The Metamorphosis of the Persian Miniature Painting in the New Courtyard of the Shrine of Imam Reza

By Rajab ʿAli Labbāf Khānīki[1]

Abstract:
The socio-economic developments in Iran and the world in the early 19th century CE which paved the way for cultural, social and artistic transformations in Iran on the one hand and the Qajar courtiers, some artisans and enlightened people's inclination towards western art and culture which set the stage for the popularity of some European criteria and norms in this country on the other, had a profound impact on Iran's traditional styles of culture and art. The influence of western art on the Persian miniature painting is more tangible because the traces of change in the extant Qajar works of art are more visible and comparable. The two characteristic examples for the metamorphosis of the Persian miniature painting in Qajar Period are the Gulistān Palace in Tehran and, on a smaller scale, the New Courtyard of the Shrine of Imam Reza in Mashhad. The New Court was constructed on the orders of Fatḥ ʿAli Shah in AH 1233/1817-18 CE and the decorations, mostly Iranian haft rang (Persian: seven colours) tiles, were added later. These decorations, which were different from the ones applied in the past in terms of their essence, material quality and motifs, indicated ineptitude, negligence and decline despite the artists' divergence from the past traditions and their inclination toward the West. The conceptual and mystical aspects of the motifs and colors are neglected and the sheer naturalism represented in the tiles' images makes the viewer miss the opportunity to conceive, comment and interpret them. The predominant colors of blue and lajvardina, which used to symbolize water and sky and represent in-depth spiritual concepts in this sacred place, were replaced with garish colors of yellow, red and turquoise. This article examines the backgrounds and the reasons behind this transformation in the motifs and patterns of the New Courtyard tilework.

Keywords:
the Holy Shrine of Imam Reza, the New Courtyard, the Persian miniature painting, haft rang (Persian: seven colours) tiles, architectural decorations, the Qajar period.

1. Archeologist, Director of Kohan Būm-e Khurasan Institute for Cultural Research rajablabbaf@yahoo.com

دگردیسی هنر نگارگری در صحن جدید حرم رضوی

رجب‌علی لباف خانیکی[1]

چکیـده

تحولات سیاسی و اجتماعی ایران و جهان در اوایل سدهٔ سیزدهم هجری قمری موجب تغییر و تحول فرهنگی، اجتماعی و هنری در ایران شد و گرایش درباریان قاجار و برخی روشن‌فکران و هنرمندان به فرهنگ غربی زمینه‌ساز رواج بعضی معیارها و هنجارهای اروپائیان در ایران گردید و شیوه‌های سنتی فرهنگ و هنر را تحت تأثیر قرار داد. تأثیرپذیری از هنر غرب در نگارگری محسوس‌تر است؛ زیرا آثار و نشانه‌های تغییر در آثار به جا مانده قابل مشاهده و مقایسه است. نماد آن دگرگونی و تغییر کاخ گلستان در تهران است و در مقیاسی کوچک‌تر صحن جدید حرم مطهر امام رضا علیه‌السلام در مشهد نیز تجلّی‌گاه دگردیسی نگارگری ایران در آن دوران محسوب می‌شود. صحن جدید در سال ۱۲۳۳ق به دستور فتحعلی شاه قاجار ساخته شد و تزیینات آن بعدها اجرا گردید. این تزیینات که عمدتاً به شیوه هفت‌رنگ بر سطح کاشی‌های خشتی نقش می‌بست، به لحاظ ماهیت و کیفیت مصالح و موضوع نقوش با گذشته متفاوت بود و در عین گرایش به غرب و رویگردانی از سنت‌های گذشته با نوعی سهل‌انگاری و بی‌دقتی و انحطاط همراه بود. جنبه‌های مفهومی و عارفانه نقش‌ها و رنگ‌ها نادیده گرفته می‌شد و طبیعت‌گرایی محض در ترسیم نقش‌ها فرصت اندیشیدن و تفسیر و تأویل را از بیننده می‌گرفت و اصولاً نقش‌ها و نگاره‌ها پرسش بی‌پاسخی را باقی نمی‌گذاشت. رنگ‌های آبی و لاجوردی که در گذشته نماد آب و آسمان بودند و در آن مکان مقدس مفهوم عمیق معنوی داشتند، جای خود را به رنگ‌های زرد و قرمز و فیروزه‌ای دادند که فقط می‌توانستند زرق و برق ظاهری داشته باشند. در این مقاله زمینه‌ها و علت‌های این تغییرات و نقش‌ها و نگاره‌های صحن جدید را مرور خواهیم کرد.

واژگان کلیدی

حرم مطهر، صحن جدید، نگارگری، کاشی هفت‌رنگ، تزیینات معماری، عصر قاجار.

۱. باستان‌شناس، مدیر مؤسسهٔ فرهنگی ـ پژوهشی کهن بوم خراسان rajablabbaf@yahoo.com

مقدمه

صحن جدید معروف به صحن خاقان که صحن نو و اخیراً صحن آزادی نیز خوانده می‌شود در سال ۱۲۳۳ق به دستور فتحعلی‌شاه قاجار به وسعت ۵۱٫۵ × ۸۱ در زمینی از موقوفات شاه عباس صفوی در سمت شرقی بیوتات حرم مطهر امام رضا علیه‌السلام ساخته شد.

