بی. رابینسون

نقاشی لاکی در عهد قاجار[1]

ترجمهٔ اردشیر اشراقی

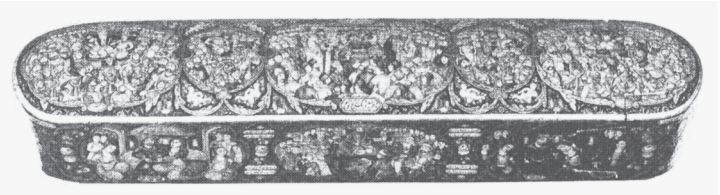
به گواهی آثار به‌جا مانده، نقاشی لاکی در اواخر سدهٔ نهم/ پانزدهم رواج داشت. از دورهٔ صفوی هم اشیاء لاکی متعددی در دست است. اما رشد و رونق نقاشی لاکی را باید از اواخر سدهٔ یازدهم/ هفدهم دانست. هم‌زمان با روی کار آمدن سلسلهٔ قاجار نقاشی لاکی به کمال رسیده بود. در دورهٔ ناصرالدین‌شاه اشیاء دیگری را نیز با این روش آراستند. در این زمان رواج نقاشی لاکی به همراه نقاشی رنگ و روغن و میناکاری بیش از پیش به بی‌رونقی کتاب‌آرایی دامن زد و بیشتر نقاشان نامدار ذوق خود را در این شیوهٔ تازه آزمودند. در دورهٔ فتح‌علی‌شاه تهران و اصفهان و شیراز مراکز اصلی نقاشی لاکی بودند. به فرمان او نفیس‌ترین جلد لاکی اوایل دورهٔ قاجار را برای خمسهٔ شاه طهماسبی ساختند. پس از درگذشت فتح‌علی‌شاه، نجف‌علی اصفهانی به همراه برادر و پسرانش در نقاشی لاکی به شهرت رسیدند. آنان از حمایت منوچهرخان، والی اصفهان، بهره‌مند بودند. خاندان امامی نیز از سرآمدان نقاشی لاکی اصفهان بودند. در شیراز هم آقا بزرگ و فتح‌الله قلمدانهای لاکی کم‌نظیری ساختند. به جز نقشهای سنتی همچون تمثال شاهان قاجار و مراسم ازدواج، مضمونهای فرنگی نیز در قلمدانهای این دوره فراوان دیده می‌شود. اسماعیل جلایر و محمدحسن افشار در این زمینه طبع‌آزمایی کردند. از آن پس گرایش به نقاشی واقع‌نمای غربی آشکارتر شد. در اواخر دورهٔ قاجار آثاری نیز به سبک عهد صفوی پدید آمد.

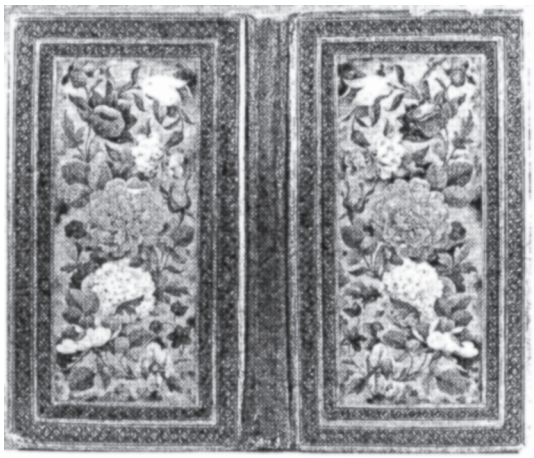
نقاشی لاکی ایرانی را نخستین بار بر جلد کتابهایی چند مربوط به اواخر سدهٔ نهم/ پانزدهم که در کتابخانهٔ توپ‌قاپی استانبول نگهداری می‌شد، مشاهده کردند.[2] طرح این جلدها با جلدهای چرمی آن روزگار یکی است. ساخت جلدهای لاکی با نقش سنتی لچک و ترنج در دورهٔ قاجار ادامه یافت. علاوه بر این جلدها، چند درِ لاکی هم از روزگار شاه عباس باقی مانده است، اما بیشترین درهای لاکی که در بازار و دیگر جاها به چشم می‌خورد متعلق به اواخر سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم است؛ اگرچه بیشتر آنها کیفیت خوبی دارد. تا پیش از اواخر سدهٔ یازدهم/ هفدهم به نمونه‌ای از قلمدان لاکی برنمی‌خوریم؛ شاید هم نمونه‌ای باقی نمانده باشد. قلمدانهای اولیه غالباً مستطیل‌شکل بود با درِ لولایی و نقوش افقی؛[3] ظاهراً طرحهای عمودی را بعدها به کار گرفتند. اما نوع معمولی قلمدان با گوشه‌های هلالی‌شکل و محفظهٔ کشویی نیز در نقاشیهای این دوره دیده می‌شود؛[4] هرچند، ظاهراً نمونه‌ای از آنها باقی نمانده است. در نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم به قلمدانهای اهدایی خاصی برمی‌خوریم که همهٔ سطوح آنها، داخلی و خارجی، پوشیده از نقاشی است. مضمون این نقاشیها غالباً یا صحنه‌هایی است از دربار شاهان قدیم ایران، یا پذیرایی هفت شاه‌زاده خانم از بهرام گور در کلاه‌فرنگیهایی پرنقش و نگار (ت۱).

