دریافت مقاله: ۹۳/۰۹/۲۶
پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۲۰

مطالعه تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامه عمادالکتّاب

اشرف‌السادات موسوی‌لر* آمنه مافی‌تبار**

چکیده

نقاشی عصر قاجار به‌طور عمده، به دو دوره تقسیم می‌شود: دوره نخست؛ مقارن با سلطنت فتحعلی‌شاه نضج می‌یابد تا عصر ناصری دوام می‌آورد؛ بر تلفیق صور نگارگری و تزئینی با دستاوردهای هنر ناتورالیستی تکیه دارد و سیطره کلی دستاوردهای هنر ایرانی در آن، حائز اهمیت است. دوره دوم، با سلطنت ناصرالدین‌شاه و ظهور هنرمندان اروپارفته، شکل می‌گیرد و مبتنی‌بر بازنمایی از هنر طبیعت‌گرای غرب است. شاهنامه عمادالکتّاب، محصول نیمه دوم است. شاهنامه‌ای که به‌عنوان آخرین نسخه دست‌نویس و مصور شاهنامه، به عهد مظفرالدین‌شاه تعلق دارد اما احراز هویت شاخص‌های ساختاری صور نگارگرانه نیمه نخست قاجار در آن، وانمود محسوسی دارد. بنابراین، در پژوهش حاضر این پرسش مطرح است که: نگاره‌های شاهنامه عمادالکتّاب براساس دستاوردهای هنری کدام سبک نقاشی قاجار خلق شده است. هدف این مطالعه، تطبیق نگاره‌های شاهنامه مذکور با مؤلفه‌های نقاشی مکتب اول و دوم قاجار است. بنابراین پس از معرفی شاخصه‌های نقاشی قاجار، پنج نگاره از شاهنامه عمادالکتّاب به روش توصیفی تحلیلی بررسی می‌شود: نخست، دو نگاره از این نسخه را تشریح و سپس به‌منظور فراهم‌آوردن پشتوانه استدلالی غنی، سه نگاره از شاهنامه عمادالکتّاب با نمونه‌های همتای آن در شاهنامه‌های دیگر عصر قاجار ازجمله شاهنامه داوری، مقایسه می‌گردد. چراکه بررسی‌ها نشان داده‌اند که تصاویر نسخه عمادالکتّاب برخلاف آنکه در نیمه دوم حکومت قاجار خلق شده‌اند، با نمایش چهره‌های عاری از فردیت، غلبه عناصر تزئینی، بهره‌گیری از رنگ‌های گرم و شفاف و استفاده از دورنماهای ساده در تمامی شئون، به سبک نگارگرانه نیمه نخست قاجار ادای دین کرده‌اند. مسئله‌ای که در قیاس با سبک تصویرسازی محمد داوری در شاهنامه داوری که چندی پیش‌تر از نسخه عمادالکتّاب رقم خورده، ارائه هرگونه توجیهی چون ارجاع به سلیقه زمانه و غیرممکن‌بودن راهیابی تکنیک‌های هنر غرب به تصویرگری این کتاب را باطل می‌سازد.

کلیدواژگان: تطبیق، قاجار، نقاشی، شاهنامه، عمادالکتّاب، محمد داوری.

* دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران.
** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران. a.mafitabar@student.alzahra.ac.ir

مقدمه

هنر دوره قاجار از دوران فتحعلی‌شاه آغاز شد چراکه اوضاع ایران در زمان تاج گذاری آقامحمدخان بسیار آشفته بود و هیچ شکوفایی خاصی در عهد فرمانروایی او صورت نگرفت. با آغاز سلطنت فتحعلی‌شاه سبک نقاشی قاجار کم‌کم شکل گرفت و تا به انتهای این عصر و ظهور پهلوی اول، به دو دوره متفاوت تقسیم شد: دوره اول که پیوستگی عمیقی با ادوار پیشین داشت؛ درواقع شکوفایی عصر افشار و زند محسوب می‌شد. دوره دوم هم با ظهور *صنیع‌الملک*[۱] و شاگردانش[۲] نضج یافت. همچنین، تقلید از هنر غرب بر نقاشی ایرانی غلبه پیدا کرد. به‌سخن دیگر، در نیمه دوم این حکومت که با پادشاهی ناصرالدین‌شاه در ۱۲۶۴/ ۱۸۴۸ آغاز شد، نقاشی ایران به طبیعت‌گرایی غربی رو نهاد و از اسلاف هنری خود، فاصله گرفت. بدین‌سان، مهم‌ترین دستاورد نقاشی نیمه نخست قاجار که همگون‌سازی عناصر عاریتی فرهنگ غرب با هویت ملی بود، در بطن هنرهایی چون خیالی‌نگاری، کاشی‌نگاری، نقاشی پشت شیشه، زیرلاکی و بخش‌هایی از آثار چاپ سنگی، آخرین نفس‌های خود را کشید و اندک‌اندک در سایه سنگین هنر رسمی کشور و گرایش به هنر ناتورالیستی، رنگ باخت. نفوذ هنر اروپایی هم به آخرین مرحله خود و حذف تقریبی نقاشی سنتی ایرانی رسید. بنابراین درادامه رویکردی که پیش‌تر آغاز شده بود، کتاب‌آرایی بیش‌ازپیش فراموش شد و درعوض، نقاشی رنگ‌وروغن با مضامین و شیوه‌های کاملاً غربی در ابعاد وسیعی گسترش یافت. درخلال سبک فراگیر نقاشی نیمه دوم قاجار، چند کتاب، استنساخ و تصویر شد؛ ازجمله آنها یک نسخه درباری مشهور به شاهنامه عمادالکتّاب است که در زمان مظفرالدین‌شاه و به‌سال ۱۸۹۹/۱۳۱۶ به‌دستور *نقیب‌الممالک*[۳] در دارالخلافه تهران رقم خورد. نکته حائز اهمیت درباره این شاهنامه، آن است که گرچه به‌صورت سفارشی و بعد از شاهنامه داوری[۴] و حتی هزارویکشب،[۵] تهیه شده اما تاکنون مطالعه‌ای راجع به آن صورت نپذیرفته است. بنابراین آنچه درپی می‌آید به‌جهت تحلیل سبک و سیاق تصاویر شاهنامه عمادالکتّاب، در جستجوی آن است که نگاره‌های شاهنامه عمادالکتّاب دستاوردهای کدام سبک نقاشی قاجار را بیشتر عیان می‌سازد. البته به‌منظور مطالعه میزان مطابقت تصاویر این شاهنامه با شاخصه‌های مذکور، به‌مثابه هدف اصلی تحقیق؛ شناسایی مؤلفه‌های نقاشی مکتب اول و دوم قاجار اهداف فرعی‌اند که دستیابی به پاسخ پرسش اصلی را امکان‌پذیر می‌نمایند.

این مقاله، پس از نگاهی مختصر به اوضاع نقاشی دوره قاجار، نگاره‌های نسخه عمادالکتّاب را مطمح‌نظر قرار داده است. به‌منظور مقایسه، سه نگاره از این نسخه را با نمونه‌های همتای آن در شاهنامه‌های دیگر عصر قاجار ازجمله داوری تطبیق می‌کند و امکان دستیابی به نتیجه علمی را فراهم می‌آورد. چراکه «اندیشیدن بدون مقایسه غیرقابل‌تصور است و بدون مقایسه کل تفکر و پژوهش علمی نیز غیرقابل‌تصور خواهد بود.» (ریگین، ۱۳۸۸: ۳۱)

پیشینه پژوهش

گرچه شناسایی ارزش‌های تصویری شاهنامه عمادالکتّاب را برای اول‌بار نگارندگان این مقاله موردمداقه قرار دادند اما درباره نقاشی قاجار می‌توان به منابع متعددی رجوع کرد که در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه منتشر شده‌اند؛ متأسفانه به‌دلیل غلبه نگاه سیاسی بر این مطالعات، بیشتر آنها رویکرد پژوهشی بی‌طرفانه ندارند. بدین مصادیق، پیشینه پژوهشی این موضوع، گسترده اما پراکنده و آمیخته با دیدگاه‌های ساده‌انگارانه و حتی گاه غرض‌ورزی‌های سیاست‌زده و شخصی است که معمولاً هنر قاجار را در یک کلیت واحد فرض گرفته است. بااین‌همه، چند منبع موثق وجود دارد که استدلال‌های این مقاله درراستای ابهام‌زدایی از هنر نقاشی قاجار و درنهایت تحلیل نگاره‌های شاهنامه عمادالکتّاب، بر بنیان آنها استوار شده است. همچون: *روبرتو اسکارچیا* (۱۳۷۶)[۶] در هنر صفوی زند قاجار، هنر قاجار را به دو مقطع تقسیم کرده؛ دوره اول را مقارن با سلطنت فتحعلی‌شاه دانسته و از سلطنت محمدشاه به بعد را مربوط به دوره دوم. *رویین پاکباز* (۱۳۷۹) در مدخلی از "نقاشی ایران" نیز، قائل به این تقسیم‌بندی است؛ طی سازماندهی هوشمندانه، تواریخ پادشاهی مذکور را مقارن با رواج پیکرنگاری درباری و آغاز دوره گذار دانسته و تحولات هر مقطع را به‌طور جداگانه موردمداقه قرار داده است. *جواد علیمحمدی اردکانی* (۱۳۹۲)، در "همگامی ادبیات و نقاشی قاجار" با باریک‌بینی مستدل آغاز، دوره دوم را مقارن با سلطنت ناصرالدین‌شاه می‌داند و پس از قائلیت به این شکل از طبقه‌بندی، نقاشی نیمه نخست قاجار را به‌نیکویی بررسی می‌کند. وی در ابتدای پژوهش خویش، به شکل انتقادی اذعان می‌کند که عدم تعین مرزهای هنر دوره اول و دوره دوم هنر قاجار به یکی از علل تناقض‌گویی درباره این موضوع بدل شده است. بنابراین با سعی در ایراد تفکیک درست و متجانس، در رفع این نقصان کوشیده است. به‌همین دلیل، دستاورد ایشان به‌مثابه چارچوب نظری مقاله حاضر ملاک عمل قرار گرفته است. درباره شاهنامه‌های دست‌نویس قاجاری نیز مطالعاتی صورت پذیرفته است. ازجمله: "مجالس شاهنامه" (۱۳۸۲)، به‌قلم *کمالی سروستانی* که نسخه چاپی شاهنامه داوری محسوب

می‌شود و منشاء اثر تعداد متنابهی پایان‌نامه و مقاله است که البته بیشتر رویکرد توصیفی و گزارشی دارند. نمونه شاخص این مطالعات، رساله دکتری *ندا بخشنده* (۱۳۸۵)، "بررسی تحلیلی نگاره‌های شاهنامه داوری" است که با مقایسه آثار آقالطفعلی و داوری، بازگوکننده تأثیرپذیری این هنرمندان از سنت‌ها و تأثیرات خارجی است. مقاله حاضر می‌کوشد با پرهیز از نگاه فردی و تدقیق در بازتاب ویژگی‌های ساختار صوری در نقاشی مکتب اول و دوم قاجار، نسبت به مطالعه این عناصر در نگاره‌های شاهنامه عمادالکتّاب، اقدام کند.

روش پژوهش

این مقاله به‌لحاظ هدف در زمره پژوهش‌های بنیادین نظری قرار دارد چراکه به‌دلیل وابستگی خاص به حوزه معرفتی، جنبه دانش‌افزایی آن مدنظر است اما به‌لحاظ ماهیت، توصیفی- تحلیلی محسوب می‌شود. ازاین‌رو، پس از تشریح موضوع، به تبیین چگونگی وضعیت مسئله و ابعاد آن می‌پردازد؛ و تمسک به تکیه‌گاه استدلالی از طریق تطبیق صوری با نمونه‌های مشابه فراهم می‌آید. ضمن‌آنکه در این پژوهش، اصل تطبیق از منظر شاخص‌های ساختاری فرم چون رنگ، شکل و سایر اجزا دنبال شده است. با این شیوه، مسلماً روش کیفی ملاک عمل قرار می‌گیرد. روش گردآوری اطلاعات نیز به‌صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) و ابزار گردآوری اطلاعات، برگه شناسه (فیش) است. جمع‌آوری نمونه‌ها به‌شکل گزینشی (تورش‌دار) و حجم تقریبی داده‌ها از میان جامعه آماری وسیع عصر قاجار، مشتمل بر ۸ تصویر است. بدین‌ترتیب که از ۴۰ مجلس شاهنامه عمادالکتّاب، ۵ پرده و از ۱۲ نگاره محمد داوری در شاهنامه داوری، ۲ نگاره انتخاب شده و ۱ تصویر ازمیان تصویرسازی‌های متعدد شاهنامه‌های دوره نخست قاجار، مصداق سخن قرار گرفته است تا پس از توصیف روایی هر داستان، اصل تطبیق بر بنیان مؤلفه‌های ساختار صوری نقاشی دوره قاجار استوار شود.

