مطالعهٔ تطبیقی نگارهٔ چاپ سنگی «چاپخانه»، اثر میرزا علی‌قلی خویی، با نگارهٔ «کاخ خورنق»، اثر بهزاد

لیلا فلاح[1]
پریسا شاد قزوینی[2]

چکیده
در آخرین صفحه‌های نسخهٔ چاپ سنگی خمسهٔ نظامی- که از سال ۱۲۶۴ هـ ق به‌جا مانده است و در کتابخانهٔ ملّی تهران نگهداری می‌شود- نگاره‌ای تحسین‌شدنی از میرزا علی‌قلی خویی، استاد چاپ سنگی دورهٔ ناصری، وجود دارد. این نگاره که «چاپخانه» نام دارد، مراحل آماده کردن کتاب را از ابتدا تا آخرین مرحله که چاپ سنگی آن است، به طور مفصّل نشان می‌دهد. این نگاره، از نظر ساختار بصری، بیان محتوایی و ترکیب‌بندی خطی، به نگارهٔ «کاخ خورنق»، اثر کمال‌الدین بهزاد (مکتب هرات، ۸۹۹ هـ ق) شباهت چشمگیری دارد. نگارهٔ بهزاد نیز در نسخهٔ خمسهٔ نظامی که در موزه بریتانیا، در لندن نگهداری می‌شود، موجود است.
هدف از تنظیم این مقاله، مطالعهٔ تطبیقی ویژگی‌های بصری این دو نگاره از نظر ساختارهای مشابهِ بصری، مضمونی، کارکردی و عناصر تجسّمی است. فرض بر این است که مشابهت‌های بصری با آگاهی ایجاد شده و میرزا علی‌قلی خویی از ارزش و اعتبار نگارهٔ کاخ خورنق آگاه بوده است. به همین دلیل، از آن تأسی جسته و ساختار کارش را با الهام از آن پایه‌گذاری کرده است. نکتهٔ قابل توجه در نگارهٔ چاپخانه، لطایفی است که در ترکیب‌بندی و تصویرسازی شخصیت‌های آن به‌کار رفته است. به طور قطع، این نگاره با تکیه بر پشتوانهٔ غنیِ سنّت‌های کتاب‌آرایی و مصوّرسازی نسخه‌های خطّی شکل گرفته است. در نگاه اول به این اثر، ویژگی‌های نقاشی قاجار خودنَمایی می‌کند. اما با کنکاش در ساختار بصری و با توجه به تأکیدی که نگارهٔ چاپخانه بر رعایت اصولی مثل ریتم، توازن، حرکت و... دارد، می‌توان بین آن و نگارهٔ کاخ خورنق مشابهت‌های فراوانی یافت.

واژه‌های کلیدی: چاپ سنگی، ساختار بصری، مطالعهٔ تطبیقی، نگارهٔ چاپخانه، نگارهٔ کاخ خورنق.

مقدّمه
یکی از ویژگی‌های بارزِ نقاشی سنّتی ایران، همگامی نقاشی با ادبیات است. این دو رشتهٔ هنری، برای دوره‌های متمادی، جدانشدنی و مکمّل هم بوده‌اند. از دورهٔ عبّاسی به بعد، هنر نگارگری ساختار هویتی مستقلی پیدا می‌کند. گاهی هنرمندان نگارگری ظهور کرده‌اند که گسترهٔ نگاهشان از ادبیات داستانی فراتر رفته است، به مضمون‌های اجتماعی و واقعی زمانه‌شان پرداخته و در آثارشان به بیانی ثانوی دست یافته‌اند. میرزا علی‌قلی خویی یکی از این هنرمندان خوش‌ذوق و نوآور دورهٔ ناصری است. او توانست با قریحهٔ جستجوگر و خلّاقش، حیطهٔ سنّت‌های مرسوم نقاشی را درهم بریزد و در قالب نوعی واقع‌گرایی اجتماعی، به ساختارشکنی‌هایی دست یابد. او در نگارهٔ «چاپخانه»، از این خلاقیت و نوآوری به شکل قابل توجهی استفاده کرده است. علی‌قلی در این اثر، اجتماعِ انسان‌هایی را به‌تصویر کشیده است که هر یک از آنها، بنا بر موقعیت شغلی‌شان، وظیفه‌ای را انجام می‌دهند که با صنعت چاپ سنگی ارتباط مستقیم دارد. همچنین، تصویر هر کدام از آنها بر هویّت مستقلشان تأکید می‌کند. در نگارهٔ «کاخ خورنق» منسوب به بهزاد و مربوط به دو سده قبل از نگارهٔ چاپخانه هم ویژگی‌هایی مشابه با این، وجود دارد.
پرسش‌هایی که این مقاله قصد دارد به آنها پاسخ دهد، این است که: آیا علی‌قلی ترکیب‌بندی و ساختار بصری نگاره‌اش را با الهام گرفتن از اثر بهزاد به‌تصویر درآورده است. آیا او بنا به خاستگاه اجتماعی و اهمیت این شغل در دورهٔ قاجار چنین اثری را خلق کرده است یا بنا به درخواست سفارش‌دهنده.
هر دو نگارگر با بهره گرفتن از خیال شاعرانه، از گسترهٔ روایی داستان‌ها فراتر رفته‌اند. در این دو اثر، فارق از قراردادهای خشک و از قبل تعیین‌شده، به وجه اجتماعی افراد و جایگاه هویت‌مدارشان توجه شده است. در هر دو اثر، بیش از هر چیز، بر شخصیت‌پردازی افراد (از کارگر خرده‌پا گرفته تا کارفرمایی که رتبهٔ شغلی بالایی دارد) تأکید شده است. همچنین، در هر دو نگاره، پویایی و تکاپوی افرادی از قشر عوام جامعه را مشاهده می‌کنیم. هر یک این افراد در عین وحدتِ کاری، به مناسبتِ شغلی که به آن مشغولند، به هویّتی مستقل و جدای از یکدیگر دست یافته، بر حسبِ وظیفه، در قسمت معیّنی از نگاره جای گرفته‌اند و کارهای مربوط به خود را سامان می‌دهند.
نگارهٔ چاپخانه شاهکاری کوچک است. شاید در نگاه اول، از نظر اجرا و اصالت تصویری و همچنین به علت مونوکروم[1] بودن، با نگارهٔ ارزشمند کاخ خورنق- که متخصّصان بسیاری آن را تحلیل کرده‌اند- برابری نکند؛ اما هر دو اثر مشابهت‌های ساختاری و کاربردی بسیاری دارند که پس از بررسی دقیق آشکار خواهد شد.
نگارهٔ چاپخانه که با بهره بردن از پشتوانهٔ غنی کتاب‌آرایی در دورهٔ ناصری تصویر شده است، بیش از هر منبع دیگری بایست از نگارگری ایرانیِ مکتب‌های پیش از خود الهام گرفته باشد. این نگاره با تأثیر پذیرفتن از میراث باشکوه

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد، رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا(س) leilafallah_f۳۰@yahoo.com
۲. استادیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا(س) shadparisa@yahoo.com

گذشته، با همان هویت ، اما به شیوه ای جدید خلق شده است. ویژگی‌های نگارگری و نقاشی آثار دورهٔ قاجار، بیش از هر چیز، در بازنمایی پیکره‌ها و قراردادهای مربوط به فضاسازی‌های داخلی مشاهده می‌شود. اما هنرمند با نگاهی عمیق به جامعهٔ شغلی قاجار اشاره می‌کند؛ جامعه‌ای که در دورهٔ ناصری به دلیل حمایت امیرکبیر، توانست به هویت مستقلّی دست یابد. این مقاله، پس از بررسی نگاره‌های کاخ خورنق و چاپخانه، ویژگی‌های بصری، مضمونی و کارکرد این دو اثر را مطابقت می‌دهد تا وجوه اشتراک و افتراق آنها را مشخص کند.

