How to Cite This Article: Sheykhi, M; Jahangard, A, (2024). "Independence and Adherence to Iranian Painting Tradition in Shafi Abbasi's "Mīkhak Guldān", *Kimiya-ye-Honar*, 13(51):77-96.

Independence and Adherence to Iranian Painting Tradition in Shafi Abbasi's "Mīkhak Guldān"

Mahboobe Sheykhi*

Aliakbar Jahangard**

Received:10.01.2024

Accepted:21.05.2024

10.22034/13.51.77

Abstract

Iranian painting went through a series of changes in the seventeenth century at the same time as the Safavid rule. One of the most important characteristics of the works left over from this era is the fluctuation in following previous traditions or imitating the qualities of European painting. Although art scholars have proposed possibilities and theories about this painting "*Mīkhak Guldān*" has the signature of *Shafi Abbasi*, it seems that it can still be the basis for researches in the field of developments in Iranian painting. In this regard, the aim of the current research is to identify the most important manifestations of following and not following the previous traditions of painting in order to answer the question that: according to the specific time period and cross-cultural influences, in what cases did the painter act under the influence of previous traditions and in What things have been affected by the newly infiltrated cultural currents? With a retrospective approach, this research has used library information collection tools and a descriptive method has been used to achieve a fundamental goal. The results identify the most important manifestations of following the previous traditions: the decoration and the stylization; The details of drawing flowers and vases are in such a way that the painter has considered the best display mode for all components. The vase that is painted in this work is one of the ancient vessels in Iran and its use has been common. On the other hand, it seems that although Shafi considered European naturalism desirable and was influenced by it, he still used the contemporary perspective inspired by previous traditions. Finally, it is believed that the integration of the characteristics of Iranian painting along with the qualities of European painting has resulted in a kind of individual characteristic in this painting.

Key words: The tradition of Iranian painting, Isfahan school, Muhammad Shafi Abbasi, Album attributed to Shafi Abbasi, mīkhak guldān

* M. Sc in Painting, Shiraz Art Institute of Higher Education, Shiraz, Iran. (Corresponding Author)
Email: mshaykhi@gmail.com

** Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art and Architecture, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran. Email: ali. jahangard@gmail

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]

ارجاع به مقاله: شیخی، م. و جهانگرد، ع. (۱۴۰۳). «استقلال عمل و پای‌بندی به سنت نقاشی ایرانی در نگارهٔ میخک گلدان شفیع عباسی»، کیمیای هنر، ۱۳ (۵۱): ۷۷-۹۶.

استقلال عمل و پای‌بندی به سنت نقاشی ایرانی در نگارهٔ *میخک گلدان* شفیع عباسی

محبوبه شیخی*

علی‌اکبر جهانگرد**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۰۱

10.22034/13.51.77

چکیده

آثار نگارگری در نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم قمری، هم‌زمان با حکومت صفوی، سیری از تحولات را از سر گذراند. یکی از ویژگی‌های بسیار مهم آثار برجای‌مانده از این زمانه نوسان در پیروی از سنت‌های پیشینی و یا الگو پذیری از کیفیات نقاشی اروپایی است. نگارهٔ میخک گلدان، به رقم شفیع عباسی، حاصل این روزگار است و در مرقعی منسوب به وی جای دارد. اگرچه هنرپژوهان درخصوص این نگاره احتمال‌ها و نظریاتی را طرح کرده‌اند، به نظر می‌رسد نگارهٔ مذکور همچنان می‌تواند زمینه‌ساز پژوهش‌هایی در حوزهٔ تحولات نگارگری ایرانی باشد. به همین منظور، هدف پژوهش حاضر شناسایی مهم‌ترین نمودهای پای‌بندی و یا استقلال عمل از سنت‌های پیشین نگارگری است تا به این پرسش پاسخ دهد که با توجه به دورهٔ زمانی خاص و تأثیرات میان فرهنگی، نگارگر در چه مواردی متأثر از سنت‌های پیشینی و یا جریان‌های فرهنگی تازه‌نفوذیافته بوده است. در این پژوهش، با رویکردی گذشته‌نگر و با ابزار جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای اسنادی، از شیوهٔ توصیفی برای رسیدن به هدفی بنیادی استفاده شده است. نتایج حاصل مهم‌ترین نمودهای تبعیت از سنت‌های پیشین را در چکیده‌نگاری و آذینگری شناسایی می‌کند. از سوی دیگر، به نظر می‌رسد اگرچه شفیع طبیعت‌گرایی اروپایی را مطلوب می‌شمرده و از آن متأثر بوده است، همچنان با الهام از سنت‌های پیشین از زاویهٔ دید هم‌زمان و چیدمان تزیینی برای گل‌ها استفاده کرده است. در نهایت، چنین گمان می‌رود که هم‌آمیزی سنت‌های نگارگری ایرانی، در کنار کیفیات نقاشی اروپایی، نوعی ویژگی فردی را در نگارهٔ میخک گلدان حاصل آورده است.

واژه‌های کلیدی: سنت نقاشی ایرانی، مکتب اصفهان، محمد شفیع عباسی، مرقع شفیع عباسی، نگارهٔ میخک گلدان

* دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد رشتهٔ نقاشی، دانشگاه غیرانتفاعی هنر شیراز، شیراز، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email : mshaykhi@gmail.com

** استادیار گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر و معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران. Email : ali.jahangard@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]

مقدمه

تحولات هنری مکتب اصفهان، که هم راستای تحولات دربار صفوی نیز بود، باعث تنوع در خلق انواع آرایه‌های هنری توسط نگارگران شد. در این مکتب بود که تلاش در جهت واقع‌نمایی[۱] طبیعت و رهایی از سنت‌های حاکم بر نگارگری آغاز شد. شفیع عباسی (؟-۱۰۸۵ق)، از نگارگران دربار شاه صفی (۱۰۵۲-۱۰۳۸ق) و شاه عباس دوم (۱۰۵۲-۱۰۷۷ق)، به پشتوانهٔ استقلال عمل نگارگران این سده از سنت کتاب‌آرایی، دست به خلق آرایه‌های هنری گوناگونی زده است. نگارهٔ میخک گلدان[۲] حاصل تحولات جاری مکتب اصفهان در نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم قمری است که در مرقعی شامل ۵۵ نگاره و منسوب به شفیع عباسی، هم‌اکنون، در موزهٔ بریتانیا، نگه‌داری می‌شود. این نگاره دارای رقمی با عنوان «کمینه شفیع عباسی» است؛ ولی تاریخ دقیقی در کنار این رقم درج نشده است که بتواند نشانی از سلیقهٔ دربار حاکم در زمانهٔ ترسیم باشد و تنها احتمالی دربارهٔ این تاریخ وجود دارد. موضوع نگارهٔ میخک گلدان ترسیم دسته‌گلی در گلدان است که موضوعی منحصربه‌فرد در بین دیگر نگاره‌های این مرقع است.

از آن رو که در سنت‌های پیشین نقاشی ایرانی تا روزگار شفیع، ترسیم گلدان‌های گل برای خلق آرایه‌های متفاوتی[۳] به‌دست نگارگران انجام می‌شده است، همچنین، با اتکا بر احتمالاتی که هنرپژوهان[۴] درخصوص الگوپذیری این نگاره از شیوهٔ اروپایی داده‌اند، به مطالعهٔ کیفیت‌های تصویری این نگاره پرداخته شده است. هدف از این پژوهش شناسایی مهم‌ترین نمودهای پای‌بند بودن و یا استقلال عمل داشتن از سنت‌های پیشین و اتکا به تجربهٔ فردی نگارگر است. در این خصوص، مقایسهٔ ویژگی‌های این نگاره با سنت‌های نقاشی ایرانی اهمیت بسزایی دارد. از طرفی، شناسایی گونهٔ گیاهی ترسیم‌شده و مطابقت آن با نمونه‌های واقعی نیز ضروری می‌نماید؛ چراکه به نظر می‌رسد به این ترتیب، بهتر بتوان به پاسخی درخور برای پرسش‌های این پژوهش دست یافت. بر این اساس، مهم‌ترین پرسش پژوهش حاضر را می‌توان چنین طرح کرد که با توجه به دورهٔ زمانی خاص و تأثیرات میان‌فرهنگی، نگارگر در چه مواردی متأثر از سنت‌های پیشینی عمل کرده و در چه مواردی متأثر از جریان‌های فرهنگی تازه‌نفوذیافته بوده است.

روش پژوهش

نگارهٔ میخک گلدان از بین جامعهٔ آماری ۵۵ نگارهٔ موجود در مرقع گل‌ومرغ، منسوب به شفیع عباسی، با داشتن موضوعی متفاوت با دیگر نگاره‌های این مرقع، اثری منحصربه‌فرد است؛ بدین سبب، هنرپژوهان به آن توجه کرده‌اند و با اتکا به این اثر به قضاوت دیگر آثار مرقع پرداخته‌اند؛ ازاین‌رو، مطالعه و تجزیه‌وتحلیل این اثر برای شناسایی شیوهٔ شفیع عباسی و صحت‌سنجی نظریات درخصوص این نگاره ضروری می‌نماید. این پژوهش، با رویکردی گذشته‌نگر، از ابزار جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای اسنادی بهره برده است. در مسیر پژوهش، از شیوهٔ توصیفی برای رسیدن به هدفی بنیادی استفاده شده است و در بخش تجزیه‌وتحلیل کیفی، از روش مشاهده و بیان، به مطالعهٔ نگاره پرداخته شده است.