در سدهٔ دوازدهم/ هجدهم، انواع جعبه‌ها و قابهای آیینه و دُرجهای جواهر به این مجموعه افزوده شد. از این رو، هنگامی که قاجاریان در دههٔ ۱۲۰۰ق/ ۱۷۹۰م روی کار آمدند، اشیاء لاکی زیادی ساخته می‌شد و شیوهٔ کار به کمال رسیده بود. تنها یکی‌دو قلم دیگر در دورهٔ حکومت ناصرالدین‌شاه اضافه شد: جعبه‌های کوچکی برای نگهداری مُهر نامه‌ها، جعبهٔ عینک، و ورقِ بازی (ت۲) که مجموعهٔ ارزشمندی از آنها در موزهٔ بروکلین[1] محفوظ است. ورقهایی متعلق به دورهٔ مملوکی را در فسطاط یافته‌اند.[5] برخی نمونه‌های نقش‌دار بسیار زیبا متعلق به اوایل دورهٔ صفوی نیز در کتابخانهٔ ملی وین نگهداری می‌شود؛[6] اما نگارنده به نمونه‌ای به جا مانده از سده‌های یازدهم ـ دوازدهم/ هفدهم ـ هجدهم برنخورده است.

یادآوری این نکته ضروری است که بین نقاشی لاکی ایران و نقاشی لاکی چین و ژاپن تفاوتهایی فنی وجود دارد. در نوع چینی و ژاپنی معمولاً اساس کار از

(1) Brooklyn Museum





ت۱. (راست، بالا) قلمدان، کار محمد اسماعیل، ۱۳۸۳ق/ ۱۸۶۶م، مجموعهٔ خصوصی

ت۲. (راست، پایین) ورقهای بازی، ربع دوم سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم، موزهٔ سلطنتی اسکاتلند، ادینبورگ

ت۳. (چپ) پشت و روی جلد کتاب، نیمهٔ سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم، Deutsches Ledermuseum Offenbach

چوب بود و نقش را، غالباً به صورت نقش‌برجسته، با توالی کاربرد لاک و الکلِ ــ صمغ چسبناک درخت لاک ــ رنگی یا غنی شده با گَرد فلز و صیقلی یافته ایجاد می‌کردند. در نقاشی لاکی ایرانی تقریباً همیشه پایهٔ کار را خمیر کاغذ (پاپیه ماشه)[۷] قرار می‌دادند. سطح کار را با لایه‌ای نازک از اندودی لطیف، یا گچ نقاشی،[۸](۲) آغشته می‌کردند؛ آن‌گاه نقاش طرح خود را به شیوهٔ نگارگری آن عهد بر این سطح می‌کشید. پس از آن، کل سطح کار را با لایه‌ای شفاف از لاک و الکل یا جلا می‌پوشاندند که نه‌تنها نقاشی را محافظت می‌کرد، بلکه موجب غنای رنگها و دلپذیر شدن آنها نیز می‌شد. کمت روژه ژوا(۳) که در دههٔ ۱۲۷۰ق/۱۸۶۰م در ایران به سر می‌برد، گزارش مفصلی از کل این فرآیند، به همراه ریزه‌کاریهای فنی طرز ساخت خمیر کاغذ (پاپیه ماشه)، و ترکیب و ویژگی جلاهای مختلف به دست داده است.[۹]

بدین ترتیب، نقاشی لاکی شاخه‌ای از نگارگری به شمار می‌آمد و زمینه را برای رهایی هنرمند از تکرار ملال‌آور تصویرسازی برای اشعار شاعران کهن، که طبیعتاً ملزم به مصور ساختنشان بود، فراهم می‌کرد. اکنون او می‌توانست خود را از قیدهای گذشته برهاند و هر اندیشه‌ای را بیازماید. در واقع، گسترش نقاشی لاکی در سدهٔ دوازدهم/ هجدهم با کاهش شدید مصورسازی کتاب مصادف شد. با این همه، در دورهٔ قاجار توازن میان این دو جریان تا حدی برقرار شد؛ اگرچه نقاشی لاکی به‌لحاظ کمیت و ــ به جز چند استثناء انگشت‌شمار ــ کیفیت در سطحی بالاتر باقی ماند.

(2) gesso

(3) Comte de Rochechouart

(4) Windsor

نه‌تنها گسترش نقاشی لاکی، بلکه نقاشی رنگ و روغن و میناکاری نیز در بی‌رونقی نسبی مصورسازی کتاب مؤثر بود. نقاشان سرآمد دربارفتح‌علی‌شاه شهرت خود را از خلق تمثالهای رنگ‌وروغن بزرگ شاه و شاه‌زادگان و زنان دربار به دست آوردند و در بسیاری از اوقات هم قلم‌موی خود را به جانب نقاشی لاکی گرداندند. اما نگارگری روی کاغذ که به دست نقاشانی چون میرزا بابا، مهرعلی، و سیدمیرزا انجام می‌شد، تقریباً ناشناخته است. البته استثنایی شاخص در این زمینه نسخه‌ای است از *دیوان* فتح‌علی‌شاه که به جرج چهارم (شاه‌زادهٔ نایب‌السلطنهٔ آتی) پیشکش شد و اکنون در کتابخانهٔ سلطنتی کاخ ویندسور(۴) نگهداری می‌شود.[۱۰] میرزا بابا برای این نسخه نه‌تنها جلد لاکی بی‌نظیری ترتیب داد و به تذهیب‌کاری و تزیین حاشیه‌های آن پرداخت، بلکه تمثال زیبایی از فتح‌علی‌شاه و عمو و سلف او را که نسخه [اشعار] او را نیز در بر می‌گرفت، به تصویر درآورد. تا زمان حکومت ناصرالدین‌شاه طول کشید که با ظهور نقاشی بزرگ چون ابوالحسن غفاری، صنیع‌الملک، نگارگری به جایگاه بلندی که پیش از آن داشت، بازگردد؛[۱۱] اما حتی در این زمان هم مرقع‌سازی و تمثال‌نگاری بیش از مصورسازی کتاب رونق داشت.

چنین می‌نماید که از نخستین سالهای حکومت فتح‌علی‌شاه، تهران و اصفهان و شیراز، اگر نگوییم تنها مراکز، مراکز اصلی نقاشی لاکی بودند؛ البته از این دوره آثار رقم‌دار بسیار کمی در دست است. مضمون تصاویر یا صحنه‌های درباری است (از جمله مجلس شکار شاهی)، یا صحنه‌های برگرفته از داستانهای عاشقانه است، و یا

ت۴. (راست) قاب آیینه، نیمهٔ سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم، مجموعهٔ خصوصی

ت۵. (چپ) روی جلد، کار سیدمیرزا، حدود ۱۲۴۶ق/ ۱۸۳۰م، کتابخانهٔ بریتانیا

نقشهای گوناگون «گل و بلبل» (ت۳و۴). سِر ویلیام اوزلی[۵] که منشی برادرِ سفیرش، سرگور اوزلی[۶] بود، دربارهٔ اشیاء لاکی موجود در اصفهان سال ۱۲۲۶ق/ ۱۸۱۱م چنین گفته است:[۱۲]

> در اصفهان جلد کتابها را به شیوه‌ای بسیار فاخر می‌آرایند و غالباً بر آنها نگاره‌هایی با آراستگی درخور و جلایی چشم‌گیر نقش می‌کنند. من خود جلدهایی در اندازه‌های مختلف خریدم، با نقشهایی از بهترین گلهای ایرانی در رنگهای دل‌پسند که با دقت تمام ترسیم شده بود. بیشتر ایالتهای این سرزمین را قلمدانها و جلدهای کتاب این شهر بزرگ پر ساخته که همگی زیبا و مزین است. از این قلمدانها در هر مغازه به قدِ سه ــ چهار پا (حدود یک متر) روی هم انباشته‌اند که سر به صدها می‌زند و طرحهای مختلف دارد و همه رقم قیمت از نیم قران تا سه یا چهار سکه، یا «تومان»... در اصفهان از کاغذ هم صندوقچه‌های زیادی می‌سازند. این جعبه‌ها نقشها و جلای بی‌نظیری دارند. برخی از آنها در قسمتهای مختلفِ در، سروته، و کناره‌ها نقشهایی بسیار دیدنی دارد که به بهترین شیوهٔ نگارگری ایرانی ترسیم شده است. مضمون مشترک نقشها، صحنه‌های نبرد است و مجالس شکار؛ اما غالباً صحنه‌هایی از داستانهای عاشقانهٔ مشهور بر آنها دیده می‌شود که در آن میان ظاهراً قصهٔ دلدادگی *خسرو و شیرین* نظامی را بیشتر می‌پسندند.

او در ادامه به توصیف قاب آیینه و معرق‌کاری می‌پردازد.

احتمالاً نفیس‌ترین جلد لاکی اوایل دورهٔ قاجار، جلدی است که به فرمان فتح‌علی‌شاه برای نسخهٔ عظیم *خمسهٔ شاه طهماسبی* ساختند.[۱۳] این اثر محتملاً حدود سال ۱۲۴۶ق/ ۱۸۳۰م پدید آمد و کار مشترک سیدمیرزا و محمدباقر بود و هر یک از آنها ساختن یک روی این جلد را برعهده داشت (ت۵). هر دو کار، فتح‌علی‌شاه را در هیئت بهرام گور، در حال شکار نشان می‌دهد و با اینکه قدری دچار خوردگی شده است، همچنان شاهکار جلدهای لاکی دورهٔ حکومت او به شمار می‌آید.

فتح‌علی‌شاه در سال ۱۲۵۰ق/ ۱۸۳۴م درگذشت و اصفهان که کار نجف یا (نجف‌علی) در آنجا در حال بروز و ظهور بود، بیش از پیش کانون توجه قرار گرفت.[۱۴] او که از نقاشان اصفهانی بود، بی‌تردید به همراه خانواده‌اش در نیمهٔ دوم [سده سیزدهم/ نوزدهم] بر سراسر عرصهٔ نقاشی لاکی سیطره داشت. او برادر مستعد کوچک‌تری داشت به نام محمداسماعیل و سه پسر هنرمند به نامهای محمدکاظم، جعفر، و احمد. اینان تا دههٔ ۱۲۹۰ق/ ۱۸۸۰م به کار خود ادامه دادند. در این روزگار اصفهان بایستی مکان پرنشاطی برای زندگی بوده باشد. والی شهر، منوچهرخان، که ظاهراً از نجف و خانوادهٔ او تا حدی حمایت می‌کرد، مردی استثنایی بود (ت ۶ و۷). او از

(5) Sir William Ouseley

(6) Sir Gore Ouseley

ت۶. قلمدان با نقش دربار معتمدالدوله، کار اسماعیل، ۱۲۶۵ق/ ۱۸۴۸م موزهٔ ویکتوریا و آلبرت

ت۷. (راست) تمثال معتمدالدوله، قاب آیینه، نیمه سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم، موزهٔ بروکلین

ت۸. (وسط) خانوادهٔ مقدس، قاب آیینه، کار میرزا آقا (شیوهٔ نجف)، نیمهٔ سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم، مجموعهٔ خصوصی

ت۹. (چپ) درویشان مشهور، قاب آیینه، کار محمداسماعیل، نیمهٔ سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم، مجموعهٔ خصوصی

خواجگان گرجی بود که آقامحمدخان پس از یورش به تفلیس در سال ۱۲۱۰ق/ ۱۷۹۵م با خود به ایران آورد. او در مناصبی چند توانایی خود را نشان داد تا اینکه در سال۱۲۴۵ق/ ۱۸۲۹م والی اصفهان شد و لقب معتمدالدوله گرفت (جهانگردان انگلیسی او را ماتامت[۷] می‌خواندند). هشتاد سال بعد، نویسنده‌ای انگلیسی شیوهٔ حکومت او را چنین توصیف کرد:

> او بر این باور بود که مستقیم‌ترین راه رسیدن به حقیقت، شکنجه است و بهترین زینت شهر نه جایگاه اجرای موسیقی، که چوبهٔ دار است. به باور او مطمئن‌ترین راه پایان دادن به دزدی، گرفتن دزد و قطع کردن انگشتان اوست. طرح او برای جلوگیری از راهزنی، گچ بود؛ بدین ترتیب که راهزن را در چاله‌ای تا گردن گچ بگیرند تا عبرت دیگران شود. روش او برای پایین آوردن قیمت نان آن بود که گوشهای سرنانوا را با میخ به دیوار نانوایی‌اش بدوزند و اگر میسر نبود او را در تنور اندازند... هنوز مردم می‌گویند: «در زمان حکومت او ارزانی حاکم و مملکت امن بود»، که از آن می‌توان نتیجه گرفت که به کار گرفتن معیارهای یک سرزمین در سرزمین دیگر عاقلانه نیست.[۱۵]

از ابتدا، نجف معیارهای دقیق رنگ‌بندی با رنگهای گرم را رواج داد که کارهای برادر و فرزندانش را نیز ممتاز کرد. مضمونهای او و معاصران و اخلافش عمدتاً برگرفته از تصاویر و چاپ‌نقشهای اروپایی است که شماری از آنها در این ایام به ایران سرازیر شده بود (البته بیشتر آنها کیفیت خوبی نداشت یا سلیقهٔ خوبی را نشان نمی‌داد). از این رو، در کارهای لاکی نجف و شاگردانش غالباً اختلافهایی در موضوع خانوادهٔ مقدس به چشم می‌خورد و در این زمینه هیچ‌گونه موضوعیت دینی در آنها دیده نمی‌شود (ت۸)؛ در واقع چه‌بسا در همان قطعه، تصویر نیم‌تنهٔ دلربایان اروپایی نقش بسته باشد که در میان سرهای افسران اروپایی جوان یا خوش‌لباسانی در حال دود کردن چاشنی قرار دارند و همهٔ اینها در قابی از پیچک طلایی یا گل به تصویر در آمده است.

محمداسماعیل، برادر کوچک‌تر نجف، شاید هوشمندترین و خلاق‌ترین عضو این خانواده بود و همو لقب نقاش‌باشی را از نایب‌السلطنهٔ اصفهان گرفت (ت۹). جیمز آشر،[۸] جهانگرد انگلیسی، که در ۱۲۸۱ق/ ۱۸۶۴م در اصفهان بود، پس از بازدید از چهل‌ستون در

(7) the Matamet

(8) James Ussher

نوشته‌اش دربارهٔ این بنا، به اختصار از هنرمندی یاد کرده که احتمالاً محمداسماعیل باشد:[۱۶]

> پشت این کاشانهٔ بزرگ اتاقهای دیگر کاخ قرار داشت که در یکی از آنها هنرمندی بومی زندگی می‌کرد. به ما گفتند او بهترین نقاش اصفهان است. ظاهراً کار اصلی او نقاشی قلمدان بود که برخی از آنها بسیار خوش‌ترکیب بود و بهترین نگاره‌ها در ظرافت و پرداخت به پای آن نمی‌رسید. او تمثالی از شاه را ملبس به تن‌پوشی آبی‌رنگ و کوتاه، و با یقه‌ای بلند به ما نشان داد که کاملاً با طلا و سنگهای گران‌بها گل‌دوزی شده بود.

افسوس که او نام این هنرمند را ذکر نکرده است، اما توصیف او آن‌قدر با احوال محمداسماعیل مناسبت دارد که تقریباً در مقابل وسوسهٔ یکی دانستن آن دو (محمداسماعیل و هنرمند توصیف شده) نمی‌توان مقاومت کرد. دست‌کم او تمثالی از خود را در داخل یکی از قلمدانهایش باقی گذارده است (ت۱۰).

اثر اسماعیل کاملاً متفاوت از اثر نجف است؛ ترکیب‌بندیهای او معمولاً چندین پیکرهٔ کوچک را در بر می‌گیرد که غالباً به شیوه اروپایی لباس پوشیده‌اند و به همین سبب او را «فرنگی‌ساز» لقب داده‌اند. نمونه‌ای شاخص از کارهای او قاب آیینه‌ای است با تاریخ ۱۲۷۱ق/ ۱۸۵۴م.[۱۷] هر یک از سطوح این قاب به سه قسمت تقسیم شده است (ت۱۱الف و ۱۱ج) و با اینکه سلطان عبدالمجید عثمانی (ت۱۱الف) و تزار نیکولاس اول[۹] روس (ت۱۱ب) را در چند نقطه از این تصاویر

ت۱۰. (راست) چهرهٔ خود نقاش، کار محمداسماعیل، ۱۲۸۳ق/ ۱۸۶۶م (نک: ت۱)

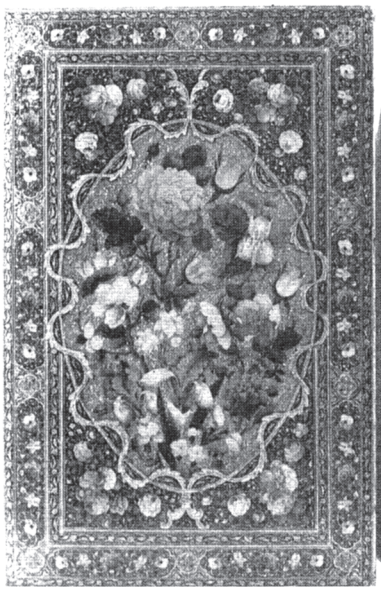
ت۱۱ الف. (چپ، بالا) قاب آیینه با نقش سلطان عبدالمجید (بخشی از تصویر)، کار محمداسماعیل، ۱۲۷۱ق/ ۱۸۵۴م، مجموعهٔ خصوصی

ت۱۱ ب. (چپ، وسط) قاب آیینه با نقش سزار نیکولاس اول (بخشی از تصویر)