۱. مطالعهٔ تطبیقی نگارهٔ «چاپخانه» و «کاخ خورنق»

وجه مشترک و تفکّربرانگیز این دو نگاره، قدرت نوآوری دو هنرمند در به‌تصویر کشیدن فعالیت اجتماعی انسان است. انسان، در مقام اصلی‌ترین عنصر هر دو نگاره، هم از نظر تجسّم و هم محتوا، عامل ایجاد پیوند سایر شکل‌ها با یکدیگر میشود و ترکیب‌بندی مستحکمی را ایجاد میکند. در هر دو نگاره، انسان عنصری است که در ساختمان تجسّمی اثر سازمان یافته است. اشرفی می‌نویسد: «تکوین کار خلاقهٔ بهزاد بیش از همه به نگرش و دید وی در چگونگی ترسیم انسان وابسته است. او وسایل و شگردهای نوین را می‌جوید تا انسان را در حال پویایی و حرکت بنمایاند و می‌کوشد به واسطهٔ خطوط پیرامونی پیکره‌ها، سکنات و حرکات زنده و تناسبات واقعی بدن را برساند. بهزاد مردم را در وضعیت زندگی روزمره نشان می‌دهد. نزد او طبیعت و معماری صرفاً پس‌زمینه نیست، بلکه محیط خودنمایی قهرمان داستان را می‌سازد.» (۱۳۶۷: ص۵۱).

کاخ خورنق (شکل ۱) صحنهای از زندگی روزمرهٔ گروهی از انسان‌ها را نشان می‌دهد که هر یک از آنها به کاری مشغولند و حرکتی در پیکره‌هایشان وجود دارد؛ اما در عین حال، با کلّ مجموعه ارتباط و هماهنگی دارند. این ویژگی‌ها کاخ خورنق را به اثر بی‌نظیری تبدیل کرده است. ترکیب‌بندی پرتحرّک و واقعگرایی اجتماعی این اثر نیز تأمل‌برانگیز است. در این اثر که نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ نظامی است، حکایت بنا شدن کاخی به‌تصویر کشیده شده است؛ کاخی که سنمّار، معمار چیره‌دست، به دستور بهرام‌شاه، عهده‌دار ساختن آن می‌شود. سنمار کاخی را بنا می‌کند که در زیبایی و شکوه بی‌نظیر است. پادشاه به پاس تلاشش، پاداش بزرگی به او می‌دهد؛ اما او ادّعا می‌کند که اگر می‌دانست چنین پاداشی در انتظار اوست، بنای مجلّل‌تری می‌ساخت. پادشاه از ترس اینکه مبادا او کاخ مجلّل‌تری را در جای دیگری بنا نهد، معمار بینوا را از بام به زمین می‌افکند و می‌کُشد.

بهزاد با نگاه هوشمندانه‌اش، بر اساس همین داستان صحنه‌ای را به‌تصویر کشیده است. در این تصویر، ساختمانی در حال ساخته شدن است که شباهتی به کاخ باشکوه ندارد؛ اما به مدد چند بیت- که در کتیبهٔ اثر آمده است- درمی‌یابیم که قرار است کارگران قصر مجلّل و باشکوهی را بسازند. به‌نظر می‌رسد هر دو نگارگر به‌ظاهر، در قید وفادار ماندن به توصیف‌های نظامی نبوده‌اند؛ ولی با به‌کار بردن ترفندهای بصری، قصد دارند در نگاره‌ها مفاهیمی عمیق ایجاد کنند. به عبارت دیگر، داستان‌های به‌تصویر درآمده بهانه‌ای است تا به مدد آن، زندگی مردم عادی پیرامونشان را با دیدی عمیق و آگاهانه ثبت کنند.

توجه بهزاد به جهان واقعی و ثبت وقایع آن، باعث نشد او در خلق آثارش، از اصول بنیادی حاکم بر سنّت نگارگری سرپیچی کند. وی با بهرهگیری از طرّاحی حالت‌ها، حرکت در پیکره‌ها و ایجاد ارتباط با مجموعهٔ طَبیعت و معماری، توانست میان انسان و محیط پیرامونش رابطه‌ای معنادار پدید آورد؛ به گونه‌ای که صحنه‌های موجود در آثارش به مکان فعالیت اجتماعی انسان‌ها تبدیل شده است. نکتهٔ قابل توجه دیگر آن است که با وجود تقسیم‌های مکرّر فضا، کثرت عناصر، اشیاء و تنوّع حرکت در آثار وی، نگاره‌هایش دچار آشفتگی بصری نیستند. این نکته نشان‌دهندهٔ شناخت بهزاد از قاعدهٔ مهم حاکم بر هنر اسلامی، یعنی نمایش مفهوم وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. در کتاب نقاشی ایران از دیرباز تا کنون آمده است: «اگرچه بهزاد در کاخ خورنق جهان مادی را به‌تصویر می‌کشد، این عناصر، مثالی هستند از آنکه باید باشند، نه از آن چیزی که هستند. او عناصر طبیعی چون انسان را به شکل صور نوعی یا کهن‌الگو نشان می‌دهد، نه به صورت شکل‌های تقلیدشده از طبیعت. در آثار او بیشتر به توصیف انسان نوعی پرداخته می‌شود. بنابراین، چهره‌نگاری شخصیت‌ها نیز بر همین منوال ماهیتی قراردادی و عام دارد. نگارگر ایرانی اگر هم زمانی به واقع‌گرایی توجه و تمایل پیدا کرده (چون آثار بهزاد)، مضمونی از واقعیت را بیان داشته است و آن را به شکل نشانه‌هایی نشان می‌دهد، و هرگز واقعیت بصری و تقلید از عالم مادی را در آثارش متجلی نساخته است.» (پاکباز، ۱۳۸۸: ص۸۹۹).

علی‌قلی خویی نیز این عملکرد استاد در نقش‌آفرینی از انسان را سرلوحهٔ نگاره‌هایش قرار داده است؛ ویژگی‌ای که در نگارهٔ چاپخانه به خوبی نمایان است (شکل ۲). به‌نظر می‌رسد خویی در این اثر، به پیروی از بهزاد، در یک فعالیت مشترک و هماهنگ، به ایجاد تعامل میان روابط انسان‌ها دست زده است. وی با مهارت، خود را از قید فضابندی معمول رها می‌کند. همچنین، با بهره‌گیری از تقسیم‌های هوشمندانه و عرضهٔ صحنه‌های جدا از هم، ساختار جدیدی از تصویر در اختیار بیننده قرار می‌دهد؛ ساختاری که او را وادار می‌کند در هر لحظه، با نگاه جستجوگرش لایه‌های جدیدی در اثر کشف کند.

