به شیوه‌های سنتی ای هستند که می‌توان از آنها جهت پژوهش در ابزار و مصالح نگارگری و شیوه های اجرایی استفاده نمود و به جای استفاده از کتابی که در تبدیل از زبانی به زبان دیگر و مجدداً ترجمه آن دچار کاستی‌ها و نقصان می شود. مستقیماً به متون فارسی و نگارگران مراجعه و تألیف نمود. آیا بهتر نیست دانشگاه هنر در جهت پژوهش در هنر ایرانی پروژه‌هایی را به اجرا درآورد و در حمایت و آموزش این هنرها بیش از پیش کوشش نماید؟

در ادامه چگونگی ساخت قلم‌مو اشاره می‌کند که «قلم‌موها به دو دسته تقسیم می‌شوند، برخی از آنها بسیار ظریف و برخی ضخیم بودند و این امکان را برای نگارگر فراهم می‌آوردند که خطوط بسیار حساس یا درشتی را در طرح و یا اثر ایجاد نمایند.»

آنچه که باید در تکمیل دو نوع قلم‌موی مورد استفاده در نگارگری اضافه نمود، آن است که: قلم‌موی پهن را به نام قلم‌موی گندمی خوانده که دارای موهایی پرپشت‌تر و پرمیانه چون گندمی است که به نوکی ظریف و باریک ختم می‌شود. و قلم‌موی ظریف را نیزه‌ای یا جُوی می‌نامند که باریک و کم‌پشت و بلند است و بیشتر برای کارهای ظریف‌تر مورد استفاده قرار می‌گیرد. (به نقل از استاد مهین افشانپور)

مترجم محترم در زیرنویس ص ۲۱ به نکته‌ای ظریف در شیوه رنگ‌آمیزی اشاره دارد که متأسفانه بدون ذکر منبع و مشخصات محققین و توضیحات دقیق‌تر است.

در صفحه ۲۵، اشاره به برگردان مثلثی انتهای جلد می‌نماید که اصطلاح سنتی آن لبه برگردان یا سرطبل است. دو سطر پایین‌تر نیز، چرم‌های منقوش به صورت قطعه چسبانی را از

سفال ها و نقش

انواع جلد معرفی می‌کند که اصطلاح آن نیز جلد معرق است.

در همین صفحه آمده که «در قرن دهم افزون بر تذهیب و تزیینات از تشعیر نیز در حاشیه متن استفاده شد که در برخی اوقات شامل مناظری همراه با اندام انسان نیز بود.» درخصوص استفاده از شیوه تشعیر پیش از قرن دهم هیچ تردیدی وجود ندارد و شاید بتوان یکی از قدیمی‌ترین نسخه‌های تزیین شده به این شیوه را دیوان سلطان احمد جلایر دانست که در گالری واشنگتن نگهداری می‌شود و اثر «جنید» نگارگر برجسته اواخر قرن هشتم هجری است.

شیوه‌ای در تزیین حواشی کتب مصور که با استفاده از نقوش گل و بوته و نقش‌های جانوری و با رنگ طلا و یا تنالیته‌هایی از یک رنگ دیگر به کار برده می‌شود و به دو نوع تشعیر مُطلا و تشعیر الوان تقسیم می‌گردد.

فصل دوم کتاب که از صفحه ۲۷ آغاز می‌شود، بررسی نگارگری ایران در دوره ایلخانان، آل اینجو، مظفریان و جلایریان است. نویسنده ز این فصل بررسی سیر تحولی نقاشی ایران را آغاز نمی‌نماید و همان‌طوری که ملاحظه می‌شود، نقاشی ایران را از دوره مغول مورد توجه قرار داده است در حالی که نقاشی ایرانی را باید از پیش از تاریخ بررسی نمود و همان‌گونه که نام کتاب، نقاشی ایرانی است، باید با نگاهی عمیق‌تر به این موضوع پرداخته می‌شد که چگونه نقاشی از درون غارهای مکشوفه در فلات ایران آغاز می‌شود و به برجسته‌ها و دیوارها و نسخه‌های خطی می‌رسد و ویژگی‌های آنها چه بوده و در هر دوره چه تغییراتی را نشان می‌دهد. اصول مشترک و مبانی آن چیست؟

در فصل سوم به نگارگری قرن نهم هجری پرداخته شده و عنوان وفاق و فیضان، نشان دهنده جایگاه نقاشی این دوره است که مربوط به دوره تیموری و تحول تکاملی نقاشی مکتب تیموری از شیراز تا هرات را معرفی می‌نماید. دوره‌ای که به عنوان یکی از پربارترین مکتب‌های نگارگری ایران شهرت یافته و ویژگی‌های آن سبک و سیاق خاصی را به نقاشی ایرانی بخشیده است.