ت۱۱ ج. (چپ، پایین) قاب آیینه با نقش شاه‌زاده ناصرالدین‌میرزا و تزار

می‌توان دید، بیشتر اشخاص را نمی‌توان دقیقاً شناسایی کرد. اما صحنه‌ای هست که واقعه‌ای تاریخی را نشان می‌دهد و دستاویز نویسندگان اروپایی قرار گرفته است.[۱۸] پیش از رسیدن به سلطنت، ناصرالدین‌میرزا که در آن زمان بیش از هفت سال نداشت، در ایروان با تزار دیداری تشریفاتی داشت. در این دیدار، تزار که کامل‌مردی بود، شاه‌زادهٔ کوچک ایرانی را بر زانوی خود نشاند و اجازه داد تا او با سبیل ملوکانه بازی کند (ت۱۱ ج). گفته‌اند که پس از بر تخت نشستن ناصرالدین‌شاه، این ماجرا تمام رابطهٔ او را با

(9) Czar Nicholas I



ت۱۲. (راست، بالا) قاب آیینه، محتملاً کار نجف به تقلید از محمداسماعیل، نیمهٔ سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم

ت۱۳. (پایین) قاب آیینه، کار رضا امامی، ۱۲۸۳ق/ ۱۸۶۶م، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت

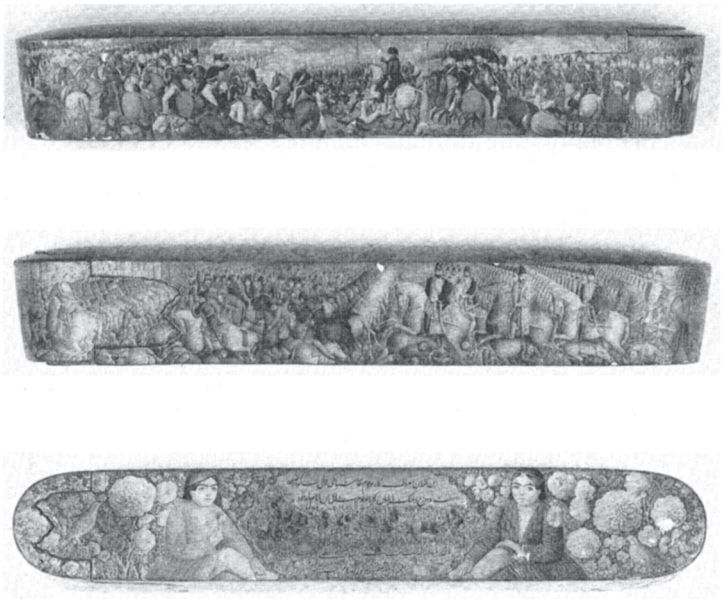
ت۱۴. (چپ، بالا) قاب آیینه. به سبک عصر صفوی، اواخر سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم، موزهٔ هنر متروپولیتن، نیویورک

روسیه تحت تأثیر قرار داد. از این قطعه پرتفصیل‌تر، جعبه جواهری است با تاریخ ۱۲۸۲ق/ ۱۸۶۵م، محفوظ در موزهٔ تاریخ برن[۱۰] که محاصرهٔ هرات به دست محمدشاه را نشان می‌دهد. این اثر در سال ۱۹۸۵ در ژنو به نمایش درآمد.[۱۹] گفتنی است که نجف در یکی ـ دو کار بعدی‌اش از سبک برادر کوچکش تقلید کرد (ت۱۲).[۲۰]

دیگر خانوادهٔ برجستهٔ اصفهانی سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم در زمینهٔ نقاشی لاکی، خانوادهٔ امامی است. اینان نسبت به نجف و هم‌مسلکان او ابتکار کمتری از خود نشان دادند؛ اما آثارشان به همان اندازه زیباست و عموماً به گل

و مرغ‌سازی منحصر می‌شود. نصرالله امامی در این کار سرآمد بود. غالباً در طرحهای او رنگ فندقیْ شاخص‌تر است. رضا امامی سفارش ساخت قاب آیینهٔ شکوهمندی را برای نمایشگاه ۱۸۶۷م (۱۲۸۴ق) پاریس دریافت کرد که به تملک موزهٔ ویکتوریا و آلبرت[۱۱] درآمد (ت۱۳). به نظر می‌رسد پس از آن خانوادهٔ امامی آثار زیادی به شیوهٔ عهد صفویان ساختند و گاه برای فریب مجموعه‌داران و موزه‌های غربی آنها را با کتیبه‌ها و تاریخهای مربوط به دورهٔ حکومت شاه عباس رقم زدند (ت۱۴). همچنین آنان برای پر کردن فضاهای خالیِ (یا حتی پوشاندن قسمتهایی از متن) نسخه‌های کهن، از نگاره‌هایی نامربوط اما زیبا استفاده می‌کردند.

در همین اثنا، در شیراز هم نقاشیهای لاکی بسیار زیبایی ساخته می‌شد. هنرمند پیشتاز اواسط سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم آقا بزرگ بود. چنان‌که از قلمدانی متعلق به موزهٔ هنرهای تزیینی اصفهان پیداست، او چهره‌نگاری توانا بود. این اثر به احتمال زیاد، به سفارش فیروزمیرزا نایب‌السلطنه ساخته شد؛ چه پر است از تمثالهای زندهٔ وزیران و درباریان او. آقا بزرگ تصویری از خود را به یکی از دو سر آن افزود (ت۱۵) و تاریخ ۱۲۷۰ق/ ۱۸۵۳م را بر آن رقم زد. در ربع آخر سدهٔ



سیزدهم/ نوزدهم، برجسته‌ترین نقاش شیراز فتح‌الله بود. او قلمدانهایی با نقاشیهای بدیع ساخت که نقشهای گل و مرغ آنها به گونه‌ای شگفت‌آور، شکل اروپایی یافته و با اندامهای ظریفی درون قابها ترکیب شده است.