وقایع روزمره بهانه‌ای است تا هر دو نقاش زندگی پیرامونشان را با دیدی عمیق ثبت کنند. در نگارهٔ چاپخانه، هر یک از پیکره‌ها کار مشخصی را انجام می‌دهند. عنصر موقعیت اجتماعی و نوع پوشش و ابزار، کار هر یک از این پیکره‌ها را از هم جدا کرده، مختصّ آن پیکره می‌کند؛ به گونه‌ای که با توجه به نوع لباس و عملکرد افراد می‌توان به موقعیت اجتماعی آنان در آن دوره پی برد.

خویی در این نگاره، از نظام طراحی پیکر انسانی، مجموعه‌ای محکم، سنجیده و در عین حال شورانگیز پدید آورده و از تأثیر سایر عناصر بصری (مثل رنگ و بافت و نور) در آن،

چشم‌پوشی کرده است. در هر دو نگاره، انسان‌ها به کار روزمرّه‌شان مشغولند؛ عنصری که در مجموعهٔ نگاره‌ها حرکت و نیروی زیادی ایجاد می‌کند. همچنین، تمام شکل‌ها در عین پویایی و نیز ایجاد تعادل در مجموعهٔ نگاره‌ها، در خدمت مضمون اثر قرار گرفته‌اند.

۲. ویژگی‌های مضمونی نگارهٔ «چاپخانه»

بیت‌هایی که در کتیبهٔ میانی نگارهٔ خویی نوشته شده، دعای علاءالدین کرپ ارسلان (هفت پیکر) خمسهٔ نظامی است:

نوشی آب حیات از این ابیات
زنده مانی چو خضر از آب حیات
ای که در ملک جاودان بادی
ملک با عمر و عمر با شادی
گر نرنجی ز راه معذوری
گویمت نکته‌ای به دستوری
بزم‌های تو گرچه رنگین است
آنچه بزم مخلد است، این است
هر چه هست از حساب گوهر و گنج
راحت این است وآن دگر همه رنج
آن اگر صد کشد به پانصد سال
دیر زی تو که هم رسد به زوال
وین خزینه که خاص درگاه است
ابدالدهر با تو همراه است
این سخن را که شد خرد پرور
بر دعای تو ختم خواهی کرد
دولتی باش هر کجا باشی
در رکابت فلک به فرّاشی
دولتت را که بر زیادت باد
خاتم کار بر سعادت باد

خویی در این اثر، تلاش کرده است زبان استعاری را بیابد و به‌کار برد. تلاش او در به‌تصویر کشیدن نیاز جامعه در این نگاره بسیار چشمگیر است. او همچنین، نوع حالت‌ها، حرکت‌ها، پوشش کارگران و ابزار و ادوات چاپ را به‌تصویر کشیده است. این نخستین‌بار است که مراحل شکل‌گیری اثری را اینچنین دقیق به‌تصویر می‌کشند. هنرمند با استفاده از تصویر توانسته است بخشی یا کلیتی از روایت یا واقعه‌ای را به وضوح شرح دهد.

پایین نگاره، هیزم برای آتش و یک دیگ قرار دارد. اجسام با دقت و ظرافت کنار هم چیده شده‌اند؛ آنها نیز مانند آدم‌ها به کاری هدفمند مشغولند و به مقصود مشخّصی در آنجا قرار گرفته‌اند.

در قسمت پایینِ سمت چپ شکل ۳، کارگری مشغول ساییدن ماده‌ای است که از آن جوهر میسازند. در میانهٔ چپ پایینِ شکل ۴، شخصی با قبای قاجاری در حال صیقل دادن لبه‌های سنگ لیتوگرافی است. میانهٔ چپ بالای شکل ۵، فردی با دقت و با رویی گشاده، مشغول صیقل دادن سطح سنگ لیتوگرافی است. در شکل ۶، فردی خم شده تا سنگ لیتوگرافی را برای سنگی چاپ به بالا حمل کند. فیگورهایی که در شکل ۹ ثبت شده است، از نظر طراحی، به آدمهای نقاشی بهزاد که کاخ خورنق را میسازند، شباهت زیادی دارد. منظرهٔ حاشیهٔ بالایی شکل ۷، احتمالاً خودنگاره‌ای[۲] را نشان می‌دهد: فرد کهنسالی که قلیان می‌کشد و فعالیت نقاش را مشاهده می‌کند. ممکن است این فرد استاد علی‌قلی باشد یا مشتری و سفارش‌دهندهٔ اثر. به هر حال، نقاش با هوشمندی، خود را در بالاترین جایگاه نگاشته است؛ دقیقاً مانند جایگاه سنمار در نگارهٔ خورنق. شکل ۸، دستگاه چاپ سنگی[۳] را نشان می‌دهد که شبیه به نوعی چرخ چاه آب است. این دستگاه از چند تکّه چوب و تخته و طنابی از چرم ساخته شده و درست مثل چرخ مقنّیها است. پشت این دستگاه، روی سکویی بلند، کارگری نشسته که دمپاییهایش را مقابلش قرار داده و با پایی برهنه و رویی گشاده، چرخ را به حرکت درمیآورد. طناب چرمی این دستگاه سنگِ ورزنهٔ چاپ را که به تختهای محکم‌شده است، بلند میکند. چاپچی کاغذی زیر این وزنه می‌گذارد و سنگ را روی آن قرار می‌دهد. به این ترتیب، با گردش چرخ و تماس با سنگ، ورقی به‌چاپ می‌رسد.

۲-۱. انسان

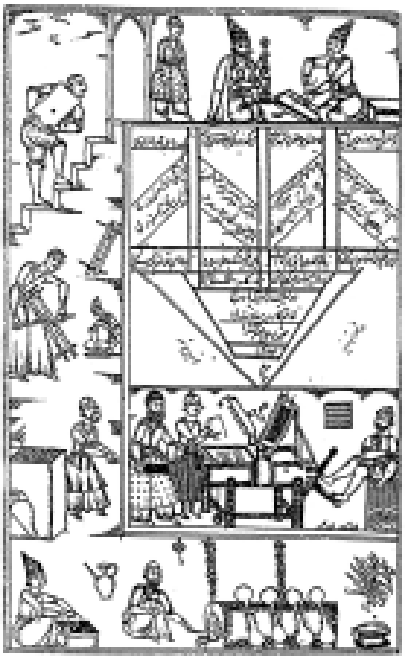
در نگاره، نقش اصلی بر عهدهٔ انسان است. هر پیکره جایی خاص، پوششی خاص، ابزار کاری معین و ویژگی‌های خود را دارد؛ ویژگی‌هایی که با محیط اطرافش رابطه‌ای منطقی برقرار میکند. علی‌قلی با تأکید بر شخصیت درونی آدم‌ها که در اعمالشان و ارتباطشان با اشیاء آشکار می‌شود، تلاش کرده است واقع‌گرایی را با مفاهیم عمیق همسو کند.