سیر نقاشی در عصر قاجار

پس از آغامحمدخان، بنیانگذار سلسله قاجار، با روی کارآمدن فتحعلی‌شاه در ۱۲۱۲/ ۱۷۹۸، تحولی جدید در این حکومت نوظهور پدید آمد. اگرچه ۵ سال ابتدایی حکومت فتحعلی‌شاه، به آرام‌کردن اوضاع کشور و سرکوب مخالفان گذشت اما ۳۳ سال از سلطنت وی، در آرامش نسبی سپری شد (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۵۳). هم‌زمان با حکومت وی، شرایط برای تجدید حیات هنر درباری مناسب شد؛ شاه قاجار شماری از برجسته‌ترین هنرمندان را در پایتخت (تهران) گرد آورد و آنها را به کار نقاشی پرده‌های بزرگ‌اندازه برای نصب در کاخ‌های نوساخته گماشت (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۵۰). هنر ایران در زمان فتحعلی‌شاه، دومین شاه از شاهان هفت‌گانه قاجار آگاهانه از دوره صفوی تأثیر گرفت و آن را به‌گونه جدیدی دگرگون ساخت. ضمناً این هنر باستان‌گرا شد و تأثیراتی هم از غرب پذیرفت (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۴۲). بدین‌سان، سبک نقاشی نیمه نخست قاجار در سایه حمایت شاه هنرپرور شکل گرفت و رشد یافت. «نقاشی قاجار در این دوره سه ویژگی اساسی دارد: فقدان ارتباط قطعی با تمدن کهن اسلامی، ورود عناصر غربی و وابستگی به آن و حضور عناصر عامیانه و مردمی» (گودرزی، ۱۳۸۴: ۶۷). مهم‌ترین رکن هنری این عصر، تحدید سهم شیوه‌های فرنگی در نقاشی ایرانی است. به‌عبارت‌دیگر، در منظره‌سازی از مقداری سایه‌روشن و نمایش سه‌بعدی آن هم به شیوه ایرانی‌شده، بهره گرفته می‌شود و در باقی موارد همچنان عنصر ایرانی فزونی دارد (آغداشلو، ۱۳۷۱: ۵۷). علاوه‌براین، در این سال‌ها نگارگری در مفهوم متعارفش، پس از سال‌های فترت، سده دوازدهم/ هجدهم، از اندک رونقی برخوردار می‌شود (رابینسون، ۱۳۷۴: ۲۲۸ و ۲۲۹) و ترکیب عناصر تقریباً ناهمگون با استفاده از شیوه‌های فنی جدید، ساده‌سازی خاص عناصر و خلق فضاهای میان دوبعدی و سه‌بعدی، پایه‌های اساسی آن را شکل می‌دهد (گودرزی، ۱۳۸۴: ۶۸). جریانی که تا پایان سلطنت محمدشاه قاجار تداوم یافت و اگرچه تأثیرات آن همچنان بر نقاشی دوره‌های بعد به‌جا ماند و به‌گونه‌های دیگری چون آثار چاپ سنگی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای (خیالی‌نگاری)، نقاشی روی کاشی، نقاشی پشت شیشه و صورت‌های دیگر حیات یافت اما به‌صورت یک سبک منسجم ادامه پیدا نکرد (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۵۵).

در دوره محمدشاه از یک‌سو بسیاری نقاشان، شیوه دوره پیشین را دست‌کاری‌نشده، به‌کار می‌گرفتند و ازسوی دیگر، حضور پررونق نقاشی غربی در آثار *ابوالحسن غفاری* و شاگردانش رخ‌نمایی می‌کرد. صنیع‌الملک در دوره محمدشاه به مقام نقاش‌باشی دربار ارتقا یافت و برای آموزش هنری به ایتالیا اعزام گردید. او در بازگشت به کشور (۱۸۵۱/۱۲۶۷) که در زمان جلوس ناصرالدین‌شاه بر تخت روی داد، نقاشی ایرانی را با مظاهر غربی درآمیخت و این‌چنین بود که چهره‌سازی فردی و زنده‌نما با بیانی صریح رخ نمود (رابینسون، ۱۳۷۴: ۲۲۸ و ۲۲۹) و دومین مقطع هنری قاجار نضج گرفت. چندی بعد، با تأسیس دارالفنون و ظهور *کمال‌الملک*،[۷] روند غربی‌شدن نقاشی ایران تشدید شد؛ نقاشی کلاسیک غربی، ساخت‌وساز عکس‌گونه و تجسم واقعی اشیا و فضا، تا سال‌ها نه‌تنها نقاشی سنتی ایران را به‌کناری

نهاد بلکه تصوری از نقاشی در اذهان توده مردم ایجاد کرد که پس از گذشت بیش از نیم قرن از مرگ او، همچنان ادامه دارد (گودرزی، ۱۳۸۴: ۸۹). بدین‌شکل، سبک نخست نقاشی قاجار درمقابل موج غرب‌گرایی عصر ناصرالدین‌شاهی و حاکمان پس از او، به‌کلی کنار زده شد و در سایه نقاشی رسمی و تحت حمایت دربار، جایگاه خود را فروگذارد (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۵۵). حرکت روبه‌رشدی که در عصر پادشاهان پس از او دوام یافت و به سترونی نسبی نقاشی سنتی ایران انجامید. بدین‌سان، می‌توان برخی از مؤلفه‌های نقاشی مکتب اول و دوم قاجار را بدین‌گونه عرضه داشت (جدول ۱).

مقدمه‌ای بر شاهنامه عمادالکتّاب

شاهنامه قاجاری عمادالکتّاب، آخرین نسخه دست‌نویس و مصور شاهنامه است. این شاهنامه در سال ۱۳۱۶/ ۱۸۹۹، یعنی اندکی پس از پایان دوره ناصری و مصادف با دومین سال فرمانروایی مظفرالدین‌شاه، به‌دستور نقیب‌الممالک در دارالخلافه تهران تهیه شد؛ این نسخه در زمره شاهنامه‌هایی است که *عمادالکتّاب قزوینی*[۸] آن را کتابت کرد بااینکه به دوران متأخر تعلق دارد، تصویرگر آن مشخص نیست. به قید احتمال، این امکان وجود دارد که عمادالکتّاب، خود راقم تصاویر بوده باشد چراکه علاوه‌بر خوش‌نویسی، در نقاشی آبرنگ نیز دست داشت. البته باید خاطرنشان کرد که نقاشی‌های شاخص عمادالکتّاب به‌لحاظ سبک و نحوه اجرا، خصایص کاملاً متفاوتی را با نگاره‌های بی‌پیرایه شهرستانی‌مآب (غیردرباری) این شاهنامه نشان می‌دهند. شاید هم نقاش این نسخه، به‌دلیل نزول جایگاه تصویرگری کتاب و رواج نسخ چاپی از یک‌سو و همکاری با خطاطی برجسته چون عمادالکتّاب ازسوی دیگر یا حتی سرسپردگی‌اش به نفس عمل و هنر نقاشی، اثر خود را درخور امضا و رقم‌زدن ندانسته است. به‌هرروی، این نسخه با ۶۴۰ برگ (معادل ۱۲۸۰ صفحه)، ۶۴ هزار بیت را در خود جای داده که حدود ۴۰ مجلس از آنها مصور است. این اثر مدتی پس از اتمام، در ربیع‌الاول سال ۱۳۱۷/ ۱۸۹۹ به همت *ناظم‌الاطباء*[۹] خریداری شد و در کتابخانه سلطنتی کاخ گلستان جای گرفت. اثری که به‌سرعت رنگ فراموشی پذیرفت و در سیر مطالعات نسخه‌شناسی معاصر یک‌سره نادیده انگاشته شد. این غفلت تا بدانجا پیش رفت که شاهنامه داوری، عنوان آخرین شاهنامه دست‌نویس مصور و هزارویک‌شب، شهرت آخرین نسخه دست‌نویس مصور را از آن خود ساختند. «زیرا ثبت وقایع کاری تفسیرگرایانه است و گرایش‌های کسانی که به ثبت وقایع می‌پردازند باعث می‌شود که برخی جزئیات را موردتوجه قرار داده و برخی دیگر را نادیده بگیرند» (گال و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۱۳۰).

شاخصه‌های صوری نگاره‌های شاهنامه عمادالکتّاب

به‌منظور تشخیص ویژگی‌های سبکی و ساختار صوری شاهنامه عمادالکتّاب و اختیارنمودن ملاک مناسب در قیاس با نمونه‌های هم‌عصر دیگر، دو نگاره از این نسخه برای تحلیل محتوایی و فرمی ملحوظ شده است. در تصویر ۱، مرگ اسکندر و زاری سپاهیان بر جسد وی در مرغزار خرم، موضوع نقاشی قرار گرفته است. مطابق با داستان، پس از مرگ اسکندر، وی را درتابوت نهادند. اما برای مدفن وی در ایران یا روم، میان بزرگان توافق حاصل نشد تا اینکه مردی از پارسیان ادعا کرد که مرغزاری به نام خرم وجود دارد؛ هرکس به آنجا رفته و پرسشی مطرح کند، پاسخ مناسبی از کوه می‌شنود. پس تابوت را بر دوش گرفتند و به آنجا رفتند و و از محل دفن اسکندر پرسیدند و کوه بر اسکندریه ندا داد. پس او را به‌سوی اسکندریه حرکت دادند و بر او زاری کردند (فردوسی، ۱۳۸۰: ۴۲۷). آنچه در این پرده به‌تصویر درآمده، صحنه‌ای است که در آن تشییع‌کنندگان، تابوت اسکندر را به اسکندریه روانه می‌سازند. مدخلی که با درایت نقاش و خروج تشییع‌کنندگان تابوت از قاب تصویر، (بیرون) رفتن اسکندر از دنیا و از جغرافیای ایران را به‌نیکویی القا کرده است. این درحالی است که مرغزار و کوه موصوف در پس‌زمینه قرار دارند، مرد پارسی با هیئت ویژه و سوار بر اسب ابلق در رأس لشکریان به‌نمایش درآمده و به‌مدد بهره‌گیری

تصویر ۱. مرگ اسکندر، شاهنامه عمادالکتّاب، کاخ گلستان (نگارندگان)

از پرسپکتیو مقامی موردتأکید واقع شده است. ازسوی دیگر، گروهی دیگر از سپاهیان و بزرگان هستند که آنان نیز به‌واسطه نحوه بازنمایی رخسار و پوشش تن، یک‌سره نسل ایرانی و به‌ویژه قاجاری (و نه رومی) را تداعی می‌سازند. چراکه نقاش این نگاره پیرو «مکتبی است که در آن روش‌های طبیعت‌پرداز، چکیده‌نگاری و آذین‌گری به‌طرز درخشان باهم سازگار شده‌اند. در این مکتب پیکر انسان، اهمیت اساسی دارد؛ ولی به‌رغم اسلوب برجسته‌نمایی، همواره شبیه‌سازی، فدای میثاق‌های زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۵۱).

بدین‌جهت «دید ذهنی نگارگران گذشته تاحدودی در این تصویر حفظ شده و تقریباً اغلب چهره‌ها شبیه به‌هم اجرا شده‌اند» (گودرزی، ۱۳۸۴: ۶۹). «این از مشخصه‌های بارز هنر نقاشی ایران است که در بازنمایی چهره انسان براساس معیارها و آرمان‌های زیباشناسانه فرهنگ و ادبیات ایرانی عمل نماید و قطعاً هنر نیمه نخست قاجار نیز از این عدول نکرده و به آن تداوم بخشیده است» (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۶۶).

در پیشاپیش صحنه، اسکندر را در تابوت مزین به بیرون می‌برند، درحالی‌که دست وی همچون بسیاری از

جدول ۱. مقایسه و تطبیق مؤلفه‌های نقاشی مکتب اول و دوم قاجار

مؤلفه‌های نقاشی	مکتب اول قاجار	مکتب دوم قاجار
گونه‌های رایج	افول کتاب‌آرایی و رونق گونه‌های دیگر چون زیرلاکی، کاشی‌نگاری، دیوارنگاری و به‌ویژه نقاشی رنگ‌وروغن	افول کتاب‌آرایی و رونق گونه‌های دیگر چون زیرلاکی، کاشی‌نگاری، دیوارنگاری و به‌ویژه نقاشی رنگ‌وروغن
موضوع اصلی	تأکید بر پیکرنمایی (انسان و حیوان) به‌ویژه پیکره انسانی و اختصاص بخش اعظم فضای اثر به آن در حالت اشرافی و تصنعی	شکل‌گیری منظره‌نگاری و نقاشی طبیعت بی‌جان/ اوج‌گیری پیکرنگاری (انسان و حیوان) و چهره‌نگاری براساس اسلوب نقاشی طبیعت‌گرای غربی
نحوه نمایش موضوع اصلی (شیوه پیکرنمایی و منظره‌سازی)	پیکربندی خشک و رسمی و یکنواخت	سعی درساخت‌وساز عکس‌گونه و تجسم طبیعی افراد، اشیا و فضا
	تأکید و بزرگ‌نمایی شخصیت اصلی	تلاش در احراز اصول صحیح سه‌بعدنمایی
	عدم شخصیت‌پردازی فردی و پرهیز از نمایش حالات عاطفی در چهره	چهره‌سازی فردی و زنده‌نما و نمایش حالات عاطفی و روان‌شناختی به‌شکل صریح و آشکار
	شباهت چهره زنان و مردان و تمایز آنها به‌واسطه ریش و سبیل مردانه	
	پیکرنگاری درباری و نمایش زیبایی آرمانی براساس متون توصیفگر ادبیات کهن ایرانی همچون کمر باریک، لگن خاصره پهن، دست‌ها و پاهای ظریف و چهره‌هایی با چشم بادامی، ابروان کمانی و لبان غنچه	نمایش موضوعات اجتماعی و مردم عامی درحین کار و زندگی روزمره به‌موازات تک‌چهره‌نگاری و نقاشی پیکرنما از شاه و اعیان و اشراف به‌شکل واقع‌گرایانه
	ترسیم حیوانات اغلب از نمای سنتی نیم‌رخ به‌مثابه عنصر فرعی در تصویرگری	ترسیم حیوانات به‌مثابه موضوع اصلی در زوایای گوناگون روبه‌رونما، نیم‌رخ و سه‌رخ در مناظر طبیعی
شیوه فضاسازی	تحدید ژرف‌نمایی جوی به‌شیوه غربی و خلق فضاهای میان دوبعدی و سه‌بعدی	تلاش برای کاربست اصول صحیح طبیعت‌نگاری اروپایی و خلق فضای کاملاً سه‌بعدنما
	استفاده از مناظر طبیعی و معماری ساده‌شده به‌عنوان پس‌زمینه نقاشی	بازنمایی دقیق چشم‌اندازهای شهری و خیابان و ساختمان و باغ و امثال آنها
	ساده‌سازی عناصر طبیعی و تأکید بر تزئین و آرایه‌بندی	پرهیز از ریزه‌کاری‌های زیاده از حد و به‌کارگیری عناصر تزئینی به‌شکل تلخیص‌یافته
شیوه رنگ‌آمیزی	استفاده از رنگ‌های محدود و گرم	استفاده از طیف رنگی گسترده به‌ویژه رنگ‌های ترکیبی پخته، تیره و خاکستری‌های رنگی
	مشخص‌نبودن منبع نور، حجم‌پردازی و سایه‌روشن‌کاری اندک	استفاده از منبع نور مشخص، تلاش برای حجم‌پردازی دقیق و نمایش موشکافانه شکل‌های نور و سایه

(نگارندگان)

نمونه‌های پیشین که در آنها این مجلس به‌تصویر کشیده شده، از تابوت بیرون است. در پیکربندی سمت چپ قاب، مردی مویه‌کنان ایستاده و ملازمی در پس سر او قرار گرفته است. مردی که به‌رغم عرف زمانه و جایگاه اجتماعی خود، شاید به رسم عزاداری، کلاه بر سر ندارد و بر این ماتم، سخت می‌گرید. نکته جالب این نگاره، بازنمایی کلاه افشاری است که بر سر مرد پارسی و چند مرد دیگر جای گرفته و از تاج‌کلاه مرسوم پادشاهان قاجاری ــ که در سایر تصاویر این نسخه برای نشان‌دادن جایگاه خاندان پادشاهی چون بهرام، کاووس و سیاوش به‌کار گرفته شده ــ فاصله گرفته و به اعصاری دورتر چون افشار و زند نقب زده است. «در دوره زندیه رایج‌ترین پوشش سر همان است که بر سر کریم‌خان دیده می‌شود؛ کلاهی استوانه‌ای‌شکل که ترمه یا پارچه‌ای سفیدرنگ به‌دور آن بسته شده است» (غیبی، ۱۳۸۵: ۵۲۰). در عصر قاجار این کلاهِ دستارپیچ مورداستفاده بزرگان و شاهزادگان نیز واقع می‌شود و در پیکرنگاری‌های متعدد دوره نخست به‌تصویر درمی‌آید. به تبعیت از این رویکرد، در این پرده و همین‌طور نمونه‌های بعدی که از این نسخه گرفته شده، اساسی‌ترین ویژگی‌های نقاشی نیمه نخست قاجار با بهره‌گیری گسترده از نقش‌مایه‌های تزئینی، مجال ظهور می‌یابد. چراکه همچون «پرده‌های "فتحعلی‌شاه" که مرکب از رنگ‌های درخشان، نوارهای تزئینی الماس و مروارید و زمرد و کمربند یاقوت‌نشان، بازوبند و حاشیه‌های تزئینی بود و حالت روبه‌رونمای اندام‌ها چیزی را فراتر از صورت ظاهر آنها نمایان نمی‌ساخت» (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۱۲۳). آرایه‌بندی و همسازی عناصر تصویری و تزئینی در این تصویر، به نهایت خود دست یافته و پیکرنگاری‌های رنگ‌وروغنی اوایل عصر قاجار را تداعی کرده است.

در تصویر ۲، بهرام‌گور درحال کشتن اژدها موضوع کار قرار گرفته است. در شرح دلاوری‌های بهرام آمده است: روزی او درحال شکار، با اژدهایی مادینه مواجه می‌شود و به‌مدد تیر او را از پای درمی‌آورد، آنگاه از اسب فرود آمده و با شمشیر شکم حیوان را می‌درد و جوانی را می‌بیند که در بطن آن به خون و زهر آغشته است، بهرام، جوان را بیرون می‌آورد و بر حال او می‌گرید (فردوسی، ۱۳۸۰: ۴۶۳). در این تصویر، اژدهای مادینه که به‌مدد شش تیرخدنگ بهرام‌گور ازپای درآمده، به سنت تصویری این شاهنامه که همانا شکست قاب (تسخیر) است، از قاب‌بندی بیرون زده تا جثه بزرگش بیشتر موردتأکید قرار گیرد. در میانه میدان، بهرام با تاج پادشاهی، سوار بر اسب ابلق است، درحالی‌که کمان را به شیوه نمایشی در دست چپ گرفته و در پس سر او، همراهان به سنت خیالی‌نگاری؛ در حرکت رو به عقب کوچک و کوچک‌تر شده‌اند. به‌سخن دیگر، نحوه نمایش پادشاه و سپاهیان و حتی نوع رنگ‌پردازی و ترکیب‌بندی همچون باقی نگاره‌های این نسخه، یادآور نقاشی

تصویر ۲. بهرام گور اژدها را می‌کشد، شاهنامه عمادالکتّاب، کاخ گلستان (نگارندگان)

قهوه‌خانه‌ای است. «از ویژگی‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای نوعی سادگی و بی‌پیرایگی است و در بیشتر موارد خطوط کناره‌نما به‌شدت حاکمیت دارد. فضاسازی، واقعی نیست و زمان و مکان به‌اقتضای موضوع و روایت درهم می‌شکنند» (گودرزی، ۱۳۸۴: ۷۸). نقاش حتی در تجسم کوه و مرغزار پس زمینه به شیوه کاشی نگاره های رایج در آن عهد و به تقلید از کارت پستال های اروپایی، سعی در طبیعت گرایی ناقص داشته است.

اما برخلاف داستان که بهرام به‌دست خود، جوان را از شکم اژدها بیرون می‌کشد، نقاش ترجیح داده که همچون برخی از نسخه‌های پیشین، به‌جهت حفظ ابهت ملوکانه، شاه را سوار بر اسب و عاری از هر رنجش خاطری به‌تصویر درآورد تاآنجاکه به سنت نقاشی نیـمه نخست قاجار، حیرت اسب بهرام از خود او و همراهانش پیشی جسته است. «این خصوصیت نقاشی ایرانی و خاصه نقاشی نیمه نخست قاجار، آن را از هنر هم‌عصرش در اروپا متمایز می‌کند. اینکه نقاش بتواند حالت‌های حسـی را در حیوانات اثر نشان دهد اما در کشیدن چهره شخصیت اثر حالت‌های آرمانی چهره‌نگاری را فراموش نکند و چهره‌ها را عاری از حالت‌هایی که معرف یک انسان طبیعی یا زمینی است، بنماید» (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۷۶). بنابراین «افراد بیشتر به‌واسطه اشیا معرفی می‌شوند و کوششی برای نمایـش خصوصیات روانی آنها

مشهود نیست» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۵۱). مثلاً در این اثر، بهرام به‌مدد تاج پادشاهی و سواری بر اسب ابلق و سربازان، به‌واسطه کلاه‌خود بازنمایی می‌شوند. ازسوی دیگر، نقاش با وفاداری به پیشینه هنری سرزمین خود ازجمله عصر فتحعلی‌شاه، تأکید بر جزئیات به‌ویژه تزئینات زرین و سیمین کلاه و لباس را به‌منظور تمام‌کردن کار حیاتی دانسته درعوض، در نمایش پس‌زمینه خیلی وسواس به‌خرج نداده است. چراکه «صنعت چاپ و نفوذ فرهنگ و هنر اروپایی در ایران قاجاری فرهنگ تصویرگری به سبک اروپایی را به‌دنبال داشت و موجب شد تا اغلب تصویرگران نسخ خطی از نقش‌مایه‌های فرنگی استفاده کنند. استفاده از مناظر اروپایی و عمق‌نمایی که اغلب هم ناموفق بود ازجمله این تأثیرات است» (فدوی، ۱۳۸۶: ۱۴۱).

بنابراین آنچه این دو نگاره را به شاخص سبک نقاشی شاهنامه عمادالکتّاب بدل می‌کند، یگانگی شیوه تجسمی است که به تأثیر از مؤلفه‌های نقاشی مکتب اول قاجار در هر دوی آنها به دست آمده است. به‌سخن دیگر، در این نگاره‌ها همچون اعصار پیش حضور منبع نور نامشخص در رنگ‌پردازی، تأثیرگذارترین نقش را در ساخت‌وساز، ترکیب‌بندی و شکل‌گیری نقاشی ایرانی از خود به‌جای نهاده که به پیدایش پرسپکتیو مقامی و خلق فضاهای میان دوبعدی و سه‌عدی، منجر شده است. علاوه‌براین، ساده‌سازی عناصر طبیعی و پیکربندی خشک و یکنواخت درعین پرهیز از ساخت‌وساز عکس‌گونه؛ تقید به اصول پیکرنگاری درباری و تجسم زیبایی آرمانی که براساس متون ادبی موردتأکید قرار گرفته و هم‌سوبودن با بهره‌گیری گسترده از عناصر تزئینی، مؤلفه‌های فرمی دیگری است که این شاهنامه را با شیوه نگارگرانه دوره اول قاجار پیوند زده است. همچنین، آن را درمقابل طبیعت‌نگاری اروپایی و فضاسازی سه‌بعدنمای هم عصر آن قرار می‌دهد یعنی فضایی را ایجاد می‌کند که الزاماً با معیارهای نگارگرانه دوره اول قابل‌تعریف است.

مقایسه سه نگاره از شاهنامه عمادالکتّاب با سایر نمونه‌های هم‌عصر

تصویرهای ۳ و ۴، پرواز کیکاووس به آسمان را به‌نمایش گذاشته‌اند. نمونه اول به شاهنامه عمادالکتّاب و نمونه دوم به شاهنامه قاجاری تعلق دارد که پیش‌تر از آن و در نیمه نخست سده سیزدهم/ هجدهم رقم خورده است. شباهت این دو مجلس که یکی به نیمه نخست و دیگری به نیمه دوم حکومت قاجار تعلق دارد، برهان مستدلی بر سرسپردگی شاهنامه عمادالکتّاب به دستاوردهای دوره فتحعلی‌شاه است.

مطابق با نص شاهنامه، ابلیس بر کیکاووس سبک‌سر، مشتبه ساخت که سروری او منحصر به زمین نیست و می‌بایست او بر راز آسمان نیز آگاهی یابد. بنابراین به‌دستور کیکاووس، چهار عقاب گرسنه را به تخت بستند و بر فراز آنها تکه‌هایی از گوشت نهادند. پس کیکاووس بر تخت نشست و عقابان به امید دستیابی به آن گوشت‌ها، به‌سوی بالا پرواز کردند و

تصویر ۳. پرواز کیکاووس به آسمان،
شاهنامه عمادالکتّاب، کاخ گلستان (نگارندگان)

تصویر ۴. پرواز کیکاووس به آسمان، شاهنامه‌ای از نیمه اول سده سیزدهم /هجدهم،
کتابخانه عمومی روسیه (http://shahnama.caret.cam.ac.uk)

کیکاووس مدتی کوتاه در زمین و آسمان معلق ماند. عاقبت نیروی پرندگان رو به کاستی نهاد و از اوج آسمان سرازیر شدند و کاووس را بر زمین زدند (فردوسی، ۱۳۸۰: ۸۶).

در هر دو نمونه، کیکاووس به هیئت پادشاهان قاجاری و با چهره‌ای بی‌حالت، بر فراز تختگاهی پرزینت و پس‌زمینه آبی آسمان، با رنگ‌های شاد و روشن تصویر شده است. درحالی‌که شکوه پادشاهانه او به‌مدد تاج مرصع، محل تأکید قرار دارد و شیوه به‌نمایش‌درآوردن وی، یادآور پرده‌های فتحعلی‌شاه و سایر شاهزادگان قاجاری است. حتی در نمونه قدیم‌تر (تصویر ۴)، ندیم پادشاه به همراه او و بر فراز تختگاه ترسیم شده؛ این دقت در به‌تصویردرآوردن ملوک شاهانه، شاید از آن ناشی باشد که در نیمه نخست قاجار «اعمال نظر درباریان و شاهزادگان در نحوه اجرای تصویرسازی نسخ خطی، موجب اشاعه شمایل‌سازی و جایگزینی شخصیت‌های درباری به‌جای شخصیت‌های اول داستان شد» (فدوی، ۱۳۸۶: ۱۳۴). در هر دو تصویر، نقاش کوشیده تا ضمن بازتاب ارزش‌های تصویری نیمه نخست قاجار، بر خلق نگاره اقدام کند و با ترکیب صور طبیعت‌نما، رنگ‌های موضعی و بهره‌گیری از سنت آرایه‌بندی؛ پرواز کیکاووس را به‌نمایش بگذارد. حتی به‌نظر می‌رسد که نمونه عمادالکتّاب در حفظ معیارهای نقاشی ایرانی بر نمونه پیشین خود برتری دارد چراکه در تجسم پرندگان و پس‌زمینه به اصول دوبعدنمایی نزدیک‌تر است. ضمن‌آنکه در نمونه قدیم‌تر، فرشته‌ای به هیئت نیمه غربی بر فراز آسمان‌ها عیان است و پادشاه با نیروی تیروکمان قصد سرنگونی او را دارد؛ نقش‌مایه‌ای که در شاهنامه عمادالکتّاب همچون بسیاری از نسخ پیشین، در وفاداری به متن توصیفگر یعنی شاهنامه، به‌تصویر درنیامده است. اما نحوه نمایش نقش‌مایه فرشته در تصویر ۴ دالّ بر تأثیرپذیری از مظاهر هنر غرب و مصداقی بر این باور است که در دوره نخست حکومت قاجار «صورت التقاطی سطحی و عامیانه در آثار هنری رخ نمود که نتیجه کوشش هم‌زمان و درعین‌حال متناقض بازگشت به سنت‌های درباری و پیروی از دستاوردهای غربی بود. این رویکرد نه بازگشت جدی، صحیح و مستقل به قالب‌های سنتی را به همراه داشت و نه دریافت درست و کامل دستاوردهای آکادمیک غرب را نشان می‌داد» (گودرزی،۱۳۸۴: ۶۷).

سرسپردگی خاص شاهنامه عمادالکتّاب به شیوه نگارگرانه دوره نخست قاجار، زمانی آشکارتر می‌گردد که نگاره‌های این نسخه در قیاس با نگاره‌هایی مطمح‌نظر قرار گیرند که حدود ۴۰ سال پیش‌تر محمد داوری، آنها را رقم زده است. بدین مصداق، روشن می‌شود که در آن زمان، تأثیرات طبیعت‌گرایی غرب به هنر کتاب‌آرایی وارد شده و تا شیراز و حتی نسخه غیردرباری و غیرسفارشی داوری نیز رسوخ کرده بود، چراکه «به‌موازات افزایش تولید متون چاپ سنگی، سبک‌های گوناگون تصویرگری پدید آمد که طیف آنها از طراحی‌های اجمالی ساده، با سایه‌زنی از راه هاشورزنی و نقطه‌چینی، تا تکنیک‌های پیچیده‌تر ترکیب‌بندی و

تصویر ۵. رستم دیو سپید را می‌کشد، شاهنامه عمادالکتّاب، کاخ گلستان (نگارندگان)

تصویر ۶. رستم دیو سپید را می‌کشد، شاهنامه داوری، موزه رضا عباسی (کمالی سروستانی، ۱۳۸۲)

پیکربندی شامل می‌شد که از دهه ۱۲۶۰/ ۱۸۴۴ به بعد وارد عرصه نقاشی شد» (ام. اسکرس، ۱۳۸۸: ۲۷۹). بنابراین، اگر تصویرگر بدان سبک تمایل و البته آگاهی داشت حتماً از آن بهره می‌برد.

تصویرهای ۵ و ۶، رستم را در خان هفتم و درحال کشتن دیوسپید نشان داده‌اند. تصویر ۵، به نسخه عمادالکتّاب تعلق دارد و تصویر ۶، از نمونه داوری است. مطابق با شاهنامه در این مجلس، رستم به راهنمایی اولاد که به کمند وی اسیر بود، به جایگاه دیو سفید در غار، آگاهی می‌یابد. رستم، اولاد را به درخت می‌بندد و به وقت خواب بر دیو سفید وارد شده و با نعره‌ای او را بیدار می‌سازد. رستم به دیو حمله برده و یک دست و یک پای او را قطع می‌کند و درنهایت پس از جنگی سخت، جگرگاهش را با خنجر می‌شکافد تا نزد کاووس و همراهان برد و شفای نابینایی چشم او را موجب گردد (فردوسی، ۱۳۸۰: ۷۷).

در هر دو نمونه عمادالکتّاب و داوری، همچون بسیاری از نسخ دیگری که این داستان را به‌تصویر کشیده‌اند، به‌عوض اولاد، به نشانه اسارت پیشین کیکاووس، اوست که به بند آمده و به‌رغم نص صریح شاهنامه به هیئت مردی بینا و سالم در کناره تصویر بر درخت، بسته شده است. اما برخلاف نسخه عمادالکتّاب، در نمونه داوری، کیکاووس نه در لباس (هیئت) ملوک شاهانه که با تن‌پوشی روستایی‌مآب به‌نمایش درآمده است. ازسوی‌دیگر در این نمونه، سیمای رستم نیز در تمایز با شیوه مرسوم نگارگری ایران و آنچه در عمادالکتّاب وجود دارد، بدون کلاه مخصوص[۱۰] و همچون سردار سپاه عادی است؛ به‌طوری‌که شناخت او تنها به‌مدد آشنایی با داستان و دقت بر جزئیات بالاپوش وی که به‌شکل ضعیفی پوست پلنگ را مجسم کرده، امکان‌پذیر است. این حالت، نشان‌دهنده تنوع پیکرنگاری در نمونه داوری و عدول از الگوهای پیشین است. ضمناً هرچند محمد داوری با راهبرد زاویه‌دید بسته، از ترسیم تصاویر دورنما پرهیز کرده اما با به‌کارگیری رنگ‌های کدر، خاکستری و پخته و سایه‌پردازی، اثر خود را به تابلوهای ناتورالیستی رنگ‌وروغن نزدیک ساخته و با تلاش برای حجم‌پردازی، از سنت‌های معمول نگارگری سنتی همچون رنگ‌پردازی مسطح فاصله گرفته است. در این اثر «دیگر از شکوه رنگ‌آمیزی نگاره‌های سنتی خبری نیست چراکه استفاده اندک از رنگ و کثرت رنگ سیاه در رنگ‌آمیزی صخره‌ها و هاشور تیره، فضای تاریکی به اثر بخشیده است» (شریف‌زاده، ۱۳۷۰: ۲۵۴). کوشش‌هایی که هیچ‌کدام در شاهنامه عمادالکتّاب در حدود نیم قرن بعد تکرار نشد. چراکه این شاهنامه، بنابر (پیرو) سنت نگارگرانه پرده‌های رنگ‌وروغن نیمه نخست قاجار است و «استفاده از مایه‌های قرمز در پوششی از طلایی، نارنجی و نخودی از ویژگی‌های نقاشی سده دوازده و حتی نیمه نخست سده سیزده/ هجده است. رنگ‌های میانه و مرده و چرک اصلاً جایی در این میان ندارند» (آغداشلو، ۱۳۷۱: ۶۰). بنابراین در نمونه عمادالکتّاب، عناصر تزئینی دوبعدی در بستری از سایه‌روشن‌کاری و ژرف‌نماییِ جوی ایرانی به‌کار گرفته شد، ترکیب رنگ‌مایه‌های گرم در آن ملحوظ گردید و همچون شیوه *آقالطفعلی* در شاهنامه داوری: «رنگ‌آمیزی رنگین و متنوع برتری یافت و در طراحی و رنگ‌آمیزی کوه‌ها از شیوه‌ای ابداعی استفاده شد که در آن کوه‌ها به‌صورت نوارهایی موازی و رنگین و پرپیچ‌وخم درآمد و نقاش در پرسپکتیو عمارات به صحت هندسی مقید نماند» (آغداشلو، ۱۳۷۶: ۴۴).

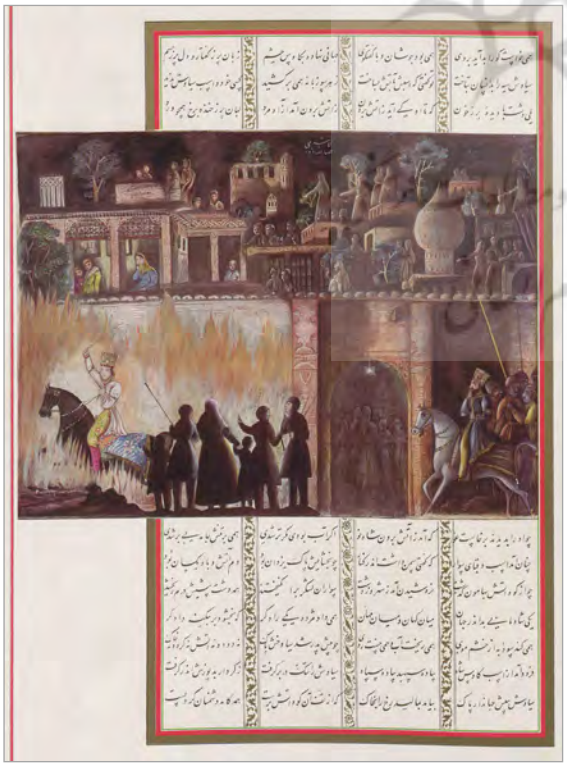
تصویرهای ۷ و ۸، تمثیل گذر سیاوش بر آتش به روایت دو شاهنامه عمادالکتّاب و داوری است. مطابق با داستان، سودابه همسر کاووس‌شاه به سیاوش دل می‌سپارد اما سیاوش تن به گناه نمی‌سپارد و از جانب سودابه متهم به خیانت به پدر می‌شود. کاووس‌شاه برای آشکارشدن واقعیت و رفع تردیدها چاره‌جویی می‌کند و موبدان راه نجات را آزمون گذر از آتش می‌دانند. پس سیاوش برای اثبات پاکدامنی خود، سپیدپوش و کافورزده، اسب سیه خود یعنی شبرنگ بهزاد را به میانه هیمه آتش می‌تازاند و از این آزمایش سالم و سربلند بیرون آمده و موجب شادمانی مردمان ایران‌زمین می‌شود (فردوسی، ۱۳۸۰: ۱۱۳).

در تصویر ۷، ماجرای سیاوش به‌شیوه کاملاً تلخیص‌یافته به‌نمایش درآمده و تصویرگر، تلفیق صور نگارگرانه ایرانی را با برداشت سطحی از هنر ناتورالیستی به‌نیکویی به‌انجام رسانیده است. به‌سخن دیگر نقاش، عناصر پیش‌زمینه چون پیکره‌های انسانی و اسب‌ها را براساس سنت تصویری قاجاری نشان داده چراکه «در سبک قاجار مردان با ریش بلند و سیاه، کمر باریک و نگاه خیره نمایانده شده و زنان به چهره بیضی، ابروان پیوسته و چشمان سرمه‌کشیده در حالتی مخمور به‌تصویر درمی‌آمده‌اند» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۵۱) و درعوض در منظره پس‌زمینه در بازنمایی غربی‌مآب و احیای تصویرسازی‌های کارت‌پستال‌های خارجی آن عصر، تلاش داشته است. چراکه در نیمه نخست قاجار «تأثیرپذیری از غرب را فقط در منظره‌هایی می‌بینیم گاهی در زمینه تابلو دیده می‌شود و تأثیرات محدودی از پرسپکتیو که آن هم اغلب در همین زمینه‌های آثار به‌چشم می‌خورد و مقداری مختصری سایه‌روشن و سه‌بعدی نمایاندن که در همه آنها هم روحیه ایرانی کاملاً رعایت می‌شود» (افشارمهاجر، ۱۳۸۴: ۶۰). بنابراین در نگاره گذر سیاوش از آتش که از نسخه عمادالکتّاب گرفته شده، پیوند و تعامل اثر با نگارگری اعصار پیش به‌نیکویی قابل‌دریافت است. به‌طوری‌که خواننده آگاه، به‌سهولت می‌تواند

به‌لحاظ ترکیب‌بندی و ارزش‌گذاری بر شخصیت‌های داستان، این نگاره را با صدها نگاره‌ای پیوند دهد که درطول تاریخ نگارگری ایران، این موضوع را به‌تصویر کشیده‌اند چراکه این تصویر، سرشار از نشانه‌های یکسان و تکرارشونده نگارگری ایرانی است. قدیمی‌ترین نگاره‌های گذر سیاوش از آتش نیز این داستان را با اندکی تغییر به هیئتی مشابه این بازنمایی کرده‌اند: مثلاً جوانی سفیدپوش که در میانه میدان، سوار بر اسب سیاه به میانه آتش می‌تازد؛ سودابه که انگشت حیرت می‌گزد و همراه با ندیمه‌اش در گوشه‌ای از قاب‌بندی ماجرا را نظاره می‌کند؛ «انگشت تحیری که بیانگر تعجب، حیرت و سرگشتگی است و در این وضعیت معمولاً انگشت سبابه دست راست بین دو لب قرار می‌گیرد» (مارزلف، ۱۳۹۰: ۷۸)، (تصویر ۸). کاووس‌شاه و همراهان او در گوشه‌ای دیگرند و شهری که در دوردست‌هاست و پشت سر آنها قرار دارد. علاوه‌براین، درجهت تجسم گرایش قاجاری این اثر «نوعی کوشش عامیانه برای نوآوری، غلبه رنگ‌های خانواده قرمز، بهره‌گیری از زیرساخت‌های سنتی به‌صورت سطحی و جایگزین‌کردن عناصر طبیعی به‌جای آنها و تأثیر از فضای تجملی و ملموس عادی عمومیت یافته است» (گودرزی، ۱۳۸۴: ۶۷).

اما محمد داوری، گونه‌ای جدید را رقم زده که به‌هیچ‌وجه نمونه مشابه‌اش در عرصه تاریخ هنری ایران آن دوره وجود نداشته است. تصویری که با رنگ‌مایه‌های تیره نقاشی شده و از یک‌سو سیاوش را در فضایی تاریک همچون شب و در کنار دروازه شهر به میان مردمان به‌تصویر درآورده و ازسوی‌دیگر، پرداخت به جزئیات و حواشی بیش ازحد در آن، تشخیص سودابه و کاووس را در آن فضای تیره دشوار ساخته است. «مردمان نیز به‌صورت سایه‌وار و ضدنور نشان داده شده‌اند و برخلاف گذشته، کودک و زن نیز در میانشان ایستاده و باوجود آنکه آنها پشت به ما و سیاه‌رنگ هستند؛ همهمه و جوش و خروشش به‌خوبی نمایان است» (مافی تبار، ۱۳۸۸: ۱۳۴). «بیشترین قسمت فضا رنگ سیاه را به‌خود گرفته همچون آسمان و درگاه خانه‌ها. رنگ‌های دیگر که در بخش‌های کوچکی به‌کار رفته‌اند نیز در ترکیب با سیاه شفافیت خود را ازدست داده و چرک شده‌اند» (شریف‌زاده، ۱۳۷۰: ۲۵۷). علاوه‌براین، هم‌پوشانی سطوح متعدد این تصویر، به‌منظور عمق‌نمایی، اسلوبی نوین در نگارگری ایرانی است که پیش از این چندان سابقه نداشته و در این اثر به‌منصه ظهور رسیده است. به‌رغم تمام این دستاوردها که با هنر محمد داوری در نمونه داوری و سال‌ها پیش‌تر از نسخه عمادالکتّاب به تاریخ هنر ایران عرضه شد، نقاش نسخه عمادالکتّاب ترجیح داد که بر سنتی دیرین و ویژگی‌های سبک‌شناختی قاجار تکیه بزند و خود را در عرصه تاریخ ماندگار سازد (جدول‌های۵-۲).

تصویر ۷. گذر سیاوش از آتش، شاهنامه عمادالکتّاب، کاخ گلستان (نگارندگان)



تصویر ۸. گذر سیاوش از آتش، شاهنامه داوری، موزه رضاعباسی (کمالی سروستانی، ۱۳۸۲)

جدول ۲. مقایسه و تطبیق میزان مطابقت تصویرهای ۱ و ۲ با شاخصه‌های نقاشی مکتب‌های اول و دوم قاجار

	ویژگی‌های نقاشی قاجار	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۱	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۲
ویژگی‌های مکتب اول قاجار	پیکربندی خشک و رسمی و نمایش پیکره انسانی در شکل اشرافی و تصنعی	مرد پارسی سوار بر اسب ابلق، تشییع‌کنندگان جسد اسکندر، صف‌آرایی سپاهیان در هیئت منظم	بهرام سوار بر اسب ابلق با کمانی که به شیوه نمایشی دردست گرفته، سپاهیان که با حالتی مصنوعی متعجب شده‌اند، سربازی که عاری از هرگونه رنجش ناشی از انجام کاری دشوار، جوان را از شکم اژدها خارج می‌کند
	تأکید و بزرگ‌نمایی شخصیت اصلی	مرد پارسی با هیبتی بزرگ‌تر از سایر پیکره ها، قرارگیری تابوت اسکندر در پیش زمینه، نمایش سپاهیان با مقیاس کوچک شونده	نمایش بهرام با هیئت بزرگ تر از سایرین و قرارگیری او در پیش زمینه، اژدهایی که با جثه عظیم خود از قاب تصویر بیرون زده است.
	عدم شخصیت پردازی فردی	شباهت چهره تشییع کنندگان به یکدیگر، یکسان بودن چهره سپاهیان	شباهت چهره بهرام به سایر بزرگ زادگان تصویر شده در این نسخه، یکسان بودن چهره سپاهیان
	نمایش زیبایی آرمانی	کمر باریک، لگن خاصره پهن، لب غنچه، ابروان کمانی و چشمان خمارتمامی پیکره ها	کمر باریک، لگن خاصره پهن، لب غنچه، ابروان کمانی، چشمان خمار تمامی پیکره ها
	شباهت در چهره زنان و مردان	پیکره زن وجود ندارد	پیکره زن وجود ندارد
	ترسیم حیوانات از نمای نیم رخ	اسب ها به شکل نیم رخ سنتی نگارگری ایرانی ترسیم شده اند	اسب ها به حالت نیم رخ سنتی نگارگری ایرانی و زیرشکم اژدها از زاویه بالا ترسیم شده اند
	خلق فضاهای میان دوبعدی و سه بعدی	دوبعدنمایی: فضاسازی پله ای و نمایش عناصر تصویری به شکل مستقل، پیکره های انسانی کوچک شونده به سمت پس زمینه، سه بعدنمایی: کوچک شدن عناصر تصویری و استفاده از رنگ های سرد آبی و بنفش در پس زمینه، رنگ های گرم سبز و زرد و مایه های قرمز در پیش زمینه	دوبعدنمایی: نوع ترسیم پیکره ها براساس اصل تقابل (با چهره سه رخ، بالاتنه تمام رخ و پایین تنه نیم رخ)، پیچش بال های اژدها به سنت نگارگرانه، سه بعدنمایی: استفاده از رنگ سرد آبی و کوچک شدن عناصر تصویری در پس زمینه، استفاده از مایه های قرمز و بزرگ بودن نقش مایه های تصویری در پیش زمینه
	مناظر طبیعی و معماری ساده شده در پس زمینه	معماری و مناظر ساده شده همچون کارت پستال های فرنگی آن عهد در پس زمینه خودنمایی می کنند	مناظر طبیعی ساده شده همچون کوه، درخت و آسمان در پس زمینه یادآور نقاشی کودکان است
	ساده سازی عناصر طبیعی و تأکید بر تزئین و آرایه بندی	باوجودآنکه پیکره ها، درختان، کوه ها به شیوه ساده و استلیزه شده اجرا شده اند اما تزئینات تابوت، کلاه مرد پارسی و سایرین و حتی نژاد برتر اسب به نیکویی نمایش داده شده است	پیکره های تصویر به ویژه جوان محبوس در شکم اژدها در نحوه ترسیم انگشتان پا دقت شود به شکل ساده و استلیزه ترسیم شده و درعوض، نهایت ریزه کاری در لباس و کلاه و حتی اسب بهرام و اژدها رعایت شده است
	غلبه رنگ های محدود و گرم	سبز، زرد و مایه های قرمز و بنفش	سبز، اکر و مایه های قرمز
	مشخص نبودن منبع نور و حجم پردازی اندک	نور در سراسر تصویر بدون منبع مشخص و به شکل یکسانی پراکنده و به سایه پردازی اندک در لباس پیکره ها منتهی شده است	نور در سراسر تصویر بدون منبع مشخص و به شکل یکسانی پراکنده و به سایه پردازی اندک در لباس پیکره ها منتهی شده است

ادامه جدول ۲. مقایسه و تطبیق میزان مطابقت تصویرهای ۱ و ۲ با شاخصه‌های نقاشی مکتب‌های اول و دوم قاجار

ویژگی‌های نقاشی قاجار		برخی مصادیق قاجاری تصویر ۱	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۲
ویژگی های مکتب دوم قاجار	چهره نگاری براساس اسلوب نقاشی طبیعت گرای غربی	_____	_____
	ساخت و ساز عکس گونه	_____	_____
	سعی در احراز اصول صحیح سه بعدنمایی غربی	_____	_____
	چهره سازی فردی و نمایش حالات عاطفی افراد	_____	_____
	تلاش برای بازنمایی دقیق چشم اندازهای شهری	_____	_____
	پرهیز از ریزه کاری های زیاده از حد	_____	_____
	استفاده از رنگ های ترکیبی پخته و تیره	_____	_____
	نمایش موشکافانه شکل های نور و سایه	_____	_____

(نگارندگان)

جدول ۳. مقایسه و تطبیق میزان مطابقت تصویرهای ۳ و ۴ با شاخصه های نقاشی مکتب های اول و دوم قاجار

	ویژگی های نقاشی قاجار	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۳	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۴
ویژگی‌های مکتب اول قاجار	پیکربندی خشک و رسمی و نمایش پیکره انسانی در شکل اشرافی و تصنعی	تجسم کاووس شاه سوار بر تخت پرنده با کمانی که رو به آسمان نشانه گرفته، قرارگیری پشتی در پس سر کاووس به منظور آسایش شاهانه،نمایش پیکره های روی زمین با اعجاب مصنوعی خاص مکتب اول قاجار.	نمایش کاووس شاه همراه با ندیمی که به جهت آرامش شاهانه با وی رهسپار شده است، حالت خشک کمان گیری کاووس باتوجه به نحوه ترسیم دست ها، کوزه و جامی که در جهت اشرافیت شاهانه بر تخت قرار دارد، پیکره های نظاره گر که رو به مخاطب و پشت بر کاووس شاه هستند
	تأکید و بزرگ نمایی شخصیت اصلی	نمایش کاووس شاه بزرگ تر از سایر پیکره های تصویر	بزرگ نمایی کاووس شاه و ندیم او به رغم قرارگیری در فضای دورتر از سایر پیکره های تصویر
	عدم شخصیت پردازی فردی	شباهت چهره کاووس شاه به سایر بزرگ زادگان تصویرشده در این نسخه، شباهت چهره نظاره کنندگان به یکدیگر	شباهت چهره کاووس شاه و ندیم و تمایز آنها به واسطه تاج پادشاهی کاووس، شباهت کلی چهره نظاره کنندگان به یکدیگر
	نمایش زیبایی آرمانی	کمر باریک، لگن خاصره پهن، لب غنچه، ابروان کمانی، چشمان خمار تمامی پیکره ها	کمر باریک، لگن خاصره پهن، لب غنچه، ابروان کمانی، چشمان خمار تمامی پیکره ها
	شباهت در چهره زنان و مردان	پیکره زن وجود ندارد	پیکره زن وجود ندارد

ادامه جدول ۳. مقایسه و تطبیق میزان مطابقت تصویرهای ۳ و ۴ با شاخصه های نقاشی مکتب های اول و دوم قاجار

	ویژگی های نقاشی قاجار	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۳	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۴
ویژگی های مکتب اول قاجار	ترسیم حیوانات از نمای نیم رخ	عقاب ها بیشتر به زاویه نیم رخ نزدیک اند	عقاب ها بیشتر به شیوه نیم رخ نزدیک اند اما حجم پردازی و خاکستری های رنگی به کاررفته در ترسیم آنها از سبک نگارگری ایرانی فاصله گرفته است
	خلق فضاهای میان دوبعدی و سه بعدی	دوبعدنمایی: پرسپکتیو مقامی، عدم به کارگیری اصول صحیح ژرف نمایی جوی سه بعدنمایی: استفاده از رنگ سرد آبی در پس زمینه و رنگ های گرم نارنجی و سبز در پیش زمینه، سایه پردازی اندک تپه ها، پرداز روی لباس ها، کوچک نمایی ابرها به سمت افق	دوبعدنمایی: بزرگ نمایی پادشاه، ندیم و عقاب، کوچک بودن نظاره گران به رغم قرارگیری در پیش زمینه تصویر؛ سه بعدنمایی: استفاده از رنگ بنفش و آبی در کوه های انتهای تصویر، کاسته شدن از رنگ آبی آسمان از بالا به سمت میانه و افق تصویر
	مناظر طبیعی و معماری ساده شده در پس زمینه	وجود تپه ماهوری ساده با آسمان وسیع و سرشار از ابرهای پراکنده، چند درخت ساده شده	معماری و مناظر ساده شده همچون کارت پستال های فرنگی آن عهد در پس زمینه خودنمایی می کنند
	ساده سازی عناصر طبیعی و تأکید بر تزئین و آرایه بندی	تپه ماهور و درختان، عناصری طبیعی هستند که ساده شده اند و تاج، لباس و تخت مزین کاووس شاه، نشان بارزی از آرایه بندی قاجاری است.	کوه ها و معماری در پس زمینه ساده شده اند اما تخت و تاج مرصع کاووس شاه، دلالت بر زینت گرایی دارند
	غلبه رنگ های محدود و گرم	نارنجی، سبز و قرمز	سبز، قرمز، ارغوانی و زرد
	مشخص نبودن منبع نور و حجم پردازی اندک	نور در سراسر تصویر بدون منبع مشخص و به شکل یکسانی پراکنده و به سایه پردازی اندک در لباس پیکره ها منتهی شده است	نور در سراسر تصویر بدون منبع مشخص و به شکل یکسانی پراکنده و به سایه پردازی اندک در عقاب ها منتهی شده است
ویژگی های مکتب دوم قاجار	پیکرنگاری براساس اسلوب نقاشی طبیعت گرای غربی	_____	_____
	ساخت وساز عکس گونه	_____	_____
	سعی در احراز اصول صحیح سه بعدنمایی غربی	_____	_____
	چهره سازی فردی و نمایش حالات عاطفی افراد	_____	_____
	تلاش برای بازنمایی دقیق چشم اندازهای شهری	_____	_____
	پرهیز از ریزه کاری های زیاده از حد	_____	_____
	استفاده از رنگ های ترکیبی پخته و تیره	_____	استفاده محدود از خاکستری های رنگی
	نمایش موشکافانه شکل های نور و سایه	_____	_____

(نگارندگان)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول ۴. مقایسه و تطبیق میزان مطابقت تصویرهای ۵ و ۶ با شاخصه های نقاشی

	ویژگی های نقاشی قاجار	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۵	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۶
ویژگی‌های مکتب اول قاجار	پیکربندی خشک و رسمی و نمایش پیکره انسانی در شکل اشرافی و تصنعی	نمایش کاووس شاه با ابهت شاهانه و چشمانی بینا به رغم نابینایی در متن توصیفگر شاهنامه	_____ برعکس کاووس شاه به هیئت روستایی مآب ترسیم شده است
	تأکید و بزرگ نمایی شخصیت اصلی	بزرگ نمایی کاووس به رغم قرارگیری در فضایی دورتر از رستم، تجسم رستم و دیو سفید با هیبتی بزرگ نسبت به مقیاس غار	_____ _____
	عدم شخصیت پردازی فردی	شباهت چهره کاووس شاه به سایر بزرگ زادگان تصویرشده در این نسخه	_____ برعکس دو پیکره حاضر در تصویر با ویژگی های فردی و متفاوت ترسیم شده اند
	نمایش زیبایی آرمانی	نمایش کاووس شاه با کمر باریک، لگن خاصره پهن، لب غنچه، ابروان کمانی، چشمان خمار	_____ ___ _____
	شباهت در چهره زنان و مردان	پیکره زن وجود ندارد	پیکره زن وجود ندارد
	ترسیم حیوانات از نمای نیم رخ	اسب ها به حالت نیم رخ سنتی نگارگری ایرانی ترسیم شده اند	اسب به صورت نیم رخ اما با سایه روشن کاری غربی نقش گرفته، هرچند در برخی از تصاویر نسخه داوری اسب از زوایای متفاوت و حتی نمای پشت نیز به نمایش درآمده است
	خلق فضاهای میان دوبعدی و سه بعدی	دوبعدنمایی: عدم حجم پردازی کلیه فضاها ازجمله غار؛ سه بعدنمایی: کوچک شدن عناصر تصویری و استفاده از رنگ های سرد آبی و بنفش در پس زمینه، بزرگ نمایی عناصر و استفاده از رنگ های گرم سبز و اکر و مایه های قرمز و نارنجی در پیش زمینه	دوبعدنمایی: فضای تقریباً تخت پس زمینه؛ سه بعدنمایی: سایه روشن کاری رنگ ها
	مناظر طبیعی و معماری ساده شده در پس زمینه	معماری و مناظر ساده شده همچون کارت پستال های فرنگی آن عهد در پس زمینه خودنمایی می کنند	در پس زمینه به منظره بدنه یک کوه و سه دیو نظاره گر اکتفا شده است
	ساده سازی عناصر طبیعی و تأکید بر تزئین و آرایه بندی	باوجودآنکه درختان، کوه ها و معماری پس زمینه به شیوه ساده و استلیزه شده اجرا شده اند اما تزئینات لباس کاووس شاه و رستم و حتی اسب و دهانه آن به ظرافت اجرا شده اند	_____ ___ _____
	غلبه رنگ های محدود و گرم	زرد، نارنجی، قرمز و سبز	_____ ___ _____
	مشخص نبودن منبع نور و حجم پردازی اندک	نور در سراسر تصویر بدون منبع مشخص و به شکل یکسانی پراکنده و به سایه پردازی اندک در لباس پیکره ها منتهی شده است	نور در سراسر تصویر بدون منبع مشخص و به شکل یکسانی پراکنده شده اما نقاش بر بعدنمایی درجهت تجسم بهتر اسب و کاووس شاه سعی داشته است

ادامه جدول ۴. مقایسه و تطبیق میزان مطابقت تصویرهای ۵ و ۶ با شاخصه های نقاشی

ویژگی های نقاشی قاجار		برخی مصادیق قاجاری تصویر ۵	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۶
ویژگی‌های مکتب دوم قاجار	پیکرنگاری براساس اسلوب نقاشی طبیعت گرای غربی	ــــــــــــــ	سایه پردازی چهره ها و طبیعت نگاری فرم ها
	ساخت وساز عکس گونه	ــــــــــــــ	ــــــــــــــ
	احراز اصول صحیح سه بعدنمایی غربی	ــــــــــــــ	ــــــــــــــ
	چهره سازی فردی و نمایش حالات عاطفی افراد	ــــــــــــــ	چهره ها با ویژگی های شخصی ترسیم شده و برعکس نگاره های عمادالکتّاب، شبیه به یکدیگر و براساس یک الگوی قبلی طراحی نشده اند
	تلاش برای بازنمایی دقیق چشم اندازهای شهری	ــــــــــــــ	ــــــــــــــ
	پرهیز از ریزه کاری های زیاده از حد	ــــــــــــــ	برخلاف سنت نگارگری ایران به ویژگی های تزئینی و ریزه کاری غیرضروری پرداخته نشده است
	استفاده از رنگ های ترکیبی پخته و تیره	ــــــــــــــ	استفاده از رنگ های تیره به ویژه سیاه و سایه پردازی همچون سیاه قلم کاری، حالتی اکسپرسیو ایجاد کرده است
	نمایش موشکافانه شکل های نور و سایه	ــــــــــــــ	ــــــــــــــ

(نگارندگان)

جدول ۵. مقایسه و تطبیق میزان مطابقت تصویرهای ۷ و ۸ با شاخصه های نقاشی مکتب های اول و دوم قاجار

	ویژگی های نقاشی قاجار	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۷	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۸
ویژگی‌های مکتب اول قاجار	پیکربندی خشک و رسمی و نمایش پیکره انسانی درشکل اشرافی و تصنعی	نمایش چهره سیاوش و کاووس شاه با شکوه شاهانه و عاری از هرگونه هیجان، تجسم سودابه با تعجبی مصنوعی و درحال گزیدن انگشت، وجود چند سرباز و یک ندیم به عوض انبوه مردمی که در متن شاهنامه توصیف شده اند	ــــــــــــــ
	تأکید و بزرگ نمایی شخصیت اصلی	قرارگیری پیکره سیاوش که در سطح اول تصویر و بزرگ تر از سایرین است، نمایش چهره کاووس شاه و سودابه بزرگ تر از سپاهیان و ندیم همراه و هم اندازه با پیکره سیاوش به رغم قرارگیری در سطح دوم تصویر	قرارگیری سیاوش و کاووس‌شاه در روشنی نور آتش و تجسم آنها با لباس‌های رنگین شفاف
	عدم شخصیت‌پردازی فردی	شباهت چهره سیاوش و کاووس‌شاه به سایر بزرگ‌زادگان تصویرشده در این نسخه/ یکسان‌بودن چهره سپاهیان	ــــــــــــــ
	نمایش زیبایی آرمانی	کمر باریک، لگن خاصره پهن، لب غنچه، ابروان کمانی، چشمان خمار تمامی پیکره‌ها	ــــــــــــــ
	شباهت در چهره زنان و مردان	تمایز چهره زنان و مردان تنها به‌واسطه محاسن مردانه	ــــــــــــــ
	ترسیم حیوانات از نمای نیم‌رخ	اسب‌ها به حالت نیم‌رخ سنتی نگارگری ایرانی ترسیم شده‌اند	اسب به‌صورت نیم‌رخ اما با سایه‌روشن‌کاری غربی نقش گرفته، هرچند در برخی از تصاویر نسخه داوری اسب از زوایای متفاوت و حتی نمای پشت به‌نمایش درآمده است

ادامه جدول ۵. مقایسه و تطبیق میزان مطابقت تصویرهای ۷ و ۸ با شاخصه های نقاشی مکتب های اول و دوم قاجار

	ویژگی های نقاشی قاجار	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۷	برخی مصادیق قاجاری تصویر ۸
ویژگی‌های مکتب اول قاجار	خلق فضاهای میان دوبعدی و سه‌بعدی	دوبعدنمایی: اصل تقابل در نمایش پیکره‌های انسانی/ سپاهیان کوچک‌شونده/ تجسم اسب و آتش امتحان به شیوه نگارگری سنتی ایران سه‌بعدنمایی: کوچک‌شدن عناصر تصویری در پس‌زمینه/ بزرگ‌نمایی عناصر و استفاده از رنگ‌های گرم سبز و اکر و مایه‌های قرمز و نارنجی در پیش‌زمینه/ درخت موجود در مرکز تصویر، فضای پشت سر را به شیوه غربی پوشش داده و از شیوه نمایش مستقل عناصر تصویری در نگارگری ایرانی فاصله گرفته است	دوبعدنمایی: سایه‌روشن‌کاری ناقص سه‌بعدنمایی: سطح‌بندی/ کوچک‌شدن پیکره‌ها و فرم‌های معماری در پس‌زمینه/ هم‌پوشانی عناصر تصویری
	مناظر طبیعی و معماری ساده‌شده در پس‌زمینه	معماری و مناظر ساده شده است همچون کارت‌پستال‌های فرنگی آن عهد در پس‌زمینه خودنمایی می‌کند	ــــــــــــــ
	ساده‌سازی عناصر طبیعی و تأکید بر تزئین و آرایه‌بندی	باوجود آنکه درختان، کوه‌ها و معماری شهر پس‌زمینه به شیوه ساده و استلیزه‌شده اجرا شده‌اند اما تزئینات لباس سیاوش، سودابه و کاووس‌شاه و حتی جل و دهانه اسب سیاوش به‌نیکویی نمایش داده شده‌اند	عناصر طبیعی ساده نشده‌اند (یعنی نقاش قصد ساده‌سازی عناصر تصویری را نداشته، هرچند در اجرای جزئیات آنها ضعیف عمل کرده است) و عناصر تزئینی معماری آشکار در روشنی نور آتش به‌شکل ابتدایی اجرا شده است
	غلبه رنگ‌های محدود و گرم	زرد، نارنجی، اکر و سبز	ــــــــــــــ
	مشخص‌نبودن منبع نور و حجم‌پردازی اندک	نور در سراسر تصویر بدون منبع مشخص و به‌شکل یکسانی پراکنده و به سایه‌پردازی اندک در لباس پیکره‌ها منتهی شده است	منبع اصلی نور تصویر، آتش امتحان سیاوش بوده و تقریباً سایر فضاها پوشیده در تاریکی است
ویژگی‌های مکتب دوم قاجار	پیکرنگاری براساس اسلوب نقاشی طبیعت‌گرای غربی	ــــــــــــــ	تحرک و پویایی پیکره‌ها/ حضور زن و کودک/ پیکره‌هایی که پشت بر مخاطب دارند، ویژگی‌هایی هستند که پیش از این در نگارگری ایرانی سابقه نداشته است/ علاوه‌براین، در نمایش پیکره‌ها در طبیعت‌نگاری تلاش شده است
	ساخت‌وساز عکس‌گونه	ــــــــــــــ	ــــــــــــــ
	سعی در احراز اصول صحیح سه‌بعدنمایی غربی	ــــــــــــــ	نمایش تصویر در چند سطح/ کوچک‌بودن افراد حاضر در سطوح دورتر/ تلاش برای اجرای اصول صحیح ژرف‌نمایی جوی در تجسم فضای معماری
	چهره‌سازی فردی و نمایش حالات عاطفی افراد	ــــــــــــــ	چهره‌پردازی فردی و متنوع به‌رغم تعداد زیاد پیکره‌ها/ نمایش حالات عاطفی و شور و شوق نظاره‌گران باوجود قرارگیری به‌شکل ضدنور
	تلاش برای بازنمایی دقیق چشم‌اندازهای شهری	ــــــــــــــ	نمایش شهر در پس‌زمینه موضوع اصلی بدین شکل خاص، برای اولین‌بار در تاریخ نگارگری ایران به منصه ظهور رسیده است
	پرهیز از ریزه‌کاری‌های زیاده از حد	ــــــــــــــ	ــــــــــــــ
	استفاده از رنگ‌های ترکیبی پخته و تیره	ــــــــــــــ	استفاده از رنگ‌های تیره به‌ویژه سیاه و سایه‌پردازی همچون سیاه‌قلم‌کاری، حالتی اکسپرسیو ایجاد کرده است
	نمایش موشکافانه شکل‌های نور و سایه	ــــــــــــــ	تجسم شکل‌های نور و سایه و نمایش نظاره‌گران به شکل ضدنور که اجرایی ضعیف دارند اما پیش از این در نگارگری ایران سابقه نداشته است

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

هنر رسمی دوره قاجار که عملاً با سلطنت فتحعلی‌شاه آغاز شد، سرآغاز مکتبی در نقاشی است که پیش‌تر و در دوره افشار و زند ریشه دوانیده و بر به‌کارگیری عناصر تزئینی و رنگ‌های گرم و شفاف دلالت دارد. شیوه‌ای که باعنوان هنر نیمه نخست قاجار شهرت داشته و مهم‌ترین دستاورد آن تلفیق عناصر تزئینی ایرانی با ژرف‌نمایی جوی و سه‌بعدنمایی غربی است و وجه ایرانی به کمال در آن غالب است. در ادامه همین عصر و با آغاز حکومت ناصرالدین‌شاه، هنر قاجار وارد مرحله‌ای دیگر می‌شود. به‌سخن دیگر با ظهور صنیع‌الملک و شاگردان او در عرصه نقاشی که با حکومت ناصری مقارن است، هنر درباری ایران یک‌سره رو به طبیعت‌گرایی غربی می‌رود و در این راه، از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کند. حرکتی که به شکل‌گیری سبک دوم هنر قاجار می‌انجامد و با طبیعت‌سازی سبک کمال‌الملک به اوج خود دست می‌یابد؛ عمادالکتّاب، آخرین نسخه شناخته‌شده دست‌نویس و مصور شاهنامه است که هرچند به نیمه دوم حکومت قاجار تعلق دارد اما بر بازنمایی صورنگارگرانه نیمه نخست قاجار تلاش داشته است. مسئله‌ای که از قیاس نگاره‌های این شاهنامه با سایر نمونه‌های موجود از آن عصر به شکل بارزتری نمود می‌یابد.

در شاهنامه عمادالکتّاب، بیشتر نگاره‌ها به سنت تسخیر که بسیار پیش‌تر آغاز و در مکاتب مختلف تکرار شده بود، با شکست قاب‌بندی، سعی در ایفاد بیشتر معنی داستان داشته‌اند. رنگ‌ها گرم و روشن هستند و به‌مدد صور تزئینی و آرایه‌بندی، نقش‌مایه‌های نمادین قاجاری و نقاشی‌های پرزینت فتحعلی‌شاه را یادآوری می‌کنند. در این تصویرگری‌ها بنابر سنت نگارگرانه ایران کهن به‌ویژه عهد فتحعلی‌شاه، تنوع شکل پیکره‌ها زیاد نیست و یک مدل برای نمایش پادشاهان و بزرگان و مدلی دیگر برای ترسیم سربازان، سپاهیان و همراهان استفاده می‌شود که همگی آنها بر ریخت‌شناسی قاجاری دلالت دارند. به‌طوری‌که پادشاهان و شخصیت‌های برجسته نگاره‌های متعدد این کتاب تنها به کمک اشیاء و تفاوت رنگ لباس مشخص می‌شوند و شباهت بی‌اندازه‌شان، هرگونه فردیت شخصی را انکار می‌کند. علاوه‌براینها، پیکره‌ها معمولاً در یک موقعیت و وضعیت، ترسیم شده و خشک و رسمی‌اند. پیکره‌هایی که در حساس‌ترین صحنه‌ها بنابر سنت پیشینیان خود تنها با تعجبی مختصر و به‌شکل تصنعی و عاری از احساسات انسانی به‌تصویر درآمده و با جای‌گیری درپس‌زمینه‌ای که یادآور کاشی‌نگاره‌های آن عهد است، در میان مناظر طبیعی ساده جان گرفته‌اند. در مقایسه تصاویر این شاهنامه با مجالس شاهنامه داوری که چهل سال پیش‌تر از آن محمد داوری آن را رقم زده، مشخص می‌شود که نقاش شاهنامه عمادالکتّاب در عصری می‌زیسته که امکان طبیعت‌پردازی غربی حداقل به‌شکل سطحی و غیرعلمی در کتاب‌آرایی وجود داشته و تاحدی مقبول بوده است. چراکه در شرایطی که نقاش عمادالکتّاب بیشتر به سنت اسلاف خود وفادار بوده، محمد داوری تلاش کرده با تلفیق هنر ایران و غرب و آزمودن شیوه‌های جدید به‌مدد سایه‌پردازی، هم‌پوشانی سطوح متعدد، استفاده از رنگ‌های تلفیقی و تیره و حتی به‌کارگیری زاویه‌دید متفاوت، از فضای سنتی نگارگرانه قاجار فاصله بگیرد. بدین‌سان در نیمه دوم قاجار و در زمان اوج نفوذ هنر طبیعت‌گرای غرب در ایران، شاهنامه‌ای به همت عمادالکتّاب رقم می‌خورد که بیشتر از سایر مجموعه‌هایی که در آن ادوار و البته پیش‌تر از آن کتابت و تصویر شده‌اند، بر سنت‌های نگارگرانه نیمه نخست قاجار تکیه دارد و در احیای آن می‌کوشد؛ نسخه‌ای که همواره و تا به امروز در هاله‌ای از فراموشی مغفول بوده و این مقاله، به‌حکم مقدمه‌ای است که راهگشای مطالعات بعدی درباره آن محسوب می‌گردد.

سپاس‌گذاری

با سپاس فراوان از همکاران مجموعه کاخ‌موزه گلستان به‌ویژه گنجینه نسخ خطی که امکان دسترسی به تصاویر نسخه عمادالکتّاب را برای نگارندگان، فراهم آوردند.

پی‌نوشت

۱. ابوالحسن غفاری مشهور به صنیع‌الملک، همچون پلی است که پیکرنگاری درباری را به نقاشی کمال‌الملک پیوند می‌دهد. او که در سفر به ایتالیا از آثار استادانی چون رافائل و تیسین رونگاری کرده بود، در بازگشت از سفر به سال ۱۸۵۱/۱۲۶۷ به مقام نقاش‌باشی دربار ناصری درآمد (پاکباز، ۱۳۸۳: ۲).

۲. پس از صنیع‌الملک، شماری از جوانان ایرانی برای هنرآموزی به اروپا رفتند. ازسوی‌دیگر، با تأسیس دارالفنون در ۱۸۵۲/۱۲۶۸، امکان بیشتری برای آشنایی ایرانیان با اصول علمی هنر اروپایی فراهم شد. مثلاً ابوتراب غفاری از شاگردان این مدرسه بود که در شبیه‌سازی خبره شد و تک‌چهره‌های عکس‌گونه در روزنامه شرف به‌چاپ رساند (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۶۳).

۳. میرزا محمدعلی نقیب‌الممالک شیرازی، نقال‌باشی قاجاری است که در عصر ناصرالدین‌شاه، ریاست صنف سخنوران و درویشان خاکسار و نقالان را عهده‌دار بود و اداره نقابت دربار را سرپرستی می‌کرد. داستان مشهور امیرارسلان ساخته فکر اوست. همچنین وی دو داستان دیگر به‌نام ملک‌جمشید و زرین‌ملک دارد (نقیب‌الممالک، ۱۳۷۸: نه ـ دوازده).

۴. به‌غلط، عنوان آخرین نسخه دست‌نویس و مصور شاهنامه را از آن خود ساخته و در ۴ مجلد و ۱۲۳۲ صفحه در موزه رضاعباسی محفوظ است. تاریخ پایان کتابت آن ۱۲۷۴/ ۱۸۵۸ است و تاریخ آخرین نگاره‌ها ۱۲۸۰/ ۱۸۶۳ به سبک قاجاری است. این شاهنامه که ۶۸ مجلس مصور دارد، سفارشی نبوده و به‌همت محمد داوری و به خط نستعلیق وی کتابت شده است (سامانیان، ۱۳۸۲: ۲). ۵۵ نگاره از این اثر رقم آقالطفعلی صورتگر شیرازی و ۱۲ مجلس به‌همت محمد داوری و یکی هم به هنرمندی برادر اوست. آنچه از داوری در این کتاب وجود دارد، بیشتر در ابتدای کتاب قرار گرفته و تاریخ آخرین مجلس وی ۱۲۷۲/ ۱۸۵۶ است. آقالطفعلی و داوری در این اثر دو سبک کاملاً متفاوت را در تصویرگری اتخاذ کردند چراکه اولی به سنن نگارگرانه قاجاری وفادار است و دیگری در طبیعت‌نگاری، سایه‌پردازی و بعدنمایی به‌شیوه غربی می‌کوشد.

۵. نسخه خطی مصور و مذهب هزارویک‌شب در ۶ مجلد، محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان حدوداً بین سال‌های ۱۲۶۴/ ۱۸۴۸ تا ۱۲۷۶/ ۱۸۶۰ در مجمع‌الصنایع ناصری کتابت و تصویر شد. نگارگری ۱۱۳۴ مجلس آبرنگ این اثر به‌عهده صنیع‌الملک و شاگردان وی بوده است. شیوه نگارگری صنیع‌الملک در مجلدات هزارویک‌شب کم‌وبیش واقع‌گرا همراه با ژرف‌نمایی نسبی است و از این حیث، با سنت مجلس‌سازی نگارگری پیوستگی تمام ندارد. اما رنگ‌ها و اسلوب رنگ‌آمیزی از همان غنا و جلوه رنگ‌های درخشان نگارگری کهن ایرانی برخوردار است (ذکاء، ۱۳۸۲: ۴۵).

6. Roberto Scaccia

۷. محمد غفاری مشهور به کمال‌الملک، نقاش باشی دربار ناصری و مشهورترین و پرنفوذترین شخصیت در تاریخ هنر معاصر ایران به‌شمار می‌آید. با کار او جریان دویست‌ساله تلفیق سنت‌های ایرانی و اروپایی به پایان می‌رسد و سنت طبیعت‌گرای اروپایی در قالب نوعی هنر آکادمیک ثبت می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۳: ۳۶۱).

۸. محمدحسین سیفی مشهور به عمادالکتّاب (۱۹۳۶/۱۳۵۵ ـ ۱۸۶۸/۱۲۸۵)، خوش‌نویس ایرانی است که در خط نستعلیق، استاد بود و در نقاشی آبرنگ و سیاه‌قلم نیز طبع می‌آزمود (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۱۸). به دلیل جریانات سیاسی، چندسالی را در زندان قم گذرانید و بعضی از آثار خوش‌نویسی و نقاشی خود را در محبس‌خانه دولتی به نقش درآورد. ازجمله آنها تصویر یکی از حواریون حضرت مسیح و منظره محبس انفرادی است (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۷۰۷). عمادالکتّاب در تاریخ حیات خود چندین شاهنامه را کتابت کرد که ازجمله آنها شاهنامه مذکور به سال ۱۳۱۶/ ۱۸۹۹ است که به اوایل حکومت مظفرالدین شاه تعلق دارد و دیگری «شاهنامه است بین سال های ۱۳۲۲/ ۱۹۰۴ تا ۱۹۰۸/۱۳۲۶ زمان گرفت و چهارمین شاهنامه چاپی ایران محسوب می‌شود که به امیربهادری شهرت دارد و به تصویر مظفرالدین‌شاه و محمدعلی‌شاه مزین شده است» (افشار، ۲۵۳۵: ۱۴).

۹. دکتر میرزاعلی‌اکبرخان نفیسی مشهور به ناظم‌الاطباء کرمانی (۱۳۴۲/ ۱۹۴۲ ـ ۱۲۶۳/ ۱۸۴۷)؛ پزشک، ادیب و دانشمند ایرانی اواخر عهد قاجار محسوب می‌شود. او پزشک مخصوص دربار مظفرالدین‌شاه و مؤثر در امضای فرمان مشروطیت بوده است (نفیسی، ۱۳۴۳: پ تا چ).

۱۰. باوجود آنکه در هیچ‌جای متن شاهنامه به این موضوع اشاره نشده اما در برخی از مجالس مصور شاهنامه، کلاه خود دیوسپید را بر سر رستم می‌گذارند. این کلاه، نقش‌مایه‌ای نمادین برای شناخت رستم می‌گردد تا جایی که در برخی نسخه‌ها همچون عمادالکتّاب در خان هفتم و پیش از شکست و کشتار دیوسپید هم، این کلاه‌خود بر سر رستم نقش شده است.

منابع و مآخذ

- آغداشلو، آیدین (۱۳۷۱). **از خوشی‌ها و حسرت‌ها**. تهران: فرهنگ معاصر.
- _____ (۱۳۷۶). **آقالطفعلی صورتگر شیرازی**. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۷۶). **هنر صفوی زند قاجار**. تهران: مولی.
- افشار، ایرج (۲۵۳۵). **کتاب‌شناسی فردوسی**. ج ۲، تهران: شرکت سهامی خاص.
- افشارمهاجر، کامران (۱۳۸۴). **هنرمند ایرانی و مدرنیسم**. تهران: دانشگاه هنر.
- ام. اسکرس، جنیفر (۱۳۸۸). **بندر طاهری- پایگاه متأخر شاهنامه در زبان تصویری شاهنامه**. گردآوری رابرت هیلن برند، ترجمه سیدداوود طبائی، تهران: فرهنگستان هنر.
- بخشنده، ندا (۱۳۸۵). **بررسی تحلیلی نگاره‌های شاهنامه فردوسی**. رساله دکتری، تهران: دانشگاه تربیت‌مدرس.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹). **نقاشی ایران از دیرباز تا کنون**. تهران: زرین و سیمین.
- _____ (۱۳۸۳). **دایره‌المعارف هنر**. چاپ چهارم، تهران: فرهنگ معاصر.
- ذکاء، یحیی (۱۳۸۲). **زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک**. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- رابینسون، ب.و. (۱۳۷۴). **نقاشی پس از دوره صفویه در هنرهای ایران**. گردآوری ر. دبلیو فریه، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان.
- ریگین، چارلز (۱۳۸۸). **روش تطبیقی فراسوی راهبردهای کمّی و کیفی**. ترجمه محمد فاضلی، تهران: آگاه.
- سامانیان، ساسان (۱۳۸۲). شاهنامه داوری (آخرین نسخه خطی شاهنامه فردوسی)، **پیام بهارستان**. تیرماه، (۴۹)، ۵-۲.
- شریف‌زاده، عبدالمجید (۱۳۷۰). **نامورنامه**. تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی.
- علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲). **همگامی ادبیات و نقاشی قاجار**. تهران: یساولی.
- غیبی، مهرآسا (۱۳۸۵). **هشت‌هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی**. تهران: هیرمند.
- فدوی، سیدمحمد (۱۳۸۶). **تصویرسازی در عصر صفویه و قاجار**. تهران: دانشگاه تهران.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۰). **شاهنامه فردوسی براساس چاپ مسکو**. تهران: کارنامه کتاب.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۹). **احوال و آثار نقاشان قدیم ایران**. ج ۲، لندن: ساتراپ.
- کمالی سروستانی، کوروش. (۱۳۸۲). **مجالس شاهنامه**. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- کن‌بای، شیلا (۱۳۷۸). **نقاشی ایرانی**. ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
- گال، مردیت؛ بورگ، والتر و گال، جویس (۱۳۸۷). **روش‌های تحقیق کمّی و کیفی در علوم تربیتی و روان‌شناسی**. ج ۲، به اهتمام احمدرضا نصر، چاپ سوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم‌انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- گودرزی، مصطفی (۱۳۸۴). **تاریخ نقاشی ایران**. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم‌انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- مارزلف، اولریش (۱۳۹۰). **تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی**. ترجمه شهروز مهاجر، تهران: نظر.
- مافی تبار، آمنه (۱۳۸۸). تعامل نقش مایه‌های تصویری و ویژگی‌های هنری مکاتب نگارگری، **دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی**. تابستان، (۱۰)، ۱۳۷ ـ ۱۲۱.
- نفیسی، علی‌اکبر (۱۳۴۳). **فرهنگ نفیسی**. ج ۱، تهران: خیام.
- نقیب‌الممالک، محمدعلی (۱۳۷۸). **امیر ارسلان**. تهران: الست فردا.

- http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/card/ceillustration:-1382315372, (access date: 13/08/2014)

Received: 2014/12/17
Accepted: 2015/03/11

Comparative Study in the Painting Components of Qajar Period and"Emad al-Kottab" Shahnameh

Ashrafosadat Mousavi Lar[*] Ameneh Mafitabar[**]

Abstract

The Qajar paintings can be categorized into two main periods: the first period, initiated at the beginning of the reign of Fath-Ali Shah and continued until the reign of Naser al-din Shah. It focuses on the combination of ornamental and Persian painting forms with the achievements of naturalist art such as perspective principle and its important feature is the total domination of Persian art. In the second period, initiated from the reign of Naser al-din Shah and the arrival of those artists who had been trained in Europe, the painting is based on the representation of the naturalist art of the west and its main feature is an attempt to exactly imitate the principles of atmospheric perspective. The "Emad Al-Kottab" Shahnameh is a product of the second period; although it belongs to the Mozaffar Al-din Shah period as the last handwritten and illustrated version of Shahnameh, it reflects faithfully the pictorial traditions of the first half of Qajar period. The question here is what Qajar school's paintings of Emad-Al-Kottab Shahnameh are based on? The present research is aimed at comparing illustrations at Emad-Al-Kottab Shahnameh with components of the first and second Qajar painting schools. To do so, and after remarking Qajar painting elements, five Persian paintings from Emad-Al-Kottab Ahahnameh are selected and investigated through a descriptive-analytic methodology. Two illustrations are first delineated, then, three paintings of Emad-Al-Kottab Shahnameh are compared with their counterparts at other Qajar Shahnameh, including Davari Shahnameh. As the investigations show that although Emad-Al-Kottab illustrations are created through the second half of Qajar reign, elements such as faces with no individuality, the dominance of ornamental elements, use of clear warm colors, and simple landscapes reveal influences of the first Qajar school. A comparison of Emad-Al-Kottab illustrations with those of Davari Shahnameh, which was created right before Emad-Al-Kottab, rejects any other reasoning, including the influence of taste of that time and the impossibility of the entrance of western art techniques into the book's illustration.

Keywords: Comparision, Qajar, Painting,Shahname ,Emad al-Kottab, Mohammad Davari.

[*] Associate Professor, Member of Faculty in Alzahra University, Tehran
[**] Ph.D Student in Research of Art, Alzahra University, Tehran