مطالعه تطبیقی نقوش قلمدان های روسی و ایرانی به سبک روسی در مجموعه آثار لاکی ناصر خلیلی

سیدجلال دیده ور فومنی[1]

دریافت: ۹۵/۰۸/۰۵، پذیرش: ۹۵/۱۰/۲۱

چکیده

در دوران قاجار، بیش از هر زمان دیگری، قلمدان های کاغذی در ایران رونق داشته و نقوش و تصاویری که بر روی سطوح قلمدان و جهت تزئین آنها به کار گرفته می‌شد از تنوع فراوانی برخوردار بوده است. از این میان، مجموعه ای از نقوش بر روی قلمدان‌های ایرانی آن زمان که با تصویر بانویی در سطح فوقانی قلمدان وتصاویری از دسته های گل، پرندگان و یا پرتره هایی از مردان یا زنان در ناحیه بالایی و پایینی این تصویر بانو قرار داشت، مجموعه ای از قلمدان ها را پدید آورده است که نمونه های مشابهی از آن در قلمدان های تولیدی آن زمان کشور روسیه نیز موجود است. در این مقاله قصد برآن بوده است که با روش توصیفی تحلیلی و رویکردی ساختارشناسانه به مطالعه تطبیقی میان نقوش قلمدان های روسی و ایرانی به سبک روسی در مجموعه آثار لاکی ناصر خلیلی، پرداخته شود و نقاط اشتراک و افتراق میان این دو گروه قلمدان، بررسی شود. با توجه به مدارک موجود، تاکنون بررسی دقیق و موشکافانه‌ای برای مطالعه تطبیقی میان نقوش این دو گروه قلمدان صورت نگرفته است و این مقاله اشاره برآن دارد که، هم هنرمندان روسی از سبک نقاشی ایرانی تاثیر پذیرفته‌اند و هم هنرمندان ایرانی از موضوعات مورد استفاده در تابلوهای روسی و غربی، اقتباس نموده‌اند و از آن‌ها در تصویرگری قلمدان‌های ایرانی، استفاده نموده‌اند.

کلید واژه‌ها

ایران، روسیه، نقاشی، مطالعه تطبیقی، قلمدان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

[1] **نویسنده مسئول:** دیده ور فومنی، سیدجلال، دانشجوی کارشناسی ارشد هنراسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
Email: d.fumany@gmail.com

مقدمه

در گذشته هر آن‌که با قلم و دوات که ابزار شایع نوشتن بود سروکار داشت، نیازمند محفظه‌ای به نام قلمدان بود تـا از این ابزار نگهداری کند. در ایران از دوران صفویه تا انتهای قاجار، ساخت قلمدان با استفاده از چسباندن لایه‌هـای کاغـذی و در مواردی به کمک خمیر کاغذ، رواج داشته است. هنرمندان نقاش ایرانی نیز با تصویرگری‌های زیبای خود بـر سـطح قلمـدان، ایـن وسیله‌ی کاربردی را در نزد مصرف‌کنندگان، گرامی‌تر می‌نمودنـد. هـم گـام بـا سـاخت قلمـدان در دوره‌ی قاجاریـه در ایـران، در کشورهای مختلفی از شرق دور گرفته تا اروپای غربی، ساخت قلمدان کاغذی و نقش‌پردازی برآن رواج داشته است. از میان نقوش متنوعی که بر روی قلمدان نگاشته می‌شده است، تصویر بانویی در قابی بر سطح فوقانی قلمدان و نقش‌پـردازی دسـته‌هـای گـل، پرندگان خوش‌الحان و تک چهره‌هایی از مردان و زنان در اطراف تصویر این قاب مرکزی، مجموعه‌ای از نقوش قلمدان را پدید آورد که هم‌زمان در کشورهای ایران و روسیه، نمونه‌هایی از آن دیده می‌شود مضافا براین‌که بر سطح جانبی قلمدان‌های این مجموعـه، قاب عریضیست که دورنمایی از مناظر را به تصویر می‌کشد . اما چه چیز باعث تصویرگری هم زمان نقوش سطح این قلمدان‌ها در آثار هنرمندان ایران و روس گردیده است؟ آیا هنرمندان این دو کشور با یکدیگر در ارتبـاط بـوده‌انـد و از یکـدیگر دراجـرای ایـن تصویرگری‌ها، تاثیر پذیرفته‌اند؟ میزان مهارت هنرمندان دو کشور در اجرای آثار و سطح کیفی آن‌ها در چه حد است؟ برای پاسـخ به این سوال‌ها، براساس شواهد تاریخی، فرض را برآن می‌گذاریم که ایران و روسیه در دوران قاجار، از روابط اقتصادی و فرهنگـی دوسویه‌ای برخوردار بوده‌اند و آثار هنری و من‌جمله قلمدان، میان دو کشور رد و بدل می‌شده است. هدف ما از این بررسی‌هـا آن خواهد بود تا ضمن تجزیه و تحلیل عوامل خارجی تاثیرگذار بر اجرای این نقوش مشـترک بـر قلمـدان‌هـا، بـه تجزیـه و تحلیـل موشکافانه‌ی خود این آثار نیز بپردازیم و نکات اشتراک و این‌همانی‌ها را دریابیم و از تفاوت‌هـا و آنچـه کـه هریـک از ایـن آثـار را اختصاصی کشور سازنده‌اش می‌نماید و به آن هویت می‌بخشد، پـرده بـرداریم. از ایـن‌رو بـرای مطالعـه و بررسـی، مجموعـه‌ای از قلمدان‌های ایرانی و روسی را انتخاب نموده‌ایم که در مجموعه‌ی آثار لاکی ناصر خلیلی، گردآمده‌اند. اهمیـت ایـن مقالـه، اهمیـت شناخت آثار هنریست، شناخت تاثیرات دو فرهنگ و ارتباط متقابل آنها در نقش‌پردازی‌ها و صورتگری‌های رخ نموده بر قلمدان‌ها. ضرورت توجه به این نکته که هنرمندان اگرچه در بستر هنری خویش، بعضا در ایفای آثار از یکدیگر تاثیر می‌پذیرند، لیکن وجـود فرهنگی که هنرمند بر آن متعهد است به آثار او رنگی منحصر به فرد می‌بخشد و نمودی خواهد داشت که یافتن نمونه‌هایی مانند آن در آثار هنرمندی با فرهنگی دیگر را دشوار می‌سازد.

روش تحقیق

در این مقاله با استفاده از روش توصیفی تحلیلی و رویکردی ساختارشناسانه به مطالعه تطبیقی میان نقوش قلمدان های روسـی و ایرانی به سبک روسی در مجموعه آثار لاکی ناصر خلیلی، پرداخته شده است. از میان تعداد زیادی از قلمدان‌های موجـود در ایـن مجموعه، سه قلمدان روسی که با شماره نمونه‌های ۱ تا ۳ در این مقاله نام‌گذاری شده است، به عنوان شاخص قلمدان‌های روسی برگزیده شده و مورد تحلیل قرار گرفته است. همچنین سه قلمدان ایرانی که حائز پارامترهایی بوده‌اند که تشابه خود را با قلمدان-های روسی، یادآور می‌شدند، با شماره نمونه‌های ۴ تا ۶ در این نوشتار انتخاب شده‌انـد و مـورد بررسـی قـرار گرفتـه‌انـد. رویکـرد ساختارشناسانه در مورد هر دو گروه قلمدان‌های ایرانی و روسی، به این شکل به اجرا درآمده است که ابتدا سطح رویی قلمدان به دو قسمت اصلی تفکیک شده است که عبارتند از: سطح فوقانی قلمدان و سطح جانبی آن؛ سپس نقوش مربوط به هر قسـمت بـه چند گروه کلی تفکیک می‌شوند که به این صورت است که بر روی سطح فوقانی قلمدان، در قاب وسط تصویری از یک بـانو نقـش بسته شده است، در بالا و پایین این قاب وسطی، در مواردی تصویر پرتره‌ی انسان ، در نمونه‌هایی تصویر پرنده همراه بـا منظـره و در بعضی موارد، تصویر دسته‌های گل به نمایش درآمده‌اند. سطح جانبی قلمدان نیز معمولا به سه قاب تقسیم می‌شـود کـه قـاب وسطی طویل بوده و تصویری از مناظر بومی کشور سازنده‌ی قلمدان برآن نقش بسته شده است. در مواردی قاب بالا و پایین ایـن منظره حذف شده است و فضای خالی آن با تزئینات زمینه‌ای پر گشته اسـت و در مـواردی نیـز ایـن دو قـاب کوچـک حاشیه‌ای با پرتره‌های انسانی و یا تصاویر پرندگان و در نمونه‌هایی نیز با دورنمایی سـاده از منـاظر، پـر شـده اسـت. در سایر سطوح باقیمانده‌ی قلمدان نیز به طور معمول در نمونه‌های روسی با نقوشی شبیه به اسلیمی و توری‌هـایی همـراه با آن، پر شده است و در نمونه‌های ایرانی با نقوش ختایی آزین بسته شده‌است. در موردی خاص نیـز فضـای خـالی در

نمونه‌ی روسی با تعداد فراوانی ستاره‌های نقره‌ای منقوش شده است. سپس هریک از قاب‌های مورد بحث، تحلیل محتوایی شده است و ساختار ترکیب‌بندی، خطوط راهنما، رنگ‌بندی، ساختار آناتومی و کیفیت اجرای هر بخش، به‌طور مجزا مورد ارزیابی قرار گرفته است. روش توصیف و تحلیل، ترجیحا آن‌گونه بوده است که هرآنچه در نمونه‌ی روسی مورد بررسی قرار گرفته است، معادل آن در جای خود در نمونه‌های ایرانی نیز، تحلیل محتوا صورت بگیرد و همین‌طور هرآنچه در قلمدان‌های هنرمندان ایرانی به‌کار گرفته شده است، قرین آن نیز در نمونه‌های روسی، مورد ارزیابی و موشکافی قرار گیرد. هم‌چنین در دیدی کلی نگر، تمام نکات مورد توجه هر گروه از قلمدان‌ها، همراه با نقاط قوت و ضعف هر دسته، مورد سنجشی جامع قرار گرفته است.

با توجه به کمبود منابع تحقیقاتی با رویکردی تحلیلی و توصیفی پیرامون مقوله‌ی قلمدان، بیشتر حجم این مقاله، به‌جای گردآوری مطالب نگاشته شده توسط سایر نویسندگان، به تجزیه و تحلیل محتوای نقاشی‌ها توسط خود نویسنده‌ی این مقاله، پرداخته شده است.

بحث اصلی

تاریخچه ساخت قلمدان‌های روسی و ایرانی روسی

بنابر آنچه که تاکنون از قلمدان‌های قدیمی در مجموعه‌ها و موزه‌ها گردآمده و در مواجه عموم قرار گرفته است، در اواخر دوران تیموری و اوایل صفوی، اولین قلمدان‌های ساخته شده از کاغذ پدید آمده‌اند. بنابر همین یافته‌ها، تاریخچه‌ی نقاشی روی قلمدان در ایران نیز، به همین دوران می‌رسد. از آن زمان تا اواخر دوره‌ی قاجاریه، قلمدان جزئی لاینفک از ابزار کار خوشنویسان، کاتبان، دانش‌آموزان و هرآنکه با نوشتن سروکار داشته، بوده است. محفظه‌ای که بعضاً آن‌قدر نفیس تهیه می‌شده است که به عنوان هدیه-ای گران‌بها میان درباریان و سفرای کشورهای خارجی، دست‌به دست می‌شده است. اروپائیان نیز مانند ایرانی‌ها، عاشق این محصول ارزنده بوده‌اند و در ممالک خویش به تولید آثار لاکی روغنی و من‌جمله قلمدان می‌پرداخته‌اند. نمونه‌هایی که بعضاً از نظر شیوه‌ی ساخت و نقوش اجراشده بر روی آن‌ها، موارد مشابهی نیز در ایران داشته‌اند.

« نمونه های تحت تملک مجموعه خلیلی به عنوان مثالی واضح، ارتباط و تاثیر متقابل بین محصولات لاکی اروپایی و اسلامی را روشن می‌کند. در قرن نوزدهم کارگاهی در روسیه شروع به ساخت محصولاتی جهت فروش در ایران کرد و کمی بعد، گروهی از نقاشان لاکی ایرانی، این آثار روسی را با هنر خود منطبق کردند. سنت محصولات لاکی روسیه، ریشه در هنر آلمان دارد آنان نیز این هنر را از ابدعات قرن هجدهمی فرانسه به عاریت گرفته‌اند. از این دوره به بعد، مثال‌های چشم‌گیری را می‌توان به طور موازی در کارهای لاکی اسلامی و اروپایی مشاهده و بررسی کرد.» (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۱)

از طرفی پیش از آنکه هنر ساخت قلمدان با استفاده از چسباندن کاغذهای فشرده به یکدیگر، در فرانسه مرسوم شود، جهانگرد فرانسوی، سرژان شاردن، به کارگیری این روش در ساخت قلمدان را توسط استادکاران اصفهانی در دهه‌ی ۱۶۷۰ میلادی، در سفرنامه‌ی خود به تفصیل آورده است. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۲) و این کتاب پس از چاپ خود در فرانسه منشاء اقتباس هنرمندان فرانسوی از شیوه‌ی ساخت قلمدان‌های ایرانی شد. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۲)

در رابطه با نقوش زینتی نیز باید در نظر داشت که نقاشان لاکی اصفهانی، چند دهه مقدم بر همتایان فرانسوی خود، به اجرای مینیاتورهای رنگی بر وسایل کوچک پرداخته بودند و اروپاییان این نقوش ایرانی را با اینکه اصالتی ایرانی داشت، در فرم و قالب آثار خود به کار می‌گرفتند. (ادیب برومند، ۱۳۶۶: ۲۶)

و این‌گونه می‌توان اظهار داشت که قلمدان‌های روسی و همچنین انواعی به سبک روسی آخرین مرحله از یک سفر دوره‌ای است:« روشی که نتیجه ممارست و سخت‌کوشی صنعت‌گران صحاف و کمان‌سازان ایرانی اواخر قرن ۱۵ میلادی، در تقلید و مشابه‌سازی آلات لاکی شرق دور حاصل آمد، دویست سال بعد، به فرانسه رسید. برادران مارتین در فرانسه از این روش در ساخت انفیه دان‌هایی بهره بردند که در آن زمان متقاضی زیادی در سراسر اروپا داشت. توفیق برادران مارتین در این راه چنان بود که آلمانی‌ها نیز به تقلید از ایشان پرداختند. سپس نوبت به روسیه رسید تا دست به ساخت انفیه دان‌های لاکی ببرند. ساخت این اجناس در روسیه تا آخرین ربع قرت ۱۹ میلادی تداوم یافت اما «ورنی مارتین» به واسطه‌ی به‌کارگیری روش‌های جدید و ارزان-تر، کماکان سراسر اروپا را در تسخیر داشت و بنابراین محصولات روسی در اروپا با اقبال چندانی مواجه نمی‌شدند. اما ایران به

عنوان خانه‌ی اصلی این فن و روش، همچنان خواهان چنین قلمدان‌هایی بود و نتیجتاً خطوط تولید جدید جهت ساخت این آلات و صدور به ایران گسترش یافت و همان‌طور که قبلاً ذکر شد، بسیاری از هنرمندان ایرانی نیز به تقلید و مشابه‌سازی از این تزئینات خارجی پرداختند.» (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۵)

در دوران پتر کبیر، در روسیه، صنعتگران متعددی به تاسیس کارگاه و تولید مصنوعات لاکی تجاری مبادرت کردند که از آن میان شخصی به نام «پاول ایوانویچ کوربوف» از همه موفق‌تر بود. وی در ۱۷۹۸ میلادی کارگاهی در «دانیل کوفو» درست مقابل روستای «فدوسکینو» واقع در حوالی مسکو دایر کرد. از جمله محصولات اولیه کارگاه کوربوف، انفیه دان‌هایی مدور با تزئینات حکاکی شده، مشتمل بر تمثال دولتمردان و صحنه‌هایی از جنگ ۱۸۱۲ میلادی یا سایر وقایع تاریخی روسیه بود. اما بعدها نقاشی‌های مینیاتور در تزئین محصولات من‌جمله انفیه‌دان به کار رفته‌اند.

در ۱۸۱۸ میلادی، پسرخوانده‌ی وی موسوم به «پیوتر واسیلیویچ لوکوتین» ادامه کار را بر عهده گرفت. خانواده لوکوتین به تولید انواع گسترده‌ای از مصنوعات لاکی پرداختند و این وضع تا سال ۱۹۰۴ میلادی ادامه داشت، اما در این سال فعالیت کمپانی به میزان زیادی کاهش یافت.

مینیاتورهای زینتی در نخستین محصولات لاکی لوکوتین، تماماً برگرفته از نمونه‌ها و الگوهای وارداتی بود، که اندک اندک جای خود را به مضامین و مفاهیم روسی داد و تصاویری از جمله مناظر شهرهای روسی را بر این مصنوعات منتقل کردند. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۴)

تزار روسیه، «نیکولاس اول» به سال ۱۸۲۸ میلادی، اجازه ضرب یک عقاب سلطنتی را به عنوان مهر شرکت لوکوتین، به «پیوتر لوکوتین» اعطا کرد.و در مواردی وجود سه عقاب در مهر، نشان‌دهنده‌ی آن است که این کارخانه در عهد سلطنت سه تزار، نیکولاس اول (سلطنت ۱۸۵۵-۱۸۲۵ میلادی)، الکساندر دوم (سلطنت ۱۸۸۱-۱۸۵۵ میلادی) و الکساندر دوم (سلطنت ۱۸۹۴-۱۸۸۱ میلادی) دایر بوده است. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۵)

علاوه بر روستای « فدوسکینو»، سه روستای دیگر « خولوی» ، «مستیورا» و « پالخ» نیز منشا سبک‌های نقاشی فولکوریک تقریباً مشابهی هستند؛ و از آن میان پالخ مشهورترین است. سبک هنری پالخ امروزه هنوز هم پویا است. کارگاه‌های تولید نقاشی‌ها و صنایع دستی با این سبک هنوز هم وجود دارند و مدرسه آموزش این سبک نیز در سال ۱۹۳۵ میلادی افتتاح شده است. آثار خلق شده با این سبک هنری نیز در بسیاری از موزه‌های روسیه و دیگر نقاط جهان به نمایش درآمده‌اند و موزه ملی هنر پالخ در روستای پالخ، دارای بزرگترین مجموعه نقاشی های مینیاتوری سبک پالخ، متشکل از بیش از دو هزار نسخه از این آثار است. (تاجری، ۱۳۹۱)

در خصوص ساختار قلمدان‌های روسی باید گفت که افزون بر این‌که مقواکاری و اسکلت‌سازی ایده‌آلی داشته‌اند، شیوه‌ی روغن-کاری آن‌ها نیز در حدّ اعلایی بوده است به طوری که روایت می‌کنند، در حین روغن زدن آثار روغنی، سوار قایق شده و به وسط دریا رفته و روغن‌کاری را شروع می‌کردند که گرد و خاکی به روی آن ننشیند. (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۹: ۲۵۴)

تصاویری که به روی قلمدان‌های روسی ترسیم می‌شد، در شیوه‌ی فرنگی‌سازی بود و تذهیب و آرایش آن نیز، به شیوه‌ی آن دیار اجرا می‌شد. در داخل مدالیون بزرگ قلمدان روسی، اغلب تصویر بانویی روسی، در حالت‌های مختلف نقش می‌بست و در بالا و پایین مدالیون وسط، دو ترنج دیگر نقش می‌شد و در داخل آن‌ها دسته گلی زیبا و یا پرنده‌ای رنگین و یا نقوش دیگری ترسیم می‌شد. در کناره‌های قلمدان نیز کتیبه‌های بلندی نقش می‌شد و در داخل آن دورنمایی از مناظر شهری و یا سواحل روسیه مصور می‌شد، که اغلب با همدیگر متجانس بود. تذهیب دماغه‌ی بالا و پایین و کناره‌های قلمدان که محل‌های خالی قلمدان را پر می-کرد، تذهیب بخصوصی در شیوه‌ی کرم‌های ریزی بود که مختص مذهبان آن دیار بود که در بعضی جاها به شکل توری نازک، دماغه و کناره‌ها را در بر می‌گرفت. (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۹: ۱۵۵)

بعد از ورود قلمدان‌های روسی به ایران، به تقلید از آن‌ها قلمدان‌هایی ساخته‌شد که به قلمدان‌های «سبک روسی» یا قلمدان روسی معروف بود. این قلمدان ها با همان تقسیم‌بندی‌ها، مدالیون‌ها، و تذهیب‌ها به نقش در می‌آمد ولی به جای مناظر روسی، از مناظر شهری یا روستایی ایرانی در آن‌ها استفاده می‌شده است. از طرفی در دوران ناصرالدین شاه، قلمدان‌هایی به شیوه‌ی قالب-های ایرانی در روسیه نیز رواج یافته بود که شکل ظاهری قلمدان‌های ایرانی را داشته و بر رویه‌ی آن‌ها، تصویر بانوان و گل‌و مرغ نقش می‌بسته که با کتیبه‌بندی و ترنج‌سازی‌های استادانه‌ای محاظ می‌شده است. (یاوری و ابتهاج همدانی، ۱۳۹۰: ۱۲۷)

هنرمندان ایرانی این تصاویر را هم تقلید کرده و غالباً بر وجوه جانبی قلمدان‌های خود به‌کار بردند. این نقوش در مواردی محدود و توسط هنرمندانی که در سبک روسی نقاشی می‌کردند به روی وجوه فوقانی نیز اجرا شدند.

چنانچه حضور مناظر روسی بر برخی قلمدان‌های ایرانی، دلیل بر فروش محصولات لوکوتین در ایران باشد، آن‌گاه این مطلب به‌واسطه‌ی تعداد ۹ قطعه قلمدان که طی شماره نمونه‌های ۴۴۵ الی ۴۵۳ در مجموعه خلیلی ثبت شده و موجود است، تایید می‌شود.که دقیقاً با معیار ایرانی در دهکده‌ی فدوسکینا در حوالی مسکو ساخته شده‌اند.

هنرمندان ایرانی خیلی زود مبادرت به تقلید و مشابه‌سازی این محصولات کردند و مکتبی خاص در نقاشی لاکی ایرانی دایر شد که به گسترش سبک روسی می‌پرداخت. بدین ترتیب محصولات لوکوتین به مقصد خود در ایران رسیدند.

در نیمه دوم قرن ۱۹ میلادی، میزان تقاضا جهت محصولات لاکی در ایران همچنان بالا بود. کاهش انفیه، بالا رفتن مقدار تولید اسباب آلات لاکی و تغییر سلیقه‌ها باعث شد تا میزان تقاضا در نقاط دیگر نقصان یابد. اما قلمدان در ایران کماکان نشانه‌ی موقعیت اجتماعی و سمبل طبقه‌ی تحصیل‌کرده بود. و کمپانی لوکوتین به واسطه‌ی نفوذ اقتصادی روسیه در ایران، شانس دسترسی به بازار ایران را در اواخر دهه‌ی ۱۸۷۰ میلادی به‌بعد کسب کرد.

توجه به شیوه‌ی زندگی اروپائیان و لباس و پوشاک آنان تقریباً از اواسط سلطنت ناصرالدین شاه شروع شده بود و بسیاری از خانم‌های اعیان و رجال که با بانوان خارجی ساکن تهران رفت و آمد داشتند از وضع نشست و برخاست و لباس و کفش آن‌ها تقلید می‌کردند و گاهی نیز البسه‌های فرنگی را که به عنوان هدیه دریافت می‌کردند، می‌پوشیدند. و گاهی این لباس‌ها به واسطه‌ی تصاویری که از زنان به شیوه‌ی فرنگی سازی برروی قلمدان‌ها ترسیم می‌شد نیز دیده می‌شد. (یاوری و ابتهاج همدانی، ۱۳۹۰: ۱۲۸)

از طرفی دیگر ورود اجناس و البسه‌ی متنوع و فراوان اروپایی و ورود خیاطان و طراحان اروپایی مخصوصاً فرانسوی به تهران، باعث رواج البسه به سبک اروپایی شده بود. (ذکا، ۱۳۶۶: ۳۸)

و این‌گونه بودکه نقاشی بانوانی با پوشش اروپایی بر بستر قلمدان‌های ایرانی نقش بست که به نوعی، هم تصویری از زن اشرافی ایرانی و هم تقلیدی از بانوانی بود که با پوشش اروپایی بر قلمدان‌های روسی به تصویر کشیده شده‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تجزیه و تحلیل آثار

نمونه شماره ۱

قلمدانی ساخت کشور روسیه با غلاف و محفظه‌ی کشویی از جنس خمیر کاغذ با لبه‌های مدور، بـه ابعـاد ۴×۴×۲۳/۸ سانتی متر، بدون رقم هنرمند نقاش و سازنده‌ی قلمدان، ساخته شده در ابتـدای قـرن ۱۴ هجـری قمـری، نمونـه شـماره ۴۴۷ از مجموعه قلمدان‌های ناصر خلیلی. (تصویر۱و۲)

در بررسی این قلمدان در نگاه اول در وجه فوقانی قلمدان شاهد نقش یک فیگور زنانه در هیئت و لباس شرقی هسـتیم که در میان دو دسته گل در پانل عمودی با حاشیه‌ی طومار طلایی تزئین شده است. و نیز در وجه جانبی قلمـدان دورنمـایی کـه مشتمل است بر رودخانه و چند خانه در پلان اول و وسط و کوه‌هایی که به عنوان المان‌های اصلی این منظره نمود دارند و طومار طلایی که حواشی این وجه را دربر گرفته و در دو طرف وجوه کناری بدنه‌ی قلمدان، زمینه‌ای سیاه بکار رفته است.

تصویر۱. قلمدان کاغذی ساخت کشور روسیه، نمای بالا، ابعاد ۴×۴×۲۳/۸ س. م، بدون رقم، ابتدای قرن ۱۴ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

تصویر۲. قلمدان کاغذی ساخت کشور روسیه، نمای جانبی، ابعاد ۴×۴×۲۳/۸ س. م، بدون رقم، ابتدای قرن ۱۴ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

این قلمدان که از جنس خمیر کاغذ است را می‌توان جزو نمونه‌های با کیفیت از حیث نقاشی فیگوراتیو و منظره‌پردازی رئال طبقه‌بندی نمود که هردو غالباً از نقاط قوت قلمدان‌های تولید هنرمندان روسی است. اگرچه اجرای دسته‌های گـل و رشـته-های طوماری اسلیمی مانند نیز خوب است، لیکن در مقایسه کیفی با نقاشی فیگور و منظره، کیفیت کمتری دارد.

در فیگور زنانه شاهدیم که کلاً از رنگ‌های گرم استفاده شده است؛ حتی با احتساب رنگ آبی اقیانوسـی کـه در پـس زمینه‌ی فیگور و به منظور ایجاد کنتراست جهت نمود بیشتر فیگور به‌کار رفته که معمولاً رنگی سرد تلقی مـی‌شـود ولـی دراین مورد، این رنگ آبی با داشتن ته مایه‌ی رنگ اُکر، حالتی گرم به‌خود گرفته که مؤید حس رُمانس در نقاشی است. این نوع استفاده از رنگ‌هایی که غالباً کاربرد سرد دارند نظیر آبی و گاهی بنفش به عنوان تون‌های گرم، پارامتری اسـت کـه در سـنت رئالیسـت و رمانتیست تا سال‌های زیادی استمرار داشت تا اینکه نقاش انگلیسی (Gainsborough) برای اولین بار رنگ آبی سرد را وارد این نوع نقاشی‌ها نمود.

ته مایه‌ی رنگ پوست صورت و بدن فیگور و نیز رنگ آستین‌ها که عموماً زرد و اُکر و امبرای خام است از یـک طـرف و رنگ قرمز ردای فیگور از طرفی دیگر، همگی با قسمی از نارنجی قرابت دارند و کنتراست زیبایی بـا پـس‌زمینـه‌ی آبـی اقیانوسـی ایجاد کرده‌اند که فارغ از تضاد مفید آن، باعث نمود بهتر فیگور در پلان اول شده است و با این حال، استفاده از تون گرم آبی نیـز باعث ایجاد یک هارمونی آرامش‌بخش میان پس‌زمینه و فیگور شده که بسیار چشم‌نواز است. طرز ایستادن نرم و کمانی فیگور نیز از طرف دیگر مزید بر علت حس آرامش در تابلو می‌باشد. (تصویر۳)

علی‌رغم توجه به عموم نقاط مثبت نقاشی فیگور مزبور، شایان ذکر است که بعضی نقاط ضعف که البتـه نمـود خیلـی مؤثری هم ندارند، درنظر گرفته شوند که از آن جمله ضعف آناتومیک دست‌های فیگور است، مخصوصاً انگشت شست دست راست. ولی درکل درقسمت فوقانی این قلمدان روسی، با اثری مطبوع، متوازن و خوب روبرو هستیم. (تصویر۴)

تصویر۳. نمایش منحنی نرم و کمانی فیگور، قلمدان شماره۱ (ماخذ: نگارنده)

تصویر۴. فیگور بانو در وجه فوقانی قلمدان شماره ۱ (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

در بحث راجع به دسته گل‌های دو طرف پانل عمودی وجه فوقانی قلمدان مزبور، کیفیت و پرداخت موجود در فیگور به چشم نمی‌خورد و صرفاً می‌توان از آن‌ها به عنوان یک اثر متوسط یاد کرد. زیراکه در آن‌ها از ظرافت لازم در نورپردازی و بافت غنی خبری نیست و نیز بی‌توجهی در استفاده‌ی شتابزده از مقوله‌ی رنگ نیز رخ داده است. مثلاً برگ‌های آبی روشن در برگ‌های دسته گل بالا باعث شده که این عنصر برگ که قطعاً نه اهمیت و مرکزیتی در دسته گل و نه بطور اعم در قلمدان دارد، به محض دید اول، روی سطح فوقانی قلمدان شدیداً جلب توجه کند و اهمیت بصری بالاتنه‌ی فیگور که قاعدتاً موضوع اصلی و مرکزی وجه فوقانی قلمدان است به اهمیت بصری شماره‌ی دو تقلیل یابد. یعنی کسی که اولین بار قلمدان را نگاه می‌کند، اول برگ‌های آبی روشن را می‌بیند و سپس بالاتنه‌ی فیگور را؛ که این اشتباه در انتخاب رنگ را بیشتر می‌توان به بی‌توجهی هنرمند نقاش نسبت داد تا به بی‌اطلاعی او. چراکه در سرتاسر قلمدان چنین اشتباهاتی دیگر تکرار نمی‌شود. (تصویر۱)

در بررسی رشته‌های طلایی شبه اسلیمی دور قلمدان، اگرچه این مقوله در قلمدان‌های روسی معمولاً نقطه‌ی ضعف تلقی می‌گردد، لیکن در این مورد خاص از حیث ظرافت در قلمگیری و پرداخت متوازن نقوش، می‌توان اثر را در حد متوسط طبقه‌بندی نمود. متوسط بودن آن را می‌توان بخاطر کیفیت ترکیب بندی و وجود فضاهای خالی زیاد در کل اثر، در نظر گرفت. (تصویر۱و۲)

در بررسی منظره‌ی منقوش در وجه جانبی قلمدان، باز بخاطر سنت رئال هنرمندان غرب و به تبع آن روسی، نقاشی موردنظر از حیث قواعد رئالیستیک کلاً زیباست لیکن اگر خواسته باشیم به مواردی در نقد آن اشاره کنیم، موضوع اول استفاده از

تنالیته‌ای بسیار تیره و مایل به سیاه در رودخانه و بخش عظیمی از بوته‌ها و برگ درختان است که در تضاد با سایر پلان‌ها و پس-زمینه، یک فضای مثبت و منفی از حیث سواد و بیاض ایجاد کرده است که از این نظر چندان چشم‌نواز و هارمونیک نمی‌باشد. صرفنظر از این موضوع، استفاده‌ی غیر متعادل از تون‌های شدیداً تیره در پلان دوم اثر است که شامل دو خانه‌ی کوچک و درختان و بوته‌های پیرامون آن می‌گردد که در وسط ارتفاع تابلو مشاهده می‌شود که قاعدتاً می‌باید تون بوته‌ها و برگ‌های درختان، تیرگی‌ای بین تیرگی درختان موجود در پلان اول و تون محو و روشن درختان در پلان‌های آخر که در کوهپایه قرار دارند را دارا می‌بود تا چشم بیننده بتواند رابطه‌ای منطقی در استقرار پلان‌ها و فهم و دریافت حس عمق در اثر بیابد؛ که البته از نظر پرسپکتیوی این امر رعایت شده است ولی همان‌گونه که اشاره شد، اگر از حیث تون نیز تیرگی برگ‌ها و بوته‌ها تنظیم می‌شد، پلان مرکزی اثر، نمود منطقی و مناسب‌تری می‌یافت. با این حال در پلان نهایی اثر که شامل بوته‌ها، درختان، خانه‌ها و کوه‌هاست، اثر حائز هارمونی و همگونی از حیث رنگی و تونال می‌باشد که بسیار آرامش‌بخش و چشم‌نواز است. (تصویر۵)

تصویر۵. منظره‌ی نمای جانبی قلمدان نمونه شماره ۱. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

استفاده‌ی هوشمندانه از رنگ آبی اولترامرین (ultramarine) که نوعی آبی سرد است و ته‌مایه‌هایی از بنفش و قرمز-آبی در خود دارد، باعث ایجاد یک کنتراست بسیار مطبوعی با کلّیت منظره که عموماً ترکیبی از رنگ زرد را در خانه‌ها، سبزه‌ها و غیره دارا می‌باشد، شده است که اساساً رنگ آبی سرد، مکملی برای رنگ زرد محسوب می‌شود. و در نهایت خط نازکی که منظره را با رنگ طلایی از پس‌زمینه‌ی سیاه قلمدان مثل قابی متمایز کرده است، باعث نمود بیشتر منظره می‌گردد. (تصویر۵)

به عنوان ارزیابی کلی، این قلمدان را در مجموع می‌توان جزو قلمدان‌هایی دسته‌بندی کرد که نسبتاً از کیفیت خوبی از حیث نقش و نگاره‌ها و ترکیب بندی برخوردارند.