پیکره‌های انسانی این نقاشی، از نظر نوع، پوشش و نحوهٔ ترسیم، قاجاری هستند و ویژگی پیکره‌نگاری درباری را بازتاب می‌دهند. اما نوع قرارگیری پیکره‌ها، حرکت آنها و ارتباطشان با یکدیگر، مشابه با نگارگری است. به این معنی که هم در نقاشی چاپ سنگی و هم در نگارگری، پیکره‌های انسانی آرام و ساکن ایستاده یا نشسته‌اند یا با حرکت‌های پیچان و کمی اغراق، در تصویر تحرّک ایجاد کرده‌اند. تقریباً تمامی پیکره‌ها تمام‌رخ یا سه‌رخ تصویر شده‌اند و اگر وضعیت سر به شکل نیم‌رخ باشد، بدن به حالت سه‌رخ طراحی شده است. در بیشتر تصویرها، اندام‌های انسانی یا در برابر هم در حال گفتگو هستند یا در کنار هم قرار گرفته‌اند. پیکره‌ها همگی به‌شکلی منظم و رسمی در چارچوب تصویر حبس شده‌اند. چیدمان پیکره‌ها معمولاً در یک خط راست است و شخصیت‌ها بدون نمایش ویژگی‌های فردی و تنها بر اساس لباسشان از هم جدا می‌شوند. در هر دو تصویر، ترکیب مجموعهٔ انسان‌ها به شدت تابع هندسه است؛ یعنی در فضای هر دو نگاره، بسته به طرز جای‌گیری پیکره‌ها، ترکیب دایره‌وار اسپیرالی (مثل ساقه‌های اسلیمی در نگارگری اسلامی) حاکمیت خود را اعلام می‌کند. پیکره‌های انسانی و سایر عناصر، به مثابهٔ اجزای این ساقه، در ارتباطی هماهنگ چیده می‌شوند.

۲-۲. پوشش فیگورها در نگارهٔ چاپخانه

علی‌قلی خویی افراد را با وسواس و دقت زیاد تصویر کرده و

شـــکل ۱: «کاخ خورنق»، اثر کمال الدین بهزاد، مکتب هرات، ۸۹۹ هـ ق
(از نسخهٔ خمســـه نظامی، ۱۷/۸×۱۳/۳ س.م، لندن، محفوظ در موزهٔ بریتانیا)



شکل ۲: نگارهٔ چاپخانه، اثر میرزا علی‌قلی خویی، چاپ سنگی (خمسهٔ نظامی، ۳۰×۴۰ س.م، ۱۲۶۴هـ .ق، تهران، محفوظ در کتابخانهٔ ملی)

شـــکل ۳: جزئی از اثر چاپخانه (فردی به ساییدن ماده‌ای که از آن جوهر می‌ساخته‌اند، مشغول است.)

شـــکل ۴: شـــخصی با قبـــای قاجاری مشـــغول صیقل دادن بدنه‌های سنگ لیتوگرافی است.

شـــکل ۵: جزئی از اثر چاپخانه (فـــردی با دقت تمام و رویی گشاده مشغول آماده کردن سنگ لیتوگرافی است.)

شـــکل ۶: جزئی از اثر چاپخانه (با حالتی خمیده ســـنگ را برای طراحی به بالا حمل می‌کند.)

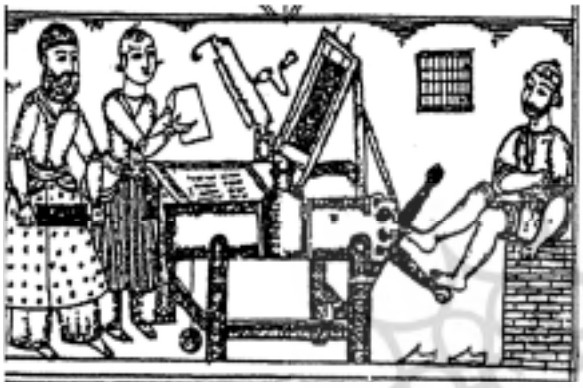
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هر یک را با پوشـــاک متناسب با موقعیتشان نشان داده است. در شکل ۱۰، لباس‌ها متشـــکّل از پیراهن رو با شلوار گشادی است که در دورهٔ زندیه نیز رواج داشته. پیراهن طبقات کارگر نیز همان برش را دارد؛ اما به رنگ آبی اســـت و از جنس زبر و خشـــنی که به آن کرباس می‌گویند، دوخته شده است. در آن دوره، در میان روســـتاییان، جلیقهٔ بدون آستین و شلوار بسیار گشاد و بلند رواج داشته است (پولاک، ۱۳۶۱: ص۱۰۹).

بیشتر فیگورها قبا یا جبّه پوشیده‌اند. قبا نشان‌دهندهٔ تشخص فردی اســـت که آن را پوشـــیده و استفاده از آن در دورهٔ قاجار رواج داشته است. این نوع لباس با دامنی بلند پوشیده میشد؛ بالاتنهٔ آن تا کمر تنگ و چسبان بود و دامنش به‌شکل کلوش یا ناقوس‌مانند بود؛ جلوی آن باز، دو پهلویش چاک‌دار، آستینش تنـــگ و بلند و سنبوســـه‌دار بود؛ گاهی جلو دامـــن تا نیمه باز شده، با کمربند یا شال کمر نگه داشته شده است (همان).

در شـــکل ۱۱، «کلیجه» نشـــان داده می‌شود. کلیجه بالاپوشِ قبای آستین‌بلندی اســـت که روی قبای اصلی پوشیده میشد و شـــاهزادگان و پادشاهان از آن اســـتفاده می‌کردند. در شکل ۱۲، کلاه‌های مخروطی‌شکلی را می‌توان دید که به «کلاه‌های قجری» معروف است. همچنین، در شکل ۱۳، کلاه‌های نمدی مدوّری ثبت شده است. این کلاه‌ها عرق‌چین‌هایی است که در این دوره معمول بوده و بیشـــتر طبقهٔ کارگر و روستایی از آن استفاده می‌کرده‌اند (غیبی، ۱۳۸۸: ص۸۷).

شـــکل۷: جزئی از اثر چاپخانه (فردی که قلیانِ می‌کشـــد، با ژســـتی در مقابل نقاش نشســـته ونقاش دقیقاً جایگاه سنمار معمار را در نگاره دارد و مشغول طراحی است.)



