

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

سیدجلال دیده ور فومنی^۱

دریافت: ۹۵/۰۸/۰۵، پذیرش: ۹۵/۱۰/۲۱

چکیده

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

کلید واژه ها

ایران، روسیه، نقاشی، مطالعه تطبیقی، قلمدان.

^۱ نویسنده مسئول: دیده ور فومنی، سیدجلال، دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

Email: d.fumany@gmail.com

مقدمه

در گذشته هر آن که با قلم و دوات که ابزار شایع نوشتن بود سروکار داشت، نیازمند محافظه‌ای به نام قلمدان بود تا از این ابزار نگهداری کند. در ایران از دوران صفویه تا انتهای قاجار، ساخت قلمدان با استفاده از چسباندن لایه‌های کاغذی و در مواردی به کمک خمیر کاغذ، رواج داشته است. هنرمندان نقاش ایرانی نیز با تصویرگری‌های زیبای خود بر سطح قلمدان، این وسیله‌ی کاربردی را در نزد مصرف‌کنندگان، گرامی‌تر می‌نمودند. هم‌گام با ساخت قلمدان در دوره‌ی قاجاریه در ایران، در کشورهای مختلفی از شرق دور گرفته تا اروپای غربی، ساخت قلمدان کاغذی و نقش‌پردازی بر آن رواج داشته است. از میان نقوش متنوعی که بر روی قلمدان نگاشته می‌شده است، تصویر بانویی در قابی بر سطح فوقانی قلمدان و نقش‌پردازی دسته‌های گل، پرندگان خوش‌الحان و تک‌چهره‌هایی از مردان و زنان در اطراف تصویر این قاب مرکزی، مجموعه‌ای از نقوش قلمدان را پدید آورد که هم‌زمان در کشورهای ایران و روسیه، نمونه‌هایی از آن دیده می‌شود مضافاً بر این که بر سطح جانبی قلمدان‌های این مجموعه، قاب عریضیست که دورنمایی از مناظر را به تصویر می‌کشد. اما چه چیز باعث تصویرگری هم‌زمان نقوش سطح این قلمدان‌ها در آثار هنرمندان ایران و روس گردیده است؟ آیا هنرمندان این دو کشور با یکدیگر در ارتباط بوده‌اند و از یکدیگر در اجرای این تصویرگری‌ها، تاثیر پذیرفته‌اند؟ میزان مهارت هنرمندان دو کشور در اجرای آثار و سطح کیفی آن‌ها در چه حد است؟ برای پاسخ به این سوال‌ها، براساس شواهد تاریخی، فرض را بر آن می‌گذاریم که ایران و روسیه در دوران قاجار، از روابط اقتصادی و فرهنگی دوسویه‌ای برخوردار بوده‌اند و آثار هنری و من‌جمله قلمدان، میان دو کشور رد و بدل می‌شده است. هدف ما از این بررسی‌ها آن خواهد بود تا ضمن تجزیه و تحلیل عوامل خارجی تاثیرگذار بر اجرای این نقوش مشترک بر قلمدان‌ها، به تجزیه و تحلیل موشکافانه‌ی خود این آثار نیز بپردازیم و نکات اشتراک و این‌همانی‌ها را دریابیم و از تفاوت‌ها و آنچه که هریک از این آثار را اختصاصی کشور سازنده‌اش می‌نماید و به آن هویت می‌بخشد، پرده برداریم. از این‌رو برای مطالعه و بررسی، مجموعه‌ای از قلمدان‌های ایرانی و روسی را انتخاب نموده‌ایم که در مجموعه‌ی آثار لاک‌ی ناصر خلیلی، گردآمده‌اند. اهمیت این مقاله، اهمیت شناخت آثار هنریست، شناخت تاثیرات دو فرهنگ و ارتباط متقابل آنها در نقش‌پردازی‌ها و صورت‌گیری‌های رخ نموده بر قلمدان‌ها. ضرورت توجه به این نکته که هنرمندان اگرچه در بستر هنری خویش، بعضاً در ایفای آثار از یکدیگر تاثیر می‌پذیرند، لیکن وجود فرهنگی که هنرمند بر آن متعهد است به آثار او رنگی منحصر به فرد می‌بخشد و نمودی خواهد داشت که یافتن نمونه‌هایی مانند آن در آثار هنرمندی با فرهنگی دیگر را دشوار می‌سازد.

روش تحقیق

در این مقاله با استفاده از روش توصیفی تحلیلی و رویکردی ساختارشناسانه به مطالعه تطبیقی میان نقوش قلمدان‌های روسی و ایرانی به سبک روسی در مجموعه آثار لاک‌ی ناصر خلیلی، پرداخته شده است. از میان تعداد زیادی از قلمدان‌های موجود در این مجموعه، سه قلمدان روسی که با شماره نمونه‌های ۱ تا ۳ در این مقاله نام‌گذاری شده است، به عنوان شاخص قلمدان‌های روسی برگزیده شده و مورد تحلیل قرار گرفته است. همچنین سه قلمدان ایرانی که حائز پارامترهایی بوده‌اند که تشابه خود را با قلمدان‌های روسی، یادآور می‌شدند، با شماره نمونه‌های ۴ تا ۶ در این نوشتار انتخاب شده‌اند و مورد بررسی قرار گرفته‌اند. رویکرد ساختارشناسانه در مورد هر دو گروه قلمدان‌های ایرانی و روسی، به این شکل به اجرا درآمده است که ابتدا سطح رویی قلمدان به دو قسمت اصلی تفکیک شده است که عبارتند از: سطح فوقانی قلمدان و سطح جانبی آن؛ سپس نقوش مربوط به هر قسمت به چند گروه کلی تفکیک می‌شوند که به این صورت است که بر روی سطح فوقانی قلمدان، در قاب وسط تصویری از یک بانو نقش بسته شده است، در بالا و پایین این قاب وسطی، در مواردی تصویر پرتره‌ی انسان، در نمونه‌هایی تصویر پرنده همراه با منظره و در بعضی موارد، تصویر دسته‌های گل به نمایش درآمده‌اند. سطح جانبی قلمدان نیز معمولاً به سه قاب تقسیم می‌شود که قاب وسطی طویل بوده و تصویری از مناظر بومی کشور سازنده‌ی قلمدان بر آن نقش بسته شده است. در مواردی قاب بالا و پایین این منظره حذف شده است و فضای خالی آن با تزئینات زمینه‌ای پرگشته است و در مواردی نیز این دو قاب کوچک حاشیه‌ای با پرتره‌های انسانی و یا تصاویر پرندگان و در نمونه‌هایی نیز با دورنمایی ساده از مناظر، پر شده است. در سایر سطوح باقیمانده‌ی قلمدان نیز به طور معمول در نمونه‌های روسی با نقوشی شبیه به اسلیمی و توری‌هایی همراه با آن، پر شده است و در نمونه‌های ایرانی با نقوش ختایی آیین بسته شده است. در مواردی خاص نیز فضای خالی در

نمونه‌ی روسی با تعداد فراوانی ستاره‌های نقره‌ای منقوش شده است. سپس هریک از قاب‌های مورد بحث، تحلیل محتوایی شده است و ساختار ترکیب‌بندی، خطوط راهنما، رنگ‌بندی، ساختار آناتومی و کیفیت اجرای هر بخش، به‌طور مجزا مورد ارزیابی قرار گرفته است. روش توصیف و تحلیل، ترجیحاً آن‌گونه بوده است که هرآنچه در نمونه‌ی روسی مورد بررسی قرار گرفته است، معادل آن در جای خود در نمونه‌های ایرانی نیز، تحلیل محتوا صورت بگیرد و همین‌طور هرآنچه در قلمدان‌های هنرمندان ایرانی به کار گرفته شده است، قرین آن نیز در نمونه‌های روسی، مورد ارزیابی و موشکافی قرار گیرد. هم‌چنین در دیدی کلی نگر، تمام نکات مورد توجه هر گروه از قلمدان‌ها، همراه با نقاط قوت و ضعف هر دسته، مورد سنجشی جامع قرار گرفته است. با توجه به کمبود منابع تحقیقاتی با رویکردی تحلیلی و توصیفی پیرامون مقوله‌ی قلمدان، بیشتر حجم این مقاله، به‌جای گردآوری مطالب نگاشته شده توسط سایر نویسندگان، به تجزیه و تحلیل محتوای نقاشی‌ها توسط خود نویسنده‌ی این مقاله، پرداخته شده است.

بحث اصلی

تاریخچه ساخت قلمدان‌های روسی و ایرانی روسی

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

تجزیه و تحلیل آثار

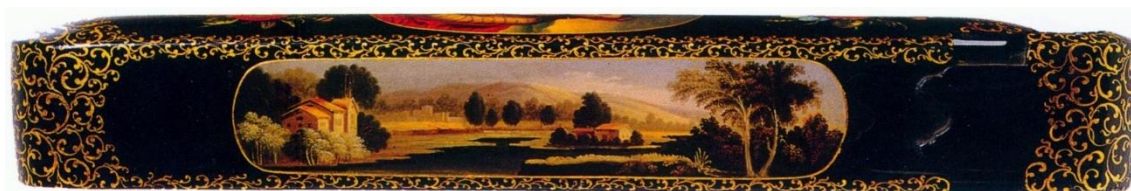
نمونه شماره ۱

قلمدانی ساخت کشور روسیه با غلاف و محفظه‌ی کشویی از جنس خمیر کاغذ با لبه‌های مدور، به ابعاد ۲۳/۸×۴×۴ سانتی متر، بدون رقم هنرمند نقاش و سازنده‌ی قلمدان، ساخته شده در ابتدای قرن ۱۴ هجری قمری، نمونه شماره ۴۴۷ از مجموعه قلمدان‌های ناصر خلیلی. (تصویر ۱ و ۲)

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



تصویر ۱. قلمدان کاغذی ساخت کشور روسیه، نمای بالا، ابعاد ۲۳/۸×۴×۴ س. م، بدون رقم، ابتدای قرن ۱۴ ه. ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

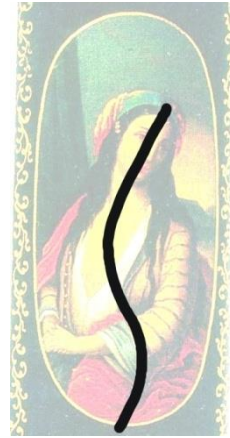


تصویر ۲. قلمدان کاغذی ساخت کشور روسیه، نمای جانبی، ابعاد ۲۳/۸×۴×۴ س. م، بدون رقم، ابتدای قرن ۱۴ ه. ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

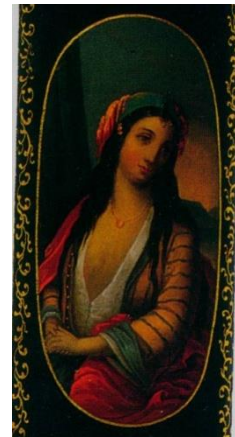
این قلمدان که از جنس خمیر کاغذ است را می‌توان جزو نمونه‌های با کیفیت از حیث نقاشی فیگوراتیو و منظره‌پردازی رئال طبقه‌بندی نمود که هردو غالباً از نقاط قوت قلمدان‌های تولید هنرمندان روسی است. اگرچه اجرای دسته‌های گل و رشته‌های طوماری اسلیمی مانند نیز خوب است، لیکن در مقایسه کیفی با نقاشی فیگور و منظره، کیفیت کمتری دارد. در فیگور زنانه شاهدیم که کلاً از رنگ‌های گرم استفاده شده است؛ حتی با احتساب رنگ آبی اقیانوسی که در پس زمینه‌ی فیگور و به منظور ایجاد کنتراست جهت نمود بیشتر فیگور به کار رفته که معمولاً رنگی سرد تلقی می‌شود ولی در این مورد، این رنگ آبی با داشتن ته مایه‌ی رنگ آکر، حالتی گرم به خود گرفته که مؤید حس رمانس در نقاشی است. این نوع استفاده از رنگ‌هایی که غالباً کاربرد سرد دارند نظیر آبی و گاهی بنفش به عنوان تون‌های گرم، پارامتری است که در سنت رئالیست و رمانتیست تا سال‌های زیادی استمرار داشت تا اینکه نقاش انگلیسی (Gainsborough) برای اولین بار رنگ آبی سرد را وارد این نوع نقاشی‌ها نمود.

ته مایه‌ی رنگ پوست صورت و بدن فیگور و نیز رنگ آستین‌ها که عموماً زرد و آکر و امبرای خام است از یک طرف و رنگ قرمز ردای فیگور از طرفی دیگر، همگی با قسمی از نارنجی قرابت دارند و کنتراست زیبایی با پس‌زمینه‌ی آبی اقیانوسی ایجاد کرده‌اند که فارغ از تضاد مفید آن، باعث نمود بهتر فیگور در پلان اول شده است و با این حال، استفاده از تون گرم آبی نیز باعث ایجاد یک هارمونی آرامش‌بخش میان پس‌زمینه و فیگور شده که بسیار چشم‌نواز است. طرز ایستادن نرم و کمانی فیگور نیز از طرف دیگر مزید بر علت حس آرامش در تابلو می‌باشد. (تصویر ۳)

علی‌رغم توجه به عموم نقاط مثبت نقاشی فیگور مزبور، شایان ذکر است که بعضی نقاط ضعف که البته نمود خیلی مؤثری هم ندارند، در نظر گرفته شوند که از آن جمله ضعف آناتومیک دست‌های فیگور است، مخصوصاً انگشت شست دست راست. ولی در کل در قسمت فوقانی این قلمدان روسی، با اثری مطبوع، متوازن و خوب روبرو هستیم. (تصویر ۴)



تصویر ۳. نمایش منحنی نرم و کمانی فیگور، قلمدان شماره ۱ (ماخذ: نگارنده)



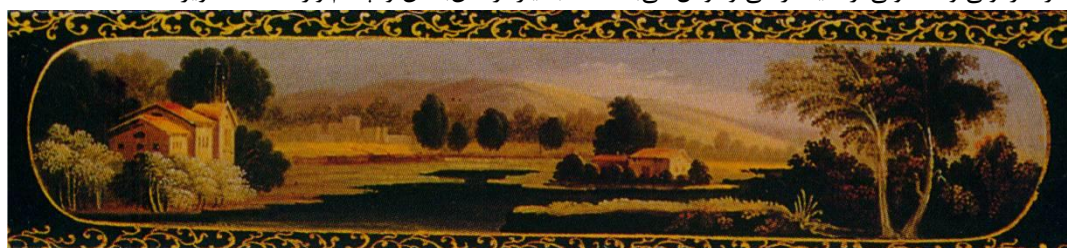
تصویر ۴. فیگور بانو در وجه فوقانی قلمدان شماره ۱ (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

در بحث راجع به دسته گل‌های دو طرف پانل عمودی وجه فوقانی قلمدان مزبور، کیفیت و پرداخت موجود در فیگور به چشم نمی‌خورد و صرفاً می‌توان از آن‌ها به عنوان یک اثر متوسط یاد کرد. زیرا که در آن‌ها از ظرافت لازم در نورپردازی و بافت غنی خبری نیست و نیز بی‌توجهی در استفاده‌ی شتابزده از مقوله‌ی رنگ نیز رخ داده است. مثلاً برگ‌های آبی روشن در برگ‌های دسته گل بالا باعث شده که این عنصر برگ که قطعاً نه اهمیت و مرکزیتی در دسته گل و نه بطور اعم در قلمدان دارد، به محض دید اول، روی سطح فوقانی قلمدان شدیداً جلب توجه کند و اهمیت بصری بالاتنه‌ی فیگور که قاعدتاً موضوع اصلی و مرکزی وجه فوقانی قلمدان است به اهمیت بصری شماره‌ی دو تقلیل یابد. یعنی کسی که اولین بار قلمدان را نگاه می‌کند، اول برگ‌های آبی روشن را می‌بیند و سپس بالاتنه‌ی فیگور را؛ که این اشتباه در انتخاب رنگ را بیشتر می‌توان به بی‌توجهی هنرمند نقاش نسبت داد تا به بی‌اطلاعی او. چرا که در سرتاسر قلمدان چنین اشتباهاتی دیگر تکرار نمی‌شود. (تصویر ۱)

در بررسی رشته‌های طلایی شبه اسلیمی دور قلمدان، اگرچه این مقوله در قلمدان‌های روسی معمولاً نقطه‌ی ضعف تلقی می‌گردد، لیکن در این مورد خاص از حیث ظرافت در قلمگیری و پرداخت متوازن نقوش، می‌توان اثر را در حد متوسط طبقه‌بندی نمود. متوسط بودن آن را می‌توان بخاطر کیفیت ترکیب بندی و وجود فضاهای خالی زیاد در کل اثر، در نظر گرفت. (تصویر ۲)

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

تالیته‌ای بسیار تیره و مایل به سیاه در رودخانه و بخش عظیمی از بوته‌ها و برگ درختان است که در تضاد با سایر پلان‌ها و پس-زمینه، یک فضای مثبت و منفی از حیث سواد و بیاض ایجاد کرده است که از این نظر چندان چشم‌نواز و هارمونیک نمی‌باشد. صرف‌نظر از این موضوع، استفاده‌ی غیر متعادل از تون‌های شدیداً تیره در پلان دوم اثر است که شامل دو خانه‌ی کوچک و درختان و بوته‌های پیرامون آن می‌گردد که در وسط ارتفاع تابلو مشاهده می‌شود که قاعدتاً می‌باید تون بوته‌ها و برگ‌های درختان، تیرگی‌ای بین تیرگی درختان موجود در پلان اول و تون محو و روشن درختان در پلان‌های آخر که در کوهپایه قرار دارند را دارا می‌بود تا چشم بیننده بتواند رابطه‌ای منطقی در استقرار پلان‌ها و فهم و دریافت حس عمق در اثر بیابد؛ که البته از نظر پرسپکتیوی این امر رعایت شده است ولی همان‌گونه که اشاره شد، اگر از حیث تون نیز تیرگی برگ‌ها و بوته‌ها تنظیم می‌شد، پلان مرکزی اثر، نمود منطقی و مناسب‌تری می‌یافت. با این حال در پلان نهایی اثر که شامل بوته‌ها، درختان، خانه‌ها و کوه‌هاست، اثر حائز هارمونی و همگونی از حیث رنگی و تونال می‌باشد که بسیار آرامش‌بخش و چشم‌نواز است. (تصویر ۵)



تصویر ۵. منظره‌ی نمای جانبی قلمدان نمونه شماره ۱. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

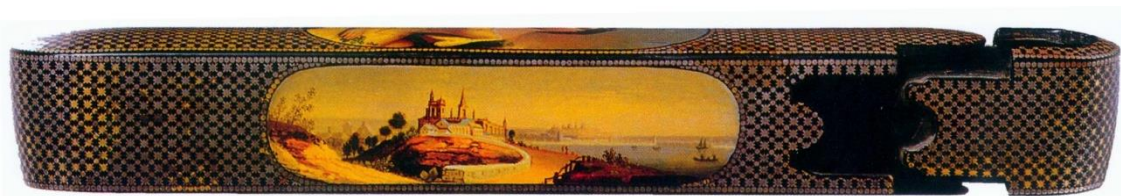
استفاده‌ی هوشمندانه از رنگ آبی اولترامرین (ultramarine) که نوعی آبی سرد است و ته‌مایه‌هایی از بنفش و قرمز-آبی در خود دارد، باعث ایجاد یک کنتراست بسیار مطبوعی با کلیت منظره که عموماً ترکیبی از رنگ زرد را در خانه‌ها، سبزه‌ها و غیره دارا می‌باشد، شده است که اساساً رنگ آبی سرد، مکملی برای رنگ زرد محسوب می‌شود. و در نهایت خط نازکی که منظره را با رنگ طلایی از پس‌زمینه‌ی سیاه قلمدان مثل قابی متمایز کرده است، باعث نمود بیشتر منظره می‌گردد. (تصویر ۵) به عنوان ارزیابی کلی، این قلمدان را در مجموع می‌توان جزو قلمدان‌هایی دسته‌بندی کرد که نسبتاً از کیفیت خوبی از حیث نقش و نگاره‌ها و ترکیب بندی برخوردارند.

نمونه شماره ۲

قلمدانی ساخت کشور روسیه با غلاف و محفظه‌ی کشویی از جنس خمیر کاغذ با لبه‌های مدور، به ابعاد ۲۲×۳/۷×۳/۹ متر، بدون رقم هنرمند نقاش و سازنده‌ی قلمدان، همراه با مرصع کاری نقره، ساخته شده در ابتدای قرن ۱۴ هجری قمری، نمونه شماره ۴۴۸ از مجموعه قلمدان‌های ناصر خلیلی. (تصویر ۶)



تصویر ۶. قلمدان کاغذی ساخت کشور روسیه، نمای بالا، ابعاد ۲۲×۳/۷×۳/۹ س. م، بدون رقم، ابتدای قرن ۱۴ ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)



تصویر ۷. قلمدان کاغذی ساخت کشور روسیه، نمای جانبی، ابعاد ۲۲×۳/۷×۳/۹ س. م، بدون رقم، ابتدای قرن ۱۴ ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

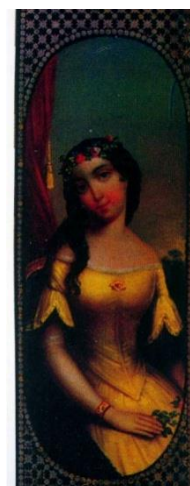
در این قلمدان در پانل عمودی وجه فوقانی، نقاشی از یک فیگور زنانه که لباسی زرد به تن و حلقه‌ای گل به سر دارد، نمایش داده شده که با سطح شبه مرصع کاری قلمدان محیط شده است. (تصویر ۶)

همانگونه که در قلمدان نمونه شماره ۱ اشاره شد، استفاده از فیگور زن با حالت قرارگیری کمان مرکب با رنگ‌های گرم و رمانتیک، فضایی آرامش‌بخش را بوجود آورده است. (تصویر ۸ و ۹)

در پس‌زمینه اثری که در قاب فوقانی این قلمدان قرار دارد (تصویر ۹)، برای ایجاد تضادی توأمان با هارمونی، از آبی اقیانوسی گرم با ته مایه‌ی سبزآبی استفاده شده است که موجب شده که حس آرامش اثر، تقویت گردد. وجود رنگ‌های گرم در ته‌رنگ پوست صورت و بدن که مایل به نارنجی روشن است و استفاده‌ی دقیق از رنگ زرد در لباس زن با سایه‌هایی دارای تون-های میانی گرم از خانواده‌ی قرمز و قهوه‌ای سینا (sienna)، باعث برآورد و نمود نهایی رنگ زرد-نارنجی در فیگور و ایجاد کنتراستی مطبوع با پس‌زمینه‌ی آبی گرم شده است.



تصویر ۸. نمایش منحنی نرم و کمانی فیگور، قلمدان شماره ۲.
(ماخذ: نگارنده)



تصویر ۹. فیگور بانو در وجه فوقانی قلمدان شماره ۲ (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷).

شایان ذکر است که برای تاکید و تمرکز دید مخاطب روی فیگور (تصویر ۹) به عنوان المان اصلی و مرکزی اثر، از مقداری رنگ بنفش مرده همراه با طوسی در پس‌زمینه استفاده گردیده تا رنگ مکمل برای زردی باشد که لباس فیگور را پوشانده است که کلاً در نتیجه بنفش طوسی و آبی سبز گرم ته‌زمینه، دست به دست هم داده‌اند و باعث شده‌اند که تمامی رنگ‌هایی که سطح غالب فیگور را پوشانده‌اند اعم از زرد لباس و نارنجی سایه‌اش و ته رنگ پوست بدن که شقه‌ای از نارنجی روشن است، همگی بیرون بزنند و از نظر بصری و اپتیک، برجسته و مؤکد گردند. علاوه بر این پارامتر دیگری که به کمک پس‌زمینه، کنتراست مطلوبی با فیگور پیدا کرده و باعث نمود بهتر آن شده، رنگ‌مایه‌ی طوسی بنفش غالب در شبه مرصع‌هایی است که تمام سطح آزاد قلمدان را پوشش داده است که دقیقاً حائز رنگ‌های مکمل لازم برای تضاد با فیگور زن می‌باشد. از المان‌های کمکی دیگر در اثر، وجود پرده‌ای قرمز است که باز عاملی جهت تضاد با پس‌زمینه و ایجاد حس اینکه در دیوار پشت زن، پنجره‌ای وجود دارد، می‌نماید.

از نکات مثبت دیگر اثر، ارتباط بصری فیگور با مخاطب است که این امر با قرار دادن چشم‌ها در مرکز محور صورت در روبرو، تحقق یافته که باعث می‌شود این ارتباط خیره‌ی چشمی، مخاطب را چند لحظه‌ای بیشتر در اثر نگاه دارد و نوعی اتصال بوجود آورد و این مزیتی است در مقایسه با خیلی از فیگورهایی که در آن‌ها ارتباط بصری وجود ندارد و در واقع نگاه فیگور بی-تفاوت نسبت به مخاطب است. (تصویر ۹)

در خصوص نقاط ضعف اثر می‌توان اولاً به دست راست فیگور اشاره کرد که باز همانند نقاشی قلمدان نمونه شماره ۱، به ضعف آناتومیک دچار است و متاسفانه مثل یک دست چوبی مصنوعی، بدون حرکتی طبیعی به انگشتان مرتبط شده است و سطح آن بطور نامتناسبی نورپردازی شده است و این امر بیشتر از قسمت مچ به بعد تا کل انگشتان تسری دارد. (تصویر ۹)

نکته‌ی دیگری که در درجه دوم اهمیت قرار دارد، استفاده‌ی نامطبوع از رنگ سیاه در مجاورت با رنگ زرد و لباس فیگور می‌باشد که بجز کنتراست تونال، فایده‌ی دیگری نداشته ولی ضرری که از حیث هارمونیک ایجاد کرده، ارزش استفاده‌ی از کنتراست تونال را نداشته است. (تصویر ۹)

در وجه جانبی قلمدان مزبور (تصویر ۱۰) شاهد مناظر رویایی زیبایی هستیم که نمود کلی آن، رنگ زرد نورانی را القا می‌کند که باز در تضاد با زمینه‌ی شبه مرصع سطح قلمدان با رنگ‌مایه‌های طوسی بنفش است که این رنگ‌مایه مکمل و متضاد رنگ زرد است و باعث هرچه قوی‌تر شدن حس رویایی مُمْتَنج شده از رنگ کلی زرد چشم‌انداز می‌شود. شایان ذکر است که عموماً رنگ زرد از نظر روانشناسی وقتی فراگیر باشد باعث فروبردن انسان به خیال‌پردازی می‌گردد و این خصیصه با تاثیر بر مخاطب این منظره، او را به درون نقاشی کشیده و به خیال‌پردازی و فرورفتن در رویا، وا می‌دارد. و این شاخصه‌ی بارزی از رنگ‌های استفاده شده در المان‌های مرکزی بسیاری از قلمدان‌های روغنی است که به نوعی باعث ارتباط قوی مخاطب با اثر و محوشدن او در خیال می‌گردد.



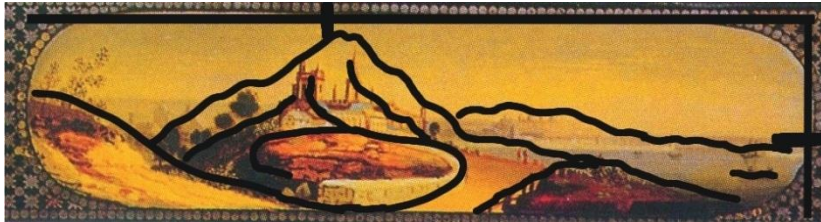
تصویر ۱۰. منظره‌ی نمای جانبی قلمدان نمونه شماره ۲. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

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

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

موضوع باعث می‌شود تا چشمان مخاطب به آرامی، مرحله به مرحله به نقطه‌های مختلفی هدایت شود و خود این امر باعث ایجاد حس آرامش و امنیت در مخاطب می‌گردد و بیننده‌ی اثر با دیدن تابلو همانند بعضی از آثار دچار گیجی، سردرگمی و خستگی بصری و نهایتاً بی‌تابی نمی‌گردد و موجب پُرش چشم از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر بدون استقرار متناوب، نمی‌شود. استفاده از شکل حلزونی در مسیر راه خاکی در مرکز اثر نیز از تکنیک و شناخت و هوشمندی نقاش حکایت دارد که حس حرکت دائمی در اثری استاتیک و دوبعدی که ظاهراً سه‌بعدی است را ایجاد کرده است. (تصویر ۱۱)

قرار دادن افق در نسبت ۲ به ۵ ارتفاع منظره، مورد دیگری از اعمال دقیق نسبت‌های زیبایی شناختی در اثر است که همگی باعث مطبوع شدن آن و ایجاد حس آرامش در اثر با بکارگیری ایده‌آل‌ترین حالت‌های طلایی است. (تصویر ۱۱)



تصویر ۱۱. جانمایی نقاط طلایی و منحنی‌های حرکت چشمی در منظره جانبی قلمدان نمونه شماره ۲. (خلیلی، ۱۳۸۶):

(۳۸۷)

تا اینجا، اثر را از نقطه نظر طرح مورد نقد قرار دادیم و حال از حیث رنگ و تنال بررسی می‌نماییم. در این خصوص باید گفت که اگرچه با اثری خیالی و آرامش‌بخش روبرو هستیم و شاخصه‌ی این آثار این است که معمولاً در آن‌ها از رنگ‌های قوی با کنتراست بالا، چندان استفاده نمی‌شود؛ لیکن نقاش با چیره‌دستی توانسته تون‌های ملایمی از رنگ‌های ترکیبی ثانویه، یعنی سبز، بنفش و نارنجی را در سطح اثر بصورتی کاملاً هماهنگ و با موفقیت تمام، با هم تلفیق نماید که علاوه بر هارمونی و آرامش ایجادکننده‌ی این سه با هم، باعث زیبایی وجدآمیزی از حیث تطور رنگی در اثر شده و همچون نمونه‌های مشابه، تک رنگ نمی‌باشد. همچنین هنرمند برای پیشگیری از زیاده‌روی در استفاده از رنگ‌های قوی، از چند تکه‌ی کوچک از رنگ‌های متضاد در این سه رنگ استفاده کرده است و بی‌آنکه لازم باشد این سه رنگ را با شدت بیشتری بکار ببرد، این سه رنگ بکمال سر از تابلو بیرون آورده‌اند و با هم دیگر تعامل هماهنگی دارند. مثلاً برای جلوه‌گری رنگ زرد گروم (chrome) در منظره و نمود بیشتر آن، از قطعه‌ای کوچک از رنگ آبی روشن اولترامارین (ultramarine) در دریا استفاده شده که این آبی-گلی مایل به بنفش باعث می‌گردد که هرچه رنگ زرد در اثر است به خوبی جلوه نماید. (تصویر ۱۰)

به عنوان نمونه‌ای دیگر، مثلثی قرمز در پلان اول تعبیه شده تا که هرچه رنگ زرد لیمویی و سبز ملایم در منظره قرار دارد را نمایان سازد. چراکه رنگ قرمز همانگونه که می‌دانیم رنگ مکمل و متضاد سبز می‌باشد. (تصویر ۱۰)

در پایان با استفاده‌ی دقیقی که از رنگ آبی روشن (phthalo) در شیروانی ساختمان‌های مرکز تابلو و جاهای دیگر اثر شده، هرچه رنگ زرد گروم متمایل به نارنجی وجود دارد به خوبی نمود پیدا کرده است. (تصویر ۱۰)

در کل، از رنگ، تون، هندسه و پرسپکتیو در این اثر به خوبی استفاده شده است که باعث گشته تا این اثر از بسیاری جهات از هارمونی و توازن خوبی برخوردار باشد. همچنین در خصوص کاربرد صحیح این عوامل می‌توان به استفاده از رنگ‌های تند، گرم و اشباع‌شده (زنده) و تیره‌تر در پلان اول و حرکت تونال تدریجی تا پلان‌های موجود در عمق اشاره کرد که این عمل با روشن شدن رنگ‌ها و گرایش آن‌ها به طوسی (یعنی با ازدست دادن درجه‌ی اشباعیت‌شان) و تمایل نسبی آن‌ها به گرایش به رنگی با دمای سرد و مرده، رخ داده است و در نتیجه موجب شده تا حرکت در جهت عمق، تدریجی و ملایم باشد و از این حیث موجب شده که نتیجه‌ای موفقیت‌آمیز و اثری پخته و حساب‌شده، پدید آید. (تصویر ۱۰)

نمونه شماره ۳

قلمدانی ساخت کشور روسیه با غلاف و محفظه‌ی کشویی از جنس خمیر کاغذ با لبه‌های مدور، به ابعاد ۲۳/۸×۴/۶×۳/۶ سانتی متر، بدون رقم هنرمند نقاش و سازنده‌ی قلمدان، ساخته شده در ابتدای قرن ۱۴ هجری قمری، نمونه شماره ۴۴۹ از مجموعه قلمدان‌های ناصر خلیلی. (تصویر ۱۲ و ۱۳)



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



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

در این قلمدان در سطح فوقانی، ترکیب دو دسته گل در بالا و پایین و یک نقاشی فیگوراتیو زنانه در مرکز با پس-زمینه قرمز هندی (Indian Red) وجود دارد و حواشی آن با رشته‌های طوماری طلایی با طرح‌هایی شبیه به اسلیمی تزئین شده است. (تصویر ۱۲)

فیگور موجود در این قلمدان حالتی نیمه‌کمانی و تقریباً مستقیم به خود گرفته است (تصویر ۱۴)؛ رنگ‌های بکاررفته در این فیگور از کنتراست رنگی چندانی با پس‌زمینه برخوردار نیست و هنرمند تنها به کنتراست تونال اکتفا کرده است. رنگ پوست بدن فیگور مزبور که رنگمایه‌ای از زردو نارنجی است، در واقع رنگی از خانواده‌ی قرمزپس‌زمینه می‌باشد که همگی گرم هستند. (تصویر ۱۵)



تصویر ۱۵. فیگور بانو در وجه فوقانی قلمدان شماره ۳. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۸)



تصویر ۱۴. نمایش منحنی نرم و کمانی فیگور، قلمدان شماره ۳. (ماخذ: نگارنده)

فیگور مزبور از لحاظ آناتومی و پرداخت، متوسط است و دست چپ از مچ به بعد، نسبتاً ضعیف اجرا شده، چراکه کوچکتر از حد است و تناسب چندان درستی ندارد و حرکت و شکل و جزئیات آن با یک دست معمولی قابل انطباق نیست. همانگونه که پیشتر گفته شد، عمدتاً از کنتراست تونال برای نمود فیگور، بهره‌گرفته شده است، بصورتی که رنگ زرد آکر و نارنجی بدن، صورت و دست‌ها در تضاد با زمینه‌ی تیره‌ی قلمدان، کنتراست تونال ایجاد کرده است. تنها مورد کنتراست رنگی را می‌توان در رنگ سبز روی لباس زن، در تابلو با زمینه‌ی تیره‌ی قلمدان یافت که تا حدی از لحاظ رنگی، کمک به کنتراست رنگی کرده است. ولی در کل، در این اثر از رنگ‌های اشباع‌شده که با ست شدن در کنار یکدیگر، کنتراست رنگی متناسبی ایجاد کنند، استفاده نشده است. (تصویر ۱۵)

همچنین فیگور به دلیل عدم ارتباط بصری چشمانش با مخاطب، تنها حس ناظر را به بیننده القاء می‌کند و از این جهت بیننده ارتباط عمیقی با اثر برقرار نمی‌کند. (تصویر ۱۵)

دسته گل‌های موجود در پایین و بالای سطح فوقانی قلمدان نیز، کم و بیش با درجه‌ی کنتراست مشابهی کار شده‌اند. البته بغیر از گل روشنی که در پایین، کنتراست تونال و رنگی نسبتاً بیشتری به نسبت سایر گل‌ها با پس‌زمینه ایجاد کرده و در نگاه اول به وجه فوقانی قلمدان، با سرعت بیشتری جلب توجه نموده و نگاه را به خود معطوف می‌سازد. این تضاد از حیث تونی بعلت روشنی گلبرگ‌ها و تیرگی پس‌زمینه است و از نظر رنگی چون در قسمت‌های سایه‌ی گلبرگ‌های این دسته‌گل، رنگمایه‌ای متمایل به سبز مشاهده می‌شود که رنگ مکمل و متضاد قرمز تیره‌ی پس‌زمینه است و موجب می‌شود که این دسته-گل نسبت به سایر اجزای در سطح کار، تاکید و نمود بیشتری پیدا کند. (تصویر ۱۲)

در وجه جنبی قلمدان شاهد یک منظره‌ی معمولی در میانه و طول و دودسته گل در اطراف آن هستیم که بطور غیر متعارف نسبت به سایر قلمدان‌های روغنی مشابه، یکی از دسته گل‌ها در حد فاصل بسته‌شدن کشو و بدنه‌ی قلمدان در وجه جانبی، از میان نصف می‌شود. (تصویر ۱۳)

در خصوص منظره شایان ذکر است که یک منظره‌ی بسیار با هارمونی که در سبک رمانتیسم اجرا شده و در آن عمدتاً از رنگ‌های هم‌خانواده‌ی گرم بهره گرفته شده است که اساساً از رنگ زرد شروع شده و شامل آکر، نارنجی، امبرای خام (Raw Umber)، سینیای خام (Raw Sienna)، سینیای سوخته (Burnt Sienna) و امبرای سوخته (Burnt Umber) و نهایتاً قهوه‌ای سوخته (Burnt Vandyke) می‌باشد. (تصویر ۱۶)



تصویر ۱۶. منظره‌ی نمای جانبی قلمدان نمونه شماره ۳. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۸۸)

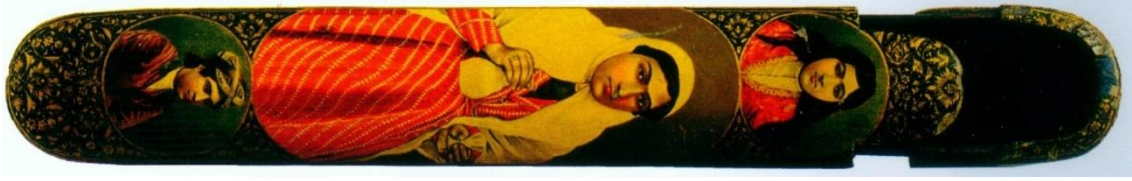
در این اثر نیز در پلان اول از رنگ‌های گرم‌تر و تیره‌تر با کنتراست قوی‌تر استفاده شده و به مرور با نزدیک شدن به پلان‌های عمیق تابلو در دور دست‌ها، رنگ‌ها ملایم‌تر و ضعیف‌تر و با تضاد کمتری نمایش داده شده‌اند که این امر باعث ایجاد حس آرامش در بیننده‌ی اثر می‌شود. هرچه به نماهای نزدیک و اولی تابلو نزدیک‌تر می‌شویم، رنگ‌ها قرابت بیشتری با قرمز پس-زمینه‌ی قلمدان می‌یابند که این امر باعث این می‌شود که منظره‌ی مزبور به نوعی به نظر آید که از زمینه‌ی قلمدان بیرون آمده و با آن هم سنخ شده است. تنها جایی که نسبتاً تا حد کمی کنتراست رنگی اعمال شده، در قسمت‌های کمی از آسمان است که کمی متمایل به سبز بوده و رنگ مکمل و متضاد با قرمز است که رنگی پرکاربرد در کل قلمدان است و حتی روی اثر نقاشی به وفور استفاده شده است. (تصویر ۱۶)

دسته‌گل‌های موجود در اطراف قلمدان نیز از حیث نقاشی و جزئیات و پرداخت رئالیستیکی چندان چنگی به دل نمی‌زنند و تا حدی از لحاظ طرح بچه‌گانه و خام‌دستانه به نظر می‌رسند و برگ‌ها نیز بسیار ضعیف و با تضاد تونی بسیار اغراق‌آمیز کار شده، یعنی از طرفی سبز آنها بیش از حد سیاه است و از طرفی رگ‌برگ‌ها و نقوش روی برگ‌ها، بیش از حد روشن اجرا شده‌اند که حاصل آن باعث شده که قطعات چندان موفقی از این حیث تولید نگردد ولیکن مجموعاً لطمه‌ی چندان به کیفیت کلی قلمدان نمی‌زند. چراکه این تصاویر مثلاً در وجوه جانبی قلمدان، باعث می‌شوند که منظره‌ی مرکزی که از پختگی کاملاً بالاتری برخوردار است، بیشتر مورد توجه قرار گرفته و تمرکز بیننده بر روی آن باشد. (تصویر ۱۳)

در خصوص حاشیه‌ی طوماری شبه اسلیمی از حیث قلمگیری و ظرافت و تقارن، نسبتاً خوب کار شده است. اگرچه در طول حواشی بعضاً با عدم تقارن و توازن کمان‌ها روبرو هستیم. (تصویر ۱۲ و ۱۳)

نمونه شماره ۴

قلمدانی ساخت ایران با غلاف و محفظه‌ی کشویی از جنس خمیر کاغذ با لبه‌های مدور، به ابعاد $21/7 \times 3/6 \times 3/6$ سانتی متر، با رقم هنرمند نقاش: (رقم محمد ابراهیم) و بدون رقم سازنده‌ی قلمدان، ساخته شده در احتمالاً تهران در سال ۱۳۲۷ هجری قمری، نمونه شماره ۴۹۰ از مجموعه قلمدان‌های ناصر خلیلی. (تصویر ۱۷ و ۱۸)



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



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

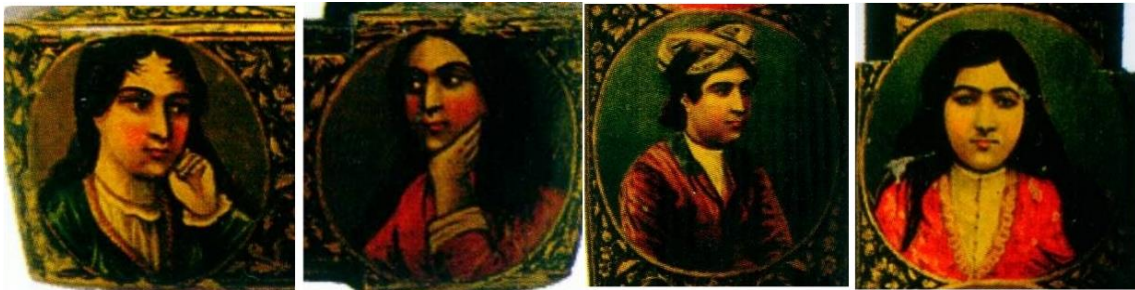
در این قلمدان فیگورهایی با قیافه‌های ایرانی و لباس‌های ایرانی به نمایش درآمده اند. فیگور وسط و پرتره‌ی بالایی وجه فوقانی قلمدان، هردو با مخاطب ارتباط بصری دارند. و بنظر می‌رسد که حرفی برای گفتن داشته باشند. (تصویر ۱۷) فیگور مرکزی قیافه‌ی یک زن کلاسیک ایرانی دوره‌ی قاجار را با آناتومی مربعی با اضلاع قائمه در سر و صورت نشان می‌دهد که حسن جدیت و ثبوت را القا می‌نماید. رنگ قهوه‌ای زرد پس‌زمینه‌ی فیگور مرکزی، ترکیب چندان جذابی با مقنعه‌ی خانم که زرد است، ایجاد نمی‌کند. تمامی رنگ‌هایی که در اطراف فیگور مرکزی کار شده‌اند عموماً در کل، تیره است که این امر باعث ایجاد کنتراست تونال با رنگ‌های روشن مقنعه، صورت و لباس و دامن نارنجی روشن خانم می‌شود و باعث می‌گردد که در نگاه اول به همراه پرتره‌ی فوقانی خوب جلب نظر نمایند. (تصویر ۱۷)

علت نمود همگون پرتره‌ی اولین بانو در وجه فوقانی قلمدان در نظر اول نیز استفاده از کنتراست رنگی قرمز کادمیوم روشن در کنار پس‌زمینه سبز تیره (Viridian Green)، با خط دور سیاهی می‌باشد که موهای بدون پرداخت و خام بانو در تصویر ایجاد کرده است. (تصویر ۱۷ و ۱۹)

صرف‌نظر از دست چپ فیگور مرکزی در وجه فوقانی، که لیوانی کوچک در آن است و دچار ضعف نمایشی از حیث آناتومیک شده است، سایر قسمت‌های فیگور مرکزی اعم از صورت و دست راست، همگی از حیث طراحی صحیح و نرمال بنظر می‌رسد. پرداخت سایه روشن در چهره و دستان این فیگور بصورت تک رنگ اجرا شده و برای ایجاد سایه روشن در آن، از تون-های رنگی استفاده نشده است. و این درحالی است که اگرچه طراحی چهره‌ی افراد در این قلمدان، به سبک نقاشی رئالیست است لیکن رنگ‌گذاری در آن از سبک نقاشان رئالیست و رمانتیسم تبعیت نمی‌کند. (تصویر ۱۷)

در پرتره‌ی بالایی وجه فوقانی نیز صورت زن، مثل گنج بی‌روح و تخت و بدون سایه و عمق چندانی می‌باشد و تا حدودی القاکننده‌ی حسی متافیزیکی توامان با وحشت است. (تصویر ۱۷ و ۱۹)

پرتره‌ی تحتانی در وجه فوقانی نیز نمایی از حالت سه رخ مردی با لباس‌های سنتی ایرانیست که نگاهی مبهم به سمت راست دارد که در کل بدون استفاده‌ی کافی از پارامترهای کنتراستی رنگی، اجرا شده است. اگرچه برای قسمت‌هایی نظیر گونه-های مرد و لباس او که رو به قرمز است، در پس‌زمینه از رنگ سبز تیره برای ایجاد تضاد رنگی استفاده شده است. و همچنین صورت روشن مرد با این پس‌زمینه‌ی سبز، تضاد تونال ایجاد می‌کند ولی در کل، تلاش زیادی برای تمییز و کنتراست رنگی در این سه پرتره اعمال نشده است. (تصویر ۱۷ و ۱۹)



تصویر ۱۹. تصویر پرتره‌های موجود در قسمت فوقانی و جانبی قلمدان شماره ۴. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۹)

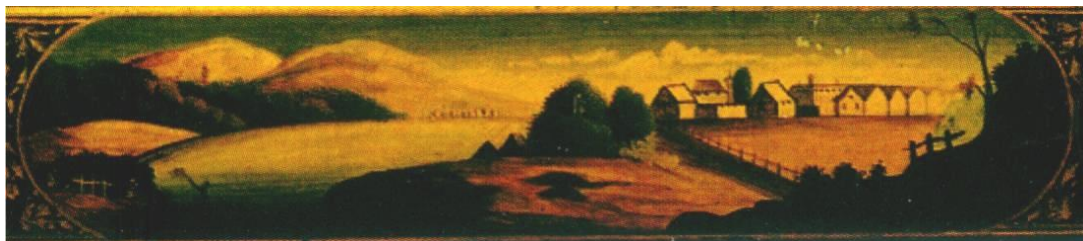
از نکات منفی نمای فوقانی این است که فیگور زنانه‌ی مرکزی قلمدان، به علت داشتن تون روشن نارنجی در آن، در نگاه اول به نظر می‌رسد که بطور معلق روی سر مردی که در قسمت تحتانی وجه فوقانی است، قرار گرفته و خط دور قطعه‌ی میانی نتوانسته به علت قوت تونی و اشباعیت (Saturation) رنگ نارنجی، حائل مؤثری بین قطعه‌ی میانی و تصویر پرتره‌ی کوچک مرد روی قلمدان باشد. (تصویر ۱۷)

در وجه جانبی قلمدان، دو صورت زنانه در طرفین طول قلمدان کار شده و در وسط یک منظره به چشم می‌خورد. (تصویر ۱۸) چهره‌ی بانوی موجود در سمت چپ کناره‌ی قلمدان، اگرچه از کیفیت طراحی خوبی برخوردار است، لیکن دست آن، مانند نمونه آثار دیگری که اشاره شد، خشک و دچار ایرادات آناتومیک است و قرمزی گونه‌های صورت این بانو که قرمز ورمیلیون (Vermilion) است، قرمزی شاد، زنده و اشباع شده‌ی (Saturated) می‌باشد و این نقاشی با داشتن پس‌زمینه‌ی سبز (Viridian) در روبروی صورت این بانو، باعث چشمگیرتر شدن گونه‌هایش شده است. (تصویر ۱۸ و ۱۹)

در سمت دیگر، یعنی سر قسمت کشویی قلمدان، تصویر بانوی دیگری بصورت سه رخ نقش بسته است که هردو فیگور کناری قلمدان با نگاه به سمت مرکز قلمدان، چشم مخاطب را به مرکز منظره دعوت، هدایت و جلب می‌کنند. (تصویر ۱۸ و ۱۹) در فیگور واقع در سمت راست ضلع جانبی قلمدان، دست دچار اشکال جدی آناتومیک است و در گونه‌ها و قسمت جلویی لباس از قرمز زنده‌ی ورمیلیون (Vermilion)، استفاده‌ی بی‌دلیل شده است. زیرا که وجود سبز تیره در پس‌زمینه باعث تضاد زیاد و نمود اغراق‌آمیز و شدید این دو قسمت قرمز شده است که دلیل منطقی‌ای برای این اجرا به نظر نمی‌رسد؛ جز این که هدف نمایش شادابی و سرزندگی در رخسار این دو زن باشد که باز هنرمند در این زمینه ناموفق بوده است. همچنین چشم‌های فیگور سمت راست، دارای خشونت و رعب و هراس زیادی است که احتمالاً بدلیل عدم تسلط نقاش بوجود آمده است. (تصویر ۱۸ و ۱۹)

در خصوص منظره‌ی واقع در کناره‌ی قلمدان، باید گفت که در آن نه از رنگ‌ها بصورت دلپذیری استفاده شده و نه تون‌های مناسبی به کار گرفته شده است. در پلان‌های اول، دوم و سوم، بوته‌ها و برگ‌های درختان دارای اکثریت تیره‌ی روبه سیاه هستند که قاعدتاً حداکثر می‌بایستی این تیرگی فقط در پلان اول به کار می‌رفت و این امر باعث شده که اثر، موفقیتی در ایجاد حس تدریجی عمق کسب نکرده است. (تصویر ۲۰)

ایراد دیگر این است که در پلان دوم که یک‌سری خانه در یک ردیف قرار گرفته‌اند، باز هم تون تیره‌ترین در خط دور وجود دارد که روش خام‌دستانه‌ای در اجرای یک کار رئالیستی است. همچنین تضاد نامطلوب سبز تیره در آسمان و قهوه‌ای روبه قرمز در پیش‌زمینه و برخی جاهای دیگر منظره، نوعی تضاد ناخوشایند حاد بوجود آورده که در بیننده حس تنش را تقویت می‌کند. (تصویر ۲۰)



تصویر ۲۰. منظره نمای جانبی قلمدان نمونه شماره ۴. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۹)

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

مهمی به نظر نمی‌آید. در عین حال اگرچه خطوط راهنمای سمت چپ این منظره، چشم بیننده را به سمت مرکز تصویر هدایت می‌کند، خطوط واقع در نیمه‌ی سمت راست این منظره، چشم را از میانه‌ی تصویر به سمت راست و بیرون، منحرف می‌سازد و در کل، شاهد یک حرکت از چپ به راست در سرتاسر طول منظره خواهیم بود که در انتهای سمت راست منظره، حضور یک درخت و گردش شاخه‌ی آن به سمت درون منظره، مقداری چشم بیننده را دوباره به درون اثر باز می‌گرداند. اما با این حال در این اثر با ضعف در منظره‌ی پردازی و بی‌تکنیکی و کم کیفیتی در اجرا روبرو هستیم. (تصویر ۲۱)



تصویر ۲۱. نمایش منحنی‌ها و خطوط راهنما در منظره‌ی جانبی قلمدان نمونه شماره ۴. (ماخذ: نگارنده)



تصویر ۲۲. مجموعه نقوش ختایی بکارگرفته شده در تزیین قلمدان نمونه شماره ۴، در سطوح فوقانی و جانبی. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۹)

طرح ختایی‌های حاشیه‌ای قلمدان که از شاخصه‌های نمونه‌های قلمدان اجراشده به‌دست هنرمندان ایرانی است، در حد متوسط بوده و این متوسط بودن بدلیل عدم دقت کافی در اجرای طرح‌های ختایی و نقش بستن اجزای مفردات ختایی با یک حرکت قلم و کاسته شدن از جزئیات آن‌ها، رخ داده است. (تصویر ۲۲)

نمونه شماره ۵

قلمدانی ساخت ایران با غلاف و محفظه‌ی کشویی از جنس خمیر کاغذ با لبه‌های مدور، به ابعاد ۳/۳ × ۲۰/۸ × ۳/۵ سانتی متر، با رقم هنرمند نقاش: (سمیرمی) و بدون رقم سازنده‌ی قلمدان، ساخته شده در اصفهان، اوایل قرن ۱۴ هجری قمری، نمونه شماره ۴۸۵ از مجموعه قلمدان‌های ناصر خلیلی. (تصویر ۲۳ و ۲۴)



تصویر ۲۳. قلمدان کاغذی ایرانی، نمای بالا، ابعاد ۳/۳ × ۲۰/۸ × ۳/۵ س. م، رقم سمیرمی، تهران، اوایل قرن ۱۴ ه. ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۷)



تصویر ۲۴. قلمدان کاغذی ایرانی، نمای جانبی، ابعاد ۳/۳ × ۲۰/۸ × ۳/۵ س. م، رقم سمیرمی، تهران، اوایل قرن ۱۴ ه. ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۷)

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

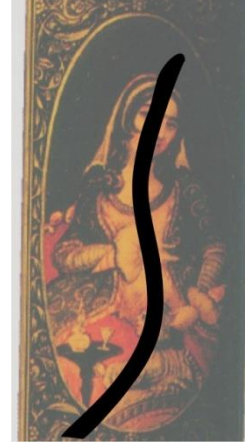
در اولین فیگور که در ردیف بالای سطح فوقانی قلمدان واقع است، دختری با نگاه و حالتی در حال تفکر به نمایش درآمده که دارای تضاد تونال زیبایی با پس‌زمینه‌ی قهوه‌ای آکر دو تونه است. اگرچه در این قطعه، کنتراست رنگی بطور نامحسوس اعمال شده و در پس‌زمینه همراه با رنگ آکر، کمی سبز نیز مشهود است که رنگی متضاد با لباس قرمز دخترک است و باعث تاکید بر فیگور او شده است؛ لیکن به جهت استفاده‌ی استادانه از سایه‌های مناسب و ایجاد هماهنگی و هارمونی رنگی با پس‌زمینه، انصافاً کار مطبوعی حاصل گشته است. (تصویر ۲۳)

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

در فیگور دوم، تصویر زنی مشهود است که احتمالاً کودک و یا عروسکی در نزدش می‌باشد. این فیگور با حالتی از بدن که کمانی مرکب است، (تصویر ۲۵) با نگاهی خیره به سمت مخاطب، حسن ملایمی را القا می‌نماید. نکته‌ی دیگر راجع به این فیگور، استفاده از نور و رنگ‌های روشن در کمان مرکزی اثر می‌باشد که شامل صورت مهرب، گلو، سرسینه و قسمت میانی عرضی بدن تا انتهای مشهود دامن است که نور را در مرکز نمایش داده و با شنل تیره و سپس پس‌زمینه‌ی تیره‌تر، بر حسن نورانیت هرچه بیشتر فیگور، تاکید شده است. (تصویر ۲۶)



تصویر ۲۶. فیگور بانوی میانی در وجه فوقانی قلمدان شماره ۵. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۷)



تصویر ۲۵. نمایش منحنی نرم و کمانی فیگور میانی، قلمدان شماره ۵. (ماخذ: نگارنده)

در فیگور سوم، در وجه فوقانی قلمدان، تصویر زن دیگری نقش بسته که همانند فیگور اول، در تصویرگری آن از کنتراست قوی استفاده نشده است. (تصویر ۲۳)

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

نگاه‌های زنان نیز به ترتیب از بالا، ابتدا گردش به سمت راست دارد و در فیگور میانی، روبرو را می‌نگرد و در فیگور تحتانی رو به چپ است که از بالا به پایین به ترتیب و به آرامی توجه مخاطب را از طرف راست به چپ معطوف می‌نماید.

در نقاشی فیگور سوم، پس‌زمینه که ترکیبی از سینای سوخته (Burnt Sienna) است، توانسته به خوبی با چهره و دست‌ها ترکیب بصری هارمونیک و با لباس سبز زن تصویر شده، ارتباط تضادی رنگی و با پیراهن او، ارتباط هارمونیک تونی برقرار نماید. و در نهایت در دامن زن از رنگی خنثی و تیره استفاده شده که تا مانند مورد قلمدان نمونه ۴، موجب حس تعلیق فیگور نگردد و پایان متناسبی داشته باشد. (تصویر ۲۳)

در سطح جانبی اثر، در دو طرف بیضی‌های کوچکی شامل نگاره‌هایی از پرندگان و در وسط بصورت طولی یک منظره تصویر شده است. این منظره، چه از حیث کنتراست تونی و چه رنگی، چندان با تاکید کار نشده و در کل روبه تیرگی و سیاهی موجود در پس‌زمینه‌ی قلمدان دارد. (تصویر ۲۴)

منظره‌ی این اثر از چندان تضاد و تطور رنگی برخوردار نیست و در کل، سنگینی تون‌های تیره آنقدر زیاد است که جزئیات چندان قابل تشخیص و تمییز نمی‌باشد. و این بجز آبی‌های گرم غیر اشباع موجود در اکثر سطح اثر است که ایجاد تضاد با رنگ مکملش یعنی نارنجی نموده است. حال چه این نارنجی از نوع زرد- نارنجی باشد که در آسمان است و چه از نوع قرمز- نارنجی که در سطح بعضی کوه‌ها و زمین وجود دارد. (تصویر ۲۴)

وانگهی در خصوص پرنده‌های منقوش در دو طرف قلمدان، حائز ذکر است که پرنده‌ی موجود در قسمت سمت چپ در وجه جانبی قلمدان، چندان تطابقی با حالت واقعی یک پرنده ندارد. ولی اگر آن‌را تصویرگرانه لحاظ کنیم، از تنالیته و رنگ‌آمیزی خوبی برخوردار است. بخصوص بخاطر تضاد ملایم همراه با هارمونی سبز تیره روی پرنده با زرد- نارنجی آسمان. (تصویر ۲۴) پرنده‌ی دیگری که در قسمت کشویی قلمدان نقش بسته است، از چندان جذابیت و ثقل بصری برخوردار نیست و در کل به نظر می‌رسد که هنرمند بنا نداشته که وجه جانبی قلمدان، چندان جلب نظر نماید. (تصویر ۲۴) در این اثر طرح‌های ختایی نیز مانند سایر نمونه‌های ایرانی، نسبتاً خوب و متقارن و با ظرافت کار شده است.

نمونه شماره ۶

قلمدانی ساخت ایران با غلاف و محفظه‌ی کشویی از جنس خمیر کاغذ با لبه‌های مدور، به ابعاد ۳/۹ سانتی متر، با رقم هنرمند نقاش: (سمیرمی) و بدون رقم سازنده‌ی قلمدان، ساخته شده در اصفهان، ۱۳۲۱ هجری قمری، نمونه شماره ۴۸۳ از مجموعه قلمدان‌های ناصر خلیلی. (تصویر ۲۷ و ۲۸)



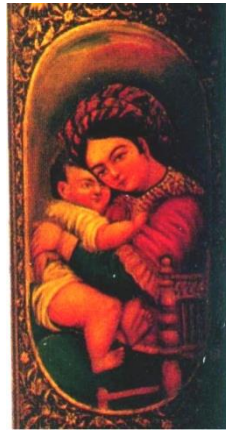
تصویر ۲۷. قلمدان کاغذی ایرانی، نمای بالا، ابعاد ۳/۹ × ۲۲/۱ × ۳/۹ س. م، رقم سمیرمی، تهران، اصفهان ۱۳۲۱ ه. ق. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۶)



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

در این قلمدان در سطح فوقانی، یک تصویر مرکزی در پانل عمودی با دو تصویر محدود در قاب بیضی بالای و پایینی با موضوع پرنده به چشم می‌خورد. در تصویر مرکزی که زنی در حال نشسته، بچه‌ای را در آغوش دارد (تصویر ۳۰) که کپی از روی تابلوی رافائل با عنوان (Madonna Della Seggiola) می‌باشد. (تصویر ۲۹)

این اثر که یک کپی ضعیف از کار رافائل است، در نقاط مختلف دچار ایراد می‌باشد. از جمله دست و پای بچه و مادر، همگی دچار ضعف و ایرادهای آناتومیک می‌باشند. پیشانی نورانی مادر که قسمت فوقانی و پرنور مثلث بدن اوست و سپس گلو و گونه‌هایش با منتج شدن به تون‌های گرم و روشن زرد کروم (chrome) که در احاطه‌ی رنگ‌های تیره‌ی پس‌زمینه قرار دارند، باعث جلب نظر مخاطب در وهله‌ی اول می‌شوند. (تصویر ۳۰ و ۳۱)



تصویر ۳۰. فیگور بانو و فرزند در وجه فوقانی قلمدان شماره ۶.

تصویر ۲۹. تابلوی (Madonna Della Seggiola) ،

(خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۶)

قطر دایره ۷۱م، اثر رافائل، فلورانس ۱۵۱۳ میلادی. (Wikimedia, ۲۰۱۳)

دامن سبز تیره‌ی مادر باعث شده که اثر به خوبی در پس‌زمینه‌ی تیره‌ی قلمدان الحاق گردد و در آن مانند بانوی میانی در نمونه قلمدان شماره ۴، معلق نباشد. قرارگرفتن سر و گردن مادر بطور کج و مورب باعث ایجاد و انتقال احساس آرامش گردیده است. شایان ذکر است، علاوه بر رنگ نورانی پیشانی مادر که در اثر حرکت آرام تون‌ها که با شروع از لباسی به رنگ قرمز و سپس گردن و گونه‌هایی به رنگ نارنجی، نهایتاً به پیشانی با رنگ زرد گروم منتهی گشته و باعث جلب نظر مخاطب به آن شده است؛ علت دیگر کشش نگاه مخاطب به راس این فیگور، شکل مثلی ترکیب بچه و مادر است که باعث شده خطوط مورب، چشم مخاطب را آرام آرام به سمت راس مثلث سوق دهند و باعث جلب نظر به این قسمت شود. همچنین سه لایه نوار هلالی پارچه‌ای که بافتی راه راه با خطوط شعاعی روشن و تیره دارد، باعث القای وجود یک هاله‌ی نور در دور سر مادر و ایجاد توجه بیشتر و تاکید بر شخصیت حضرت مریم(س) شده است. (تصویر ۳۰ و ۳۱)



تصویر ۳۱. نمایش منحنی‌ها و خطوط راهنما در فیگور مادر و فرزند، نقاشی پرندگان در دو قاب بالا و پایینی از وجه فوقانی

قلمدان شماره ۶. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۶)

قلمدان شماره ۶. (ماخذ: نگارنده)

در سطح فوقانی قلمدان، در دو قطعه‌ی بیضی شکلی که تصویر پرنده‌هایی در آن‌ها می‌باشند، بنظر می‌رسد که تلاشی به میزان کافی شده است تا این دو قاب، به عنوان نماد مرکزی جلب نظر نکنند و به نوعی جهت ایجاد و تاکید روی قطعه‌ی فیگور مرکزی، این دو قطعه‌ی در طرفین تا حدی بطور منطقی قربانی شده‌اند. از این جهت در این دو قطعه‌ی بیضی شکل، رنگ‌ها اساساً تیره می‌باشند و تون‌های روشن که احیاناً باعث کنتراست و بالطبع جلب نظر بیشتر می‌شوند، به جز در افق، کمتر به چشم می‌خورند. در ضمن، پس‌زمینه‌ی این دو قطعه تقریباً رنگ‌های مشابهی دارند و بنظر می‌رسد که هر دو یک‌جا را به تصویر کشیده‌اند. (تصویر ۳۲)

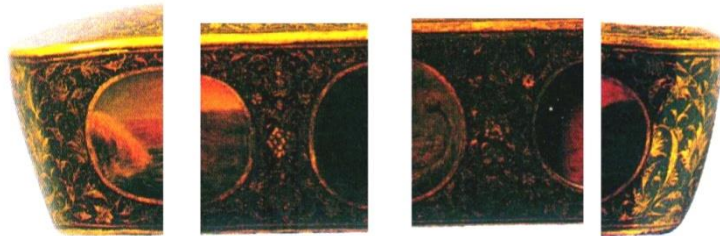
در وجه جانبی دو تصویر محدود در دو طرف نمایش داده شده و در مرکز، یک قطعه‌ی افقی بصورت طولیست که شامل دو شیر در یک منظره‌ی در حال غروب است که یکی به صورت نیمرخ و دیگری روبه مخاطب دارد که اگرچه در ظاهر از آناتومی خوبی برخوردارند، لیکن رنگ‌ها به سبک تابلوهای رنسانس، بسیار تیره و کم کنتراست می‌باشد. (تصویر ۲۸)

ضمناً در دوقطعه‌ی منظره که در قاب‌های بیضی در طرفین قرار دارند و در قطعه‌ی سمت چپ، تصادفاً از رنگ‌های روشن‌تری در بخشی از آسمان و در قسمت نورانی یکی از صخره‌ها، استفاده شده که باعث ایجاد تضاد و نمود بیشتری گردیده است و چون این قطعه‌ی مرکزی اثر نیست، اگرچه فی نفسه اشکالی ندارد و زیبا هم است؛ ولی به‌نظر می‌رسد که بیشتر از حتی تصویر مرکزی شیرها، جلب نظر می‌کند که این یک نکته‌ی منفی است. (تصویر ۲۸)

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



تصویر ۲۳. تزئینات نقوش ختایی بر وجه فوقانی قلمدان نمونه شماره ۶. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۶)



تصویر ۲۴. تزئینات نقوش ختایی بر وجه جانبی قلمدان نمونه شماره ۶. (خلیلی، ۱۳۸۶: ۴۰۶)

نتیجه‌گیری

آنچه که در مطالعه‌ی عموم آثار روسی مبرهن است، این است که، آنجا که در کل نقاشی، فیگور و یا منظره به سبک رئالیسم و یا رمانتیسم انجام شده، کارها عمدتاً قوی و یا متوسط و به ندرت ضعیف می‌باشد که این احتمالاً نتیجه‌ی سنت نقاشی غرب است که متمرکز بر این سبک‌ها بوده و در طول قرن‌های متمادی، پرورده و در غرب بین هنرمندان بسیاری فراگیر شده است. این نوع نقاشی آنجا که در اجرای مناظر بکارگرفته شده، عموماً از مناظر بومی مناطق مختلف قاره‌ی اروپا شامل مناطق سرسبز و با طراوت و در کل هر اتمسفر و فضایست که از چنین آب و هوایی منتج می‌گردد؛ نظیر آب و هوای مه‌آلوده. نورپردازی فضاهای سبک رمانتیک در اروپا در تضاد با آب و هوای گرم و خشکی است که عموماً در مناطق و کشورهای مسقر در خاورمیانه قرار دارد که در این نوع آب و هوا، مناطق سرسبز همه جا وجود ندارد و به عنوان مثال، اتمسفر مه‌آلود که بعلت وفور آب و رطوبت در اروپا، تقریباً همیشه ملموس است، در آب و هوای کشورهای خاورمیانه‌ای، کمتر وجود دارد که خود این امر بعنوان عامل قدرتمندی در ایجاد جو رمانتیک، تاثیر عمده‌ای دارد و نیز کلاً طیف رنگ‌ها و تنالیته‌ی رنگ‌ها که عملاً نقش مستقیمی در ایجاد اتمسفر و فضای نقاشی ایفا می‌کند، در این دو مکان متفاوت است.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

و یا منظره‌پردازی هنرمندان روسی که اصولاً رئال و رمانتیک می‌باشند، است. (یعنی در سبک Realism, Romanticism)

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

منابع و مآخذ

- ۱) ادیب برومند، عبدالعلی، (۱۳۶۶)، هنر قلمدان، تهران: وحید.
- ۲) خلیلی، ناصر.د، رفیعی سخایی، سودابه، (۱۳۸۶)، کارهای لاک، تهران: نشر کارنگ.
- ۳) کریم زاده تبریزی، محمدعلی، (۱۳۷۹)، قلمدان و سایر صنایع روغنی ایران، لندن: ساتراپ و مستوفی.
- ۴) ذکا، یحیی، (۱۳۶۶)، لباس زنان ایران، چاپ اول، تهران: نشر اداره موزه‌ها و فرهنگ عامه.
- ۵) تاجری، بیوک، (۱۳۹۱)، سبک های نقاشی فولکوریک روسی، بازیابی در ۱۶ اسفند ۱۳۹۱
<http://pooyamoshavereh.persianblog.ir/post/۶۱۵۵>
- ۶) Wikimedia, (Retrieved ۲۵ September. ۲۰۱۳)
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael_Madonna_della_seggiola.jpg