نمونه شماره ۲

قلمدانی ساخت کشور روسیه با غلاف و محفظه‌ی کشویی از جنس خمیر کاغذ با لبه‌های مدور، به ابعاد ۳/۹×۳/۷×۲۲ سانتی متر، بدون رقم هنرمند نقاش و سازنده‌ی قلمدان، همراه با مرصع کاری نقره، ساخته شده در ابتدای قرن ۱۴ هجری قمری، نمونه شماره ۴۴۸ از مجموعه قلمدان‌های ناصر خلیلی. (تصویر۶و۷)

تصویر ۶. قلمدان کاغذی ساخت کشور روسیه، نمای بالا، ابعاد ۳/۴۹×۳/۷×۲۲ س. م، بدون رقم، ابتدای قرن ۱۴ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

تصویر۷. قلمدان کاغذی ساخت کشور روسیه، نمای جانبی، ابعاد ۳/۴۹×۳/۷×۲۲ س. م، بدون رقم، ابتدای قرن ۱۴ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

در این قلمدان در پانل عمودی وجه فوقانی، نقاشی از یک فیگور زنانه که لباسی زرد به تن و حلقه‌ای گل به سـر دارد، نمایش داده شده که با سطح شبه مرصع‌کاری قلمدان محیط شده است. (تصویر۶)

همانگونه که در قلمدان نمونه شماره۱ اشاره شد، استفاده از فیگور زن با حالت قرارگیری کمان مرکب با رنگ‌های گرم و رمانتیک، فضایی آرامش‌بخش را بوجود آورده است. (تصویر۸و۹)

در پس‌زمینه اثری که در قاب فوقانی این قلمدان قرار دارد(تصویر۹) ، برای ایجاد تضادی توامـان بـا هـارمونی، از آبـی اقیانوسی گرم با ته مایه‌ی سبزآبی استفاده شده است که موجب شده که حسّ آرامش اثر، تقویت گردد. وجود رنگ‌هـای گـرم در ته‌رنگ پوست صورت و بدن که مایل به نارنجی روشن است و استفاده‌ی دقیق از رنگ زرد در لباس زن با سایه‌هـایی دارای تـون-های میانی گرم از خانواده‌ی قرمز و قهوه‌ای سینا (sienna) ، باعث برآورد و نمود نهـایی رنـگ زرد- نـارنجی در فیگـور و ایجـاد کنتراستی مطبوع با پس‌زمینه‌ی آبی گرم شده است.

تصویر۸. نمایش منحنی نرم و کمانی فیگور، قلمدان شماره۲.
(ماخذ: نگارنده)

تصویر۹. فیگور بانو در وجه فوقانی قلمدان شماره ۲ (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شایان ذکر است که برای تاکید و تمرکز دید مخاطب روی فیگور(تصویر۹) به‌عنوان المان اصلی و مرکزی اثر، از مقداری رنگ بنفش مرده همراه با طوسی در پس‌زمینه استفاده گردیده تا رنگ مکمل برای زردی باشد که لباس فیگور را پوشانده است که کلاً در نتیجه بنفش طوسی و آبی سبز گرم ته‌زمینه، دست به دست هم داده‌اند و باعث شده‌اندکه تمامی رنگ‌هایی که سطح غالب فیگور را پوشانده‌اند اعم از زرد لباس و نارنجی سایه‌اش و ته رنگ پوست بدن که شقّه‌ای از نارنجی روشن است، همگی بیرون بزنند و از نظر بصری و اپتیک، برجسته و مؤکّد گردند. علاوه بر این پارامتر دیگری که به کمک پس‌زمینه، کنتراست مطلوبی با فیگور پیدا کرده و باعث نمود بهتر آن شده، رنگ‌مایه‌ی طوسی بنفش غالب در شبه مرصع‌هایی است که تمام سطح آزاد قلمدان را پوشش داده است که دقیقاً حائز رنگ‌های مکمل لازم برای تضاد با فیگور زن می‌باشد. از المان‌های کمکی دیگر در اثر، وجود پرده‌ای قرمز است که باز عاملی جهت تضاد با پس‌زمینه و ایجاد حس اینکه دردیوار پشت زن، پنجره‌ای وجود دارد، می‌نماید.

از نکات مثبت دیگر اثر، ارتباط بصری فیگور با مخاطب است که این امر با قرار دادن چشم‌ها در مرکز محور صورت در روبرو، تحقق یافته که باعث می‌شود این ارتباط خیره‌ی چشمی، مخاطب را چند لحظه‌ای بیشتر در اثر نگاه دارد و نوعی اتصال بوجود آورد و این مزیتی است در مقایسه با خیلی از فیگورهایی که در آن‌ها ارتباط بصری وجود ندارد و در واقع نگاه فیگور بی-تفاوت نسبت به مخاطب است.(تصویر۹)

در خصوص نقاط ضعف اثر می‌توان اولاً به دست راست فیگور اشاره کرد که باز همانند نقاشی قلمدان نمونه شماره۱، به ضعف آناتومیک دچار است و متاسفانه مثل یک دست چوبی مصنوعی، بدون حرکتی طبیعی به انگشتان مرتبط شده است و سطح آن بطور نا متناسبی نورپردازی شده است و این امر بیشتر از قسمت مچ به بعد تا کلّ انگشتان تسری دارد. .(تصویر۹)

نکته‌ی دیگری که در درجه دوم اهمیت قراردارد، استفاده‌ی نامطبوع از رنگ سیاه در مجاورت با رنگ زرد و لباس فیگور می‌باشد که بجز کنتراست تونال، فایده‌ی دیگری نداشته ولی ضرری که از حیث هارمونیک ایجاد کرده، ارزش استفاده‌ی از کنتراست تونال را نداشته است. .(تصویر۹)

در وجه جانبی قلمدان مزبور (تصویر۱۰) شاهد مناظر رویایی زیبایی هستیم که نمود کلی آن، رنگ زرد نورانی را القا می‌کند که باز در تضاد با زمینه‌ی شبه مرصع سطح قلمدان با رنگ‌مایه‌های طوسی بنفش است که این رنگ‌مایه مکمل و متضاد رنگ زرد است و باعث هرچه قوی‌تر شدن حس رویایی مُنتج شده از رنگ کلی زرد چشم‌انداز می‌شود. شایان ذکر است که عموماً رنگ زرد از نظر روانشناسی وقتی فراگیر باشد باعث فروبردن انسان به خیال‌پردازی می‌گردد و این خصیصه با تاثیر بر مخاطب این منظره، او را به درون نقاشی کشیده و به خیال‌پردازی و فرورفتن در رویا، وا می‌دارد. و این شاخصه‌ی بارزی از رنگ‌های استفاده شده در المان‌های مرکزی بسیاری از قلمدان‌های روغنی است که به نوعی باعث ارتباط قوی مخاطب با اثر و محوشدن او در خیال می‌گردد.

تصویر۱۰. منظره‌ی نمای جانبی قلمدان نمونه شماره ۲. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

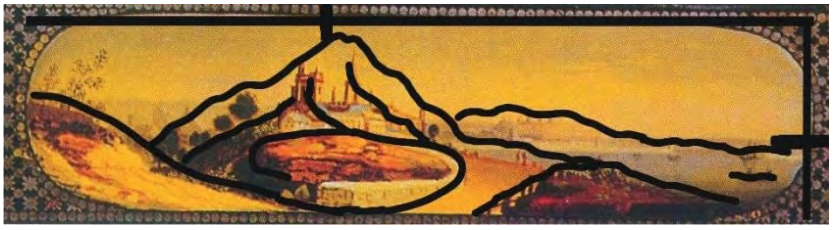
در مورد منظره‌ی مزبور باید اذعان داشت که خالق اثر با استفاده‌ی بهینه از عناصری همچون رنگ، تون، بافت، طرح و پرسپکتیو، توانسته اثری ملایم و خیالی با تناسب و هماهنگی کافی ایجاد نماید.

درمورد طرح این منظره باید گفت که همانطور که مشهود است(تصویر۱۱)، هنرمند علی‌القاعده از هندسه‌ی طلایی و قواعد مترتب با آن آگاهی داشته است. و از آن در چندین جای اثر، استفاده‌ی دقیقی کرده است که از آن جمله قراردادن مناره‌ها بعنوان جزء بنیادی اثر در منطقه‌ای حائز تقریبا نسبت طلایی ۷ به ۱۱ است که باعث هارمونی بصری و ایجاد تعادل و توازن همتراز در کل اثر شده است. موضوع بعدی استفاده‌ی مناره‌ها در نوک قلّه‌ی صخره‌ی مُشرف به دریاست. صخره‌ای که به شکل منشور مثلثی است و این خود از عوامل مهمی است که موجب جلب توجه مخاطب در نگاه اول به آن‌ها می‌شود و در ضمن، این

موضوع باعث می‌شود تا چشمان مخاطب به آرامی، مرحله به مرحله به نقطه‌های مختلفی هدایت شود و خود این امر باعث ایجاد حسّ آرامش و امنیت در مخاطب می‌گردد و بیننده‌ی اثر با دیدن تابلو همانند بعضی از آثار دچار گیجی، سردرگمی و خستگی بصری و نهایتاً بی‌تابی نمی‌گردد و موجب پَرش چشم از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر بدون استقرار متناوب، نمی‌شود.

استفاده از شکل حلزونی در مسیر راه خاکی در مرکز اثر نیز از تکنیک و شناخت و هوشمندی نقاش حکایت دارد که حسّ حرکت دائمی در اثری استاتیک و دوبعدی که ظاهراً سه‌بعدی است را ایجادکرده است. .(تصویر۱۱)

قرار دادن افق در نسبت ۲ به ۵ ارتفاع منظره، مورد دیگری از اعمال دقیق نسبت‌های زیبایی شناختی در اثر است که همگی باعث مطبوع شدن آن و ایجاد حسّ آرامش در اثر با بکارگیری ایده‌آل‌ترین حالت‌های طلایی است.(تصویر۱۱)



تصویر۱۱. جانمایی نقاط طلایی و منحنی‌های حرکت چشمی در منظره جانبی قلمدان نمونه شماره ۲. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

تا اینجا، اثر را از نقطه نظر طرح مورد نقد قرار دادیم و حال از حیث رنگ و تنال بررسی می‌نمایی.

در این خصوص باید گفت که اگرچه با اثری خیالی و آرامش‌بخش روبرو هستیم و شاخصه‌ی این آثار این است که معمولاً در آن‌ها از رنگ‌های قوی با کنتراست بالا، چندان استفاده نمی‌شود؛ لیکن نقاش با چیره‌دستی توانسته تون‌های ملایمی از رنگ‌های ترکیبی ثانویه، یعنی سبز ، بنفش و نارنجی را در سطح اثر بصورتی کاملاً هماهنگ و با موفقیت تمام، با هم تلفیق نماید که علاوه بر هارمونی و آرامش ایجادکننده‌ی این سه با هم، باعث زیبایی وجدآمیزی از حیث تطور رنگی در اثر شده و همچون نمونه‌های مشابه، تک رنگ نمی‌باشد. همچنین هنرمند برای پیشگیری از زیاده‌روی در استفاده از رنگ‌های قوی، از چند تکه‌ی کوچک از رنگ‌های متضاد در این سه رنگ استفاده کرده است و بی‌آنکه لازم باشد این سه رنگ را با شدت بیشتری بکار ببرد، این سه رنگ بکمال سر از تابلو بیرون آورده‌اند و با هم دیگر تعامل هماهنگی دارند. مثلاً برای جلوه‌گری رنگ زرد کُروم (chrome) در منظره و نمود بیشتر آن، از قطعه‌ای کوچک از رنگ آبی روشن اولترامرین(ultramarine) در دریا استفاده شده که این آبی-گلی مایل به بنفش باعث می‌گردد که هرچه رنگ زرد در اثر است به خوبی جلوه نماید. (تصویر۱۰)

به عنوان نمونه‌ای دیگر، مثلثی قرمز در پلان اول تعبیه شده تا که هرچه رنگ زرد لیمویی و سبز ملایم درمنظره قرار دارد را نمایان سازد. چراکه رنگ قرمز همانگونه که می‌دانیم رنگ مکمل و متضاد سبز می باشد. (تصویر۱۰)

در پایان با استفاده‌ی دقیقی که از رنگ آبی روشن (phthalo) در شیروانی ساختمان‌های مرکزتابلو و جاهای دیگر اثر شده، هرچه رنگ زرد کُروم متمایل به نارنجی وجود دارد به خوبی نمود پیداکرده است. . (تصویر۱۰)

در کل، از رنگ، تون، هندسه و پرسپکتیو در این اثر به‌خوبی استفاده شده است که باعث گشته تا این اثر از بسیاری جهات از هارمونی و توازن خوبی برخوردار باشد. همچنین در خصوص کاربرد صحیح این عوامل می‌توان به استفاده از رنگ‌های تند، گرم و اشباع‌شده (زنده) و تیره‌تردر پلان اول و حرکت تونال تدریجی تا پلان‌های موجود در عمق اشاره کرد که این عمل با روشن شدن رنگ‌ها و گرایش آن‌ها به طوسی (یعنی با ازدست دادن درجه‌ی اشباعیت‌شان) و تمایل نسبی آن‌ها به گرایش به رنگی با دمای سرد ومرده، رخ داده است و در نتیجه موجب شده تا حرکت درجهت عمق، تدریجی و ملایم باشد و از این حیث موجب شده که نتیجه‌ای موفقیت‌آمیز و اثری پخته و حساب‌شده، پدید آید. (تصویر۱۰)

نمونه شماره ۳

قلمدانی ساخت کشور روسیه با غلاف و محفظه‌ی کشویی از جنس خمیر کاغذ با لبه‌های مدور، به ابعاد ۲۳/۸×۴/۶×۳/۶ سانتی متر، بدون رقم هنرمند نقاش و سازنده‌ی قلمدان، ساخته شده در ابتدای قرن ۱۴ هجری قمری، نمونه شماره ۴۴۹ از مجموعه قلمدان‌های ناصر خلیلی. (تصویر۱۲و۱۳)

تصویر ۱۲. قلمدان کاغذی ساخت کشور روسیه، نمای بالا، ابعاد ۳/۶×۴/۶×۲۳/۸ س. م، بدون رقم، ابتدای قرن ۱۴ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۸)

تصویر ۱۳. قلمدان کاغذی ساخت کشور روسیه، نمای جانبی، ابعاد ۳/۶×۴/۶×۲۳/۸ س. م، بدون رقم،ابتدای قرن ۱۴ه.ق.(خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۸)

در این قلمدان در سطح فوقانی، ترکیب دو دسته گل در بالا و پایین و یک نقاشی فیگوراتیو زنانه در مرکز با پس-زمینه‌ی قرمز هندی (Indian Red) وجود دارد و حواشی آن با رشته‌های طوماری طلایی با طرح‌هایی شبیه به اسلیمی تزئین شده است.(تصویر۱۲)

فیگور موجود در این قلمدان حالتی نیمه‌کمانی و تقریباً مستقیم به‌خود گرفته است(تصویر۱۴)؛ رنگ‌های بکاررفته در این فیگور از کنتراست رنگی چندانی با پس‌زمینه برخوردار نیست و هنرمند تنها به کنتراست تونال اکتفا کرده است. رنگ پوست بدن فیگور مزبور که رنگمایه‌ای از زردو نارنجی است، در واقع رنگی از خانواده‌ی قرمز پس‌زمینه می‌باشد که همگی گرم هستند.(تصویر۱۵)

تصویر۱۴. نمایش منحنی نرم و کمانی فیگور، قلمدان شماره۳. (ماخذ: نگارنده)

تصویر۱۵. فیگور بانو در وجه فوقانی قلمدان شماره ۳. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۸)

فیگور مزبور از لحاظ آناتومی و پرداخت، متوسط است و دست چپ از مچ به بعد، نسبتاً ضعیف اجرا شده، چراکه کوچکتر از حد است و تناسب چندان درستی ندارد و حرکت و شکل و جزئیات آن با یک دست معمولی قابل انطباق نیست. همانگونه که پیشترگفته شد، عمدتاً از کنتراست تونال برای نمود فیگور، بهره‌گرفته شده است، بصورتی که رنگ زرد اُکر و نارنجی بدن، صورت و دست‌ها در تضاد با زمینه‌ی تیره‌ی قلمدان، کنتراست تونال ایجاد کرده است. تنها مورد کنتراست رنگی را می‌توان در رنگ سبز روی لباس زن، در تابلو با زمینه‌ی تیره‌ی قلمدان یافت که تا حدی از لحاظ رنگی، کمک به کنتراست رنگی کرده است. ولی در کل، در این اثر از رنگ‌های اشباع‌شده که با سِت شدن در کنار یکدیگر، کنتراست رنگی متناسبی ایجاد کنند، استفاده نشده است.(تصویر۱۵)

همچنین فیگور به دلیل عدم ارتباط بصری چشمانش با مخاطب، تنها حسّ ناظر را به بیننده القاء می‌کند و از این جهت بیننده ارتباط عمیقی با اثر برقرار نمی‌کند.(تصویر۱۵)

دسته گل‌های موجود در پایین و بالای سطح فوقانی قلمدان نیز، کم و بیش با درجه‌ی کنتراست مشابهی کار شده‌اند. البته بغیر از گل روشنی که در پایین، کنتراست تونال و رنگی نسبتاً بیشتری به نسبت سایر گل‌ها با پس‌زمینه ایجاد کرده و در نگاه اول به وجه فوقانی قلمدان، با سرعت بیشتری جلب توجه نموده و نگاه را به خود معطوف می‌سازد. این تضاد از حیث تونی بعلت روشنی گلبرگ‌ها و تیرگی پس‌زمینه است و از نظر رنگی چون در قسمت‌های سایه‌ی گلبرگ‌های این دسته‌گل، رنگمایه‌ای متمایل به سبز مشاهده می‌شود که رنگ مکمل و متضاد قرمز تیره‌ی پس‌زمینه است و موجب می‌شود که این دسته-گل نسبت به سایراجزای در سطح کار، تاکید و نمود بیشتری پیداکند. (تصویر۱۲)

در وجه جنبی قلمدان شاهد یک منظره‌ی معمولی در میانه و طول و دودسته گل در اطراف آن هستیم که بطور غیر متعارف نسبت به سایر قلمدان‌های روغنی مشابه، یکی از دسته گل‌ها در حدّ فاصل بسته‌شدن کشو و بدنه‌ی قلمدان در وجه جانبی، از میان نصف می‌شود. (تصویر۱۳)

در خصوص منظره شایان ذکر است که یک منظره‌ی بسیار با هارمونی که در سبک رمانتیسم اجراشده و در آن عمدتاً از رنگ‌های هم‌خانواده‌ی گرم بهره گرفته شده است که اساساً از رنگ زرد شروع شده و شامل اُکر، نارنجی، امبرای خام (Raw Umber) ، سینای خام (Raw Sienna) ، سینای سوخته (Burnt Sienna) و امبرای سوخته (Burnt Umber) و نهایتاً قهوه‌ای سوخته (Burnt Vandyke) می‌باشد.(تصویر۱۶)

تصویر۱۶. منظره‌ی نمای جانبی قلمدان نمونه شماره ۳. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۸)

در این اثر نیز در پلان اول از رنگ‌های گرم‌تر و تیره‌تر با کنتراست قوی‌تر استفاده شده و به مرور با نزدیک شدن به پلان‌های عمیق تابلو در دور دست‌ها، رنگ‌ها ملایم‌تر و ضعیف‌تر و با تضاد کمتری نمایش داده شده‌اند که این امر باعث ایجاد حس آرامش در بیننده‌ی اثر می‌شود. هرچه به نماهای نزدیک و اولی تابلو نزدیک‌تر می‌شویم، رنگ‌ها قرابت بیشتری با قرمز پس-زمینه‌ی قلمدان می‌یابند که این امر باعث این می‌شود که منظره‌ی مزبور به نوعی به نظر آید که از زمینه‌ی قلمدان بیرون آمده و با آن هم سنخ شده است. تنها جایی که نسبتاً تا حد کمی کنتراست رنگی اعمال شده، در قسمت‌های کمی از آسمان است که کمی متمایل به سبز بوده و رنگ مکمل و متضاد با قرمز است که رنگی پرکاربرد در کل قلمدان است و حتی روی اثر نقاشی به وفور استفاده شده است. (تصویر۱۶)

دسته‌گل‌های موجود در اطراف قلمدان نیز از حیث نقاشی و جزئیات و پرداخت رئالیستیکی چندان چنگی به دل نمی-زنند و تا حدی از لحاظ طرح بچه‌گانه و خام‌دستانه به‌نظر می‌رسند و برگ‌ها نیز بسیار ضعیف و با تضاد تونی بسیار اغراق‌آمیز کار شده، یعنی از طرفی سبز آنها بیش از حد سیاه است و از طرفی رگ‌برگ‌ها و نقوش روی برگ‌ها، بیش از حد روشن اجرا شده‌اند که حاصل آن باعث شده که قطعات چندان موفقی از این حیث تولید نگردد ولیکن مجموعاً لطمه‌ی چندانی به کیفیت کلی قلمدان نمی‌زند. چراکه این تصاویر مثلاً در وجوه جانبی قلمدان، باعث می‌شوند که منظره‌ی مرکزی که از پختگی کاملاً بالاتری برخوردار است، بیشتر مورد توجه قرار گرفته و تمرکز بیننده برروی آن باشد. (تصویر۱۳)

در خصوص حاشیه‌ی طوماری شبه اسلیمی از حیث قلمگیری و ظرافت و تقارن، نسبتاً خوب کار شده است. اگرچه در طول حواشی بعضاً با عدم تقارن و توازن کمان‌ها روبرو هستیم. (تصویر۱۲و۱۳)

نمونه شماره ۴

قلمدانی ساخت ایران با غلاف و محفظه‌ی کشویی از جنس خمیر کاغذ با لبه‌های مدور، به ابعاد ۳/۶ ×۳/۶×۲۱/۷ سانتی متر، با رقم هنرمند نقاش: (رقم محمد ابراهیم) و بدون رقم سازنده‌ی قلمدان، ساخته شده در احتمالا تهران در سال ۱۳۲۷ هجری قمری، نمونه شماره ۴۹۰ از مجموعه قلمدان‌های ناصر خلیلی. (تصویر۱۷و۱۸)

تصویر ۱۷. قلمدان کاغذی ایرانی، نمای بالا، ابعاد۳/۶ ×۳/۶×۲۱/۷ س. م، رقم محمد ابراهیم، تهران، ۱۳۲۷ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۹)

تصویر ۱۸. قلمدان کاغذی ایرانی، نمای جانبی، ابعاد۳/۶ ×۳/۶×۲۱/۷ س. م، رقم محمد ابراهیم، تهران، ۱۳۲۷ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۹)

در این قلمدان فیگورهایی با قیافه‌های ایرانی و لباس‌های ایرانی به نمایش درآمده اند.