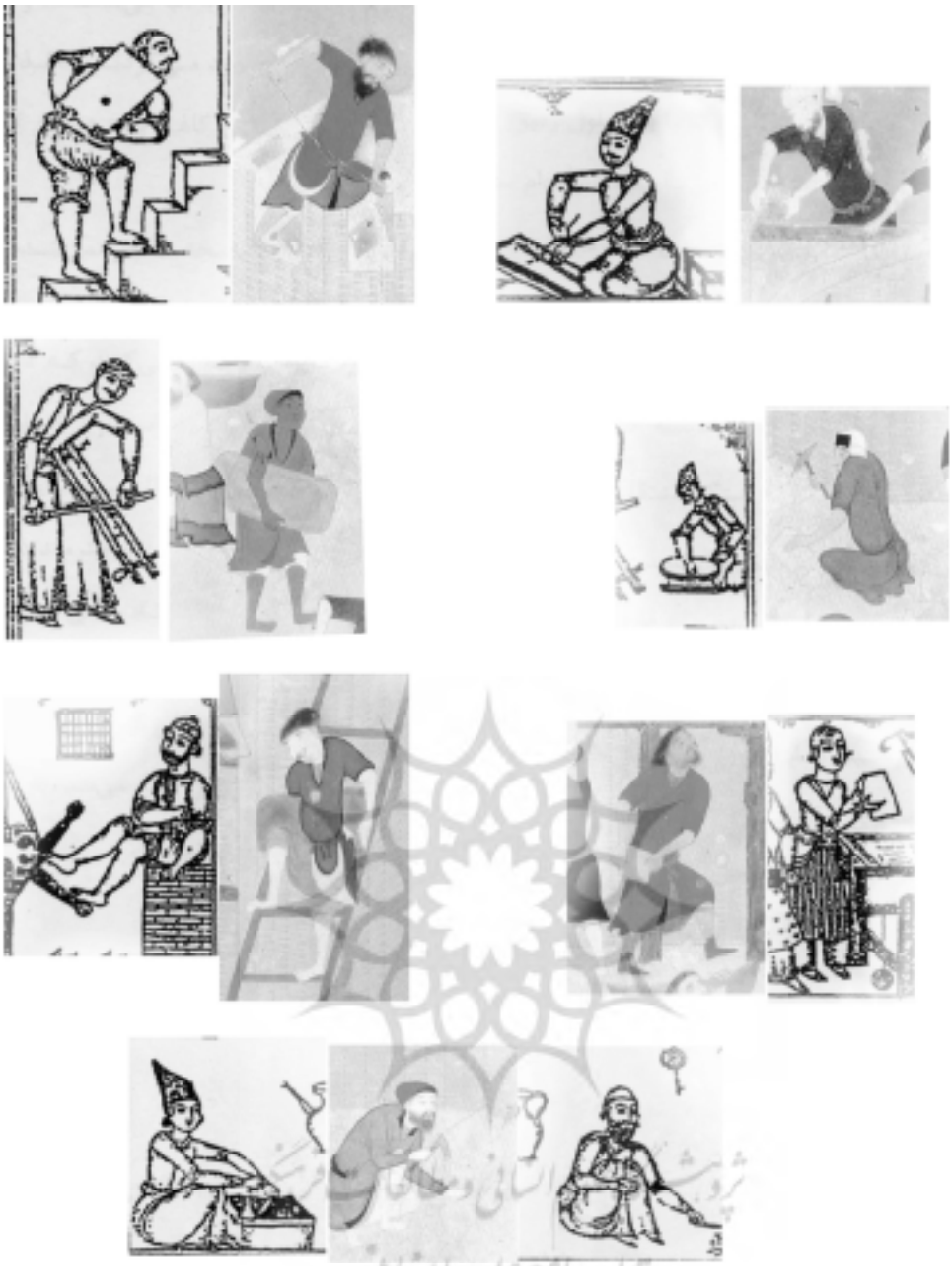
شـــکل ۸: جزئی از اثر چاپخانه (دســـتگاه چاپ سنگی شبیه به نوعی چرخ چاخ آب اســـت و از چند تکّه چوب و تخته و طنابی از چرخ ساخته شده و درست مانند چرخ مقنّی‌ها است.کارگری بر روی سکویی بلند نشسته و با رویی گشاده چرخ را به حرکت درمی‌آورد.)

۳. ویژگی‌های کارکردی

مهم‌ترین تفاوت میان نگارهٔ چاپ سنگی میرزا علی‌قلی خویی و نگارهٔ بهزاد، جنبهٔ کارکردی آنهاست. بهزاد در نظام هنرپرور و متمرکز دربار کار می‌کرد. به همین دلیل، بیشتر تحت حمایت شـــاهان و امیـــران امکان فعالیت داشـــت. در حالـــی که اغلب هنرمندان چاپ سنگی از جمله میرزا علی‌قلی خویی، هنرمند غیردرباری و مســـتقل بودند. در نتیجه، می‌توانســـتند فعالیت فردی و تولید هنری‌شان را به راحتی به‌نمایش بگذارند. از طرفی، بخش اعظم کتاب‌های چاپ ســـنگی در چاپخانه تهیه می‌شد؛ چاپخانه‌هایی که به دربار وابستگی نداشتند. در نتیجه، مطابق سلیقهٔ دربار هم نبود و قشرهای مختلف از آن منتفع می‌شدند. امـــا بهـــزاد موظف بود ســـنت‌ها را حفظ کند و عـــلاوه بر این، مجبور بود پیرو خواست و سلیقهٔ دربار باشد. با وجود این، او از خلاقیت فردی و استعداد درونی تا حد امکان استفاده کرد و در کنار محدودیت‌هایی که داشت، قدرت تخیّل و چیره‌دستی‌اش را به‌نمایش گذاشت و شاهکاری مردمی را پدید آورد.

بر خلاف او، علی‌قلی خویی با زندگی درباری آشـــنا نیست. او هنری عامی و مردم‌پسند دارد که از نظر ساخت و محتوا، ساده و مردمی بوده، در آشنا کردن مردم با هنر نقش مؤثری داشته اســـت. پیش از او، نقاشـــی ایرانی هنری خصوصی بود؛ به این معنا که فقط گروه و طبقهٔ خاصی می‌توانســـتند آن را مشاهده کنند و لذت ببرند. نسخهٔ خطی معمولاً نسخه‌ای منحصربه‌فرد بود که معمولاً یا در کتابخانهٔ دربار نگهداری می‌شد یا به دربار ســـایر حاکمان هدیه داده می‌شـــد. از هر کتـــاب خطی یا اثر هنری، فقط یک نسخهٔ منحصربه‌فرد و نفیس تهیه می‌شد تا در اختیـــار ســـلطان یـــا حاکم وقت قـــرار گیرد و بـــه کتابخانهٔ خصوصـــی دربار اختصـــاص یابد. هدف از تولید نســـخهٔ خطی مصوّر، کسب شهرت و اعتبار بیشتر، و البته شوکت شاهانه برای شاه بود و چنان‌که باید و شاید، برای عوام جامعه بهرهٔ فرهنگی گســـترده‌ای درپی نداشت. در حالی که صنعت چاپ سنگی در عرضهٔ موضوع‌ها و مضمون‌های تثبیت‌شـــدهٔ ادب فارسی نقش بسیار مهمی داشت. نســـخه‌های چاپی با قرار گرفتن در دست جمع کثیری از مردم، ســـبب گسترش و نشر فرهنگ و هنر در طبقه‌های مختلف اجتماع شـــد و مردم را نسبت به ویژگی‌ها و مسائل عصرشان آگاه‌تر و هوشیارتر کرد. افزایش سطح فرهنگ عمومی نیز در شکل‌گیری انقلاب مشروطه بسیار مؤثر بود.