فضاهای معماری صحن جدید علاوه بر یک میان‌سرای نسبتاً وسیع، مشتمل بر چهار ایوان و ۵۴ غرفه در هریک از دو طبقه و حجره‌هایی در انتهای غرفه‌ها است. کاشی‌کاری صحن جدید در عهد محمدشاه قاجار به سال ۱۲۶۰ق به همت حاج میرزا موسی‌خان متولی باشی و آیینه‌کاری ایوان غربی در سال ۱۲۸۲ق در عصر ناصرالدین شاه به همت عضدالملک قزوینی متولی‌باشی آستانه صورت گرفت (امام، ۱۳۴۸: ۴۸۵-۴۸۲؛ حکیم الممالک، ۱۳۵۶: ۱۸۶-۱۸۵؛ اعتماد السلطنه، ۱۳۶۲: ۴۲۶-۴۲۳؛ مؤتمن، ۱۳۴:۲۵۳۵؛ سدید السلطنه، ۱۳۶۲: ۲۳۷-۲۳۶؛ سیدی، ۱۳۸۲: ۶۶-۶۵؛ لباف خانیکی، ۱۳۸۷: ۳۷-۳۶؛ عالم‌زاده، ۱۳۹۰: ۲۵۹-۲۵۸). بعد از اتمام ساخت صحن جدید بیش از بیست اقدام مرمت و تعویض و نصب کاشی و کتیبه در آن صورت گرفت و تاریخ‌های مندرج حاکی از آن است که عمدهٔ اقدامات مربوط به دورهٔ قاجار است (مؤتمن، همان: ۱۴۱-۱۳۴، اعتماد السلطنه، همان: ۴۲۶-۴۲۴). ساختار و اسلوب معماری و کتیبه‌های صحن جدید تقریباً به همان شیوهٔ صحن کهنه است؛ اما در کیفیت و ماهیت کاشی‌ها و تزیینات نسبت به گذشته تغییرات عمده‌ای رخ داد که با تأکید بیشتر به نگارگری، این تغییرات را بررسی و برای وصول به نتیجه مطلوب نخست اوضاع اجتماعی و فرهنگی عصر قاجار و سپس نگارگری آن دوره را مرور می‌کنیم.

۱. اوضاع اجتماعی و فرهنگی عصر قاجار

دورهٔ قاجار به لحاظ فرهنگی و اجتماعی دورهٔ انتقال یا حلقهٔ واسط گذشتهٔ سنتی با آینده مدرن است که عوامل مختلف و متعددی در این امر دخیل بودند. شاید مهم‌ترین عامل ارتباط با مغرب‌زمین و تأثیرپذیری از آداب جوامع غربی بود که ریشه در گذشته داشت. جرج. ن. کرزن رابطهٔ دولت انگلیس و ایران را به دوران ایلخانان مغول رسانده که در سلطنت ادوارد اول نماینده‌ای رسمی از انگلستان به دربار ارغون اعزام شد و پس از آن در دورهٔ صفویان فرستاده‌ای نامه‌ای از جانب ملکه الیزابت برای دومین پادشاه صفوی آورد و طی قرون شانزدهم و هفدهم میلادی اقداماتی شهامت‌آمیز از ناحیه عمّال انگلیس صورت گرفت تا رابطهٔ تجاری با ایران برقرار شود (کرزن ۱۳۶۲:۲۶ ج۱). در دورهٔ صفوی در نتیجه آشنایی ایرانیان با غرب، این باور شکل گرفته بود که غربیان از خلاقیت و توانایی خارق‌العاده‌ای در نوآوری‌های علمی و حل مشکلات معیشتی برخوردارند. این تلقّی در محتوای نامهٔ شاه قلی خان اعتمادالدوله به لوئی چهاردهم پادشاه فرانسه استنباط می‌شود: «چون استادان و اهل صنعت ولایات آن پادشاه والا جاه مشهور و معروفند و تفوق ایشان بر اهل صنعت ایران که در اکثر فنون مهارت تمام دارند، معلوم رای انور ماست، آن پادشاه والاجاه مقرر دارند که از استادان توپ‌ساز و قنباره [خمپاره، نوعی توپ با لولهٔ کوتاه که پیاده‌نظام حمل می‌کند] ساز و تفنگ ساز و سایر اسباب جنگ و جدال و صاحبان صنایع دیگر از قبیل لندره‌باف [پارچه‌ای جهت روپوش کجاوه و امثال آن] و ساعت‌ساز و سنگ‌تراش و جماعتی که صنایع غریبه از ایشان متمشی شود، چند نفر به کارگاه معلی فرستند که در این ولایت به امور مزبوره اقدام نمایند و چون در حوالی تختگاه پادشاهی رودی موسوم به آب کورنگ هست که درین وقت خاطر مبارک به آوردن آن به دارالسلطنه همایون متعلق گردید و کوهی مانع و بریدن آن و آوردن

آب مزبور دشوار است، اگر در آن مملکت استادان به هم رسند که تدبیرات چند توانند نمود که این امر به آسانی صورت پذیرد، آن پادشاه والا جاه مقرر دارند که چند نفر ایشان را نیز جهت این کار به دربار عظمت و اقتدار ارسال نمایند و ...» (راوندی، ۱۳۸۳ ج ۷: ۵۶۳ به نقل از اسناد و نامه‌های تاریخی).

از آن دوره به بعد معیارهای فرهنگی غربی را هیئت‌های سیاسی، آموزشی، مذهبی، پزشکی، مهندسی و تجاری با خود به ایران آوردند و سفر ایرانیان به خارج از کشور به منظورهای متفاوت نیز عامل مهمی در برانگیختن حس تغییر طلبی شد. رفت و آمدها به مرور فزونی گرفت به گونه‌ای که در سال ۱۲۷۹ش حدود هزار نفر اروپایی در ایران به سر می‌بردند. در ایران نیز طبقه‌ای درس خوانده و فرنگی‌مآب پیدا شده بود که مهمترین خصیصه‌شان نفی ارزش‌های گذشته بود. روند مدرن‌گرایی در دورهٔ قاجار سرعت گرفت و گام‌های اولیه دوران انتقال که به آهستگی شروع شده بود در پایان آن دوره شدت یافت به‌طوری که مشخصات پایان دورهٔ قاجار عبارت بود از شروع یک نظام مدرن و متأثر و مرتبط با سیاست‌های بین‌المللی و انفکاک دو طبقه عوام و خواص از یکدیگر (کیانی، ۱۳۵۵: ۳۷-۳۶). البته غرب‌زدگی بیشتر از هرجایی دیگر در دربار پادشاهان و نزد دولتمردان و نزدیکان به دربار رواج داشت و سفرهای شاه و نزدیکانش به اروپا و تعریفشان از آن دیار به شیفتگی‌ها دامن می‌زد مانند تعریفی که «حسین‌خان آجودان باشی» از شهر لندن کرده است: «فی الحقیقه شهر لندن زیباترین شهرهای روی زمین بوده، در کل ممالک ربع مسکون بهتر و بزرگ‌تر از این شهر نیست، جمیع اوضاع شهریت اعم از اسلوب عمارات و کوچه و بازار و باغات و کلیسا و کارخانجات و مکتب‌خانه و تماشاخانه و غیره نسبت به اوضاع پاریس که بهترین شهرهای فرنگستان است به مراتب بالاتر و سنگین‌تر می‌باشد...» (فاروقی، ۱۳۶۱:۱۸۹).

توصیف این چنینی در ترغیب شاهان قاجار به مسافرت اروپا بی‌تأثیر نبود. در **روزنامه خاطرات**، اعتماد السلطنه به شرح سفر سوم ناصرالدین شاه به فرنگ اشاره شده و در تاریخ مشروطیت از درباریانی یاد شده که در آرزوی سفر به فرنگ بودند و مظفرالدین شاه را به بهانه های مختلف برای سفر به اروپا ترغیب می‌کردند (فاروقی: ۱۹۲). در مشهد عصر قاجار به دلیل ناامنی‌ها و حملات مکرر ترکمن‌ها امکان توسعه فراهم نبود (مارکام، ۱۳۶۴: ۷۱- ۷۰)، اما حرم مطهر امام رضا علیه‌السلام تا حدودی گسترش و رونق یافت که آن هم به نوبه خود نابسامانی و تنزل فرهنگ و هنر آن عصر را تجلی می‌دهد.

۲. نگارگری عصر قاجار

ریشه‌های دگرگونی نگارگری ایران در عصر قاجار را هم باید در دورهٔ صفوی متأثر از حضور اروپاییان در ایران جست‌وجو کرد. پیتر دلاواله که تذهیب‌ها و مینیاتورهای بسیار ظریف و زیبای قصر شاهی (احتمالاً چهل ستون) نظرش را جلب کرده و برق طلا و رنگ لاجورد و رنگ‌های تند دیگر چشمش را خیره کرده و نقش‌های بدیع و زیبای سقف را ستوده و آنها را مناسب و شایسته تقلید ایتالیایی‌ها تشخیص داده (دلاواله ۱۳۸۴: ۳۷) و در جای دیگر عمارت، تصاویری دیده که گرچه لباس ایرانی به تن دارند، منتها با کلاهی که به سر گذاشته اند نقاش قصد داشته فرنگی‌ها را در آن هیئت مجسم کند. دلاواله در ادامه و در توصیف این صحنه می‌نویسد: «این نقاشی‌ها با وجود رنگ‌های ظریف بسیار ناشیانه ترسیم شده و مانند این است که به دست اشخاص بی‌اطلاع از هنر به وجود آمده‌اند» (همان:۳۸). و این امر را می‌توان نخستین گام‌ها به سوی دگرگونی نگارگری و حرکت در جهت انحطاط فرض کرد.

در دورهٔ قاجار هنر مغرب زمین که مانند تمدن آن، همه را شیفته و مجذوب کرده بود، سایهٔ سنگینش را بر فرهنگ و هنر ایران انداخته و بسیاری خواهان تقلید از آن شده بودند (انیسی، ۱۳۷۹: ۹۱)؛ به‌طوری که در بسیاری از کاخ‌ها و کوشک‌ها و دروازه‌ها و حتی اماکن مذهبی این تقلید نمود یافته بود. همچنین رفت و آمد روزافزون ایرانیان به روسیه تزاری را نباید از نظر دور داشت. ایجاد پایگاه‌های سیاسی و سفارتخانه‌هایی که در ایران به سبک اروپایی ساخته می‌شد در دگرگونی معماری و الگوبرداری در نگارگری بی‌تأثیر نبود (کیانی، ۱۳۸۶ : ۲۵).

یکی از دلایل رویکرد ایرانیان به غرب در دورهٔ قاجار شکست ایران در جنگ با همسایه شمالی‌اش روسیه بود. انقلاب مشروطه نیز که نماد مدرنیته و پایان محوریت شاه به مثابه یک نهاد مرجع عالی قدرت محسوب می‌شد، در نقاشی تأثیر گذاشت و شیوه‌های جدید نگارگری را رواج داد که عبارت بودند از نقاشی قهوه‌خانه‌ای، کاریکاتور و نقاشی ناتورالیستی به تقلید از نقاشی غربی (امینی ۱۳۹۴:۸۱).

