دکتر محمد معمارزاده*

هنرهای از یاد رفته

مقدمه:

در تاریخ آفریده‌های ذهنی، هر گونه تأثیر اندیشه‌گران و هنرمندان بر یکدیگر هیچ چیز را تشریح نمی‌کند یا روشنگری بسیار اندکی دارد و این امر به دلیل دو واقعیت بدیهی است: گزینش و دگرگونی‌ها (گلدمن و...، ۱۳۸۰، ص ۲۲۲)

قسمت شرق‌شناسی موزه‌ی ارمیتاژ حاوی مجموعه‌ی بزرگی از اشیایی است که با نقاشی لاکی تزیین شده‌اند. اشیایی که بی‌شک، دیدارشان لذتی خاص را در ذهن می‌نشاند و تنها بخشی از صناعت دلپذیری است که توسط استادکاران بی‌نظیر ایرانی در نهایت ظرافت و زیبایی خلق شده‌اند. در میان این آثار صندوقچه‌ای است[1] که به جهت نقش صورت گرفته بر روی آن از دیگر آثار موجود متمایز است. این نقاشی امضا نداشته و فقط تاریخ (۱۱۹۰ هـ .) معادل (۱۷۷۶ م) بر روی آن ثبت گردیده که مقارن با دوران زندیه است.

نقاشی دوران زندیه که از بطن تحولات بی‌شمار و دستاوردهای متنوع مکتب نقاشی اصفهان پدید آمد، با کسب خصائص ارزنده‌ی این مکتب واسطه‌ی انتقال جنبه‌های معینی از هنر نقاشی به دوران قاجار گردید. با انتقال قدرت به قاجاریه، بخش زیادی از آثار نقاشی دوران زندیه از میان رفت که این موضوع قضاوت در مورد آثار نقاشی این دوران را با مشکل مواجه می‌سازد. به همین دلیل آثار لاکی باقی مانده ارزش بسزایی پیدا می‌کنند . چرا که، با مطالعه‌ی آنها می‌توان اطلاعاتی پیرامون نقاشی‌های ایرانی سده‌ی دوازده هجری به دست آورد. اثر مورد بحث نیز بخشی از هنر این دوران است که توسط هنرمندی ناشناس خلق گردیده هر چند، پژوهشگر ایرانی با این واقعیت که بخش کثیری از آثار برجسته‌ی هنر ایران فاقد نام هنرمند است، به خوبی مأنوس می‌باشد. اما پراکندگی و عدم وجود منابع کافی از مشکلات دیگری است که در راه دستیابی به واقعیت خود وجود دارد و بنابراین با توجه به نبود منابع کافی، در این تحقیق بررسی شواهد ملموس و عینی همراه با مشاهده‌ی ویژگی‌های کلی اثر در درجه‌ی اول اهمیت قرار می‌گیرد و به علت اینکه نقاشی روی صندوقچه در زمره‌ی‌اثار لاکی قرار دارد، ابتدا توضیحاتی در مورد نقاشی لاکی داده شده و سپس به بررسی ویژگی‌های نقاشی پرداخته خواهد شد.