۴. مطالعهٔ تطبیقی ساختار بصری نگارهٔ چاپخانه و کاخ خورنق در تصویرســـازی‌های نســـخه‌های خطی، تمـــام عناصر دیداری (مثل خط، رنگ، نقطه و ســـطح) به‌کار گرفته می‌شـــوند. اما به ســـبب محدودیت تکنیکی، عنصر فراگیر در تصاویر کتاب‌های چاپ ســـنگی، خط و گاهی نقطه بود. ســـطح، فرم و فضا با خط ســـاخته می‌شـــد. به همین دلیل، کیفیت تصویرهای چاپ‌شده



شکل ۹: اجزایی از آثار چاپخانه و نگارهٔ خورنق (بیان شباهت‌های دو نگاره از نظر طراحی)

شـــکل ۱۰: جزئی از اثر چاپخانه (پیراهن رو با شلوار گشاد که در دورهٔ زندیه نیز رواج داشته است.)

شـــکل ۱۱: جزئی از اثر چاپخانـــه (کلیجه بالاپوش بلندی که روی قبای اصلی پوشـــیده می‌شد و شاهزادگان از آن استفاده می‌کردند.)

کـه در نتیجـهٔ آن، هر عنصـر در مکان مشـخص خود قرار می‌گیـرد؛ به‌گونـه‌ای که حـذف آن باعث مخدوش شـدن سـاختار تصویر می‌شـود. این ویژگی‌ها نشان‌دهندهٔ دانش و درک بهتر و شعور بصری هر دو نگارگر است.
به‌طور قطع، تجربهٔ بصری بسیار بهزاد- که از کودکی در نظام استاد- شاگردی کتابخانهٔ سلطنتی کارآموزی کرده است- با تجربهٔ بصری نقاش چاپ سـنگی مقایسه‌شـدنی نیست. هر نگاره حاصل عمری ممارَسـت و کار عبادت‌گونهٔ شـماری از هنرمندان سـخت‌کوش اسـت. با وجود این، علی‌قلی خویی، در مقام بزرگ‌تریـن و بااسـتعدادترین هنرمند دوران چاپ سـنگی مصوّر، برای خلق آثارش از تمام توان استفاده کرده اسـت. ویژگی‌های آثار خویی نشان می‌دهد که او از آموزش منظّمی برخوردار بوده و در اثر چاپخانه، هنگام سـامانِ دادن به سـاختار تصویر، به سنّت‌های نقاشـی ایرانی کاملاً وفادار بوده است.

۴-۴. کتیبه

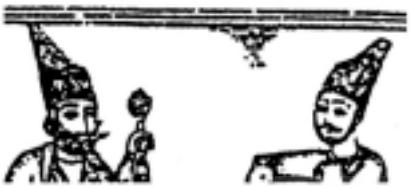
کتیبـه‌ای که در نـگارهٔ چاپخانه بـه‌کار رفته اسـت، زمینهٔ برقـراری ارتباط بصری خاصی را فراهـم می‌کند. همان‌گونه که شکل ۱۵ نشـان می‌دهد، در ترکیب‌بندی نگاره‌ها کتیبه نقش ویژه‌ای دارد. کتیبه‌ها چشم را به گسترهٔ تصویر هدایت می‌کننـد؛ ویژگـی‌ای که تا به حال سـابقه نداشـته اسـت. علی‌قلی در ترکیب‌بندی نـگارهٔ چاپخانه، کتیبه را به صورت ایستاده قرار داده اسـت؛ وضعیتی که با داربست وسط نگارهٔ کاخ خورنق مطابقت میکند و بخشـی از چشـم‌انداز معماری و جزء جدانشـدنی تصویر اسـت. پیش از این، کتیبه‌ها فقط برای هماهنگی با متن به‌کار می‌رفت؛ اما در این نگاره، کتیبه عاملی برای شکستن فضا و ایجاد حرکت است.

۵-۴. ساختارخطی

علی‌قلـی خویی با به‌کارگیری مجموعـه‌ای عمودی، افقی، و مورّب و نمایاندن هر شـکل در پشـت شکلی دیگر، هم‌زمان دوری و نزدیکـی فضـای درونی و بیرونـی را القا میکند. در اثـر او، خطـوط مورّب که در تحرک اثر نقش اساسـی دارد، به منزلـهٔ خطوط هدایت‌گـر، به ایجاد حرکـت بصری مدد می‌رسـاند؛ به‌شـکلی که بلافاصله بعد از مشـاهدهٔ فیگورها موضوع اصلی سـریع و بی‌واسطه و در قالب تصویر به بیننده منتقل میشود.

۶-۴. سطوح

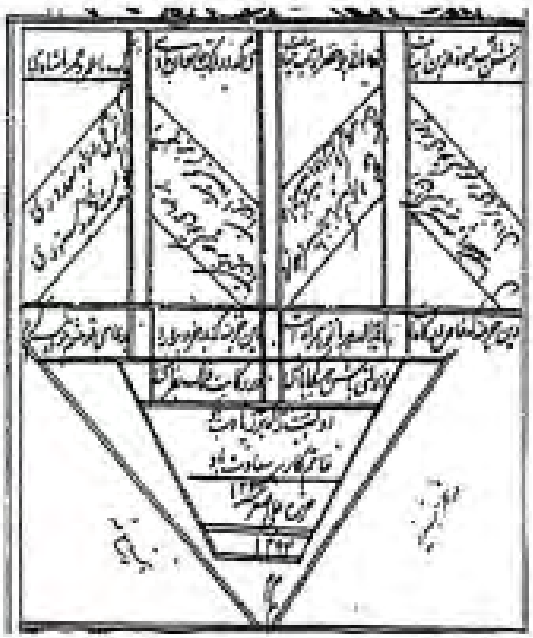
خطـوط مختلف افقـی و عمودی با اتصـالات خطوط مورّب کتیبه فضاهای مختلفی ایجاد می‌کند. این فضاها با سـطوح کوچک و بزرگ، به بخش‌های کوچک‌تری تقسـیم می‌شوند و در نتیجه، سـطوح مختلف با یکدیگر ارتباطی پیچیده پیدا می‌کننـد. این پیچیدگی با موضوع تصویـر هماهنگی کامل دارد و باعث می‌شود چشم از سطحی به سطحی دیگر حرکت کنـد. این امر نـه تنها موجب انفصال تصویر نمیشـود، بلکه به گونه‌ای تنظیم و هماهنگ شـده اسـت کـه فضای کار را منسجم می‌کند.
با توجه به حرکت موجود در کتیبه، مسـیر حرکت چشـم از تصویرِ پایین آغاز میشـود. سـپس، با مـرور تصویرهای سـمتِ چپ، همراه با مرد کلیشـه به دسـت، از پلکان بالا می‌رود، از اتاق ورودی وارد میشود، نقاش و سفارش‌دهنده را می‌بینـد، و همـراه با حرکت‌های خطـوط مورّب کتیبه به سـمت پاییـن که حرکت نهایی ماشـین چاپ اسـت، کشـیده میشـود (شـکل ۱۶). خویی در این فضا، با ایجاد رابطـه‌ای همگن میان زوایای دید متفاوت و حرکت از یک پـلان به پـلان دیگر، و عبور از فعلی بـه فعل دیگر، عامل زمـان را در اثرش مطـرح کرده اسـت. تصویرها به‌صورت دوبعـدی به‌نمایـش درمی‌آینـد. در تصویـر چاپخانه نیز بـا توجه به میراث اصیـل نگارگری ایرانـی، توجه نکردن



شـکل ۱۲: جزئـی از اثـر چاپخانـه (کلاه‌های مخروطی‌شکل که به کلاه‌های قجری معروف‌اند)

شکل ۱۳: جزئی از اثر چاپخانه (کلاه‌های نمدی مـدوّر چون عرق‌چیـن که طبقهٔ کارگـر از آن استفاده می‌کردند.)