تحولات و دگرگونی‌های پس از انقلاب مشروطیت زمینه‌ساز این امکان شد که کمال‌الملک مشهورترین نقاش زمان مشروطه نخستین مدرسهٔ مستقل هنری به نام «مدرسه صنایع مستظرفه» را در سال ۱۳۲۹ق تاسیس کند. با این اقدام سنت دیرپای آموزش کارگاه‌های درباری و غیردرباری منسوخ شد و نقاشی در جامعه شهر گسترش یافت، ولی تغییر کیفی و اساسی پدید نیاورد. نقاشان در اواخر سلطنت قاجار یا با روبرداری از نقاشی‌های اروپایی به تقلید از شیوهٔ واقع گرایانه غربی پرداختند یا به تقلید هنر نگارگری مکتب اصفهان روی آوردند (آژند، ۱۳۹۱: ۱۴۳؛ افشار مهاجر، ۱۳۸۹: ۱۴۹-۱۴۸). با نفوذ هنر غرب، خصوصاً در دربار پادشاهان قاجار و اطرافیانشان، نوعی نقاشی در ایران رواج یافت که در نگارگری ایرانی بی‌سابقه بود. آنان بر اساس غریزه حبّ نفس علاقه‌مند بودند که تصاویر طبیعی و صورت‌های ظاهری ترسیم شود و به یادگار بماند. همین امر موجب شد که موضوع نقاشی ایران تغییر کند و تقلید از طبیعت اهمیت یابد. گاهی صرفاً کپی‌برداری از آثار غربی صورت می‌گرفت و گاهی مناظر طبیعت را همچون عکس به تصویر می‌کشیدند. استفاده از پرسپکتیو، سایه روشن و چهره‌پردازی که نقاشان اروپایی در پی آن بودند، در ایران رایج و نگارگری ایران دگرگون شد (شریف زاده: ۱۷۹۹). علاوه بر تأثیرپذیری از غرب، تغییر در مصالح و مواد نیز به روند دگرگونی سرعت بخشید، از جمله اینکه هنرمندان شاهکارهای هنری کاشی‌کاری دوران تیموری و صفوی را با به کارگیری شیوهٔ کاشی معرق خلق می‌کردند، اما در دورهٔ قاجار از کاشی هفت‌رنگ استفاده می‌شد و کاشی هفت‌رنگ خشت‌هایی چهارگوش بود که ابتدا در کنار هم قرار می‌گرفت و سپس نقش مورد نظر بر آن‌ها با لعاب خام کشیده می‌شد و آنگاه به کوره می‌رفت تا پخته شود و مجموعه نقوش طرح شده بر خشت‌ها تثبیت شود. وجه تسمیه این کاشی‌ها از آن رو بود که معمولاً رنگ‌های سیاه، سفید، لاجوردی، فیروزه‌ای، قرمز، زرد و حنایی در نقاشی‌هاشان استفاده می‌شد (ماهر النقش:۵۱). از جمله تغییرات عمدهٔ رنگ، در زمینهٔ کاشی‌های دورهٔ قاجار این بود که از رنگ آبی و لاجوردی به زرد و قرمز گراییده بود و علت آن نیز علاوه بر کمرنگ شدن تعلقات معنوی، مراودات و مبادلات ایران و روس بود؛ زیرا بر خلاف گذشته در دورهٔ قاجار لعاب از فلزات یا مواد معدنی حاصل نمی‌شد، بلکه لعاب‌های آماده و بسته‌بندی شده را از طریق روسیه وارد می‌کردند و نظارتی بر رنگ و کیفیت لعاب‌ها نبود. به عبارت دیگر رنگ‌هایی که در اختیار هنرمندان و کارفرمایان قرار می‌گرفت بیشتر تابع ذائقه صنعتگران روسیه بود تا اعتقادات و باورهای معنوی اهل هنر ایران و به جای پیام رنگ‌های نمادین آبی و لاجوردی، کم کم رنگ زرد، قرمز و سفید شیری براق بر زمینه کاشی‌های دوره قاجار مسلط شد (مقدم. ۱۳۹۳: ۱۱۱).

در نهایت می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که در دورهٔ قاجار فضاهایی که به دستور دولت و حکومت ساخته می‌شد از نظر کیفیت هنری و فنی دچار انحطاط بی‌سابقه‌ای شد و به استثنای بازار تهران و برخی کوشک‌ها و کاخ‌ها و دروازه‌ها، بیشتر آثار و بناها به دلیل بدی مصالح ساختمانی و عدم دقت کافی در استحکام بنا و تزیینات معماری خیلی زود به ویرانی کشیده شد و کاشی‌های این دوره که بدترین نوع کاشی در طول تاریخ کاشی‌سازی در ایران بود به‌زودی فرو ریختند، پی‌ها فرو نشستند و طاق‌ها و دیوارها از شکل و قواره افتادند (کیانی:۴۲ به نقل از رجبی).

صحن جدید تجلی گاه نگارگری دگرگون شدهٔ عصر قاجار

تفاوت صحن جدید و صحن عتیق در نمای بدنه‌ها و تزیینات معماری است. شکل‌گیری صحن، ایوان‌ها، غرفه‌ها و حجره‌ها، طاق‌ها و پوشش‌ها و حتی قاب‌بندی‌ها در این دو صحن همانند است. آنچه صحن جدید را از صحن عتیق متمایز کرده عمدتاً نقوشی است که به دست هنرمندان عصر قاجار بر کاشی‌ها نشسته است. احتمالا هنرمندان زیادی که از سبک های متفاوت نگارگری پیروی می کردند در زینت بخشی صحن جدید سهم داشتند که نام یکی از آن ها به اسم «استاد محمد کاشی پز» در آخر کتیبه‌ای که به خط «محمد حسین شهید مشهدی» به تاریخ ۱۲۷۱ق بر اطراف سردر داخل ایوان شرقی معروف به «باب السلام» نوشته شده، آمده است.