فیگور وسط و پرتره‌ی بالایی وجه فوقانی قلمدان، هردو با مخاطب ارتباط بصری دارند. و بنظر می‌رسد که حرفی برای گفتن داشته باشند. (تصویر۱۷)فیگور مرکزی قیافه‌ی یک زن کلاسیک ایرانی دوره‌ی قاجار را با آناتومی مربعی با اضلاع قائمه در سر وصورت نشان می‌دهد که حسّ جدیت و ثبوت را القا می‌نماید. رنگ قهوه‌ای زرد پس‌زمینه‌ی فیگور مرکزی، ترکیب چندان جذابی با مقنعه‌ی خانم که زرد است، ایجاد نمی‌کند. تمامی رنگ‌هایی که در اطراف فیگور مرکزی کار شده‌اند عموماً در کل، تیره است که این امر باعث ایجاد کنتراست تونال با رنگ‌های روشن مقنعه، صورت و لباس و دامن نارنجی روشن خانم می‌شود و باعث می‌گردد که در نگاه اول به همراه پرتره‌ی فوقانی خوب جلب نظر نمایند. (تصویر۱۷)

علت نمود همگون پرتره‌ی اولین بانو در وجه فوقانی قلمدان در نظر اول نیز استفاده از کنتراست رنگی قرمز کادمیوم روشن در کنار پس‌زمینه سبز تیره (Viridian Green)، با خط دور سیاهی می‌باشد که موهای بدون پرداخت و خام بانو در تصویر ایجاد کرده است. (تصویر۱۷و۱۹)

صرف‌نظر از دست چپ فیگور مرکزی در وجه فوقانی، که لیوانی کوچک در آن است و دچار ضعف نمایانی از حیث آناتومیک شده است، سایر قسمت‌های فیگور مرکزی اعم از صورت و دست راست، همگی از حیث طراحی صحیح و نرمال بنظر می‌رسد. پرداخت سایه روشن در چهره و دستان این فیگور بصورت تک رنگ اجرا شده و برای ایجاد سایه روشن در آن، از تون-های رنگی استفاده نشده است. و این درحالی است که اگرچه طراحی چهره‌ی افراد در این قلمدان، به سبک نقاشی رئالیست است لیکن رنگ گذاری در آن از سبک نقاشان رئالیست و رمانتیسم تبعیت نمی‌کند. (تصویر۱۷)

در پرتره‌ی بالای وجه فوقانی نیز صورت زن، مثل گچ بی‌روح و تخت و بدون سایه و عمق چندانی می‌باشد و تا حدودی القا کننده‌ی حسی متافیزیکی توامان با وحشت است. (تصویر۱۷و۱۹)

پرتره‌ی تحتانی در وجه فوقانی نیز نمایی از حالت سه رخ مردی با لباس‌های سنتی ایرانیست که نگاهی مبهم به سمت راست دارد که در کل بدون استفاده‌ی کافی از پارامترهای کنتراستی رنگی، اجرا شده است. اگرچه برای قسمت‌هایی نظیر گونه-های مرد و لباس او که رو به قرمزیست، در پس‌زمینه از رنگ سبز تیره برای ایجاد تضاد رنگی استفاده شده است. و همچنین صورت روشن مرد با این پس‌زمینه‌ی سبز، تضاد تونال ایجاد می‌کند ولی در کل، تلاش زیادی برای تمییز و کنتراست رنگی در این سه پرتره اعمال نشده است. (تصویر۱۷و۱۹)

تصویر۱۹. تصویر پرتره‌های موجود در قسمت فوقانی و جانبی قلمدان شماره۴. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۹)

از نکات منفی نمای فوقانی این است که فیگور زنانه‌ی مرکزی قلمدان، به علت داشتن تون روشن نارنجی در آن، در نگاه اول به نظر می‌رسد که بطور معلق روی سر مردی که در قسمت تحتانی وجه فوقانی است، قرار گرفته و خط دور قطعه‌ی میانی نتوانسته به‌علت قوت تونی و اشباعیت (Saturation) رنگ نارنجی، حائل مؤثری بین قطعه‌ی میانی و تصویر پرتره‌ی کوچک مرد روی قلمدان باشد. (تصویر۱۷)

در وجه جانبی قلمدان، دو صورت زنانه در طرفین طول قلمدان کار شده و در وسط یک منظره به‌چشم می‌خورد. (تصویر۱۸) چهره‌ی بانوی موجود در سمت چپ کناره‌ی قلمدان، اگرچه از کیفیت طراحی خوبی برخوردار است، لیکن دست آن، مانند نمونه آثار دیگری که اشاره شد، خشک و دچار ایرادات آناتومیک است و قرمزی گونه‌های صورت این بانو که قرمز ورمیلیون (Vermilion) است، قرمزی شاد، زنده و اشباع شده‌ای (Saturated) می‌باشد و این نقاشی با داشتن پس‌زمینه‌ی سبز (Viridian)در روبروی صورت این بانو، باعث چشمگیرترشدن گونه‌هایش شده است.(تصویر۱۸و۱۹)

در سمت دیگر، یعنی سر قسمت کشویی قلمدان، تصویر بانوی دیگری بصورت سه رخ نقش بسته است که هردو فیگور کناری قلمدان با نگاه به سمت مرکز قلمدان، چشم مخاطب را به مرکز منظره دعوت، هدایت و جلب می‌کنند. (تصویر۱۸و۱۹) در فیگور واقع در سمت راست ضلع جانبی قلمدان، دست دچار اشکال جدی آناتومیک است و در گونه‌ها و قسمت جلویی لباس از قرمز زنده‌ی ورمیلیون (Vermilion)، استفاده‌ی بی‌دلیل شده است. زیرا که وجود سبز تیره در پس‌زمینه باعث تضاد زیاد و نمود اغراق‌آمیز و شدید این دو قسمت قرمز شده است که دلیل منطقی‌ای برای این اجرا به‌نظر نمی‌رسد؛ جز این‌که هدف نمایش شادابی و سرزندگی دررخسار این دو زن باشد که باز هنرمند در این زمینه ناموفق بوده است. همچنین چشم‌های فیگور سمت راست، دارای خشونت و رعب و هراس زیادی است که احتمالاً بدلیل عدم تسلط نقاش بوجود آمده است. (تصویر۱۸و۱۹)

درخصوص منظره‌ی واقع در کناره‌ی قلمدان، باید گفت که در آن نه از رنگ‌ها بصورت دلپذیری استفاده شده و نه تون-های مناسبی به‌کار گرفته شده است. در پلان‌های اول، دوم و سوم، بوته‌ها و برگ‌های درختان دارای اکثریت تیره‌ی روبه سیاه هستند که قاعدتاً حداکثر می‌بایستی این تیرگی فقط در پلان اول به‌کار می‌رفت و این امر باعث شده که اثر، موفقیتی در ایجاد حسّ تدریجی عمق کسب نکرده است. (تصویر۲۰)

ایراد دیگر این است که در پلان دوم که یک‌سری خانه در یک ردیف قرارگرفته‌اند، باز هم تون تیره‌ترین در خط دور وجود دارد که روش خام‌دستانه‌ای در اجرای یک کار رئالیستی است.همچنین تضاد نامطلوب سبز تیره در آسمان و قهوه‌ای روبه قرمز در پیش‌زمینه و برخی جاهای دیگرمنظره، نوعی تضاد ناخوشایند حادّ بوجود آورده که در بیننده حسّ تنش را تقویت می-کند. (تصویر۲۰)

تصویر۲۰. منظره نمای جانبی قلمدان نمونه شماره ۴. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۹)

خطوط مورب موجود در اثر که علی‌القاعده در هر اثر سنجیده و هوشمندانه‌ای، چشم مخاطب را به نقطه‌ای خاص و مهم هدایت می‌کند، در این اثر چشم بیننده را به سمت مرکز اثر که شامل درختان وسط تصویر است، هدایت می‌کند که سوژه‌ی

مهمی به نظر نمی‌آید. در عین حال اگرچه خطوط راهنمای سمت چپ این منظره، چشم بیننده را به سمت مرکز تصـویر هـدایت می‌کند، خطوط واقع در نیمه‌ی سمت راست این منظره، چشم را از میانه‌ی تصویر به سمت راست و بیرون، منحرف می‌سازد و در کل، شاهد یک حرکت از چپ به راست در سرتاسر طول منظره خواهیم بود که در انتهای سمت راست منظره، حظور یک درخـت و گردش شاخه‌ی آن به سمت درون منظره، مقداری چشم بیننده را دوباره به درون اثر باز می‌گرداند. اما با این حال در این اثر بـا ضعف در منظره‌ی پردازی و بی‌تکنیکی و کم کیفیتی در اجرا روبرو هستیم. (تصویر۲۱)

تصویر۲۱. نمایش منحنی‌ها و خطوط راهنما در منظره‌ی جانبی قلمدان نمونه شماره ۴.(ماخذ: نگارنده)

تصویر۲۲. مجموعه نقوش ختایی بکارگرفته شده در تزیین قلمدان نمونه شماره ۴، در سطوح فوقانی و جانبی. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۹)

طرح ختایی‌های حاشیه‌ای قلمدان که از شاخصه‌های نمونه‌های قلمدان اجراشده به‌دست هنرمندان ایرانی است، در حد متوسط بوده و این متوسط بودن بدلیل عدم دقت کافی در اجرای طرح‌های ختایی و نقش بستن اجزای مفـردات ختـایی بـا یـک حرکت قلم و کاسته شدن از جزئیات آن‌ها، رخ داده است. (تصویر۲۲)

نمونه شماره ۵

قلمدانی ساخت ایران با غلاف و محفظه‌ی کشویی از جنس خمیـر کاغـذ بـا لبـه‌هـای مـدور، بـه ابعـاد ۳/۳ ×۲۰/۸×۳/۵ سانتی متر، با رقم هنرمند نقاش: (سمیرمی) و بدون رقم سازنده‌ی قلمدان، ساخته شده در اصـفهان،اوایل قـرن ۱۴ هجری قمری، نمونه شماره ۴۸۵ از مجموعه قلمدان‌های ناصر خلیلی. (تصویر۲۳و۲۴)

تصویر ۲۳. قلمدان کاغذی ایرانی، نمای بالا، ابعاد ۳/۳ ×۳/۵×۲۰/۸ س. م، رقم سمیرمی، تهران، اوایل قرن۱۴ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۷)

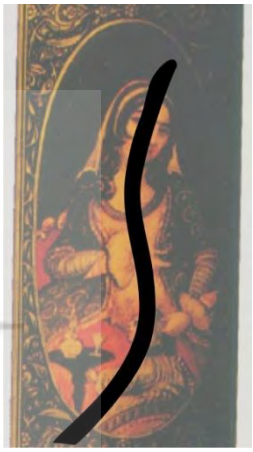
تصویر ۲۴. قلمدان کاغذی ایرانی، نمای جانبی، ابعاد ۳/۳ ×۳/۵×۲۰/۸ س. م، رقم سمیرمی، تهران، اوایل قرن۱۴ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۷)

در این قلمدان، سه فیگور زنانه بطور مجزا در پانل عمودی سطح فوقانی، درون قاب‌های بیضی شکل با پـس‌زمینـه‌ی سیاه و نقوش ختایی طلایی، به تصویر درآمده است.

در اولین فیگور که درردیف بالای سطح فوقانی قلمدان واقع است، دختری بـا نگـاه و حـالتی درحـال تفکربـه نمـایش درآمده که دارای تضاد تونال زیبایی با پس‌زمینه‌ی قهوه‌ای اُکر دو تونه است. اگرچه در این قطعه، کنتراست رنگی بطور نامحسوس اعمال شده و در پس‌زمینه همراه با رنگ اُکر، کمی سبز نیز مشهود است که رنگی متضاد با لبـاس قرمـز دختـرک اسـت و باعـث تاکید بر فیگور او شده است؛ لیکن به‌جهت استفاده‌ی استادانه از سایه روش‌های مناسب و ایجاد همـاهنگی و هـارمونی رنگـی بـا پس‌زمینه، انصافاً کار مطبوعی حاصل گشته است. (تصویر۲۳)

قبل از پرداختن به نقد فیگورهای بعدی، شایان ذکر است که هنرمند در این آثار، چهره‌ها و فیگورها را عموماً باسـبکی که امتزاجی از رمانتیسم و نگارگری ایرانیست، اجرا نموده و بنابراین اگرچه از حیث رنگ، اتمسفر و فضا، کارها شباهت بسیاری بـا نقاشی‌های سبک رمانتیسم دارند، لیکن نوع طراحی، منحصربه فرد و تصویرگرانه (Illustrative) می‌نماید.