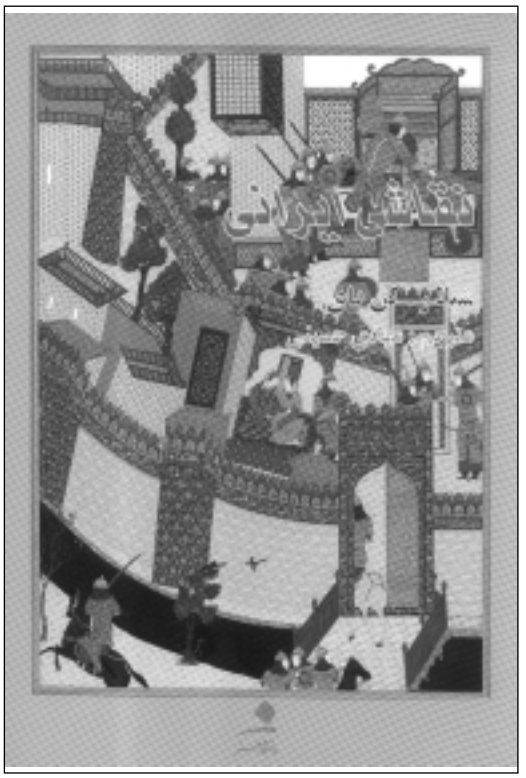
برآیند باشکوه در فصل چهارم به معرفی نگارگری مکتب تبریز در دوره صفویه پرداخته است. دوره‌ای که هم‌طراز با مکتب تیموری هرات بوده و برجسته‌ترین نگارگران آثار خود را عرضه کرده و تأثیر بسزایی بر نقاشی کشورهایی چون هند و عثمانی داشته است.

در فصل پنجم تحت عنوان نگارگری در دوره صفوی به نگارگری دوران شاه اسماعیل دوم و مکتب قزوین و اصفهان پرداخته شده و این در حالی است که عنوان حاضر به فصل قبل و فصل بعد از آن نیز تسری می‌یابد و شاید بهتر بود که فصل نگارگری صفوی را به صورتی عام انتخاب و این سه فصل را به صورت بخش‌های زیرمجموعه آن معرفی می‌نمود تا برای خواننده هم این شبهه در عنوان فصل‌ها ایجاد نشود که آیا فصل‌های

نقاشی ایرانی

سید عبدالمجید شریف‌زاده

O شیلار. کن بای
O ترجمه مهدی حسینی



کتاب نقاشی ایرانی که توسط آقای مهدی حسینی ترجمه و زیر نظر معاونت پژوهشی دانشگاه هنر تهران در سال ۱۳۷۸ چاپ و منتشر شده، نمونه‌ای دیگر از بررسی اجمالی تاریخ نگارگری ایران از قرن هفتم تا سیزدهم هجری قمری است.

مطالب کتاب در یک مقدمه و هفت فصل طبقه‌بندی شده که برخی از عناوین فصول بر اساس دوره تاریخی و برخی تشریحی و توضیحی است و با نگاهی به این عناوین می‌توان به برآورد و نتیجه‌گیری نسبت به مطالب آن فصل رسید که به عنوان نمونه در فصل ششم: رخوت و رکود، شرایط نگارگری این دوره را با توجه به تاریخ مشخص شده در مقابل عنوان برای خواننده روشن می‌کند.

فصول کتاب شامل ابزار و مصالح نگارگری ایرانی، نگارگری ایران در دوره: ایلخانان ـ آل اینجو- مظفریان ـ جلایریان، قرن نهم هجری: وفاق و فیضان، برآیند باشکوه (۹۸۳ ـ ۹۰۵ هـ .ق)، نگارگری در دوره صفوی (۱۰۳۸ ـ ۱۹۸۳ هـ .ق)، رخوت و رکود (۱۱۳۵ ـ ۱۰۳۹ هـ . ق)، نفوذ شیوه‌های اروپایی (۱۳۴۳ ـ ۱۱۳۵ هـ . ق)

ترجمه خوب و روان متن خواننده را وا می‌دارد تا پی‌گیر مطالب باشد و به دلیل آشنایی مترجم با برخی اصطلاحات سنتی نگارگری، در تمام بخش‌ها سعی شده تا از همان اصطلاحات استفاده شود. اما در آغاز انتظار می‌رود که مترجم محترم جهت شناساندن نویسنده خارجی کتاب اطلاعاتی در اختیار خواننده بگذارد و معرفی مناسبی از سابقه کاری و تحقیقاتی او را ارائه نماید.

