطحی که صندلی سلم و تور برروی آن قرار گرفته است) با یکدیگر هم‌خوانی ندارند. با این تفاصیل، حال صورت‌بندی مسأله چنین است: محمدزمان در آثار تقلیدی خود پرسپکتیو را صحیح اجرا کرده و بنابراین تاحدودی با این فن آشنا بوده است، اما در آثار اصیل او گاه پرسپکتیوهای صحیح و گاه غلط مشاهده می‌شود. چگونه می‌توان این امر را توضیح داد؟

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020



تصویر ۵. سر ایرج به برادرانش سلم و تور تقدیم می‌شود، اثر محمدزمان، حدود ۷۶-۱۶۷۵ م، ۲۴٫۹×۱۹ سانتی‌متر (کتابخانهٔ چستربیتی: دوبلین).

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

دو فرضیه درمورد پرسپکتیوهای صحیح و نادرست محمدزمان

ترکیب نقطه‌دیدهای متفاوت در بخشی از آثار اصیل محمدزمان از دو حال نمی‌تواند خارج باشد:

۱- کاربرد هم‌زمان پرسپکتیوهای صحیح و نادرست در آثار اصیل محمدزمان نشانه‌ای از سستی و ضعف او در به‌کارگیری این فن هستند. این نظر را پیش‌تر کریم‌زاده تبریزی اظهار داشته و نوشته است: «[...] در کارهای کلاسیک وی که عموماً موضوعات مذهبی و مسیحی هستند، شیوه‌ها کاملاً اروپایی بوده و ارائه پرسپکتیو و نشست سایه‌ها و سایر نکات بارز دیگر دقیق و پرمحتوا است، ولی در کارهای اختصاصی وی که او را شیوهٔ «محمدزمانی» نامیده‌ایم، مراحل پرسپکتیو سست‌تر شده و [...]» (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۷۵۶). استفادهٔ عمده‌ای که کریم‌زاده از توجه به سستی پرسپکتیو در آثار اصیل محمدزمان کرده، در جهت اثبات این نکته بوده است که محمدزمان به فرنگ سفر نکرده و تحت آموزش‌های آکادمیک قرار نگرفته بوده است؛ چراکه اگر چنین می‌بود، در این‌صورت آن اشتباهات ابتدایی وجود نمی‌داشتند. این ملاحظه می‌تواند صحیح باشد، اما درواقع پاسخی در جهت توضیح «شیوهٔ محمدزمانی» نیست؛ چراکه نتیجهٔ رأی کریم‌زاده نهایتاً این خواهد بود که عمدهٔ این شیوه یا «مکتب ابتکاری» (همان: ۷۵۱) چیزی جز نوعی نقص و سستی نیست! به‌علاوه باورپذیر به‌نظر نمی‌رسد که محمدزمان در آثار تقلیدی خود شیوه‌های فرنگی، خصوصاً پرسپکتیو را اجرا کرده باشد، اما در آثار «اصیل» خود به یک‌باره چشم بر تمام آن ظرایف بسته و اجزایی از اثر را به‌صورت دل‌بخواهی دارای پرسپکتیو کشیده باشد؛ برای مثال، اگر در سیمرغ و تولد رستم، کاشی‌ها با ظرافت و به‌شیوهٔ قدیمی (بدون پرسپکتیو) کشیده شده‌اند، برای نقاش آسان‌تر آن بوده که منقل و سایر اجزا را نیز به همان شکل تصویر کند.

۲- محمدزمان آگاهانه یا ناآگاهانه دست به تجربه‌ای جدید زده است. آثار او هم‌چون بسیاری از وجوه حیات دورهٔ صفوی، از سویی در میدان جاذبهٔ سنت قرار داشتند و از سوی دیگر ناظرِ پیشرفت‌های تمدن غربی بودند. نکتهٔ مهم آن است که اخذ برخی از این وجوه جدید ضروری بود؛ به‌طور مثال، پذیرش پیشرفت‌های غربی در زمینهٔ پزشکی ناگزیر بود -که البته جز در موارد اندک‌شماری تا اواسط دورهٔ قاجار به تعویق افتاد؛ و یا به‌طور مثال، فهمیدن منطق جدید جنگ‌ها و بهره بردن از تجهیزات نظامی جدید اهمیت فراوانی داشت- که البته چنان‌که می‌دانیم عدم پذیرش آن منجر به فاجعه شد. آیا در نقاشی نیز چنین ضرورتی وجود داشت؟ البته رقابت میان هنرمندان ایرانی و فرنگی می‌تواند پاسخی به این ضرورت باشد، اما محمدزمان و دیگران با «آثار تقلیدی» خود می‌توانستند این نیاز را برطرف کنند. اگر به نمونه‌هایی که از آثار اصیل محمدزمان آورده شد توجه کنیم، درمی‌یابیم که در تمام این آثار کف‌پوش‌ها (فرش یا کاشی) به‌شیوهٔ نگارگری قدیم کشیده شده‌اند و برخی از اجزای دارای پرسپکتیوِ جدید برروی این «بستر» نقاشی شده‌اند. آیا نمی‌توان این نظر را مطرح کرد که محمدزمان در جست‌وجوی راه‌حلی برای ترکیب آن فضای «مثالی» و آن فضای کمی و «سوبژکتیو» بوده است؟ وارد کردن آن اجزای دارای پرسپکتیو در آثاری که بستری سنتی داشتند، منجر به نوعی سردرگمی «نگاه» ناظر و نقاش می‌شده است. البته در بخش‌هایی از پس‌زمینه و یا آن بخش‌هایی از ترکیب‌بندی کلی اثر که پیوند وثیقی با این بستر نداشتند، نقاش ما می‌توانسته است تجربهٔ خود را در ردیف درختان، یا عمارت‌هایی برروی تپه‌ها و یا برخی مؤلفه‌های معماری در معرض نمایش بگذارد. مقصود از این «بستر سنتی» هم موضوع این آثار است و هم فرم آن‌ها که در متافیزیک سنت با هم سنخیت داشتند. به بیان دیگر می‌توان به گفتن این نظر خطر کرد که محمدزمان متوجه اشتباه خود در پرسپکتیوهای ساده‌ای چون حوض، منقل، طاق و غیره بوده است، اما به عمد آن‌ها را هم‌چون پرسش‌هایی که برایشان پاسخی نداشته، در میان اجزای تصویر تعبیه کرده است. صورت ساده شدهٔ این پرسش آن است که چگونه می‌توان در یک اثر هم قدیم را حفظ کرد و هم با وارد کردن عناصر جدید، از آن عبور کرد؛

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]

Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

یعنی هم آن فضای مثالی و هم آن پرسپکتیو را توأمان به نمایش گذاشت. به بیانی دیگر، هم با عصرجدید همراه شد و هم مواریث اسلاف را حفظ کرد. این پرسش تا مدت‌ها پس از محمدزمان نیز پاسخی نیافت و یا امکان پاسخ به آن وجود نداشت، اما تصاویر اصیل محمدزمان هم‌چون محملی برای آن پرسش باقی‌ماندند. از این‌رو وجه اصیل و بدیع آثار محمدزمان تخته‌بند نوعی «سستی یا نقص» نمی‌شود و سبک او در اصطلاح «فرنگی‌سازی» خلاصه نمی‌گردد[۹]. در این فرضیه، تصاویر محمدزمان آبستن نوعی پرسش بودند که در وهلهٔ نخست می‌توانست پرسشی درباب صورت‌های ممکن «پیشرفت هنری» باشد و در گام بعد به پرسش‌هایی در سطوح و لایه‌های بزرگ‌تر بینجامد. باری، متنی وجود ندارد که بتوان از طریق آن پی به معانی و ماهیت کار محمدزمان برد. آنچه در اختیار داریم صرفاً تصاویر و آثار اوست.

فقدان مبنای نظری و نگاه خیرهٔ گمشدهٔ محمدزمان

در پایان بخش قبل و ذیل فرضیهٔ دوم به این نکته اشاره کردم که محمدزمان گویی پرسشی را در آثار خود تعبیه کرده و از طریق کاربرد توأمان پرسپکتیوهای صحیح و نادرست آن را برای مخاطبی نشانه‌گذاری کرده است. در مقابل این فرضیه می‌توان این پرسش را مطرح کرد که چرا محمدزمان و یا نویسندگان آن عصر، چنین پرسشی را به‌صورت نظری -و نه در خود آثار- مطرح نکردند و در جست‌وجوی یافتن پاسخ یا پیشنهادی برنیامدند؟ به‌دلایل پیچیده‌ای که فراتر از چهارچوب بحث این مقاله است[۱۰]، بحث نظری دربارهٔ نسبت میان صِناعات قدیم و هنرهای جدید، حتی تا اواخر دورهٔ قاجار ممکن نبود. وانگهی، فارغ از این «امکان/عدم امکان» متنی را سراغ نداریم که در آن ایام به ماهیت «فرنگی‌سازی» و یا نسبت فضای مثالی نگارگری ایرانی و پرسپکتیو پرداخته باشد. آنچه در قالب متن در اختیار داریم، شامل برخی فتوت‌نامه‌ها، تذکره‌نویسی‌ها، قواعد عملی صناعات و برخی مطالب پراکنده است که «هنرها» فی‌نفسه «موضوع» آن‌ها نیستند و به طریق اولی بحث نظری در باب «جدال قدیم و جدید» نیز در آن‌ها وجود ندارد؛ بنا بر این‌ملاحظه، پذیرفتنی به‌نظر می‌رسد که نه‌تنها محمدزمان، بلکه حکما و نویسندگان آن ایام نیز ابزار مفهومی لازم برای صورت‌بندی نظری مسأله را در اختیار نداشتند. محمدزمان به‌عنوان نقاش و «مرد عمل»، در حال تجربه‌ای بوده که مسبوق به سابقه‌ای نبوده است و به‌عنوان کسی که در آغازِ چنین مسیری گام برمی‌داشته، آنچه در اختیار داشته صرفاً «تصویر» بوده است. از همین‌رو، خواه آگاهانه و چه ناآگاهانه، تصوری از پرسشی پیدا کرده بوده است که می‌بایست آن‌را در آثار خود -و یا دست‌کم در برخی از آثار خود- مطرح می‌کرده است. از این‌رو برای نقاش ما، در فقدان مبنای نظری، تصویر هم‌چون عرصهٔ ناگزیر جدال آن مفاهیم قدیم و جدید بوده است. اما ماهیت این پرسش چه بوده است و چرا محمدزمان و دیگرانی که به اقتفای او در این مسیر گام گذاشتند، نتوانستند به سرمنزل برسند؟ برای پاسخ به این پرسش بایست اشاره‌ای مختصر به پرسپکتیو در غرب کرد.

بلتینگ در بخشی از کتابی که پیش‌تر به آن اشاره شد، از قول «گُتفرید بوئم» آورده است که پرسپکتیو جلوهٔ «انقلابی شناختی» بود: با عطا کردن موقعیتی ممتاز به ناظر در مقابل تصویر، به‌طور مشابه موقعیتی مهم در جهان به او عطا می‌شد. در نتیجه پرسپکتیو جلوهٔ نوعی انسان‌محوری بود که از جهان‌بینی خدامحور قرون میانه رها شده بود. هنر رُنسانس چنین انسانی را که به‌عنوان «فرد» شناخته می‌شد از دو وجه مورد تجلیل قرار می‌داد: نقاشی پرترهٔ «افراد» و دیگری «نقاشی‌کردن نگاه خیرهٔ ناظر» یا همان پرسپکتیو. این دو «صورت نمادین» در یک زمان ابداع شده بودند (Belting, 2011: 18). با این‌وصف، اگر به مورد محمدزمان بازگردیم، اولاً درمی‌یابیم که آثار او و تقریباً تمام معاصران او «هنرهای درباری» بودند و آنچه در آن‌ها نمی‌توانست اهمیتی داشته باشد، «نگاه خیرهٔ» ناظری بود که به جایگاه «فرد» ارتقا یافته باشد. در پرسپکتیو، ناظر و نقطه‌نظر