در فیگور دوم، تصویر زنی مشهود است که احتمالاً کودک و یا عروسکی در نزدش می‌باشد. این فیگور با حالتی از بـدن که کمانی مرکب است، (تصویر۲۵) با نگاهی خیره به سمت مخاطب، حسّ ملایمی را القا می‌نماید. نکته‌ی دیگـر راجـع بـه ایـن فیگور، استفاده از نور و رنگ‌های روشن در کمان مرکزی اثر می‌باشد که شامل صورت مورب، گلو، سرسینه و قسمت میانی عرضی بدن تا انتهای مشهود دامن است که نور را در مرکز نمایش داده و با شنل تیره و سپس پس‌زمینه‌ی تیـره‌تـر، بـر حـسّ نورانیـت هرچه بیشتر فیگور، تاکید شده است. (تصویر۲۶)



تصویر۲۵. نمایش منحنی نرم و کمانی فیگور میانی، قلمدان شماره۵. (ماخذ: نگارنده)

تصویر۲۶. فیگور بانوی میانی در وجه فوقانی قلمدان شماره ۵. **(خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۷)**

در فیگور سوم، در وجه فوقانی قلمدان، تصویر زن دیگـری نقـش بسـته کـه هماننـد فیگـور اول، در تصـویرگری آن از کنتراست قوی استفاده نشده است. (تصویر۲۳)

نقطه‌ی مشترک همه‌ی این سه فیگور داشتن حالت حسّی و القای احساس است که علاوه بر سایر عوامل و اسـتفاده‌ی دقیق المان‌ها در آن‌ها، از حالت بدنی کاملاً مؤثر سرهای مورب در آن‌ها استفاده شده است. چراکه این حالت سر، همیشـه القـای احساس می‌نماید.

نگاه‌های زنان نیز به ترتیب از بالا، ابتدا گردش به سمت راست دارد ودر فیگـور میـانی، روبـرو را مـی‌نگـرد ودر فیگـور تحتانی رو به چپ است که از بالا به پایین به ترتیب و به آرامی توجه مخاطب را از طرف راست به چپ معطوف می‌نماید.

در نقاشی فیگور سوم، پس زمینه که ترکیبی از سینای سوخته (Burnt Sienna) است، توانسته به‌خوبی بـا چهـره و دست‌ها ترکیب بصری هارمونیک و با لباس سبز زن تصویر شده، ارتباط تضادی رنگی و با پیراهن او، ارتباط هارمونیک تونی برقرار نماید. ودر نهایت در دامن زن از رنگی خنثی و تیره استفاده شده که تا مانند مورد قلمدان نمونه ۴، موجـب حـس تعلیـق فیگـور نگردد و پایان متناسبی داشته باشد. (تصویر۲۳)

در سطح جانبی اثر، در دو طرف بیضی‌های کوچکی شامل نگاره‌هایی از پرندگان و در وسط بصورت طولی یـک منظـره تصویر شده است. این منظره، چه از حیث کنتراست تونی و چه رنگی، چندان با تاکید کار نشده و در کل روبـه تیرگـی و سـیاهی موجود در پس‌زمینه‌ی قلمدان دارد. (تصویر۲۴)

منظره‌ی این اثر از چندان تضاد و تطور رنگی برخوردار نیست و در کل، سنگینی تون‌های تیره آنقدر زیاد است که جزئیات چندان قابل تشخیص و تمییز نمی‌باشد. و این بجز آبی‌های گرم غیر اشباع موجود در اکثر سطح اثر است که ایجاد تضاد با رنگ مکملش یعنی نارنجی نموده است . حال چه این نارنجی از نوع زرد- نارنجی باشد که در آسمان است و چه از نوع قرمز- نارنجی که در سطح بعضی کوه‌ها و زمین وجود دارد. (تصویر۲۴)

وانگهی در خصوص پرنده‌های منقوش در دو طرف قلمدان، حائز ذکر است که پرنده‌ی موجود در قسمت سمت چپ در وجه جانبی قلمدان، چندان تطابقی با حالت واقعی یک پرنده ندارد. ولی اگر آن‌را تصویرگرانه لحاظ کنیم، از تنالیته و رنگ‌آمیزی خوبی برخوردار است. بخصوص بخاطر تضاد ملایم همراه با هارمونی سبز تیره روی پرنده با زرد- نارنجی آسمان. (تصویر۲۴) پرنده‌ی دیگری که در قسمت کشویی قلمدان نقش بسته است، از چندان جذابیت و ثقل بصری برخوردار نیست و در کل به نظر می‌رسد که هنرمند بنا نداشته که وجه جانبی قلمدان، چندان جلب نظر نماید. (تصویر۲۴) در این اثر طرح‌های ختایی نیز مانند سایر نمونه‌های ایرانی، نسبتاً خوب و متقارن و با ظرافت کارشده است.

نمونه شماره ۶

قلمدانی ساخت ایران با غلاف و محفظه‌ی کشویی از جنس خمیر کاغذ با لبه‌های مدور، به ابعاد ۳/۹ ×۳/۹×۲۲/۱ سانتی متر، با رقم هنرمند نقاش: (سمیرمی) و بدون رقم سازنده‌ی قلمدان، ساخته شده در اصفهان،۱۳۲۱ هجری قمری، نمونه شماره ۴۸۳ از مجموعه قلمدان‌های ناصر خلیلی. (تصویر۲۷و۲۸)

تصویر ۲۷. قلمدان کاغذی ایرانی، نمای بالا، ابعاد ۳/۹ ×۳/۹×۲۲/۱ س. م، رقم سمیرمی، تهران، اصفهان ۱۳۲۱ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۶)

تصویر ۲۸. قلمدان کاغذی ایرانی، نمای جانبی، ابعاد ۳/۹ ×۳/۹×۲۲/۱ س. م، رقم سمیرمی، تهران، اصفهان ۱۳۲۱ه.ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۶)

در این قلمدان در سطح فوقانی، یک تصویر مرکزی در پانل عمودی با دو تصویر محدود در قاب بیضی بالای و پایینی با موضوع پرنده به چشم می‌خورد. در تصویر مرکزی که زنی در حال نشسته، بچه‌ای را در آغوش دارد(تصویر۳۰) که کپی از روی تابلوی رافائل با عنوان(Madonna Della Seggiola) می‌باشد.(تصویر۲۹)

این اثر که یک کپی ضعیف از کار رافائل است، در نقاط مختلف دچار ایراد می‌باشد. ازجمله دست و پای بچه و مادر، همگی دچار ضعف و ایرادهای آناتومیک می‌باشند. پیشانی نورانی مادر که قسمت فوقانی و پرنور مثلث بدن اوست و سپس گلو و گونه‌هایش با منتج شدن به تون‌های گرم و روشن زردِ کُروم (chrome) که در احاطه‌ی رنگ‌های تیره‌ی پس‌زمینه قرار دارند، باعث جلب نظر مخاطب در وهله‌ی اول می‌شوند. (تصویر ۳۰و۳۱)

تصویر ۲۹. تابلوی (Madonna Della Seggiola) ، قطر دایره ۷۱س.م، اثر رافائل، فلورانس ۱۵۱۳ میلادی. (Wikimedia, ۲۰۱۳)

تصویر ۳۰. فیگور بانو و فرزند در وجه فوقانی قلمدان شماره ۶. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۶)

دامن سبز تیره‌ی مادر باعث شده که اثر به‌خوبی در پس‌زمینه‌ی تیره‌ی قلمدان الحاق گردد و در آن مانند بانوی میانی در نمونه قلمدان شماره ۴ ، معلق نباشد. قرارگرفتن سر و گردن مادر بطور کج و مورّب باعث ایجاد و انتقال احساس آرامش گردیده است. شایان ذکر است، علاوه بر رنگ نورانی پیشانی مادر که در اثر حرکت آرام تون‌ها که با شروع از لباسی به رنگ قرمز و سپس گردن و گونه‌هایی به رنگ نارنجی، نهایتاً به پیشانی با رنگ زرد کُروم منتهی گشته و باعث جلب نظر مخاطب به آن شده است؛ علت دیگر کشش نگاه مخاطب به راس این فیگور، شکل مثلثی ترکیب بچه و مادر است که باعث شده خطوط مورّب، چشم مخاطب را آرام آرام به سمت راس مثلث سوق دهند و باعث جلب نظر به این قسمت شود. همچنین سه لایه نوار هلالی پارچه‌ای که بافتی راه راه با خطوط شعاعی روشن و تیره دارد، باعث القای وجود یک هاله‌ی نور در دور سر مادر و ایجاد توجه بیشتر و تاکید بر شخصیت حضرت مریم(س) شده است. (تصویر ۳۰و۳۱)

تصویر۳۱. نمایش منحنی‌ها و خطوط راهنما در فیگور مادر و فرزند، قلمدان شماره۶. (ماخذ: نگارنده)

تصویر۳۲. نقاشی پرندگان در دو قاب بالا و پایینی از وجه فوقانی قلمدان شماره ۶. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۶)

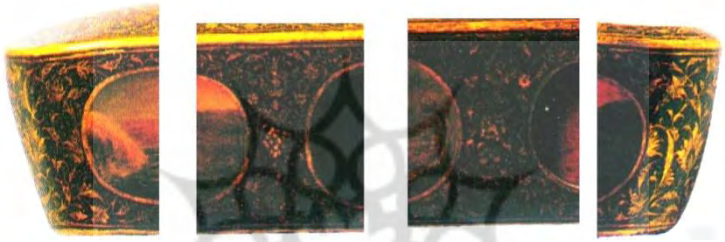
در سطح فوقانی قلمدان، در دو قطعه‌ی بیضی شکلی که تصویر پرنده‌هایی در آن‌ها می‌باشند، بنظر می‌رسد که تلاشی به میزان کافی شده است تا این دو قاب، به عنوان نماد مرکزی جلب نظر نکنند و به نوعی جهت ایجاد و تاکید روی قطعه‌ی فیگور مرکزی، این دو قطعه‌ی در طرفین تا حدّی بطور منطقی قربانی شده‌اند. از این جهت در این دو قطعه‌ی بیضی شکل، رنگ‌ها اساساً تیره می‌باشند و تون‌های روشن که احیاناً باعث کنتراست و بالطبع جلب نظر بیشتر می‌شوند، به جز در افق، کمتر به‌چشم می‌خورند. در ضمن، پس‌زمینه‌ی این دو قطعه تقریباً رنگ‌های مشابهی دارند و بنظر می‌رسد که هردو یک‌جا را به تصویر کشیده‌اند. (تصویر۳۲)

در وجه جانبی دو تصویر محدود در دو طرف نمایش داده شده و در مرکز، یک قطعه‌ی افقی بصورت طولیست که شامل دو شیر در یک منظره‌ی در حال غروب است که یکی به صورت نیمرخ و دیگری روبه مخاطب دارد که اگرچه درظاهر از آناتومی خوبی برخوردارند، لیکن رنگ‌ها به سبک تابلوهای رنسانس، بسیار تیره و کم کنتراست می‌باشد. (تصویر۲۸)

ضمناً در دوقطعه‌ی منظره که در قاب‌های بیضی در طرفین قرار دارند و در قطعه‌ی سمت چپ، تصادفاً از رنگ‌های روشن‌تری در بخشی از آسمان و در قسمت نورانی یکی از صخره‌ها، استفاده شده که باعث ایجاد تضاد و نمود بیشتری گردیده است و چون این قطعه‌ی مرکزی اثر نیست، اگرچه فی نفسه اشکالی ندارد و زیبا هم است؛ ولی به‌نظر می‌رسد که بیشتر از حتی تصویر مرکزی شیرها، جلب نظر می‌کند که این یک نکته‌ی منفی است. (تصویر۲۸)

نقوش ختایی در سطح فوقانی این قلمدان، با رنگ طلایی بر زمینه‌ی سیاه، خوب و با ظرافت اجرا شده است؛ ولی این نقوش در سطح جانبی قلمدان، با رنگی محو و بی‌رمق اجرا شده است. منتها بطور کلی، اجرای نقوش ختای این قلمدان، از نکات مثبت نقاشی آن محسوب می‌شود.