دربارهٔ نقشها و نقش‌مایه‌های روی قلمدانها به قدر کفایت سخن گفته‌اند؛ اما یکی دو نکتهٔ خاص را باید در اینجا یادآوری کرد. نخست، تکنیکی خاص که شبیه ابر و باد سازی بود و حالتی غریب از اشکال برگ‌مانند روغنی و چرب پدید می‌آورد. به نظر می‌رسد در این عرصه تنها دو هنرمند کار می‌کردند: رجب‌علی در ربع دوم و ابوطالب در ربع سوم سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم. این نقوش «برگ روغنی» غالباً با نوآوری فنی دیگری ترکیب می‌شد و اثری به جای می‌گذارد که بی‌شباهت به اثر ناشی از زیبایی جعبه ساعتی نقره‌ای یا انفیه‌دان نبود. ظاهراً اسرار این فنون با خود ابوطالب در خاک شد.[۲۱]

به جز اینها دسته‌ای از قلمدانهای بسیار نفیس از اواخر سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم یا اوایل سدهٔ چهاردهم/ بیستم در دست است که با نقاشیهای درون و بیرون آنها مراحل خواستگاری و ازدواج را از اولین وساطت‌جوییهای بین دو طرف تا زمان وصال، یک به یک روایت کرده‌اند.[۲۲] عبدالرحیم اصفهانی در این زمینه استاد بود و بی‌تردید کارهای او برای چشم‌روشنیهای ازدواج هواخواهان زیادی داشت. منظره‌نگاری نیز بر روی قلمدانها کم نیست. منظره‌نگاری محض هیچ‌گاه در نگارگری ایرانی جایی نداشته است و این‌گونه آثار همچون بسیاری از پیکرنگاریها منشأ اروپایی ــ غالباً روسی ــ دارد که با نمایش کاخها و پلها و برجهای کلیسا همراه است.

گروه کوچک اما جالب توجهی از قلمدانها هم هست که صحنهٔ «داوری اخروی»[۲۳] را نشان می‌دهد. هومر دی هِل[(۱۲)]، سیاح فرانسوی، که در فاصلهٔ سالهای ۱۲۶۳ تا ۱۲۶۵ق/ ۱۸۴۶ـ۱۸۴۸م در ایران به سر می‌برد، هنگام اقامت در تبریز با «معروف‌ترین نقاش ایران که چهل سال کر و لال بود» ملاقات کرد و قلمدان نیمه‌کاره‌ای از او گرفت. هومر دی هِل شرح مفصلی از این قلمدان به دست داده اگرچه نام این هنرمند را ذکر نکرده است.[۲۴] سطح رویی و یکی از کناره‌های این قلمدان کامل شده بود. تصویر سطح رویی صحنهٔ توزین ارواح به وسیله فرشتهٔ مقرب الهی، میکاییل است که میکاییل در وسط قرار دارد. در سمت چپ، دهانِ بازِ دوزخ است با دیوها و مارهایی که سرخوشانه گناهکاران میان شعله‌های آتش را عذاب می‌کنند و در سمت راست، بهشت دیده می‌شود

ت۱۵. (راست) قلمدان با نقش چهرهٔ خود، کار آقا بزرگ، ۱۲۷۰ق/ ۱۸۵۳ق موزهٔ هنرهای تزیینی، اصفهان

ت۱۶. (چپ)
الف) (بالا) قلمدان با نقش صحنهٔ نبرد ناپلئون، کار محمدحسن افشار، ۱۲۶۳ق/ ۱۸۶۴م، مجموعهٔ خصوصی
ب) (وسط) قلمدان با نقش محمدشاه در نبرد، کار اسماعیل جلایر، ۱۲۷۸ق/ ۱۸۶۱م
ج) (پایین) قسمت قاعدهٔ قلمدان، کار اسماعیل جلایر، ۱۲۷۸ق/ ۱۸۶۱م

(10) Historical Museum at Bern

(11) Victoria and Albert Museum

(12) Hommaire de Hell

ت۱۷. قلمدانهایی با سبک روسی، اواخر سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم و اوایل سدهٔ چهاردهم/ بیستم، مجموعهٔ خصوصی

که در آن آمرزیده‌شدگان از نعمتهای وعده داده شده در قرآن متنعم‌اند. اما تصویر سطح کناریْ صحنهٔ نبرد ناپلئون را به نشان می‌دهد (ت۱۶ الف). ظاهراً نقاش این اثر پیش از اتمام آن در گذشت و حدود بیست سال بعد اسماعیل جلایر آن را تکمیل کرد و صحنهٔ نبردی دیگر (ت۱۶ ب) و نقش و کتیبه‌ای زیبا به قسمت قاعدهٔ اثر افزود (ت۱۶ ج). این اسماعیل از نقاشان خوش‌نام دههٔ ۱۲۷۰ق/ ۱۸۶۰م بود؛ اگرچه به جز مهارت در نقاشی لاکی و عزیزدردانگی نزد شاه او را به صفت دیگری نمی‌شناختند. او بعدها مشاعر خود را از دست داد و خودکشی کرد. به نظر می‌رسد نقاش اصلی این قلمدان محمدحسن افشار بود که کارش به سبب تمثالهای زیبایی که از محمدشاه و ناصرالدین‌شاه می‌کشید مورد توجه بود.[۲۵] از دیگر قلمدانهای دارای صحنهٔ داوری اخروی که کار عضو دیگری از خانوادهٔ افشار است، نمونه‌ای است در موزهٔ هنر لس‌آنجلس.[۲۶(۱۳)] نمونهٔ دیگری هم سال گذشته در نگارخانهٔ برن‌هایمر لندن[(۱۴)] به نمایش درآمد؛[۲۷] اما هیچ‌یک از آنها را به لحاظ کیفیت نمی‌توان با کار مشترک محمدحسن افشار و اسماعیل جلایر مقایسه کرد. تصویر این قطعهٔ شکوهمند در نمایشگاه سال ۱۹۳۵ قاهره به نمایش درآمد و سرانجام در نمایشگاه سال ۱۹۷۸ ساتبی[(۱۵)] در معرض دید عموم قرار گرفت و به قیمت ۴۵۰۰۰ پوند به فروش رفت.

در سالهای پایانی سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم، گرایش به هنر غرب آشکارتر شد. این موضوع به دو شکل خود را نشان داد: نخست، نمایش تک‌پیکره‌ها و صحنه‌های تقریباً واقعی (رئال) که متأثر بود از آثار هنری وارد شده از روس که برای بازار ایران می‌ساختند (ت۱۷). ساخت این آثار مختص چند هنرمند بود که لقب سمیرمی (منسوب به منطقهٔ سمیرم، نزدیک اصفهان) داشتند. از قضا یکی دو نمونه از این تصاویر روی قلمدانهای لاکی‌ای که در ژاپن برای بازار ایران می‌ساختند، دیده می‌شود. این نقاشیهای لاکی از کیفیت خوبی برخوردار است و به طور قطع دارای شیوهٔ ژاپنی است (یکی از آنها امضای ژاپنی دارد). قلمدانهای مذکورْ خود بازآفرینی وفادارانهٔ شکل معمول ایرانی است. این کار به یقین گواه بارز (اگر به گواهی نیاز افتد) سرمایه‌گذاری سوداگرانه و گستردهٔ مردمانی فعال و سخت‌کوش است، حتی در میان نسلی برآمده از نظام ملوک‌الطوایفی.

دوم، استفاده از طرحهای مقتبس یا گرته‌برداری شده از کتابها و چاپ‌نقشهایی اروپایی است با طبیعت شهوانی ــ همان نوع از «هرزه‌گری ملایم» دورهٔ [ملکه] ویکتوریایی که خیابان هولی ول[(۱۶)] پیشتر بدان شهره بود. البته اینها موضوعاتی بود به دور از پرده‌دری ــ اما به شدت زننده ــ که پی‌آمد طبیعی گسترش سستی و شهوت‌رانی در میان نسل پیش بود. همهٔ این‌گونه آثار نشان‌دهندهٔ نتایج مصیبت‌باری است که «روشن‌فکری غربی» گاه می‌تواند مسبب آن باشد. (ت۱۸)

اما چنان‌که پیشتر گفتیم، بیشتر نقاشیهای لاکی دورهٔ متأخرِ قاجار شکل سبک رایج در عهد صفوی به خود گرفتند؛ از جمله تصاویر گوناگون نبرد شاه‌اسماعیل در چالدران و نبرد نادرشاه در کرنال که از دیوارنگاره‌های بزرگ چهل‌ستون اصفهان اقتباس می‌شد. تردیدی نیست که در بسیاری از آثار به وجود آمده به سبک دورهٔ صفوی، قصد فریب بیننده را داشته‌اند. آن‌گونه که از توصیف پرشور زنده‌یاد دکتر ارنست کونل دربارهٔ جعبه جواهر موجود در برلین،[۲۸] یا قاب آیینه‌ای با نقاشی عالی اما آشکارا جعلی موزهٔ بروکلین برمی‌آید، این پرسش مطرح است که به‌راستی آیا آنها در این کار توفیق نیافته‌اند؟ با این همه، چنان‌که از جفت قابی که به دست عبداللطیف صنیع همایون ساخته شده، پیداست، در اواخر دههٔ ۱۳۳۰ق/ ۱۹۲۰م آثار لاکی نفیس همچنان تولید می‌شد (ت۱۹). ممکن است تأثیر سبک صفوی در آنها مشهود باشد، اما این کار تقلیدی کورکورانه نیست و

(13) Los Angeles County Museum of Art

(14) Bernheimer's Gallery in London

(15) Sotheby

(16) Hollywell Street

ت۱۸. (راست) قلمدانهایی با سبک نازل اروپایی، نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم، موزهٔ تاریخ برن

ت۱۹. (چپ) قاب لاکی با نقش مشایخ مسلمان، منسوب به عبدالطیف صنیع همایون، حدود ۱۳۳۹ق/ ۱۹۲۰م، مجموعهٔ خصوصی

ویژگیهایی بدیع و یگانه را به نمایش می‌گذارد. حتی همین اواخر برای عرضه به بازدیدکنندگان خارجی، فن نقاشی لاکی را با موضوعاتی سنتی نظیر شکار یا بزم بر لوحهایی کوچک از عاج یا صدف به کار برده‌اند. در بین این آثار به ندرت می‌توان اثری ارزنده یافت که امضای هنرمندی صاحب‌نام بر آن باشد. بیشتر آنها را در کنج حیاطهای پس‌کوچه‌های اصفهان ساخته‌اند.

در این نوشتار کوتاه سعی بر آن نبود که تاریخ کامل و پیوسته‌ای از نقاشی لاکی عهد قاجار عرضه شود؛ چرا که پرداختن به این موضوع کتابی مستقل می‌طلبد. نگارنده تنها تلاش کرد تا توجه خواننده را به برخی نکات خاص، چند موضوع شاخص، و یکی دو شخصیت برجسته جلب کند. شاید نقاشی لاکی عهد قاجار هنر حائز اهمیتی نباشد، اما روح آن با طراوت، درخشش فنی آن انکارناپذیر، و رنگهایش گرم و روشن است و نشاطی عمیق را هم در سرزمین خاستگاهش و هم در غرب برانگیخته است و همچنان برمی‌انگیزد. □

کتاب‌نامه

Aga-Oglu, Mehmet. *Persian Bookbindings of the Fifteenth Century,* Ann Arbor, 1935.

Bernheimer Gallery, *Eastern Lacqer*, London, 1986, No. 20.

Bernheimer Catalogue, No. 14, 15.

Cecil Edwards, A . *A Persian Caravan,* London, 1928.

Duda, Dorothea. *Islamiche Hand-schriften 1 (Die Illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichichen Nationalbibliothek)*, Vienna, 1983.

Falk, Toby. (ed.), *Treasures of Islam*, Geneva exhibition, 1985, London, 1985.

Gyuzalian, L. T. (ed.), *Albom Indiiskikh i Persidskikh Miniatyur XVI-XVIII vv*, Moscow, 1962.

Milstein, Rachel. *Islamic Painting in the Israel Museum*, Jerusalem 1984.

Museum für Islamische Kunst Berlin, *Katalog*, Berlin, 1979.

Ouseley, Sir William. *Travels in to Various Countries of the East*, *More Particulary Persia,* London, 1823, vol. 3.

———— . "A Pair of Royal Book-covers", in: *Oriental Art* (1964): 3-7.

Pal, Pratapaditya (ed.). *Islamic Art: The Nasil M. Heeramaneck Collection*, Los Angeles County Museum of Art, 1973.

Paris sale catalogue, Hotel George V (Salon de la Paix), *Art Kadjar*, 29 October 1975.

Robinson, B. W. (ed.), *The Keir Collection: Islamic Painting and the Arts of the Book*, no. VIII. 51, London, 1976.

———. *Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles*, London, Vivtoria and Albert Museum, 1967.

———. "A Lacquer Mirror-case of 1854", in: *Iran 5* (1967): 1-6.

Rochechouart, M. le Comte Julien de. *Souvenirs d'un Voyage en Perse*, ch. 23, "Du Cartonnage et de la Peinture."

Sipahram, Amir Masud. "Aqa Najaf Isfahani qalamdan-saz" (in Persian) in: *Honar va Mardom*, no. 31 (1965).

Ussher, James. *A Journey from London to Perspolis,* London, 1865.

Wagner, Dr. Moritz. *Travels in Persia*, Georgia, and Koordistan, London, 1856, vol. 3.

Wiet, Gaston. *Exposition d'Art persan,* Cairo: Société des Amis de l'Art, 1935.

Xavier Hommaire de Hell, *Voyage en Turquie et en Perse exécuté par ordre du Gouvernement françis pendant les années 1846, 1847 et 1848,* Paris, 1854, vol. 3.

پی‌نوشتها:

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:
B. W. Robinson, "Qajar Lacquer", in: *Muqarnas*, Vol. 6, 1989, pp. 131-146.

2. Mehmet Aga-Oglu, *Persian Bookbindings of the Fifteenth Century*, pl. 10.

3. B. W. Robinson (ed.), *The Keir Collection: Islamic Painting and the Arts of the Book*, no. VIII. 51, pl. 44.

4. L. T. Gyuzalian (ed.), *Albom Indiiskikh i Persidskikh Miniatyur XVI-XVIII vv*, pl. 92.

5. Robinson, op. cit., nos. I. 27, 28, pl. 8.

6. MS Mixt. 313 ff. 48a-5a; Dorothea Duda, *Islamiche Hand-schriften 1 (Die Illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Öster-reichichen Nationalbibliothek)*, pp. 153-55, Abb. 390-97.

۷. پاپیه‌ماشه (واژهٔ فرانسوی) مخلوطی است از کاغذ خیس‌خورده و چسب که پس از خشک شدن سفت می‌شود و در ساختن اشیا و پیکره‌ها و خصوصاً قلمدان به کار می‌رود ــ م.

۸. گچ نقاشی (gesso): بتونهٔ گچی، ملاتی سخت از مخلوط گچ نرم با آب و چسب که برای زیرکاری نقاشی یا قالب‌گیری و قاب‌سازی و غیره به کار می‌رود ــ م.

9. M. le Comte Julien de Rochechouart, *Souvenirs d'un Voyage en Perse*, ch. 23, "Du Cartonnage et de la Peinture."

10. B. W. Robinson, *Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles*, no. 95, p. 78.

۱۱. نمونه‌ای نفیس از نقاشیهای لاکی صنیع‌الملک در اینجا معرفی شده است:

Rachel Milstein, *Islamic Painting in the Israel Museum*, Jerusalem 1984, no. 144, pp. 117, 119 (pen-box

dated to 1858).

12. Sir William Ouseley, *Travels in to Various Countries of the East*, *More Particulary Persia* ,vol. 3, p. 62.

13. B. W. Robinson, "A Pair of Royal Book-covers", in: *Oriental Art* (1964): 3-7.

14. See Amir Masud Sipahram, "Aqa Najaf Isfahani qalamdan-saz", p. 25.

15. A Cecil Edwards, *A Persian Caravan*, p. 15.

16. James Ussher, *A Journey from London to Perspolis*, p. 583.

17. B. W. Robinson, "A Lacquer Mirror-case of 1854", in: *Iran* 5 (1967): 1-6.

18. Dr. Moritz Wagner, *Travels in Persia*, Georgia, and Koordistan, vol. 3, p. 161.

19. Toby Falk, ed., *Treasures of Islam*, Geneva exhibition, 1985, no. 162, pp. 182, 183.

20. See also Bernheimer Gallery, *Eastern Lacqer*, London, 1986, no. 20.

21. See Bernheimer catalogue, nos. 14, 15.

۲۲. برای مثال نک:
Paris sale catalogue, Hotel George V (Salon de la Paix), *Art Kadjar*, 29 October 1975, Lot 50, color pl. 3.

۲۳. صحنهٔ بر تخت نشستن مسیح در روز رستاخیز برای داوری نیکان و بدان و تعیین مکان بهشتی و دوزخی آنان که در نقاشی مسیحی مضمون عمده‌ای به شمار می‌آید ــ م.

24. Xavier Hommaire de Hell, *Voyage en Turquie et en Perse exécuté par ordre du Gouvernement françis pendant les années 1846, 1847 et 1848,* vol. 3, p. 18.

25. Robinson, *British Isles*, no . 102, pp. 81, 83.

26. Pratapaditya Pal, ed., *Islamic Art: The Nasil M. Heeramaneck Collection*, Los Angeles County Museum of Art, 1973, no. 365.

27. Bernheimer catalogue, no. 24; see also Gaston Wiet, *Exposition d'Art persan* (Cairo: Société des Amis de l'Art, 1935), no. p 87, and sale catalouge, Sotheby's, 9 October 1978, lot 187.

28. Museum für Islamische Kunst Berlin, *Katalog*, no. 637, col. pl. 20.