پیشینهٔ پژوهش

اصغر جوانی (۱۳۸۵)، در بخشی از کتابی با عنوان بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان، به معرفی شفیع عباسی پرداخته است. او در این بخش از کتاب، با اشاره به نگارهٔ میخک گلدان، مشخصاتی ازجمله رعایت دقیق پرسپکتیو و سایه‌روشن برای نشان‌دادن حجم ظرف را بیان می‌کند و نتیجه می‌گیرد که این مشخصات موضوعیت به‌کارگیری شیوهٔ اروپایی را در این اثر قطعی‌تر می‌کند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]

شیلا کن‌بای[۵]، به‌عنوان یکی از پژوهشگران فعال در حوزهٔ نگارگری ایرانی، در دو مورد از تألیف‌های خود با معرفی شفیع، به اثر مذکور هم اشاره می‌کند: نخست، در سال ۱۹۹۳م، در کتابی با عنوان نقاشی ایرانی، در دو فصل، به این نگاره اشاره می‌کند و آن را متأثر از شیوهٔ اروپایی می‌داند و برای این ادعا، نوع گل و پارچ اروپایی و شیوهٔ سایه‌روشن را مطرح می‌کند؛ دومی، در سال ۱۹۹۶م، در مقاله‌ای با عنوان «فرنگی‌ساز: تأثیر اروپا بر نقاشی صفوی»[۶]، است که به نقل از بازیل گری[۷] درخصوص این نگاره، این طرح را اروپایی خوانده است؛ او همچنین، گلدان ترسیم‌شده در این نگاره را یادآور نوعی از پارچ‌های مربوط به جنوب هلند می‌داند که نظیرش در باسمه‌های اروپایی وجود دارد.

نگارندهٔ پژوهش حاضر هم، تا پیش از این، در دو پژوهش، آثار شفیع عباسی را نمونه‌ای درخور توجه دانسته است: نخست، پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی‌ارشد در سال ۱۴۰۱، با عنوان «شناسایی شاخصه‌های آثار محمد شفیع عباسی در آلبوم گل‌ومرغ محفوظ در موزهٔ بریتانیا»، است که در بخش نخست این پژوهش، شاخصهٔ بصری خط در این نگاره‌ها را شناسایی و دسته‌بندی کرده است و در بخش پایانی، به مطالعهٔ بازنمایی گل‌های این نگاره‌ها در مقایسه با الگوی گل‌های واقعی در جهان بیرون پرداخته است. این پژوهش این‌چنین نتیجه گرفته است که شفیع، در کنار الگوپذیری از گل‌های واقعی، با بهره‌گیری از اسلوب سیاه‌قلم، خط‌پردازی‌ای مخصوص به خود داشته است که در آثاری که فاقد رقم هستند نیز قابل شناسایی است؛ دوم، مقاله‌ای با عنوان «بازشناسی عنصر بصری خط در سیاه‌قلم‌های مرقوم شفیع عباسی محفوظ در موزهٔ بریتانیا»، در سال ۱۴۰۲، در نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، با همکاری علی‌اکبر جهانگرد، به چاپ رسیده است. هدف این پژوهش بازشناسی عنصر بصری خط در آثار مرقوم این مرقع بوده است. آثار مرقوم این مرقع شامل سه نمونه است که یکی از این آثار نگارهٔ میخک گلدان است؛ ازاین‌رو، در بخشی از این مقاله، به بازشناسی عنصر بصری خط در نگارهٔ مد نظر پژوهش پیش رو نیز پرداخته شده است. نتایج حاصل آن پژوهش خط را از لحاظ نوع، به منحنی‌های متنوعی تمیز داده و در پنج نوع، دسته‌بندی کرده است و برای هر اثر، دسته‌ای واحد از نوع منحنی را برشمرده است؛ ازجمله، خط‌های دوّار و سیالی که هماهنگی را با ساختار ریتم و الگو به اثر بخشیده‌اند. گرچه نگارهٔ مد نظر این پژوهش و مقالهٔ پیشین یکی است، همان‌طور که بیان شد، هدف پژوهش پیشین فقط تأکید بر عنصر بصری خط بوده است؛ در حالی که پژوهش پیشِ رو در این نگاره با مسئلهٔ شیوهٔ طراحی، با توجه به پیروی یا عدم پیروی از سنت‌های پیشین، روبه‌رو است.

۱. سنت نقاشی ایرانی و طبیعت‌پردازی در مکتب اصفهان

همان‌طور که در ادبیات فارسی گل‌ها و گیاهان الهام‌بخش و ستودنی بوده‌اند، به دنبال آن، ترسیم انواع گیاهان جزء جدانشدنی از نگارگری ایرانی شد. «عدم رغبت هنرمند ایرانی به تقلید از طبیعت و تأکید او بر بیان مفاهیم ذهنی و نمادین است؛ ازاین‌رو، می‌توان چکیده‌نگاری، تزیین و انتزاع را خصلت‌های عام نقاشی ایرانی دانست» (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۵۷۶) که در ترسیم انواع گل و گیاه نیز لحاظ شده است.

در ابتدای قرن یازدهم هجری، تغییر پایتخت صفویان از قزوین به اصفهان ارتباط سیاسی و مبادلات تجاری بسیاری میان ایران و کشورهای دیگر از جمله اروپا پدید آورد. جامعهٔ هنری اصفهان نیز، در تعامل با این جَو بین‌المللی پایتخت، بی‌تأثیر نماند. این‌چنین بود که برخی از نگارگران ایرانی به روش بازنمایی طبیعت‌گرایانه و نیز موضوعات نقاشی غربی روی آوردند. سبب جلب‌شدن این نگارگران را نباید ناشی از تقلید ناآگاهانه و یا نوعی طبع‌آزمایی برشمرد؛ بلکه ضرورت تحول نقاشی در اوضاع و شرایط اجتماعی و فرهنگی آن زمان و نیز سابقهٔ رویکرد واقع‌گرایانهٔ نگارگران پیشین دست‌زدن به این تجربهٔ جدید را ایجاب می‌کرد؛ البته که دو عامل جامعهٔ ارمنی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/13.51.77]

مستقر در منطقهٔ جلفای اصفهان و ارتباط با اروپای باختری از عوامل مهم و تأثیرگذار این تحول در نقاشی ایرانی بود؛ اما نمی‌توان از تأثیر ارتباط با دربار گورکانی در این تغییر چشم‌پوشی کرد. منسوجات هندی نیز در همین اوان به ایران راه پیدا کرد که باعث اقتباس از گل‌وبوته‌های هندی در نقوش شال کمر، عمامه و جامه‌های صفوی شد (پاکباز، ۱۳۹۰، صص. ۵۷۶-۵۷۷).

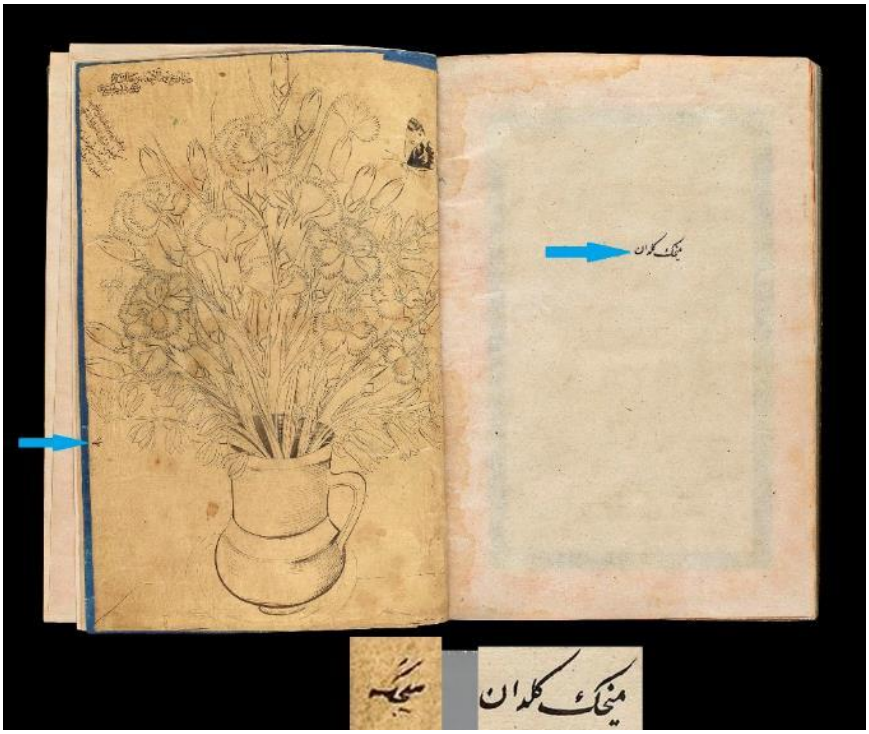
۲. محمد شفیع عباسی و مرقع منسوب به او در موزهٔ بریتانیا

