دیوید راکسبرا[1]، ترجمهٔ علیرضا بهارلو[2]

مرقّع طراحی‌های قاجاری: از آغاز تا انجام[3]

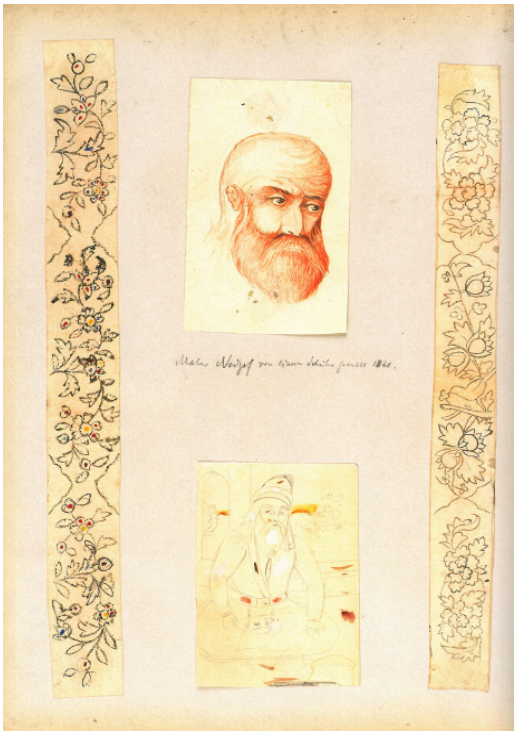
نمی‌توان تصور کرد که ایرانیان [دورهٔ قاجار] تا چه حد عاری از ذوق و سلیقه‌اند. خانه‌هایشان آکنده از چاپ‌نقش‌های سنگیِ الفیه‌وشلفیه‌ای (هرزه‌نگاری) است که یافتنشان در پاریس هم دشوار است... نقاشی‌های ایرانیان به دندان‌قروچه وادارتان می‌کنند. نه‌فقط علم مناظر و مرایا (پرسپکتیو) و طراحی را نادیده گرفته، و نه‌فقط رنگ‌هایی که می‌گذارند نامطلوب و کارشان با قلمْ مشمئزکننده است، که حتی نمی‌توان توضیح داد مردمانی که ذوق و ذائقه‌شان در مواردی خاص ظریف و لطیف است... چگونه حاضرند چنین کابوس‌هایی را نظاره کنند.

کُنت ژولین دوروششُوار، خاطرات سفر ایران (۱۸۶۷م)[4]

[هنر میناکاری] به‌سرعت در حال ناپدید شدن است و اختلاط مداومِ نوع دیگری تصویرِ زیبا به‌اشتباه، یا طراحی و مناظر و مرایا، بسیار آزاردهنده است... رونگاری از کارهای فرنگیِ شبهه‌ناک بلای جان آنهاست و از کار برهنه‌کاری که مایهٔ شور و شعف ایشان هست قاصرند. هنرمند ایرانی در ترسیم چهره‌های زیبا و رنگ‌آمیزیِ مطلوب، شهرتی نیکو دارد.

چارلز جِیمز ویلس، در سرزمین شیر و خورشید (۱۸۹۱م)[5]

کمتر کسی است که دربارهٔ هنر ایران در دورهٔ قاجار (۱۹۲۵-۱۷۷۹م) شایسته سخن گفته باشد. در این دوره، جماعتی از ناظران اروپایی و امریکایی که به ایران سفر کرده و در خاطرات و سفرنامه‌های خود دربارهٔ طیف وسیعی از آثار هنرمندان قاجاری قلم زده‌اند قضاوت‌هایی کرده‌اند که در بهترین حالت باید گفت در حد میانه قرار می‌گیرند؛ ولی اکثراً تمسخرآمیزند.[6] این انتقادات در سطح گسترده‌ای مطرح بوده و در این میان کمتر توجهی به کارکرد خاص یک اثر، بازار هدف، رسانه، یا قالب و قوارهٔ آن معطوف شده است (در واقع نسخه‌های خطی، کتاب‌های چاپی، نقاشی‌های رنگ روغنی، تک‌برگ‌ها، آثار مینایی و لاکی و کاشی، همه ذیل یک مجموعه قرار گرفته و یکدست و یک‌کاسه شده بودند). ناظران خارجی حتی، به‌رغم تفاوت در شیوه‌های آموزش و روش کار و پیشینهٔ اجتماعی



ت ۱. برگ شمارهٔ ۳۶ الف با چهار طراحی. چپ: طرح شاخ و گل و برگ برای یک قلمدان؛ ۱۸۵۰–۱۸۰۰م؛ نمونه‌برداری سیاه، جوهر قهوه‌ای و آبرنگ روی کاغذِ ته‌خط‌دارِ کرم‌رنگِ مایل به سفید، سوراخ‌سوراخ‌شده؛ ابعاد کاغذ: ۳ × ۲۸ سانتی‌متر. بالا وسط: تک‌چهرهٔ یک مرد با محاسن؛ ۱۸۵۰–۱۸۰۰م؛ جوهرهای قرمز و قهوه‌ای روی گرافیت، روی کاغذِ بافتهٔ (تحریر) کرم‌رنگِ مایل به سفید. نوشته‌ای که به‌زبان آلمانی زیر این تصویر درج شده چنین است: «نجفِ نقاش، نقاشیِ یک شاگرد در ۱۸۲۰». پایین وسط: درویشی نشسته با کشکولی آویخته از دست؛ ۹۰–۱۸۵۰م؛ گرافیت و آبرنگ روی کاغذِ بافتهٔ کرم‌رنگ؛ ابعاد کاغذ: ۷ × ۱۰ سانتی‌متر. راست: طرح شاخ و برگ و پرنده برای یک قلمدان؛ دهه‌های ۷۰–۱۸۵۰م؛ جوهر قهوه‌ای روی کاغذِ ته‌خط‌دارِ کرم‌رنگ، سوراخ‌سوراخ‌شده و ساییده‌شده با گچ قرمز به‌صورت گزینشی؛ ابعاد کاغذ: ۲/۵ × ۲۷/۵ سانتی‌متر

ت ۲. برگ شمارهٔ ۳۷ الف با دو طراحی. بالا: اتودِ نقشِ یک زن با فرزندی در آغوش در حالت‌های مختلف، نیم‌تنهٔ زنی با فرزندی در آغوش، و بخش‌های اصلاح‌شده (شبح وانهاده)؛ ۱۸۵۰–۱۸۰۰م؛ جوهر قهوه‌ای و نمونه‌برداری سیاه روی کاغذِ بافتهٔ (تحریر) کرم‌رنگ؛ ابعاد کاغذ: ۱۰/۵ × ۱۰/۹ سانتی‌متر. پایین: اتود یک خروس، پیکرهای مرد و زن، گل و مرغ، و ترکیبی متشکل از چند پیکر، یک زنِ نشسته دست در دست فرزندش، و چند دست؛ ۵۰–۱۸۲۵م؛ طرفِ نمایش‌داده‌شده: جوهرهای رنگی، گرافیت، و نمونه‌برداری سیاه روی کاغذ بافتهٔ کرم‌رنگ؛ طرف چسبیده: جوهر قهوه‌ای؛ ابعاد کاغذ: ۱۰ × ۱۵ سانتی‌متر

هنرمندان، بین آنها تمایزی قائل نمی‌شدند. به‌طور مثال، آن دسته از هنرمندان ایرانی که در بازار برای مشتریانِ محلی و خارجی آثار لاکی می‌ساختند، و دیگر هنرمندانی که در اروپا یا در مدارس جدید مثل «دارالفنون» آموزش دیده بودند، همه به یک چشم دیده می‌شدند - و فرقی هم نمی‌کرد که تحت حمایت دربار باشند یا نباشند.[۷] امروزه منابع فارسیِ اندکی وجود دارد که بتوان با استناد به آنها چنین دیدگاه‌هایی را جرح و تعدیل کرد. همچنین، مستندات اندکی در اختیار است که رویکرد جامعهٔ قاجار - از سازنده تا خریدار - را نسبت به هنر این دوره و اهمیت و اعتبار آن نشان دهد. با اینکه بازگویی تاریخ هنر قاجار از اوایل قرن نوزده تا اوایل قرن بیستم میلادی هدف این نوشتار نبوده - و دامنهٔ آن فراتر از این هم خواهد رفت - اما ارائهٔ برخی دلایل در خصوص این نقطه‌نظراتِ اغلب انتقادی خالی از لطف نخواهد بود. این نگرش‌های تحقیرآمیز عامل اصلیِ مطالعات دیرهنگامِ هنر مدرن ایران بوده‌اند، چیزی که به همان اندازه در خصوص مرقّع قاجاریِ محفوظ در موزهٔ هنر هاروارد نیز صدق می‌کند (ت ۱ و ۲).

نویسندگان غربی در اوایل قرن نوزدهم و اوایل قرن بیست در تنگنا قرار داشتند. این مخمصه از نظر آنها حاصل مواجهه با هنری غیرایرانی و متعاقباً انحطاط سنّت‌های بومی و افول و ازدست‌رفتن ارزش‌های فرهنگی بود. چنین برخوردی را می‌توان تا حدی نتیجهٔ تشدید دغدغه‌های ناشی از تأثیرات زیان‌بار صنعتی‌شدن و اثرات گستردهٔ آن بر زندگی مدرن در قرن نوزدهم، و برآیند ایجاد پیوستگی میان هنر و ملت دانست. اما سویهٔ دیگری از انتقاداتْ متوجه فقدان تمایز میان طبقه‌بندیِ هنرهای زیبا

و کاربردی، و عدم توجه یا عدم آگاهی هنرمندان به این تفاوت‌ها بود.[۸] هنرمندان قاجاری در واقع فناوری‌های جدیدِ تولید انبوهِ تصویر (شامل عکس، چاپنقش سنگی و چاپنقش سنگیِ رنگی) را آزادانه اختیار کرده و در اغلب اوقات آنها را با شیوه‌ها و رسانه‌های هنریِ موجود درمی‌آمیختند. آنها طیف وسیعی از فرهنگ‌های بصریِ محلی، منطقه‌ای و دورافتاده – عامه یا نخبه، در گذشته یا حال - را در کار خود آورده و تفاوت‌های ظاهری‌شان را حذف کردند.[۹] فرایندهای خلاقانهٔ هنرمندان قاجاری مغایر با مفهوم استقلال زیبایی‌شناسانه‌ای بود که آن زمان در غرب به دلیل رشد سرمایه‌داری نضج می‌گرفت (و این مربوط به دورهٔ پیش از تثبیتِ مفهومِ ویژگی یا صراحت رسانه است). اما نوع دیگری از انتقاد خارجی، معطوف به ذائقه و سلیقه بود که با مفهومِ یک هنر اصیلِ بومیِ در حال مخاطره و احتضار ـ که در عوض سبب ایجاد حس حسرت گذشته (نوستالژی) می‌گشت ـ برانگیخته و تغییر آهنگ داده بود؛ و همچنین این تفکر که هنرمندان قاجاری و حامیانشان در مجموع توان تمایز قائل‌شدنِ سنجیده را به شیوهٔ همتایان اروپایی خود نداشتند.[۱۰] برای بسیاری از ناظران فرنگی، که دوروشوار جزو صریح‌اللهجه‌ترینِ آنهاست، هنر قاجار تجلی‌گاه بی‌ثباتی و پریشانی بود.

دیدگاه‌های آمیخته با تعصب، در بخش عمده‌ای از سال‌های اوایل قرن بیستم، حتی زمانی که گفتمان تاریخ هنر دربارهٔ دورهٔ قاجار در حال شکل‌گیری بود، همچنان ادامه داشت (در حقیقت، چنین دیدگاه‌هایی در مقاطعی دقیقاً از سوی همان محققانی که با قاجاریه و هنر آن حس همدلی داشتند، نادانسته نهادینه شده بود[۱۱]). اما در تحقیقات اخیر، با مطالعهٔ طیف گسترده‌ای از آثار مربوط به رسانه‌های مختلف که هم‌اکنون در مجموعه‌های عمومی و خصوصی نگهداری می‌شوند، این رویکردها، فرضیات و نقطه‌نظرات مورد بازبینی قرار گرفته‌اند.[۱۲] اینک بازارِ در حال رشدِ هنرهای مدرن اسلامی انبوهی از آثار و اشیای جدید را در معرض دید قرار می‌دهد، آثاری که هم‌زمانْ هم به پرسش‌ها پاسخ می‌دهند و هم مسائلی جدید (و اغلب غیرمنتظره) را مطرح می‌کنند، و از طرفی سبب اعجاب و شگفتی می‌گردند. رشد و تحول مستمرِ این شاکلهٔ هنری مستلزم صورت‌بندیِ دوبارهٔ مفاهیمی است که موجب ایجاد انگیزه در مطالعهٔ این حوزه می‌شود. نیروی محرک برای گسترشِ دامنهٔ هر چیز «مدرن» و اعتبار بخشیدن به هنرِ سراسر دنیا - از جمله سرزمین‌های اسلامی - پیشرفتِ مداومی است که از هژمونیِ سابقِ اروپا و امریکای شمالی در تأیید «مدرنیسم‌ها»ی دیگر جاها تمرکززدایی می‌کند تا بدین طریق هرگونه احتمالی را که نتایج گوناگونی در مناطق دیگری از جهان در پی داشته تثبیت کند. نخستین تحقیقات و برنامه‌هایی که هنر روسیه، امریکای لاتین و آسیای جنوبی را مورد توجه قرار می‌داد، حکایت از این اقدام مستمر دارد.[۱۳] مورخان حوزهٔ قاجار نیز اکنون با مطالعهٔ مجموعهٔ وسیعی از منابع مکتوب و با تجدید نظر در حیات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فکری، مذهبی و فرهنگی در سایهٔ تحولات مدرنیته، مدام بر دانش و بینش خود می‌افزایند.[۱۴]

مجموعه‌آثاری که در مرقّع قاجاریِ موزهٔ هنر هاروارد ارائه شده، با آنکه اکثراً به رسانهٔ طراحی اختصاص یافته، اما چند نمونه نقاشی، چاپ‌نقش و برجسته‌کاریِ ناخنی هم دارد. این مجموعه از نظر موضوعْ بسیار گسترده است و شامل این موارد می‌شود: اتودهایی از انسان، حیوان و گل و گیاه؛ ترکیب‌بندی‌های روایی متأثر از ادبیات کلاسیک ایران و موضوعات تاریخی؛ مضامین مذهبی؛ و پرترهٔ شاهان و قهرمانان. اگرچه محتوای بسیاری از این آثار بازتاب همان گنجینهٔ تصویری و تاریخیِ قاجار است، موضوعات بکر و بدیع نیز در میانشان مشاهده می‌شود، از جمله زندگی خصوصی در اندرونی‌ها و فعالیت‌های زنان. کارکردهای اصلیِ این آثار نیز به همین اندازه متنوع بوده است. مثلاً، در حالی که برخی آثار به عنوان تصاویری تمام‌شده و مستقل خلق می‌شدند، اکثر آنها را پیش‌طرح‌ها (اسکیس)، طراحی‌های اجرایی و واسطه‌هایی تشکیل می‌دهد که به‌عنوان وسیله‌ای برای انتقال طرح‌های موجود به دیگر رسانه‌های هنری مورد استفاده بودند. بیشترین سهم این طراحی‌ها به مجموعه‌ای از مواد فنیِ مورد استفادهٔ هنرمندان در کار روزمرهٔ آنها اختصاص می‌یابد. بخش عمده‌ای از این نوع اشیای مصرفی، به‌دلیل کارکرد پی‌درپی، در طول زمان از بین می‌رفت. مختصات

فیزیکیِ آثار این مرقّع - از جمله مُهر صاحبانشان، انتساب‌های پراکنده به هنرمندان، و بخش‌هایی از سایر مرقّعات چندپاره - نشان از دست‌بُردن‌های آتی در کار دارد و به برخی شبکه‌های تبادلِ مواد و مصالح – پیش از آنکه در این مرقّع جمع‌آوری و ارائه شوند – اشاره می‌کند.

محدودهٔ تولید این آثار، که تقریباً فاصلهٔ بین سال‌های ۱۷۵۰ تا ۱۹۰۰م – شامل حکومت‌های افشاریه (۱۷۹۶–۱۷۳۶م)، زندیه (۱۷۹۴–۱۷۵۰م) و قاجاریه (۱۹۲۵–۱۷۷۹م) – را دربرمی‌گیرد، بر تنوع چشمگیری که در محتوای مرقّع وجود دارد مُهر تأیید بیشتری می‌گذارد. تنها اثری که در اینجا تاریخ دارد در سال ۹۳–۱۸۹۲م خلق شده و نقش دست دخت پیامبر اسلام، حضرت فاطمه‌س است که ذکر اهل‌بیت در آن آمده (برگ ۴۹ب). در این مرقّع، تاریخ‌گذاریِ آثارِ دیگر هم امکان‌پذیر است و می‌توان با تطبیق آنها با نمونه‌کارهای موجود و مستند، که اغلبْ آثار لاکی هستند، به این امر دست یافت.[۱۵]

با اینکه احتمال دارد مرقّعات دیگری هم – از لحاظ محتوا و شیوهٔ کار – مشابه مرقّع هاروارد وجود داشته باشند، اما در حال حاضر فقط یک نمونهٔ دیگر، مرتبط با طراحی‌ها و مواد فنیِ هنرمندان، شناخته شده است.[۱۶] این اثر به هنرمند مشهورِ لاکی‌کار، لطفعلی شیرازی (۱۸۶۹–۱۷۹۷م)، تعلق دارد که دوران فعالیت حرفه‌ای‌اش به بهترین وجه در آثار او در دهه‌های ۱۸۴۰ تا ۱۸۶۰م متجلی است.[۱۷] این مرقّع ابعادی کوچک‌تر دارد (هرچند ممکن است زمانی بزرگ‌تر بوده باشد) و شامل دوازده برگ طراحی، پیش‌طرح و گرده می‌شود و ظاهراً در میان خانوادهٔ هنرمند در طول نسل‌ها نگهداری شده است. ویژگی‌های سبک‌شناختیِ این آثار به اوایل قرن هجدهم تا اوایل قرن نوزدهم میلادی مربوط می‌شود و نشان از روند هنریِ پیوسته‌ای از مواد و مصالح تاریخی دارد. این کارمایه‌ها به‌منزلهٔ آثاری برای الگوبرداری تلقی می‌شد و هنرمندان از آنها تا اواخر قرن نوزدهم استفاده می‌کردند. به مرقّع لطفعلی شیرازی می‌توان تعداد دیگری اثر طراحی افزود. این اضافات نیز حاوی رگه‌هایی از شیوه‌های کاریِ هنرمندِ خالق آنها، مواد اولیه و روش‌های مفهوم‌سازی و اجرای طرح‌هاست.[۱۸]

ارزش و اهمیت خاصِ مرقّع قاجاریِ موزهٔ هنر هاروارد می‌تواند در دورنمای گسترده‌ای باشد که این مجموعه ارائه می‌دهد، دورنمایی در افق ادراک و اجرای هنری در واپسین سال‌های قرن هجدهم تا اوایل قرن بیستم میلادی.[۱۹] در خصوص شرایط گردآوری و سرهم‌بندیِ این مرقّعْ اطلاعات محرز اندک است؛ با وجود این، موضوع و محتوایش فرایندهای هنریِ پیچیده‌ای را آشکار می‌سازد – فرایندهایی که دربارهٔ آنها منابع مکتوبِ موجود اغلب سکوت اختیار کرده‌اند. مرقّع طراحی‌های قاجار، عامدانه یا به‌طور اتفاقی، چشممان را به‌روی فرهنگ بصریِ هنرمندان قاجاری می‌گشاید، خصوصاً به‌روی مجموعه‌ای از آثارِ واسطه که روی‌هم‌رفته از یک نظام تولید هنری پرده برمی‌دارند.