شـکل ۱۴: جزئی از اثـر چاپخانه (نـگاره برمبنای شـخصیت اصلی بنا شده اسـت و باقی شخصیت‌ها به‌صورت کوچک و در پس‌زمینه قرار دارند.)



شـکل ۱۵: جزئـی از اثـر چاپخانه (کتیبه هـم از نظر طراحـی و هم سـاختار و موقعیت ترکیب‌بندی، با داربست نگارهٔ بهزاد برابری می‌کند.)

۴-۷. نور

در آثار نگارگری ایران، نور همـواره به‌صورت ذهنی به‌کار گرفته شده است. به این مفهوم که فضا و موجودات کاملاً در نور و بدون سایه مجسّم می‌شوند و با حذف سایه- روشن، تصویرها به‌صورت دوبعـدی به‌نمایش درمی‌آینـد. در تصویر چاپخانه نیز با توجه به میراث اصیل نگارگری ایرانی، توجه نکردن به سـایه- روشـن و منبع نور مشـهود اسـت: نور از مقابل و به گونه‌ای تخت به‌چشم می‌خورد. در این تصویر، سـایه- روشـنِ چین و شکن لباس‌ها و اشیا با هاشورهایی مشخص شـده‌اند. این نوع هاشورها با پهنای یکسـان، کنار کلاه‌ها، عمامه، گردن‌هـا، بازوها، پاها و ظرف‌ها را مشخص کرده‌اند.

این سـایه- روشـن‌ها به سـبب محدودیت‌های تکنیکی و به‌کار نبردن رنـگ برای جدا کردن طرح اصلـی از زمینه به‌کار گرفته شده‌اند و نمایی کلی شکل و فرم را نمایش می‌دهند. در هیچ‌یک از تصویرها زاویهٔ تابش نور به گونه‌ای طبیعت‌نمایانه رعایت نشده اسـت و هیچ‌گاه سایه به شکل لکه‌ای سیاه دیده نمی‌شود. خویی برای نشان دادن فضا در آثارش، به جای سایهٔ واقع‌نما، همواره از سنّت پردازش نگارگری کمک گرفته است.

۴-۸. ارتباط تصویر و متن

در دوران نگارگـری و در ادامـهٔ آن، یعنی در دوران صنعت چاپ سنگی مصوّر، اصل ارتباط درونی تصویر و متن از اصول بسیار مهم در زیبایی‌شناسی سنّت مصوّرسازی کتاب در ایران است. ضرورت همـکاری مصوِّران و خطاطان و مذهّبان در آرایش کتاب‌ها باعث وحدت و یکپارچگی نگارگری شده است؛ اما خط عامل اصلی این وحدت است. خط، نوشته‌ها را شکل می‌دهد، شکل‌ها را می‌سازد و سطوح مختلف را از یکدیگر تفکیک می‌کند.

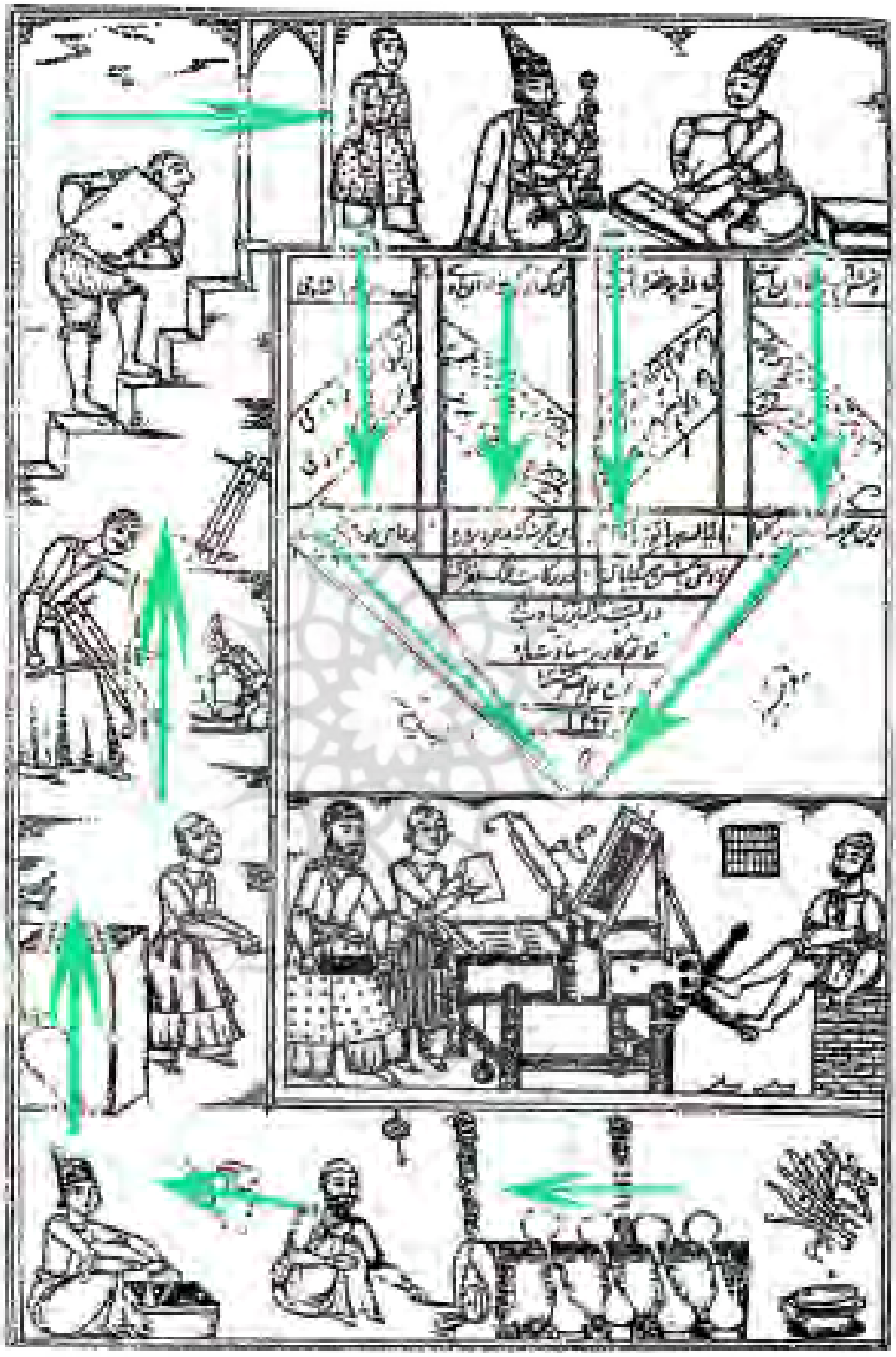
بنابراین، مجموعهٔ نوشـته و تصویر چون شبکه‌ای موزون و منسجم از خط به‌نظر می‌آید.

در جدول‌کشـی نگارهٔ چاپخانه، میزان برقراری ارتباط میان تصویر و متن بسـیار دقیق است؛ یعنی تعداد، اندازه و محل قرارگیری سـتون‌ها و سـطرهای متن که به فضای تصویر وارد می‌شوند، بسیار حساب‌شده است و داربست میان نگارهٔ کاخ خورنق را به‌یاد می‌آورد. نوشـته در کادر تصویر محدود شـده، در زیر و بالا و داخل جدول به‌شکل مستقیم و اریب جاسـازی می‌شود. در این نگاره، تصویر و متن به حریم هم تجاوز نکرده‌اند و نوشـته‌ها در سـتون‌های خـود در میانهٔ تصویر به‌نگارش درآمده‌اند. جدول‌کشـی بسیار هوشمندانه تصویر شده است؛ به‌گونه‌ای که با فضای مثلث‌گونه و اریب، چشم را به مراحل مختلف تصویر هدایت می‌کند.

نتیجه‌گیری

نگارخانـهٔ چاپخانـه متأثر از نقاشـی دوران قاجار اسـت و ویژگی‌هـای کلی آن دربارهٔ نقاشـی‌های عهـد قاجار صدق می‌کنـد. علاوه بـر آن، در نگاه اول، به‌نظر می‌رسـد حذف عنصر رنگ و محدودیت‌های چاپ سـنگی باعث می‌شـود نگاره کیفیت نازل‌تری داشـته باشـد. تمـام عناصر تصویر در پـلان جلو جا داده شـده و عمق‌نمایـی فقط با خطوط مورّبی که به عمق رفته‌اند، مشـخص شده است. استفاده از عنصـر خط، بار عناصر دیگری مثل رنگ و بافت را بر دوش می‌کشد. تصویر ترکیب‌بندی نامتقارنی دارد و فضای منفی آن بـا جای‌گیری عناصری مانند ظروف به خوبی پر شـده است.

این نگاره از طرّاحی محکم و ساده‌ای برخوردار است و با



شکل ۱۶: جزئی از اثر چاپخانه (فلش‌ها حرکت چشم را از پلانی به پلان دیگر نشان می‌دهند.)

آوردن لـوازم زندگی و پوشـاک دوران قاجار، شـیوهٔ زندگی مردم آن روزگار را بیـان می‌کند. به طور کلّی، حالت نمادین و زیباشناسـی نقاشی قاجار را در این نگاره با جزئیات می‌توان دید: چهره‌های گرد، چشـمان درشـت، ابروان به‌هم‌پیوسته و نگاه‌هایی که گویی فقط به خوانندگان کتاب چشم دوخته‌اند. قد و قامت اشخاص بر اسـاس سلیقهٔ روز دورهٔ قاجار طراحی شده اسـت. لباس‌های بلند مردان با کمر باریک و دست‌هایی که هرگز بیکار نیسـتند و در شرایط خاص مجلس نقاشی نیز به کاری اشتغال دارند، از دیگر ویژگی‌های آن است.

نگارهٔ چاپخانه که در دورهٔ ناصری تصویر شده است، بر پشتوانهٔ غنی کتاب‌آرایی و مصوّرسازی نسخه‌های خطی شکل یافته و بیـش از هر منبع دیگری از منبع نگارگری ایرانی الهام گرفته اسـت. همچنین، با تأثیرپذیری از میراث باشـکوه گذشته و با تکنیکی جدید خلق شـده است و زیر بنای نگارگری و به‌ویژه نگارهٔ کاخ خورنق، اثر بهزاد را می‌توان در آن مشاهده کرد. در نگاه اول به این نگاره، ویژگی‌های نقاشـی قاجار مشهود است؛ امـا با نگاهی دقیق‌تر می‌توان سـاختار بصری نگارهٔ خورنق را در آن بازجست.

ویژگی‌هـای نگارگری قاجار را بیشـتر در بازنمایی پیکره‌ها و فضاسـازی‌های داخلی مشـاهده می‌کنیم و ویژگی‌های نگاره خورنق را در ترکیب‌بندی، فضاسازی، پلان‌بندی و نوع پردازش داسـتان. تکنیک جدید محدودیت‌هایی را بـرای هنرمندان، خوشنویسان و تصویرگران ایجاد کرد؛ اما این نگاره شاهکاری کوچک اسـت که از نظر دقـت در اجرا و اصالت، با فریبندگی نگارهٔ ارزشمند خورنق برابری می‌کند.

پی نوشت ها

۱. Monochrome

۲. Self-portrait

۳. «چاپ سـنگی ابتدا در تبریز و سـپس طی مدت کوتاهی در تهران و بعد در اصفهان و سـپس در سـایر شهرهای ایران به راه افتاد. هزینهٔ کم و سـهولت کار، این روش را طی مدت کوتاهی بر چاپ سربی مسلط کرد. چاپ سنگی مدت ۵۰ سال یگانه روش چاپ در ایران بود. همچنین، کتابهای چاپ سنگی نیاز فرهنگی جامعه برای متبلور ساختن آرزوهایشان در قالب تصویر و نقاشی بود.» (بابازاده، ۱۳۷۸: ص۶۸).

منابع

- مارزولف، اولریش، (۱۳۸۱)، «کتابهای چاپ سـنگی مصور در ایران»، ترجمهٔ امیرحسـین آقاپور، نامهٔ انسان‌شناسی، ش ۲، پاییز و زمستان.
- بابـازاده، شـهلا، (۱۳۴۴)، تاریخ چاپ در ایـران، طهوری، تهران.
- پاکبـاز، رویین، (۱۳۸۵)، نقاشـی ایـران از دیرباز تا کنون، زرین و سمین، تهران.
- -----، (۱۳۸۳)، دایرةالمعارف هنر، فرهنگ معاصر، تهران.
- پـولاک، ادوارد یاکـوب، (۱۳۶۸)، ایـران و ایرانیان، ترجمهٔ کیکاوس جهانداری، خوارزمی، تهران.
- مقدم اشـرفی، م.، (۱۳۶۷)، همگامی نقاشـی با ادبیات در ایران، ترجمهٔ رویین پاکباز، نگاه، تهران.
- کریمزاده تبریزی، م.، (۱۳۷۰)، احوال و آثار نقاشـان قدیم ایران و برخی از مشـاهیر نگارگـر هند و عثمانی، ج ۳، بی‌نا، لندن.
- غیبی، مهرآسـا، (۱۳۸۸)، هشت‌هزار سـال تاریخ پوشاک اقوام ایران، هیرمند، تهران.