شفیع عباسی یا محمد شفیع عباسی از نگارگران مکتب اصفهان و حدود سال ۱۰۳۷ تا ۱۰۸٤ق در ایران و هند فعال بود. زادگاه او را اصفهان گفته‌اند. شفیع را نقاش نازک‌قلم و پُرمایهٔ دربار شاه صفی اول و شاه عباس دوم می‌دانند که در دستگاه پادشاهی آنان به عزت و احترام می‌زیسته و مورد توجه بوده است. احتمالاً او پس از مرگ شاه عباس دوم (۱۰۵۲-۱۰۷۷ق/ ۱٦٤۲-۱٦٦۷م) به هند کوچ کرده و در دربار گورکانیان، تا سال ۱۰۸٤ق/ ۱٦۷٤م، یعنی پایان زندگی‌اش، مشغول می‌شود. او شیوهٔ گل‌ومرغ‌سازی را به کمال رساند و علاوه بر گل‌ومرغ‌سازی، در چهره‌گشایی و صورت‌سازی هم دستی توانا داشت و در خوش‌نویسی هم شهره بود و از وی به‌عنوان طراح نقش پارچه نیز یاد می‌کنند (آژند، ۱۳۸۹، ص. ٦۱۲؛ گری، ۱٤۰۰، ص. ۱٤۹؛ کریم‌زاده‌تبریزی، ۱۳٦۳، ص. ۲٤٤). تعدادی اثر از سال‌های فعالیت هنری شفیع هم‌اکنون در دسترس است که جملگی دارای رقم است. امروزه، می‌دانیم که «در دورهٔ شاه عباس اول و دوم نقاش‌باشی مفتخر به داشتن لقب **عباسی** می‌شد و می‌توانست از این لقب در رقم خود بهره بگیرد» (آژند، ۱۳۸۹، ص. ٦۰۰)؛ بنابراین، درخصوص تاریخ‌های رقم‌های شفیع، او «احتمالاً لقب عباسی را در زمانه شاه عباس دوم گرفته و به شفیع عباسی[۸] معروف گردیده است» (جوانی، ۱۳۹۰، ص. ۱۲٤) و از آن پس، با عبارت «شفیع عباسی» رقم می‌زده است. برخی نمونه‌های آثار او در مرقعی گردآمده است که زمانی متعلق به «جرالد کب[۹]» بوده و اکنون در موزهٔ بریتانیا نگه‌داری می‌شود (رابی و خلیلی، ۱۳۸٦، ص. ۳۷). این مرقع از مجموعهٔ نقاشی‌های تک‌برگی تشکیل شده که منسوب به شفیع عباسی است. مرقع مذکور شامل ۲۸ برگ با ۵۵ نقاشی از گل، گیاه، حشرات و پرندگان است که در رقم سه نگاره نام شفیع درج شده است. نگارهٔ میخک گلدان یکی از این سه نگارهٔ مرقوم است. جلدهای لاکی این مرقع از دو طرف با نقاشی‌هایی به اسلوب گل‌ومرغ تزیین شده است. در صفحهٔ نخست، یادداشتی از «آنتونی گاردنر[۱۰]»، به تاریخ فوریه ۱۹٤۲م، آمده که وضعیت آلبوم را قبل از اقدامات به مرمت شرح می‌دهد. متصدی موزه درخصوص این مرقع می‌نویسد: شفیع در اوایل کارش نگاره‌های مرسوم زمانه را می‌کشید؛ اما در اواسط قرن یازدهم هجری، شروع به ترسیم نقاشی‌هایی به اسلوب گل‌ومرغ کرد. از آن‌جایی که نقوش گل‌ها موضوع غالب منسوجات صفویه بود، ممکن است تصاویر گل‌ها به‌عنوان طرح‌های پارچه در نظر گرفته شده باشند. او این‌چنین نتیجه می‌گیرد که این مرقع شامل الگوهایی برای منسوجات است که شاید در ایران یا هند برای بازار انگلیس ساخته شده است (https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG14004 Retrieved April 30, 2023).

نام گل‌های ترسیم‌شده در هر برگ مرقع در گوشه‌ای از صفحه درج شده است. همچنین، این نام در برگ نازکی که جداکنندهٔ صفحات نقاشی است، به خط خوش، تحریر شده است. در شکل ۱، نگارهٔ میخک گلدان در مرقع، به حالت باز و دو صفحه، آمده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]



شکل ۱. نمایی از مرقع به‌صورت باز و بزرگ‌نمایی نوشتهٔ نام گل.

https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG14004 Retrieved April 30, 2023

۳. نگارهٔ *میخک گلدان*

این نگاره در اندازهٔ ۲۷٫۵ در ۱۸٫۵ سانتی‌متر با حاشیه‌ای نامنظم به رنگ آبی در مرقع قرار گرفته است. وجود گلدان در این نگاره باعث شده که با تمامی ۵۴ نگارهٔ دیگر، با موضوعاتی از قبیل بوته و شاخه‌های گل و گیاه در کنار حشرات، متفاوت باشد. حجم گلدان تقریباً یک‌سوم طول تصویر است (شکل شمارهٔ ۲).

شکل ۲. تقسیم بندی کادر نگاره.

https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG14004 Retrieved April 30, 2023

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]

موزهٔ بریتانیا، در بخش شرح این نگاره، تاریخ خلق این اثر را ۱۰۸۱ق/۱۶۷۰-۱۶۷۱م درج کرده است؛ با این‌که در بخش رقم این اثر، سال، به‌صورت واضح مانند دیگر ارقام شفیع، درج نشده است. در کتاب نقاشی ایرانی، به نویسندگی شیلا کن‌بای، این نگاره در دو فصل مستقل با دو تاریخ متفاوت آمده است. اولین زیرنویس عبارت است از «یک گلدان گل توسط شفیع عباسی به تاریخ ۱۰۸۱هـ ق.» (کن‌بای، ۱۳۹۱، ص. ۱۶)، و نویسنده در شرح بعدی این نگاره آورده است: «طرح دیگری از شفیع عباسی در همان مرقع، متعلق به ۱۰۶۳هـ ق. و متأثر از نمونه‌های اروپایی، احتمالاً یک اثر تیزآبی[11] با توجه به نوع گل و پارچ آب اروپایی آن است» (کن‌بای، ۱۳۹۱، ص. ۱۱۰). اگر احتمال سال ۱۰۸۱ق را مد نظر قرار دهیم، این نگاره با دیگر آثار شفیع، با ارقامی بین سال‌های ۱۰۴۴ تا ۱۰۶۶ق، حدود دو دهه اختلاف دارد و در واپسین سال‌های حیات این نقاش ترسیم شده است. از آن رو که بخشی از فعالیت هنری شفیع عباسی در هند[12] بوده است، می‌توان چنین برداشت کرد که این نگاره در سال‌های فعالیت هنری شفیع عباسی در هند ترسیم شده باشد؛ البته رقم شفیع در این نگاره «کمینه شفیع عباسی» درج شده است که برای نقاش دربار شاه جهان و یا حتی نقاش فعال در هند متداول نبوده است. اگر احتمال سال ۱۰۶۳ق را برای این اثر مد نظر قرار دهیم، لقب عباسی درج‌شده در رقم با دورهٔ فرمانروایی شاه عباس دوم، که بین سال‌های ۱۰۵۲-۱۰۷۷ق است، مطابقت دارد.

با توجه به هدف پیشِ روی این پژوهش، تاریخ دقیق این نگاره سرنخ‌هایی در راستای خاستگاه نوع ترسیم گل‌ها بیان می‌کند. در بین سال‌های ۱۰۴۰-۱۱۳۵ق، دو جریان اصلی سرمشق هنرمندان ایرانی قرار گرفت که شامل نگاره‌های رضا عباسی و آثار اروپایی بوده است (کن‌بای، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۵)؛ همچنین، در این‌جا بیان این نکته ضروری می‌نماید که «شاه عباس دوم کار نقاشان غربی را دوست داشت» (گری، ۱۴۰۰، ص. ۱۴۹) و به هنر اروپایی تمایل داشت. او «نخستین فردی بود که پی برد خطر درجازدن در سنت رضا عباسی نقاشی ایران را تهدید می‌کند و نیروی آفرینندگی آن، برای تجدید و تکامل، احتیاج به محرکی بیرونی دارد» (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ص. ۲۱۵۱)؛ لذا سلیقهٔ این دربار و جامعهٔ هنری این روزگار متمایل به فاصله‌گیری از شیوه‌های متداول پیشین، و الهام‌پذیر از هنر اروپایی بوده است.

۳-۱. گلدان

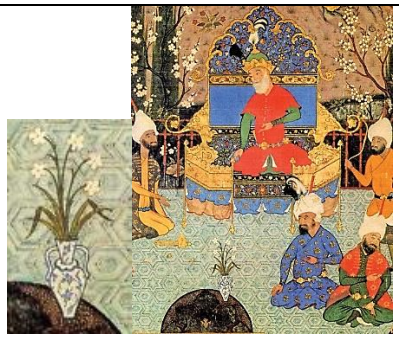
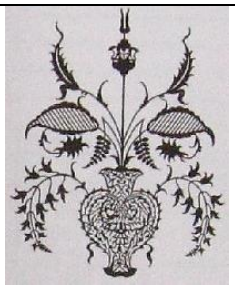
۳-۱-۱. موضوع ترسیم گلدان

گلدان ترسیم‌شده در این اثر یکی از مباحث مد نظر هنرپژوهان بوده است؛ از آن رو که این نگاره را «متأثر از نمونه‌های اروپایی، احتمالاً یک اثر تیزآبی، با توجه به نوع گل و پارچ آب اروپایی آن» (کن‌بای، ۱۳۹۱، ص. ۱۱۰) می‌دانند. برای واکاوی این استدلال، درخصوص پارچ یا همان گلدان، به پیشینهٔ ترسیم گلدان در نقاشی ایرانی و همچنین در زمانهٔ شفیع پرداخته می‌شود؛ البته نکتهٔ درخور تأمل این است که در «سده‌های دهم و یازدهم/ شانزدهم و هفدهم، شاید برای نخستین بار در هنر اسلامی، نقاشان از سبک‌های تاریخی آگاه، حتی خودآگاه، بودند. نگاره‌های گذشته را گردآوری، رونگاری، و تقلید می‌کردند» (شیمل و همکاران، ۱۴۰۱، ص. ۳۰۰).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]