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

اهمیت داشت و در نگارگری ایرانی منظر جایی نداشت. در اینجا بحث نه برسر ارزش‌گذاری این دو شیوه، بلکه دربارهٔ توضیح آثار محمدزمان است. آنچه محمدزمان نمی‌توانست در آثارش به تصویر بکشد، همین «نگاه خیره» بود و بنابراین گاه حوضی یا طاقی را از منظری می‌کشید که نمونه‌اش را در آثار فرنگی دیده بود و به‌ناچار آن را برروی بستری می‌کشید که در سنت وجود داشت. به بیان دیگر، می‌توان گفت آثار او ناظری که به مقام «فرد» ارتقا یافته باشد نداشت. چنین آثاری اگرچه امروزه مشابهتی با برخی از آثار هنر مدرن دارند، اما در متافیزیکی یک‌سر متفاوت ساخته و پرداخته شده‌اند. در آثار محمدزمان جست‌وجویی غریزی -اگر بتوان گفت- برای پرسش از نسبت دو صورت نمادین، نقاشی شده است و در آثار مدرن جست‌وجویی خلاقانه در به‌چالش‌کشیدن آن نگاه خیره و فضای کمی پیشینیان. بخشی از هنرمندان قرن بیستم میلادی پرسپکتیو را هم‌چون یک سنت در اختیار داشتند و می‌بایست در آفرینش‌های هنری از آن فراتر می‌رفتند، اما محمدزمان در ملتقای میان دو سنت نگارگری ایرانی و نقاشی جدید غربی به‌دنبال راه چاره بود. درواقع حتی می‌توان پا از این فراتر گذاشت و ادعا کرد که در آثار محمدزمان نه پرسپکتیو صحیح و نه نادرست وجود دارد، آنچه وجود دارد مؤلفه‌هایی از دو سنت نگارگری ایرانی و نقاشی جدید فرنگی است که هم‌چون دو امر ناهمگون درکنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. برروی یک قالی یا کف‌پوشی که عاری از هرگونه پرسپکتیوی است، چگونه می‌توان پرسپکتیو یک شئ را صحیح یا غلط دانست؟ ذکر این نکته نیز حائز اهمیت است که چنین ترکیبی از پرسپکتیوهای صحیح و نادرست چیزی از ارزش هنری آثار محمدزمان نمی‌کاهد، بلکه آن را در جایگاه نوعی سبک و «صورتی نمادین» می‌نشاند.

«اروین پانُفسکی» در این‌باره و به مناسبتی دیگر چنین نوشته است:

> «مسلماً این بیشتر به امری ریاضیاتی می‌ماند تا هنری، چراکه می‌توان با نگاه داشتن جانب انصاف گفت که نقصان نسبی ساختار پرسپکتیوی، درواقع حتی غیاب آن، ربطی به ارزش هنری ندارد [...] اما اگر پرسپکتیو عامل ارزش‌گذاری نیست، بی‌شک عامل سبک است. درواقع، حتی می‌توان آن‌را (با تعمیم اصطلاح مناسب «ارنست کاسیرر» به تاریخ هنر) یکی از آن «صورت‌های نمادین»ی دانست که در آن «معنای روحانی به نشانه‌ای انضمامی و مادی الصاق می‌شود و ذاتاً به این نشانه داده می‌شود». این است دلیل آن‌که چرا پرسش از دوره‌های هنری و سرزمین‌های آن و نوع پرسپکتیو آن‌ها اهمیت دارد و نه صرفاً این‌که آیا پرسپکتیو دارند یا نه (Panofsky, 1991: 40-41).

از این‌رو می‌توان ترکیب پرسپکتیوهای صحیح و غلط محمدزمان را «نشانه»ای -و هم‌چنین «سبک»ی- دانست که مدلول آن «معنایی روحانی» است. منظور از این «معنای روحانی» همانا تلاقی قدیم و جدید در عصرصفوی است.

پیش و پس از محمدزمان

در آغاز دودمان صفویه، واقع‌گرایی یا به بیان دقیق‌تر انعکاس جنبه‌های مختلفی از زندگی روزمره در نقاشی، با آثار بهزاد شدت گرفته بود. «گرابار» در این‌باره نوشته است که این واقع‌گرایی «در نقاشی ایرانی اواخر قرن هفتم و قرن هشتم هجری قمری جز به‌صورت گهگاهی در تصاویر کلیله‌ودمنه به‌ندرت حضور دارد» و از نیمهٔ دوم قرن نهم هجری قمری در بسیاری از تصاویر نسخه‌ها پدیدار می‌شود (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۴۴-۱۴۳). این واقع‌گرایی را که عمدتاً به بهزاد نسبت داده شده است، می‌توان در بسیاری از آثار او دید، هم‌چون: «غرق‌شدن مرد ریش‌دار» در نسخه‌ای از منطق‌الطیر عطار، و یا «هارون‌الرشید در حمام» در نسخه‌ای از خمسهٔ نظامی[۱۱]. با این‌حال، اهمیت بهزاد «در

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

این است که او در نوآوری‌هایش هیچ‌گاه از چهارچوب کلی زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی خارج نمی‌شود» (پاکباز، ۱۳۹۳: ۸۴). علاوه‌بر آن، در آن دوره پیوند میان نقاشی و متن به دو دلیل عمدهٔ کاهش حمایت درباری و رشد طبقهٔ بازرگان سست شده بود (همان: ۹۶). این عوامل زمینه‌هایی را فراهم کرده بودند که «وارثان کِلک بهزاد» و نهایتاً رضا عباسی بتوانند با حفظ ساختارها و چهارچوب‌های زیبایی‌شناسانهٔ نگارگری دست به تجربیاتی تازه در مضامین نقاشی بزنند. در آثار رضا، مضامینی وجود دارند که از پیش خبر از تحولی در نقاشی ایرانی می‌دهند. برای نمونه در نقاشی «برهنهٔ لمیده» که احتمالاً از روی گراوری اروپایی کشیده شده است، هم می‌توان تأثیر هنر اروپایی در عین حفظ ساختار نقاشی ایرانی را دید و هم نوعی تابوشکنی را که تا آن زمان در نقاشی ایرانی سابقهٔ چندانی نداشته است[۱۲]، در برخی از آثار رضا هم‌چون «اروپایی ایستاده با سگ» و یا «شراب دادن اروپایی به سگ» فرنگی‌ها تصویر شده‌اند. کار اخیر نه‌تنها آخرین اثر تاریخ‌دار رضا است، بلکه در تک‌چهرهٔ معروف رضا عباسی اثر «معین مصور» نیز، او در حال کشیدن نقاشی یک فرنگی است. این آثار را می‌توان نشانه‌ای از آن دانست که توجه نقاش ایرانی به اروپایی‌ها و آنچه پیرامون او می‌گذشته است، جلب شده بوده است. علاوه‌بر آن، در برخی از آثار رضا عباسی می‌توان نوعی تضاد میان جدید و قدیم، پیر و جوان، را دید (به‌طور مثال در طراحی «یکه‌سوار ریش‌دار و دو شکارچی»)[۱۳]. شاگردان رضا عباسی نیز در این مسیرها دست به تجربیات ارزشمندی زده بودند. تمام این آثار و عوامل زمینه‌ای را فراهم کرده بودند که درنهایت فرم نقاشی ایرانی نیز دستخوش تغییر گردد، اما هنوز چاره و راه‌حلی برای حفظ و در عین‌حال گذار از آن فرم پیشنهاد نشده بود. آثار محمدزمان و برخی از آثار علیقلی جبادار (به‌طور مثال «شاه‌سلیمان و درباریان در اصفهان») را باید در ادامهٔ این مسیر و در جهت پاسخ به این پرسش دید که چگونه می‌توان در فرم نقاشی دست به «تلفیق» زد. مهم‌ترین مسأله در این‌میان «پرسپکتیو» بود.

