



## تصویر به عنوان محمل اندیشه: تفسیری بر پرسپکتیوهای صحیح و نادرست در آثار محمدزمان مهدی گردنوغانی<sup>I</sup> علی سلمانی<sup>II</sup>

<sup>I</sup> مهدی گردنوغانی

<sup>II</sup> علی سلمانی

(صص: ۱۶۳ - ۱۴۹)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۰۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۲۶

شناسه دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.10.149

### چکیده

محمدزمان، نقاش عصر صفوی، در برخی از آثار خود به تقلید از آثار فرنگی و کپی برداری از آن‌ها پرداخته است. او هم‌چنین در برخی از آثار اصیل خود که مضمونی سنتی دارند، برخی از شیوه‌های نقاشی عصر جدید غربی را به‌کار گرفته است. در میان این شیوه‌ها، پرسپکتیو اهمیت بسیاری دارد. محمدزمان در آثار تقلیدی خود پرسپکتیو را صحیح به‌کار گرفته، اما در آثار اصیل او گاه پرسپکتیو به‌صورت صحیح و گاه نادرست انجام شده است. تا پیش از این، برخی از مفسران (هم‌چون کریم‌زاده تبریزی) بر این عقیده بوده‌اند که کاربرد پرسپکتیو توسط محمدزمان ناشی از نوعی نقصان و عدم آموزش‌های آکادمیک بوده است. در این مقاله درمقابل این نظر، این تفسیر مطرح می‌شود که محمدزمان در آثار اصیل خود، نه صرفاً پرسپکتیوهای غلط و صحیح، بلکه پرسشی را در باب نسبت میان نگارگری سنتی ایرانی و نقاشی جدید غربی به ودیعه گذاشته است. از این‌رو در این مقاله با بررسی چند مورد از آثار اصیل محمدزمان، آن پرسش مورد بحث قرار می‌گیرد و ادعا می‌شود که در فقدان مباحث نظری مرتبط با نسبت میان عناصر قدیم و جدید در نقاشی، نتیجه محتوم، استیلای پرسپکتیو غربی بر نقاشی ایرانی بوده است.

**کلیدواژگان:** زمان، پرسپکتیو، نگارگری سنتی، نقاشی صفوی.

اگه هنوز کسی مونده باشه که اصول ما بر اش جالب باشه  
مجبور می شه هی از خودش پیرسه «چی می شد اگه این فن  
پرسپکتیو رو هم به کار می بردن اینا؟» (پاموک، ۱۳۸۹: ۲۸۸).

### مقدمه

«هانس بلتینگ»<sup>۱</sup> در سال ۲۰۱۱ م. در کتابی با عنوان فلورانس و بغداد: هنر رنسانس و علم عرب، تفسیری قابل توجه از نسبت میان ظهور پرسپکتیو در تصاویر هنر غرب و مبانی علمی آپتیک (المنظر) در عالم اسلامی (خصوصاً چنان که ابن هیثم مطرح کرده بود) ارائه داد. رویکرد بلتینگ به این دو فرهنگ متفاوت، از منظری بود که آن را Blickwechsel نامید. مقصود از این اصطلاح پیچیده که به سادگی تن به ترجمه نمی دهد، اما به مسامحه می توان آن را توأمان هم به «تغییر کانون» و هم به «مبادله نگاهها» ترجمه کرد، نظر در هر یک از دو فرهنگ اسلامی و غرب از طریق لنز آن فرهنگ دیگر بود تا بتوان هردو را با وضوح بیشتری فهمید و توضیح داد (Belting, 2011: 4). مباحث مفصل بلتینگ حاوی چنان پیچیدگی ها و ظرافتی است که حتی شرح اجمالی آن نیز در این مقاله ممکن نیست؛ با این حال می توان گفت که رویکرد بلتینگ مبتنی بر این تفاوت بنیادین بود که در علم و هنر غرب «تصاویر» نقشی کلیدی داشتند، اما علم و فرهنگ عالم اسلامی «غیرتصویری» بود. از همین رو مباحث علمی «ابن هیثم» آنگاه که در دوره رنسانس بیشتر مورد توجه واقع شد، به تکوین پرسپکتیو در هنر غرب انجامید؛ در حالی که در عالم اسلامی اساساً چنین امکانی وجود نداشت. باری، به نظر می رسد از دو وجه می توان بر نظریه بلتینگ مناقشه کرد: نخست آن که نگاه بلتینگ به جهان اسلام نگاهی همه شمول است، یعنی او جهان اسلام را هم چون کلیتی یکپارچه در نظر گرفته و به طور مثال این پرسش برایش مطرح نبوده است که آیا وضعیت در ایران تفاوتی با سایر ممالک اسلامی داشته یا نه؟ دیگر آنکه بلتینگ توضیح نداده است که چرا و چگونه در آثار هنری دوره های جدید برخی از سرزمین های اسلامی نشانه هایی از پرسپکتیو می بینیم؟ آنچه در این مقاله بدان پرداخته خواهد شد مربوط به همین نکته دوم در آثار محمدزمان است. البته می توان این ملاحظه ساده و در عین حال درست را مطرح کرد که «تأثیرپذیری» از هنر غرب منجر به ظهور پرسپکتیو در برخی از آثار این سرزمین ها شده است، اما چگونه؟ آیا این امر (یعنی پرسپکتیو) در نتیجه مناقشات نظری و در پرتو مباحث نظری مرتبط با «هنرها» در نقاشی ایرانی شکل گرفت یا هنرمندان، به عنوان مردان «عمل»، خود دست به آزمون و خطا در مسیر پذیرش/ انکار پرسپکتیو زدند؟ آیا این پذیرش/ انکار صرفاً نوعی آزمودن شیوه های نقاشی جدید بود یا علاوه بر آن مبتنی بر جدال میان دو متافیزیک نیز بود؟ بلتینگ در بخشی از کتاب خود، با ذکر نمونه هایی از هنر هند و سایر کشورهای شرق آسیا، به درستی نوشته است: «شکی نیست که [در بدو امر] پرسپکتیو به مثابه ابزاری در جهت استعمار [کُلنیالیسم] عمل کرد. اروپایی ها آن را شیوه «طبیعی» دیدن در نظر گرفتند و پنداشتند که چنین رئالیسمی (واقع گرایی) اثبات پیشرفت است و موهبت جهان مدرن را برای مستعمره ها به ارمغان خواهد آورد» (Ibid: 45). این رأی اگرچه در مورد آن کشورها بهره ای از حقیقت دارد، اما در مورد ایران همه حقیقت نیست؛ زیرا در مواردی برخی از هنرمندان در مواجهه با پرسپکتیو غربی کوشیدند تا آگاهانه و یا ناآگاهانه «تلفیقی» میان سنت و مؤلفه های مدرن برقرار کنند.

در ایران از دوره صفویه که ایرانیان به ناچار در مدار مناسبات جهانی قرار گرفتند، برخی از «هنرها» نیز دستخوش تغییراتی جدید شدند. به دلایلی که فراتر از چهارچوب بحث این مقاله است، نقاشی در این میان نقشی پُررنگ تر و کلیدی ایفا کرد و بیش و پیش از سایر «هنرها» در معرض «امواج تجدد» قرار گرفت. نشانه هایی از فن پرسپکتیو نیز در همین زمان در اصفهان پیدا شد. در این دوره

و از منظری که موضوع بحث این مقاله است، می‌توان نقاشان و آثارشان را به سه گروه تفکیک کرد: نخست، گروهی که هم‌چنان در سنت نگارگری باقی ماندند؛ دوم، گروهی که روی به نقاشی به سبک‌های جدید آوردند؛ و نهایتاً گروه سومی که در بخشی از آثار آن‌ها می‌توان شاهد نشانه‌هایی از «جدال» میان مؤلفه‌های جدید و قدیم بود. البته گاه می‌توان هر سه گرایش را در آثار مختلف یک نقاش نیز یافت. موضوع این مقاله مربوط به گروه سوم و به‌طور مشخص آثار محمدزمان است و از میان آن مؤلفه‌ها صرفاً به پرسپکتیو می‌پردازد. به نظر می‌رسد که بتوان برخی از آثار محمدزمان را ملتقای پرسپکتیو نقاشی غرب و فضای مثالی نگارگری ایران دانست. در آن بخش از آثار محمدزمان که «کریم‌زاده تبریزی» آن‌ها را با عنوان «شیوه محمدزمانی» متمایز کرده، کاربرد پرسپکتیو دارای نقایصی است؛ بدین معنا که در بخشی از یک اثر پرسپکتیو صحیح اجرا شده است و در بخش دیگر آن غلط. در این مقاله کوشیده شده است تا تفسیری از این ترکیب «صحیح و غلط» ارائه شود.

**پرسش‌های پژوهش:** پرسش این است که اگر محمدزمان با شیوه پرسپکتیو خطی آشنایی اجمالی داشته است، چرا در برخی از آثار او شاهد چنین اعوجاجی هستیم؟ آیا این اعوجاج مبین معنایی است یا صرفاً یک سهو بوده است؟ رویکرد من به این مسأله، برخلاف رویکردی که بلتینگ مدعی آن است، نگاه به فرهنگ‌ها از طریق لنز فرهنگ‌های دیگر نیست؛ بنابراین توضیح شکل‌گیری پرسپکتیو در عصر مدرن غرب خارج از چهارچوب بحث من است. پرسپکتیو غربی به عنوان «صورتی نمادین» و یا هم‌چون ثمره «سوبژکتیویسم» و یا هر تفسیر و توضیح دیگری، نهایتاً تبدیل به امری «جهانی» شد. این جهانی‌شدن را چه نتیجه «استعمار» بدانیم و چه سیادت عصر جدید غرب - که ناگزیر بود - امری نبود که در همه جا به هنرمندان دیکته شود. هنرمندانی که با این شیوه غربی مواجه می‌شدند، در واقع با ساختاری روبه‌رو می‌شدند که با چهارچوب‌های از پیش مشخص‌شده در سنت تفاوتی بنیادین داشت و در مواردی می‌کوشیدند تا با «تلفیق» میان آن و این، صورت و ساختاری جدید را ارائه کنند. بحث نظری درباره این مسأله می‌تواند هزینه‌یابی پیروزی، و به بیان دیگر ناکامی یا کامیابی این صورت‌های تازه را در دوره‌های بعد روشن کند.

**روش پژوهش:** در این مقاله، نخست با توصیف مسأله پرسپکتیو در برخی از آثار محمدزمان، فرضیاتی درباره آن مطرح شده است. سپس با اشاره‌ای به منابع، این فرضیات تحلیل و از یکی از آن‌ها دفاع شده است. در بخش‌های پایانی نیز به ضرورت، روشی تاریخی اتخاذ شده تا بر موضوع نور بیشتری افکنده شود.

### پیشینه تحقیق

برخلاف موضوع پرسپکتیو در نقاشی غرب که درباره آن کتاب‌ها و مقالات جدی و علمی فراوانی در دسترس است، بحث علمی درباره ظهور پرسپکتیو در نقاشی ایرانی سابقه چندانی ندارد. البته این اشاره که در آثاری هم‌چون آثار محمدزمان و علیقلی جباردار شاهد گونه‌ای از پرسپکتیو هستیم، در بسیاری از نوشته‌ها آمده است، اما مقصودم بررسی این پدیده در چهارچوبی نظری است؛ به علاوه، اگرچه مطالبی درباره احوال و معرفی آثار نقاشانی چون محمدزمان منتشر شده است، اما این‌ها نمی‌توانند به مثابه پیشینه تحقیق پیش‌رو در نظر گرفته شوند. در میان این آثار، بخشی از اثر ارزشمند کریم‌زاده تبریزی (۱۳۶۹) استثناء است و چنان‌که در متن مقاله آورده خواهد شد، با وجود تفاوت رویکرد این مقاله با بحث او، اشارات وی فضل تقدم دارند. راقم این سطور، این مقاله را مدت‌ها پیش و به عنوان بخشی از یک تحقیق بزرگ‌تر درباره «مشکل مینا در هنر ایران» نوشته بود و پس از نگارش این تحقیق، مقاله‌ای را با عنوان «متاع پرسپکتیو: زمینه اقتصادی پیدایش پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی» (آقایی و قادرنژاد، ۱۳۹۷) مشاهده کرد که رویکردی «اقتصادی» به «چگونگی پذیرش پرسپکتیو شیوه پرسپکتیو» دارد؛ بنابراین با وجود آن‌که رویکرد

مقاله مذکور نیز تفاوت‌هایی اساسی با تحقیق پیش‌رو دارد، اما از یک حیث موضوعی مشترک دارند. از آنجاکه پرداختن به چهارچوب بزرگ‌تر این مقاله در اینجا میسر نیست، نمی‌توان این وجوه مشترک و آن تفاوت‌های اساسی را به تفصیل مطرح کرد. در این مقاله سعی شده فارغ از آن چهارچوب بزرگ‌تر، موضوع مورد بحث به صورت مستقل مطرح شود.

### محمدزمان و مسأله پرسپکتیو

درباره احوال و زندگی محمدزمان، خصوصاً مطالب رطب و یابسی که درباره تغییر مذهب او و هم‌چنین سفرهای احتمالی او به ایتالیا و هند گفته شده، بررسی‌های مفصلی صورت گرفته است؛ اما قصد من در اینجا نه پرداختن به آن‌ها و خود شخصیت محمدزمان، بلکه پرداختن به آثار اوست<sup>۲</sup>. در میان آثار او نیز می‌بایست قائل به تفکیک شد: ۱- بخشی از آثار نقاشی او صرفاً کپی و تقلیدی از نمونه‌های غربی هستند که گاه تغییراتی نیز در آن‌ها اعمال شده است. این آثار در موضوع بحث من صرفاً از این جهت حائز اهمیت‌اند که نشان می‌دهند محمدزمان با شیوه‌های نقاشی غربی آشنایی داشته و حتی می‌توانسته با مهارت و به‌دقت آن‌ها را به‌گونه‌ای تقلید کند که به چشم افراد غیرمتخصص، تفاوتی با اصل نداشته باشند. به‌عنوان نمونه‌ای از این آثار می‌توان از تابلوی «ونوس و کوپید» ( / ونوس و آمور) نام برد که محمدزمان آن را به تقلید از اثری با همین عنوان از «زادیر»<sup>۳</sup> کپی کرده و تغییراتی را نیز در آن ایجاد کرده است. در این اثر، پرسپکتیو تختی که ونوس بر روی آن غنوده و پارچه‌ای صورتی بر روی آن انداخته شده، صحیح کشیده است. شکل هندسی تخت که مکعب مستطیل است برای مباحث بعدی این مقاله حائز اهمیت است؛ زیرا در برخی از آثار غیرتقلیدی محمدزمان، همین شکل هندسی (به‌طور مثال به صورت یک حوض) با پرسپکتیوی غلط اجرا شده است. یا در تابلوی «مریم و الیزابت»، پرسپکتیو سنگ‌های قوس و هم‌چنین سکوهایی که حضرت مریم و الیزابت بر روی آن ایستاده‌اند، تقریباً صحیح اجرا شده است. تمام آن بخش از آثار او که درونمایه‌ای مسیحی دارند و به سفارش شاه سلیمان اجرا شده‌اند، جزو این دسته آثار تقلیدی قرار می‌گیرند<sup>۴</sup>. اگر بپذیریم که محمدزمان هرگز سفری به اروپا و هند نکرده، بنابراین منبع الهام او یا هنرمندان فرنگی بوده‌اند که در آن زمان در اصفهان مشغول به کار بوده‌اند و یا نقوش چاپی و باسمه‌هایی که به‌طریقی به دست او می‌رسیده‌اند و بدیهی است که همین موارد می‌توانسته‌اند چشمان محمدزمان نقاش را متوجه پرسپکتیو کرده باشند<sup>۵</sup>؛ هم‌چنین بعید نیست که محمدزمان برخی از نقاشی‌های دیواری نقاشان ارمنی را دیده باشد که در آن‌ها تا حدودی از فن پرسپکتیو بهره برده شده است؛ به‌طور مثال، در دو نمونه از این آثار (مرد و زنی در لباس ایرانی) کاشی‌های کف با شیوه پرسپکتیو کشیده شده‌اند<sup>۶</sup>. این نکته از آن جهت اهمیت دارد که در ادامه نشان خواهیم داد محمدزمان در قسمت کف پوش‌های نقاشی‌هایش کمتر از پرسپکتیو استفاده کرده است. ۲- آن بخش از آثار محمدزمان که بیشتر مطمح نظرند، آثار «اصیل» او هستند که بیان‌کننده خصایل هنری و شیوه و سبک خاص او هستند. آنچه را به‌عنوان «مسأله پرسپکتیو» در عنوان این بخش آورده شده، در این بخش از آثار او مشاهده می‌شود. در بخشی از این آثار است که هم پرسپکتیو صحیح به کار گرفته شده است و هم غلط. پیش از پرداختن به تفسیری از این «تلفیق»، لازم است به چند نمونه اشاره شود<sup>۷</sup>.

**تصویر ۱، افراسیاب و گرسیوز:** در پس‌زمینه این نقاشی، در سمت راست، عمارتی در میان درختان و در نزدیکی کوه‌ها دیده می‌شود که دارای پرسپکتیو است. در میانه تصویر نیز دو ردیف از درختان قرار دارند که با پرسپکتیوی صحیح اجرا شده‌اند. این درختان با همین پرسپکتیو صحیح در برخی از آثار دیگر محمدزمان نیز تکرار شده‌اند. انعکاس تصویر درختان ردیف چپ در آب نیز با پرسپکتیو صحیح اجرا شده است. در مقابل درختان سرو دو فرد بر روی سکویی ایستاده و مشغول

گفت‌وگو هستند؛ پرسپکتیو این سکو صحیح نیست. هم‌چنین در پیش‌زمینه شخصیت‌ها بر روی فرش نشسته‌اند که هم‌چون آثار سنتی نگارگری ایرانی پرسپکتیو ندارد، اما در همین قسمت حوض آبی کشیده شده است که اگرچه پرسپکتیو دارد، اما پرسپکتیو آن غلط است (ضلع نزدیک‌تر، کوچک‌تر؛ و ضلع دورتر، بزرگ‌تر ترسیم شده است که مطابق قواعد پرسپکتیو صحیح نیست). همین امر در مورد پله‌های جلو تصویر نیز وجود دارد؛ بنابراین در این اثر با ترکیبی از پرسپکتیوهای درست و نادرست مواجهیم. از آنجاکه اغلب پرسپکتیوهای غلط در قسمت پیش‌زمینه نقاشی شده‌اند، شاید بتوان این فرضیه را مطرح کرد که آنجاکه موضوع اصلی و «سنتی» نقاشی حائز اهمیت بوده، محمدزمان در جاذبه سبک و سیاق قدمایی قرار داشته و بنابراین آنچه در این قسمت برایش حائز اهمیت نبوده، فن جدید فرنگی بوده است. به بیان دیگر، در این قسمت‌ها موضوع و سبک سنتی بر شیوه فرنگی می‌چربیده است، اما در قسمت‌های پس‌زمینه و دورتر که پیوند استواری با موضوع سنتی نداشته‌اند، گویی قلم محمدزمان می‌توانسته است با طیب خاطر فن صحیح را اجرا کند. با این حال این فرضیه را نمی‌توان اثبات کرد و نیاز است که تصاویر بیشتری مورد اشاره قرار گیرند.



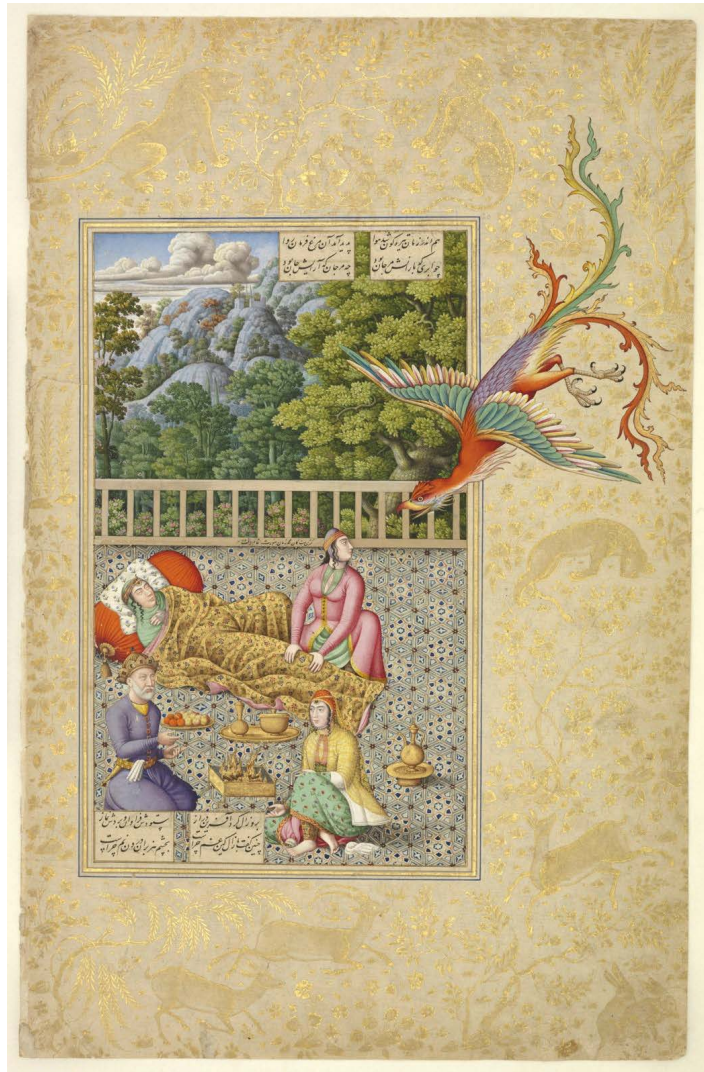
تصویر ۱. دیدار افراسیاب و گرسیوز، با رقم یا صاحب‌الزمان، حدود سال ۱۶۹۶ م.، آبرنگ، ۲، ۲۸×۴۷ سانتی‌متر (موزه متروپلیتن).

**تصویر ۲، فتنه و بهرام گور:** در این اثر نیز پرسپکتیو طاق و پنجره پشت سر بهرام صحیح اجرا شده است، اما پرسپکتیو دو طاق در یک سوم بالایی اثر و نیز دو طاق نما در یک سوم پایین اثر، متناسب و صحیح نیست (از دو منظر متفاوت ترسیم شده‌اند). در میانه تصویر، سه فردی که در سمت راست نشسته‌اند و هم‌چنین نوازندگانی که در سمت چپ مشغول خنیاگری هستند در پرسپکتیو صحیح و مطابق با پرسپکتیو پنجره بزرگ پشت سر بهرام کشیده شده‌اند.



تصویر ۲. فتنه و بهرام گور، اثر محمدزمان و دستیاران، حدود ۱۶۷۵ م.، آبرنگ، ۲۱×۱۸،۱ سانتی‌متر، (کتابخانه انگلستان: لندن).

**تصویر ۳، سیمرغ و تولد رستم:** در این اثر که یکی از شاهکارهای محمدزمان است، کاشی‌های کف پرسپکتیو ندارند و هم‌چون آثار غیرفرنگی از روبه‌رو کشیده شده‌اند، چنان‌که گویی کاشی‌های دیوار هستند و نه کف؛ از همین رو اشیاء و شخصیت‌ها گویی در حال سُرخوردن به سمت پایین‌اند. برروی این زمینه سنتی، ظروف و ظرف میوه‌ها چنان کشیده شده‌اند که معلق به نظر می‌رسند و چشمان ناظری که با فضای نگارگری سنتی ایرانی آشنا نباشد، آن‌ها را هم‌چون تصاویری می‌بیند که برروی سطح چسبانده شده‌اند. آنچه در این میان توجه را جلب می‌کند تصویر منقلی است که دارای پرسپکتیو نادرست است و از لحاظ فرم هندسی مشابه حوض نقاشی افراسیاب و گرسیوز است. در دوردست، برروی تپه‌ای زیر ابرها نیز عمارت کوچکی دیده می‌شود که دارای پرسپکتیو است. این نوع از عمارات که در فاصله‌ای دور و برروی تپه‌ای کشیده شده‌اند، در چند مورد از آثار محمدزمان تکرار شده‌اند. بدیهی‌ست که در میان درختان و کوه‌هایی که به صورتی واقع‌گرایانه و غیرسنتی کشیده شده‌اند، این نوع از عمارات نمی‌توانسته‌اند جز با فن پرسپکتیو کشیده شوند. در این نقاشی سیمرغ به عنوان موجودی اساطیری، هنوز به طور کامل وارد این فضای مشوش دو-سه بُعدی نشده است!



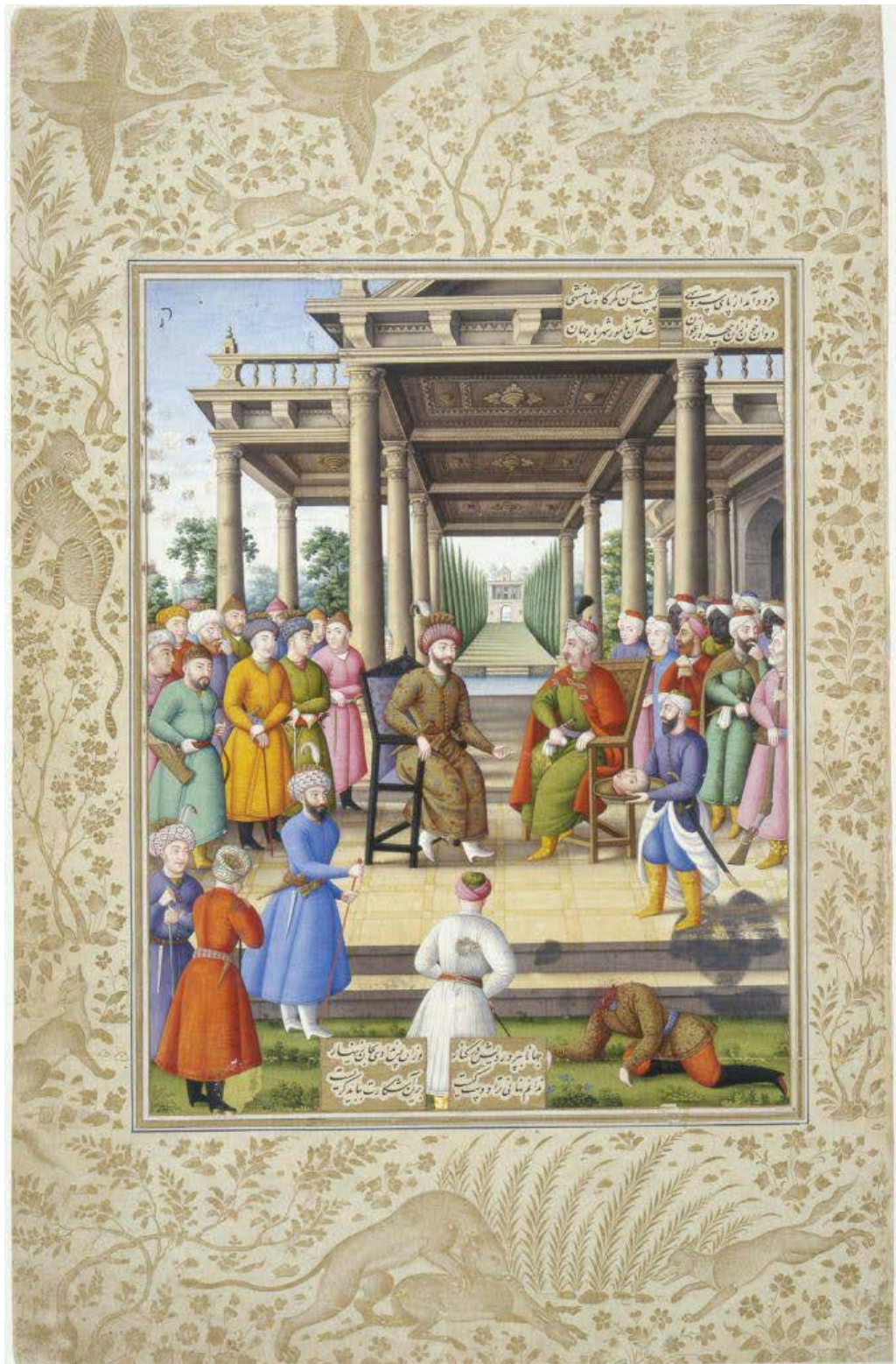
تصویر ۳. یاری رساندن سیمرغ به هنگام تولد رستم، اثر محمدزمان، حدود ۱۶۷۵م، آبرنگ، ۲۴,۵×۱۴,۵ سانتی‌متر، کتابخانه چستربیتی: دوبلین.

**تصویر ۴، اعطای انگشتر:** در این اثر نیز فرش بزرگی که گل‌های درشت آبی، صورتی و قرمز و زمینه‌ای به رنگ زرد پُرننگ دارد، همانند کاشی‌های نقاشی «سیمرغ و رستم» از روبه‌رو کشیده شده است. این فرش، همانند کاشی و فرش‌های سه اثر پیشین، پرسپکتیو ندارد. بر روی همین فرش فرش کوچک‌تری کشیده است که شخصیت اصلی بر روی آن نشسته و در حال اعطای انگشتر است. این فرش با گل‌های ریز قرمز، حسی از پرسپکتیو را القا می‌کند، اما دقیقاً مشخص نیست که چگونه بر روی فرش بزرگ‌تری که پرسپکتیو ندارد پهن شده است. در سمت راست این فرش کوچک‌تر چند دفتر با جلدهای سبز و زرد قرار گرفته‌اند که پرسپکتیو آن‌ها خالی از اشکال نیست.



تصویر ۴. اعطای انگشتر، با رقم یا صاحب‌الزمان، حدود ۱۶۹۶ م.، آبرنگ، ۳۰،۳×۲۲،۲ سانتی‌متر (کتابخانه سنت پترزبورگ).

آثاری را که برشمردم، صرفاً نمونه‌هایی بودند که ترکیبی از پرسپکتیوهای صحیح و نادرست را در آثار محمدزمان نشان می‌دهند. پرسپکتیوهای درست و گاه نادرست را در برخی از دیگر آثار محمدزمان نیز می‌توان مشاهده کرد. به عنوان نمونه‌ای دیگر در نقاشی «سرایرج به برادرانش سلم و تور تقدیم می‌شود» (تصویر ۵) نیز اگرچه مضمون نقاشی ایرانی است و شخصیت‌ها لباس ایرانی برتن دارند، اما آرایش صحنه و معماری بنا اروپایی (ایتالیایی قرن شانزدهمی) است. «الینور سیمز» در کتاب تصاویر بی‌همتا: نقاشی ایرانی و منابعش به «پرسپکتیو ناهمخوان»<sup>۸</sup> این کار اشاره کرده است (Sims, 2002: 187). در این کار نیز دوباره پرسپکتیو دو ردیف درختان سرو و اجزای دیگر (مثل سطحی که صندلی سلم و تور بر روی آن قرار گرفته است) با یکدیگر هم‌خوانی ندارند. با این تفصیل، حال صورت‌بندی مسأله چنین است: محمدزمان در آثار تقلیدی خود پرسپکتیو را صحیح اجرا کرده و بنابراین تا حدودی با این فن آشنا بوده است، اما در آثار اصیل او گاه پرسپکتیوهای صحیح و گاه غلط مشاهده می‌شود. چگونه می‌توان این امر را توضیح داد؟



تصویر ۵. سر ایرج به برادرانش سلم و تور تقدیم می‌شود، اثر محمدزمان، حدود ۷۶-۱۶۷۵ م، ۱۹×۲۴،۹ سانتی‌متر (کتابخانه چستریتی: دوبلین).

## دو فرضیه در مورد پرسپکتیوهای صحیح و نادرست محمدزمان

ترکیب نقطه دیدهای متفاوت در بخشی از آثار اصیل محمدزمان از دو حال نمی‌تواند خارج باشد:

۱- کاربرد هم‌زمان پرسپکتیوهای صحیح و نادرست در آثار اصیل محمدزمان نشانه‌ای از سستی و ضعف او در به‌کارگیری این فن هستند. این نظر را پیش‌تر کریم‌زاده تبریزی اظهار داشته و نوشته است: «[...] در کارهای کلاسیک وی که عموماً موضوعات مذهبی و مسیحی هستند، شیوه‌ها کاملاً اروپایی بوده و ارائه پرسپکتیو و نشست سایه‌ها و سایر نکات بارز دیگر دقیق و پرمحتوا است، ولی در کارهای اختصاصی وی که او را شیوه «محمدزمانی» نامیده‌ایم، مراحل پرسپکتیو سست‌تر شده و [...]» (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۷۵۶). استفاده عمده‌ای که کریم‌زاده از توجه به سستی پرسپکتیو در آثار اصیل محمدزمان کرده، در جهت اثبات این نکته بوده است که محمدزمان به فرنگ سفر نکرده و تحت آموزش‌های آکادمیک قرار نگرفته بوده است؛ چراکه اگر چنین می‌بود، در این صورت آن اشتباهات ابتدایی وجود نمی‌داشتند. این ملاحظه می‌تواند صحیح باشد، اما در واقع پاسخی در جهت توضیح «شیوه محمدزمانی» نیست؛ چراکه نتیجه رأی کریم‌زاده نهایتاً این خواهد بود که عمده این شیوه یا «مکتب ابتکاری» (همان: ۷۵۱) چیزی جز نوعی نقص و سستی نیست! به علاوه باورپذیر به نظر نمی‌رسد که محمدزمان در آثار تقلیدی خود شیوه‌های فرنگی، خصوصاً پرسپکتیو را اجرا کرده باشد، اما در آثار «اصیل» خود به یک‌باره چشم بر تمام آن ظرایف بسته و اجزایی از اثر را به صورت دل‌خواهی دارای پرسپکتیو کشیده باشد؛ برای مثال، اگر در سیمرغ و تولد رستم، کاشی‌ها با ظرافت و به شیوه قدیمی (بدون پرسپکتیو) کشیده شده‌اند، برای نقاش آسان‌تر آن بوده که منقل و سایر اجزا را نیز به همان شکل تصویر کند.

۲- محمدزمان آگاهانه یا ناآگاهانه دست به تجربه‌ای جدید زده است. آثار او هم‌چون بسیاری از وجوه حیات دوره صفوی، از سویی در میدان جاذبه سنت قرار داشتند و از سوی دیگر ناظر پیشرفت‌های تمدن غربی بودند. نکته مهم آن است که اخذ برخی از این وجوه جدید ضروری بود؛ به‌طور مثال، پذیرش پیشرفت‌های غربی در زمینه پزشکی ناگزیر بود - که البته جز در موارد اندک شماری تا اواسط دوره قاجار به تعویق افتاد؛ و یا به‌طور مثال، فهمیدن منطق جدید جنگ‌ها و بهره‌بردن از تجهیزات نظامی جدید اهمیت فراوانی داشت - که البته چنان‌که می‌دانیم عدم پذیرش آن منجر به فاجعه شد. آیا در نقاشی نیز چنین ضرورتی وجود داشت؟ البته رقابت میان هنرمندان ایرانی و فرنگی می‌تواند پاسخی به این ضرورت باشد، اما محمدزمان و دیگران با «آثار تقلیدی» خود می‌توانستند این نیاز را برطرف کنند. اگر به نمونه‌هایی که از آثار اصیل محمدزمان آورده شد توجه کنیم، درمی‌یابیم که در تمام این آثار کف‌پوش‌ها (فرش یا کاشی) به شیوه نگارگری قدیم کشیده شده‌اند و برخی از اجزای دارای پرسپکتیو جدید بر روی این «بستر» نقاشی شده‌اند. آیا نمی‌توان این نظر را مطرح کرد که محمدزمان در جست‌وجوی راه‌حلی برای ترکیب آن فضای «مثالی» و آن فضای کمی و «سوبژکتیو» بوده است؟ وارد کردن آن اجزای دارای پرسپکتیو در آثاری که بستری سنتی داشتند، منجر به نوعی سردرگمی «نگاه» ناظر و نقاش می‌شده است. البته در بخش‌هایی از پس‌زمینه و یا آن بخش‌هایی از ترکیب‌بندی کلی اثر که پیوند وثیقی با این بستر نداشتند، نقاش ما می‌توانسته است تجربه خود را در ردیف درختان، یا عمارت‌هایی بر روی تپه‌ها و یا برخی مؤلفه‌های معماری در معرض نمایش بگذارد. مقصود از این «بستر سنتی» هم موضوع این آثار است و هم فرم آن‌ها که در متافیزیک سنت با هم سنخیت داشتند. به بیان دیگر می‌توان به گفتن این نظر خطر کرد که محمدزمان متوجه اشتباه خود در پرسپکتیوهای ساده‌ای چون حوض، منقل، طاق و غیره بوده است، اما به عمد آن‌ها را هم‌چون پرسش‌هایی که برایشان پاسخی نداشت، در میان اجزای تصویر تعبیه کرده است. صورت ساده شده این پرسش آن است که چگونه می‌توان در یک اثر هم قدیم را حفظ کرد و هم با وارد کردن عناصر جدید، از آن عبور کرد؛

یعنی هم آن فضای مثالی و هم آن پرسپکتیو را توأمان به نمایش گذاشت. به بیانی دیگر، هم با عصر جدید همراه شد و هم موارث اسلاف را حفظ کرد. این پرسش تا مدت‌ها پس از محمدزمان نیز پاسخی نیافت و یا امکان پاسخ به آن وجود نداشت، اما تصاویر اصیل محمدزمان هم چون محملی برای آن پرسش باقی ماندند. از این رو وجه اصیل و بدیع آثار محمدزمان تخته‌بند نوعی «سستی یا نقص» نمی‌شود و سبک او در اصطلاح «فرنگی‌سازی» خلاصه نمی‌گردد<sup>۹</sup>. در این فرضیه، تصاویر محمدزمان آبستن نوعی پرسش بودند که در وهله نخست می‌توانست پرسشی در باب صورت‌های ممکن «پیشرفت هنری» باشد و در گام بعد به پرسش‌هایی در سطوح و لایه‌های بزرگ‌تر بینجامد. باری، متنی وجود ندارد که بتوان از طریق آن پی به معانی و ماهیت کار محمدزمان برد. آنچه در اختیار داریم صرفاً تصاویر و آثار اوست.

### فقدان مبنای نظری و نگاه خیره گمشده محمدزمان

در پایان بخش قبل و ذیل فرضیه دوم به این نکته اشاره کردم که محمدزمان گویی پرسشی را در آثار خود تعبیه کرده و از طریق کاربرد توأمان پرسپکتیوهای صحیح و نادرست آن را برای مخاطبی نشانه‌گذاری کرده است. در مقابل این فرضیه می‌توان این پرسش را مطرح کرد که چرا محمدزمان و یا نویسندگان آن عصر، چنین پرسشی را به صورت نظری - و نه در خود آثار - مطرح نکردند و در جست‌وجوی یافتن پاسخ یا پیشنهادی برنیامدند؟ به دلایل پیچیده‌ای که فراتر از چهارچوب بحث این مقاله است<sup>۱۰</sup>، بحث نظری درباره نسبت میان صناعات قدیم و هنرهای جدید، حتی تا اواخر دوره قاجار ممکن نبود. وانگهی، فارغ از این «امکان/عدم امکان» متنی را سراغ نداریم که در آن ایام به ماهیت «فرنگی‌سازی» و یا نسبت فضای مثالی نگارگری ایرانی و پرسپکتیو پرداخته باشد. آنچه در قالب متن در اختیار داریم، شامل برخی فتوت‌نامه‌ها، تذکره‌نویسی‌ها، قواعد عملی صناعات و برخی مطالب پراکنده است که «هنرها» فی‌نفسه «موضوع» آن‌ها نیستند و به طریق اولی بحث نظری در باب «جدال قدیم و جدید» نیز در آن‌ها وجود ندارد؛ بنا بر این ملاحظه، پذیرفتنی به نظر می‌رسد که نه تنها محمدزمان، بلکه حکما و نویسندگان آن ایام نیز ابزار مفهومی لازم برای صورت‌بندی نظری مسأله را در اختیار نداشتند. محمدزمان به عنوان نقاش و «مرد عمل»، در حال تجربه‌ای بوده که مسبوق به سابقه‌ای نبوده است و به عنوان کسی که در آغاز چنین مسیری گام برمی‌داشته، آنچه در اختیار داشته صرفاً «تصویر» بوده است. از همین رو، خواه آگاهانه و چه ناآگاهانه، تصویری از پرسشی پیدا کرده بوده است که می‌بایست آن را در آثار خود - و یا دست‌کم در برخی از آثار خود - مطرح می‌کرده است. از این رو برای نقاش ما، در فقدان مبنای نظری، تصویر هم چون عرصه ناگزیر جدال آن مفاهیم قدیم و جدید بوده است. اما ماهیت این پرسش چه بوده است و چرا محمدزمان و دیگرانی که به اقتضای او در این مسیر گام گذاشتند، نتوانستند به سرمنزل برسند؟ برای پاسخ به این پرسش بایست اشاره‌ای مختصر به پرسپکتیو در غرب کرد.

بلتینگ در بخشی از کتابی که پیش‌تر به آن اشاره شد، از قول «گتفرید بوئم» آورده است که پرسپکتیو جلوه «انقلابی شناختی» بود؛ با عطا کردن موقعیتی ممتاز به ناظر در مقابل تصویر، به طور مشابه موقعیتی مهم در جهان به او عطا می‌شد. در نتیجه پرسپکتیو جلوه نوعی انسان‌محوری بود که از جهان بینی خدامحور قرون میانه رها شده بود. هنر ژنسانس چنین انسانی را که به عنوان «فرد» شناخته می‌شد از دو وجه مورد تجلیل قرار می‌داد: نقاشی پرتره «افراد» و دیگری «نقاشی کردن نگاه خیره ناظر» یا همان پرسپکتیو. این دو «صورت نمادین» در یک زمان ابداع شده بودند (Belting, 2011: 18). با این وصف، اگر به مورد محمدزمان بازگردیم، اولاً درمی‌یابیم که آثار او و تقریباً تمام معاصران او «هنرهای درباری» بودند و آنچه در آن‌ها نمی‌توانست اهمیتی داشته باشد، «نگاه خیره» ناظری بود که به جایگاه «فرد» ارتقا یافته باشد. در پرسپکتیو، ناظر و نقطه نظر

اهمیت داشت و در نگارگری ایرانی منظر جایی نداشت. در اینجا بحث نه بر سر ارزش‌گذاری این دو شیوه، بلکه درباره توضیح آثار محمدزمان است. آنچه محمدزمان نمی‌توانست در آثارش به تصویر بکشد، همین «نگاه خیره» بود و بنابراین گاه حوضی یا طاقی را از منظر می‌کشید که نمونه‌اش را در آثار فرنگی دیده بود و به ناچار آن را بر روی بستری می‌کشید که در سنت وجود داشت. به بیان دیگر، می‌توان گفت آثار او ناظری که به مقام «فرد» ارتقا یافته باشد نداشت. چنین آثاری اگرچه امروزه مشابهتی با برخی از آثار هنر مدرن دارند، اما در متافیزیکی یک‌سر متفاوت ساخته و پرداخته شده‌اند. در آثار محمدزمان جست‌وجویی غریزی - اگر بتوان گفت - برای پرسش از نسبت دو صورت نمادین، نقاشی شده است و در آثار مدرن جست‌وجویی خلاقانه در به چالش کشیدن آن نگاه خیره و فضای کمی پیشینیان. بخشی از هنرمندان قرن بیستم میلادی پرسپکتیو را هم چون یک سنت در اختیار داشتند و می‌بایست در آفرینش‌های هنری از آن فراتر می‌رفتند، اما محمدزمان در ملتقای میان دو سنت نگارگری ایرانی و نقاشی جدید غربی به دنبال راه چاره بود. در واقع حتی می‌توان پا از این فراتر گذاشت و ادعا کرد که در آثار محمدزمان نه پرسپکتیو صحیح و نه نادرست وجود دارد، آنچه وجود دارد مؤلفه‌هایی از دو سنت نگارگری ایرانی و نقاشی جدید فرنگی است که هم‌چون دو امر ناهمگون در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. بر روی یک قالی یا کف‌پوشی که عاری از هرگونه پرسپکتیوی است، چگونه می‌توان پرسپکتیو یک شیء را صحیح یا غلط دانست؟ ذکر این نکته نیز حائز اهمیت است که چنین ترکیبی از پرسپکتیوهای صحیح و نادرست چیزی از ارزش هنری آثار محمدزمان نمی‌کاهد، بلکه آن را در جایگاه نوعی سبک و «صورتی نمادین» می‌نشانند.

«اروین پانفسکی» در این باره و به مناسبتی دیگر چنین نوشته است:

«مسئله این بیشتر به امری ریاضیاتی می‌ماند تا هنری، چراکه می‌توان با نگاه داشتن جانب انصاف گفت که نقصان نسبی ساختار پرسپکتیوی، در واقع حتی غیاب آن، ربطی به ارزش هنری ندارد [...] اما اگر پرسپکتیو عامل ارزش‌گذاری نیست، بی‌شک عامل سبک است. در واقع، حتی می‌توان آن را (با تعمیم اصطلاح مناسب) «ارنست کاسیرر» به تاریخ هنر یکی از آن «صورت‌های نمادین» دانست که در آن «معنای روحانی به نشانه‌ای انضمامی و مادی الصاق می‌شود و ذاتاً به این نشانه داده می‌شود». این است دلیل آن‌که چرا پرسش از دوره‌های هنری و سرزمین‌های آن و نوع پرسپکتیو آن‌ها اهمیت دارد و نه صرفاً این‌که آیا پرسپکتیو دارند یا نه (Panofsky, 1991: 40-41).

از این رو می‌توان ترکیب پرسپکتیوهای صحیح و غلط محمدزمان را «نشانه‌ای» - و هم‌چنین «سبک» - دانست که مدلول آن «معنایی روحانی» است. منظور از این «معنای روحانی» همانا تلاقی قدیم و جدید در عصر صفوی است.

### پیش و پس از محمدزمان

در آغاز دودمان صفویه، واقع‌گرایی یا به بیان دقیق‌تر انعکاس جنبه‌های مختلفی از زندگی روزمره در نقاشی، با آثار بهزاد شدت گرفته بود. «گرابار» در این باره نوشته است که این واقع‌گرایی «در نقاشی ایرانی اواخر قرن هفتم و قرن هشتم هجری قمری جز به صورت گهگاهی در تصاویر کیله‌ودمنه به ندرت حضور دارد» و از نیمه دوم قرن نهم هجری قمری در بسیاری از تصاویر نسخه‌ها پدیدار می‌شود (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۴۴-۱۴۳). این واقع‌گرایی را که عمدتاً به بهزاد نسبت داده شده است، می‌توان در بسیاری از آثار او دید، هم‌چون: «غرق شدن مرد ریش‌دار» در نسخه‌ای از منطق‌الطیر عطار، و یا «هارون الرشید در حمام» در نسخه‌ای از خمسه نظامی<sup>۱۱</sup>. با این حال، اهمیت بهزاد در

این است که او در نوآوری‌هایش هیچ‌گاه از چهارچوب کلی زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی خارج نمی‌شود» (پاکباز، ۱۳۹۳: ۸۴). علاوه بر آن، در آن دوره پیوند میان نقاشی و متن به دو دلیل عمده کاهش حمایت درباری و رشد طبقه بازرگان سست شده بود (همان: ۹۶). این عوامل زمینه‌هایی را فراهم کرده بودند که «وارثان کلک بهزاد» و نهایتاً رضا عباسی بتوانند با حفظ ساختارها و چهارچوب‌های زیبایی‌شناسانه نگارگری دست به تجربیاتی تازه در مضامین نقاشی بزنند. در آثار رضا، مضامینی وجود دارند که از پیش‌خبر از تحولی در نقاشی ایرانی می‌دهند. برای نمونه در نقاشی «برهنه لمیده» که احتمالاً از روی گراوری اروپایی کشیده شده است، هم می‌توان تأثیر هنر اروپایی در عین حفظ ساختار نقاشی ایرانی را دید و هم نوعی تابوشکنی را که تا آن زمان در نقاشی ایرانی سابقه چندانی نداشته است<sup>۱۲</sup>، در برخی از آثار رضا هم چون «اروپایی ایستاده با سگ» و یا «شراب دادن اروپایی به سگ» فرنگی‌ها تصویر شده‌اند. کار اخیر نه تنها آخرین اثر تاریخ دار رضا است، بلکه در تک‌چهره معروف رضا عباسی اثر «معین مصور» نیز، او در حال کشیدن نقاشی یک فرنگی است. این آثار را می‌توان نشانه‌ای از آن دانست که توجه نقاش ایرانی به اروپایی‌ها و آنچه پیرامون او می‌گذشته است، جلب شده بوده است. علاوه بر آن، در برخی از آثار رضا عباسی می‌توان نوعی تضاد میان جدید و قدیم، پیر و جوان، را دید (به‌طور مثال در طراحی «یکه سوار ریش‌دار و دو شکارچی»)<sup>۱۳</sup>. شاگردان رضا عباسی نیز در این مسیرها دست به تجربیات ارزشمندی زده بودند. تمام این آثار و عوامل زمینه‌ای را فراهم کرده بودند که در نهایت فرم نقاشی ایرانی نیز دستخوش تغییر گردد، اما هنوز چاره و راه‌حلی برای حفظ و در عین حال گذار از آن فرم پیشنهاد نشده بود. آثار محمدزمان و برخی از آثار علیقلی جبادار (به‌طور مثال «شاه سلیمان و درباریان در اصفهان») را باید در ادامه این مسیر و در جهت پاسخ به این پرسش دید که چگونه می‌توان در فرم نقاشی دست به «تلفیق» زد. مهم‌ترین مسأله در این میان «پرسپکتیو» بود.

پس از محمدزمان، پیروان او در همین مسیر گام برداشتند، اما پرسشی را که محمدزمان در قالب تصویر مطرح کرده بود، به عنوان پاسخی قطعی و صرفاً یک سبک هنری پذیرفتند. این امر تا زمان «کمال‌الملک» کم‌وبیش ادامه داشت و چون از حیث نظری تبیین نشده بود، نهایتاً نتیجه‌ای جز استیلای آن پرسپکتیو غربی بر فضای سنتی و مثالی نقاشی ایرانی نمی‌توانست وجود داشته باشد. طبیعی است که چنین ترکیبی برای اروپایی‌ها و سیاحانی که به ایران سفر می‌کرده‌اند نیز قابل فهم نبوده است؛ به‌طور مثال، «یاکوب ادوارد پولاک»<sup>۱۴</sup> که به دعوت امیرکبیر برای تدریس در دارالفنون آمده بود در بخشی از کتاب خود نوشته است که ایرانیان «کلاً از علم مناظر و مریای بی‌خبر هستند، بدان حد که توانائی ندارند در زمینه منظره‌سازی تابلویی را که از نظر پرسپکتیو درست کشیده شده از اثری بی‌معنی تمیز دهند» (پولاک، ۱۳۶۸: ۲۰۰). مشخص نیست که پولاک چه آثاری را در ایران دیده بوده است، اما به حدس می‌توان گفت که پولاک نمی‌توانسته است متوجه معنای تلفیق پرسپکتیو غربی و فضای نگارگری ایرانی شود. حتی گاه در مورد کمال‌الملک گفته شده است که او غلط‌ها و نقص‌های صنعت نقاشی ایران را اصلاح کرد (دهباشی و بهنام‌شاه‌هنگ، ۱۳۶۶: ۱۲۲- جمله از عبدالحسین نوائی است). آنچه نوائی به عنوان «غلط و نقص» در «صنعت نقاشی ایران» قلمداد کرده عبارت است از صورت «بدوی و ساده آن» و هم‌چنین «عدم مطابقت با تناسبات و ظرافتی که در طبیعت به ودیعت نهاده شده است» (همان) که یکی از نمونه‌های بارز آن می‌تواند پرسپکتیو باشد. آثار محمدزمان در دوره «گذار» نقاشی ایرانی، نه اصلاح سبک پیشینیان بود، نه تکرار آن و نه حتی نوعی سرسپردگی به فرنگ. آثار محمدزمان ملتقای این وجوه بود و به پرسشی می‌مانست که در تصویر طرح شده بود، اما پاسخی ساده و روشن نداشت.

## نتیجه‌گیری

دو بخش عمده آثار محمدزمان، آثار کپی او از روی نمونه‌های فرنگی و آثار اصیل هستند. او در آثار تقلیدی خود و هم‌چنین در بخش‌هایی از آثار اصیل خود شیوه پرسپکتیو را به درستی اجرا کرده است، اما در بخشی از آثار گروه دوم مرتکب سهو و خطاهای ساده‌ای شده است؛ با این حال، به نظر می‌رسد که محمدزمان آگاهانه و یا ناآگاهانه، پرسشی را در باب نسبت میان پرسپکتیو غربی و فضای مثالی نگارگری ایرانی نشانه‌گذاری کرده است. این پرسش پس از او نه به عنوان یک پرسش، بلکه غالباً به مثابه نوعی سبک (به اصطلاح فرنگی‌سازی) تلقی شد و بنابراین مغفول ماند. یکی از دلایل این امر، فقدان مباحث نظری در باب جدال میان مؤلفه‌های جدید و قدیم در نقاشی ایرانی بوده است. سبک یا پرسش محمدزمان نهایتاً با غلبه رویکرد کمال‌الملک، دست‌کم تا مدتی محو شد و پس از آن نیز به نوعی سستی و ضعف تعبیر شد. آثار اصیل محمدزمان، توجه مخاطب امروزی را به سرآغاز جدال میان عناصر قدیم و جدید در نقاشی ایرانی جلب می‌کنند و آن پرسش را برایش تکرار می‌کنند. از این رو می‌توان گفت آثار محمدزمان تجلی روح زمانه‌ایی هستند که از یک سوی پا در سنت دارد و از سوی دیگر ناگزیر می‌بایست وارد عصری جدید نیز بشود. در این میان ذهن نقاش، نگاه خیره‌او و مخاطب و هم‌چنین خود اثر دستخوش نوعی تشویش می‌شوند و به یافتن پاسخ برمی‌آیند: در یک کلام، تصویر محمل پرسش و اندیشیدن می‌شود. پرسپکتیو تنها عامل جدیدی نبود که محمدزمان می‌بایست با آن روبه‌رو می‌شد؛ به عنوان نمونه، منبع نور و سایه‌پردازی نیز که در نگارگری سنتی وجود نداشت، در برخی از آثار او نشان داده شده است. نقاشی «اتراق شبانه» نمونه‌ای است که به خوبی نقش منبع نور در نقاشی ایرانی و به تصویر کشیدن شب را به صورتی جدید نشان می‌دهد. نمی‌توان نمونه‌ای را مشابه این اثر در تاریخ نقاشی ایرانی تا آن زمان یافت («علیقلی جبادار» نیز در همان ایام اثری مشابه را کشیده است و نمونه‌های اندکی از این نوع نورپردازی را تا دوره قاجار می‌توان برشمرد که استنساخ «محمودخان ملک الشعراء» جزو بهترین نمونه‌های آن است). چهره‌پردازی و مناظر درختان و کوه‌های پس‌زمینه نیز در برخی از آثار محمدزمان جزو تجربیات جدید او محسوب می‌شوند. به نظر می‌رسد که محمدزمان توانسته است چنین عناصری را در آثار خود استفاده کند و با چالشی مواجه نبوده است. اما در مورد پرسپکتیو وضع متفاوت بود؛ محمدزمان در استفاده از پرسپکتیو متوجه نوعی ناهمگونی و عدم سنخیت بنیادین شده و کوشیده بوده تا این مسأله را به مثابه پرسشی که در انتظار راه چاره و پاسخ است، به تصویر بکشد.

## پی‌نوشت

1. Hans Belting
۲. در میان منابع فارسی دو نوشته درباره احوال و آثار محمدزمان حائز اهمیت‌اند: یکی، مدخل محمدزمان در جلد دوم کتاب کریم‌زاده تبریزی که مشخصات آن در بخش منابع آمده است. دیگری، کتاب محمدزمان و شیوه فرنگی‌سازی که مشخصات آن نیز در بخش منابع آورده شده است. مقالات متعددی نیز، چه ترجمه و تألیف درباره و جوهی از زندگی و آثار او نوشته شده‌اند.
3. Raphael Sadeler
۴. درباره این آثار که کریم‌زاده ۶ مورد از آن‌ها را مشخص کرده است ر. ک. به: (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۷۳۴).
۵. درباره نقاشان اروپایی در دوره صفویه ر. ک. به: (آژند، ۱۳۸۳).
۶. در مورد این تصاویر ر. ک. به: (افشارمهاجر، ۱۳۹۱: ۳۵، تصاویر ۱۳۳-۱۳۱).
۷. فضل تقدم در توجه به پرسپکتیوهای ناصحیح محمدزمان، از آن کریم‌زاده است. کریم‌زاده نمونه‌هایی از این موارد را ذکر کرده و حتی صورت صحیح آن‌ها را ترسیم کرده است؛ با این حال، چنان‌که اشاره خواهد شد، تفسیری که در اینجا مطرح می‌شود متفاوت است با نگاه او به این موارد.
8. Unaligned Perspective
۹. هم‌چون بسیاری از سایر افرادی که با نگاه به غرب دست به ابداع و طرح پرسش زده‌اند، محمدزمان نیز در برخی از نوشته‌های فارسی محکوم شده است. بخشی از این نوشته‌ها مبتنی بر وقایعی است که سندیت تاریخی ندارند. به عنوان نمونه ر. ک. به: (هدایت، ۱۳۶۵).

۱۰. راقم این سطور این بحث را در رساله‌ای به تفصیل مطرح کرده است. در اینجا پرداختن به آن ممکن نیست، ولی در عین حال خللی هم در بحث اصلی وارد نمی‌شود.
۱۱. برای نمونه‌های بیشتر. ک. به: (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۵۴-۱۴۳؛ پاکباز، ۱۳۹۳: ۸۴).
۱۲. این احتمال نیز مطرح شده است که این نقاشی از روی طرحی مشابه که از روی مدل زنده کشیده شده، الگوبرداری شده است؛ با این حال، احتمال آن که این نقاشی از روی گراوری از «کلئوپاترا» اثر «مارکانتونیو رایموندی» که خود نیز از روی اثر «رافائل» کشیده شده است، کشیده شده باشد بیشتر است (ر. ک. به: کنبی، ۱۳۹۳: ۳۷). برهنه‌نگاری در تاریخ کتاب‌آرایی ایران اگرچه بی سابقه نبوده است، اما عمدتاً در مورد آثاری چون «نگریستن خسرو به آب‌تنی شیرین»، «اسکندر و پریان دریایی» و یا تصاویر نیم‌برهنه «آدم و حوا» در قصص الانبیاء بوده است (همان).
۱۳. درباره این اثر. ک. به: (کنبی، ۱۳۹۳: ۱۲۹).

14. Jakob Eduard Polak

## کتابنامه

- آژند، یعقوب، (۱۳۸۳). «نقاشان اروپایی در ایران: دوره صفوی». نشریه دانشکده هنرهای زیبا. دوره ۱۹، شماره ۱۹، صص: ۷۵-۸۳.
- آژند، یعقوب، (۱۳۸۹). محمدزمان و شیوه فرنگی‌سازی. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی وابسته به انتشارات امیرکبیر.
- افشارمهجر، کامران، (۱۳۹۱). هنرمند ایرانی و مدرنیسم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران. چاپ دوم.
- آقایی، عبدالله؛ و قادرنژاد، مهدی، (۱۳۹۷). «متاع پرسپکتیو: زمینه اقتصادی پیدایش پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی». مجله باغ‌نظر، شماره ۵۸، صص: ۸۹-۱۰۰.
- پاکباز، رویین، (۱۳۹۳). نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز). تهران: انتشارات زرین و سیمین، چاپ دوازدهم.
- پاموک، اورهان، (۱۳۸۹). نام من سرخ. ترجمه عین‌الله غریب، تهران: نشر چشمه.
- پولاک، یاکوب ادوارد، (۱۳۶۸). سفرنامه پولاک: ایران و ایرانیان. ترجمه کیکاووس جهانمندی، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
- دهباشی، علی؛ و بهنام شباهنگ، داراب، (۱۳۶۶). یادنامه کمال‌الملک. مجموعه مقالات از: فروغی، غنی، نوائی، جمالزاده، آغداشلو، پاکباز و دیگران، تهران: نشر چکامه.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی، (۱۳۶۹). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران (و برخی از مشاهیر نگارگری هند و عثمانی). جلد دوم، لندن.
- کنبی، شیلا، (۱۳۹۳). رضا عباسی: اصلاح‌گر سرکش. ترجمه یعقوب آژند. چاپ سوم، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن» و فرهنگستان هنر.
- گرابار، اولگ، (۱۳۹۰). مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن» و فرهنگستان هنر. چاپ دوم.
- هدایت، هادی، (۱۳۶۵). «مروری بر احوال و آثار محمدزمان (نگارگر عصر صفوی): اسیر و سوسه‌های دلباختگی و فریب». فصلنامه هنر، شماره ۱۱، صص: ۶۶-۸۷.

- Belting, H., (2011). *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*. Tr. By Deborah Lucas Schneider, The Belknap Press of Harvard University Press.

- Panofsky, E., (1991). *Perspective as Symbolic Form*. Tr. By Christopher S. Wood, Zone Books, NY.

- Sims, E., (2002). *Peerless images: Persian painting and its sources. with Boris I. Marshak and Ernst J. Grube*, Yale University Press.