در اکثر بدنه‌ها رنگ زمینه لاجوردی است، ولی نقش‌ها دیگر مانند گذشته نمادین نیست بلکه یا به طبیعت نزدیک شده یا خود انعکاس عینی طبیعت‌اند و گویی دستاورد هنرمندانی است که آگاهانه خواسته‌اند خود را از قید سنت‌های دیرین برهانند و طبیعت را آن گونه که هست تجسم دهند. در صحن جدید هنرمندان به سه شیوه عمل کرده‌اند:

۱. وفاداری محض به گذشته: در این ارتباط هنرمند اسلوب‌ها و روش‌های گذشته را رعایت کرده و به آن‌ها وفادار مانده است مانند رعایت ساختار تجسمی کلی صحن جدید که تقلید از صحن عتیق است، ساختار کتیبه‌های دور ایوان‌ها که همانند گذشته است و زمینهٔ برخی نقش‌ها که به رنگ لاجوردی است.

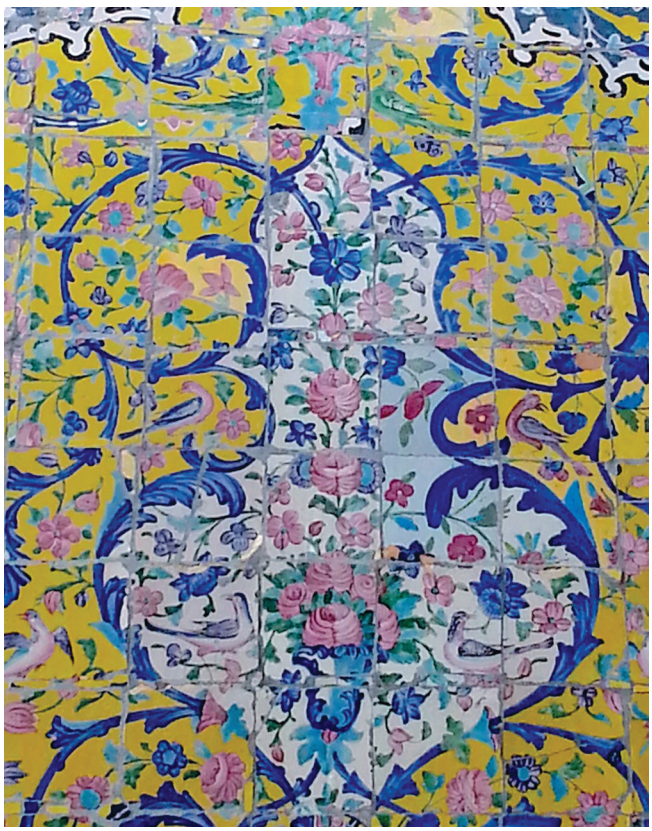
۲. تقلید از گذشته با تغییر رنگ و ساختار نقش‌ها مانند ترسیم اسلیمی بر بدنه‌ها و لچکی‌های دو طرف طاق‌ها و گل‌های اطلسی و شاه‌عباسی و اناری که اگرچه تا حدودی تداعی‌بخش همان نقش‌های گذشته است، اما در جزئیات آن قدر متفاوت است چنان که گویی هنرمند طرحی نو در انداخته است.

۳. طرح‌های بدیع و جدید که برای نخستین بار اجرا شده و شدیداً تحت تأثیر هنر مغرب‌زمین و شیوهٔ ناتورالیسم‌اند. این طرح‌های نو که موضوعات انسانی، حیوانی، گیاهی و طبیعت را شامل می‌شوند عموماً بر کاشی‌های هفت‌رنگ و با رنگ‌های گرم و براق تجلی یافته و به نوعی حضور شیوه‌ای جدید از نگارگری را در صحن جدید عرضه می‌کنند.

هنرمندان نگارگر صحن جدید که احتمالاً خود نیز آشنا به هنر غرب و شیفته آن بوده‌اند، با هدف خوش آمد پادشاهان قاجار و کارگزاران آنان در حرم مطهر رضوی کوشیده‌اند که هرچه بیشتر به طبیعت نزدیک شوند و در بیشتر موارد تزیینات کاخ گلستان تهران را الگو قرار دهند. دست‌مایه‌های فراوان هنری نگارگران، موضوعات متعدد و متنوعی را شامل می‌شود که می‌توان آنها را در گروه‌های خاص و مستقل طبقه‌بندی کرد:

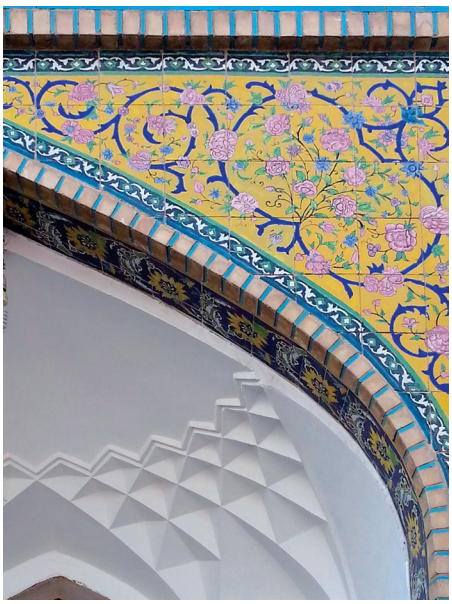
الف. نقوش گیاهی: این گروه از نقش‌ها خود بر دو نوع‌اند، بخشی از آن‌ها که تقلیدی متفاوت از گذشته است در