سوابق مرقّع قاجاری هاروارد

اصل و منشأ اثر در مستندات و نوشته‌ها

مرقّع قاجار، از زمانی که در سال ۱۹۶۰م به تملک «موزهٔ هنر فاگ» (هاروارد) درآمد، به‌ندرت در معرض دید عموم بوده و هیچ‌وقت تحقیق متمرکزی روی آن صورت نگرفته است.[۲۰] تمام چیزی که در آرشیوهای این موزه وجود دارد برگهٔ فهرست‌شده‌ای است با مشخصاتی خلاصه از این اثر - که در آنجا «مرقّع طراحی‌های اجرایی هنرمندان» نام‌گذاری شده - و ارجاعی است به مشاهدات یک مورخ هنری به‌نام ج. مایکل راجرز.[۲۱] در زمان تصدیگری اریک اِشرودِر در جایگاه امین‌اموال افتخاریِ بخش هنر اسلامی (۱۹۷۱–۱۹۳۸م)، موزهٔ فاگ مرقّع را از طریق «بودجهٔ اَلفیئِس هایِت»، مستقیم از والتر شاتْسکی (۱۹۸۳–۱۸۹۹م) خریداری کرد.[۲۲] شاتسکی آن زمان از شرکای شرکت «کتاب، چاپنقش و دستنویس‌های قدیمی و نایابِ والتر شاتسکی» بود. این شرکت در نیویورک مستقر بود و در سال‌های ۱۹۳۸ تا ۱۹۷۶م فعالیت می‌کرد.[۲۳]

شاتسکی یکی از چندین کتابفروش یهودی‌تبار بود که «حزب سوسیالیست ملّی» آنها را بالاجبار از آلمان تبعید کرد.[۲۴] او در سال ۱۸۹۹م در کِلافِلد، حوالی زیگِن در وِستفالیا، به‌دنیا آمد و بعد از اتمام دوران دبیرستان، در سال ۱۹۱۷م، وارد خدمت ارتش شد. پیش از تحصیلِ رشتهٔ اقتصاد در فرانکفورت و مونیخ،

سه ماه (۱۹-۱۹۱۸م) در یک کتابفروشی در بِنا شاگردی کرد.[۲۵] بعد از آنکه دویست‌وشانزده هزار مارک به او ارث رسید، در سال ۱۹۲۰م در فرانکفورت کتابفروشی زد و تمرکز کاری خود را بر بازار کتاب‌های تاریخی کودکان گذاشت - بازاری فراموش‌شده اما در حال رونق و بسیار پُرسود.[۲۶] این کسب‌وکار چنان موفقیت‌آمیز بود که شاتسکی کتابفروشی دوم خود را هم در سال ۱۹۲۷م راه انداخت و فروش کتاب‌های کودک و کتاب‌های عمومی را همزمان دنبال کرد. کتابفروشی فرانکفورتِ شاتسکی ظاهراً تحت تأثیر سوءِ اولین تحریمِ کسب‌وکارهای یهودیان از سوی نازی‌ها - که در یکم آوریل ۱۹۳۳م آغاز شد - قرار نگرفت. اما در ۳۱ دسامبر ۱۹۳۵م تبار یهودی او منجر به محرومیتش از «محفل ادبی رایش» شد و از آن به بعد فقط هرازگاهی می‌توانست به مغازه‌اش سر بزند. بعد از آنکه قوانین تابعیتیِ نورمبرگ و رایش در سال ۱۹۳۵م به اجرا درآمد، شاتسکی، با انکار تابعیت یهودی آلمان و تقریباً هر نوع حق سیاسی دیگر، به فکر مهاجرت به آمریکا افتاد. وی در سال ۱۹۳۶م و ۱۹۳۷م سفرهای کوتاهی در سراسر اروپا انجام داد تا کتاب‌هایی خریداری کند که مقصدشان بازار آمریکا بود (نخستین فروش عمدهٔ او در زمینهٔ مجموعه‌کتاب‌های تاریخی کودکان، برای «کتابخانهٔ عمومی نیویورک» و سال ۱۹۳۳م بود). شاتسکی سرانجام در ۱۹۳۶م مجبور به ترک کار خود شد و آن را به دو تن از کارمندان به نام‌های ریشارت شومان و هانریش کوربه محول کرد. وی بعد از مرگ زودهنگام همسر اولش، هیلده، در دسامبر ۱۹۳۷م به آمریکا مهاجرت کرد. کتابفروشی نیویورکِ شاتسکی در ۱۹۳۸م افتتاح شد و با تخصص در نسخه‌های خطی، چاپ و کتاب کودک، به کسب‌وکاری بسیار موفق و معتبر تبدیل شد. شاتسکی در سال ۱۹۴۹م «انجمن کتابفروشی‌های عتیقهٔ امریکا» را پایه‌گذاری کرد و ریاستش را از سال ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۴م برعهده داشت. با آنکه او در زمینهٔ کتاب‌ها، نسخ و مرقّعات اسلامی و خاورمیانه تخصص نداشت، اما نمونه‌های بی‌شماری به‌واسطهٔ او به مجموعه‌های سرشناس راه یافتند.[۲۷]

اگرچه جزئیات زندگی شاتسکی نخستین نقطهٔ مشخص برای ورود به سابقه و تاریخچهٔ مرقّع قاجار است، با این حال، به‌خودی خود دربارهٔ چگونگی رسیدنِ موقتِ این اثر به دست وی یا محل تملک آن - که قرار بوده در آینده به فروش گذاشته شود - توضیحی نمی‌دهد. اما نخستین و آخرین صفحهٔ مرقّع (برگ‌های ۱ الف و ۵۷ ب) حاوی حاشیه‌هایی است که با مداد نوشته و چندین مورد از آنها به‌طور کامل یا تا اندازه‌ای پاک شده‌اند. این نوشته‌ها سرنخ‌هایی احتمالی دربارهٔ سرنوشت این اثر در دستان شاتسکی، چه پیش از تملک و چه پس از آن - به‌دست می‌دهند. به‌جز ارقام "۱۶۱/۱۹۶۰" در گوشهٔ پایین، سمت راستِ برگ ۱ الف؛ و بالا سمت راستِ برگ ۵۷ب - که شماره‌های دسترسی آنهاست و بعد از خریداری اثر توسط موزهٔ فاگ، اضافه شده - یادداشت‌ها و تعلیقاتی به‌زبان انگلیسی و آلمانی شامل صورت‌برداری و نشانه‌هایی وجود دارد که مطابقِ عادات کاریِ کتابفروشی‌هاست. بخش عمدهٔ نشانه‌های فهرست، در برگ ۵۷ب آمده است. تنها نوشتهٔ دیگرِ قابل خواندن در برگِ ۱ الفْ شمارهٔ "۱۵۰" است که در پایینْ سمت راست مشخص شده است. یادداشت‌هایی که با مداد نوشته شده و روی برگ ۵۷ب هنوز قابل رؤیت هستند در بالای صفحه به‌چشم می‌آیند و می‌توان آنها را (از چپ به راست) به این صورت خواند:

" Persian/[NA " ؛"۱۲۵۹/۴۳۷" ؛"[۲۰,۰۰S؛"
" ؛"۱۹۶۰,۱۶۱"A Persian Artist's Scrap Book؛"
"۱۵۰$__".

یادداشت‌هایی که با مداد نوشته و پاک شده‌اند حاصل دستخطی متفاوت از نمونه‌های قابل خواندنِ قبلی بوده و، هنگامی که با فناوری‌های تصویرسازی دیجیتالی تقویت می‌شوند، تا حدودی خوانایی خود را پیدا می‌کنند.[۲۸] این نوشته‌ها شامل این مواردند: شمارش و ذکر جزئیاتِ محتوای اثر به‌انگلیسی ("۱۴۸ Sketches") و آلمانی ("[قطعه / اثر] ۱۴۸ Stück") که با ظاهر فعلیِ مرقّع نیز همخوانی دارد؛ واژهٔ "oben" (بالا)؛ و اعدادی که برخی از آنها مشخصا به پول رایج آن دوران اشاره می‌کنند: "۱۲۰۰__"، "£۲۱" (سه بار تکرار شده)، و "Kr__۹۵۰". در حالی که یادداشت‌های موجود به انگلیسی (و قیمت فروشِ $۱۵۰) احتمالاً

مربوط به دورهٔ صورت‌برداری شاتسکی در نیویورک است، لایه‌های قدیمی‌تری که تقریباً به‌طور کامل محو شده‌اند، نشان از جزئیات فروش در امپراطوری اتریش-مجارستان، اتریش و بریتانیای کبیر دارند. کرون (Kr) در سال‌های ۱۸۹۲ تا ۱۹۱۸ واحد پول اتریش-مجارستان بود و بعد از فروپاشیِ این امپراطوری، از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۴م، واحد پول اتریش باقی ماند. اما یک نوشتهٔ دیگر که ذیل این گاه‌شماری قرار می‌گیرد روی آستربدرقهٔ پوششِ زیرینِ جلد آمده است. این نوشته، که با جوهر سیاهٔ مستقیم روی چرم قرمز درج شده، بدین قرار است: "۱۹۲۳/۸/۱۰" (۱۰ اوت ۱۹۲۳). یادداشت دیگری در بالای این تاریخ با جوهر قرمز نوشته شده و شبیه حروف "Em" است.

با توجه به این شواهد مختلف، احتمال آن هست که این مرقّع از اتریش به‌دست شاتسکی رسیده باشد. یافتن توضیح برای قیمتی که به‌صورت پوند استرلینگِ بریتانیایی آمده دشوارتر به‌نظر می‌رسد، اما تاریخ آن به‌احتمال زیاد مربوط به بعد از نوشته‌ای است که قیمت مرقّع را به‌کرون مشخص کرده است. شاید شاتسکی سعی کرده این اثر را هنگام سفرهای کاری‌اش در سال‌های ۱۹۳۶م و ۱۹۳۷م یا زمانی که در سال ۱۹۳۸م (حین مهاجرت از فرانکفورت به نیویورک) از لندن عبور می‌کرده در بازار بریتانیا به‌فروش برساند. این احتمال هم به همین اندازه مطرح است که نوشته‌های درون مرقّع که به‌زبان‌های آلمانی و انگلیسی است، به تاریخچه و پیشینه‌ای جدا از زندگی و سرگذشت شاتسکی ربط داشته باشند. از همهٔ اینها گذشته، این کتابفروش می‌توانسته مرقّع را بعد از عزیمت به نیویورک و احتمالاً به‌واسطهٔ یک دلال در بریتانیا به‌دست آورده باشد.

شواهد بیشتر در خصوص تملک این اثر به‌دست یک فرد آلمانی‌زبان را می‌توان از نوشته‌های مدادی بر طراحی‌های موجود در مرقّع و برگ‌هایی که طراحی‌ها روی آنها چسبانده شده‌اند به‌دست آورد. دستنوشتهٔ موجود به‌خط شاتسکی نیست. نوشته‌های موجود حداقل به دو مرحلهٔ تاریخی اشاره می‌کنند: قبل و بعد از جمع‌آوری مرقّع. مواردی که بعد از گردآوری به اثر اضافه شده‌اند - چه بلافاصله بعد از تهیهٔ آن و چه مدتی بعدتر - به یک دستخط هستند و موضوع آثاری را که ضمیمهٔ آنها شده‌اند به آلمانی شرح می‌دهند. در هر مورد، متن به‌صورت مستقیم روی برگ مرقّع درج شده است: برگ ۹ الف، "وزیر اعظم ناصرالدین‌شاه، امیری که در کاشان درگذشت" (*Grass-vizier Naser ed Din Schah Emir getötet in Kashan*)؛ برگ ۳۶ الف، «نجفِ نقاش، نقاشیِ یک شاگرد در ۱۸۲۰» (*Maler 1820 Nadjaf von einem Schüler gemalt*)؛ و برگ ۳۹ ب، «شیاراندازی با ناخن» (*gefurcht mit dem Fingernagel*). یک نوشتهٔ مرتبط با دستخطی مشابه نیز به لنگهٔ آستربدرقهٔ یک طراحی بزرگ در برگ‌های ۳۱ب-۳۲ الف اضافه شده است: «دیدار عروس و داماد» (*Bräutigam und Braut entgegen*). و سه نوشتهٔ مختصر اما بسیار ناخوانا، در پشت طراحی‌های مربوط به برگ‌های ۱۸ الف، پایین؛ ۲۲ب، بالا؛ و ۲۶ الف، بالا.

این یادداشت‌ها و نوشته‌ها اطلاعات زیادی دربارهٔ جامعهٔ قاجار در اختیارمان می‌گذارند و این احتمال را تقویت می‌کنند که مرقّع حاضر برای یک مجموعه‌دار آلمانی‌زبان جمع‌آوری شده و از ابتدا نیز در تملک همو بوده باشد. در زمان سلطنت ناصرالدین‌شاه (۹۶-۱۸۴۸م) کوشش‌های زیادی در ایران برای بهبود روابط با آلمان صورت گرفت. این روابط برای اقدامات مستمرِ قاجارها در جهت اصلاحات کشوری، اقتصادی، آموزشی و نظامی، امری ضروری و حیاتی بود.[۲۹] در این میان، «معاهدهٔ مودّت» در سال ۱۸۷۳م تجدید شد تا بدین طریق روابط تجاری دو کشور از امنیت کافی برخوردار شود. این پیمان در زمان دیدار رسمی ناصرالدین‌شاه از برلین در همان سال (در توقفگاه نخستین سفر شاه به فرنگ) به‌تصویب رسید. در سال‌های پیش از این، ناصرالدین‌شاه و صدراعظم وی، میرزا تقی‌خان امیرکبیر (۱۸۵۲-۱۸۰۷م)، به‌شدت حامی استخدام استادان آلمانی و اتریشی برای آموزش در دارالفنون بودند.[۳۰] قاجارها به مستشاران و متخصصان اتریشی و آلمانی دید بهتری داشتند، خصوصاً به این دلیل که آنها در خارج از قلمرو پُرتشویشِ سیاسیِ «بازی بزرگ» یا «رقابت سایه‌ها» قرار می‌گرفتند. این مسئله در واقع به رقابت منطقه‌ایِ روسیهٔ تزاری و انگلستان

در قرن نوزدهم در افغانستان، آسیای میانه و جنوبی و هندوستان اشاره می‌کند که موجب ابراز تردیدهایی در خصوص انگیزهٔ حقیقیِ بریتانیایی‌ها و روس‌ها در ایران شد (قاجارها پیش از این نیز در سال ۱۸۵۱م کوشیده بودند سرحدات سیاسی خود را در شرق در برابر تعدی و دست‌اندازی‌های روسیه و بریتانیا حفظ کنند[۳۱]). خلاصه آنکه نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی شاهد حضور بسیاری از آلمانی‌ها و اتریشی‌ها در ایران بود. هدف برخی از این افراد استخدام طولانی‌مدت بود، چه از طریق سلسله‌مراتب رسمی و چه غیررسمی.

شواهدِ مربوط به بحث تملک و تبادل مرقّع قاجار، پیش از آنکه اثر حاضر در یکجا تجمیع شود، صرفاً به چند موردْ محدود می‌گردد که عبارت‌اند از: معدود اعداد و ارقامِ پراکندهٔ عربی، یادداشت‌هایی به عربی و فارسی ـ که دو مورد از آنها انتساب به هنرمندان است و یک مورد هم شعری است از نظامی گنجوی - و چهار مُهر که از مالکان قبلیِ آثارِ پراکنده [که بعداً در این مجموعه آمده] به‌جای مانده است.[۳۲]

جلد و برگ‌های مرقّع

علاوه‌بر نوشته‌هایی که در این مرقّع آمده، ویژگی‌های مربوط به سرهم‌بندی اثر هم حاوی اطلاعاتی دربارهٔ تاریخچهٔ تملک آن است، به‌خصوص زمانی که اثر حاضر را با سایر شیوه‌های مرسوم گردآوری و مرقّع‌سازی مقایسه کنیم. مرقّع قاجار خود حاصل تولید انبوه است، کاری حاضرآماده برای مجموعه‌داران و گردآورندگان مرقّعات که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم تهیه شده است. پنجاه‌وهفت برگِ این اثر که با نوارهایی از پارچهٔ آهارزده به یکدیگر متصل شده‌اند، هرکدام با دو لایه کاغذِ رنگیِ نسبتاً ضخیم چسبانده شده تا یک مقوای محکم از آنها به‌دست آید. رنگ کاغذها، شامل کرم، صورتی، صورتی کمرنگ، آبی‌ـارغوانی، سبز، سبز روشن، آبی، آبی روشن، آبی‌ـسبز، قهوه‌ای مایل به سبز و آبی مایل به خاکستری، به‌طور یکنواخت در همه‌جای مرقّع پخش شده، و برگ‌های چندلایه، جفت‌های رنگیِ متفاوت را در هم ترکیب می‌کنند تا تنوع کار بیشتر شود. وقتی مرقّع را باز می‌کنیم، صفحاتِ روبه‌روی‌هم معمولاً دو رنگ متباین را نشان می‌دهند. در اینجا، مشخصات صوری و ساختاریِ گردآوری برگ‌ها شبیه مرقّعاتی است که در سال‌های ۱۸۶۰م تا ۱۹۰۰م در کشورهای غربی تهیه می‌شدند.[۳۳]

جلد این مجموعه ـ با یک عطف و سطح رو و زیر ـ با آنکه در ظاهر [تابع معیارهای هنر و تجلید] اسلامی است، اصل و منشأ غربی هم دارد (ت ۳).[۳۴] هیچ مدرکی دال بر اینکه جلد فعلی چیزی غیر از اصل اولیهٔ آن بوده باشد وجود ندارد. عطف مرقّع و پوشش رو و زیر از مقوا ساخته شده است. سه تکه کتان را هم بر سطحِ داخلیِ عطف کشیده‌اند. اینها نگهدارنده یا بندهایی است که رویشان رشته‌های مربوط به جفت‌برگ‌های گردآوری‌شده که قالب مرقّع را می‌سازند دوخته شده است (ت ۴). این موارد را به آستر داخلیِ کتان چسبانده و به زیر مقواها وصل کرده‌اند. نگهدارنده یا بند از خصوصیات جلدسازی اسلامی نبوده است. سطح مقوایی رویی و زیرین و همین‌طور عطف کار با چرم قرمزِ مُهرکوب و مذهّب پوشانده شده که با طلا و نقرهٔ تیره پرداخت شده است. نقوش رویه و زیرِ جلد یکسان بوده و هرکدام از یک طرح مستطیل‌شکل در داخل چند حاشیه تشکیل شده است. سطح مستطیل‌شکلِ مرکزی دارای یک ترنج بیضی‌شکلِ دالبر است که طرفینِ آن [بالا و پایین] دو ترنج دیگر با نقوش گیاهیِ قرمزرنگ بر زمینهٔ طلایی قرار گرفته است. زمینهٔ اطراف هم دارای طرح‌های لوزی‌شکلی با نقوش گیاهیِ تجریدی است. حاشیه‌های جلد متشکل از یک قاب قرمز با خط‌کشیِ نقره‌ای و نقوش پیچکیِ مُهرکوبی به رنگ قرمز بر زمینهٔ طلایی به همراه تذهیب‌های افزوده به‌رنگ نقره است و قاب دوم به تذهیب و خط‌کشی‌های طلایی مزیّن شده است. عطف مرقّع نیز همان طرح و نقشی را دارد که روی زمینهٔ مستطیلِ مرکزی (رو و پشت جلد) به‌کار رفته بود. آستر بدرقه‌های تزئینی که از صفحات چرم قرمز با خط‌کشی‌های نقره‌ای تشکیل شده‌اند ساده‌تر و بی‌آرایه‌ترند.

روش‌های سرهم‌بندی مرقّع، صفحه‌آرایی و مراحل کار

نشانه‌های متعدد در طرز چینش و تنظیم مرقّعْ حاکی از آن است که این اثر تنها در یک مرحله گردآوری و سرهم‌بندی

ت۳. روی جلد مرقّع، مرقّع طراحی‌های هنرمندان قاجاری، ایران، عصر قاجار، اواسط قرن ۱۸ تا اوایل قرن ۲۰م، ابعاد هر برگ: ۲۲ × ۳۲/۵ سانتی‌متر، موزهٔ هنر هاروارد / موزهٔ آرتور م. سَکلِر، بودجهٔ خرید آلفیئِس هایِت، ۱۹۶۰/۱۶۱

ت ۴. جلد مرقّع، آسترهای بدرقه و پیرازهٔ داخلی عطف با رشته‌های دوخت

شده و چندین صفحه از آن را برای اضافات و تعلیقات بعدی خالی گذاشته‌اند. در این مجموعه، بیست‌ویک صفحه بلااستفاده مانده و دو صفحهٔ دیگر (برگ ۲ الف و ۴۸ب) دارای نشانه‌هایی از آثارِ برداشته‌شده است، مثل تکه‌های کاغذ و پس‌ماند چسب.[۳۵] لکه‌های موجود روی برخی صفحاتْ یا نتیجهٔ شستنِ چسب‌های حلّال در آب است که زمانی برای اتصال آثار به برگ‌ها استفاده شده، یا در تماس با عناصر موجود در صفحهٔ مقابل در شرایط مرطوب ایجاد شده است.

مجموع آثاری که در مرقّع استفاده شده شامل یک قطعه خوشنویسی، یک تکه پوست خام (دبّاغی‌نشده)، دو چاپ‌نقش برجسته، دو اثر ناخنی، هجده نقاشی و صدوبیست‌وچهار طراحی است. این رقم دقیقاً برابر با صدوچهل‌وهشت اثری است که در صورتِ (فهرست) نوشته‌شده با مداد در برگ ۵۷ب قید شده و نشان می‌دهد آثاری که از برگ‌های ۲ الف و ۴۸ب حذف شده‌اند، پیش از آنکه یادداشت‌های شخص کتابفروش در قرن بیستم اضافه شود، برداشته شده بودند.[۳۶]

در آماده‌سازی پیکرهٔ اصلیِ آثارِ این مرقّع، مداخلات اندکی مشهود است. این مراحل و کارها صرفاً به عمل پیراستن و اصلاح کردن محدود می‌شود (اغلب نزدیک به حاشیهٔ طراحی‌ها و نقاشی‌ها)، و گاهی به شکل دادن به ورقه‌ها برای تقویت ساختار اصلی و درونی. ورقه‌های شکل‌یافته تضاد جالبی با کاغذهای رنگیِ برگ‌های مرقّع دارند. حاشیهٔ چندین نمونه از آنها را گِرد کرده‌اند تا به‌شکل بیضی درآید یا بریده‌اند تا شکلی از ترکیب مستطیل و سردر هلالی حاصل شود (ت ۵).[۳۷] معدود آثاری هم برش خورده‌اند تا به‌شکل لوزی درآیند. این موارد نیز موجب تقویت ساختار اثر طراحی شده‌اند.[۳۸] یک نوعِ دیگرِ برش و پیرایش برای تعداد بیشتری از آثار به‌کار رفته و آن هم بریدن گوشه‌های ورقه ـ معمولاً هر چهار گوشه و گاهی تنها دو گوشه ـ با زاویهٔ اریب بوده تا به‌شکل هشت‌ضلعی غیرمتنظم دست یابند (ت ۶).[۳۹] این نوع برش، از برخی جهات، شبیه فرم عکس‌هایی است که زمانی در صفحاتِ ازپیش‌آمادهٔ آلبوم‌هایی که شکاف‌هایی در گوشه‌ها داشتند جای می‌گرفت. اما کاربرد این مورد در مرقّع قاجاری هاروارد می‌تواند دلیل دیگری داشته باشد. در واقع، مجموعه‌ای از ویژگی‌های سبک‌شناختی و فیزیکیِ مشترک حاکی از آن است که آثار مرقّع احتمالاً از چندین مجموعه که پیش از این وجود داشته به‌دست آمده است. اگر چنین باشد، گوشه‌های بریده‌شده شاید نتیجهٔ بریدن و برداشتنِ ورقهٔ کاغذ از جای ثابت آن روی محلی بوده باشد که گوشه‌هایش را با چسب متصل کرده بودند. یکی از آثار مرقّع - تصویر زنی در جامهٔ فرنگی با دو ندیمه در حال گذاشتن تاج گل بر سر که به برگ ۵۵ ب چسبانده شده - این فرضیه را تقویت می‌کند. این اثر، که با یک نمونهٔ چاپیِ قرمزرنگ و آبرنگ روی کاغذِ آبیِ اسلامی

اجرا شده، چهار گوشهٔ اصلی‌اش برش خورده و پیش از آنکه درون قاب‌های رنگیِ کاغذی قرار بگیرد، به یک ورقهٔ پشتی با همان رنگ متصل شده بود. در یک طراحی مدادی در برگ ۴۹ الف - خیانت زن به شوهرش - جای برش گوشه‌های کار هم در ترکیب‌بندیِ اثر لحاظ شده است.

بعد از آنکه این فرم‌های مختلفِ برش به اتمام می‌رسید، آثارِ آماده را با یک مادهٔ چسبندهٔ حلّال در آب به برگ‌های مرقّع می‌چسباندند. این چسب معمولاً با دست مالیده می‌شد که خود باعث ایجاد لکه‌های نامطلوبی در کار شده است. در آزمایش‌ها، این مادهٔ چسبنده را نشاستهٔ برنج تشخیص داده‌اند.[۴۰] در برخی نمونه‌ها، آنجا که هر دو طرفِ ورقهٔ کاغذی دارای طراحی بوده، باید تصمیم می‌گرفتند کدام طرف را نشان دهند [و کدام طرف را بچسبانند].[۴۱] در دو مورد، انتخاب بر سر اینکه کدام طرف را نشان دهند ظاهراً به نمایشِ موضوعاتِ غیرعادی معطوف بوده تا بررسی و قضاوتِ مهارت‌های نسبی هنری. به‌طور مثال، اتود یک سگ، آرایه‌های تزئینی و یک حاشیه، در برگ ۲۲ب (بالا)، به‌طرف دیگرِ کار که چند پیش‌طرح شامل پیکر سوارهٔ - احتمالاً - ناصرالدین‌شاه و چهرهٔ دو پسربچه و آرایه‌های برگ‌نخلی را شامل می‌شود ترجیح داده شده است (ت ۷). تصویر مشابه دیگری از پادشاه را در حال شکار می‌توان در برگ ۲۸ب (پایین) مشاهده کرد. و به همین نحو، اتود پیکر برهنهٔ یک مرد [؟] و دو بز کوهی را در برگ ۳۴ الف (پایین)، به پشت اثر که یک زنِ آرمیده و یک زنِ فرنگیِ ایستاده را با پسربچه‌ای همراهش نشان می‌دهد (ت ۸) ترجیح داده‌اند. پیکر مردِ برهنه در این مرقّع، برخلاف تصاویر رایج از زنان و کودکان، در نوع خود بی‌همتاست. توضیح استدلال موجود در پسِ انتخابِ نمونهٔ سوم، یعنی اتود مرکزیِ برگ ۵۵ الف، دشوارتر است. طرفی که در اینجا روی برگ مرقّع چسبیده شامل پیش‌طرح‌هایی است (با جوهر قرمز) از یک زن که زانو زده، دو پرنده (که یکی از آنها جغد است) و چهرهٔ گویای مردی چروکیده - یک معمّای تصویری که وقتی از هر دو طرف دیده شود چالش‌برانگیز می‌شود - و همچنین یک پیش‌طرح مدادی از پیکر یک زن (ت ۹). طرفی که برای دیدن انتخاب شده یک پرترهٔ ظریفِ آبرنگ از یک زن قاجاری، تعدادی پیش‌طرح و جای یک مُهر را نشان می‌دهد.

یک گروه از آثار موجود در مرقّع قاجار، گویای شواهد روشنی از سنّت دیرینه و تاریخیِ اوراق کردن مرقّعات - به طور کلی یا جزئی - برای ساخت نمونه‌های جدید است. استفادهٔ مجدد از محتوای مرقّعات، از قرن پانزدهم میلادی - اگر نه پیش‌تر - یکی از امور مرسوم

ت ۵. برگ شمارهٔ ۳ب. شکارچی با تفنگ، باز شکاری و سگ؛ دهه‌های ۳۰-۱۸۲۰م؛ جوهر قهوه‌ای روشن روی کاغذ بافتهٔ (تحریر) کرم‌رنگ، سوراخ‌سوراخ‌شده؛ ابعاد کاغذ: ۱۱/۷ × ۱۹/۵ سانتی‌متر

ت ۶. برگ ۲۴ب با دو طراحی. بالا: رقاصه؛ ۵۰-۱۸۳۰م؛ جوهرهای قرمز و قرمز مایل به قهوه‌ای روی گرافیت، روی کاغذ بافتهٔ کرم‌رنگ، سوزن‌سوزن‌شده و ساییده‌شده با گچ قرمز؛ ابعاد کاغذ: ۸/۹ × ۱۲/۷ سانتی‌متر. پایین: زنی جام به دست در جامهٔ هندی؛ ۷۵-۱۸۲۵م؛ جوهر قرمز مایل به قهوه‌ای روی گرافیت، روی کاغذ بافتهٔ کرم‌رنگ؛ ابعاد کاغذ: ۸/۵ × ۱۳/۲ سانتی‌متر

ت ۷. جهت‌های نمایش‌داده‌شده و چسبیدهٔ (هر دو طرف) برگ ۲۲ب (بالا). اتود یک سگ، قاب‌های تزئینی و یک حاشیه؛ ۱۹۰۰–۱۸۷۵م. جهت نمایش‌داده‌شده: جوهرهای قرمز و قهوه‌ای روی گرافیت، روی کاغذ بافتهٔ (تحریر) کرم‌رنگ. جهت چسبیده: جوهرهای قرمز و قهوه‌ای روی گرافیت؛ ابعاد کاغذ: ۱۰/۳ × ۱۱/۱ سانتی‌متر. جهت چسبیده دارای طرحی است از یک مرد (احتمالاً ناصرالدین‌شاه) سوار بر اسب، تک‌چهرهٔ دو پسربچه و آرایه‌های تزئینیِ برگ‌نخلی. یک نوشتهٔ گرافیتیِ عمود و قابل خوانش به زبان آلمانی نیز بین پاهای اسب دیده می‌شود.

ت ۸. جهت‌های نمایش‌داده‌شده و چسبیدهٔ (هر دو طرف) برگ ۳۴ الف (پایین). اتود پیکر برهنهٔ یک مرد و دو بز کوهی، احتمالاً برگرفته از لیلی و مجنون نظامی؛ ۱۸۵۰–۱۸۰۰م؛ جهت نمایش‌داده‌شده: جوهر قهوه‌ای روی گرافیت، روی کاغذ بافتهٔ کرم‌رنگ؛ جهت چسبیده: جوهر قرمز؛ ابعاد کاغذ: ۱۰/۵ × ۷/۷ سانتی‌متر. طراحی‌های جهت چسبیده‌شده، یک زنِ آرمیده و زنِ ایستاده‌ای را نشان می‌دهد که جامهٔ فرنگی به تن دارد و دست کودکی را گرفته است. در حکایت‌های عاشقانه، مجنون شیدا و شیفتهٔ عشق لیلی شده و در میان وحوشِ بیابان زندگی می‌کند.

و پذیرفته‌شده در چرخهٔ حیات این نوع مجموعه‌ها در ایران و هند به شمار می‌رفت.[۴۲] در اینجا آثاری که این گروه را تشکیل می‌دهند شامل یک صفحه قرآن در برگ شمارهٔ ۱ الف و مجموعه‌ای از تصاویر دیگر است که درون حاشیه‌های مجزایی از نوارهای کاغذیِ رنگیِ سرهم‌شده جای گرفته‌اند (ت ۱۰).[۴۳] این نمونه‌ها، یا آثار منفرد هستند، یا ترکیبی از چند طراحی و نقاشی که پیش از قرارگرفتن درون حاشیه‌های رنگی، بریده شده، انتظام یافته و روی یک ورقهٔ ثانویه آمده‌اند. مراحل آماده‌سازیِ این دسته برای مرقّع، نسبت به مراحل

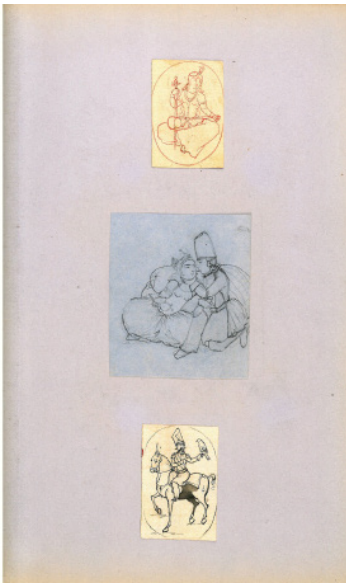
ت ۹. جهت چسبیده‌شدهٔ برگ شمارهٔ ۵۵ الف (وسط). اتود تکچهره‌های زنان؛ اواسط قرن ۱۹م؛ آبرنگ و جوهرهای رنگی روی کاغذ کرم‌رنگ؛ ابعاد کاغذ: ۱۱/۱ × ۱۱/۱ سانتی‌متر. یک مُهر بیضی‌شکل به رنگ سیاه در قسمت بالا سمت راست حک شده است. طراحی‌های یک زنِ نشسته، سرِ یک مرد، و دو پرنده (یکی از آنها جغد است) با جوهر صورتی و گرافیت، در جهت چسبیده‌شدهٔ این اثر مشاهده می‌شوند.

مربوط به تکنیک‌های استفاده‌شده در مابقی مرقّع قاجاری هاروارد، پیچیدگی کمتری دارد. آثار قاب‌شدهٔ منفرد یا ترکیبی، در واقع از مرقّع اصلی‌شان گرفته و بار دیگر در یک بستر جدید استفاده شده‌اند.

پس از آنکه آثار برای جاسازی در این مرقّع از پیش آماده‌شده تحت این تدارکات مختصر قرار می‌گرفت، آنها را دسته‌بندی می‌کردند. با اینکه در این مرقّع، در مجموع، نظم و سیاق خاصی - چه از لحاظ پیوستگی تاریخی و چه از حیث موضوع، رسانه یا سبک هنری – وجود ندارد، اما نوعی سامان‌دهیِ قاعده‌مند در طول برگ‌ها و صفحات به چشم می‌آید. در حقیقت بخش عمدهٔ آنها طبق اصول رابطه (شباهت) و تقارن دوطرفه (موازنهٔ طرفین محور عمودی) نظم و انسجام یافته‌اند (ت ۱۱). گاه پیش می‌آید که هجوم آثار و مصالح به هم پیوسته، در ترتیب و توالی برگ‌ها متمرکز شده باشد. آثار منفرد و آثار گروهی (بین دو تا چهار) که روی هر صفحه به کار رفته، به گونه‌ای نظم یافته‌اند که یک جهتگیری پایدار داشته باشند، به‌طوری که همهٔ تصاویر، از نگاه شخصی که این مرقّع را می‌بیند، خوانا باشند.

اگر یک اثر طراحی به صورت افقی بوده، آن را با زاویهٔ قائم روی برگ عمودی مرقّع قرار می‌دادند. برای مشاهدهٔ چنین تصویری باید مرقّع را ۹۰ درجه در خلاف

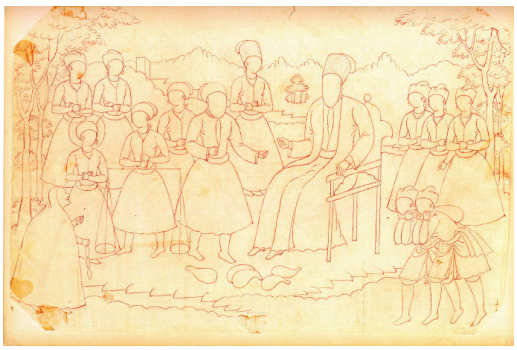
ت ۱۰. برگ شمارهٔ ۵۳ب. تصویری ترکیبی از پنج اتود گل؛ ۱۸۵۰–۱۷۵۰م؛ جوهر قهوه‌ای با اثرات خفیف جوهر صورتی روی کاغذهای بافتهٔ (تحریر) کرم‌رنگ؛ ابعاد: ۸ × ۱۳ سانتی‌متر؛ حاشیه: ۱۱/۴ × ۱۷/۵ سانتی‌متر. این طراحی‌ها در مجموع روی یک بستر ثانویه به همراه حاشیه‌ای ترکیبی از کاغذهای قرمز و زرد قرار گرفته‌اند.



ت ۱۱. دو برگ مرقّع به شماره‌های ۲۸ب و ۲۹ الف. ۲۸ب، بالا: زنی در حال نواختن کمانچه؛ ۱۸۵۰–دههٔ ۱۷۹۰م؛ جهت نمایش‌داده‌شده: جوهر قرمز با اثرات خفیف جوهر قهوه‌ای و گرافیت روی کاغذ ته‌خط‌دارِ کرم‌رنگ، سوراخ‌سوراخ‌شده؛ جهت چسبیده: ساییده‌شده با زغال؛ ابعاد کاغذ: ۴ × ۶ سانتی‌متر. وسط: دو دلداده؛ ح ۱۸۵۰م؛ گرافیت روی کاغذِ بافتهٔ آبی؛ ابعاد کاغذ: ۷/۸ × ۹/۱ سانتی‌متر. پایین: مردی سواره (احتمالاً ناصرالدین‌شاه) با یک باز شکاری؛ ۱۹۰۰–۱۸۵۰م؛ جوهر سیاه و رنگابهٔ سیاه روی گرافیت، روی کاغذِ ته‌خط‌دارِ کرم‌رنگ، سوراخ‌سوراخ‌شده؛ ابعاد کاغذ: ۴/۲ × ۶/۴ سانتی‌متر. ۲۹ الف، بالا: مادر و کودک؛ ح ۱۸۵۰م؛ جوهر قهوه‌ای روی گرافیت، روی کاغذِ بافتهٔ نخودی‌رنگ، مُهره‌کشیده‌شده؛ ابعاد کاغذ: ۴/۷ × ۵/۵ سانتی‌متر. وسط: پیرزنی در حال اندرز دادن یا عتاب کردن؛ ح ۷۵–۱۸۲۵م؛ جوهر قهوه‌ای روی جای گرافیت، روی کاغذ کرم‌رنگ، سوراخ‌سوراخ‌شده؛ ابعاد کاغذ: ۷ × ۹ سانتی‌متر. پایین: دو دلداده؛ ۱۸۳۰–۱۷۸۰م؛ جهت نمایش‌داده‌شده: جوهر قهوه‌ای روی کاغذِ بافتهٔ (تحریر) کرم‌رنگ؛ جهت چسبیده: جوهر قرمز و قهوه‌ای؛ ابعاد کاغذ: ۶/۲ × ۸ سانتی‌متر. طرحی از یک ترنج در سمتی که چسبیده شده وجود دارد.

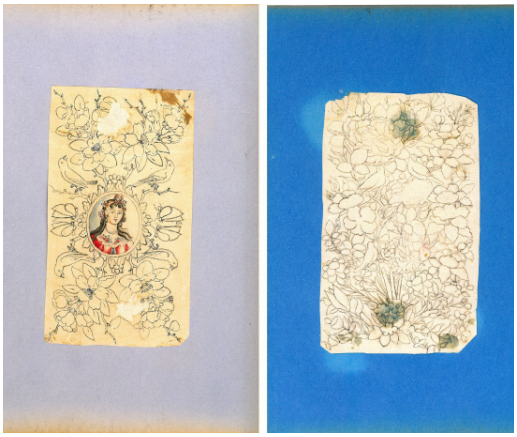
جهت عقربه‌های ساعت چرخاند تا بتوان آن را مشاهده کرد. قسمت بالای اثر مجاور کنارهٔ عطف قرار می‌گرفت و پایین آن نزدیک به لبهٔ بیرونی (ت ۱۲). آثار دیگری که به حالت عمودی قرار می‌گرفتند اما باید به‌صورت جفت می‌بودند (ارتفاعِ حاصل از ادغام آنها بیش از ارتفاع برگ‌های مرقّع بود) نیز به همین منوال چینش می‌یافتند (بار دیگر قسمت فوقانی، مجاور کنارهٔ عطف قرار می‌گرفت که برای مشاهدهٔ آنها باید مرقّع را ۹۰ درجه در خلاف جهت عقربه‌های ساعت چرخاند؛ نک: ت ۱۳). بنابراین ابعاد آثار، عاملی تعیین‌کننده بوده است. در این بین فقط اندازهٔ یک اثر آن‌قدر بزرگ بوده که آن را در دو صفحهٔ کامل جای داده‌اند (برگ‌های شمارهٔ ۳۱ ب - ۳۲ الف). برخی آثار بزرگ حتی بعد از برش و پیرایش، باز هم به زحمت در یک برگ جای گرفته‌اند (برگ‌های شمارهٔ ۹ الف، ۱۰ الف، ۱۱ الف، ۴۷ ب، ۵۱ الف، ۵۲ الف) و بعضی دیگر هم به قدر کافی قوی و اثرگذار بوده‌اند که به‌رغم ابعاد کوچکشان، یک صفحهٔ کامل برایشان در نظر گرفته شده است (برگ‌های شمارهٔ ۴۰ الف، ۵۱ ب، ۵۲ ب).

آثاری که نشان‌دهندهٔ آغاز و پایان کار بوده‌اند، در دو صفحهٔ اول (برگ‌های شمارهٔ ۱ الف و ۱ ب) و صفحهٔ آخر (برگ شمارهٔ ۵۷ ب) قرار گرفته‌اند. برگ شمارهٔ ۱ الف تنها قطعهٔ خوشنویسی در این مرقّع است که سورهٔ «فاتحه» بر آن نوشته شده. بعد از این، نقش یک گل لالهٔ سرنگون آمده که یادآور طرح‌های گیاهیِ رو و داخل جلدهای لاکیِ قاجاری است. در صفحهٔ پایانی (برگ شمارهٔ ۵۷ب) نمونهٔ دیگری از همین گل ترسیم شده و هرچه که بین این دو اثر جای گرفته [کل مرقّع]، بر اساس اصول و معیارهایی چون جهت، دسته‌بندی و ابعاد - که در بالا اشاره شد - نظم یافته‌اند. این طراحی‌ها به‌دلیل جنبه‌های فنی، مواد اولیه، شیوهٔ اجرا، هویت خالق، سبک، کارکرد و مضمون‌شان به عنوان آثاری مرتبط و پیوسته در نظر گرفته می‌شدند. هرازگاهی این دسته‌ها و طبقات برای نشان دادن حس پیوند با یکدیگر در طرازها یا پلان‌های مختلف، همپوشی پیدا کرده و چندین وجه اشتراک را بین آثار هنریِ منفرد به وجود آورده‌اند. نمونه‌آثاری که در چند مورد از این تمایزهای دسته‌بندی، مشترک هستند، در چند

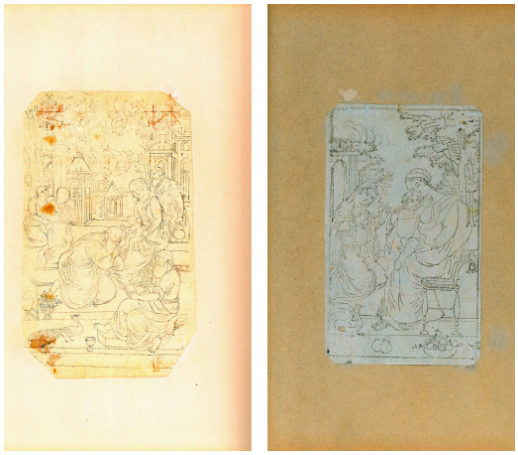


ت ۱۲. برگ شمارهٔ ۱۱ الف. یوسف در بازار برده‌فروشان، از داستان یوسف و زلیخای عبدالرحمان جامی؛ ۱۸۵۰–۱۷۸۰م؛ جوهر قرمز روی گرافیت، روی کاغذِ ته‌خط‌دارِ جدیدِ کرم‌رنگ، سوراخ‌سوراخ‌شده؛ ۲۰/۷ × ۳۱ سانتی‌متر. موضوع این اثر، صحنه‌ای است از داستان یوسف و زلیخا، اثر جامی. زمانی که یوسف به بردگی فروخته می‌شد، حُسن جمالش به حدی بود که هر کس را مجاب می‌کرد پیشنهادی برای خرید وی بدهد؛ حتی پیرزنی که هیچ چیز به جز یه کلاف نخ نداشت. این پیرزن در پایین اثر، سمت چپ دیده می‌شود.

ت ۱۳. برگ شمارهٔ ۱۳ الف (چپ و راست). چپ: اتوکش لباس؛ دههٔ ۵۰–دههٔ ۱۸۲۰؛ جوهر قهوه‌ای روی گرافیت، روی کاغذِ ته‌خط‌دارِ جدیدِ کرم‌رنگ، سوراخ‌سوراخ‌شده و ساییده‌شده با گچ قرمز؛ ته‌نقش: اسبی درون نقش سپر و حرف G، ناتمام؛ ابعاد کاغذ: ۱۰ × ۱۵/۵ سانتی‌متر. راست: حلبی‌ساز؛ دههٔ ۵۰–دههٔ ۱۸۲۰م؛ جوهر قهوه‌ای روی گرافیت، روی کاغذِ ته‌خط‌دارِ جدیدِ کرم‌رنگ، سوراخ‌سوراخ‌شده و ساییده‌شده با گچ قرمز؛ ته‌نقش: ASSO، ناتمام؛ ابعاد کاغذ: ۱۱ × ۱۵ سانتی‌متر



ت ۱۴. دو برگ مرقّع به شماره‌های ۲ب و ۳ الف. ۲ب: گل و مرغ؛ ح ۱۸۵۰–۱۷۷۵م؛ جوهر سیاه روی کاغذِ ته‌خط‌دارِ جدیدِ کرم‌رنگ، سوراخ‌سوراخ‌شده؛ ته‌نقش: عقابی درون نقش سپر، ناتمام؛ ابعاد کاغذ: ۱۲ × ۱۹/۵ سانتی‌متر. ۳ الف: ترنجی با نقش چهره و نیم‌تنهٔ یک زن اروپایی که با آرایه‌های پیچکیِ متقارن و نقش گل و پرنده و حشرات [پروانه] محاط شده است؛ ح ۳۰–۱۸۰۵؛ جوهر سیاه، آبرنگ و گرافیت روی کاغذِ بافتهٔ (تحریر) نخودی‌رنگ، مُهره‌کشی‌شده؛ ابعاد کاغذ: ۱۰/۸ × ۱۹/۳ سانتی‌متر



ت ۱۵. دو برگ مرقّع به شماره‌های ۵ب و ۶ الف. ۵ب: مریم مقدس و کودکِ نشسته در جامه‌ای به سبک رومی به همراه ملازمی زانوزده و یک طاووس؛ ۱۸۵۰–۱۷۸۰م؛ نمونه‌برداری سیاه و آثار گچ قرمزِ مالیده‌شده روی کاغذِ بافتهٔ (تحریر) آبی‌رنگ، سوراخ‌سوراخ‌شده؛ ابعاد کاغذ: ۱۱/۲ × ۱۸/۵ سانتی‌متر. ۶ الف: مریم و مسیحِ کودک به همراه سه مرد کهنسال (احتمالاً مجوسان)، فرشته، زنی همراه، و کودکِ فرشته‌ای در آسمان؛ ۱۸۵۰–۱۷۸۰م؛ نمونه‌برداری سیاه با اثرات خفیفِ جوهر سیاه روی کاغذِ بافتهٔ کرم‌رنگ؛ ابعاد کاغذ: ۱۲/۲ × ۲۰/۳ سانتی‌متر

برگِ متوالی مشاهده می‌شوند؛ مثلاً از برگ‌های شمارهٔ ۱۳ الف تا ۱۶ الف (طراحی‌های اصناف و مشاغل)، ۱۷ ب تا ۱۹ الف (طراحی‌های ترنج‌شکل، مربوط به روایت‌های ادبی)، ۳۳ ب تا ۳۵ الف (موضوعات جانوری) و ۵۱ ب تا ۵۳ الف (نقاشی). اکثر آثارِ مرتبط، در صفحاتِ مقابل هم قرار گرفته‌اند، اما چنانچه دیده می‌شود در همان اوایل مرقّع – یعنی جایی که بیننده برای مطالعهٔ بصریِ آثار واحدی که در سمت چپ و راست هستند ترغیب می‌شود (ت ۱۴، ۱۵). بعضی اوقات در صفحات واحد، یک دسته طراحی گرد هم می‌آیند و حسی از کارکرد یا گونهٔ مشترک را القا می‌کنند. یک نمونه از این موارد، برگهٔ اتودی است که با طرح‌های گوناگونی از موضوعات متنوع - اکثرا طرح‌های اجمالی – پر شده است (ت ۲، ۱۶).

در اینجا برخی تکنیک‌های به‌کاررفته برای

ت ۱۶. مجموعه‌ای از برگه‌های اتود در کنار یکدیگر (برگ شمارهٔ ۳۸ الف). ۳۸ الف، بالا: زنِ نشسته؛ ۱۸۵۰–۱۸۰۰م؛ جوهر قرمز روی کاغذِ ته‌خط‌دارِ کرم‌رنگ؛ ابعاد کاغذ: ۵/۵ × ۷ سانتی‌متر. وسط: اتودی از دو نوع (نسخه) تعامل یا گفتگو میان یک مرد و یک جوان؛ اواسط قرن ۱۹م؛ جوهر قرمز و گرافیت روی کاغذِ بافتهٔ کرم‌رنگ؛ ابعاد کاغذ: ۹ × ۱۱ سانتی‌متر. این برگه حاوی جای نقشِ پیکرِ یک مرد نیز هست که با گرافیت ترسیم شده است. پایین: اتودهایی از یک مردِ نشسته، یک پسربچه با کلاه (سه بار تکرار شده)، خورشیدِ برآمده از پشت یک شیر [شیر و خورشید] (دو بار تکرار شده)، و یک طرح انتزاعی؛ اواسط قرن ۱۹م؛ جوهرهای رنگی، گرافیت، و آبرنگ روی کاغذِ بافتهٔ کرم‌رنگ، بخشی از آن سوراخ‌سوراخ شده است؛ ابعاد کاغذ: ۷ × ۱۶/۴ سانتی‌متر

مرقّع‌سازی، هسمو با روال و رویّه‌های تاریخی‌ای است که در نمونه‌های متعددی از ایران، آسیای مرکزی و هند (مربوط به قرون پانزده تا هجده میلادی) مشاهده می‌شود. وضعیت کلیِ بسیاری از صفحات، به‌طور اکید یادآور مرقعّاتِ متأخرِ مربوط به قرن‌های هفدهم و هجدهم است.[۴۴] این موارد و سایر ویژگی‌ها - مثلاً ایجاد ترتیب و توالی در مرقّع بر اساس جهتِ نسخه‌های اسلامی (خلاف جهت‌های چپ و راست در غرب) و یا قرار دادن دو نقاشیِ گل لالهٔ وارونه به‌عنوان فرازه‌هایی (کتاب‌گیر) استعاری برای قالب کار (که یاد و خاطرهٔ جلدهای قاجاری را تداعی می‌کند) - حاکی از آن است که هرکه این مرقّع را گردآوری کرده، با اصول و معیارهای مرقّع‌سازی اسلامی در گذشته آشنایی داشته است.

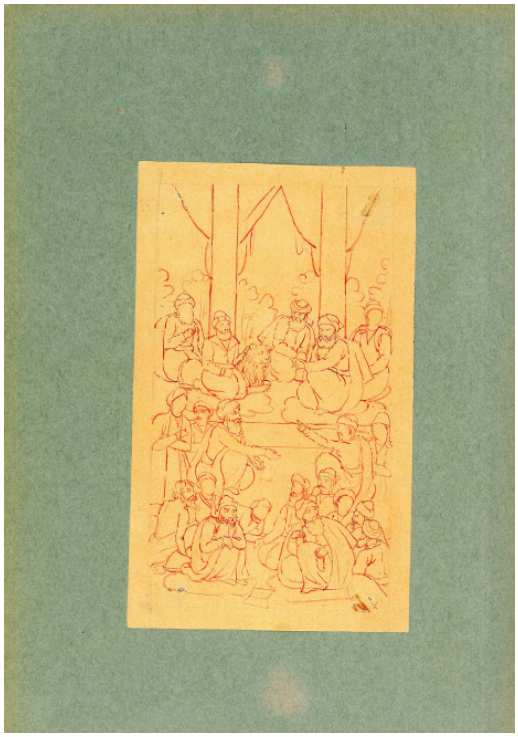
با وجود این، برخی مشخصات خاص، این احتمال را که گردآورندهٔ مجموعه یک فرد ایرانی بوده باشد کم می‌کند. تشابهاتی که در اینجا ذکر شد، به‌طور کلی تا حدی ساده و طبیعی است و صرفاً درک محدودی از یک عمل فرهنگی را نشان می‌دهد؛ علی‌الخصوص آنکه نبودِ - تقریباً تمام و کمالِ - حوزهٔ خوشنویسی به‌عنوان یک شاخهٔ هنری، نشان از گردآورنده‌ای دارد که با سنّت حشر و نشری نداشته، چنان‌که در خصوص اقتصادِ لحاظ‌شده در سرهم‌بندی مرقّع نیز چنین بوده است.

مرقّعاتی که در دورهٔ تیموری و بعد از آن در ایران و هند و آسیای مرکزی تهیه می‌شد معمولاً متضمن انجام تدارکات بیشتری برای گزیدهٔ آثار بود. این تدارکات، به صِرفِ پیراستن و چسباندن آثار به برگ‌ها محدود نمی‌شد، بلکه در اغلب اوقات مراحل و اقدامات ذیل را دربرمی‌گرفت: شکل‌دهی و پیکربندیِ دوبارهٔ قالب اصلی آثار، مرمّت، جدول‌کشی و ایجاد حاشیه‌های باریک با رنگدانه‌های طلایی و رنگارنگ، سپس ارتقای سطح جذبهٔ زیبایی‌شناختیِ ترکیب‌بندی طراحی‌ها، نقاشی‌ها یا قطعه‌های خوشنویسی با قرار دادن آنها درون حاشیه‌هایی که به‌روش‌های مختلفْ رنگ‌آمیزی، قطّاعی، ابری‌سازی (مرمرنماسازی) و زرافشان می‌شدند.[۴۵] حاشیه‌ها نیز معمولاً به نقوش هندسی و گیاهی [تذهیب] و نقاشی انسان و حیوان [تشعیر] مزیّن می‌شد و گاه با شیوه‌های پردازشِ کاغذ، که گفته شد، ترکیب می‌گشت. در مجموع با اینکه اصطلاح مجموعه یا «آلبوم بریدهٔ آثار/ تصاویر» را سخت بتوان مناسبِ مرقّع قاجاری هاروارد دانست (زیرا تلویحاً به نوعی سیستم یا فرایندِ عاری از اندیشه اشاره می‌کند)، اما این اثر، نسبت به مرقّعاتِ همان دوره یا قبل از آن که در ایران تهیه می‌شدند، کار و زحمت بسیار کمتری برده است.

محتوای مرقّع هاروارد

موضوعات و مضامین

مرقّع قاجاری هاروارد در واقع نمونه و نمایندهٔ فرهنگ بصریِ ایرانِ عصر قاجار است. این اثر موضوعات مختلفی را دربرمی‌گیرد که در مجموع عبارت‌اند از: پرترهٔ نیم‌تنهٔ زنان و مردان (ایرانی، اروپایی و هندی)



ت ۱۷. شیخ بهایی و میرفندرسکی به‌همراه شاگردان در حال مناظره، برگ شمارهٔ ۲۴ الف. ح ۷۵-۱۸۵۰م؛ جوهر قرمز روی گرافیت، روی کاغذِ بافتهٔ (تحریر) نخودی‌رنگ، سوراخ‌سوراخ و مُهره‌کشی‌شده؛ ابعاد کاغذ: ۱۲ × ۱۹/۷ سانتی‌متر. این دو تن، از فقها و حکمای پیشروِ مکتب اصفهان در اوایل قرن هفده میلادی بوده‌اند.

که به‌صورت منفرد، دونفره یا گروهی چینش یافته‌اند؛ پرتره‌های نیم‌قد و تمام‌قد؛ عشاق و دلدادگان در خلوت یا در حضور ندیمگان؛ مردان و زنان در راحت و فراغت (در حال قلیان کشیدن، رقص و شکار) یا در تجارت و کسب و کار (خیاط، حلبی‌ساز، خربزه‌فروش، دستفروش)؛ تصاویر علما و دراویش؛ حکایت‌های مذهبیِ برگرفته از منابع ادبی (مقالاتِ حاجی بکتاش ولی، قرن سیزدهم)؛ صحنه‌های بارعام؛ قهرمانان حماسی؛ شاهان قاجار؛ موضوعات برگرفته از تصاویر اروپاییِ «عهد قدیم و جدید» و اساطیر کهن؛ داستان‌های مربوط به شاهکارهای ادبیِ فریدالدین عطار (منطق‌الطیر، ۱۱۷۷م)، ابوالقاسم فردوسی (شاهنامه، ح ۱۰۱۰م)، نظامی گنجوی (خمسه، ح ۱۲۰۲-۱۱۶۳م) و عبدالرحمان جامی (یوسف و زلیخا، ۸۵-۱۴۶۸م)؛ فعالیت‌های اندرونی زنان قاجاری، از گپ و گفت و ضیافت تا تیمار و ریسندگی؛ تصاویر اروپاییان در خانه؛ حیوانات؛ اتود پرنده و گل، از جمله «گل و بلبل»؛ و نقوش گیاهی.[۴۶] در این بین نماهای معماری و چشم‌انداز کمتر مشاهده می‌شود، اما هر دو در برخی آثار که صحنه‌های خاصی را برای نشان دادن رویدادها به تصویر می‌کشند مجسم شده‌اند. یکی از فضاهای معماری که زیاد از آن استفاده شده، جایی است که افراد روی یک بلندی که به رواق یا دالان ایوان شباهت دارد مجسم شده‌اند - جایی مشرف بر یک صحنه یا نمای خاص (ت ۱۷).

این گنجینهٔ بصری، برای عصر قاجار یک مجموعهٔ کاملاً مرسوم و متعارف محسوب می‌شود و با اینکه گرایش‌های تازه‌ای (غالباً فعالیت‌های زنان) را نشان می‌دهد، اما ساختار و شکل‌گیری آن به اواخر عهد صفوی بازمی‌گردد. در قرن نوزدهم تصویرسازی‌های مربوط به داستان‌های عطار، فردوسی، نظامی و مولوی در نگاه یک ناظر ایرانی بی‌درنگ قابل تشخیص بود، زیرا این‌گونه تصاویر از گذشته‌های دور به‌واسطهٔ بازنمایی‌های مکرر، به یک جایگاه خاصِ تصویری و نمادین رسیده بودند. در اجرا و ماهیت بصریِ این موضوعات جای هیچ ابهامی نیست. سایر تصاویری که خاستگاه متنی‌شان مشخص است - عمدتاً نمونه‌های برگرفته از عهد قدیم و جدید و منابع کلاسیک - غالباً از طریق شبکه‌ای از تصاویرِ منقوش یا چاپی که قابل حمل و نقل بودند دست‌به‌دست می‌شد. بخش عمدهٔ این تصاویر از اروپا می‌آمد، هرچند برخی را هم در ایران تولید می‌کردند.[۴۷] چنین فرایندی پیشتر در اواخر قرن شانزدهم و سراسر قرن هفده میلادی نشو و نمو گرفته بود؛ یعنی زمانی که حضور روزافزون اروپاییان در قلمرو صفویه - به‌واسطهٔ تجارت، سیاست و تبلیغات مذهبی - موجبات تبادل آثار هنری و جابجایی هنرمندان را فراهم می‌کرد.[۴۸] جماعت ارامنهٔ مسیحیِ مستقر در اصفهان و دیگر شهرهای دورهٔ صفوی عامل مهمی در نقل و انتقال انواع مختلفِ آثار و اشیای مذهبی‌ای بودند که موضوع و مضمون مسیحی داشت.

هنرمندان قاجاری همان علایقی را دنبال می‌کردند که همقطارانشان پیشتر در قرن هفده و هجده میلادی دنبال کرده بودند. در واقع با توجه به آثار حوزهٔ «فرنگی‌سازی»، هنرمند ایرانی به‌نحوی گزیده به اقتباسِ موضوعات بصری، نمونه‌ها و انواع شیوه‌های بازنمایی (از جمله

تکنیک‌های پرسپکتیو و حجم‌نمایی یا برجسته‌سازی) روی آورد.[۴۹] این تکنیک‌های تصویرسازی به‌جای آنکه به‌صورت پیوسته و اصولی در چارچوب کاملِ یک تصویر قرار بگیرند، به شکل بومی (به‌عبارتی، ناقص) مورد استفاده بودند. در این حین، هنرمندان ایرانی در مورد تصاویرِ مسیحی، الگوها را به‌شیوه‌های مختلفی بازسازی می‌کردند. به‌ندرت پیش می‌آمد که طرح‌های موضوعیِ اقتباس‌شده بدون تغییر بمانند؛ در حقیقت، خیلی احتمال داشت که آنها را به‌صورت ساده‌تری بازگو (تغییر و تعبیر دوباره) کرده و در اغلب اوقات جابجا (تغییر مایه و مبنا) و بازتلفیق کنند. شبکه‌های مربوط به تصاویر نیز، از لحاظ دامنه و تطابقِ زمانی و مکانی، به همین اندازه پیچیده‌اند - در حالی که برخی نقش‌مایه‌ها و تکنیک‌های فرنگی به‌طور مستقیم از منابع غربی اقتباس و همگون‌سازی شده، دیگر مواردْ پاسخ و واکنشی بود به آثار فرنگیِ هنرمندانِ مغولی - هندی، که در قرن هجدهم و نوزدهم از طریق انواع محصولات به ایران وارد شده بود (مهم‌ترین رسانه‌ای که در قرن نوزدهم از هند به ایران آمد، کتاب‌های چاپی بود). به‌طور مثال، تصاویر قاجاری از [موضوعات مسیحیِ] «بشارت» یا «خانوادهٔ مقدس»، غالباً لحظات مجزایی از روایت مریم مقدس را در یک نمای هم‌زمان ادغام می‌کنند، و در این بین، به لایه‌های پیچیدهٔ تصاویرِ فرنگیِ میانی (میانجی) واکنش نشان می‌دهند (ت ۱۵).[۵۰] اثر و نتیجه‌ای مشابهِ این - آنجا که مفاهیم فرهنگی علنا با مفاهیمی جدید جای‌گذاری یا جایگزین شده‌اند - را می‌توان در موضوعات الحادی یا غیرمذهبی که ریشهٔ فرنگی دارند مشاهده کرد.[۵۱] این الگوی رفتاری نشان می‌دهد که در برابر میلِ به خلقِ تصویری با ویژگی‌های مطلقِ روایی، ارزش‌های دیگری اولویت پیدا کرده‌اند.[۵۲]

با وجود این، عمده‌ترین آثارِ این مرقّع را افراد و حیواناتی تشکیل می‌دهند که از روی جزئیاتِ حالت و ظاهرشان قابل تشخیص است. از این موضوعات، به‌دلیل کلّیت و عمومیتشان، برای انتقال ایده‌ها و ایده‌آل‌های انتزاعی استفاده می‌کردند. چنین موضوعاتی می‌توانستند با سایر موارد نیز تلفیق شوند تا اَشکال و ترکیب‌بندی‌هایی چندگانه‌ای را پدید آورند. در این میان، جایگشت‌ها و جابجایی‌های مختلفِ عناصرِ مجزا که به‌صورت یک کل یا مجموعه شکل گرفته این قابلیت را داشتند که - به‌وقت نیاز - محتوای روایی پیچیده‌تر و حتی خاص‌تری را به‌وجود آورند. این عادتِ اجراییِ کارآمد و ابزارِ مفهومیِ تصویرسازی که به‌طرق مهمی به نظام خودْدلالتگرِ شعر پیوند خورده، پیشتر در اوایل قرن پانزدهم میلادی توسعه یافته بود و آن را می‌توان در کارگاه‌های درباری و هنرِ برآمده از این کارگاه‌ها مشاهده کرد.[۵۳] بینابصریتِ (مناسباتِ بین عناصر بصری) فرهنگ تصویریِ ایرانِ قدیم، در دورهٔ قاجار هم کماکان به قوت خود باقی است، چنان‌که در مورد نحوهٔ ادراک هنر، به‌مثابه یک نظام بسته از فرم‌های تابع تکرار، مصرف مجدد و تلفیق مجدد نیز چنین است. در اینجا، نظام طرح و نقش در این مؤلفه‌ها پیدا و محرز است: در موضوعاتی که برای نمایش انتخاب شده‌اند، در فرم‌های ساختاری که به آنها نظم می‌بخشند، و در اقتصاد نهفتهٔ خط برای عمل طراحی (که میل به تأکید بر کناره‌ها و پرهیز از جزئیات فراوان دارد). ویژگی آخر گویای این مهم است که هر طرحی در اینجا برای خود یک اسکلت ساختاری محسوب می‌شده که از قرار معلوم به‌دست هنرمند و هنگام کاربست مجدد آنها در یک رسانهٔ دیگر - غالباً نقاشی زیرلاکی - تکمیل می‌شده است.

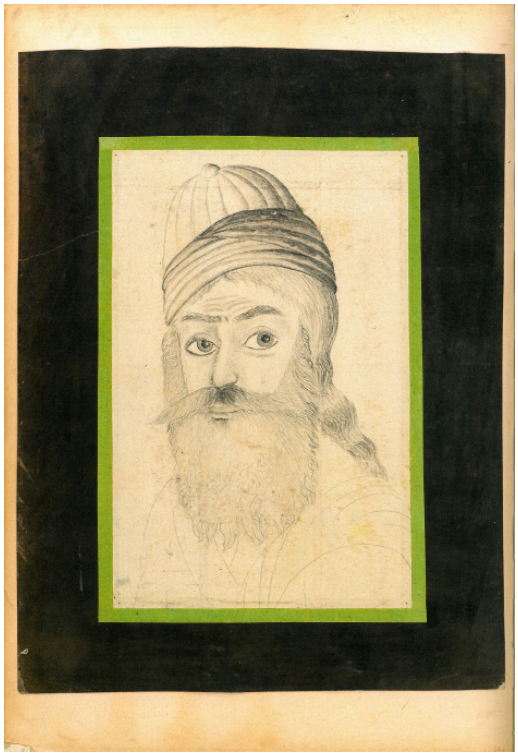
مواد اولیه و شیوه‌های کاری هنرمندان

مواد، مصالح و شیوه‌هایی که به‌وسیلهٔ آنها آثار این مجموعه در مرقّع قاجار به تصویر کشیده شده عمدتاً همسو و هماهنگ با شیوه‌های قدیمی است، اما برخی تفاوت‌ها و نوآوری‌های مهم هم به چشم می‌آید. با آنکه مجموعهٔ حاضر دارای طراز بالایی از انسجام فنی است، در این بین، رسانه‌های تازه‌ای هم جلوه می‌کنند. در این مجموعه، مواد اولیهٔ مورد استفادهٔ هنرمندان برای طراحی و نقاشی شامل جوهرهای سیاه و رنگی (قرمز، قهوه‌ای، آبی، سبز، صورتی)، زغال، گچ‌های قرمز و سیاه، و آبرنگ می‌شود. مواد و مصالح جدیدتری که در این مرقّع به کار رفته، گرافیت، مداد رنگی و مداد گچی (یا مومی؟) است (ت ۱۸). بعضی طراحی‌ها فقط با مداد اجرا شده‌اند (برگ‌های شمارهٔ ۵ الف، ۸ الف، ۹ الف، ۱۱ب، ۲۸ب (وسط)، ۳۱ الف، ۳۳ الف، ۴۱ الف (بالا، وسط)، ۴۴ الف (وسط)، ۴۹ الف، ۵۰ الف،

۵۱ الف، ۵۴ب) که تا پیش از سال ۱۸۰۰م برای هنرمند ایرانی وسیله و رسانه‌ای چندان مرسوم نبوده است. آبرنگ‌ها را نیز به‌روش جدیدی استفاده کرده‌اند، به این صورت که در قالب رنگابه‌های شفاف – و نه آن طور که روشنیِ پشت را بپوشانند – روی کاغذ به‌کار رفته‌اند.

آثار این مجموعه نشان می‌دهد که فعالیت در رسانه‌های تلفیقی برای هنرمندان امری مرسوم بوده است. آنها از گرافیت (یا به‌ندرت، از زغال) برای ایجاد یک طرحِ اولیه به‌عنوان طرح راهنما به‌منظور استفاده در رسانه‌های بادوام‌تری که از جوهر و آبرنگ بودند بهره می‌جستند. بر خلاف این، در شیوه‌های قبلیِ طراحی که از روی آثار دورهٔ تیموری قابل شناسایی هستند، از دو رنگِ جوهر برای ایجاد پیشطرح یا طرح راهنما (که معمولاً قرمز بود) استفاده می‌کردند تا آن طرح با جوهری تیره‌تر (قهوه‌ای، سیاه یا آبی) کامل شود.[۵۴]

کاغذهایی که هنرمندان قاجاری استفاده می‌کردند و در این مرقّع آمده نشان از تغییری بزرگ در صنعتی دارند که از قرن پانزدهم میلادی روی کار بوده است. در واقع در همین دوره بود که فرایند مکانیزه شدنِ تولید کاغذ در اروپا، بر ظرفیت‌های کارگاه‌های خاورمیانه و ایران – یعنی مناطقی که کاغذسازی در آنجا از قرن نهم میلادی تجارتی پُررونق محسوب می‌شد - غلبه کرد. به این ترتیب، برخی شهرهای اروپایی اقدام به تهیه و تولید کاغذ کردند، خصوصاً به‌قصد بازار خاورمیانه. کاغذهای غربیِ مخصوصِ صادرات و استفاده در ممالک اسلامی را آهار می‌زدند، به‌روش‌های خاص مُهره می‌کشیدند و سپس با ته‌نقش‌ها (واترمارک‌ها)ی مخصوص سفارشی‌سازی می‌کردند.[۵۵] تجارت کاغذ در ایران تا قرن نوزدهم ادامه داشت، اما کاهش چشمگیری یافت.[۵۶] کاغذ را نه‌فقط از اروپا، که از روسیه هم وارد می‌کردند. کاغذهای موجود در این مرقّع نشانهٔ همین تغییر در مراکز تولید است - بخش عمدهٔ آنها غربی است که از انواع مختلفی هم برخوردارند. هنرمندان در آن زمان مقتصدانه از کاغذ استفاده می‌کردند؛ مثلاً نمونه‌های متعددی از برگ‌های این مرقّع - چنان‌که گفته شد – روی هر دو طرف طراحی دارند، یا صفحاتی که طراحی‌هایشان نشان می‌دهد هنرمندان مختلف از آنها



ت ۱۸. تکچهرهٔ یک درویش (برگ شمارهٔ ۵۱ الف)؛ اواسط قرن ۱۹م؛ گرافیت روی کاغذ کرم‌رنگ؛ ابعاد: ۱۲/۷ × ۱۹/۷ سانتی‌متر. این طراحی سرتاسر روی بستری ثانویه با حاشیه‌های کاغذیِ سبز و خاکستری پیاده شده است.

چند بار استفاده کرده‌اند (نک: ت ۷ و ۸). بعضی برگه‌ها نیز پیداست که مجدداً مورد استفاده قرار گرفته‌اند، به‌طوری که برخی از آنها خط‌کشی‌هایی [بی‌ربط به موضوع] با طلا و جوهر سیاه دارند (برگ‌های شمارهٔ ۴ ب و ۱۰ ب) و برخی دیگر هم روی آن طرفی که به برگه چسبیده دارای نوشته هستند (برگ شمارهٔ ۲۱ الف، بالا).

یکی دیگر از ویژگی‌های خاصِ این مجموعه از طراحی‌ها به فرایند انتقال آنها مربوط می‌شود. عمل انتقالِ یک تصویر از یک صفحه‌کاغذ به صفحه‌ای دیگر یا به سطح یک رسانهٔ هنری (مثل جلد کتاب، اثر لاکی یا نقاشی دیواری) پیشینهٔ مدیدی دارد. برای این منظور، در ساده‌ترین حالت ممکن، خطوط اصلیِ طرحی را که روی کاغذ کشیده بودند با یک وسیلهٔ نوک‌تیز سوراخ‌سوراخ می‌کردند (ت ۱۹). بعد از این، کاغذِ سوراخ‌شده را روی سطحی که قرار بود تصویرِ مورد نظر به آن منتقل شود قرار می‌دادند. سپس کیسه‌ای حاوی

ت ۱۹. دو دلداده با دو ندیمه، کودک، خرگوش‌ها و پرندگان [کبک] در فضای اندرون با چشم‌اندازی در پس‌زمینه؛ برگ شمارهٔ ۶ب. دهه‌های ۵۰-۱۸۳۰م؛ جوهر قرمز، آبرنگ و گرافیت روی کاغذِ ته‌خط‌دارِ جدیدِ کرم‌رنگ، سوراخ‌سوراخ و ساییده‌شده با گچ قرمز؛ ته‌نقش: LB یا TB، ناتمام؛ ابعاد کاغذ: ۱۰ × ۱۹/۲ سانتی‌متر

پودر گچ یا زغال - کیسهٔ گرده یا خاکهٔ زغال - را با ضرباتی آهسته روی سطح کاغذِ سوراخ‌شده می‌زدند که این عمل باعث می‌شد پودر گچ یا زغال از طریق روزنه‌های موجود به سطح زیرین منتقل شود. نقطه‌های حاصل از نشستِ گرده نقش راهنما را برای هنرمند ایفا می‌کرد تا بتواند با ترسیم خطوطْ آن نقاط را به هم وصل کند. در طراحی‌های قدیمیِ مربوط به قرن پانزده میلادی و بعد از آن، روش‌های متعدد دیگری هم برای این کار (انتقال طرح) مشاهده می‌شود که از میان آنها این روش، که به «گرده‌برداری» (گرته‌برداری) مشهور است، تنها یک مورد از موارد بود.[۵۷]

طراحی‌های مرقّع هاروارد فاقد تنوع فنیِ آن دسته طراحی‌هایی هستند که پیش‌تر از طریق فرایند انتقال تولید شده‌اند. در این مجموعه، در همهٔ آثار، همان روشِ سوراخ کردنِ خطوطِ کناره و استفاده از کیسهٔ حاوی گچ (قرمز یا سیاه) - و استفادهٔ کمتر از زغال - ارجحیت داشته است.[۵۸] طراحی‌های قاجاری همچنین از تکنیکی پرده برمی‌دارند که موجب می‌شد مقدار بیشتری مواد روی صفحهٔ کاغذ به‌جا بماند. این عمل احتمالاً حاصل ساییدن یا مالیدن کیسهٔ مذکور - به‌جای آهسته ضربه زدن - روی صفحه بوده است.[۵۹] همچنین می‌توانستند گچ یا زغال را در پشت برگه به‌کار ببرند، یعنی جهت عکسِ جایی که طرح یا نقش داشت. در این حالت، جهت تصویرِ منتقل‌شده، شکل وارونهٔ طرح اصلی بود.

متمایزترین ویژگیِ فنیِ نو در طراحی‌های مرقّع قاجار، عمل نمونه‌برداری (از نسخهٔ آزمایشی) است که بیست‌ونه مورد از این دست در این مجموعه دیده می‌شود (ت ۲۰).[۶۰] این مجموعهٔ قابل توجه از آثارِ ترسیم‌شده بر کاغذ را می‌توان از روی چینش و آرایش خط آنها تشخیص داد، آرایشی که منقطع بوده و به یک مجموعه از نقاط متوالی در اندازه‌های مختلف می‌مانَد. این ویژگیِ قابل بازشناسی، محصول فرایند نمونه‌برداری است، به این صورت که برگهٔ اولیهٔ کاغذ را روی یک صفحهٔ ثانویهٔ خالی که مرطوب شده قرار می‌دادند. بعد از آنکه با نَوَردِ مرکّب‌پخش‌کن روی هر دو برگه فشار آورده و برگه‌ها را از هم جدا می‌کردند، بخشی از مادهٔ طراحی، همراه با یک خط منقطع و شکسته، به صفحهٔ ثانویه می‌چسبید. موادی که برای نمونه‌برداری به‌کار می‌بردند، رنگ‌های متفاوتی داشت، اما معمولاً از صمغ به‌عنوان عامل اتصال استفاده می‌شد.[۶۱] (آزمایش‌های اخیر نشان داده که طراحی با مداد شمعی / مومی که شبیه مداد روغنی است، نتیجه‌ای مشابه در پی خواهد داشت.[۶۲]) از قرار معلوم، تعداد زیادی از آثار موجود در این مرقّع، تحت چنین فرایندی ایجاد شده‌اند؛ هرچند توجیه مزایای استفاده از این تکنیک تا حدی دشوار است. در خصوص چاپ (پرینت) - که اصطلاح نمونه‌برداری از آن گرفته شده - این روش وسیله‌ای بود که چاپچی از آن برای ملاحظه و برآورد وضعیت لوحه (کلیشه)ی چاپ و سنجش ظاهر طراحی، بعد از عکس شدن آن، استفاده می‌کرد. از همین تکنیک برای نمونه‌برداری از طراحی‌ها استفاده می‌کردند، خصوصاً آنهایی که با گچ قرمز تهیه شده بود.[۶۳] هنرمند قاجاری می‌توانست این کار را صرفاً با برعکس کردن برگه‌ای که رویش طراحی داشت و نگهداشتن آن در زیر نور به‌راحتی انجام دهد. به این

ت ۲۰. خانوادهٔ مقدس با ندیمگان و فرشتگان؛ برگ شمارهٔ ۴۲ الف. دههٔ ۱۸۷۰ - دههٔ ۱۷۸۰؛ نمونه‌برداری سیاه روی کاغذِ ته‌خط‌دارِ کرم‌رنگ؛ ابعاد کاغذ: ۱۰/۷ × ۱۵/۷ سانتی‌متر

ت ۲۱. سه اثر طراحی با موضوع فعالیت‌های زنان؛ برگ شمارهٔ ۳۹ الف. بالا: دو زنِ نشسته در حال کُشتن شپش‌های سر دو کودک؛ دههٔ ۱۸۲۰ - ۱۷۸۰؛ جهت نمایش‌داده‌شده: جوهر قرمز روی گرافیت، روی کاغذِ بافتهٔ (تحریر) کرم‌رنگ. جهت چسبیده‌شده: جوهر سیاه؛ ابعاد کاغذ: ۵/۶ × ۶ سانتی‌متر. طرف چسبیده دارای طرحی از سر یک زن با موهای ضخیم است. وسط: اتودی متشکل از پیکرهای دونفره: زنی آرمیده با مشربه و ندیمه‌ای تُنگ به دست؛ و زنی آرمیده با یک مرد شیک‌پوش در جامهٔ فرنگی؛ اواخر قرن ۱۸ تا اوایل قرن ۱۹م؛ جوهر قرمز روی گرافیت، روی کاغذ بافتهٔ کرم‌رنگ؛ ابعاد کاغذ: ۶/۳ × ۹/۲ سانتی‌متر. پایین: سه زنِ نشسته، یکی در حال تیمار کودک؛ ۹۶-۱۸۷۳م؛ جوهر قرمز روی گرافیت، روی کاغذ بافتهٔ کرم‌رنگ؛ ابعاد: ۵/۷ × ۸/۵ سانتی‌متر

ترتیب، عمل نمونه‌برداری، راه ساده‌ای را برای بازتولید یا تکثیر نسخه‌های متعددی از یک طرح - هرچند به‌صورت وارونه – در اختیار می‌گذاشت. مجموعه‌آثارِ نمونه‌برداری‌شده در این مرقّع معمولاً تلفیقی از جوهرها یا آبرنگ را نشان می‌دهند (برگ‌های شمارهٔ ۴۸ الف و ۵۵ ب). برخی از آنها برای گرده‌برداری هم مورد استفاده قرار می‌گرفتند.

یکی دیگر از خصوصیات این مجموعه از طراحی‌ها وضیعتِ به‌شدت محاط‌شده (خطوط کناره‌نما) و جنبهٔ گرافیکی آنهاست. با اینکه تکنیک‌هایی مثل رنگ‌پوشانی (محوسازی)، پرداز، هاشورزنی، هاشورزنیِ متقاطع و کاربست رنگاب (لایهٔ رقیق رنگ) همواره در طراحی‌های ایرانی به صورت محدود مورد استفاده بوده، در مرقّع قاجاری هاروارد تقریباً به‌طور کامل کنار گذاشته شده‌اند.[۶۴] طراحی‌های آب‌مرکب در اینجا شامل ترسیم خط - چه با قلم‌مو و چه قلم - با وزن بصریِ محدود است (به‌عبارتی، تغییر یا نوسان اندک بین نازکی و ضخامت) که سبب تأکید بیشتر بر خطوط کناره‌نمای سوژهٔ مورد نظر می‌شود. معدود موارد استثنا برای این اسلوب (که بیشتر هم در اولویت بوده)، تمام آن طراحی‌هایی است که اصولاً پیشطرح بوده‌اند (برگ‌های شمارهٔ ۲۱ب، ۲۲ الف، ۳۴ الف، ۳۷ الف، ۳۹ الف؛ تصاویر ۲، ۲۱). در هیچ‌کدام از این پیش‌طرح‌ها، نشانه‌ای از فرایندهای انتقالی دیده نمی‌شود، اما مسیر تازه و عدول دیگری از شیوه‌های قدیمی‌ترِ طراحی در ایران را به نمایش می‌گذارند. یکی از تأثیرات مهمِ بازارِ رو به رشدِ آثار، و فرایندهای انتقال که تولید آنها را تسهیل می‌کرد، تمایز فزاینده میان انواع طراحی بود - از پیش‌طرح و ایدهٔ مقدماتی تا طرح آزمایشی و نهایی، که تصویر را از کارگاهْ بیرون و به جهان می‌آورْد.

پی‌نوشت‌ها

۱. David J Roxburgh؛ پژوهشگر اسکاتلندی، استاد دانشگاه هاروارد

۲. پژوهشگر و مترجم حوزهٔ هنر قاجار، دکتری هنر اسلامی، دانشگاه تربیت‌مدرس
Email: Alireza_baharloo5917@yahoo.com

۳. این مقاله برگرفته از مقدمهٔ کتاب «مرقع طراحی‌های هنرمندان قاجاری»، نوشتهٔ دیوید راکسبرا و همکاران بوده است:
Roxburgh, David J. "The Harvard Qajar Album - From Cover to Cover", in *An Album of Artists' Drawings from Qajar Iran*, Edited by David J. Roxburgh, US: Harvard Art Museums, 2017, pp. 15-30.

4. Julien de Rochechouart, *Souvenirs d'un voyage en Perse* (Paris: Challamel ainé, 1867), 261.

5. C. J. Wills, *In the Land of the Lion and Sun, or, Modern Persia: Being Experiences of Life in Persia from 1866 to 1881* (London: Ward, Lock and Co., 1891), 331, 333.

۶. خلاصه‌ای از این دیدگاه‌های زیان‌بار و برخی معضلاتی که آنها پیش روی مطالعات قاجار می‌گذارند در منابع ذیل به بحث گذاشته شده:
Willem Floor, "Art (*Naqqashi*) and Artists (*Naqqashan*) in Qajar Persia," *Muqarnas* 16 (1999): 125; Layla S. Diba, "An Encounter between Qajar Iran and the West: The Rashtrapati Bhavan Painting of Fath Ali Shah at the Hunt," in *Islamic Art in the 19th Century: Tradition, Innovation, and Eclecticism*, ed. Doris Behrens-Abouseif and Stephen Vernoit (Leiden, The Netherlands: Brill, 2006), 288; and Abbas Amanat, "Court Patronage and Public Space: Abu'l-Hasan Sani' al-Mulk and the Art of Persianizing the Other in Qajar Iran," in *Court Cultures in the Muslim World: Seventh to Nineteenth Centuries*, ed. Albrecht Fuess and Jan-Peter Hartung (New York: Routledge, 2011).

۷. دارالفنون به‌عنوان نخستین پلی‌تکنیک (دانشکدهٔ فنی و صنعتی) ایران، در ۲۹ دسامبر ۱۸۵۱ [۵ ربیع‌الاول ۱۲۶۸ق] تأسیس شد. جزئیات تاریخچه و برنامه‌های درسی آن در منابع ذیل آمده است:
"From Workshop and Bazaar to Academy: Art Training and Production in Qajar Iran," in *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785-1925*, ed. Layla S. Diba with Maryam Ekhtiar (London: I. B. Tauris Publishers in association with Brooklyn Museum of Art, 1998).

نهادِ دیگرِ «مکتب نقاشی مجانی» بود که در سال ۱۸۶۱م به‌دستور ناصرالدین‌شاه برپا شد. در آنجا، از طریق دروس رسمی، و نه نظام استاد-شاگردی، به دانشجویان نقاشی آموزش می‌دادند (این نهاد در نهایت، بخشی از دارالفنون شد). نک:
Floor, "Art (*Naqqashi*) and Artists (*Naqqashan*) in Qajar Persia," 131.

8. برای آشنایی با روایتی متفاوت و پیچیده از صناعت، و رابطهٔ متغیر آن با اشیای صنعتی و هنر در غرب، نک:
Glenn Adamson, *The Invention of Craft* (London: Bloomsbury, 2013).

۹. با اینکه اکثر محققان از انقطاع فرهنگ بصری تحت تأثیر فناوری‌های نوین تصویری - به‌خصوص عکاسی - سخن گفته‌اند، می‌توان خلاف مفهوم ازهم‌گسیختگی را به بحث گذاشت و در عوض چنین فرض کرد که هنرمندان ایرانی، مدت‌های مدید به رسانه‌های جدید روی آورده بودند و پیوسته کهنه را از جدید متأثر می‌ساختند. در این باره نک:
David J. Roxburgh, "Troubles with Perspective: Case Studies in Picture-Making from Qajar Iran," in *Art History in the Wake of the Global Turn*, ed. Jill H. Casid and Aruna d'Souza (Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2014), esp. 109-10, 117-21.
برخی محققان، محدودهٔ فرهنگی و هنریِ قاجار را - با تسلسلی تاریخی، همزمان از گذشته و حال، و با مختصات زیبایی‌شناختیِ محلی و جهانی - گونه‌ای از التقاطی‌گریِ برگرفته از سایر جوامع در قرن نوزدهم توصیف کرده‌اند. برای مثال، نک:
Diba, "An Encounter between Qajar Iran and the West," 287; Oleg Grabar, "Reflections on Qajar Art and Its Significance," Iranian Studies 34 (1-4) (2001); Maryam Ekhtiar, "Innovation and Revivalism in Later Persian Calligraphy: The Visal Family of Shiraz," in Doris Behrens-Abouseif and Stephen Vernoit, *Islamic Art in the 19th Century*; and J. P. Luft, "The Qajar Rock Reliefs," *Iranian Studies* 34 (1-4) (2001).

۱۰. برای نمونه، چارلز ج. ویلس، طی بازدید از کرمانشاه و صرف نهار با فرزند والیِ آنجا، تزئیناتِ التقاطیِ خانهٔ وی را «عجیب‌ترین ذوق و سلیقه» با «آینه‌کاری‌های مرسوم و دیوارنگاره‌های گل و گیاه ... و لیتوگراف‌های رنگی در نامطمئن‌ترین حالت» توصیف کرده است. نک:
Wills, *In the Land of the Lion and Sun*, 113-14.

۱۱. برای مثال، نک:
Roxburgh, "Troubles with Perspective," 122n8.

۱۲. مطالعات هنر قاجار در قرن بیستم رشدی پایدار از سر گذرانده که عمدتاً به‌واسطهٔ نشر مجموعه‌های هنریِ موزه‌ها و افراد (شخصی) تحقق یافته است. آثار برجسته‌ای که تاکنون در این زمینه به طبع رسیده و تأثیر بسزایی بر این حوزه گذاشته شامل موارد زیر می‌شود:
Diba, *Royal Persian Paintings*; Julian Raby, *Qajar Portraits* (London: Azimuth Editions in association with the Iran Heritage Foundation, 1999); Stephen Vernoit, *Occidentalism*: *Islamic Art in the 19th Century*, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, vol. 23 (London: Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1997); and Nasser D. Khalili, B. W. Robinson, and Tim Stanley, *Lacquer of the Islamic Lands*, 2 pts., The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, vol. 22 (London: Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1996-97).

۱۳. مطالعات مهمی که دربارهٔ هنرِ سرزمین‌های اسلامیِ قرن نوزدهم صورت گرفته عبارت‌اند از:

Behrens-Abouseif and Vernoit, *Islamic Art in the 19th Century*; Ülkü Ü. Bates, ed., *Re-Orientations: Islamic Art and the West in the Eighteenth and Nineteenth centuries* (New York: Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery at Hunter College, 2008); and Ali Behdad and Luke Gartlan, eds., *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2013).

تحقیقات اخیری که تأکیدشان بر ایرانِ عصر قاجار بوده شامل این موارد است: ذکاء، یحیی، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران (تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶)؛
Layla S. Diba, ed., "Qajar Art and Society," *Iranian Studies* 34 (1-4) (2001); Ulrich Marzolph, *Narrative Illustration in Persian Lithographed Books* (Leiden, The Netherlands: Brill, 2001); Béla Kelényi and Iván Szántó, eds., *Artisans at the Crossroads: Persian Arts of the Qajar Period* (1796–1925) (Budapest: Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts, 2010); Carmen Pérez González, *Local Portraiture: Through the Lens of the 19th-Century Iranian Photographers* (Leiden, The Netherlands: Leiden University Press, 2012); Hadi Seif, *Persian Painted Tile Work from the 18th and 19th Centuries* (Stuttgart, Germany: Arnoldische Art Publishers, 2014);

فاطمه قاضیها، ناصرالدین‌شاه قاجار و نقاشی (تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۹۴)؛ و
Jennifer Y. Chi, ed., *The Eye of the Shah: Qajar Court Photography and the Persian Past* (New York: Institute for the Study of the Ancient World, 2016).

۱۴. شرح خلاصه و مفیدی از تاریخ عصر قاجار و تحولات مهم این دوره در منابع ذیل به بحث گذاشته شده است:
Ehsan Yarshater, "The Qajar Era in the Mirror of Time," *Iranian Studies* 34 (1) (2001).

۱۵. بر سر راه تاریخ‌گذاری به‌روش سبک‌شناسیِ صِرف، چالش‌های متعددی وجود دارد. اولین موردْ توفیق و توانایی هنرمندان ایرانی در بازتولید و تقلیدِ طیف وسیعی از سبک‌های مرتبط با دیگر هنرمندان و سایر ادوار تاریخی است. مورد دوم مسئلهٔ التقاطیگریِ دورهٔ قاجار است، جایی که طرح‌های موجود از گذشته در کنار نمونه‌های جدید می‌نشینند و از ارزشی برابر برخوردارند. و مورد سومْ تاریخیگریِ (تاریخی‌باوری) هنرمندان قاجاری است، روندی که در سایر رسانه‌های هنری و در ادبیات نیز مشهود است.

۱۶. مجموعه‌های سراسر دنیا دارای تعداد زیادی برگ‌های منفرد (شامل قطعات طراحی، نقاشی و خوشنویسی) هستند که از مرقّعات قاجاریِ پراکنده و ازهم‌گسیخته به دست آمده است. این آثار را اغلب اوقات برای فروش در حراجی‌های هنری عرضه می‌کنند. موزهٔ هنر هاروارد چندین برگ از مرقّعات قاجاری و یک مرقّع کامل را در تملک دارد. اثر اخیر، که شکل و قالب آکاردئونی (مرقّعی) دارد، حاوی بیست برگ است که هرکدام با حاشیه‌ای تزئینی، پیش‌طرح‌ها و نقاشی‌های آبرنگ و آب‌مرکب را به‌نمایش می‌گذارد. نمونه‌های متعددی از اینها قابل انتساب به هنرمندان قرن هجده تا حدوداً نیمهٔ قرن نوزدهم [عمدتاً مکتب زند و قاجار] است.
(See Harvard Art Museums object number 19.2015.)

۱۷. نک:
Layla S. Diba, "Persian Painting in the Eighteenth Century: Tradition and Transmission," *Muqarnas* 6 (1989): 157-59.

این مرقّع در موزهٔ رضا عباسی (تهران) نگهداری می‌شود، کاتالوگ‌های ۱۳۰۹–۱۲۹۹، ۱۵۱۰–۱۳۱۱. دیبا خاطرنشان کرده که ویژگی‌های سبک‌شناختیِ طراحی‌ها، قرن هجدهم و دورهٔ حرفه‌ای لطفعلی شیرازی را در قرن نوزدهم در برمی‌گیرد. وی چنین استنتاج می‌کند که «تنوع سبک‌ها و دوره‌های مذکور مؤید آن است که یک نقاش خوب ایرانی می‌توانسته، مطابق میل خود، هر نوع سبک تاریخی را که مورد پسند حامی هنری بوده یا خودش نیاز می‌دیده بازآفرینی کند» ("Persian Painting in the Eighteenth Century", ۱۵۹). باقی طراحی‌های لطفعلی شیرازی شامل چهار اثر آب‌مرکب و مدادی مربوط به سال ۱۸۶۰م می‌شود که صخره‌نگاره‌های ساسانی را نشان می‌دهند (Metropolitan Museum of Art, New York, object numbers ۱۹۹۸,۶,۱-۴). همچنین نک: آیدین آغداشلو، آقالطفعلی صورتگر شیرازی (تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۶).

۱۸. سایر نمونه‌های مربوط به طراحی‌های اجرایی در این منابع به طبع رسیده‌اند:
Mary McWilliams, ed., *In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art* (Cambridge, Mass.: Harvard Art Museums, 2013), 152; Khalili, Robinson, and Stanley, *Lacquer of the Islamic Lands*, cat. 424;

و محمدعلی کریم‌زادهٔ تبریزی، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگری هند و عثمانی، ج ۱ (لندن: اینترلینک لانگراف، ۱۳۶۳ش)، ۴۵۷، ۴۵۹، ۴۶۱.

۱۹. مجموعه‌ای از نقشه‌ها، نماها و آرایه‌های معماری (مثل کاشی‌کاری، گچبری و چوب)، با ارزش هنریِ برابر، اما در یک حوزهٔ فنیِ متفاوت، نزد میرزا اکبر (معمارباشی قاجاری) بوده است. مجموعه‌ای بزرگ شامل ۲۳۶ اثر طراحی به‌همراه دو طومار در سال ۱۸۷۵م در تهران از سوی دو استادکار به‌دست کسپر پِردِن کلارک (Caspar Purdon Clarke) افتاد و به موزهٔ ساؤت کنزینگتون در لندن (که بعدها در سال ۱۸۹۹م به موزهٔ ویکتوریا و آلبرت تغییر نام داد) داده شد.

۲۰. این مرقّع در این منابع به نمایش گذاشته شده بود:
Islamic Art from the Collections of the Fogg Art Museum, Harvard University, Fogg Art Museum, Harvard University, August 1974; and *The Tablet and the Pen: Drawings from the Islamic World, Arthur M.*

Sackler Museum, Harvard University, February 18-July 23, 2006.

شرح اثر مزبور خلاصه‌وار در نوشتهٔ ذیل آمده است:
David J. Roxburgh, "The Qajar Lacquer Object," in McWilliams, *In Harmony*, 71-72.

۲۱. ج. مایکل راجرز (J. Michael Rogers) از جمله کسانی است که نخستین ارزیابی‌های مرقّع قاجار، در زمان برگزاری نمایشگاه موزهٔ فاگ در اوت ۱۹۷۴، توسط وی صورت گرفته است: «دفتر طراحی هنرمندان. ایران، اواسط قرن نوزدهم. این دفتر حاوی پیش‌طرح‌هایی است (اکثراً به تقلید از حکاکی (اچینگ)های اروپایی) در قالب آب‌مرکب یا مداد و شماری معدودی نقاشی مینیاتور (همگی در سطح نازل). این مجموعه برای طراحی‌های بزرگتر قاجاری، طرح‌های یک‌یکم (برابر مقیاس) در دو برگ تدارک دیده شده که به‌سبک آثار صنیع‌الملک (ح ۱۸۴۰م)، از نخستین نقاشان ایرانیِ آموزش‌دیده در فرانسه است. خطوط نقطه‌نقطه نشان از آن دارند که آثار از روی پیشطرح‌هایی الگوبرداری شده‌اند که روی‌شان گرد زغال می‌پاشیدند.»

۲۲. استوارت کری ولش (Stuart Cary Welch)، شاگرد اشرودِر، در سال ۱۹۵۶م دستیار افتخاریِ امین اموالِ بخش هنر اسلامی شد. در خصوص اشرودر، نک:
Basil Gray, "Obituary: Eric Schroeder," *Iran* 10 (1972).

ولش در خاطرات مفصل خود دربارهٔ اشرودر به «چیزهای شگفت‌انگیزی که اریک [اشرودر] به قیمتی بسیار نازل برای موزه تهیه کرده بود» اشاره و خاطرنشان می‌کند که «وی از نخستین کسانی بود که آثار هنریِ ایرانِ قرن نوزدهم در دورهٔ قاجار را می‌ستود و تعدادی اثر برجسته برای موزهٔ فاگ خریداری کرده بود». نک:
Stuart Cary Welch, "Eric Schroeder," *Acquisitions (Fogg Art Museum) 1969-1970* (1969-70): 24.

همچنین، نک:
Benedict Cuddon, "A Field Pioneered by Amateurs: The Collecting and Display of Islamic Art in Early Twentieth-Century Boston," *Muqarnas* 30 (2013): 22-25.

۲۳. فروشگاه شرکت ـ که ابتدا در خیابان ۵۶م، ۵۷ شرقی، مستقر بود ـ بعدها به خیابان ۵۷م، ۱۵۳ شرقی منتقل شد. برای مطالعهٔ تاریخچهٔ این فروشگاه، نک:
John Russell, "Schatzki Book and Print Store Is Closing," *The New York Times*, April 14, 1976.

مرقّع قاجار در هیچ‌یک از کاتالوگ‌های منتشرشدهٔ کتابفروشی شاتسکی ذکر نشده است. تعیین سوابق مربوط به تملک آن از جانب شاتسکی نیز امکان‌پذیر نیست.

۲۴. برای مشاهدهٔ کنفرانسی دربارهٔ این تبعیدهای اجباری و جامعهٔ کتابفروشان مهاجری که در نیویورک مستقر بودند (به‌همراه چندین حکایت دربارهٔ شاتسکی)، نک:
Bernard M. Rosenthal, "The Gentle Invasion," delivered at Columbia University School of Library Science, 1986; available at http://ihl.enssib.fr/en/the-gentle-invasion (accessed July 9, 2016).

برخی از این عقاید و اندیشه‌ها در این منبع آمده است:
Daniel J. Slive, "Interview with Bernard M. Rosenthal," *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage* 4 (1) (2003).

۲۵. جزئیات مربوط به زندگی شاتسکی از چندین زندگی‌نامه جمع‌آوری شده است. نک:
Walther Killy and Rudolf Vierhaus, eds., *Deutsche Biographische Enzyklopaedie*, vol. 8 (Munich: K. G. Saur, 2001-6); Wolfgang Klötzer, ed., *Frankfurter Biographie*: *Personen Geschichtliches Lexikon*, vol. 2 (Frankfurt am Main, Germany: W. Kramer, 1994-96), 263; Ernst Fischer, *Verleger, Büchhändler und Antiquare aus Deutschland und Österreich in der Emigration nach 1933: Ein biographisches Handbuch* (Stuttgart, Germany: Verband Deutscher Antiquare, 2011), 284-85; and Walter Schatzki, "Reminiscences," *Phaedrus* 5 (2) (1978).

۲۶. بسیاری از این جزئیاتِ خاص در مصاحبه‌ای با شاتسکی، که توسط دنیس کاربونیو (Denis Carbonneau) در بروکلین (نیویورک، ۲۰ مه ۱۹۷۹) انجام شده، به ثبت رسیده است. بخشی از این مصاحبه پیاده‌سازی و مکتوب شده است. نک:
Oral History Interview with Walter Schatzki, 1979, Rare Books (B) Project, Columbia Center for Oral History Archives, Columbia University, New York.

شاتسکی ارثیهٔ خود را به‌صورت پاپیرمارک دریافت کرد؛ واحد پولی که تا سال ۱۹۱۴م مورد استفاده بود و در ۱۹۲۴م رِنتِن‌مارک در تلاش برای تثبیت موقت واحد پول، بعد از تورم شدیدی که روی داده بود، جایش را گرفت (و بعد از آن نیز رایش‌مارک از ۱۹۲۴م تا ۱۹۴۸م رایج شد). جزئیات اوایل زندگی شاتسکی، با تأکید بر علاقهٔ وی به کتاب‌های کودکان و نحوهٔ ایجاد مجموعه‌هایی از آنها توسط همو، در "Schatzki, "Reminiscences آمده است. این اثر (ص ۱۳) شامل شرحی است منتشرشده دربارهٔ قصد وی از نخستین کتابفروشی فرانکفورت («خانهٔ کتاب جوانان»: Youth Book Room).

۲۷. یکی از بزرگ‌ترین مجموعه‌هایی که شاتسکی به‌دست آورده بود از طرف جولیا پارکر وایتمن (Julia Parker Wightman) به «کتابخانهٔ پیرپانت مورگان» (Pierpont Morgan Library) در نیویورک واگذار شد. این مجموعه شامل نسخه‌ها، مرقّعات (از جمله یک مرقّع پارچه و لباس روی ورقه‌های میکا) و کتاب‌های چاپیِ ایرانی و هندی است که مربوط به اواخر قرن هجدهم تا اوایل قرن بیستم می‌شوند.

۲۸. این مرقّع با استفاده از دستگاه اندازه‌گیری طیف تصویری (ویدیو اسپکترال) ۸۰۰۰ توسط شرکت «فاستر و فریمن» (Foster and Freeman) تجزیه و تحلیل شده که امکان مشاهدهٔ اسنادی را با طول موج‌های مختلف نوری میسر می‌سازد و انواع خاصی از

رسانه‌ها را تقویت می‌کند. این روش مشخصاً برای مطالعهٔ اسنادی با نوشته‌های سرشار از مواد کربنی، مثل گرافیت، که محو شده یا تغییر یافته‌اند مثمرثمر خواهد بود. این آزمایش در «مرکز حفاظت و مطالعات فنی استراؤس» (Straus Center for Conservation and Technical Studies) در موزهٔ هنر هاروارد انجام گرفته است.

۲۹. نک:
Encyclopaedia Iranica, s.y. "Germany ix. Germans in Persia," by Oliver Bast; Bradford G. Martin, *German-Persian Diplomatic Relations, 1873-1912* (The Hague: Mouton, 1959); and Abbas Amanat, *Pivot of the Universe: Nasir al-Din Shah Qajar and the Iranian Monarchy*, 1831-1896 (Berkeley: University of California Press, 1997), esp. 89-168.

۳۰. نک:
Encyclopaedia Iranica, s.v. "Germany iii. German Cultural Influence in Persia," by Christl Catanzaro.

۳۱. برای مطالعهٔ شرح مبسوطی از این کوشش‌ها و مأموریت به شرق که امیرکبیر حکم به آن داده بود، نک:
Arash Khazeni, "Across the Black Sands and the Red: Travel Writing, Nature, and the Reclamation of the Eurasian Steppe circa 1850," *International Journal of Middle East Studies* 42 (4) (2010).

۳۲. نوشته‌های عربی و فارسی در برگ‌های شمارهٔ ۱۷ب (پایین)، ۳۳ الف، ۳۳ب (پایین)، و ۳۵ الف (پایین)؛ و جای مُهرها در برگ‌های شمارهٔ ۱۹ الف (بالا)، ۴۷ب، ۵۵ الف (مرکز و پایین) آمده‌اند. نقوش گیاهی در برگ شمارهٔ ۴۵ الف (بالا) شامل نقش‌مایه‌ای است که به یک مُهر کتیبه شباهت دارد، اما در واقع با مرکّب ترسیم شده (و حک نشده) و سه بار هم تکرار شده است، اما ناتمام.

۳۳. این مرقّع در سال ۲۰۱۵م به‌منظور مطالعه، محافظت و آماده‌سازی برای رونماییِ سال ۲۰۱۷م، به‌طور موقت از هم باز شد.

۳۴. ویژگی‌های جلدهای اسلامی در این منبع قابل بررسی است:
François Déroche, *Islamic Codicology: An Introduction to the Study of Manuscripts in Arabic Script* (London: Al-Furqan Islamic Heritage Foundation, 2006), 253–310.

فنون مربوط به دوخت و الصاق قالب کتاب به جلد در سرزمین‌های اسلامی در این منبع آمده است:
Gulnar Bosch, John Carswell, and Guy Petherbridge, *Islamic Bindings and Bookmaking* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 45-50.

جلدسازی اسلامی حتی در ایتالیای اواسط قرن پانزدهم میلادی هم الگوبرداری می‌شد. نک:
Richard Ettinghausen, "Near Eastern Book Covers and Their Influence on European Bindings: A Report on the Exhibition 'History of Bookbinding' at the Baltimore Museum of Art, 1957-58," *Ars Orientalis* 3 (1959): esp. 127-31; John P. Harthan, *Bookbindings* (London: Her Majesty's Stationery Office, 1961), 10-11; Anthony Hobson, "Islamic Influence on Venetian Renaissance Bookbinding," in *Venezia e l'Oriente Vicino: atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica*, ed. Ernst J. Grube (Venice: L'Altra riva, 1989); and Ernst J. Grube, "Venetian Lacquer and Bookbindings of the 16th Century," in *Venice and the Islamic World, 828–1797*, ed. Stefano Carboni (New York: Metropolitan Museum of Art, 2006).

۳۵. صفحاتِ بلااستفاده در این برگ‌ها عبارت‌اند از: ۹ب، ۱۲ب، ۱۳ب، ۱۴ب، ۱۵ب، ۱۶ب، ۱۹ب، ۲۳ب، ۲۵ب، ۲۶ب، ۲۷ب، ۳۰ب، ۳۲ب، ۳۵ب، ۳۶ب، ۳۷ب، ۳۸ب، ۴۰ب، ۴۴ب، ۴۵ و ۴۶ب.

۳۶. باید خاطرنشان کرد که، در یادداشت‌ها و حواشیِ صورت، که با مداد نوشته شده، آن آثاری که به‌شکل ترکیبی در برگ‌های شمارهٔ ۲۹ب، ۳۳ب، ۴۲ب و ۵۳ب آمده‌اند، به‌طور جداگانه محاسبه شده‌اند. مشخصات نسخه‌شناسیِ این آثارِ ترکیبی حاکی از آن است که از یک مرقّعِ بازشده به‌دست آمده‌اند.

۳۷. نک: برگ‌های شمارهٔ ۳ب، ۷ب، ۸ الف، ۱۰ الف، ۴۱ الف (پایین، وسط)، ۴۱ب، ۴۳ الف (پایین)، ۴۳ب (پایین)، ۵۲ الف و ۵۲ب.

۳۸. برگ‌های شمارهٔ ۱۷ب (بالا و پایین)، ۱۸ الف (بالا و پایین)، ۱۹ الف (پایین) و ۵۱ب.

۳۹. برگ‌های شمارهٔ ۲ب، ۴ الف، ۴ب، ۵ الف، ۵ب، ۶ الف، ۶ب، ۸ب، ۹ الف، ۱۰ب، ۱۱ الف، ۱۱ب، ۱۲ الف، ۲۰ الف، ۲۱ب (دو گوشه)، ۲۳ الف (وسط)، ۲۴ب (بالا و پایین)، ۲۵ الف (پایین)، ۲۶ الف (بالا و پایین)، ۲۷ الف (چپ و راست)، ۲۸ الف، ۳۰ الف (وسط)، ۳۱ب-۳۲ الف (دو گوشه)، ۳۴ الف (بالا، دو گوشه)، ۳۵ الف (بالا و پایین)، ۳۸ الف (بالا، دو گوشه)، ۳۹ الف (مرکز)، ۴۱ الف (بالا وسط)، ۴۲ الف (دو گوشه)، ۴۵ الف (بالا و پایین، دو گوشه)، ۴۶ الف (پایین)، ۴۷ الف، ۵۰ الف، ۵۳ الف، ۵۵ الف (مرکز) و ۵۵ب.

۴۰. در پرداخت کاغذ، نشاستهٔ برنج ظاهراً مانند گندم مرسوم بوده است. نشاستهٔ برنج در منابع مکتوب و از قرن پانزدهم میلادی به بعد تأیید شده است. نک:
Mandana Barkeshli, "Historical and Scientific Analysis on Sizing Materials Used in Iranian Manuscripts and Miniature Paintings," *The Book and Paper Group Annual* 22 (2003).

از جورجینا رِینر (Georgina Rayner)، بورسیهٔ پسادکتریِ بنیاد ملون در «مرکز حفاظت و مطالعات فنی استراؤس» (بخش علوم حفاظتی)، بابت تجزیه و تحلیل این مادهٔ چسبنده قدردانی می‌کنم.

۴۱. تاکنون این امکان فراهم نشده که بتوان تمام آثار موجود در این مرقّع را بررسی کرد تا فهمید کدام موارد در طرف چسبیدهٔ خود دارای طراحی است. بسیاری از آثارْ محکم و مطمئن روی برگ‌ها چسب خورده‌اند. نمونه‌های قابل تشخیص، در بخش کاتالوگ این مجلد، ثبت شده‌اند.

۴۲. نک:
David J. Roxburgh, *The Persian Album, 1400-1600*: *From Dispersal to Collection* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2005), esp.chaps. 1 and 7.

۴۳. برگ‌های شمارهٔ ۲۹ب، ۳۳ب، ۳۴ب، ۴۲ب، ۵۰ب، ۵۱ الف، ۵۴ب و ۵۵ب.

۴۴. مهم‌ترین تجزیه و تحلیل‌های مرقّعات مدرن اولیه در منبع ذیل ارائه شده است:
Anastassiia Botchkareva, "Representational Realism in Cross-Cultural Perspective: Changing Visual Cultures in Mughal India and Safavid Iran, 1580-1750," Ph.D. dissertation, Harvard University, 2014.

۴۵. در خصوص ویژگی‌های و مختصات مرقّعات، از دوران میانه تا اوایل دورهٔ مدرن، نک:
Roxburgh, *The Persian Album, 1400-1600*; Serpil Bağci, "Presenting Vassal Kalender's Works: The Prefaces of Three Ottoman Albums," *Muqarnas* 30 (2013); Emine Fetvacı, "The Gaze in the Album of Ahmed I," *Muqarnas* 32 (2015); and Elaine J. Wright, *Muraqqa'*: *Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library, Dublin* (Alexandria, Va.: Art Services International, 2008).

۴۶. خمسهٔ نظامی از پنج منظومه تشکیل شده است: مخزن‌الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت پیکر و اسکندرنامه. طراحی‌های موجود در این مرقّع، داستان‌هایی از خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر را نشان می‌دهد. منظومهٔ یوسف و زلیخا روایتی است تعلیمی دربارهٔ رابطهٔ عاشقانهٔ حضرت یوسف و زلیخا (همسر پوتیفار) که یکی از بخش‌های هفتگانهٔ هفت اورنگ جامی را تشکیل می‌دهد.

۴۷. برای مثال، نک:
Oleg F. Akimushkin, ed., *The St. Petersburg Muraqqa': Album of Indian and Persian Miniatures from the 16th through the 18th Century and Specimens of Persian Calligraphy by 'Imād al-Hasanī* (Lugano, Switzerland: ARCH Foundation; Milan: Leonardo Arte, 1996).

۴۸. شرایط، زمینه‌ها و تأثیرات متعددِ ناشی از این تماس‌های روزافزون با اروپاییان و هنرشان در این منابع آمده است:
Sussan Babaie, "Shah 'Abbas II, the Conquest of Qandahar, the Chihil Sutun, and Its Wall Paintings," *Muqarnas* 11 (1994); Sheila R. Canby, *The Rebellious Reformer*: *The Drawings and Paintings of Riza-yi Abbasi of Isfahan* (London: Azimuth Editions, 1996); Sheila R. Canby, "Farangi Saz: The Impact of Europe on Safavid Painting," in *Silk and Stone*: *The Art of Asia*, ed. Jill Tilden (London: Hali Publications Limited, 1996); Alice Taylor, *Book Arts of Isfahan*: *Diversity and Identity in Seventeenth -Century Persia* (Malibu, Calif.: J. Paul Getty Museum, 1995); and Amy S. Landau, "Man, Mode, Myth: Muhammad Zaman ibn Hajji Yusuf," in *Pearls on a String*: *Artists, Patrons, and Poets at the Great Islamic Courts*, ed. Amy S. Landau (Baltimore: Walters Art Museum, 2015).

۴۹. ماهیت خودآگاه و گزینشیِ چنین دلمشغولی‌هایی به‌سبک‌های طبیعت‌گرایانه در این منبع بررسی شده است:
Botchkareva, "Representational Realism in CrossCultural Perspective."

۵۰. برای مطالعهٔ نمونه‌ای از این مجموعهٔ پیچیدهٔ سبک‌های اقتباسی، که در یک قاب آینهٔ لاکی قاجاری نمودار شده، نک:
McWilliams, *In Harmony*, cat. 54.

۵۱. هیچ تحقیقی تاکنون به‌قدر کافی این فرایند هنری را نه در دورهٔ صفوی و نه پس از آن بررسی نکرده است. تحولاتی از این دست در هنرهای هندِ دورهٔ مغولان [گورکانی] نیز مشهود است. از بین تحقیقات گستردهٔ موجود، نک:
Gauvin Alexander Bailey, *The Jesuits and the Grand Mogul*: *Renaissance Art at the Imperial Court of India, 1580-1630* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, 1998); and Pedro Moura Carvalho with Wheeler M. Thackston, *Mir'āt al-quds* (*Mirror of Holiness*): *A Life of Christ for Emperor Akbar* (Leiden, The Netherlands: Brill, 2012).

۵۲. برای مطالعهٔ دیدگاه‌های صفویان دربارهٔ اروپاییان، که اغلب از منابع مکتوب به‌دست آمده، نک:
Rudi Matthee, "Between Aloofness and Fascination: Safavid Views of the West," *Iranian Studies* 31 (2) (1998);

برای مطالعهٔ تصویرمحور، نک:
Amy S. Landau, "Visibly Foreign, Visibly Female: The Eroticization of Zan-i Farangi in Seventeenth-Century Persian Painting," in *Eros and Sexuality in Islamic Art*, ed. Francesca Leoni and Mika Natif (Farnham, Surrey, U.K.: Ashgate, 2013).

۵۳. این فرایند نخست در این منبع ارائه شد:
Thomas W. Lentz and Glenn D. Lowry, *Timur and the Princely Vision*: *Persian Art and Culture in the Fifteenth Century* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1989), chap. 3.

همچنین، نک:
David J. Roxburgh, "Persian Drawing, ca. 1400-1450: Materials and Creative Procedures," *Muqarnas* 19 (2002): 47.

۵۴. استفاده از جوهر قرمز برای ایجاد طرح اولیه در تصویرسازی نسخ تاریخچهٔ مدیدی در جهان اسلام دارد. همچنین، رسم بوده که از یک ابزار گِرد و کُند هم برای نقش‌اندازی و برجسته‌کاریِ خطوط، آن هم با دست خالی یا با چوب یا فلز لبه‌صاف (مثل خط‌کش)، روی سطح کاغذ استفاده می‌کردند. از مورد اخیر (وسیلهٔ خط‌کش‌مانند) مشخصاً برای ایجاد طرح‌های هندسی در تذهیب‌های رنگارنگ

بهره می‌گرفتند. نک:
Roxburgh, "Persian Drawings," 50, 70n28.

دو نمونه از قدیمی‌ترین نسخه‌هایی که در آنها از خطوط برجسته (مضرّس) برای ایجاد تصاویر پیکردار با جوهر استفاده شده هر دو رونگاره‌هایی از این منبع‌اند: کتاب صُورالکواکب الثابتة، اثر عبدالرحمن‌صوفی
(Bodleian Library, Marsh, Oxford, 144; and Museum of Islamic Art, Doha, Qatar, ms. 2.1998).

55. Helen Loveday, *Islamic Paper*: *A Study of the Ancient Craft* (London: Archetype Publications, 2001), 26-27.

56. Ibid., 27.

تاریخچهٔ کاغذ در ایران، با نظر به تولیدات و واردات بومی، در این منبع آمده است:
Willem Floor, *Traditional Crafts in Qajar Iran* (*1800-1925*) (Costa Mesa, Calif.: Mazda Publishers, 2003), chap. 6.

نگارنده (فلور) همچنین به کوشش‌های صورت‌گرفته در اواسط قرن نوزدهم برای احیای صنعت کاغذسازی در ایران نیز اشاره کرده است (pp. ۲۹۱-۳۰۵).

۵۷. فنون مختلفِ انتقال تصویر، از طریق مطالعهٔ مجموعهٔ بزرگی از طراحی‌های قرن پانزدهم، که در مرقّعاتی در برلین و استانبول نگهداری می‌شوند، شناسایی شده‌اند. نک:
Roxburgh, "Persian Drawings," 61-63.

۵۸. طراحی‌های سوراخ‌شده، در این برگ‌ها قابل مشاهده‌اند: ۲ب، ۳ب، ۴ب، ۵ الف، ۶ب، ۷ الف، ۷ب، ۸ الف، ۸ب، ۹ الف، ۱۰ الف، ۱۰ب، ۱۱ الف، ۱۱ب، ۱۲ الف، ۱۳ الف (چپ و راست)، ۱۴ الف (چپ و راست)، ۱۵ الف (چپ و راست)، ۱۶ الف (چپ و راست)، ۱۷ الف (وسط و راست)، ۱۷ب (بالا و پایین)، ۱۸ الف (بالا و پایین)، ۱۸ب، ۱۹ الف (بالا و پایین)، ۲۰ الف، ۲۱ الف (پایین)، ۲۳ الف (چپ و وسط)، ۲۴ الف، ۲۴ب (بالا)، ۲۵ الف (پایین)، ۲۷ الف (چپ و راست)، ۲۸ب (بالا و پایین)، ۲۹ الف (وسط)، ۲۹ب (راست)، ۳۰ الف (چپ و راست)، ۳۱ب - ۳۲ الف، ۳۶ الف (چپ و راست)، ۳۸ الف (پایین)، ۴۱ الف (پایین وسط و راست)، ۴۵ الف (پایین)، ۴۷ب، ۵۲ الف، ۵۳ الف، ۵۴ب و ۵۶ الف.

۵۹. طراحی‌های حاصل از مالیدن گرده عبارت‌اند از: ۸ الف، ۱۰ب، ۱۳ الف (چپ و راست)، ۱۴ الف (چپ و راست)، ۱۵ الف (چپ و راست)، ۱۶ الف (چپ و راست)، ۱۷ الف (راست)، ۲۰ الف و ۴۵ الف (پایین). طراحی‌های حاصل از ساییدن، در این برگ‌ها قابل مشاهده‌اند: ۴ الف (جهت چسبانده‌شده)، ۴ب(جهت چسبانده‌شده)، ۵ الف (جهت چسبانده‌شده)، ۵ب، ۶ب، ۷ الف، ۷ب (جهت چسبانده‌شده)، ۸ الف (جهت چسبانده‌شده)، ۱۵ الف (چپ، جهت چسبانده‌شده؛ و راست، جهت چسبانده‌شده)، ۱۶ الف (چپ، جهت چسبانده‌شده؛ و راست، جهت چسبانده‌شده)، ۱۷ الف (راست، جهت چسبانده‌شده)، ۱۷ب (بالا، جهت چسبانده‌شده؛ و پایین، جهت چسبانده‌شده)، ۱۸ الف (بالا، جهت چسبانده‌شده؛ و پایین، جهت چسبانده‌شده)، ۱۸ب، ۱۹ الف (بالا، جهت چسبانده‌شده؛ و پایین، جهت چسبانده‌شده)، ۲۱ الف (پایین)، ۲۳ الف (چپ، جهت چسبانده‌شده)، ۲۴ب (بالا)، ۲۵ الف (پایین، جهت چسبانده‌شده)، ۲۷ الف (چپ، جهت چسبانده‌شده؛ و راست)، ۲۸ب (بالا، جهت چسبانده‌شده)، ۲۹ب (چپ)، ۳۰ الف (چپ و راست)، ۳۱ب-۳۲ الف، ۳۶ الف (راست)، ۴۱ الف (راست، جهت چسبانده‌شده)، و ۵۶ الف (جهت چسبانده‌شده).

۶۰. موارد مربوط به نمونه‌برداری در این برگ‌ها قابل مشاهده‌اند: ۴ب، ۵ب، ۶ الف، ۷ الف، ۱۰ب، ۱۷ الف (چپ، وسط، راست)، ۲۰ب (بالا و وسط)، ۲۱ الف (بالا و وسط)، ۲۲ الف، ۳۵ الف (بالا)، ۳۶ الف (چپ)، ۳۷ الف (بالا و پایین)، ۴۱ الف (چپ و وسط پایین)، ۴۱ الف (راست)، ۴۲ الف، ۴۳ب (پایین)، ۴۴ الف (بالا و پایین)، ۴۶ الف (بالا و پایین)، ۴۸ الف، ۵۵ الف (بالا)، و ۵۵ب.

۶۱. آزمایش‌های اولیه حاکی از آن است که از صمغ به‌عنوان مادهٔ اتصال استفاده شده است. آزمایش‌های بیشتر در جریان است. از جورجینا رِینر (Georgina Rayner) بابت این آنالیز سپاسگزارم (نک: پی‌نوشت ۳۷).

۶۲. این آزمایش در «مرکز حفاظت و مطالعات فنی استراؤس» (Straus Center for Conservation and Technical Studies) و «آزمایشگاه مواد» (هر دو واقع در موزهٔ هنر هاروارد) انجام گرفته است.

۶۳. کاربرد عمل نمونه‌برداری در اروپای قرون ۱۷ تا ۱۹م تاکنون به‌خوبی مورد مطالعه قرار گرفته است. نک:
Lisa E. Hall, "Counterproofs: An Investigation into the History, Materials, Techniques, and Uses of Red Chalk Counterproofs with an Examination of Other Methods of Copying," thesis (Certificate in Conservation), Fogg Art Museum, Center for Conservation and Technical Studies, 1990; and Marjorie Cohn, "A Counterproof Attributed to Hubert Robert and Its Printing," *Master Drawings* 53 (4) (2015).

۶۴. مجموعه‌آثار گرافیکیِ قدیمی‌تر در این منبع به بحث گذاشته شده است: Roxburgh, "Persian Drawing," 50-55.