جدول شمارهٔ ۱. نمونه‌هایی از ترسیم گلدان و پروانه در آرایه‌های هنری نقاشی ایرانی

ردیف	مشخصات تصویر	انواع ترسیم گلدان
۱	دختر لمیده افضل الحسینی حدود ۱۰۴۹ق، اصفهان (جوانی، ۱۳۹۶، ص. ۲۵۰)	
۲	برشی از نگارهٔ سعدی و جوان کاشغری منسوب به بهزاد ۸۹۱ق، هرات (آژند، ۱۳۸۹، ص. ۴۰۸)	
۳	برشی از نگارهٔ برتخت‌نشستن ضحاک منسوب به میر زین‌العابدین حدود ۹۸۳، قزوین (آژند، ۱۳۸۹، ص. ۵۷۲)	
۴	قطعه‌ای از قالی گلدانی سدهٔ یازدهم (بلر و بلوم، ۱۳۹۴، ص. ۴۶۷)	
۵	نقش‌مایه‌ای از یک پارچهٔ زربفت سدهٔ یازدهم هجری (پوپ، اکرمن، ۱۳۸۷، ص. ۲۴۲۴)	

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]

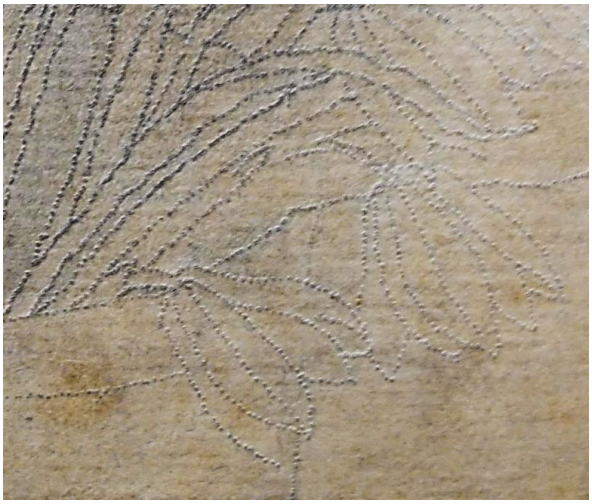
۶	قطعه‌ای از پارچهٔ طراحی‌شده توسط شفیع عباسی https://www.christies.com/en/lot/lot-6476512?ldp_breadcrumb=back Retrieved April 6, 2024	

جدول شمارهٔ ۱ چند نمونه از نگاره‌های مکاتب هرات، قزوین و اصفهان را که در آن‌ها گل‌ها در گلدان ترسیم شده نشان می‌دهد. این مجموعه نشان می‌دهد که قراردادن گل در چنین گلدان‌هایی در ایران امری متداول بوده است و در نگاره‌های عصر پیش نیز به‌عنوان عنصری تزیینی، در بخشی از کادر، ترسیم می‌شده است؛ همچنین، در این جدول، با نمونه‌ای از نقش قالی آشنا می‌شویم که در عهد شاه عباس مرسوم بوده است که «قالی‌های به اصطلاح "گلدانی" اند. از ویژگیهای طرح یک جهتی آن، شبکه ای با سه سطح است یکی مرکب از پیچکهای تاکی شیری رنگ و دو دیگری مشتمل بر ساقه های ضخیم قرمز و آبی است. ساقه‌ها از گلدان بیرون زده‌اند (نامش از این‌جا گرفته شده) و شکوفه‌های درشت و ریز فراوان و برگ‌ها و پیچک‌های گوناگونی دارد» (بلر و بلوم، ۱۳۹۴، ص. ۴۴۴). در ردیف ۵ همان جدول نیز، نقش‌مایه‌ای از یک پارچهٔ زربفت که در سدهٔ یازدهم هجری بافته شده آمده است؛ البته باید توجه کرد که شفیع عباسی را طراح پارچه معرفی کرده‌اند و قطعاتی از پارچه‌هایی با طراحی وی تا به امروز باقی مانده است (جوانی، ۱۳۹۶، ص. ۲۵۵)؛ علاوه بر آن، در این سده، «از نقاشان و طراحان نقاش‌خانه برای چاپ آرایه‌های زیبا بر روی پارچه‌های نفیس و گران‌بها استفاده می‌شد. از عواملی که موجبات رونق نگاره‌های تک‌برگی و کسادی کتاب‌آرایی را فراهم می‌کرد بهره‌گیری از نگاره‌ها بر روی پارچه‌ها، قالی‌ها، کاشی‌ها، ظروف و دیگر رسانه‌های هنری بود» (آژند، ۱۳۸۹، ص. ۶۰۰). در ردیف ۶ از جدول شمارهٔ ۱، عکس قطعه‌ای پارچه با طراحی شفیع آمده است. وجه اشتراک این طراحی بوتهٔ گل با نگارهٔ میخک گلدان در پروانه‌ای است که هم‌نشین بوتهٔ گل شده است. حشرات و پروانه‌ها در تعداد درخور توجهی از آثار مرقوم شفیع و هم‌عصرانش در کنار گل‌ها ترسیم، و به یکی از شاخصه‌های این نوع از ترسیم‌ها تبدیل شده‌اند.

همان‌طور که در شکل ۴ نمایان است، تمامی جزئیات این نگاره سوراخ‌سوراخ است. «احتمالاً برای گرته‌برداری[۱۳] روی کاغذ، سوراخ‌سوراخ شده است» (کن‌بای، ۱۳۹۱، ص. ۱۶) که می‌تواند دلیلی برای تأکید بر ادعای مبنی بر طراحی این نگاره به‌منظور بهره‌جستن در نقش پارچه، قالی و یا دیگر رسانه‌های هنری باشد؛ همچنین که کاربرد نگاره‌های این مرقع برای طرح دیوارنگاری‌های کاخ‌های صفویه نیز مطلوب بوده است (کن‌بای، ۱۳۸۸،ص. ۱۲۶).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]

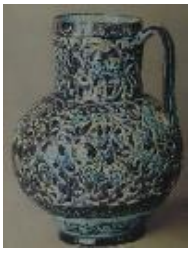


شکل ۴. برشی از پشت نگارهٔ میخک گلدان.

https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG14004 Retrieved April 30, 2023

علاوه بر گلدان، سبو، جام و قدح و انواع دیگر ظروف از اَشکال متداول ترسیم‌شده در نگارگری، به‌خصوص نگارگری مکتب اصفهان، بوده است. یکی دیگر از توصیفاتی که هنرپژوهان درخصوص نگاره و به‌ویژه گلدان ترسیم‌شده در این اثر دارند بدین شرح است: «برخلاف آثار قبلی، که گل‌ها به‌صورت دسته‌ای با شاخ‌وبرگ ترسیم شده است، این گل‌ها درون گلدان قرار دارند. بر این اساس، بازیل گری، ناشر این مرقع، در سال ۱۳۷۹ق/۱۹۵۹م، این طرح را اروپایی خوانده است. این گلدان یادآور آب‌جوخوری‌های قرن شانزدهم در جنوب هلند است که نظیرش در باسمه‌های اروپایی نیز وجود دارد» (canby, 1996, p. 47؛ جوانی، ۱۳۹۰، ص. ۱۲۵). برای واکاوی این احتمال نیز، به کاوش در ظروف برجای‌مانده در سده‌های پیش از ترسیم این نگاره در منطقهٔ ایران پرداخته شده است. در جدول شمارهٔ ۲، عکس چند نمونه از ظروفی آمده است که مشابه گلدان نگاره‌اند. این ظروف به نحوی انتخاب شده که هر یک از جنس گوناگونی باشد تا علاوه بر شکل واقعی، سایه و جزئیاتْ نمایان‌کنندهٔ حجم حقیقی‌اش شود. گویی این شکل از پارچْ فرمی متداول و مرسوم در این منطقه بوده و در سده‌های مختلف تولید می‌شده است؛ با این‌که امکان دارد این نوع از ظروف در اروپای آن زمان هم متداول بوده یا حتی در باسمه‌های اروپایی نقش شده باشد.