قالب اسلیمی‌ها و به نوعی سوررئالیستی و اعتباری هستند که در هیئت نقش اسلیمی، گل اطلسی، نیلوفر آبی و گل شاه عباسی شکل گرفته؛ اما در جزئیات با گذشته کاملا متفاوت‌اند به این معنی که رنگ‌ها درخشان و متضاد و غیرواقعی و گاه تزیینات درون گل و برگ‌های گیاهان برگرفته از طبیعت است. در اینجا اسلیمی‌ها نقش‌های نمادین مبهم و پیچیده و بی آغاز و فرجام نیستند، بلکه دارای خاستگاه مشخص و ساقه و شاخه و گل و برگ‌اند و برای بیننده پرسشی بدون پاسخ باقی نمی‌گذارند، اما رنگ‌ها غیرواقعی‌اند (تصویر۱). گاهی ساقه‌ها زرد یا سفیدند، گاهی برگ‌ها قرمزند، گاهی گل‌ها آبی یا سبز یا رنگارنگ‌اند، بخشی دیگر شاخ و برگ و گل‌های کاملاً واقعی و طبیعی است که بوستان و گلستانی را شکل داده‌اند (تصویر۲). این گروه یا دسته‌های گل و برگ هستند که در گلدان نشان داده شده و از نوع گل‌های محمدی، نسترن، یاس، کوکب و لاله است یا مجموعه‌ای از گل‌های قرمز رنگ در قاب‌های سفید ترسیم شده‌اند و یا درختانی پر شاخ و برگ و گل و غنچه است که از خاک رسته‌اند و پرندگان بر شاخه‌هایشان در جست و خیزند (تصویر۳). این گونه نقوش کاملاً طبیعت‌گرایانه‌اند. البته گاه ماهیت گیاهان به لحاظ ساختار دیگرگون نشان داده شده به گونه‌ای که گل و برگ گیاه چندان تناسبی با یکدیگر ندارند. رنگ‌ها در این گونه نقوش هم روشن و گرم و براق است و شیوهٔ اجرای‌شان متأثر از مکاتب غربی است. رنگ زرد کماکان بر دیگر رنگ‌ها غلبه دارد. در بسیاری موارد از شیوه نگارگری گل و مرغ که در دورهٔ قاجار بسیار رایج بوده و در بافته‌ها و چینی و سفال و بارفتن کاربرد داشته است (تصویر۴).



تصویر۱. اسلیمی‌های سنتی همراه با گل و برگ واقعی، عکس از ملوک براتی.

تصویر۲ . نمونه‌ای از گل‌ها و گیاهان واقعی بر سرپایه‌های ایوان شمالی، عکس از ملوک براتی.

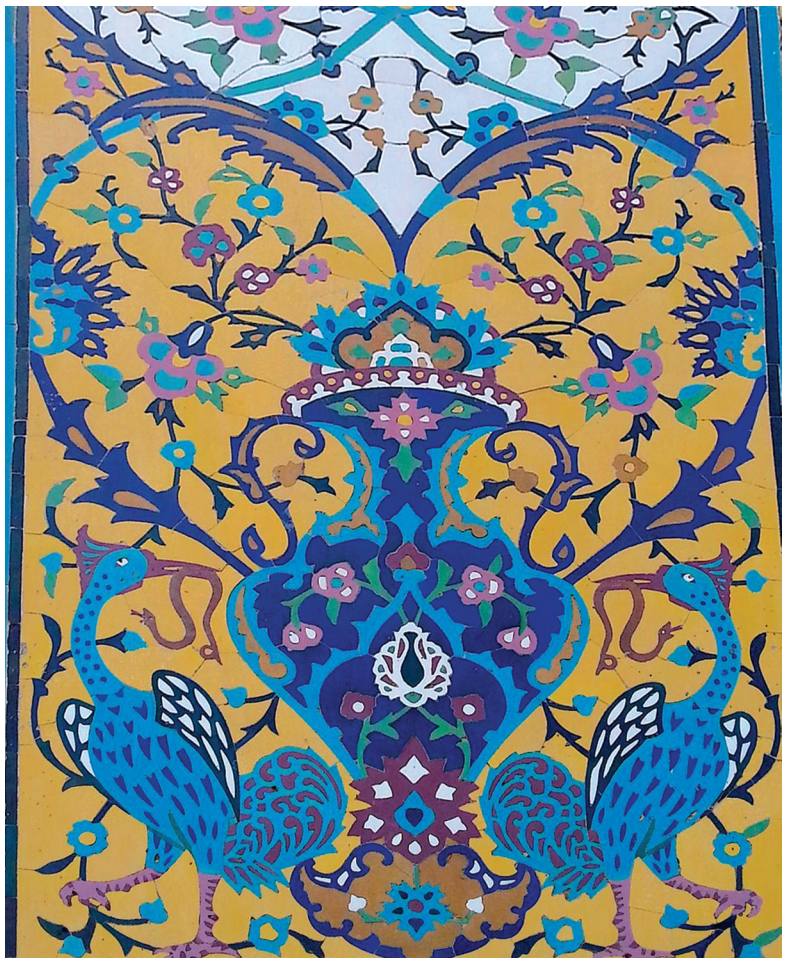


تصویر۴ . یکی از لچکی‌های غرفه‌های صحن مزین به گل پارچه‌ای طبیعی، عکس از ملوک براتی.

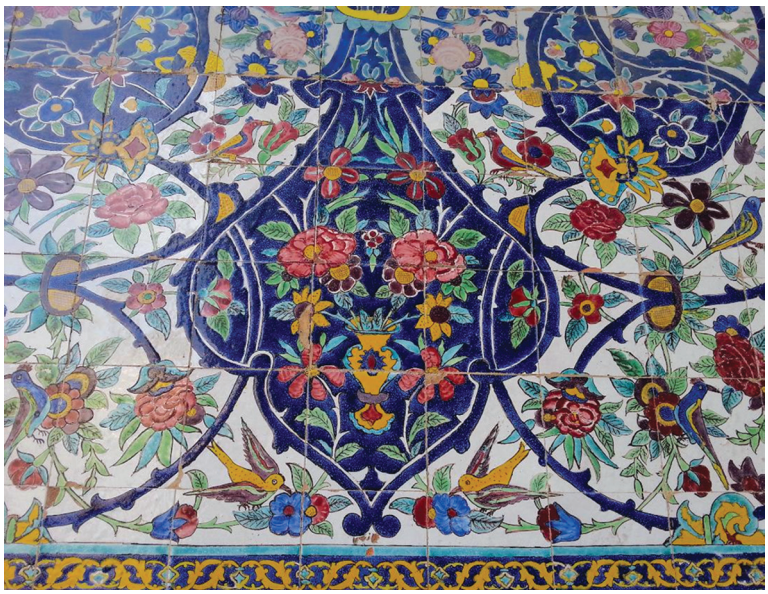
تصویر۳ . اسلیمی با گل و برگ واقعی همراه با نقش پرندگان، عکس از ملوک براتی.

ب. نقوش حیوانی: پرندگان بیشترین سهم را در نگاره‌های صحن جدید دارند از جمله حواصیل، چلچله، گنجشک، لک‌لک، مرغابی، کبوتر، هدهد، قناری، طوطی، فاخته، قرقاول، توکا، مرغ قاصد و طاووس که یا مثل قناری یا گنجشک در حرکت و پروازند یا مثل طاووس و قرقاول آرام و بی‌حرکت‌اند و رنگ‌های گوناگون صورتی واقع‌گرایانه دارند (تصویر ۵ و ۶).

خزندگان از جمله نقش‌مایه‌های دیگر در این صحن‌اند که بر اسپر ایوان (پیشانی ایوان) ورودی، نقوش متقارن دو اژدها که مقابل هم قرار گرفته و هریک دارای دو دست و دو پای کوچک و بال در قسمت شانه‌اند که احتمالاً جهت تمایز آن‌ها از مار، چنین ترسیم شده‌اند (تصویر ۷). بر انتهای سرپایه‌های دو سمت غرفه‌ها در صحن جدید و بر دو طرف نقش گلدانی نیز سر و گردن دو اژدها به قرینه ترسیم شده است. نقش مار نیز در حالی اجرا شده که پرندهٔ درشت‌اندامی مثل شترمرغ آن را به منقار گرفته است (بخش تحتانی پخی پایه ایوان جنوبی صحن جدید) (تصویر ۵).



تصویر ۵. نقش پرنده‌ای شبیه به شترمرغ در صحن جدید، عکس از ملوک براتی.



تصویر ۶. نقش پرندگان در حال جست‌وخیز در میان شاخه‌های گل و برگ، عکس از ملوک براتی.

تصویر ۷. نقش متقارن دو اژدها بر پایهٔ غرفه‌های صحن جدید، عکس از ملوک براتی.

ج. نقوش انسانی: نقوش انسانی منحصر به نقش فرشتگان است که به طور قرینه بر دو سوی ورودی شمالی در داخل ایوان شمالی ترسیم شده‌اند. در هریک از دو صحنه‌های محصور در اسلیمی‌ها بر زمینهٔ زردرنگ گلدانی بزرگ پر از گل‌های صدبرگ و زنبق ترسیم شده و در دو سوی هریک از گلدان‌ها دو فرشته در حال پرواز با بال‌های گسترده نقش بسته است (تصویر ۸). نقش گلدان‌ها تقریبا یکسان، اما در نقش فرشته‌های سمت راست و سمت چپ ورودی اندکی متفاوتند. فرشتگان سمت راست که ملبس به بالاپوش آبی و شلوار نارنجی رنگ، سر برهنه، موهای بلند و مزین به جقه‌ای بر فرق سر هستند. در حالی که فرشتگان سمت چپ با همان‌گونه پوشاک تاج مرصعی نیز بر سر دارند. پوشاک و سبک نگارش فرشتگان بر کاشی‌های هفت‌رنگ، شیوه مشخص نگارگری دورهٔ قاجار است. ظاهراً نقش فرشتگان منحصر به همین دو صحنه موجود نبوده، بلکه حداقل دو گونه دیگر از فرشتگان منقوش در میان گل و برگ‌های قاجاری وجود داشته که به دلایلی از دیوارهای صحن جدید برچیده شده و اکنون در مخزن موزه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. نقش فرشتگان بر کاشی‌های هفت رنگ از جهت پوشش با فرشتگان موجود در صحن جدید کاملاً متفاوت است (مقدم:۱۳۹۳، ۱۱۶-۱۱۳). مسلماً جنبهٔ قدسی فرشتگان که به باور مردم واسط و رابط عالم علیا و سفلااند این امکان را فراهم آورده تا تصویر آن‌ها بر دیوارهٔ صحن جدید حرم مطهر نقش بندد.

د. مناظر طبیعی: عواملی مثل رفت و آمد اروپائیان به ایران و سفر برخی ایرانیان به اروپا، ورود صنعت چاپ سنگی به ایران، ابداع عکس‌برداری، و شیفتگی درباریان به فرهنگ و هنر غرب موجب شد که نسخه‌برداری از آثار نقاشان اروپایی و نقاشی از برخی مناظر و بناهای اروپایی رواج یابد. شمار فراوانی از این مناظر که بر دیوارهای کاخ گلستان نقش بسته معمولاً در قاب‌هایی بیضی شکل بر کاشی‌های هفت رنگ، عمدتاً در ایوان شمالی صحن جدید آستان

تصویر ۸. نقش انسانی در قالب فرشته بر اسپر ایوان شمالی صحن جدید، عکس از ملوک براتی.

قدس رضوی مشاهده می‌شود. زمینه آن نوع نقاشی‌ها در صحن جدید سفید و نقوشی که عمارت‌ها، رودخانه‌ها، پل‌ها، حیوانات، پرندگان و جنگل‌ها را شامل می‌شوند به رنگ آبی بر کاشی هفت‌رنگ جلوه‌گرند. برفراز در ورودی پشت ایوان شمالی نیز گویی عکسی رنگی از گنبد مطهر بر روی کاشی نقش بسته است که شاید هدف هنرمند به تقلید از هنرمندان غربی عرضه یک منظر طبیعی بوده است (تصویر ۹). به هر روی ترسیم منظره‌های طبیعی واقع‌گرایانه هم نوعی نوآوری در عصر قاجار محسوب می‌شود.

تصویر ۹. تصویر منظرهٔ طبیعی در کاشی‌های برلچکی درون ایوان شمالی صحن جدید، عکس از علی حسینیان نسب.

کتابنامه

۱. آژند، یعقوب، (۱۳۹۱)، *از کارگاه تا دانشگاه*، تهران: فرهنگستان هنر.
۲. محمد حسن‌خان اعتمادالسلطنه. (۱۳۶۲)، *مطلع‌الشمس*، ج۲، به اهتمام تیمور برهان لیمودهی، تهران: فرهنگ‌سرا.
۳. افشار مهاجر، کامران، (۱۳۸۴)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: دانشگاه هنر.
۴. امینی، مریم، (۱۳۹۴)، «تأثیرات وقایع عصر مشروطه بر هنر نقاشی ایران»، *دنیای قلم*، ش ۱۵، (بهمن ۱۳۹۴)، ۷۹.
۵. امام، سید محمد کاظم، (۱۳۴۸)، *مشهد طوس*، تهران: کتابخانه ملی ملک.
۶. انیسی، علی‌رضا، (۱۳۷۹)، «مرمت و احیای کاخ گستان»، *فصلنامه طاووس*، ش ۳ و ۴، (۱۳۷۹)،
۷. علی‌نقی حکیم‌الممالک، (۲۵۳۶)، *روزنامهٔ سفر خراسان*، تهران: فرهنگ و هنر ایران زمین.
۸. دلاواله، پیترو، (۱۳۸۴)، *سفرنامه پیترو دلاواله*، ترجمه شجاع‌الدین شفا، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۹. *راهنمای جامع اماکن متبرکه*، (۱۳۹۰)، مشهد: اداره کل روابط عمومی آستان قدس رضوی.
۱۰. راوندی، مرتضی، (۱۳۸۳)، *تاریخ اجتماعی ایران*، ج ۷، تهران: نگاه.
۱۱. محمدعلی خان سدیدالسلطنه، (۱۳۶۲)، *سفرنامه سدید السلطنه*، مشهد: به‌نشر.
۱۲. سیدی. مهدی، (۱۳۸۲)، *سیمای تاریخی - فرهنگی شهر مشهد*، مشهد: سازمان فرهنگی شهرداری مشهد.
۱۳. شریف‌زاده، عبدالمجید، (۱۳۸۱)، *دیوارنگاری در ایران*، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور ـ مؤسسه صندوق تعاون.
۱۴. طاهری، ابوالقاسم، (۱۳۸۴)، *تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران از تیمور تا مرگ شاه‌عباس*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۵. عالم زاده، بزرگ، (۱۳۹۰)، *دانشنامه رضوی*، تهران: انتشارات شاهد.
۱۶. فاروقی، فواد، (۱۳۶۱)، *سیری در سفرنامه‌ها*، تهران: موسسه مطبوعاتی عطایی.
۱۷. کاویانیان، احتشام، (۱۳۵۴)، *شمس الشموس*، مشهد: روزنامه خراسان.
۱۸. کرزن. ن جرج، (۱۳۶۲)، *ایران و قضیه ایران*، ج ۱، ترجمه وحید مازندرانی، تهران: مرکز انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۹. کلمنت، مارکام، (۱۳۶۴)، *تاریخ ایران در دورهٔ قاجار*، ترجمهٔ میرزا رحیم فرزانه، تهران: نشر فرهنگ ایران.
۲۰. کیانی، مصطفی، (۱۳۸۶)، *معماری دوره پهلوی اول*، تهران: مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.
۲۱. لباف خانیکی، رجب‌علی، (۱۳۸۷)، *حرم رضوی*، تهران: کتاب همراه.
۲۲. ماهر النقش، محمود، (۱۳۸۱)، *کاشی و کاربرد آن*، تهران: سمت.
۲۳. مقدم، بهاره، (۱۳۹۴)، «بررسی نقوش کاشی‌های قاجار موزهٔ آستان قدس رضوی»، *گنجینه*، به‌کوشش میثم جلالی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
۲۴. مؤتمن، علی، (۲۵۳۵)، *تاریخ آستان قدس*، مشهد: آستان قدس رضوی.