نقاشی لاکی

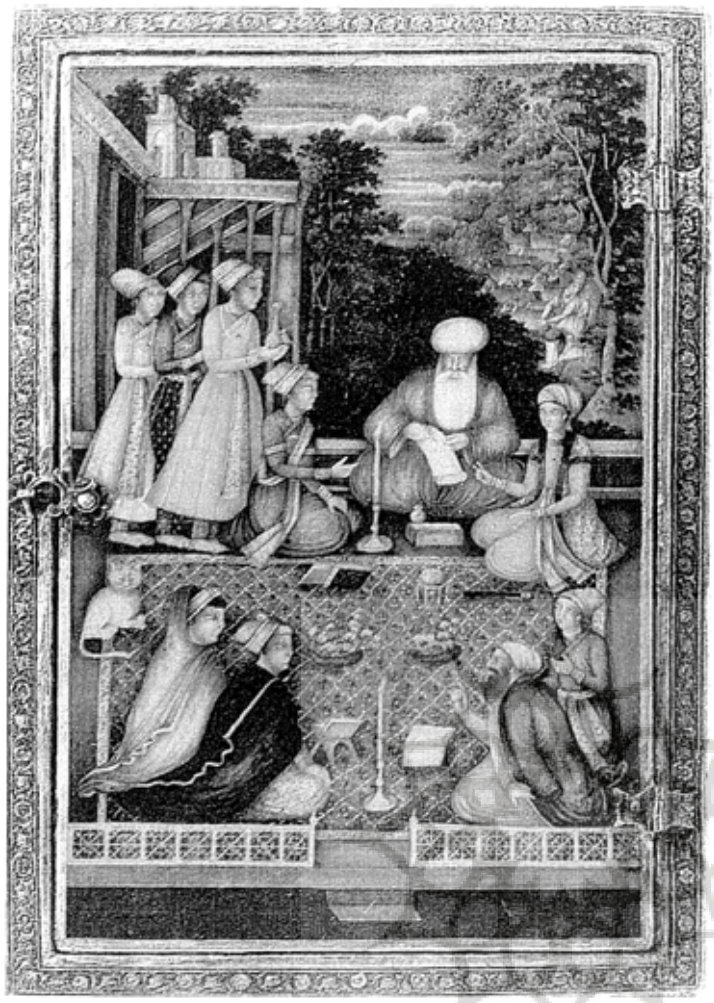
پاپیه ماشه اساساً واژه‌ای فرانسوی به معنی کاغذ فشرده می‌باشد و به اشیا مقوایی که سطح آن نقاشی و با لاک مخصوص پوشش یافته است، اطلاق می‌شود. این هنر با نام نقاشی لاکی یا زیرلاکی نیز شناخته شده است که شامل نوعی «نقاشی آبرنگ بر روی اشیاء مقوایی (قلمدان، جلد کتاب، قاب آیینه و...) است که رویه‌ی آن با ماده‌ی جلادهنده (لاک)

* عضو هیئت علمی دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)

پوشانیده می‌شود. (پاکباز، ۱۳۸۳، ص ۵۹۰) «نقاشی لاکی هم‌چنین بر روی پوست، کاغذ پوستی یا چوب صورت می‌گرفت. (پوپ، ۱۳۸۴، ص ۲۰۰)

قابل ذکر است که لاک صمغ نوعی درخت است که به ویژه در هندوستان به عمل می‌آمد. این صمغ را پس از گرفتن و خشک کردن می‌جوشاندند و به رنگی سرخ به دست می‌آوردند که در نقاشی مورد استفاده قرار می‌گرفت. این هنر که ابتدا برای ساخت جلد کتاب‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفت و تاریخ ساخت آن را می‌توان تا سده‌ی نهم هجری و دربار سلطان حسین بایقرا پیگیری کرد، در دوره‌ی صفویه رواج قابل توجهی یافت و به تدریج بر روی اشیاء متنوع دیگری از قبیل: قلمدان‌ها، قاب آیینه‌ها، جعبه‌ها، درهای منقوش و... نیز ظاهر شد. شاردن در باب این نوع نقاشی می‌نویسد: ایرانیان لاک و الکل را با مهارت و ظرافت زیاد به کار می‌برند. لاک را به نسبتی معین در الک می‌ریزند و می‌گذارند تا حل شود. آن گاه شیشه‌ی محتوی الکل را مدتی تکان می‌دهند تا کاملاً ممزوج شود. این کار به حرارت نیاز ندارد. سپس با پنبه لاک الکل را روی چیزی که رنگ کردنش مورد نظر است، می‌مالند و به پنبه یا یک قطعه ماهوت چندان مالش می‌دهند که لاک کاملاً در چوب نفوذ کرده و جلا و جلوه می‌یابد. لاک الکل بی‌آنکه پوسته پوسته شود مدت‌ها هم‌چنان بر جای می‌ماند. (شاردن، ۱۳۷۴،ص ۸۸۳/۲) خصوصیت ثابت و ماندگار این رنگ برای هنرمندان این امکان را فراهم می‌کرد تا در روی اشیاء دیگری از آن بهره جویند. تجربه‌های آنها در عرصه‌ی استفاده از رنگ بر روی تخته و چرم بعدها باعث به کارگیری آن بر روی خمیر کاغذ (پاپیه ماشه) نیز گردید. آنها با استفاده از خمیر کاغذ و چسب (پاپیه ماشه) زمینه‌ی اشیاء را برای نقاشی آماده می‌کردند. آنها ابتدا کاغذ را دو یا سه روز در آب می‌خواباندند تا خمیر کاغذ خوب وا برود سپس خمیر را با انگشتان ورز داده و بدان چسب می‌افزودند و نرم می‌کردند تا شکل دلخواه را پیدا کند. (پوپ، ۱۳۸۴، ص ۲۰۰) سپس سطح شی را بوم‌سازی [۲] (زمینه‌سازی) می‌کردند تا برای نقاشی آماده شود و برای اجرای طرح از رنگ‌ماده‌ی محلول در آب استفاده می‌کردند و در پایان سطح نقاشی شده را با قشری ضخیم از روغن کمان (مخلوط روغن بزرک، روغن سندروس و روغن جلا) پوشانده و با نقاشی روی آن را تزیین می‌کردند.

در اواخر سده‌ی یازدهم هجری و به خصوص با «رواج مضامین و موضوعات اروپایی در ایران نقاشانی چون شفیع عباسی[۳] علیقلی بیک جبادار[۴] و محمد زمان[۵] درصدد بهره‌جویی از این نوع نقاشی برآمدند و روی قلمدان‌ها قاب آیینه‌ها و صندوقچه‌ی جواهرات را با آن تزیین کردند.» (آژند، ۱۳۸۵، ص ۳۰۳) به تدریج استفاده از این شیوه گسترش یافت و هنرمندان زیادی به فعالیت در این عرصه پرداختند. به خصوص که این نوع نقاشی بیشتر بر روی اشیایی صورت می‌گرفت که مورد استفاده عموم



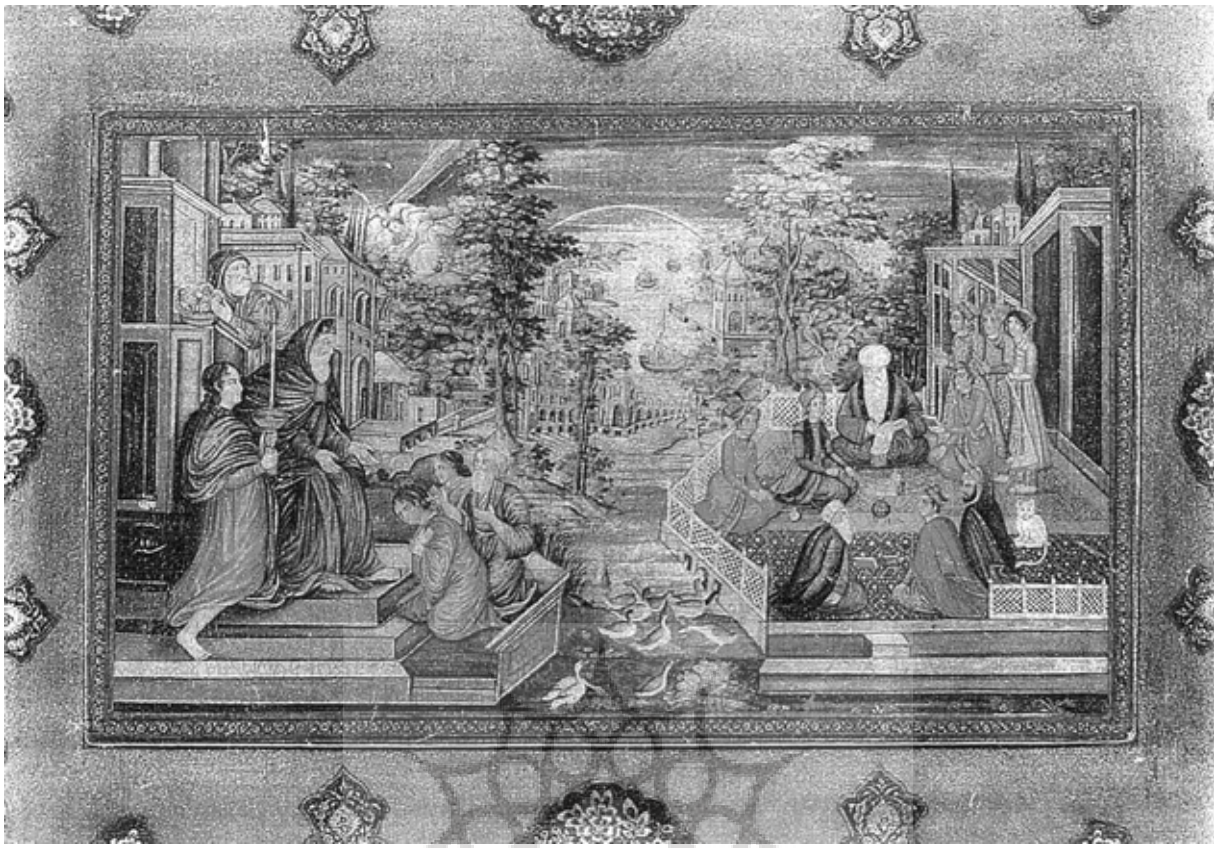
نقاشی لاکی ایرانی، قرن ۱۹

بود. از این رو نقاشانی که به این شیوه کار می‌کردند، از حمایت عامه نیز برخوردار بودند . آنها آثارشان را با مناظری زیبا و رنگ‌بندی‌های چشم‌نواز می‌آراستند و بدین طریق ذوق و سلیقه‌ی سفارش‌دهندگان این آثار را به نحو شایسته‌ای برآورده می‌کردند.

نقاشی لاکی در سده‌های بعد به حیات خود ادامه داد. به گونه‌ای که بارزترین مشخصه‌ی نقاشی سده‌ی دوازدهم را گسترش این شیوه دانسته‌اند که البته رواج آن را می‌توان با عواملی چون رکود مصورسازی کتاب در دربار و پیدایش حامیان جدید از میان دولتمردان شهری و اهمیت حرفه‌ای نقاش مرتبط دانست.» (پاکباز، ۱۳۸۰، ص ۱۵۰)

تحلیل و بررسی ویژگی‌های نقاشی روی صندوقچه، گنجینه‌ی موزه ارمیتاژ:

خواندن یک پرده‌ی نقاشی در گام نخست به یاری راهنماهای هندی خود آن ممکن می‌شود. (احمدی، ۱۳۸۳، ص ۷۴) و پس از خوانش می‌توان آن را تحلیل کرد. زوایای ناشناخته و پنهان آن را کشف نمود و به شناختی نسبی از فضای آن دوران و ویژگی‌های آن عصر نائل آمد. از جمله اینکه پدید آورنده‌ی اثر با چه درجه‌ای از فرهنگ و با چه سلایقی چنین نقشی را خلق نموده است، با در نظر گرفتن این موضوع که هر



پرده‌ی نقاشی از رمزگانی تشکیل شده که امکان شناخت ویژگی‌های فرهنگی، زیبایی‌شناسی و شیوه‌ی هنری خاص نقاشی را فراهم می‌آورد و آشنایی با آنها می‌تواند راهگشای ما به درون اثر هنری باشد. بنابراین برای نتیجه‌گیری و شناخت بهتر سوژه ابتدا ویژگی‌های صوری نقاشی مورد بررسی قرار گرفته و سپس به تحلیل نشانه‌های موجود در آن پرداخته خواهد شد.

الف ـ ویژگی‌های صوری نقاشی:

این صندوقچه که در بخش موزه‌ی دولتی مسکو از مجموعه ارمیتاژ قرار دارد به شیوه‌ی پاپیه ماشه ساخته شده و ابعاد آن (۲۱×۳۳×۴۷/۳) سانتی متر می‌باشد و بر روی آن نقشی کشیده شده، این نقاشی از دو صحنه‌ی مجزا تشکیل شده است. ابتدا زمینه‌ای با تراس باز به تصویر کشیده شده که در هر کدام از صحنه‌های آن گروهی مصور گردیده‌اند و در صحنه‌ی سمت چپ پیرمردی که لباس عابدان مسیحی را پوشیده، در جایی مرتفع نشسته است و در کنار او زنی ایستاده که شمع بزرگی را که داخل شمعدانی جای دارد، در دست گرفته است. در قسمت پشت پیرمرد دیگری که گلدان پر از گلی را در دست دارد، دیده می‌شود. در قسمت جلویی تصویر نیز دو زن با حالت متواضعی همراه با پیرمرد دیگری نشسته‌اند. همه‌ی افراد دارای لباس اروپایی هستند و پشت سر آنها ساختمانی با معماری اروپایی به چشم می‌خورد. در پلان بعدی تصویر، یک گله خوک و فردی با لباس قرن (۱۷ م) که به ظاهر چوپان خوک‌هاست، نقاشی شده است و بالا داخل ابرها فرشته‌ها در حال پرواز مشاهده می‌شوند.

در مقابل صحنه‌ی اروپایی، یک صحنه‌ی شرقی مشابه از نظر ترکیب بندی به تصویر کشیده شده که باز هم در مرکز تصویر یک پیرمرد محترم با لباس تیره و عمامه‌ی سفید نشان داده شده که چهار زانو بر روی قالیچه‌ای نشسته است. جوانانی اطراف او نشسته یا ایستاده‌اند و جلوی او یعنی حاشیه‌ی جلویی تصویر، سه مرد با سنین مختلف بر روی زمینی که کف آن با موزاییک‌های زیبا مفروش گردیده، نشسته‌اند. کل تصویر واجد ویژگی‌های یک فضای شرقی است. روی سر جوانی نیز که در سمت راست پیرمرد نشسته، عمامه‌ای است که با سنگ‌های قیمتی تزیین شده و نشان دهنده‌ی اصل و نسب بالای جوان می‌باشد. در این قسمت تصویر نیز مانند قسمت قبل، گله‌ای و این بار گله‌ی گوسفند با چوپانی با ظاهر شرقی نشان داده شده است.

ب ـ تحلیل و بررسی نقاشی:

قضاوت در مورد فرهنگ، هوشمندی و سلیقه‌ی پدید آورنده‌ی اثر با توجه به فقدان نام هنرمند امری است دشوار، اما بدین معنا نمی‌باشد که پی بردن به این امر ناممکن است. بلکه، بدین معنا است که ما می‌توانیم با توجه به آنچه در دست داریم درباره‌ی نتایجی محتمل به توافق برسیم و بنابراین در این عرصه بررسی شیوه‌ی هنری خاص نقاش که به یاری آن می‌توان بخش مهمی از اثر را مورد تحلیل قرار داد، منتفی می‌گردید.

اما مطالعه‌ی عناصر زندگی اجتماعی در نقاشی که خود حکایت از نوعی گزینش و انتخاب از سوی نقاش دارد، از نشانه‌هایی می‌باشند که دلالت خود را بیرون از پرده و حتی خارج از هنر نقاشی و نگارگری به معنای کلی آن به دست می‌آورند. (احمدی، همان، ص ۷۵) و می‌توانند ما را به شیوه‌ها و مناسبات اجتماعی حاکم در آن عصر رهنمون گردند. این

نشانه‌ها که در تصویر مورد بحث به نحو بارزی قابل مشاهده‌اند، می‌توانند بیانگر یک صحنه‌ی خاص مسیحی یا اسلامی باشند. در صحنه‌ی سمت چپ، نشانه‌هایی از قبیل؛ گله‌ی خوک، شمع و فرشته‌ها، شیوه‌ی لباس پوشیدن خاص فیگورها و نحوه‌ی قرارگیری آنها در صحنه، همراه با معماری اروپایی قابل مشاهده‌اند. با دیدن این نشانه‌ها می‌توان حدس زد که نقاش احتمالاً این عناصر را از روی آثار نقاشان اروپایی، گراورها یا آثار رنگ و روغن آنها اخذ نموده است. با در نظر گرفتن این موضوع که، از دوران صفویه این آثار به شکل قابل توجهی به ایران وارد می‌شد و موضوع این تصاویر که از مضامین انجیلی گرفته تا کلاسیک و منظره‌پردازی و انواع جامه‌ها و نشان‌ها را دربر می‌گرفت، (آژند، ۱۳۸۳، ص ۷۷) می‌توانسته است منبع الهام هنرمند ایرانی برای خلق آثاری از این دست باشد.

در صحنه‌ی شرقی سمت راست نشانه‌هایی از قبیل معماری اسلامی، گله‌ی گوسفند، شیوه‌ی لباس پوشیدن خاص فیگورها و نشستن دایره‌وار آنها به صورت چهار زانو بر روی زمینی که کف آن مفروش می‌باشد، قابل مشاهده‌اند. در این قسمت پوشش سر اکثر افراد هندی هستند که به شیوه‌ای ساختگی و بدون فهم شکل واقعی آنها با قسمت بالایی بر آمده نقاشی شده‌اند و کلاه با خز بیرون‌زده‌ی یکی از خدمتکاران که در سمت راست ایستاده است، پوشش سر شاخص در اکثر نگاره‌های قرن (۱۸ م) بوده و در نقاشی‌های هندی دیده نمی‌شود.

همه چیز در تابلو نشان از فضایی آرام و صلح‌آمیز دارد که در ساحل رودخانه‌ای پر پیچ و خم که تا افق ادامه دارد، به تصویر کشیده شده‌اند. بر روی رودخانه پلی است که تصویر دقیق پل‌الله وردیخان می‌باشد.

جوانی که در سمت راست پیرمرد نشسته، عمامه‌ای با سنگ‌های قیمتی بر سر دارد. اما باید توجه داشت که تصاویر مذهبی از این دست که در آن شاهزاده‌ی جوانی در حال صبحت با حکیمی سالخورده نشان داده شده است، در نقاشی ایرانی بسیار محدود می‌باشد و دقت در این موضوع تنها ما را به نگاره‌هایی از خمسه نظامی و هفت اورنگ جامی رهنمون می‌گردد. در آنجا نیز اسکندر برای دیدار حکیمی جهان دیده به داخل غاری می‌رود تا از او راز و رمز حکمت را بیاموزد. (آژند،۱۳۸۵، ص ۳۰۵) این صحنه به نحو مشابهی بر روی قلمدانی[۶] از محمد زمان که برای شاه سلیمان کار کرده، دیده می‌شود. در این قلمدان که متعلق به سال (۱۰۸۴ هـ ق)می‌باشد، پیکره‌ی شاهزاده‌ای در ملاقات با حکیمی نقش خورده که پیرامونشان را منظره‌ای زیبا احاطه کرده است و از آنجا که در این تصویر شاهزاده‌ی جوان دستاری از نوع هندی بر سر دارد می‌توان حدس زد که محمد زمان این قلمدان نگاری را به سبک ایرانی و هندی کار کرده است. (همان) هر چند به طور مشخص نمی‌توان گفت که کدام نگاره‌های هندی منبع الهام وی برای خلق چنین آثاری بوده‌اند و کدام هنرمند هندی چنین تأثیری را بر جای نهاده است. منابع موجود یادآور می‌شوند که نقاش معاصر محمد زمان یعنی علی قلی بیک جبادار چند نقاشی به سبک مغولی هند کار کرده و ظاهراً تحت تأثیر گواردهان[۷] نقاش هندی بوده است. (سودآور، ۱۳۸۰، ص ۳۶۵) این نقاش که خود به عنوان تصویرگر زندگی معنوی هند (اوکاداف ۱۹۹۲، ص ۱۸۵) شناخته شده پرتره‌هایی از مردان مقدس را به تصویر کشیده است.

با دقتی بیشتر می‌توان ردپای نقاشی‌های مغولی قرن (۱۷ م) را در صحنه‌ی شرقی سمت راست مشاهده کرد. در این نقاشی‌ها ترکیب صحنه، تعداد افراد و محل تغییر می‌کند اما چهره‌ی پیرمرد با ریش سفید و بلند و عمامه سفید که در حال نوشتن روی یک برگ بزرگ یا خواندن کتاب است، همیشه ثابت و بدون تغییر می‌باشد. در کنار او جوانان نشان داده می‌شوند . آرنولد خاطرنشان می‌کند که در نقاشی‌های اسلامی هند اکثراً ملاشاه به تصویر کشیده می‌شود که گماشته‌ی روحانی شاه داراشکوه پسر شاه جهان (۱۶۵۸ ـ ۱۶۲۸ م) بوده است. وی هم‌چنین متذکر می‌شود که ملاشاه یک شخصیت تاریخی است که پس از مرگش تبدیل به یک چهره مقدس گردید. (آرنولد، ۱۹۲۸، ص ۱۱۲) با توجه به موارد ذکر شده، شاید بتوان گفت که هنرمند ایرانی از صحنه‌ی اسلامی سبک هندی برای مقایسه با صحنه‌ی مسیحی استفاده کرده است. سوژه‌ی پیرمرد ریش سفید و جوانان دارای لباس هندی که پیرامون وی نشسته یا ایستاده‌اند بعدها در نقاشی‌های ایرانی (قرون ۱۸ و ۱۹) متداول شد که برای مثال می‌توان این صحنه را بر روی اثر دیگری از مجموعه‌ی موزه ارمیتاژ مشاهده کرد.

اما آیا نتیجه‌گیری ما در مورد ایرانی بودن نقاشی با محتوی آن همخوانی دارد؟ هم سمت راست و هم سمت چپ تصویر صحنه‌ی موعظه و سخنرانی دیده می‌شود که بیانگر مقایسه‌ی استعاری دنیای مسیحیت و اسلام است و در زمینه‌ای آرام و صلح‌آمیز به تصویر کشیده شده که فهم آن با شناخت محل یا به عبارتی منشأ نقاشی و بررسی شرایط تاریخی آن زمان میسر است.

صحنه‌های تشریح شده در ساحل رودخانه‌ای پرپیچ و خم تا افق ادامه دارد و روی رودخانه پلی قرار گرفته که تصویر دقیق پل الله‌وردیخان می‌باشد و اصفهان را با حومه‌ی آن به جلفا متصل می‌کند. محل اسکان سه هزار خانوار ارمنی که شاه عباس از جلفای آذربایجان به اصفهان منتقل کرده و نام جلفای جدید را بر آن نهاده بود.شاه عباس به این گروه از ارامنه امتیازات زیادی شامل آزادی کامل عبادت و حق ساختن و نگاه داشتن کلیسا اعطا کرد. در اوایل قرن هجدهم ارامنه به طور کلی از امتیازات مذکور بهره‌مند بودند. (لاکهارت، ۱۳۸۰، ص ۶۵) تصویر شکل گرفته نشان دهنده‌ی اصفهان و جلفای نو و حتی می‌توان گفت تصویر مسلمانان و مسیحیانی را نشان می‌دهد که در توافق و صلح با هم زندگی می‌کردند. این سیاست شاه عباس اول توسط جانشینان وی نیز ادامه یافت. اما در طول حکومت افغان‌ها در ایران و سقوط سلسله‌ی صفوی شرایط تغییر کرد و افغان‌ها با اهالی جلفا به بدی رفتار کردند. (همان، ص ۱۳۶) اگر چه از مصایبی که مردم اصفهان ضمن محاصره شدن در سال ۱۷۲۲ م کشیده بودند، بر کنار ماندند ولی از وقفه‌ی کامل تجارت در نتیجه‌ی حملات افغان‌ها و شورش‌هایی که در نقاط متفاوت ایران بر پا شده بود، آسیب بسیاری دیدند. در زمان کریم خان زند صلح و آرامش مجدداً برقرار شد امتیازات میسیونرها و تاجران اروپایی احیا شد و جلفا نیز در این دوران رونقی تازه یافت.

بدین ترتیب در نقاشی ایرانی سوژه‌ی جدیدی مطابق با شرایط زمانی ظهور می‌کند. در این رویکرد نمی‌توان شرق و غرب را واقعیت‌هایی مجزا

فرض نمود و تلاشی در جهت نزدیک کردن آنها انجام داد. آنچه نقاش به تصویر می‌کشد نگاهی بی‌طرفانه است که در آن پنداره‌ی خود را می‌آفریند. بازنمایی نوعی تفاوت، بی‌آنکه این تفاوت قربانی نوع نگرش نقاش یا تعلق او به هر کدام از دو گروه مورد بحث شود. بدین ترتیب حساسیت نقاش با مجموعه‌ی فرآیندها و تحولات تاریخی پیرامونش پیوند می‌خورد و وی به ملموس‌ترین شکل عام‌ترین مسائل اساسی زمانه‌اش نه مصادیق آگاهی و باورها، بل واقعیت را به شیوه‌ای زنده بیان می‌کند. به گونه‌ای که در پرتو این بررسی می‌توان دریافت اعمال فرمانروایان چه تأثیراتی بر انسان‌های زمانه‌شان داشته و چه واکنشی را در آنان برانگیخته است و به طور خلاصه به هر آن چیزی پی برد که ممکن است فراتر از جزئیات روایی یا عالمانه، از رهگذر همین جزئیات، پیوند انسانی منفی یا مثبتی را میان ما و گذشتگان برقرار کند. (گلدمن و... ۱۳۸۰، ص ۲۱۶).

نتیجه‌گیری:

در نقاشی مورد بحث باید به چند ویژگی توجه نمود:

ـ نقاش به رغم استفاده از دو صحنه‌ی نامرتبط با مهارت کامل ضرب‌آهنگ کلی ترکیب‌بندی را حفظ می‌نماید چرا که در غیر این صورت کل نظام هماهنگ نقاشی مختل می‌شد.

ـ تأکیدهای طرح و رنگ و استفاده‌ی درست از اصول سه بعد نمایی از ویژگی‌های برجسته‌ی کار وی به شمار می‌رود که نشان می‌دهد نقاش به خوبی با این شیوه‌ی تصویرگری آشنا و مأنوس بوده است.

ـ مطالعه‌ی ویژگی‌های فرهنگی در نقاشی حکایت از نوعی گزینش و انتخاب از سوی نقاش دارد چرا که این نشانه‌ها به نحو بارزی در مقایسه‌ی میان دو صحنه‌ی مصور شده، دلالت‌های خود را بیرون از پرده نیز به دست می‌آورند که نشان از آگاهی نقاش و آشنایی او با شرایط حاکم بر آن دوران دارد.

با توجه به مطالب ذکر شده در این صفحه و صفحات قبل می‌توان چنین نتیجه‌گیری نمود که:

۱ـ هر چند نقاش به خوبی با اصول سه بعدی نمایی آشنا بوده، اما توجه اصلی او در نقاشی به ریتم داشتن اجزاء، روشن بودن صحنه و غنای نقش و نگاره نبوده است و با وجود آنکه در نگاره‌های ایرانی به این مسائل توجه خاصی می‌شود وی بیشترین مهارت خود را بر روی بیان محتوی متمرکز می‌کند.

۲ـ استفاده از شیوه‌های نقاشی هندی و اروپایی که در مکتب اصفهان به صورت امری متداول رایج شده بود، در دوره‌ی زندیه به حیات خود ادامه می‌دهد و نقاشان با الگوبرداری از روی این آثار تابلوهای خود را خلق می‌نمایند. نقاش مورد بحث نیز، با اخذ عناصر یاد شده نه مشاهداتش، بلکه آنچه به تجربه دریافته و احساس نموده در چارچوب طرحی مشخص به تصویر کشیده است.

۳ـ در پرتو این بررسی می‌توان دریافت که گزینش و دگرگونی قالب‌ها، که دو ویژگی شاخص در طول تکامل تاریخ نقاشی ایرانی محسوب می‌شود، چگونه در خدمت بیان هنری قرار می‌گیرند و نقاش با گزینش و انتخاب این عناصر به ملموس‌ترین شکل به بیان واقعیات پیرامونش می‌پردازد.

پانوشت‌ها:

۱ـ موزه ارمیتاژ. شماره اموال، او ـ ار ۱۴۱، ابعاد نقاشی ۲۰/۵ × ۳۴/۸ سانتی‌متر.

۲ـ به ساخت و ساز و تزییناتی که قبل از نقاشی بر روی اشیاء روغنی ایجاد و اعمال شود، بوم‌سازی اطلاق می‌شود. یاوری. حسین، ۱۳۸۴، ص ۱۰۷) آقای یاوری در کتاب «کارشناسی آثار صنایع دستی» انواع بوم را به ۸ دسته تقسیم می‌کند که عبارتند از: بوم لعابی، بوم مرغش، بوم ته طلایی، بوم زرافشان، بوم زرک، بوم کشف، بوم موجی و بوم ابری.

۳ـ شفیع عباسی: نگارگر ایرانی فعال در نیمه‌ی دوم سده‌ی هفدهم/ یازدهم هجری، جهت اطلاعات بیشتر، ر ک: پاکباز. رویین، دایره‌المعارف هنر، صص ۳۳۰ و ۳۳۱

۴ـ علیقلی بیک جبادار: نگارگر فعال در اواخر سده‌ی هفدهم/ یازدهم هجری، از جمله نخستین کسانی که فرنگی‌سازی را در ایران متداول کرد. جهت اطلاعات بیشتر، ر ک: همان ص ۳۵۹، ر ک: آژند. یعقوب. مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان، ۱۳۸۵، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۵۵ تا ۱۸۸

۵ـ محمد زمان: نقاش و تصویرگر ایرانی ۱۰۴۹/۱۶۳۹ هـ. ق ـ ۱۱۲۰/۱۷۰۸ ق) جهت اطلاعات بیشتر، ر ک: پاکباز. رویین، همان، صص ۵۱۸ و ۵۱۹.

۶ـ این قلمدان را محمد زمان در سال (۱۰۸۴ ق) در اصفهان کار کرده و امروزه در یک مجموعه‌ی خصوصی در لندن محفوظ است.

۷ـ Govardhan

منابع:

۱ـ آژند، یعقوب. مکتب اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.

۲ـ آژند، یعقوب. نقاشان اروپایی در ایران، تهران: نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۹، صص ۷۵ تا ۸۳، ۱۳۸۳.

۳ـ احمدی، بابک. از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.

۴ـ پاکباز، رویین. دایره‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۳.

۵ـ پاکباز، رویین. نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین، ۱۳۸۰.

۶ـ پوپ. آرتور اپهام. سیر و صور نقاشی ایرانی، ترجمه‌ی دکتر یعقوب آژند، تهران: نشر مولی، ۱۳۸۴.

۷ـ سودآور، ابوالعلاء. هنر دربارهای ایران، ترجمه‌ی ناهید محمد شیرانی، تهران: کارنگ، ۱۳۸۰.

۸ـ شاردن، جان. سفرنامه شاردن، ترجمه‌ی اقبال یغمایی، تهران، توس، ۱۳۷۴.

۹ـ لاکهارت، لارنس. انقراض سلسله صفویه، ترجمه‌ی اسماعیل دولتشاهی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۰.

۱۰ـ گلدمن، لوسین. آدورنو، تئودو ـ پیاژه، ژان و... جامعه، فرهنگ، ادبیات، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۰.

۱۱ـ یاوری، حسین. کارشناسی آثار صنایع دستی، تهران: انتشارات ایرانشناسی، ۱۳۸۴.

12- Arnold. Sir. T.w, paninting in Islam, 1928

13- Okada. Amina, Indian Miniatures of the Mughal Dynasty, Newyork, Abrams, Inc, 1992.