جدول شمارهٔ ۲. انواع پارچ‌ها

ردیف	نمونه‌ای از عکس پارچ‌ها	ردیف	نمونه‌ای از عکس پارچ‌ها
۱		۲	
	پارچ برنز و طلاکوب و نقره‌کوب هرات، سدهٔ نهم ق		پارچ نقاشی‌شده با رنگ سیاه لعاب آبی کاشان، سدهٔ هفتم ق

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]

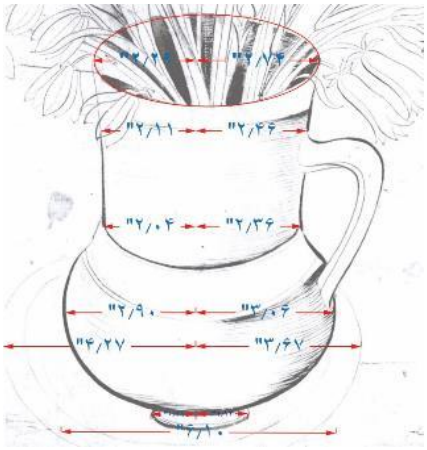
	موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (بلر و بلوم، ۱۳۹۴، ص. ۱۷۶)		موزهٔ هنری متروپولیتن (پوپ، اکرمن، ۱۳۸۷، ص. ۷۳۸)
۳		۴	
	پارچ یشم سفید هرات، سدهٔ نهم ق بنیاد کالوست گلبنگیان (بلر و بلوم، ۱۳۹۴، ص. ۱۷۶)		پارچ شیشه‌ای ری، سدهٔ چهارم ق مؤسسهٔ هنری شیکاگو (پوپ، اکرمن، ۱۳۸۷، ص. ۱۴۴۴)

۳-۱-۲. حجم‌پردازی در گلدان

گلدان این اثر به اسلوب سیاه‌قلم ترسیم شده است که یکی از اسلوب‌های بسیار قدیمی نقاشی ایرانی است. سیاه‌قلم به همان «نقش و تصویری که رنگ‌آمیزی نداشته باشد و فقط از سیاهی کشیده باشند و بس، و زمینه‌اش نباتی‌رنگ باشد یا سفید» (مایل‌هروی، ۱۴۰۱، ص. ۱۶۶) گویند. در شکل شمارهٔ ۳، به بزرگ‌نمایی و اندازه‌گیری جزئیات ترسیم گلدان پرداخته شده است. در خطپردازی بخشی از بدنه، هاشورهایی وجود دارد؛ البته که این هاشورها یادآور خطوط هاشورمانند و تکرارشونده در نگاره‌های مکتب اصفهان نیز می‌تواند باشد؛ همان‌هایی که برای ترسیم چین در جامه‌ها ترسیم می‌شده و متداول نیز بوده است؛ اگرچه در نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم هجری سایه‌روشن با شیوه‌های متفاوتی استفاده می‌شده و «سبک رایج سال‌های ۱۰۵۰ق که در آن اندک سایه‌روشن به کار رفته ولی هنوز اروپایی نشده است» (کن‌بای، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۹) در برخی از نگاره‌های این زمانه وجود دارد. درخصوص سایه‌پردازی این نگاره آمده است که این نگاره «... همچنین، شیوهٔ استفاده از نیم‌سایه‌ها، هاشورها و سایه‌روشن‌کاری برای نمایش حجم‌های سه‌بعدی معرف آن است که شفیع عباسی، صرف‌نظر از موضوع، در پی یافتن راه‌کارهای نقاشی اروپایی است» (کن‌بای، ۱۳۹۱، ص. ۱۱۰). با دقت نظر در جزئیات ترسیم هاشورها، این‌چنین به نظر می‌رسد که هاشورهایی که به‌مثابهٔ حجم‌پردازی عمل کرده است بیشتر نمایان‌کنندهٔ رنگ در بخشی از گلدان است؛ همان‌طور که دو بخشی که در لبهٔ بالا و وسط گلدان است نیز بدون هاشور رها شده است. گویی این قسمت‌ها با رنگ تیره‌تر باید جلوه می‌نمود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]



شکل ۳. اندازه‌گیری گلدان.

https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG14004 Retrieved April 30, 2023

با توجه به نوع سایه‌روشن، جنس این گلدان (به‌عبارتی پارچ) کاملاً مشخص نیست. حجم گلدان به اسلوب سیاه‌قلم با خطوط مشخص شده که در دو طرف ضخیم‌تر است، ولی در قسمت دهانه تنها خطی نازک نشان‌دهندهٔ لبهٔ گلدان است. گویی نگارگر در پی ترسیم واقعیت نبوده و به چکیده‌نگاری رو آورده است که از خصلت‌های نقاشی ایرانی است. همان‌طور که چکیده‌نمایی یا چکیده‌نگاری را به بازنمایی ویژگی‌های اساسی و بازشناختی چیزهای طبیعی، بر طبق یک شیوهٔ قراردادی، تعریف می‌کنند و در این اسلوب به‌صورت معمول از روش‌های ساده‌سازی، تکرار منظم، قرینه‌سازی، تغییر تناسبات و اغراق صوری بهره می‌گیرند (پاکباز ۱۳۹۰، صص. ۱۹۳-۱۹۴) در ترسیم شکل این گلدان نیز، از روش ساده‌سازی استفاده شده است؛ ازاین‌رو، برای ترسیم دهانه، به رسم یک خط بسنده شده در صورتی که برای واقع‌نمایی با زاویهٔ دید از بالا، به لبهٔ ضخیم‌تری نیاز است.

اگر منبع نور را از سمت چپ نگاره در نظر بگیریم، با دقت نظر در ترسیم هاشورها، خواهیم دید که در سمت راست گلدان حجم‌پردازی صورت نگرفته و حتی در قسمت دهانه، هاشورها خطوط صاف ممتدی‌اند که نشان‌دهندهٔ سطحی تخت‌اند و در مقابل گِردی پایین گلدان، هاشورهایی، به‌صورت خطوط منحنی، ترسیم شده که حجمی دوّار را نشان دهد. همان‌طور که پیش‌تر نیز بیان شد، در مکتب اصفهان و اسلوب سیاه‌قلم، سایه‌پردازی در برخی از اجزای نقاشی، با استفاده از خطوط تکرارشونده و هاشورمانند، متداول بوده است.

۳-۱-۳. زاویهٔ دید در ترسیم گلدان

زاویهٔ دید در بخش دهانهٔ گلدان مشخص‌کنندهٔ زاویهٔ دید از بالاست؛ ولی در بخش ترسیم دستهٔ گلدان، این زاویهٔ دید از روبه‌رو در نظر گرفته شده است. در زاویهٔ دید از بالا به گلدان، باید بخشی از بالای سطح دسته در قسمت اتصال به لبهٔ بالایی گلدان نیز ترسیم شود؛ اما در ترسیم شفیع، با توجه به بزرگ‌نمایی آن در شکل ۳، در قسمت اتصال بالا، با زاویهٔ دید از روبه‌رو مواجهیم و در اتصال پایین، زاویهٔ دید از بالاست. شفیع چکیده‌ای از یک دسته را در حجم گلدان ترسیم کرده که نه به‌صورت واقعی یک دستهٔ گلدان باشد و نه بتوان گفت این دستهٔ گلدان نیست. نگارگر ایرانی می‌توانست هر چیزی را به مدد ساده‌ترین خطوط بدان گونه نمایش دهد که متقاعدکننده به نظر آید (پاکباز، ۱۳۹۸، ص. ۹)، با این‌که زاویهٔ دید از بالا در قسمت دهانه وجود دارد و درخصوص این نگاره آمده که

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/13.51.77]

«دید از بالا و رعایت دقیق پرسپکتیو گلدان با سایه‌روشن‌هایی که حجم این ظرف را به‌خوبی نمایان ساخته» (جوانی، ۱۳۹۰، ص. ۱۲۵) است. در پایین گلدان، بخشی از پایه ترسیم شده است که در شکل شمارهٔ ۳ این بخش مشخص است. تشخیص اندازهٔ این پایه و محل قرارگیری آن نسبت به ترسیم گِردی پایین گلدان فقط با زاویهٔ دید از روبه‌رو ممکن است؛ ولی در زاویهٔ دید از بالا این پایه، با این اندازه و در این محل، دیده نمی‌شود؛ ازاین‌رو، احتمال رعایت دقیق پرسپکتیو در این گلدان با جزئیات ترسیم‌شده در نگاره هم‌خوانی کاملی ندارد. چنین گمان می‌رود که در ترسیم گلدان می‌توان اغراق صوری نقاشی ایرانی را مشاهده کرد.

دورتادور زیر گلدان چند خط دوّار ترسیم شده است که می‌تواند نمایان‌کنندهٔ قدح در زیر گلدان باشد؛ البته که بدون جزئیات ترسیم شده و قلم‌گیری هم ندارد؛ اما در همین حد ترسیم هم، نمایان‌کنندهٔ عدم توجه به واقع‌نمایی و زاویهٔ دیدی است که حجم و عمق این ظرف را نشان دهد. دو خط دوّار، که نشان‌دهندهٔ لبه ظرف است، با یک فاصله از هم در گرداگرد گلدان نقش بسته‌اند؛ لذا فقط در زاویهٔ دیدی می‌شود این نوع حاشیه را از یک ظرف گِرد ترسیم کرد که در ۹۰درجهٔ قائم از بالا به ظرف نگریست. محل قرارگیری گلدان در نگاره‌های پیش از این، همان‌طور که در ردیف دوم از جدول شمارهٔ ۱ نیز آمده است، روی پایه، فرش و یا زیراندازی ترسیم می‌شد. در این نگاره، فضای زیر گلدان صرفاً با چند خط نشان داده شده است. گمان می‌رود این خط‌ها با توجه به محل قرارگیری گلدان در لبهٔ آن، تصویری از میز نبوده و بیشتر به زیرانداز یا فرشی برای قرار گیری این گلدان اشاره می‌کند؛ یا این احتمال وجود دارد که بعد از اتمام کار، این چند خط توسط فردی دیگر به اثر اضافه شده باشد؛ زیرا ظرافت و قدرت خط‌پردازی شفیع را ندارد و بدون جزئیات با رنگ کم‌مایه و بدون قلم‌گیری، برخلاف تمامی خطوط موجود در نگاره، ترسیم شده است. همین عدم توجه به قلم‌گیری و نداشتن جزئیات این احتمال را تقویت می‌کند که این بخش از تصویر در کار نهایی نقاش مد نظر نبوده است.

۳-۲. گل‌ها

در نگارهٔ میخک گلدان، حدود دوسوم از کادر به ترسیم دسته‌گل اختصاص داده شده است. از لحاظ علمی، گل ساختاری محدود متشکل از شمار مشخصی از اندام‌هاست که این اندام‌ها در چهار ردیف کاسبرگ، گلبرگ، پرچم و برچه[۱۴] آرایش یافته‌اند (دکرین و فیلیپ، ۱۳۹۸، صص. ۱۱-۱۲). در گل‌های ترسیم‌شده در این گلدان نیز، بر حسب موقعیت قرارگیری، این جزئیات ترسیم شده است. در برخی از گل‌ها، به‌صورت کامل و در برخی نیز، گاهی جزئیات حذف شده است.

کلمهٔ نوشته‌شده در سمت چپ این اثر «میخک» است و در صفحهٔ میانی، بر طبق الگوی ساختار کل مرقع، با خط خوش نوشته شده «میخک گلدان» (شکل ۱). در کتابی با عنوان هرمزدنامه، به موضوع واژه‌شناسی پیشین برای انواع رستنی‌ها در ایران پرداخته شده است و نام‌گذاری گل میخک را این‌چنین بیان می‌کند: «گلی که امروزه میخک خوانیم و گلش زیبا و بویش دل‌پذیر است؛ در واقع، میخک یکی از دیک ابزارهای (ادویه)[۱۵]بسیار معروف است و آن غنچهٔ ناشکفتهٔ درختی است به شکل میخ کوچک و درخت آن بومی جزایر مالایی[۱۶] می‌باشد. میخک، مانند دارچین و فلفل و زنجبیل و هل و جز این‌ها، از هند و جزیره‌های دریای هند و اقیانوس چین به ایران آورده می‌شود و دیرگاهی است آن را در این‌جا می‌شناسند» (پورداود، ۱۳۹۴، ص. ۱۵۹). این احتمال وجود دارد که شاید به دلیل تشابه بوی گل میخک یا همان قرنفل به ادویهٔ میخک که از دیرزمان در این منطقه شناخته شده بود این نام‌گذاری صورت گرفته باشد؛ البته به یقین نمی‌توان تاریخ دقیقی برای این نام‌گذاری در نظر گرفت و این‌که این نام در زمان شفیع نیز برای این گل استفاده می‌شده یا نه، یا حتی این مسئله که درج نام این گل در مرقع در چه زمانه‌ای انجام گرفته است؛ با توجه به این‌که در گوشهٔ اثر و صفحهٔ میانه یک نام واحد نوشته نشده است. در این نگاره، بخش بزرگی از گل‌های ترسیم‌شده به نوع گل میخک اختصاص داده

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/13.51.77]

شده است؛ ولی دو نوع گل دیگر نیز در این برگ از مرقع ترسیم شده است. سنت نام‌نویسی متداول در سرتاسر مرقع به این قرار است که معمولاً تمام گل‌های ترسیم‌شده در کادر اثر را معرفی می‌کند.

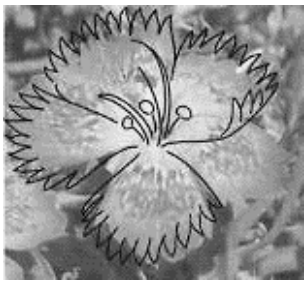
سه نوع گل در گلدان ترسیم شده که بیشترین تعداد گل ترسیم‌شده از نوع میخک است. گل میخک از تیرهٔ قرنفلیان است و جنس‌های بسیاری دارد. در این گل، گلبرگ‌ها دارای زبانهٔ داخلی و لبهٔ کنگره‌دار است. برگ‌ها بی دم‌برگ، باریک و دراز، کاسبرگ‌ها تا نیمهٔ خود متصل به هم است که لوله‌ای کاسه‌مانند و برگ‌دار در ته گل را شامل می‌شود (گل‌گلاب، ۱۳۸٦، ص. ۵۹). گل میخک وحشی، که در طبیعت ایران هم‌اکنون نیز رشد می‌کند، به‌صورت پرپر، مانند شکل شمارهٔ ۵، و یا گلبرگ‌هایی در یک ردیف، مانند شکل ٦، است. این نوع گل، در شکل ساقه و برگ و حتی غنچه، شبیه به شکل گل‌های نقاشی شفیع است. همان‌طور که در شکل ۷، نمونهٔ ترسیم گل میخک در قلم شفیع با گلی طبیعی قیاس شده است، نمایان است که نگارگر حالات مختلف قرارگیری گلبرگ‌ها را با الگویی تزیینی و با تکرار یک فرم ترسیم کرده است. در بیشتر جزئیات میخک‌های ترسیم‌شده، حالت تزیینی گلبرگ‌ها در جوار هم بر ترسیم شکل طبیعی آن‌ها اولویت داشته است.

شکل ۵. گل میخک

https://www.golsetan.com/blog/introducing-the-main-species-and-the-most-popular-types-of-carnations Retrieved April 30 2023

شکل ۶. گونه‌ای گل میخک وحشی

مأخذ: (نوروزی، ۱۳۹۲، ص. ۳۲۹)



شکل ۷. انطباق خطوط آثار با گل طبیعی

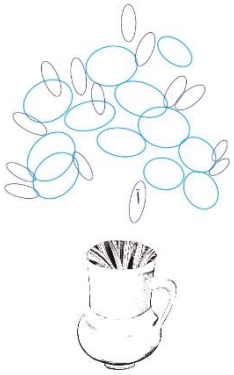
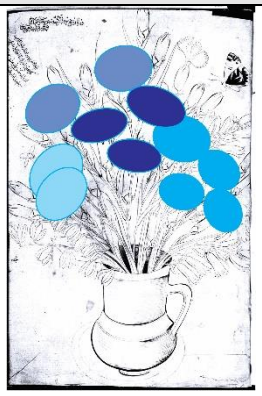
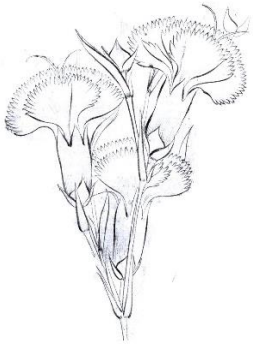
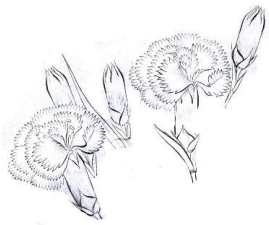
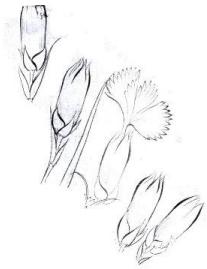
مأخذ: نگارنده

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]

جدول شمارهٔ ۳. ویژگی‌های شکل گل‌های ترسیم‌شده در نگاره.

https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG14004 Retrieved April 30, 2023

شماره	بخشی از نگاره	شماره	بخشی از نگاره	شماره	بخشی از نگاره
۱		۲		۳	
	جای‌گذاری گل‌ها و غنچه‌های میخک		چهار دسته‌بندی گل‌های میخک با فرم مشابه		دسته‌ای از گل‌های میخک با زاویهٔ دید از پهلو
۴		۵		۶	
	گروهی از گل‌های شکفته		گروه گل‌های شکفته با فرق بین گلبرگ‌ها		غنچه‌ای دارای گلبرگ
۷		۸		۹	
	شباهت فرم ترسیم گل‌ها با کاسبرگ و برگه‌ها		سه شاخه گل متنوع و محل قرارگیری		بخشی از نگاره با هم‌پوشانی میخک‌ها

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]

۳-۲-۱. شیوهٔ جای‌گذاری گل‌ها در گلدان

دوازده گل میخک در این گلدان به همراه چندین غنچه ترسیم شده است. همان‌طور که در شکل شمارهٔ ۱ از جدول ۳، محل قرارگیری این گل‌ها و غنچه‌ها مشخص شده است، همهٔ گل‌ها برای راحتیِ دیدِ تماشاگر در جوار هم چیده شده‌اند؛ به صورتی که هر گل یا غنچه فضایی را از آن خود کرده است و این محل به نحوی انتخاب شده که مقابل دیدِ تماشاگر به گل یا غنچهٔ دیگر را نگرفته باشد. تلاشی برای نمایش حجم دسته‌گل با ترسیم گل‌ها و غنچه‌ها در عمق‌های مختلف نشده است. گل‌ها و غنچه‌ها به شکلی در کنار هم چیده شده‌اند که گویی پردهٔ نمایشی در پشت گلدان قرار داده شده و جملگی اجزای دسته‌گل ترسیم‌شده بر روی یک سطح در بهترین زاویهٔ دید در مقابل دیدگان تماشاگر نصب شده‌اند و به خدمت بیننده درآمده‌اند؛ همان‌طور که «نگارگر ایرانی صحنهٔ خود را برای لذت خویش و تماشاگر می‌آراید» (بینیون و همکاران، ۱۳۹۶، ص. ۲۶).

۳-۲-۱-۱. دسته‌بندی تزیینی گل‌ها در گلدان

گل‌های میخک ترسیم‌شده را بر حسب کیفیت ظاهری در چهار گروه می‌توان تقسیم‌بندی کرد. هر کدام از این گروه‌ها چیدمانی در جوار هم دارد که حاصل دسته‌ای از گل‌های متشابه است (شمارهٔ ۲ در جدول ۳). حالت تزیینی چیدمان گل‌ها این احتمال را تقویت می‌کند که چیدمان آذین‌شدهٔ این گل‌ها بر حسب ذوق نقاش صورت گرفته تا بتواند بخشی از گل‌های طبیعیِ شاخه‌ای باشد که در کنار هم در گلدان قرار گرفته‌اند. آذینگری نگارگر در این اثر بیننده را با چیدمانی مواجه ساخته که تکرار فرم‌های متشابه آن در کنار هم به اثر هماهنگی بخشیده است.

در مرکز دسته‌گل، سه گل به فرمی مشابه ترسیم شده است (شمارهٔ ۳ در جدول ۳). زاویهٔ دید از پهلو است که نیمه‌بازبودن گل‌ها دلیلی بر خودنمایی کامل کاسبرگ[۱۷] به‌صورت تمام‌نما شده است. در هر سه گل، یک گلبرگ مرکز به‌صورت کامل ترسیم شده است و مابقی گلبرگ‌ها دورادور گلبرگ کامل را فرا گرفته است. یکی از گل‌ها، که به دهانهٔ گلدان نزدیک است، در زیر بخشی از ساقهٔ گل دیگر ترسیم شده است؛ ولی با این حال، با تغییر اندازه و یا تغییر فرم در ترسیم این گل نسبت به دیگر مواجه نیستیم. هر سه گل در این گروه به یک اندازه ترسیم شده‌اند و با درجهٔ اهمیت یکسان برای دیدگان بیننده در جوار هم قرار گرفته‌اند. در نقاشی ایرانی، هیچ عنصری بیش از حد مطلوب اهمیت ندارد؛ بنابراین، تأثیر عمومی عناصر در جوار هم و نظم کلی طرح است که لذت بصری و هماهنگی را به اثر می‌بخشد (پاکباز، ۱۳۹۰،ص. ۷۲۶).

در گروه دیگر، چهار گل با گلبرگ‌هایی که گرداگرد مرکز قرار گرفته‌اند به شکلی ترسیم شده‌اند که پرچم‌های گل کاملاً نمایان است (شمارهٔ ٤ در جدول ۳). گویی از زاویهٔ بالا به این گل‌ها نظاره شود و فقط بخش پایینی کاسبرگ، در اندازهٔ محدود، مشاهده‌شدنی است. شمارهٔ ٥ از جدول شمارهٔ ۳ نیز، به همین نحو، گل‌های هم‌جواری را که در فرم مشابه هم‌اند نشان می‌دهد.

جای‌گذاری غنچه‌ها در این گلدان به نحوی است که مانند اشعه‌های خورشید از دهانهٔ گلدان خارج شده و گرداگرد دسته‌گل چیده شده‌اند. کنگره‌های بالای کاسبرگ‌ها، وقتی به هم نزدیک باشند، جلوهٔ یک غنچهٔ نشکفته را نمایان می‌کنند و تنها یک غنچه در بالای تصویر از این مجموعهٔ چهارتایی است که مابین هم‌بستگی کنگره‌های چند گلبرگ سر برآورده است (شمارهٔ ۶ از جدول ۳). ساختار غنچه‌ها در ۱۲ جای دیگر دسته‌گل از یک زاویهٔ دید و به یک شکل و اندازه ترسیم شده است. تنها کاسبرگی متفاوت ترسیم شده که خالی از گلبرگ است و به‌صورت لوله‌ای مابین شاخه‌های نزدیک به دهانهٔ گلدان است (این بخش از تصویر با حرف «آ» در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/13.51.77]

شمارهٔ ۱ از جدول ۳ مشخص شده است). گویی ساده‌سازی شده و با حذف جزئیات بیشتر، وظیفهٔ پُرکردن و تزیین این قسمت از نگاره را بر عهده داشته است.

روی ساقه‌ها، علاوه بر برگ‌ها، برگه‌های متعددی ترسیم شده است. «برگه‌ها ضمایمی شبیه برگ یا اغلب بسیار کوچک‌تر از برگ، گاهی حد واسط برگ‌ها و اجزای گلپوش[۱۸] می‌باشند» (دکرین و فیلیپ، ۱۳۹۸، ص. ۳۶). این فرم ترسیم‌شده پُرتکرار است و در سرتاسر دسته‌گل، این فرم، با پراکندگی موزونی به سمت بالا، انشعاب پیدا کرده است. دو نوع دیگر گل ترسیم‌شده در فرم مشابه این برگه‌ها و کاسبرگ‌ها است (شمارهٔ ۷ از جدول ۳).

۳-۲-۱-۲. مجاورت و هم‌پوشانی گل‌ها در گلدان

همان‌طور که پیش‌تر هم سخن به میان آمد، در این گلدان، سه نوع گل نقش بسته است. این شاخه‌های گل ساقه‌های گل‌داری‌اند که در آن‌ها، گل بدون کاسبرگ، از روی ساقه، روییده است. چیدمان گل‌ها روی این شاخه بر حسب موقعیت قرارگیری در دسته‌گل تنظیم شده است. شاخهٔ بالاتر وظیفهٔ پُرکردن فضا در راستای دسته‌گل و حرکت مابقی ساقه‌های گل را دارد؛ پس گل‌هایی به یک جهت دارد. شاخهٔ پایین‌تر، با ایجاد تنوع در جهت قرارگیری گل‌ها و انحنایی در ساقه، وظیفهٔ پوشش‌دادن بخش بیشتری از کادر نگاره را بر عهده گرفته است. جملگی این گل‌ها با زاویهٔ دید از پهلو ترسیم شده‌اند. جهت قرارگیری، فواصل گل و فرم بازبودن گل‌ها از نظمی پیروی می‌کنند که حاصل از فضای اطراف گل بوده است. گلی که اطراف خود فضای خالی بیشتری داشته شکفته‌تر ترسیم شده است؛ با وجود این‌که در بالاترین ردیف از شاخه قرار گرفته باشد که بر حسب رویش طبیعی معمولاً ترتیب بازشدن گل از پایین ساقه است و هر چه به سمت بالای ساقه پیش رود، گل‌های تازه‌شکفته و غنچه‌های نورس قرار می‌گیرند (شمارهٔ ۸ از جدول ۳).

در جهت دیگر گلدان، با گلی روبه‌روییم که مانند گل سمت چپ نگاره ساقه‌ای گل‌دار است. این گل‌ها به‌صورت جام‌های کشیده‌ای ترسیم شده‌اند که در فرم، شباهت بسیاری به کاسبرگ‌های میخک ترسیم‌شده در این اثر دارند. لبهٔ گلبرگ‌ها و کاسبرگ‌های افراشته و پنجه‌مانند این گل‌ها تنها تفاوت ظاهری این گل و کاسبرگ میخک است. گل‌های این شاخه هم، مانند شاخهٔ سمت چپ، هم‌نشین هم‌اند؛ ولی هم‌پوشانی در ترسیم آن‌ها روی نداده است. گویی هر گل، در صفی موزون، وظیفهٔ آراستن بخشی از کادر تصویر را داشته است؛ بی آن‌که در جلوه‌گری گل دیگر، اختلالی به وجود آورد. همان‌طور که در تصویر شمارهٔ ۸ از جدول ۳ مشخص است، در بالای شاخهٔ گلی که در سمت دستهٔ گلدان ترسیم شده است، ساقه‌ای کشیده و بدون گل به سمت حاشیهٔ راست تصویر ترسیم شده است. این ساقه، در عبور از کنار دیگر ساقه‌ها و گل‌های ترسیم‌شده، هیچ جزئیاتی ندارد تا این‌که به بخشی از کادر تصویر وارد شده که فضای خالی دارد. در این‌جاست که این ساقه وظیفهٔ پُرکردن این فضا را با شکفتن دو گل بر عهده دارد. گل‌ها و غنچه‌های بالای این شاخه، در کنار هم، به‌صورتی ترسیم شده که بی هم‌پوشانی یا با هم‌پوشانی جزئی در سطحی هم‌تراز با دیگر گل‌های مجاور باشند؛ اما بخشی که از پشت سه گل میخک باز عبور کرده است پنج گل از این شاخه را در لایهٔ پشتی ترسیم کرده که با دیگر اصول جای‌گذاری در این نگاره متفاوت است. این نوع ترسیم نشان‌دهندهٔ تلاشی برای واقع‌نمایی در نمایش قرارگیری دو شاخهٔ پُر از گل در روی هم است؛ به‌نحوی که یکی به سمت پشت تصویر هدایت شده و دیگری در جلو ترسیم شده است؛ البته عمق‌نمایی بدون سایه‌پردازی یا تغییر اندازه در ترسیم گل‌هاست و حتی زاویهٔ دید هم برای هر دو یکسان انتخاب شده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]

در بخشی از نگاره که در شمارهٔ ۹ از جدول ۳ آمده است، دو گل میخک شکفته روی هم به‌نحوی ترسیم شده‌اند که توهم عمق را به وجود آورده‌اند. اختلاف در سطح ترسیم با چیدمان دیگر گل‌ها و غنچه‌ها در اثر منطبق نیست. گویی تلاشی است بر واقع‌نمایی طبیعی با الگوپذیری از دو شاخهٔ گل طبیعی در گلدان؛ ولی تنها در همین نقطه از دسته‌گل این نوع از ترسیم انجام شده است.

نتیجه‌گیری

نگاره میخک گلدان در برهه زمانی خلق شده است که برای نخستین بار نقاشان از سبک‌های تاریخی آگاه بوده‌اند و به نگاره‌های گذشته دسترسی داشته‌اند. از این رو در مطالعه کیفیات تصویری این نگاره با مد نظر قرار دهی انواع رسانه‌های تصویری پیش از این در سنت نقاشی ایرانی نتایجی حاصل آمده است. این چنین گمان می‌رود که خصلت‌هایی از قبیل آذینگری و چکیده نگاری حضوری پررنگ‌تر نسبت به واقعنمایی شاخه‌های گل میخک در گلدان دارا است. گل‌ها در گلدان نگاره شفیع به صورت تزیینی با اسلوبی وام گرفته از سنت نقاشی ایرانی با زاویه دید هم‌زمان در کنار هم ترسیم شده است. این ترسیم با بهره‌گیری از خصلت تزیینی، چیدمانی انتزاعی داشته که برای آراستن فضای تصویر در کنار هم قرار گرفته است؛ همان‌طور که در نقاشی ایرانی نگارگر صحنه را برای لذت خود و تماشاگر می‌آراید. شفیع در این چیدمان به تأثیر عناصر همجوار در ایجاد ریتم فرمی واحدی توجه داشته است و جزئیات تنها به حد کافی ترسیم شده است. با دقت نظر در گل‌های نگاره میخک گلدان، گمان می‌رود که شفیع عباسی تلاشی برای بازنمایی داشته است؛ اما این بازنمایی به سمت طبیعت‌پردازی متداول زمانه در نقاشی مکتب اصفهان رفته است. گلدان ترسیم شده این نگاره یکی از ظروف شناخته شده و متداول در این سرزمین بوده است. موضوع گلدان‌های گل در نقاشی‌های مکاتب نگارگری و در نقش فرش و پارچه‌های آن روزگار کاربرد داشته است. حاصل تلاش شفیع برای ترسیم این گلدان حجمی با هم‌زمانی در زاویه دید است که منبع نور واحدی نیز ندارد. از این رو در این بخش از نگاره نمودی از تأثیرات شیوهٔ اروپایی مشخص است. شفیع برخي از قواعد علم مناظرومرایا را برگزیده است و با ادغام سنت نقاشی ایرانی این حجم را ترسیم کرده است به نحوی که نمی‌توان ارتباط این حجم را با گلدان‌های ترسیم شده پیشین یکی دانست و حتی نمی‌توان این گلدان را یك گلدان ترسیم شده به شیوهٔ اروپایی نامید. در این نگاره، شفیع به نوعی ویژگی فردی دست پیداکرده است که حاصل هم‌آمیزی سنت‌های نگارگری ایرانی و کیفیات نقاشی اروپایی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. VERISM: واقع‌نمایی به بازنمایی دقیق ظاهر واقعیت مرئی اطلاق می‌شود و به‌نحوی صورت می‌پذیرد که عاری از هر گونه خیال‌پردازی و آرمان‌گرایی باشد (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۶۱۷). «اولگ گرابر» در خصوص واقع‌نمایی اصطلاح «طبیعت‌گرایی» را معادل مناسب‌تری برای توصیف نقاشی ایرانی می‌داند. او طبیعت‌گرایی را این‌چنین تعریف می‌کند: «طبیعت‌گرایی باید به بازنمایی سه‌بعدی‌نمایانهٔ فضا، پیکره‌های انسانی و اشیا و مشاهدهٔ زندگی روزانه محدود شود و به‌مراتب سطحی‌تر از آن است که بتواند به توصیف پدیده‌ای بپردازد که به‌مراتب پیچیده‌تر از تبدیل صرف اشیای مشاهده‌شده یا قابل‌مشاهده به تصویر است» (گرابر، ۱۳۹۶، ص. ۱۴۳).

2. Museum number 1988,0423,0.1.1

۳. مانند طرح پارچه و نقش قالی

٤. بازیل گری، شیلا کن‌بای

5. Sheila Canby

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]

6. Farangi saz : the impact of Europe on Safavid painting

7. Basil Gray

۸. درخصوص لقب عباسی، محمدعلی کریم‌زاده‌تبریزی، در کتاب احوال و آثار نقاشان قدیم ایرانی و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی، به‌تفصیل مطلبی درج کرده است.

9. Gerald Cobb

10. Anthony Gardner

11. Etching

۱۲ . البته تاریخ مشخصی برای این هجرت مشخص نشده است که چه موقع پس از مرگ شاه عباس دوم، شفیع به هندوستان رفته و به نقاشان دربار «شاه جهان» در دهلی پیوسته است (نفیسی، ۱۳۵۲، ص. ۶۴).

۱۳. برای انجام عمل گرته‌برداری، ابتدا کاغذ نازک و یا پوست شفاف گوزن را روی اثر قرار می‌دادند و با فواصل مرتب، امتداد خطوط طراحی را سوراخ‌سوراخ می‌کردند. پس از آن، یک قطعهٔ کوچک تنزیب را با خاک زغال می‌انباشتند و انتهای آن را گره می‌زدند و پس از قراردادن صفحهٔ سوراخ‌سوراخ‌شده روی کاغذ اصلی، تنزیبِ انباشته از خاک زغال را روی خطوط نقطه‌چین‌شده عبور می‌دادند. به این ترتیب، طرح مد نظر از طریق خاک زغال به‌روی کاغذ طراحی منتقل می‌شد (کن‌بای، ۱۳۹۱، ص. ۲۰).

۱۴. بَرچِه (Carpel): واحد تولیدمثل ماده در گیاهان گل‌دار است.

۱۵. Clou de Girofle: ادویهٔ میخک را گویند.

16. Malaisie

۱۷ . البته از لحاظ علمی، «هیچ ویژگی متمایزکنندهٔ قطعی که ماهیت اندام را به‌عنوان گلبرگ یا کاسبرگ اثبات کند وجود ندارد» (دکرین و فیلیپ، ۱۳۹۸، ص. ۱۴).

۱۸ . «گلپوش پوششی از برگ‌های نازاست» (دکرین و فیلیپ، ۱۳۹۸، ص. ۱۴).

کتاب‌نامه

آژند، ی. (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). سمت.

بلر، ش. و بلوم، ج. (۱۳۹٤). هنر و معماری اسلامی ۲ (۱۲۵۰-۱۸۰۰). ترجمهٔ ی. آژند، سمت.

بینیون، ل.؛ ویلکینسون، ج.و.س. و گری، ب. (۱۳۹٦). تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی. ترجمهٔ م. ایران‌منش، امیرکبیر.

پاکباز، ر. (۱۳۹۰). دایرةالمعارف هنر. فرهنگ معاصر.

پاکباز، ر. (۱۳۹۸). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز. زرین و سیمین.

پوپ، آ. و اکرمن، ف. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز (۱۳ج). ویراستار: س. پرهام، علمی و فرهنگی.

پورداود، ا. (۱۳۹٤). هرمزدنامه. اساطیر.

جوانی، ا. (۱۳۹۰). بنیان‌های مکتب اصفهان. فرهنگستان هنر.

دکرین، ر. و فیلیپ، و. (۱۳۹۸). ریخت‌شناسی و تکامل گل با تکیه بر طرح‌های گلی، ترجمهٔ س. نقی‌لو و ص. نیک‌ذات سیاهکلائی، پریور.

خلیلی، ن. (۱۳۸٦). کارهای لاکی. ویراستار انگلیسی ج. رابی، ویراستار فارسی ن. پورپیرار، ترجمهٔ س. رفیعی‌سخایی، کارنگ.

شیمل، م.؛ شیلوه، آ.؛ لانداو، ی. ام. و گرابار، ا. (۱٤۰۱). هنرهای اسلامی ادبیات موسیقی نمایش تجسمی، ترجمهٔ و. کاووسی، فرهنگستان هنر.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]

کریم‌زاده تبریزی، م. (۱۳٦۳). احوال و آثار نقاشان قدیم ایرانی و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی، ناشر محمدعلی کریم‌زاده‌تبریزی.

کریون، ر. (۱۳۸۸). تاریخ مختصر هنر هند، ترجمهٔ ف. سجودی و ک. سجودی، فرهنگستان هنر.

کن‌بای، ش. (۱۳۹۱). نقاشی ایرانی، ترجمهٔ م. حسینی، دانشگاه هنر.

کن‌بای، ش. (۱۳۸۸). هنر و معماری صفویه، ترجمهٔ م. موحد، متن.

گرابر، ا. (۱۳۹٦). مروری بر نگارگری ایرانی، متن.

گری، ب. (۱٤۰۰). نقاشی ایرانی. ترجمهٔ ع. شروه، دنیای‌نو.

گل‌گلاب، ح. (۱۳۸٦). گیا (راهنمای گیاهی) (چ۲). مؤسسه مطالعاتی تاریخ پزشکی، طب اسلامی.

مایل‌هروی، ن. (۱٤۰۱). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (چ۲). بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

نفیسی، ن. (۱۳۵۲). تک‌پرنده بر شاخهٔ گل. هنر و مردم، ۱۲٦(۱۰)، ٦۰-٦۵.

نوروزی، ج. (۱۳۹۲). نگاهی به گل‌های وحشی کوه‌های ایران. کریم‌خان زند.

Canby, Sh. (1996). Farangi saz: the impact of Europe on Safavid painting, silk and stone the art of Asia. In J. Tulden (Ed.), *Silk and Stone*: *The Art of Asia* (pp. 46-59). Hali Publications.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/13.51.77]