پس از محمدزمان، پیروان او در همین مسیر گام برداشتند، اما پرسشی را که محمدزمان در قالب تصویر مطرح کرده بود، به‌عنوان پاسخی قطعی و صرفاً یک سبک هنری پذیرفتند. این امر تا زمان «کمال‌الملک» کم‌وبیش ادامه داشت و چون ازحیث نظری تبیین نشده بود، نهایتاً نتیجه‌ای جز استیلای آن پرسپکتیو غربی بر فضای سنتی و مثالی نقاشی ایرانی نمی‌توانست وجود داشته باشد. طبیعی است که چنین ترکیبی برای اروپایی‌ها و سیاحانی که به ایران سفر می‌کرده‌اند نیز قابل فهم نبوده است؛ به‌طور مثال، «یاکوب ادوارد پولاک»[۱۴] که به دعوت امیرکبیر برای تدریس در دارالفنون آمده بود در بخشی از کتاب خود نوشته است که ایرانیان «کلاً از علم مناظر و مرایا بی‌خبر هستند، بدان حد که توانائی ندارند در زمینهٔ منظره‌سازی تابلوئی را که ازنظر پرسپکتیو درست کشیده شده از اثری بی‌معنی تمیز دهند» (پولاک، ۱۳۶۸: ۲۰۰). مشخص نیست که پولاک چه آثاری را در ایران دیده بوده است، اما به حدس می‌توان گفت که پولاک نمی‌توانسته است متوجه معنای تلفیق پرسپکتیو غربی و فضای نگارگری ایرانی شود. حتی گاه درمورد کمال‌الملک گفته شده است که او غلط‌ها و نقص‌های صنعت نقاشی ایران را اصلاح کرد (دهباشی و بهنام‌شباهنگ، ۱۳۶۶: ۱۲۲- جمله از عبدالحسین نوائی است). آنچه نوائی به‌عنوان «غلط و نقص» در «صنعت نقاشی ایران» قلمداد کرده عبارت است از صورت «بدوی و سادهٔ آن» و هم‌چنین «عدم مطابقت با تناسبات و ظرایفی که در طبیعت به ودیعت نهاده شده است» (همان) که یکی از نمونه‌های بارز آن می‌تواند پرسپکتیو باشد. آثار محمدزمان در دورهٔ «گذار» نقاشی ایرانی، نه اصلاح سبک پیشینیان بود، نه تکرار آن و نه حتی نوعی سرسپردگی به فرنگ. آثار محمدزمان ملتقای این وجوه بود و به پرسشی می‌مانست که در تصویر طرح شده بود، اما پاسخی ساده و روشن نداشت.

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

نتیجه‌گیری

دو بخش عمدهٔ آثار محمدزمان، آثار کپی او از روی نمونه‌های فرنگی و آثار اصیل هستند. او در آثار تقلیدی خود و هم‌چنین در بخش‌هایی از آثار اصیل خود شیوهٔ پرسپکتیو را به‌درستی اجرا کرده است، اما در بخشی از آثار گروه دوم مرتکب سهو و خطاهای ساده‌ای شده است؛ با این‌حال، به‌نظر می‌رسد که محمدزمان آگاهانه و یا ناآگاهانه، پرسشی را در باب نسبت میان پرسپکتیو غربی و فضای مثالی نگارگری ایرانی نشانه‌گذاری کرده است. این پرسش پس از او نه به‌عنوان یک پرسش، بلکه غالباً به‌مثابهٔ نوعی سبک (به‌اصطلاح فرنگی‌سازی) تلقی شد و بنابراین مغفول ماند. یکی از دلایل این امر، فقدان مباحث نظری درباب جدال میان مؤلفه‌های جدید و قدیم در نقاشی ایرانی بوده است. سبک یا پرسش محمدزمان نهایتاً با غلبهٔ رویکرد کمال‌الملک، دست‌کم تا مدتی محو شد و پس از آن نیز به‌نوعی سستی و ضعف تعبیر شد. آثار اصیل محمدزمان، توجه مخاطب امروزی را به سرآغاز جدال میان عناصر قدیم و جدید در نقاشی ایرانی جلب می‌کنند و آن پرسش را برایش تکرار می‌کنند. ازاین‌رو می‌توان گفت آثار محمدزمان تجلی روح زمانه‌ایی هستند که از یک‌سوی پا در سنت دارد و از سوی دیگر ناگزیر می‌بایست وارد عصری جدید نیز بشود. در این‌میان ذهن نقاش، نگاه خیرهٔ او و مخاطب و هم‌چنین خود اثر دستخوش نوعی تشویش می‌شوند و به یافتن پاسخ برمی‌آیند: در یک کلام، تصویر محمل پرسش و اندیشیدن می‌شود. پرسپکتیو تنها عامل جدیدی نبود که محمدزمان می‌بایست با آن روبه‌رو می‌شد؛ به‌عنوان نمونه، منبع نور و سایه‌پردازی نیز که در نگارگری سنتی وجود نداشت، در برخی از آثار او نشان داده شده است. نقاشی «اتراق شبانه» نمونه‌ای است که به‌خوبی نقش منبع نور در نقاشی ایرانی و به‌تصویر کشیدن شب را به‌صورتی جدید نشان می‌دهد. نمی‌توان نمونه‌ای را مشابه این اثر در تاریخ نقاشی ایرانی تا آن زمان یافت («علیقلی جبادار» نیز در همان ایام اثری مشابه را کشیده است و نمونه‌های اندکی از این نوع نورپردازی را تا دورهٔ قاجار می‌توان برشمرد که استنساخ «محمودخان ملک‌الشعراء» جزو بهترین نمونه‌های آن است). چهره‌پردازی و مناظر درختان و کوه‌های پس‌زمینه نیز در برخی از آثار محمدزمان جزو تجربیات جدید او محسوب می‌شوند. به‌نظر می‌رسد که محمدزمان توانسته است چنین عناصری را در آثار خود استفاده کند و با چالشی مواجه نبوده است. اما در مورد پرسپکتیو وضع متفاوت بود؛ محمدزمان در استفاده از پرسپکتیو متوجه نوعی ناهمگونی و عدم سنخیت بنیادین شده و کوشیده بوده تا این مسأله را به مثابهٔ پرسشی که در انتظار راه چاره و پاسخ است، به تصویر بکشد.

پی‌نوشت

1. Hans Belting

۲. در میان منابع فارسی دو نوشته دربارهٔ احوال و آثار محمدزمان حائز اهمیت‌اند: یکی، مدخل محمدزمان در جلد دوم کتاب کریم‌زاده تبریزی که مشخصات آن در بخش منابع آمده است. دیگری، کتاب محمدزمان و شیوهٔ فرنگی‌سازی که مشخصات آن نیز در بخش منابع آورده شده است. مقالات متعددی نیز، چه ترجمه و تألیف دربارهٔ وجوهی از زندگی و آثار او نوشته شده‌اند.

3. Raphael Sadeler

۴. دربارهٔ این آثار که کریم‌زاده ۶ مورد از آن‌ها را مشخص کرده است ر. ک. به: (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۷۳۴).

۵. دربارهٔ نقاشان اروپایی در دورهٔ صفویه ر. ک. به: (آژند، ۱۳۸۳).

۶. در مورد این تصاویر ر. ک. به: (افشارمهاجر، ۱۳۹۱: ۳۵، تصاویر ۱۳۳-۱۳۱).

۷. فضل تقدم در توجه به پرسپکتیوهای ناصحیح محمدزمان، از آنِ کریم‌زاده است. کریم‌زاده نمونه‌هایی از این موارد را ذکرکرده و حتی صورت صحیح آن‌ها را ترسیم کرده است؛ با این حال، چنان‌که اشاره خواهد شد، تفسیری که در اینجا مطرح می‌شود متفاوت است با نگاه او به این موارد.

8. Unaligned Perspective

۹. هم‌چون بسیاری از سایر افرادی که با نگاه به غرب دست به ابداع و طرح پرسش زده‌اند، محمدزمان نیز در برخی از نوشته‌های فارسی محکوم شده است. بخشی از این نوشته‌ها مبتنی بر وقایعی است که سندیت تاریخی ندارند. به‌عنوان نمونه ر. ک. به: (هدایت، ۱۳۶۵).

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.149]

Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

۱۰. راقم این سطور این بحث را در رساله‌ای به تفصیل مطرح کرده است. در اینجا پرداختن به آن ممکن نیست، ولی در عین‌حال خللی هم در بحث اصلی وارد نمی‌شود.

۱۱. برای نمونه‌های بیشتر ر. ک. به: (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۵۴-۱۴۳؛ پاکباز، ۱۳۹۳: ۸۴).

۱۲. این احتمال نیز مطرح شده است که این نقاشی از روی طرحی مشابه که از روی مدل زنده کشیده شده، الگوبرداری شده است؛ با این‌حال، احتمال آن‌که این نقاشی از روی گراوری از «کلئوپاترا» اثر «مارکانتونیو رایموندی» که خود نیز از روی اثر «رافائل» کشیده شده است، کشیده شده باشد بیشتر است (ر. ک. به: کنبی، ۱۳۹۳: ۳۷). برهنه‌نگاری در تاریخ کتاب‌آرایی ایران اگرچه بی‌سابقه نبوده است، اما عمدتاً درمورد آثاری چون «نگریستن خسرو به آب‌تنی شیرین»، «اسکندر و پریان دریایی» و یا تصاویر نیم‌برهنهٔ «آدم و حوا» در قصص‌الانبیاء بوده است (همان).

۱۳. دربارهٔ این اثر ر. ک. به: (کنبی، ۱۳۹۳: ۱۲۹).

14. Jakob Eduard Polak

کتابنامه

- آژند، یعقوب، (۱۳۸۳). «نقاشان اروپایی در ایران: دورهٔ صفوی». نشریهٔ دانشکدهٔ هنرهای زیبا. دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۱۹، صص: ۸۳-۷۵.

- آژند، یعقوب، (۱۳۸۹). محمدزمان و شیوهٔ فرنگی‌سازی. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی وابسته به انتشارات امیرکبیر.

- افشارمهاجر، کامران، (۱۳۹۱). هنرمند ایرانی و مدرنیسم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران. چاپ دوم.

- آقایی، عبدالله؛ و قادرنژاد، مهدی، (۱۳۹۷). «متاع پرسپکتیو: زمینهٔ اقتصادی پیدایش پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی». مجلهٔ باغ‌نظر، شمارهٔ ۵۸، صص: ۱۰۰-۸۹.

- پاکباز، رویین، (۱۳۹۳). نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز). تهران: انتشارات زرّین و سیمین، چاپ دوازدهم.

- پاموک، اورهان، (۱۳۸۹). نام من سرخ. ترجمهٔ عین‌الله غریب، تهران: نشرچشمه.

- پولاک، یاکوب ادوارد، (۱۳۶۸). سفرنامهٔ پولاک: ایران و ایرانیان. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

- دهباشی، علی؛ و بهنام‌شباهنگ، داراب، (۱۳۶۶). یادنامهٔ کمال‌الملک. مجموعهٔ مقالات از: فروغی، غنی، نوائی، جمالزاده، آغداشلو، پاکباز و دیگران، تهران: نشر چکامه.

- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی، (۱۳۶۹). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران (و برخی از مشاهیر نگارگری هند و عثمانی). جلد دوم، لندن.

- کنبی، شیلا، (۱۳۹۳). رضا عباسی: اصلاح‌گر سرکش. ترجمهٔ یعقوب آژند. چاپ سوم، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن» و فرهنگستان هنر.

- گرابار، اولگ، (۱۳۹۰). مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمهٔ مهرداد وحدتی‌دانشمند. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن» و فرهنگستان هنر. چاپ دوم.

- هدایت، هادی، (۱۳۶۵). «مروری بر احوال و آثار محمدزمان (نگارگر عصرصفوی): اسیر وسوسه‌های دلباختگی و فریب». فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۱۱، صص:۸۷-۶۶.

- Belting, H., (2011). *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*. Tr. By Deborah Lucas Schneider, The Belknap Press of Harvard University Press.

- Panofsky, E., (1991). *Perspective as Symbolic Form.* Tr. By Christopher S. Wood, Zone Books, NY.

- Sims, E., (2002). *Peerless images: Persian painting and its sources. with Boris I.* Marshak and Ernst J. Grube, Yale University Press.