در مقدمه کتاب که در ابتدا مشخص نیست از زبان نویسنده یا مترجم است اشاره می‌نماید: «این کتاب به طور اجمال تاریخ نگارگری ایران را از قرن هفتم تا سیزدهم هـ . ق مدون کرده است.» به نظر می‌رسد که این متن از زبان مترجم بیان شده اما در صفحه بعد، با توجه به زیرنویس ارائه شده که اشاره دارد به اینکه «چند سطر ترجمه نشده است».

معلوم می‌شود که مقدمه مربوط به نویسنده کتاب است. شاید مناسب‌تر بود که مترجم نیز در مقدمه‌ای ضمن معرفی نویسنده به نکات ضعف و قوت کتاب اشاره و مباحثی را در نگارگری پیش از قرن هفتم ایران مطرح می‌کرد.

در صفحه ۱۱، «تنها کتاب مصور فارسی به جای مانده از پیش از حملهٔ مغول یعنی ورقه و گلشاه» را معرفی می‌کند، در حالی که کریستین پرایس، قدیمی‌ترین کتاب مصور را «اندرزنامه» معرفی می‌نماید که در تاریخ ۴۸۳ هجری مصور شده است. اما این کتاب و کتاب ورقه و گلشاه از نمونه‌های کهن دوره سلجوقی است و پس از آن نیز به نمونه‌های برجسته دیگر چون؛ صورالکواکب، طب جالینوس، سمک عیار، کلیله و دمنه و الاغانی نیز می‌توان اشاره کرد.

محمدبن علی راوندی، مؤلف کتاب «راحة الصدور» می‌نویسد: در زمان حکومت سلطان رکن‌الدین طغرل بن ارسلان، مجموعه‌ی اشعار مصوری آماده شد که «زین‌الدین محمود» می‌نوشت و «جمال نقاش اصفهانی» صورت هر شاعری را هم تصویر می‌کرد. بدین ترتیب جمال نقاش به عنوان یکی از قدیمی‌ترین نقاشان معرفی شده است.

اینها نمونه‌هایی از نسخه‌های مصور قبل از قرن هفتم است که نشان می‌دهد پیش از این تاریخ، آثار بسیاری در نگارگری ایران وجود داشته و در این کتاب نیز بنا بر بسیاری از کتاب‌های نوشته شده توسط مستشرقین درباره تاریخ نقاشی ایران، نگارگری را از قرن هفتم و از زمان هجوم مغول و در نتیجه تأثیر نقاشی چین از نگارگری ایران را مطرح می‌کنند که برخی به صورت ضمنی و گروهی به شکلی روشن ابراز می‌کنند که نگارگری ایران بر اثر نفوذ نقاشی چینی شکل گرفته سات.

«آخرین پاراگراف مقدمه، به نکته‌ی مهمی اشاره می‌کند که بسیار گذرا مطرح می‌گردد، اما اساسی‌ترین مفاهیم نگارگری ایران را به درستی بیان می‌کند؛ «... آن چه که در نقاشی ایرانی مهم است، اشراف بر این حقیقت است که نقاشی ایرانی، هر چند کوچک از لحاظ اندازه، جهان‌بینی آفرینندگان و حامیانشان را از طریق تصویر آشکار می‌سازند.»

در فصل اول به معرفی ابزار و مصالح نگارگری ایرانی می‌پردازد که عبارت از کاغذ، رنگ و قلم‌مو است. البته باید گفت مهمترین ابزار و مصالح، چون علاوه بر اینها، ابزار فرعی دیگری نیز به کار می‌رفته است.

آنچه در ارتباط با چگونگی انتقال طرح از طریق گرته برداری در صفحهٔ ۲۰ بیان شده، شیوه‌ای است که با سوزنی کردن طرح نسبت به انتقال و مثنی‌سازی اقدام می‌شود و معمولاً این شیوه از انتقال طرح در رشته‌هایی چون کاشی‌کاری، قلمزنی و امثال آن رایج است در حالی که در نگارگری، طراحی بر روی بوم اصلی انجام می‌شود و در مواردی نادر از این شیوه برای انتقال طرح استفاده می‌شود.

در شیوه ساخت قلم‌مو در صفحه ۲۱ چنین آمده: «... موهای هم‌اندازه از نظر طول نیز در کنار یکدیگر قرار می‌گرفتند. قلم‌موساز آنها را دسته دسته می‌کرد و سپس با نخ آنها را به یکدیگر می‌دوخت و با نخ از سمت گشاد لوله نازکی که سوی دیگر آن تنگ‌تر بود عبور داده می‌شد. در یک نگاه کلی موضوع درست به نظر می‌رسد اما با دقت بیشتر و در صورت آشنایی با شیوه قلم‌موسازی که هنوز هم رواج دارد متوجه نکاتی می‌شویم که دقیق نیست، نکته اول اینکه موهای هم‌اندازه با این دقت نمی‌توان جدا کرد. دوم اینکه موها به یکدیگر دوخته نمی‌شوند بلکه بسته می‌شوند و سوم، آن لوله‌ای که یک طرف آن گشاد و طرف دیگر تنگ‌تر باشد، معمولاً از ساقه پر کبوتر استفاده می‌شود و نکته دیگر چگونگی کرک‌گیری موهاست که اشاره‌ای به آن ندارد.

مهمترین مسئله‌ای که ذهن خواننده را به خود مشغول می‌سازد آن است که آیا نگارگری ما هم در شرایطی است که باید از زبان دیگران برای پی بردن به شیوه‌های کاری آن استفاده کنیم؟ چرا که در همین کتاب شاهد هستیم چگونه و چندین بار نویسنده به تذکره‌ها و متون تاریخی نویسندگان ایرانی چون دوست محمد، قاضی احمد قمی و... دیگران اشاره کرده و از قول آنان مطالبی را ذکر کرده است. در حالی که هنوز نگارگران ایرانی آشنا

قبلی و بعدی ربطی به دوره صفویه ندارد؟

در صفحه ۹۴ در زیرنویس تصویر ۵۹ توضیحی در مورد هفت خوان رستم داده شد که با اصل داستان که نجات کیکاووس و سپاهیان ایرانی اسیر در دام دیو سفید است ارتباطی نداشته و مفاهیمی فراتر از این توضیحات را دنبال می‌کند.

در همین صفحه اشاره شده که علی‌اصغر پدر آقارضا است و بنا بر توضیحات مفصل و روشنِ استاد رکن‌الدین همایونفرخ در مجله هنر و مردم شماره ۱۵۸ درخصوص کارنامه هنری هنرمندان همنام رضا عباسی، رضا مصور کاشی، آقارضا مصور هروی، نکاتی تازه درباره این سه هنرمند که روشنگر زندگی و آثار آنان است، می‌توان اطلاعاتی کامل از هنرمندان همنام این دوره کسب نمود که در بسیاری از کتاب‌ها و مقالات در مورد این هنرمندان دچار اشتباه می‌شوند و همین برداشت را نویسنده در صفحه‌ی ۱۰۱ و به اشتباه، زندگی دو هنرمند هم نام را با هم می‌آمیزد و کشتی‌گیری و پرسه‌زنی آقارضا مصور کاشی را به رضاعباسی منسوب می‌کند.

در صفحه ۱۰۰، آنچه را با عنوان «خطوط متناسب با لحظه، کلفت و نازک (سبک و سنگین) می‌شوند» نامیده در اصطلاح نگارگران با نام خطوط «تند و کند» خوانده می‌شود.

در صفحه‌ی ۱۰۴ فصل ششم با عنوان رخوت و رکود، از آخرین پادشاه صفوی و دوران نابسامان این دوره و تأثیر بر افول نگارگری اشاره دارد و اینکه از این زمان تأثیر نقاشی غرب در نگارگری ایران آغاز می‌شود و تغییراتی بنیادی در هنر ایران را به‌وجود می‌آورد.

در فصل هفتم، نفوذ شیوه‌های اروپایی را مطرح می‌نماید که در حقیقت از دوران قبل آغاز و در دوره قاجاریه به بار نشسته است. دورانی که خود به سه دوره هنری در نقاشی قابل تفکیک بوده و متأسفانه بسیار گذرا آن را مطرح می‌نماید.

سوتیتر:

مهمترین مسئله‌ای که ذهن خواننده را به خود مشغول می‌سازد آن است که آیا نگارگری ما هم در شرایطی است که باید از زبان دیگران برای پی بردن به شیوه‌های کاری آن استفاده کنیم؟

در حالی که هنوز نگارگران ایرانی آشنا به شیوه‌های سنتی‌ای هستند که می‌توان از آنها جهت پژوهش در ابزار و مصالح نگارگری و شیوه‌های اجرایی استفاده نمود و به جای استفاده از کتابی که در تبدیل از زبانی به زبان دیگر و مجدداً ترجمه آن، دچار کاستی‌ها و نقصان است مستقیماً به متون فارسی و نگارگران مراجعه و تألیف نمود. در این صورت آیا بهتر نیست دانشگاه هنر در جهت پژوهش در هنر ایرانی پروژه‌هایی را به اجرا درآورد و در حمایت و آموزش این هنرها بیش از پیش کوشش نماید؟