تصویر۳۳. تزئینات نقوش ختایی بر وجه فوقانی قلمدان نمونه شماره ۶. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۶)



تصویر۳۴. تزئینات نقوش ختایی بر وجه جانبی قلمدان نمونه شماره ۶. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۶)

نتیجه‌گیری

آنچه که در مطالعه‌ی عموم آثار روسی مبرهن است، این است که، آنجا که در کل نقاشی، فیگور و یا منظره به سبک رئالیسم و یا رمانتیسم انجام شده، کارها عمدتاً قوی و یا متوسط و به ندرت ضعیف می باشد که این احتمالاً نتیجه‌ی سنت نقاشی غرب است که متمرکز بر این سبک‌ها بوده و در طول قرن‌های متمادی، پرورده و در غرب بین هنرمندان بسیاری فراگیر شده است. این نوع نقاشی آنجا که در اجرای مناظر بکارگرفته شده، عموماً از مناظر بومی مناطق مختلف قاره‌ی اروپا شامل مناطق سرسبز و با طراوت و در کل هر اتمسفر و فضایست که از چنین آب و هوایی منتج می‌گردد؛ نظیر آب و هوای مه آلوده.

نورپردازی فضاهای سبک رمانتیک در اروپا در تضاد با آب و هوای گرم و خشکی است که عموماً در مناطق و کشورهای مسقر در خاورمیانه قرار دارد که در این نوع آب و هوا، مناطق سرسبز همه جا وجود ندارد و به عنوان مثال، اتمسفر مه-آلود که بعلت وفور آب و رطوبت در اروپا، تقریباً همیشه ملموس است، در آب و هوای کشورهای خاورمیانه‌ای، کمتر وجود دارد که خود این امر بعنوان عامل قدرتمندی در ایجاد جوّ رمانتیک، تاثیر عمده‌ای دارد و نیز کلاً طیف رنگ‌ها و تنالیته‌ی رنگ‌ها که عملاً نقش مستقیمی در ایجاد اتمسفر و فضای نقاشی ایفا می‌کند، در این دو مکان متفاوت است.

در انواع نقاشی‌های روسی، آنجا که موضوع به اجرای طرح‌های تزئینی می‌رسد، معمولاً دو بخش طرح‌های حواشی قلمدان که در آن از موتیف‌های گرافیکی متفاوتی استفاده شده، شامل تذهیب و گل‌ومرغ می‌باشد.

بخش طرح‌های تذهیب قلمدان‌های روسی، ازنظر دقت اجرا و کیفیت طرح، از حیث توازن و هارمونی هندسی و ظرافت در قلمگیری و سطح زیباشناسی و نیز میزان گران‌سنگی و سختی کیفی این گونه طرح‌ها در اکثر آثار معمولاً در مرتبه‌ی ضعیف و به ندرت متوسط نسبت به نمونه‌های ایرانی است. چراکه نمونه‌های ایرانی در این مقوله بسیار قوی و با ظرافت محسوس و قلمگیری و بالانس چشمگیری اجرا شده‌اند که البته این امر حاصل سال‌ها ممارست هنرمندان ایرانی در زمینه‌ی هنر تذهیب است که هنری بسیار معمول و کارشده در کشور ایران و نیز اقلیم‌های فارسی زبان است.

لیکن آنجا که صحبت از اجرای فیگورها و مناظر رئال و رمانتیک در قلمدان‌های کارشده بدست هنرمندان ایرانی به میان می‌آید، متاسفانه بجز تعداد کمی، عموماً با اجراهای متوسط و یا حتی ضعیفی نسبت به انواع اجراشده بدست هنرمندان روسی، روبرو هستیم.

در مقوله‌ی دوم از طرح‌های تزئینی روی قلمدان‌ها که شامل نقاشی‌های گل‌ومرغ می‌باشد؛ در مقام مقایسه‌ی کارهای انجام شده توسط هنرمندان ایرانی و روسی، می‌توان اذعان داشت که مجدداً بدلیل سنت بسیار قوی و پرورش یافته‌ی هنرمندان ایرانی در نقاشی گل‌ومرغ، این نوع نقاشی‌ها معمولاً در قلمدان‌های اجراشده بدست هنرمندان ایرانی، عموماً بسیار ظریف و پُراز جزئیات با پرداخت‌های عالی و قلمگیری‌های قوی اعمال و اجرا گردیده است ولی در عوض، نمونه‌های روسی اکثراً با گل‌های رئالیستی متوسط و حتی در بسیاری از موارد، متوسط روبه ضعیف اجرا شده‌اند.

مورد دیگری که در بررسی طرح‌ها و نقاشی‌های روی قلمدان‌ها اعم از ایرانی و روسی مشهود است که اساساً وجهی از وجوه اشتراک بین نوع ایرانی و روسیست، مسئله‌ی ستینگ، کامپوزیشن و ترکیب‌بندی است که اعم از طرح، رنگ، بافت و استیل این نوع قلمدان‌ها می‌باشد و از آنجا که در آن برهه از زمان، این نوع اقلام پر تزئین معمولاً محصولاتی بوده‌اند که به منظور فروش به قشری خاص که همان طبقه‌ی «الیت»، اعم از تحصیل‌کرده، باسواد و اعیان و اشراف که طبقه‌ی اعلی اجتماعی بودند، طراحی شده و تولید می‌شد، لذا شاخصه‌هایی در این قلمدان‌ها منظور شده که متضمّن ایجاد حسّ رُمانس و خیال‌انگیز شدن اثر می‌باشد. این پارامترها مجموعاً با خلق یک قلمدان لوکس و پرزرق و برقِ پُربها، به این هدف نائل آمده‌اند. از جمله‌ی این عوامل می‌توان به مواردی همچون استفاده‌ی بجای کنتراست (تضاد) و هارمونی رنگی و تونال؛ بکارگیری فیگورهای ظریف زنانه با پوزچرهای لطیف و پرتره‌های نازآلود؛ استفاده‌ی متعادل از گل‌های لطیف و طرح‌ها و حاشیه‌های گل و بوته و ساقه و طرح‌های هندسی پُرکمانِ آرامش‌بخش با توازن و تقارن در اکثر قطعات؛ همچنین استفاده از چشم‌اندازهای زیبایی از مناظر با پلان‌های چندتکه‌ای که فرصت استفاده از تون‌های ملایم در پلان‌های دور را در مقایسه با پلان‌های نزدیکتر به نقاش می‌دهد که خود این امر نیز باعث ایجاد حسّ رُمانس و آرامش بصری می‌گردد.

بعضاً استفاده از المان‌های فیگوراتیو حیوانی نظیر اسب‌ها نیز بچشم می‌خورد که خود نیز بازهم بدلیل آناتومی پُرکمان، ایجاد حس چابکی همراه با آرامش را القا می‌نماید.

رنگ پردازی‌های این آثار از طرف دیگر، خود علت مهم دیگری ورای نمادهای هندسی و پارامترهای بافت و غیره جهت ارائه‌ی حس رمانس می‌باشند. با یک بررسی ساده در این آثار، این مطلب بوضوح مشهود است که عموماً در این اقلام، از رنگ‌آمیزی هارمونیک با بهره‌گیری از تنالیته‌های هم‌خانواده‌ی رنگ‌های غالباً گرم و نورانی استفاده شده است. نمود نهایی که از رنگ‌آمیزی کلی این آثار چشم‌های بیننده را پر می‌کند، رنگ‌مایه‌های طلایی، زرد و اُکر است که در تضاد با پس‌زمینه‌های تیره‌ای نظیر سیاه و نیم‌تون‌هایی که از ترکیب بصری قرمز، قهوه‌ای، نارنجی، زرد و اُکر با سیاه پس‌زمینه حاصل شده‌اند، قرار گرفته‌اند. که در مجموع باز هم مؤید و مؤکد حسّ رُمانس در این قلمدان‌ها می‌باشد.

طرح این مطلب نیز لازم می‌نماید که استفاده از لایه‌ی روغنی جهت پوشش در سرانجام تولید و اجرای نقش و نگار برروی قلمدان‌ها نیز در ایجاد گرمی و زردی نسبی رنگ‌های استفاده شده از حیث بصری قابل انکار نیست. اگرچه نمی‌توان درصد زیادی از تشکیل و نمود رنگی این قلمدان‌ها را به آن نسبت داد چراکه نهایت ضخامت این لایه‌ی روغنی تقریباً بین نیم تا یک میلیمتر می‌باشد که عملاً نمی‌تواند حائز تاثیر رنگی زیادی از نظر بصری و اُپتیک باشد.

نکته‌ی دیگری که در بررسی و تطبیق نمونه‌های ایرانی در مقایسه با نمونه‌های روسی بچشم می‌خورد این است که فارغ از تذهیب و گل‌ومرغ که خود در واقع نوعی (Illustration) نگارگری تلقی می‌شوند، آنجا که موضوع، نقاشی فیگوراتیو و یا حتی منظره می‌باشد، هنرمندان ایرانی آن را با پرداخت نگارگرانه (Illustrative) کشیده‌اند که در تضاد با نقاشی‌های فیگوراتیو و یا منظره‌پردازی هنرمندان روسی که اصولاً رئال و رمانتیک می‌باشند، است. (یعنی در سبک Realism, Romanticism)

بنابراین اگرچه نقاشی‌های انجام شده بدست هنرمندان روسی از نقطه‌نظر رئالیسم قابل نقد هستند و معمولاً هم از کیفیتی خوب و بعضاً عالی برخوردارند؛ لیکن نقاشی‌های روی قلمدان اثر هنرمندان ایرانی، معمولاً نمی‌توانند از همان نقطه‌نظر یعنی رئالیسم مورد نقد قرار گیرند؛ حتی اگر کپی و تولید عینی از یک اثر رئالیستی باشند. زیراکه اکثر هنرمندان ایرانی، مثلاً در یک نقاشی فیگوراتیو، شالوده‌ی اثر را گرفته‌اند و آن‌را با خمیرمایه‌ای نگارگرانه و تصویرگرانه (Illustrative) به اجرا رسانیده‌اند.

منابع و مآخذ

۱) ادیب برومند، عبدالعلی،(۱۳۶۶)،هنر قلمدان، تهران: وحید.

۲) خلیلی، ناصر.د، رفیعی سخایی، سودابه،(۱۳۸۶)،کارهای لاکی، تهران: نشر کارنگ.

۳) کریم زاده تبریزی، محمدعلی، (۱۳۷۹)، قلمدان و سایر صنایع روغنی ایران، لندن: ساتراپ و مستوفی.

۴) ذکا، یحیی،(۱۳۶۶)، لباس زنان ایران، چاپ اول، تهران: نشر اداره موزه‌ها و فرهنگ عامه.

۵) تاجری، بیوک، (۱۳۹۱)، سبک های نقاشی فولکوریک روسی، بازیابی در ۱۶ اسفند۱۳۹۱ *http://pooyamoshavereh.persianblog.ir/post/٦١٥٥*

٦) Wikimedia,(Retrieved ٢٥ September. ٢١١٣) *http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael_Madonna_della_seggiola.jpg*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی