هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دورۀ ۲۲، شمارۀ ۲، تابستان ۱۳۹۶

رقم مسجع: علل و رویکرد مذهبی- اجتماعی آن

یعقوب آژند*

استاد دانشکدۀ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۶/۲۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۱/۲۴)

چکیده

این مقاله مبتنی بر این فرضیه است که ظهور رقم مسجع در نقاشی اواخر دورۀ صفوی، افشاریه، زندیه و اوایل قاجار، بنا به مصالح مذهبی و لزوم اجتماعی و اقتصادی بوده است. از مکتب اصفهان به بعد که نقاشی تا حدودی از حصار دربار بیرون آمد، در جامعۀ اصفهان بسط و گسترش یافت و با زندگانی روزمرۀ مردم گره خورد، نقاشان با معضل مقبولیت آن در بین عامه مردم مواجه شدند؛ چون نقاشی از دورۀ اسلامی بنا به مسائل کلامی و مذهبی همچنان در هاله‌ای از حرمت قرار گرفته بود و گرچه گذشت ایام، این دیدگاه را تا حدودی تلطیف کرده بود، پیکرنگاری نزد گروه‌هایی از جامعه همچنان در معرض بی‌مهری قرار داشت. نقاشان برای حل این معضل به رقم‌هایی روی آوردند که مفهوم دوپهلو داشت: یکی مفهوم مذهبی و دیگری حرفه‌ای. شیوۀ فرنگی‌سازی هم که از نیمه‌های سدۀ دهم هجری در نقاشی ایران شروع شده بود، به کمک نقاشان آمد و آنها با گنجاندن پیکره‌های فرنگی، مناظر و مزایای اروپایی در آثار خود، درواقع به نوعی فرافکنی مفهومی پرداختند و تاحدودی توانستند معضل حرمت در نقاشی‌های پیکرنگارانه را حل کنند. در این مقاله با روش استقرایی و فرایند وصف و ارزیابی و تحلیل، علل و عوامل موضوع تتبع می‌شود.

واژگان کلیدی

ترقیمه، رقم مسجع، علی اشرف، یا صادق‌الوعد، یا صاحب‌الزمان.

* تلفکس: ۶۶۴۱۵۲۸۲-۰۲۱، E-mail: Yazhand@ ut.ac.ir.

مقدمه

رقم یا ترقیمه در اصطلاح کاتبان و نقاشان به عبارات یا کلماتی اطلاق می‌شد که معمولاً در پای اثر خود می‌نهادند یا پس از پایان کتابت، در انجامهٔ کتاب، از نام و نشان خود و تاریخ کتابت و از مکان آن یاد می‌کردند. نقاشان و کاتبان بنا به درجهٔ منزلتی که در قلمرو هنر می‌یافتند، در رقم خود از عناوین «راقمه...»، «صوّره...»، «مشقّه...»، «کتبه...» و نظایر آن استفاده می‌کردند. مثلاً کاتبی که مراحل نخستین کتابت را می‌گذراند، از عبارت «سوّده...» استفاده می‌کرد و نقاش یا کاتبی که در مرحلهٔ متوسط شاگردی بود و حق داشت از آثار استادش کتابت یا نقاشی کند، از کلمهٔ «مشقّه...» بهره می‌گرفت. کاتب و نقاشی که به حد کمال استادی می‌رسید، کلمهٔ «کتبه...» و «نمقّه...» را در رقم خود ثبت می‌کرد.

اصولاً هریک از عبارات و عناوینی که در ترقیمه ثبت می‌شد، دربردارندهٔ وجهی موجه، اخلاقی و حرفه‌ای بود و به بعضی از فواید فرهنگی و اخلاقی اشاره داشت. درج نام و نشان نقاش و مکان نقاشی و نام هنرپرور، جدا از اینکه سنتی از آداب هنرورزی محسوب می‌شد، از شناسنامه‌های آثار هنری هم بوده است (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۶۵۲). در نظر ارباب ادب، رقم معانی مختلف داشت. فرهنگ‌نامه‌های فارسی، این تنوع معانی آن را نشان می‌دهد. اما آنچه در این مقاله مدنظر است، معنی و مفهوم خاص آن در قلمرو نقاشی است. حافظ می‌گوید:

یاد باد آنکه نهانت نظری با ما بود
رقم مهر تو بر چهرهٔ ما پیدا بود

حافظ در شعر دیگری دو مفهوم از «رقم» را در یک جا جمع کرده است:

نام حافظ رقم نیک پذیرفت ولی
پیش رندان رقم سود و زیان این‌همه نیست

که در مصرع نخست، معنی نقش و نشان و... دارد و در دومی، بر نشانهٔ اعداد اشاره می‌کند. در اصطلاح نقاشان، رقم‌زدن معنای امضاکردن داشت و با این معنا در متون دورهٔ صفوی هم ثبت شده است. در *تذکرةالملوک* آمده: «وتیول و همه‌ساله و تنخواه قاطبه قورچیان ملازم دیوان، بعد از تصدیق و تجویز عالیجاه قورچی‌باشی، به رقم وزیر دیوان اعلی رسید...» (میرزا سمیعا، ۱۳۶۸: ۷) یعنی وزیر دیوان اعلی آن را امضا می‌کرد. هدف نقاش از رقم‌زنی بر پای اثر خود، همانا امضاکردن و مخلدگردانیدن آن به نام خود بود. باز مثال از حافظ می‌آوریم:

گر دیگری به شیوهٔ حافظ زدی رقم
مقبول طبع شاه هنرپرور آمدی

گاهی رقم و رقم‌زنی را در مفهوم نقاشی و صورتگری می‌گرفتند. نظامی گوید:

به خوبان گفت آن صورت بیارید
که کردست این رقم، پنهان مدارید

در *مجمل التواریخ و القصص* آمده: «منصور بفرمود تا مهندسان خط‌ها درکشیدند و سوق‌ها و بازارها و مسجد جامع بادید آوردند... و قصرها و دیوان‌ها و روستای‌ها از بیرون شهر رقم‌زدند [یعنی نقش و نگار زدند] و باغ‌ها و آسیاب‌ها بادید آوردند» (بهار، ۱۳۱۸: ۵۱۴).

۱. تحول در رقم‌زنی

اینکه در رقم‌زنی‌ها واژگانی همچون الاحقر، کمینه، العبد، المذنب، پیرغلام، غلام‌زاده و نظایر آن از اجزا تلقی می‌شد و در بین هنرمندان کاربردی عمومی داشت، گمانه‌زنی‌های گوناگونی صورت گرفته و به‌ویژه آن را به بلندنظری، تواضع و فروتنی ذاتی هنرمندان نسبت داده‌اند (تجویدی، ۱۳۷۵: ۱۲۲). اینکه هنرمندان در آثارشان از ثبت نام و نشان خویش پرهیز می‌کردند، به «عدم تشخیص موضع و مقام اجتماعی، خصلت گروهی تولید هنری و به‌تبع معیارهای اخلاقی و شخصیتی» منسوب کرده‌اند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۲۵۵،۵۶). شاید بخشی از این واقعیت‌ها بر این معیارها استوار باشد؛ ولی پاره‌ای دیگر را باید در فرایندها و واقعیت‌های تاریخی بازجست. مهم‌ترین عامل را باید در حضور هنرپرور در پروژه‌های هنری و سرمایه‌گذاری او در آن جست‌وجو کرد. هنرپرور، قدرقدرت بود و همه چیز را در پوشش قدرت خود قرار می‌داد و در ساختار کارگاه هنری کتابخانهٔ سلطنتی، تنها به هنرمندی اجازهٔ ثبت نام و نشان می‌داد که در صدر هنرمندان دیگر قرار داشت یا به‌اصطلاح، نقاش‌باشی محسوب می‌شد. در این صورت هم، تأکید بر نام هنرپرور در کنار نام هنرمند، جزو اصول اصلی بود. از اینجاست که رقم‌هایی همچون «جنید سلطانی» منسوب به سلطان احمد جلایری، جعفر بایسنقری منسوب به بایسنقر میرزا، رضا عباسی منسوب به شاه عباس اول، شیخی عباسی منسوب به شاه عباس دوم، احمد سلطانی منسوب به شاه سلطان حسین و... شکل گرفت.

سیاق رقم‌زنی هنرمندان از دورهٔ شاه تهماسب به بعد که سایهٔ هنرپرور قدرقدرت از سر هنرمندان برداشته شد، شکاف برداشت و هنرمندان در ثبت نام و نشان خود بر پای آثارشان دست بازی پیدا کردند. شاه تهماسب طبق نوشتهٔ اسکندربیک ترکمان، بنا به دلایلی، از حمایت هنرمندان در دربار دست کشید و هنرمندان ناگزیر، از برای پیداکردن هنرپرور دیگر پراکنده شدند و نزد حامیان دیگر رفتند. اسکندربیک ترکمان می‌نویسد: «و اصحاب کتابخانه را... مرخص ساخته بودند که به جهت خود کار می‌کردند» (۱۳۵۰، جلد۱: ۱۷۴). ازجملهٔ آنها مولانا عبدالجبار استرآبادی بود که «کارخانهٔ نقاشی دایر ساخته بود» (همان: ۱۷۵) یا میر زین‌العابدین بود که «شاگردانش کارخانهٔ نقاشی دایر ساخته و کار می‌کردند» (همان: ۱۷۴).

رهایی هنرمندان از چنبر دربار، نقاشی را از سلطهٔ آن بیرون آورد و در جامعه رواج داد و حمایت و هنرپروری را بین بعضی از طبقات جامعه متداول کرد. سراغ داریم که نقاشان و کاتبان در بازار قزوین که تختگاه صفویان بود، دکان هنری داشتند و به خرید و فروش آثار هنری هنرمندان مشغول بودند (قاضی احمد قمی، ۱۳۵۹، جلد۱: ۵۱۵،۱۶). با انتقال پایتخت به اصفهان و شکل‌گیری مکتب اصفهان، حرکتی جدید در هنرپروری و رقم‌زنی هنرمندان پدید آمد و علاوه بر دربار و درباریان، بعضی از طبقات اجتماعی و حتی شماری از کسبه، سیاحان و تاجران اروپایی به حمایت از آثار هنری پرداختند و رقم‌زنی هنرمندان ارزشی درخور پیدا کرد. فروش آثار تجسمی در بازار اصفهان رونق گرفت و نه‌تنها شامل آثار هنرمندان ایرانی، بلکه هنرمندان خارجی نیز شد. سراغ داریم که در بازار قیصریهٔ اصفهان، یک نفر از اهالی ونیز به نام الکساندر اسکودندولی[1] حجرهٔ آثار هنری ازجمله نقاشی‌های اروپایی داشت (دلاواله، ۱۳۸۰، جلد۱: ۸۹۹).

۲. تحول در دیدگاه

یکی از تحولات مهم سدهٔ یازدهم هجری (هفدهم میلادی) در نقاشی ایران، طلیعهٔ ایجاد سبکی به نام فرنگی‌سازی بود که اسکندربیک ترکمان ابتکار و ابداع آن را به شیخ محمد سبزواری نسبت می‌دهد (۱۳۵۰، جلد۱: ۱۷۶). اما اثری از فرنگی‌سازی شیخ محمد باقی نمانده است. نمونه‌هایی از فرنگی‌سازی را می‌توان در آثار صادقی‌بیک افشار، رضا عباسی، معین مصور، شیخ عباسی و محمد شفیع عباسی مشاهده کرد.

شیوهٔ فرنگی‌سازی در اواخر سدهٔ یازدهم هجری در دست هنرمندانی همچون علیقلی بیک جبادار و محمد زمان به مراحل تکامل خود رسید. آنها با بهره‌گیری از آثار چاپی اروپایی به بازسازی آن آثار می‌پرداختند و از حضور نقاشان اروپایی در دربار صفویان بهره می‌گرفتند و با جزئیات و اصول شیوهٔ فرنگی نقاشی آشنا می‌شدند. شیوهٔ فرنگی‌سازی به غیر از بهره‌گیری از حجم‌نمایی و سایه‌روشن‌کاری در ساختار اثر، بیشتر شامل مضامین و موضوعات اروپایی ازجمله مناظر و مرایا، زنان و مردان اروپایی در حال معاشقه، شیخ صنعان و دختر ترسا، معماری اروپایی و... می‌شد و مخاطبان ایرانی با نظری گذرا به آنها، به نقاط افتراق آنها با آثار نگارگری سنتی ایران پی می‌بردند.

شاید یکی از دلایل رویکرد نقاشان به شیوهٔ فرنگی‌سازی، به‌ویژه در روی قلمدان‌ها و قاب آینه‌ها، سلب مسئولیتشان از زیر بار تحریم نقاشی در اسلام بوده باشد که هنوز در جامعهٔ ایران به نوعی برقرار بود. آنها با تأکید بر فرنگی‌سازی و تقلید از آثار فرنگی، بار مسئولیت را به دوش فرنگی می‌انداختند و خود را خلاص می‌کردند. تحول و ترقی شیوهٔ فرنگی‌سازی در دورهٔ افشاریه و زندیه، گواهی بر این ایده و عقیده بود. یک تحول دیگر از سقوط حکومت صفوی در نیمهٔ اول سدهٔ دوازدهم هجری برخاست. حکومت صفویان پس از سالیان سلطه بر جامعهٔ ایران، ویژگی‌ها، رویکردها و سیاست‌های ویژهٔ خود را در حوزه‌های مذهبی، اجتماعی و اقتصادی، در جامعه تعمیق کرده و تسری بخشیده بود. در دورهٔ شاه سلیمان و شاه سلطان حسین، دیدگاه‌های تنگ کلامی و مذهبی بر دربار حاکم شده بود. از معضلاتی که دربار صفوی با آن مواجه بود، حضور مبلغان مذهبی فرقه‌های مختلف مسیحی در ایران بود که به‌ویژه شامل کرملی‌ها (پادریان‌ها)، فرانسیسکن‌ها، ژزوئیت‌ها و امثال آنها می‌شد که برای تبلیغ مذهب راهی ایران می‌شدند. در این دوره، مناظره‌هایی که بین علمای شیعه با مسیونرهای مسیحی در باب موضوعات و مسائل مذهبی اتفاق افتاده است، اندک نیست (فلسفی، ۱۳۵۳، جلد ۴ و ۵؛ ستوده، ۱۳۸۳: بیشتر صفحات).

حضور مسیونرها در ایران و لزوم آشنایی با مسائل مذهبی مسیحی، دامنهٔ شیوهٔ فرنگی‌سازی را وسعت بخشید و حتی محمد زمان چرخه‌ای از تابلوهای خود را به موضوعات مذهبی مسیحی اختصاص داد که برای شاه صفوی تدارک دید و طبیعی است که سرمشق او در تصویر

این موضوعات، تصاویر چاپی اروپایی بود که توسط مسیونرها وارد ایران می‌شد. سقوط سلسلهٔ صفوی در این قلمرو دست‌کم سه نتیجهٔ بلافصل داشت: ۱. سخت‌گیری مذهبی دربار در جامعه از بین رفت؛ ۲. در شرایط درهم‌ریختگی سیاسی و اجتماعی ایران پس از دورهٔ صفوی، دامنهٔ عمل مسیونرها و مبلغان گسترده‌تر و ورود تصاویر اروپایی به ایران بیشتر شد؛ ۳. نقاشان و هنرمندانی که در ارتباط با دربار صفوی بودند، برای پیداکردن هنرپروران دیگر به تکاپو افتادند و فعالیت هنری خود را در بین گروه‌های جامعه گسترش دادند.

۳. نقاشی و جامعه

گفتیم حضور نقاشی در جامعهٔ دورهٔ صفوی در مکتب اصفهان بسط و گسترش یافت، قشرهای مختلف را از وضیع و شریف به خود جذب کرد و این، خود تحولاتی در موضوعات نقاشی و رسانه‌های آن در پی داشت. این تحولات را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد: ۱. رواج گل و مرغ‌سازی؛ ۲. رواج و رونق قلمدان‌سازی و قلمدان‌نگاری؛ ۳. فزونی تولید قاب آینه، جلد کتاب‌ها با انواع تصاویر گل و مرغ و نظایر آن؛ ۴. رواج مجری‌نگاری و صندوقچه‌ها برای مصارف عموم؛ ۵. رواج نقاشی روی بوم؛ ۶. گسترش نقاشی‌های تک‌برگی یا یکه‌صورت؛ ۷. بالاتر از همه، رشد و رواج نوعی نقاشی عامیانه در بازار مصرف اثاث و وسایل روزمرهٔ زندگی و مکان‌های مذهبی.

از مقولات یادشده پیداست نقاشی از اواخر دورهٔ صفوی در جامعه و زندگی روزمرهٔ مردم راه باز کرده و در جوانب مختلف کاربرد داشته است. با این حال، گروه‌هایی بودند که هنوز بدان با دیدهٔ تردید و حرمت نگاه می‌کردند و کاربرد آن را خارج از حیطهٔ ایمان و شریعت می‌دانستند. شاید نوشتهٔ میرزا ابوالحسن مستوفی غفاری در این زمینه مثالی بارز باشد. ابوالحسن مستوفی در مقدمهٔ کتاب *گلشن مراد* خود که تاریخ دورهٔ زندیه را به بحث گرفته، می‌نویسد از هفت‌سالگی تا هفده‌سالگی بدون انقطاع و انفصال به تحصیل فن نقاشی می‌پردازد و از علوم متداوله غافل می‌ماند تا اینکه شبی میرزا محمد بروجردی، مستوفی اعظم دربار کریم خان، به خانهٔ آنها می‌آید و سخن از نقاشی می‌شود و میرزا محمد بروجردی زبان به نصیحت ابوالحسن می‌گشاید و می‌گوید: «اگرچه نقاشی صنعتی است لطیف و پیشه‌ای نظیف، اما کسبی است ضعیف و ارتکاب در آن امر دون مرتبهٔ مردان وضیع و شریف است. پدر تو از اهل قلم و صاحب مرتبت است به میرزایی علم. شغل دبیری را او به رونق آورد و مهم کتابت را با منصف ایالت ولایت جمع کرد» (۱۳۶۹: ۲۸).

از گفته‌های میرزا محمد بروجردی می‌توان دو نکتهٔ اساسی برداشت کرد. نخست اینکه نقاشی هنوز کسبی و شغلی نبوده که بتوان با آن امرارمعاش کرد. دوم اینکه هنوز در جامعهٔ ایران مقبولیت عام نیافته بود و کسانی از فروپایگان و فراپایگان جامعه از آن اعراض می‌کردند و گرد فراگیری آن نمی‌گشتند؛ چون هالهٔ حرمت هنوز در دوروبر آن تنیده شده بود و کسب آن را دون شأن خود می‌دانستند.

در چنین شرایطی، نقاشان و هنرمندان چارهٔ کار را در پیوندزدن نقاشی با شریعت یافتند و این پیوند را در رقم‌زنی‌های خود پیدا کردند. آنها درحقیقت در تولید نقاشی‌های گل و مرغ، قلمدان، قاب آینه، مجری‌ها و صندوقچه‌ها دو کار اساسی انجام دادند: ۱. چارهٔ کار را در پیوندزدن نقاشی با مذهب یافتند و کلید کار را در رقم‌زنی‌ها و امضاهای خود پیدا کردند، به رقم خود مفهوم مذهبی بخشیدند و در عین حال، مفاهیم حرفه‌ای خود را در لابه‌لای مفهوم مذهبی گنجاندند تا مقبول عامه شود. ۲. صحنه‌های نقاشی‌های خود را از محیط و محل فرنگی انتخاب کردند تا در ارائهٔ زیبایی‌ها دست بازی داشته باشند و در عین حال، مسئولیت صحنه‌بندی‌ها و فضاسازی‌های آثارشان را به گردن فرنگی‌ها بیندازند تا از نقد و انتقاد جامعه در امان باشند.

از اینجاست که بیشتر آثار دورهٔ افشاریه، زندیه و اوایل دورهٔ قاجاریه در روی قلمدان‌ها، قاب آینه‌ها، صندوقچه‌ها، جلدها و نظایر آن آکنده از صحنه‌های فرنگی اعم از خانه‌های شیروانی‌دار، زنان و مردان فرنگی در حال گشت‌وگذار، قلعه‌ها، پل‌ها و غیره است. گفتنی است حضور گرجیان و ارمنیان در جامعهٔ اصفهان را نیز نباید فراموش کرد که فضا را برای اعتباربخشی چنین فضاسازی‌ها قوت می‌بخشیدند.

۴. رقم‌زنی‌های مسجّع

می‌توان گفت رقم‌زنی‌های مسجع از مکتب اصفهان آغاز شد؛ چون در مکتب اصفهان، هنرمند صاحب کارگاه شخصی شد و آثار تولیدی خود را در معرض فروش گذاشت؛ گو اینکه پیش‌تر در شهرهایی همچون قزوین دکان‌هایی برای عرضهٔ آثار هنری هنرمندان راه افتاده بود. گفتنی است در دکان‌های وراقان، کاغذفروشان و صحافان، آثاری ازجمله قطعات خطاطی و نقاشی همواره در معرض

خرید و فروش بود. به نظر می‌رسد رشد رقم‌زنی‌های مسجع با مفهوم مذهبی با رشد و گسترش شیوهٔ فرنگی‌سازی مقارنت داشته است. مثلاً شیخ عباسی از نقاشان فرنگی‌ساز دورهٔ شاه عباس دوم در رقم خود از سجع «بهـا گرفت چو گردید شیخ عباسی» (خلیلی، ۱۳۸۶: ۲۷) بهره گرفت که در آن، هم به حضرت ابوالفضل عباس اشاره داشت و هم به شاه عباس دوم؛ حامی هنری او.

محمد شفیع که بنا به تعبیری فرزند رضا عباسی بود و در گل و مرغ‌سازی ابتکار و بداعتی درخور داشت، در بعضی از آثارش از رقم «محمد شد شفیع هر دو عالم» (خلیلی، ۱۳۸۶: ۳۷) استفاده کرد که مفهوم مذهبی آن کاملاً عیان است. معین مصور، شاگرد رضا عباسی، که بیشتر در نگارگری سنتی البته با تأثیرپذیری از فرنگی‌سازی شهره بود، رقم‌های متعددی داشت که ازجملهٔ آنها «به نصرت رقم زد معین مصور» ، «رقم زد ز توفیق صانع معین» یا «پیر پرکار به دست گمراه رقمش کرد معینا این را» یا «رقم زد کمینه معین مصور» بود (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۷۰، جلد ۳: ۱۱۸۳).

محمد زمان، فرنگی‌ساز دورهٔ شاه سلیمان نیز از رقم «یا صاحب الزمان» بهره می‌گرفت که هم اشاره بر نام خود داشت و هم اشاره بر امام زمان. به نظر می‌رسد محمد زمان دوم، آقا زمان، از نوادگان محمد زمان اول بوده باشد که در دورهٔ افشاریه، زندیه و اوایل دورهٔ قاجار یکسر از رقم «یا صاحب الزمان» استفاده می‌کرد و نمونه‌های بسیاری از آثار او با این رقم در دست است (خلیلی، ۱۳۸۶: ۷۳).

در دوران افشاریه و زندیه که پیوندهای دربار و درباریان گسسته و پراکنده بود، هنرمندان بیشتر به حامیان بازار وابسته شدند و آثار خود را در کارگاه‌های خصوصی به خریداران عرضه کردند. در این دوره، بر شمار مشتریان آثار آنها افزوده شد و آثارشان در بین عامهٔ مردم با رقمشان شهرت پیدا کرد. یکی از نقاشان برجستهٔ دورهٔ افشاریه که نزد میرزا مهدیخان استرآبادی، منشی و مورخ نادرشاه، ارج و قربی درخور داشت، علی اشرف است که اعتمادالسلطنه او را عم آقا ابوالحسن نقاش‌باشی افشار ارومی می‌نویسد (۱۳۶۳: ۲۹۶). علی اشرف نزد محمدعلی نقاش‌باشی نادرشاه، از نوادگان علیقلی جبادار، نقاشی را فرا گرفت و در قلمدان‌سازی، جلدآرایی، قاب آینه و کلاً نقاشی لاکی متبحر شد. او در آثار خود رقمی برگزید که دارای مفهومی دوپهلو بود؛ یعنی هم مفهوم مذهبی و هم مفهوم حرفه‌ای داشت: «ز بعد محمد علی اشرف است» (آداموا، ۱۳۸۶،: ۱۷،۲۱۷). در این رقم با چشم‌پوشی از مفهوم مذهبی آن، جمله به‌صورت «ز بعد محمدعلی، اشرف است» در می‌آید که به استادش، محمدعلی نقاش‌باشی، اشاره دارد.

علی اشرف سه شاگرد برجسته داشت که هر سه از هنرمندان برجستهٔ دورهٔ زندیه برشمرده می‌شدند؛ یعنی محمدهادی (آقامحمد)، محمدصادق (آقاصادق) و محمدباقر (آقاباقر). این سه تن رقم‌های خود را با الگوبرداری از رقم استادشان رقم می‌زدند که هم مفهوم مذهبی داشت و هم اشاره به استادشان علی اشرف. رقم‌های «صنع محمد ز علی اشرف است» و «هادی از لطف علی اشرف شد»، از آن محمدهادی بود (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۷۰، جلد۳: ۱۰۹۸). رقم «صادق از لطف علی اشرف شد» و «صادق الوعد» از آن محمدصادق بود (Diba, 1999: 150). محمدصادق همان است که بنا به سفارش آغامحمدخان، در کاخ چهل ستون دو تابلوی عظیم جنگ چالدران و جنگ کرنال را کار کرد (هنرور، ۱۳۴۴: ۵۷۴؛ Texier, 1852: 124).

رقم «باقر از لطف علی اشرف بود» و «یا باقرالعلوم» (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۶۹، جلد۲: ۶۶۳،۶۶۰) رقم محمدباقر محسوب می‌شد. محمدباقر از قرار معلوم فرزند محمدعلی نقاش‌باشی بود که نزد علی اشرف، شاگرد محمدعلی نقاش‌باشی، شاگردی می‌کرد و دو فرزند داشت به نام‌های محمدحسن و نجفعلی. رقم محمدحسن غیر از «یا امام حسن» یکی هم «گل بوستان محمدحسن» بود که به نام پدرش محمدباقر اشاره داشت که در نقاشی استادش بود. رقم نجفعلی هم «یا شاه نجف» بود و در نقاشی بیشتر به «شاه نجف» شهرت یافته بود.

گفتنی است در دورهٔ ناصرالدین شاه، با بسط و گسترش مدرنیسم در ایران و بالاتر از همه، ورود ناتورالیسم به نقاشی ایران، به‌ویژه با تلاش‌های کمال‌الملک و توسعهٔ نقاشی در جامعهٔ ایران، خاصه با رسانه‌هایی همچون مؤسسات آموزشی، نقاشی‌های چاپ سنگی، روزنامه‌های مصور، عکاسی و غیره، دیگر نیازی به تمهیدات مذهبی نبود. از این رو، رقم مسجع که حاوی مفهوم مذهبی باشد، به‌جز نزد بعضی نقاشان آثار عامیانه برافتاد و به دست فراموشی سپرده شد. در جدول زیر اهم رقم‌های مسجع نقاشان ارائه می‌شود. برای بررسی کامل آن می‌توان به کتاب *آثار و احوال نقاشان قدیم ایران*، جلد ۳ مراجعه کرد.

جدول ۱. رقم مسجع شماری از هنرمندان

نام نقاش	رقم مسجع	سده
معین مصور	رقم زد ز توفیق صانع معین رقم زد کمینه معین مصور به نصرت رقم زد معین مصور پیر پرکار به دست گمراه/ رقمش کرد معینا این را	یازدهم هجری
محمد شفیع عباسی	محمد شد شفیع هر دو عالم	یازدهم هجری
شیخ عباسی	بها گرفت چو گردید شیخ عباسی	یازدهم هجری
محمد امین	ذرهٔ ناچیز غبار محمدامین	یازدهم هجری
حاجی محمد	رقم زد کمترین حاجی محمد بنی عالمی محمود امجد/ غلام کمترین حاجی محمد	یازدهم هجری
موسی نقاش	یا موسی الکاظم	دوازدهم هجری
علی اشرف	زبعد محمد علی اشرف است	دوازدهم هجری
محمد زمان	یا صاحب الزمان	یازدهم و دوازدهم هجری
آقا زمان	یا صاحب الزمان	دوازدهم و سیزدهم هجری
محمدهادی (آقامحمد)	هادی از لطف علی اشرف شد صنع محمد ز علی اشرف است لطف حق هادی مهدی بود شد رقم از کلک هادی زرنشان	دوازدهم و سیزدهم هجری
محمدصادق (آقاصادق)	صادق از لطف علی اشرف شد یا صادق الوعد	دوازدهم و سیزدهم هجری
محمدباقر (آقاباقر)	باقر از لطف علی اشرف شد یا باقرالعلوم	دوازدهم و سیزدهم هجری
محمدحسن	گل بوستان محمدحسن یا امام حسن	دوازدهم و سیزدهم هجری
نجفعلی (آقانجف)	یا شاه نجف	دوازدهم و سیزدهم هجری
رجبعلی	حسن کلک رجبعلی ز علی است در آن زمان که شود آفتاب حشر علی رجبعلی نشود ملتجا به غیر علی	سیزدهم هجری
رضا (فرزند علی اشرف)	ز صلب علی اشرف آمد رضا	دوازدهم و سیزدهم هجری
مهدی مصور	ز مهدی مصور شده این اثر	سیزدهم هجری
محمدجواد قلمدان‌ساز	جود من کان جواد	سیزدهم هجری
ناصرالدین شاه	غلام حیدر کرار و محب هشت و چهار	سیزدهم هجری
ابوالحسن صنیع‌الملک	یا حسن	سیزدهم هجری
محمدرحیم قلمدان‌ساز	بسم الله الرحمن الرحیم	سیزدهم هجری
محمدحسین یزدی	بود نور چشم محمدحسین	سیزدهم هجری
مصطفی مذهب عثمانی	بنده فخر دو عالم مصطفی	دهم هجری
مصطفی قلمدان‌ساز	مصطفی را وعده داد الطاف حق	سیزدهم هجری
فخر جهان (زن تصویرساز)	فخر جهان نور جهان	سیزدهم هجری
محمدقاسم	گل بوستان محمدقاسم	سیزدهم هجری
فضلعلی	ز عصیان امیدم به فضل علی است	یازدهم هجری
ستار نقاش	یا ستارالغیوب	سیزدهم هجری

نتیجه

حامی هنر یا هنرپرور، از هنرمندان با صرف هزینه‌های گزاف حمایت می‌کرد و خود را صاحب مطلق اثر هنری تولیدشده می‌دانست. از این رو، تنها به هنرمند برجستهٔ دربار که حکم نقاش‌باشی را داشت، اجازه می‌داد از رقم یا امضای خود پای اثر بهره بگیرد؛ البته با این شرط که نام هنرپرور هم ضمیمهٔ نام او باشد. از اینجا بود که نام هنرمندانی همچون جنید سلطانی، جعفر بایسنقری، شمس بایسنقری، رضا عباسی، شیخ عباسی و غیره بر پای آثار هنری ثبت شد. نگارگری همواره در حصار دربارها محبوس بود و همچون شعر فصیح فارسی، خاص سلاطین تولید می‌شد. نیز جامعه چندان ارتباطی با آن نداشت و ارتباط جامعه با نقاشان بیشتر در حوزهٔ مردمی نقاشی بود؛ به‌ویژه که هنوز در فرهنگ جامعه و عامه، نقاشی‌های پیکره‌ای، بنا به مفاهیم کلامی و مذهبی، در هاله‌ای از حرمت قرار داشت.

از نیمهٔ دوم سدهٔ دهم هجری که شاه تهماسب، بنا به دلایلی، دست از حمایت هنرمندان کشید، شماری از نقاشان از برای امرارمعاش، کارگاه خصوصی راه انداختند و نگارگری را با جامعه و مردم پیوند زدند. این مسئله به‌ویژه در مکتب اصفهان بیشتر اتفاق افتاد و بسط یافت. از سوی دیگر، ارتباط ایران با ممالک اروپایی از سدهٔ دهم هجری به بعد، ایرانیان را با تحولات نقاشی اروپایی آشنا ساخت و نقاشان ایران، از روی آثار چاپی اروپایی، از طریق نقاشان اروپایی حاضر در دربار صفویان و با بهره‌گیری از نقاشی ناتورالیستی اروپایی، شیوه‌ای پدید آوردند که به فرنگی‌سازی معروف شد. فرنگی‌سازی علاوه بر استفاده از حجم‌نمایی و سایه‌روشن‌کاری، از مضامین و موضوعات اروپایی به‌ویژه مذهبی هم بهره می‌گرفت.

گرچه تختگاه صفویان، اصفهان، تحت تأثیر تحولات همه‌سویهٔ سدهٔ یازدهم هجری بود و جامعهٔ ایران از این تحولات تأثیر پذیرفت و نقاشی در بین آحاد مردم جایی باز کرد، ولی حرمت آن همچنان در بین بعضی از قشرهای جامعه پابرجا بود. با این‌همه، رسانه‌های مذهبی و هنری همچون مداحی و نقالی با تصویر، شمایل ائمه، پدیداری رسانه‌های هنری کاربردی و تزیینی همچون قلمدان، قاب آینه، جلد کتاب و صندوقچهٔ اشیا، نقاشی را هرچه بیشتر با زندگی عامهٔ مردم پیوند زد. همچنین نقاشان از برای مقبولیت بیشتر بین مردم، به رقم و امضای خود رنگ و صبغهٔ مذهبی بخشیدند، در آنها مفاهیم مذهبی را با معانی حرفه‌ای درآمیختند و شیوه‌ای نو برای خنثی‌سازی حرمت نقاشی پدید آوردند. این شیوه به‌ویژه از اواخر سدهٔ یازدهم هجری کارساز شد، آثار هنری هنرمندان سدهٔ دوازدهم و سیزدهم هجری را در شمول خود گرفت و عامهٔ مردم با نقاشی الفتی تنگاتنگ پیدا کردند. نضج و گسترش اسلوبی به نام نقاشی عامیانه هم که بیشتر با موضوعات مذهبی، حماسی و گاه تغزلی سروکار داشت، بر شتاب این تحول افزود.

در دورهٔ پنجاه‌سالهٔ سلطنت ناصرالدین شاه، اخذ امکانات تمدنی جدید همچون چاپ سنگی، روزنامه‌نگاری، عکاسی، همگانی‌شدن آموزش هنر و بالاتر از همه، دیدار نقاشان ایران از اروپا، فراگیری قواعد و اصول نقاشی اروپایی و اشاعهٔ آنها در ایران و تأثیرپذیری همه‌جانبهٔ جامعهٔ ایران از مدرنیسم، شیوهٔ کهن را برانداخت، رقم‌های مسجع مذهبی را از تابلوها زدود و شیوهٔ ناتورالیسم را در نقاشی ایران تثبیت کرد.

پی‌نوشت

1. A.Scudendoli

منابع

آداموا (۱۳۸۶)، *نگاره‌های ایرانی گنجینهٔ ارمیتاژ*، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران: فرهنگستان هنر.
ابوالحسن مستوفی غفاری (۱۳۶۹)، *گلشن مراد*، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: زرین.
اسکندربیک ترکمان (۱۳۵۰)، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، چاپ ایرج افشار، جلد۱، تهران: امیرکبیر.
اعتمادالسلطنه (۱۳۶۳)، *المآثر و الآثار*، چاپ ایرج افشار، تهران: اساطیر.
بهار، ملک الشعرا (مصحح) (۱۳۱۸)، *مجمل التواریخ و القصص*، تهران: کلالهٔ خاور.
پاکباز، روئین (۱۳۷۸)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
تجویدی، اکبر (۱۳۷۵)، *نگاهی به هنر نقاشی ایران*، تهران: وزارت ارشاد و فرهنگ اسلامی.
خلیلی، ناصر و جولیان، رابی (۱۳۸۶)، *کارهای لاکی*، ترجمهٔ سودابه رفیعی سخایی، تهران: کارنگ.
دلاواله، پی یترو (۱۳۸۰)، *سفرنامه*، ترجمهٔ مسعود بهفروزی، جلد ۱، تهران: قطره.
ستوده، منوچهر (مصحح) (۱۳۸۳)، *اسناد پادریان کرملی*، تهران: میراث مکتوب.

فلسفی، نصرالله (۱۳۵۳)، *زندگانی شاه عباس اول*، جلدهای ۴ و ۵، تهران: دانشگاه تهران.
قاضی احمد قمی (۱۳۵۹)، *خلاصه التواریخ*، تصحیح احسان اشراقی، جلد ۱، تهران: دانشگاه تهران.
کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۰)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، جلد ۳، لندن.
مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، تهران: آستان قدس رضوی.
میرزاسمیعا (۱۳۶۸)، *تذکرة‌الملوک، با تعلیقات مینورسکی*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: امیرکبیر.
هنرور، لطف‌الله (۱۳۴۴)، *گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان*، اصفهان.
Diba, l (1999), Persian painting in the eighteenth century, *Muqarnas*, 6, 147-160.
Texeir, ch (1852), *Descrition de L' Armenie*…, Paris.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی