مقالۀ پژوهشی
10.30508/fhja.2023.2002173.1159

پرسپکتیو در آثار چاپ سنگی سیدالشعرا

(مطالعه موردی: تصویرسازی‌های کتاب بحرالفوائد)

زهره سرابی *[1]
۱. دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه تصویرسازی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
مصطفی لعل شاطری **[2]
۲. استاد مدعو، گروه باستان شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۱۸
صفحه ۲۹-۱۰

فردوس هنر
شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

چکیده

بیان مسئله: پس از ورود صنعت چاپ سنگی به ایران (۱۲۴۹ ق)، تحول عظیمی در حوزه تصویرسازی رخ داد، چنانکه آثار گسترده‌ای در این حوزه از سوی هنرمندان فراوانی تولید شد. سیدالشعرا یکی از هنرمندان ناشناخته در زمینۀ تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی است که صرفاً یکی از آثارش با عنوان بحرالفوائد (کلیات ریاضی) (انتشاریافته: ۱۳۲۴ ق) برجای‌مانده است. از دوران حیات و مشخصات هنری این هنرمند اطلاعات زیادی در دست نیست، اما تصویرسازی‌هایش حاکی از تسلط او به مهارت طراحی و ترکیب‌بندی است.

هدف پژوهش: بررسی شیوۀ بروز و ویژگی‌های عمق‌نمایی (پرسپکتیو) در تصویرسازی‌های کتاب بحرالفوائد به‌وسیلۀ سیدالشعرا است.

روش پژوهش: در پژوهش حاضر، ۱۶ تصویر روایی از بحرالفوائد به شیوۀ توصیفی-تحلیلی موردبررسی قرارگرفته است.

نتیجه‌گیری: با اتکا به انواع روش‌های ژرف نمایی در هنر ایران و همچنین پرسپکتیو خطی هنر غرب، تصویرسازی‌های این هنرمند بررسی و یافته‌ها حاکی از آن است که سیدالشعرا در موقعیت‌های گوناگون بر اساس ویژگی‌ها و مهارت‌های عملی و گاه علایق هنری، جهت ایجاد فضایی بیشتر برای نمایش افراد متراکم و همچنین دستیابی به ترکیب‌بندی متعادل، به کوچک و یا بزرگ‌سازی عناصر تصویر پرداخته و به‌نوعی از روشی شخصی (تلفیق شیوه‌های ایرانی و غربی) در پرسپکتیو تبعیت نموده است.

واژگان کلیدی: چاپ سنگی، تصویرسازی، سیدالشعرا، بحرالفوائد، پرسپکتیو

Article Research Original
10.30508/fhja.2023.2002173.1159

Perspective in Seyyed al-Shoara's Lithographic Prints

(Case Study: Illustrations in the Book "Bahar al-Favayed")

Zohreh Sarabi*[1]
1. Master's Degree Graduate, Department of Illustration, Ferdowsi Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Mostafa Lal Shateri**[2]
2. Visiting Lecturer, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Iran

Received: 14/05/2023
Accepted: 09/07/2023
Page 11-29

Abstract

Problem Statement: The cultural and artistic history during the Qajar era experienced modern developments and issues, one of which was the introduction and spread of lithographic printing. With the support of cultural patrons in Tabriz, the first lithographic printing machine began its operation and gradually expanded to other major cities such as Tehran, Isfahan, and Mashhad. This led to the establishment of numerous private and non-private printing houses. The Astan Quds Razavi Printing House was a key center for lithographic book production and publication, and during its operation from 1294 to 1344 AH, it produced several works, one of which was “Bahar al-Fawaid” or “Kulliyat-e-Riyazi” by Muhammad Yusuf Khan Muhajir Heravi, known as Riyazi. This book, published in 1324 AH, contains various sections, including historical events. The illustrations in this book were created by Sayyed al-Shoara, who, during a time when illustration in lithographic printing was declining, executed very skillful and creative images. These illustrations have unique and remarkable visual features, including various techniques for creating depth or perspective, which are the subject of discussion in this article.

Objective: This research aims to examine the emergence and characteristics of depth (perspective) in the illustrations of the book “Bahar al-Fawaid” by Sayyed al-Shoara.

Research Method: The research adopts a descriptive-analytical approach with a qualitative perspective. It examines the perspective in all the valid illustrations (16 images) of the lithographic book “Bahar al-Fawaid” by Sayyed al-Shoara, as available in the lithographic printing repository of the Central Library of Astan Quds Razavi

Conclusion: Based on the case study of Sayyed al-Shoara’s illustrations in the book “Bahar al-Fawaid,” it can be concluded that the artist did not strictly adhere to the methods of Iranian depth (perspective) art or Western linear methods. Instead, he

adopted a combination of self-made techniques to create depth in each image, depending on the circumstances and intentions. One likely reason for this could be the limitations of lithographic printing techniques. Due to the absence of color and reliance on lines in lithographic printing, the artist may have been deprived of the ability to create differentiation and focal points through color or intense light and shadow. Consequently, it is possible that Sayyed al-Shoara employed exceptions in the perspective type in his images due to the limitations in visual elements.

In some cases, the artist followed the common practice in Iranian art of magnifying important figures (hierarchical perspective) when depicting war commanders. However, in the case of Napoleon, who is a prominent figure, he portrayed him with very small proportions. This suggests that Napoleon, as a character destined for defeat, did not require magnification or a hierarchical perspective. In certain images, the distant figures and equipment were depicted with brief lines and without details, reminiscent of the aerial perspective technique. However, considering Sayyed al-Shoara's general approach to perspective, which did not strictly adhere to any specific method, it should be noted that the limitation in executing detailed designs on a much smaller scale than the common sizes in lithographic printing could be the reason for this occurrence in the distant sections.

In some apparent cases, the artist deliberately did not make conscious efforts to create and design the principles and organization of depth. Instead, his focus was solely on filling the image and displaying various battle events, resulting in changes in the sizes and distances of elements. Overall, it can be stated that Sayyed al-Shoara presents a combination of Iranian and Western depth (perspective) methods in his illustrations in "Bahar al-Fawaid," albeit not in a deliberate manner. He does so merely to create sufficient space for the characters and achieve a balanced composition by depicting elements of different sizes.

Keywords: Lithographic printing, Illustration, Sayyed al-Shoara, Bahar al-Fawaid, Perspe.

References

Okvirk, S., Stevenson, P., & Associates. (2017). Foundations of Art: Theory and Practice (M. Yeganehdoost, Trans.). Tehran: Samt.

Balkhri-Ghahi, H. (2014). Introduction to the Philosophy of Art. Tehran: Soreh Mehr.

Balkhri-Ghahi, H. (2015). The Value of Art and Beauty in Islamic Civilization. Tehran: Soreh Mehr.

Delfani, P., & Bani Ardalan, I. (2021). "Comparing Visual Principles in Iranian-Islamic Art with the Visual Principles Derived from Ibn al-Haytham's Optics Theory." Tarikh va Tamaddon-e Eslami, 36, 129-161.

Hoseinirad, A. M., & Khan Salar, Z. (2005). "A Study of Lithographic Illustrated Books during the Qajar Period." Honar-ha-ye-Ziba, 23, 77-86.

Khalaj Amiri Hassani, M. (2012). Hidden Symbols in Iranian Painting. Tehran: Ketab-e Aban.

Karimzadeh Tabrizi, M. A. (1984). Life and Works of Ancient Iranian Painters. London: Binna.

Keshmiri, M., & Rahbernia, Z. (2018). "A Perspective on Depth (Perspective) in Iranian Painting Based on Ibn al-Haytham's View in Al-Manazir." Honar-ha-ye-Ziba: Honar-ha-ye Tajassomi, 4, 77-90.

Kanbay, S. (2012). Iranian Painting (M. Hosseini, Trans.). Tehran: University of Tehran.

La'lehshatari, M. (2021). "Critical Illustration in Local Publications of the Late Qajar Period (Case Study: Kashf-e Asrar, Mashhad)." Pazhuheshname-ye Khorasan-e Bozorg, 43, 69-90.

La'lehshatari, M. (2022a). "Exploring Lithographic Printing Techniques in the Qajar Period Based on the Illustrations of Mirza Ali-Qoli Kho'i (Initial Requirements, Technical Features, Executive Factors)." Pazhuheshname-ye Motale'at-e Naskh Khati, 1, 203-230.

La'lehshatari, M. (2022b). "The First Printed Book in Mashhad (Muntakhab al-Qasayid, 1294 AH)." Pazhuheshname-ye Khorasan-e Bozorg, 47, 63-86.

Marzolph, Ulrich. (2001). Narrative Illustration in Persian Lithographed Books. Leiden: Brill.

Mohajer Heravi, M. Y. (1945). Bahar al-Fawaid (Mathematical Treatises). Mashhad: Astan Quds Razavi.

Nazarl, M. (2011). Dual World of Iranian Miniature. (A. Azati, Trans.). Tehran: Matn

Pakbaz, R. (2016). Encyclopedia of Art. Tehran: Farhang Moaser.

مقدمه

تاریخ فرهنگی-هنری دوره قاجار با تحولات و مسائل نوینی، ازجمله ورود و گسترش صنعت چاپ سنگی توأم بوده است. با حمایت مالی حامیان فرهنگی در شهر تبریز، اولین دستگاه چاپ سنگی شروع به فعالیت نمود و به‌مرور به دیگر شهرهای بزرگ کشور همچون تهران، اصفهان، مشهد و غیره رسید و در مدت‌زمان کوتاهی چاپخانه‌های خصوصی و غیرخصوصی متعددی آغاز به فعالیت کردند. چاپخانهٔ آستان قدس رضوی یکی از مراکز اصلی فعالیت و نشر کتاب‌های چاپ سنگی بود و آثار متعددی طی چند سال فعالیت این چاپخانه (۱۲۹۴-۱۳۴۴ ق) تولید شد. ازجمله کتاب‌های تولیدی، بحرالفوائد یا کلیات ریاضی، اثر محمد یوسف خان مهاجر هروی متخلص به ریاضی بود. این کتاب که در ۱۳۲۴ ق انتشار یافت، دارای چند بخش مختلف ازجمله وقایع تاریخی است. تصاویر این کتاب توسط سیدالشعرا خلق‌شده‌اند که با توجه به دورانی رو به افول تصویرسازی در حوزه چاپ سنگی، این هنرمند تصاویری بسیار استادانه و خلاقانه را اجرا نمود. تصویرسازی‌های این هنرمند ویژگی‌های بصری منحصربه‌فرد و قابل‌توجه بسیاری دارند که از جملهٔ آن‌ها، روش‌های مختلف در ایجاد عمق‌نمایی یا پرسپکتیو است که در مقالهٔ حاضر به آن پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

در زمینهٔ شناسایی و بررسی تصویرسازهای سیدالشعرا مطالعات مستقلی انجام نشده است و صرفاً اشاره‌هایی گذرا به اطلاعاتی کلی از این هنرمند در چند مقاله و کتاب صورت پذیرفته است. در جلد اول کتاب *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران* (۱۳۶۳) اثر محمدعلی کریم‌زاده تبریزی، شرح‌حال بسیار مختصری از سیدالشعرا آورده شده و او به‌عنوان هنرمندی معرفی گردیده که نام اصلی او ناشناخته و تعدادی اثر آبرنگی، رنگ‌روغنی، سیاه‌قلم و چاپ سنگی از او به یادگار مانده است. دراین‌بین کریم‌زاده تبریزی اشاره دقیقی به محل نگهداری این آثار یا نحوه دسترسی به آن نداشته است. در کتاب *تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی*[1] (۲۰۰۱) اثر اولریش مارزلف، معرفی مختصر از سیدالشعرا ارائه و آثار این هنرمند خیال‌انگیز معرفی شده است. مطالب مختصر مارزلف در حقیقت اشاره به اطلاعات کریم‌زاده تبریزی و تحلیلی بسیار کوتاه در پی آن است. در مقاله‌ای با عنوان «تصویرسازی انتقادی در نشریات محلی اواخر دورهٔ قاجار» (۱۴۰۰) اثر مصطفی لعل‌شاطری، به مطالعهٔ موردی نشریهٔ انتقادی کاشف‌اسرار پرداخته شده است. در این پژوهش برای نخستین بار، بر اساس شواهد موجود، یکی از دیگر حوزه‌های فعالیت سیدالشعرا (تصویرسازی نشریات) مستند و شرح کوتاهی از این هنرمند ارائه شده است. علاوه بر این، در پژوهشی جانبی که تا حدودی مرتبط با پژوهش حاضر است، لعل‌شاطری در مقاله‌ای مبسوط با عنوان «نخستین کتاب چاپی مشهد (منتخب‌القصاید، ۱۲۹۴ ق)» (۱۴۰۱) برای اولین بار به معرفی هویت چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی پرداخته است که نقطه عطفی در اطلاع‌رسانی درزمینهٔ تاریخ چاپ سنگی محسوب می‌شود. بر اساس، اندک پژوهش‌های صورت پذیرفته، تاکنون سیدالشعرا و تصویرسازی‌های بحرالفوائد، موردبررسی قرار نگرفته است و این جریان، نشانگر اهمیت و لزوم این پژوهش محسوب می‌شود.

1- Narrative Illustration in Persian Lithographed Books

روش پژوهش

در پژوهش حاضر، ۱۶ تصویر روایی از بحرالفوائد (محفوظ در مخزن کتب چاپ سنگی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی) به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی موردبررسی قرارگرفته است.

چاپ سنگی

حضور امکانات چاپ کتاب در ایران، از قدمت زیادی برخوردار نیست. اولین تجربیات جدی ایرانیان در این زمینه در دوره قاجار صورت گرفت. اولین ماشین چاپ مدرن با پشتیبانی‌های عباس میرزا نایب‌السلطنه، وارد تبریز شد. این دستگاه چاپ با تکنیک چاپ سربی کار می‌کرد و اولین نسخه‌ای که توسط این دستگاه به چاپ رسید، کتاب رسالهٔ جهادیه اثر قائم‌مقام فراهانی در ۱۲۳۳ ق بود. چاپ سربی به دلیل سخت و طاقت‌فرسا بودن فرآیند و نیز عدم خروجی ظریف و زیبا مطابق سلیقه و طبع ایرانیان، در نیمهٔ دوم قرن سیزدهم هجری کنار گذاشته شد و چاپ سنگی جانشین آن شد (Marzolph, 2001: 12). چاپ سنگی بنا به چند دلیل مهم و مؤثر توانست جایگزین چاپ سربی شود. چاپ سنگی روشی آسان‌تر و سریع‌تر، کم‌هزینه‌تر و درعین‌حال دارای ظرافت بیشتری بود و این امکان را به وجود می‌آورد که از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی موردپسند مخاطبان ایرانی در چاپ استفاده شود. هرچند که به‌طورکلی ورود صنعت چاپ به ایران در ابتدا با تأخیر زیادی اتفاق افتاد، اما بازهم با تلاش‌های عباس میرزا در ۱۲۴۹ ق، چاپ سنگی بعد از مدت‌زمان اندکی از ابداعش به ایران وارد و در تبریز اولین کتاب چاپ سنگی که نسخه‌ای از قرآن بود، به چاپ رسید. پس از شروع به کار این چاپخانه در دیگر شهرها همچون تهران احداث شد و پس از چند سال بنا بر ضرورت و نیاز جامعه، چندین چاپخانه غیردولتی در دیگر شهرها نظیر مشهد، رشت، اردبیل، همدان و غیره تأسیس شد (لعل‌شاطری، ۱۴۰۱ الف: ۶۶).

فرآیند اجرای چاپ سنگی بر اساس نوع خاصی واکنش شیمیایی توسط آلویس زنفلدر، به‌صورت اتفاقی کشف شد. خاصیت عدم درهم آمیختن آب و چربی و نیز نوعی فعل‌وانفعالات خاص بر سطح سنگ آهکی توسط اسید نیتریک موجب ایجاد امکان به وجود آوردن تصاویر و حروف روی بستر سنگ می‌شد (لعل شاطری، ۱۴۰۱ ب: ۲۰۹-۲۱۱). دراین‌بین، کم‌تجربگی چاپچیان و جدید بودن این صنعت در ایران موجب شده بود که کیفیت آثار در ایران نسبت به گذشته پایین‌تر آمده باشد، اما این آثار در نوع خود متمایز و ماندگار هستند. اصلی‌ترین عنصر بصری در آثار چاپ سنگی خط است و خط هم به‌عنوان عنصر جدا کنندهٔ شکل‌ها و هم در برخی قسمت‌ها به‌عنوان بافت به کار می‌رود. خط نقش نور و رنگ را نیز با تغییر در تراکم عهده‌دار و موجب ایجاد تیرگی و روشنی‌هایی در آثار می‌شود. عنصر پویایی و تحرک نیز با نمایش خطوط مواج مورد تأکید قرارگرفته است. به‌طورکلی، عنصر رنگ از این آثار حذف شده است. مسئلهٔ نور همچون سنت کهن نگارگری ایران رعایت شده و هیچ منبع مشخصی برای نور در آثار مشخص نشده است و صرفاً برای تأکید سطوح مجزا مثل چین لباس‌ها از هاشورهای متراکم استفاده شده است. عمق‌نمایی طبیعت‌گرایانه نیز در این تصاویر مشاهده نمی‌شود و همچون سنت نگارگری ایران از روی‌هم قرارگیری پلان‌ها و در پاره‌ای از موارد از پرسپکتیو یک نقطه‌ای به‌صورت ناقص بهره برده‌اند. تناسبات اندام‌های انسانی و ساختمان‌ها هم در اغلب موارد رعایت نشده است (حسینی‌راد و خان سالار، ۱۳۸۴: ۷۹-۸۴).

سیدالشعرا، استاد ناشناخته

متأسفانه اطلاعات دقیق دربارهٔ زندگی هنری و هویت سیدالشعرا در دست نیست. شرح مختصری از زندگی و مشخصات او در *شرح احوال و آثار نقاشان قدیم ایران* چنین آمده است: «نام اصلی این هنرمند معلوم نگردید، زیرا در چند اثر گوناگون که از این هنرمند دیده‌ام، در تمام آن‌ها خود را سیدالشعرا معرفی کرده و نام واقعی خود را ذکر نکرده است. این هنرمند، نقاش آبرنگ کار و سیاه‌قلم و رنگ‌روغنی اوایل قرن ۱۴ ق بود و در این هنرها دست داشت. از آثار او دیده‌ام: ۱. تصویر رنگ‌روغنی یکی از رجال قاجاری بود که تا حدی جالب بود و رقم داشت. (سیدالشعرا) ۲. تصویر آبرنگی دختر جوان و شادابی بود که لباس ایرانی بتن کرده و مشغول نواختن ضرب بود. رقم داشت. (سیدالشعراء). ۳. دیگر اثر سیاه‌قلمی این هنرمند که در کتاب عین‌الوقایع و در صفحه ۱۸۴ آن چاپ‌شده. تصویر شورش سپاه کابل برضد مورژ کیوناری سفیر انگلیس بود که سربازان شورشی با تمام سورسات جنگی به سفارت حمله کرده و مأمورین سفارت نیز به دفاع از خود مبارزه می‌کردند. منظره شهر کابل و قیافه سربازان دیدنی

بود و در روی یکی از آجرهای سفارت رقم داشت (عمل سیدالشعراء ۱۳۲۲)» (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳: ۱/۲۳۰-۲۳۱).

سیدالشعرا در زمینهٔ تصویرسازی برای نشریات و جراید نیز فعال بود، هرچند که به خاطر ماهیت انتقادی نشریات دوران قاجار نمی‌توان به‌طور قطعی هنرمندان آن را شناسایی کرد، اما طبق پژوهش‌های صورت گرفته و بررسی کیفیت تصاویر در نشریهٔ کاشف اسرار چاپ مشهد، هنرمند تصاویر انتقادی و بسیار استادانهٔ این نشریه را سیدالشعرا می‌دانند (لعل‌شاطری، ۱۴۰۰: ۷۹). بااین‌حال، آنچه مشهود است، این هنرمند در حدود ۱۳۱۹ ق الی ۱۳۲۳ ق در چاپخانهٔ آستان قدس رضوی فعالیت داشت. در توصیف تکنیک او این‌گونه آمده است که تصاویر سیدالشعرا در بحرالفوائد حالتی غیرواقعی و خیال‌پردازانه دارند. صحنه‌های نبرد در این کتاب، چه در تصاویر تاریخی و چه در تصاویر خیالی، به شیوه‌ای سنتی اجراشده‌اند. در تصاویر سیدالشعرا به طرز عجیبی حالتی متقارن در ساختارهای پیچیده و شلوغ دیده می‌شود. درنتیجه یک ترکیب نسبتاً متقارن درصحنه‌های نبرد ایجادشده است. درمجموع می‌توان از این هنرمند به‌عنوان یک استاد واقعی نام برد، آن‌هم در دورهٔ روبه‌زوال تصویرسازی، چراکه در این دوره، تصاویر فراوانی با کیفیت متوسط تولید می‌شده است (Marzolph, 2001: 45).

بحرالفوائد (کلیات ریاضی)

هرچند چاپ سنگی با ورود به ایران در دو کانون اصلی تبریز و تهران آغاز به کار کرد، اما پس از چند دهه، در شیراز، اصفهان، مشهد، انزلی، رشت، اردبیل، همدان، خوی، یزد، قزوین، کرمانشاه، کرمان، گروس و کاشان، چاپخانه‌هایی تأسیس شد. در دوران فعالیت چاپ سنگی در ایران، چاپخانه‌های متعددی در مشهد فعال بودند، اما اطلاعات موجود دربارهٔ آنان بسیار اندک است. مبنی بر شواهد مستندِ در دسترس، نخستین چاپخانه مشهد در مجاورت حرم امام رضا(ع) و زیر نظر آستان قدس رضوی تأسیس شد. بر اساس جدیدترین یافته‌های آرشیوی، پس از آغاز به کار چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی (۱۲۹۴ ق) طی پنج دهه (تا ۱۳۴۴ ق) کتاب‌های متعددی با درون‌مایه‌های گوناگون مذهبی، ادبی، فقهی و تاریخی با همکاری مؤلفان و مترجمان با استادان چاپ و حامیان مالی تولید شد که تاکنون حدود بیست‌وهشت عنوان از آن‌ها موردشناسایی قرارگرفته است (لعل‌شاطری، ۱۴۰۱ ب: ۶۶-۶۸).

بحرالفوائد و یا کلیات ریاضی ازجمله آثار انتشاریافته در چاپخانهٔ آستان قدس رضوی محسوب می‌شود، چنانکه در پایان کتاب، به این موضوع اشاره شده است. پدیدآورندهٔ آن محمد یوسف مهاجر هروی (شاعر و نویسنده افغان) متخلص به ریاضی می‌باشد. او، در ۱۲۸۹ ق در هرات به دنیا آمد و در ۱۳۰۲ ق که هیئتی از طرف کشور انگلیس تحت نظر روسیه برای تعیین حدود مرزی افغانستان و آخال وارد افغانستان شد و محمد یوسف جوان به‌عنوان دستیاری به خدمت در این هیئت مشغول شد و به طبع برای تسلط بهتر به امور دولتی به مطالعهٔ تاریخ و جغرافیا پرداخت. در ۱۳۰۹ ق خاندان محمد یوسف به خاطر بروز اختلافات داخلی و قومی مجبور به ترک افغانستان شدند و در خراسان مرحلهٔ جدیدی از زندگی را آغاز کردند. در این کتاب تمامی آثار این نویسنده گردآوری‌شده است که عبارت‌اند از: ۱. بیان‌الوقایع: شرح زندگانی مؤلف. ۲. ضیاءالمعرفه: شرحی دربارهٔ حکایات رویدادهایی که مؤلف شاهد آن‌ها بوده است. ۳. عین‌الوقایع: دربارهٔ تاریخ افغانستان. ۴. دفتر دانش: در رابطه با علوم متفرقه. ۵. پرسش و پاسخ‌ها با چند تن از رجال حکومتی و مذهبی. ۶. دیوان غزلیات: تحت عنوان فیض روحانی. ۷. منبع‌البکاء: شامل اشعار مرثیه. ۸. تخمیسات. ۹. رباعیات. ۱۰. بخش پریشان: در مطالب متفرقه. ۱۱. شرح مختصری دربارهٔ احوال شهرهای برجسته تحت عنوان اوضاع البلاد. ۱۲. خاتمهٔ کتاب که در آن مسائل میان دو دولت روس و ژاپن بررسی شده است (مهاجر هروی، ۱۳۲۴: ۱-۶).

کتاب موردبررسی در ابعاد ۳۳×۴۳ cm به فارسی و با کتابت محمدحسین هروی به خط نستعلیق (۵۷۲ صفحه) و با نقاشی‌های سیدالشعرا زیر نظر میرزا آقا طهرانی (استاد چاپ)، منتشرشده است. پس از صفحهٔ آستربدرقه در اولین صفحهٔ کتاب در لت سمت چپ مشخصات کتاب درون کادری مذهب شده شامل فهرست، محل نشر، قیمت و همین‌طور اشاره به نام مظفرالدین شاه پادشاه وقت آورده شده است. دو صفحهٔ پایانی شامل فهرست فرهنگ کتاب است که در ابتدای این فهرست توضیح کوتاهی در رابطه با اشتباهات سهوی در نگارش کتاب که

به خاطر کاتب رخ‌داده، از مخاطبان عذرخواهی شده است.

پرسپکتیو در تصویرسازی‌های بحرالفوائد[1]

پرسپکتیو یا ژرف نمایی روشی برای نمایش فضای سه‌بعدی در یک سطح تخت و کم‌عمق است. پرسپکتیو در هنر روشی برای طراحی است که هنرمند با کاهش اندازهٔ اشیای دور و یا هم‌گرایی خطوط موازی واپس رونده از چشم مخاطب، عمق در تصویر ایجاد می‌کند (پاکباز، ۱۳۹۵: ۳۷۹). پرسپکتیو در هنر غرب و هنر نگارگری ایران چند حالت مختلف را شامل می‌شود. پرسپکتیو خطی که اولین نشانه‌های آن را می‌توان در هنر رنسانس جست‌وجو نمود و نمونهٔ موردقبول پرسپکتیو غربی است که شروع ابداع و گسترش آن توسط هنرمندانی همچون فیلیپو برونولسکی معمار و ماساچو نقاش بوده است. سه نظام اصلی پرسپکتیو خطی شامل یک نقطه‌ای، دو نقطه‌ای و سه نقطه‌ای است که تمامی این موارد به شیوهٔ نگریستن هنرمند به موضوع و یا صحنه بستگی دارند (اوکویرک و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۷۰-۲۷۳). پرسپکتیو در هنر ایران مبتنی بر مشاهدات عینی و حس بینایی نیست که بیننده از یک سمت مشخص در حال تماشای تصویر باشد، بلکه امر پرسپکتیو در هنر ایران با زوایای متعددی که بنا بر تصمیم هنرمند اتخاذ شده‌اند، معنا می‌گیرد (دلفانی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۳۰). در نگارگری ایران از حدود قرن هشتم هجری به بعد، امکان ایجاد فضای لازم جهت به‌کارگیری روش‌های خاص ایرانیان در امر ژرف نمایی به وجود آمد. به‌طورکلی شش نوع ژرف نمایی در هنر ایران مشهود است.

۱. انبوه‌نگاری: این روش شامل قرار دادن پی‌درپی پیکره‌ها در چند ردیف پشت سر یکدیگر است که در تمامی ردیف‌ها اندازهٔ پیکره‌ها ثابت بوده و کوچک‌تر نمی‌شوند. ۲. انجمن‌نگاری: این شیوه مشابه روش انبوه‌نگاری است، با این تفاوت که بخش بیشتری از پیکره‌های ردیف‌های بالایی مشهود هستند و پیکره‌های ردیف‌های بالایی بخش بیشتری از تصویر و زمینه را اشغال کرده‌اند. ۳. بوستان‌نگاری (نماهای محدود): این شیوه به معنای نمایش منظرهٔ باغ و بوستان نیست. در این روش هنرمند پیکره‌ها را در یک فضای باز به‌طور گسترده جانمایی و سپس میان آن‌ها را با عناصر طبیعی پر می‌کند. در این روش بلندای قامت پیکره‌ها از فاصلهٔ بین آن‌ها بیشتر است. ۴. صحرانگاری (نماهای گسترده): این روش مشابه با شیوهٔ بوستان‌نگاری کاربرد دارد، با این تفاوت که فاصلهٔ میان پیکره‌ها از بلندای قامت آن‌ها بیشتر است و پیکره‌ها در یک فضای گسترده‌تر و به شکل فشرده‌تر پخش شده‌اند. ۵. ژرف نمایی با لایه‌های میانجی: در این روش علاوه بر بهره‌گیری از اصول بالا، با ایجاد فضاها و لایه‌های جداکننده‌ای مانند تپه‌ها، میان پیکره‌ها فاصله ایجاد می‌شود. ۶. ژرف نمایی ساختمانی: در این شیوه، ژرف نمایی پیکره‌ها در کنار یک سازهٔ معمارانه ایجاد می‌شود. فضاهای ایجادشده شامل دو بخش درونی و بیرونی هستند. در بسیاری از آثار هنرمندان ایران، تعدادی از این روش‌ها به‌طور هم‌زمان در اثر استفاده شده‌اند (کشمیری و همکاران، ۱۳۹۷: ۸۱-۸۸).

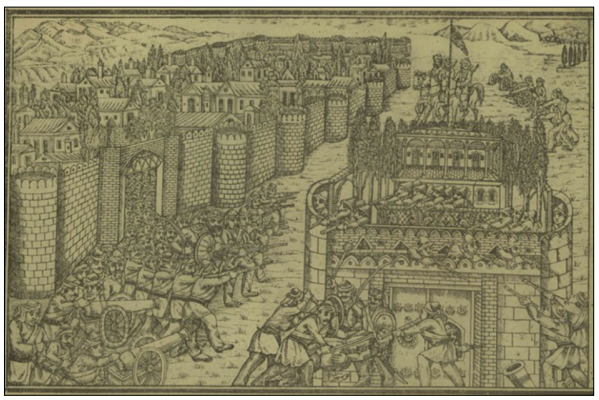
تکثر در زوایای دید، یکی از ویژگی‌های اصلی هنر ایران است که به شکل‌های مختلف بسته به ترکیب‌بندی و ماهیت اثر، اتفاق می‌افتد (نظرلی، ۱۳۹۰: ۱۱۲). کاربرد پرسپکتیو در هنر غرب در حقیقت برای طبیعی و عینی نشان دادن عالم بیرون در نقاشی است، اما این امر در ارتباط با هنر ایرانی، صدق نمی‌کند (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۳: ۱۰۹). در پرسپکتیو هنر ایرانی، قواعد پرسپکتیو خطی رعایت نمی‌شود و برای نمایش عمق، مکان‌ها را به یکدیگر متصل نمی‌کنند، بلکه از یک ساختار متشکل از پلان‌های پیوسته و یا ناپیوسته بهره می‌برند که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند که کلیت این مجموعه از یک زاویهٔ روبهرو و از بالا مشاهده می‌شود (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۴: ۲۳۵). درمجموع، می‌توان اشاره کرد که هنر غرب بر اساس الگوهای طبیعت‌گرایانه، هنرِ به تصویر کشیدن طبیعت و دنیای مرئی‌ها است، اما هنر شرق به‌ویژه ایران، در جست‌وجوی مرئی کردن نامرئی‌ها است (خلج امیرحسینی، ۱۳۹۱: ۴۶).

در دوره قاجار با ورود تأثیرات هنر غرب به ایران، هنرهای سنتی دستخوش تحولاتی شد. از جملهٔ این تحولات را می‌توان در زمینهٔ مسئلهٔ پرسپکتیو دنبال نمود. هنرمندان قاجار در تلاش بودند که در یک فضای تخت و دوبعدی تا

۱- اغلب تصاویر این کتاب، در بخش عین‌الوقایع (مطالبی در ارتباط با تاریخ افغانستان) قرار دارند (از صفحهٔ ۵۸ تا صفحهٔ ۳۶۶). در شروع این بخش، مؤلف ابتدا به ستایش پروردگار پرداخته و سپس از ظلم حاکمانی که با رفتارها و تصمیم‌گیری‌هایشان موجب اشاعهٔ شرایط سخت شده‌اند، شکوه می‌کند و با دلسوزی و مشقت از اوضاع و احوال وطن خود می‌نویسد. تعداد دیگری از این تصاویر در فصل خاتمه که شامل شرح جریانات و اختلافات روسیه و ژاپن است، قرار دارند.

حد زیادی از پرسپکتیو طبیعت‌گرای غربی تبعیت کنند، بدین منظور آن‌ها روی سطوح تخت در نقاشی‌هایشان به انجام سایه‌روشن کاری پرداختند (کن‌بای، ۱۳۹۱: ۱۲۵). سیدالشعرا به‌عنوان یکی از هنرمندان متأخر این دوران نیز به‌احتمال‌زیاد تحت تأثیر این تحولات بود. بدین منظور برای دستیابی به پاسخی دقیق‌تر به بررسی تصویرسازی‌های او به لحاظ نحوهٔ به‌کارگیری پرسپکتیو خواهیم پرداخت.

همان‌طور که اشاره شد، هنرمندان ایرانی پس از مدتی برای ایجاد فضایی عمیق‌تر، در اغلب آثارشان از کادرهای عمودی به‌جای تصاویر افقی بهره بردند، در میان تصاویر بحرالفوائد صرفاً پنج تصویر افقی وجود دارد. تصویر ۱، در یک ترکیب‌بندی افقی اجرا و برخوردار از چند پلان بندی است. باوجوداینکه زاویهٔ دید مخاطب از بالا و روبه‌رو لحاظ شده است، اما ساختمان سمت راست تصویر به روش پرسپکتیو تک نقطه‌ای و فضای شهری سمت چپ و ساختمان‌های داخلش به‌صورت پرسپکتیو دو نقطه‌ای اجراشده‌اند. تودهٔ پیکره‌های سمت چپ تصویر تقریباً به شیوهٔ غربی به عمق رفته‌اند. اکثر پیکره‌هایی که دورتر شده‌اند به لحاظ اندازه نسبت به پیکره‌های جلوتر کوچک‌تر و همچنین هنرمند با اختصار در طراحی آن‌ها، به‌نوعی پرسپکتیو جوی را به کار گرفته است. دراین‌بین، دو نکتهٔ قابل‌تأمل وجود دارد. اول آنکه در همین بخش از تصویر تعدادی از سربازها باوجود دورتر قرار گرفتن، درشت‌هیکل تصویر شده‌اند و دیگر آنکه این امر ژرف نمایی جوی در ارتباط با پیکره‌های سمت راست (به‌جز ردیف توپ‌های بالای کادر) رعایت نشده است و هنرمند برای عمق نمایی افراد سمت راست تصویر، بیشتر از شیوه‌های ایرانی استفاده کرده است. شیوهٔ ژرف نمایی ساختمانی در سمت راست مشهود است. برخلاف پرسپکتیو تک نقطه‌ای خود ساختمان که نمای دورتر ساختمان نسبت به بخش جلویی بسیار کوچک‌تر کار شده است، پیکره‌های بیرون و درون ساختمان هم‌اندازه ترسیم‌شده‌اند. گروه سواره‌نظام نیز در اندازه‌ای نسبتاً بزرگ بالای سر ساختمان قرار دارند. با توجه به پیچیدگی و اهمیت ترکیب‌بندی در آثار سیدالشعرا می‌توان دریافت که هنرمند برای ایجاد توازن در این صحنهٔ شلوغ و پرتحرک و ایجاد فرصت برای چشم مخاطب که به یک اندازه به‌تمامی قسمت‌های تصویر توجه کند، قواعد پرسپکتیو را برهم زده و در هر قسمت از کادر بسته به نیاز در ایجاد هماهنگی و تعادل در تصویر، از یک شیوهٔ خاص برای عمق نمایی بهره برده است. چاپ سنگی به علت حذف رنگ و اتکا به خط، امکان ایجاد تمایز و نقطهٔ توجه به کمک رنگ و یا نور و سایه‌های شدید را به هنرمند نمی‌دهد. درنتیجه احتمال آن وجود دارد که سیدالشعرا به علت محدودیت در عناصر بصری، استثناهایی را در این تصویر قائل شده باشد، مانند سوارکاران که قامتشان از انتهای شهر نیز بلندتر است.



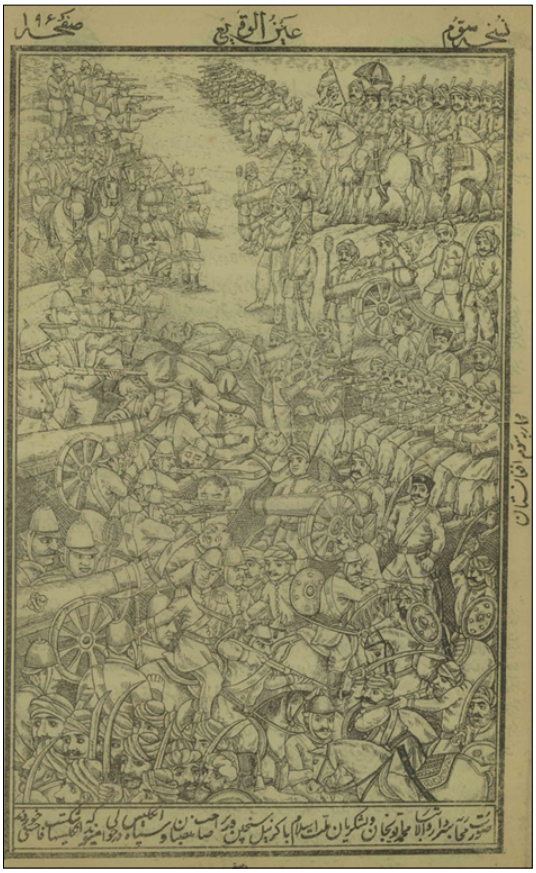
تصویر ۱: صورت شورش سپاه کابل بر ضد موژر کیوناری سفیر انگلیس

Image 1: The depiction of the uprising of the Kabul Corps against Major Kiunari, the British Ambassador.

در تصویر ۲، به‌کارگیری هم‌زمان چند روش مختلف در ژرف نمایی در یک کادر عمودی مشاهده می‌شود. زاویهٔ دید از روبه‌رو و بالا است. در سمت راست، دیوارهای اطراف شهر به روش پرسپکتیو تک نقطه‌ای و خود ساختمان‌های شهر به روش دو نقطه‌ای اجراشده‌اند و همین‌طور پرسپکتیو جوی در خلاصه نگاری ساختمان‌های دورتر مشهود است، اما قسمت‌های دیگر تصویر (به‌جز بخش بالا، سمت چپ) کاملاً به شیوه‌های ایرانی ژرف نمایی شده‌اند. گروه پیکره‌های سمت چپ تصویر به شیوهٔ ژرف نمایی انبوه‌نگاری اجراشده‌اند، اما پیکره‌های سمت راست و بالای منظرهٔ شهر بیشتر تابع قوانین پرسپکتیو غربی هستند و با دورتر شدن کوچک‌تر و خلاصه‌تر دیده می‌شوند. در انتها نیز هنرمند از روش ژرف نمایی با لایه‌های میانجی تپه‌ها، ردیف سربازها را در یک مقیاس ثابت از یکدیگر تفکیک نموده است. در قسمت منظرهٔ سمت چپ و بالای کادر بنایی در دوردست مشاهده می‌شود که به شیوهٔ پرسپکتیو دو نقطه‌ای طراحی شده است.

تصویر ۲: جنگ ژنرال محمد جان خان و غازی‌های افغان
The war of General Mohammad Jan Khan and the Afghan Ghazies :۲ Image

در تصویر ۳، نمایش بصری وقایع در یک کادر عمودی انجام‌یافته و زاویهٔ دید در این تصویر نیز از روبهرو و بالا است. عمدهٔ این تصویر به روش ژرف نمایی انبوه‌نگاری اجرا شده، اما نیمهٔ بالایی تصویر از پرسپکتیو خطی و همچنین جوی بهره برده است، البته نکتهٔ حائز اهمیت برهم زدن قوانین دقیق پرسپکتیو در این بخش بالایی تصویر است که گروه فرماندهٔ جنگ و همراهانش برخلاف موقعیت قرارگیری در فضایی دورتر از جلوی صحنه، با مقیاسی بزرگ و همچنین با جزئیات به نمایش درآمده‌اند. علت این امر علاوه بر ایجاد تعادل و تمرکز در تصویر می‌تواند اهمیت نقش این فرد در روایت باشد. مطابق با رسم رایج هنر ایران که اشخاص مهم در اندازه‌هایی بزرگ به طرح درمی‌آیند، این مورد را می‌توان در ساحت پرسپکتیو مقامی بازتعریف کرد.



تصویر ۳: محاربه سردار محمد ایوب خان و لشکریان اسلام با کرنیل سنچین
Image 3: The battle between Commander Mohammad Ayub Khan and the Islamic soldiers against Colonel Sanchin.

تصویر شمارهٔ ۴ در یک کادر افقی به انجام رسیده و در این مورد نیز، زاویهٔ دید از روبهرو و بالا تنظیم شده است. در قسمت پلان جلو و سمت چپ کادر گروه سواره‌نظام به شیوهٔ انبوه‌نگاری ترسیم شده‌اند و در ادامهٔ پلان جلویی سربازهای در حال نبرد به روش بوستان‌نگاری در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و در بخش بعدی تصویر، سمت چپ تپه‌ای مشهود است که به‌عنوان لایهٔ میانجی ایجاد بعد و عمق در تصویر قرار دارد و در پشت تپه گروهی از سربازها ایستاده‌اند که بخش انتهایی این ردیف به شیوهٔ خطی و جوی به ژرفا رفته است. مجدداً تپهٔ بلندتر دیگری در قسمت بعد این بخش قرارگرفته که سرباز و توپچی را از ردیف سربازان جلویی جدا می‌کند، بی‌آنکه اندازهٔ پیکرهٔ این سرباز و توپچی به‌تناسب دورتر شدنشان کوچک‌تر شده باشد. در ادامهٔ همین بخش در گوشهٔ کادر سمت چپ دو سرباز به شکلی مبهم طراحی شده‌اند که این امر موجب ایجاد ژرف نمایی جوی در آن‌ها شده است. این دو سرباز انتهایی صرفاً به شکل مبهم و خلاصه‌وار طراحی شده‌اند

و از لحاظ اندازه و مقیاس تغییر چندانی در آن‌ها دیده نمی‌شود و این احتمال وجود دارد که طراحی مبهم آن‌ها توسط هنرمند نه به دلیل ایجاد پرسپکتیو جوی، بلکه به دلیل محدودیت در اجرای جزئیات در این مقیاس بوده باشد. در سمت راست کادر این تصویر، نمایی از فضای شهری مشهود است که به شیوهٔ پرسپکتیو دو نقطه‌ای اجرا گردیده، اما در لابه‌لای پوشش گیاهی بخش جلوی دیوار شهر دو سر مشاهده می‌شود که به لحاظ اندازه با مقیاسی نزدیک به دیگر پیکره‌های نزدیک‌تر اجراشده‌اند و دیوار جلوی آن‌ها به‌نوعی پرسپکتیو ساختمانی برای آن‌ها ایجاد نموده است. به‌بیان‌دیگر، هنرمند در این بخش از تصویر، تلفیقی از ژرف نمایی ایرانی و غربی را در یک سوژهٔ واحد به کار گرفته است.

تصویر ۴: جنگ اهالی هرات با سردار محمد ایوب خان

Image 4: The war of the people of Herat against Commander Mohammad Ayub Khan

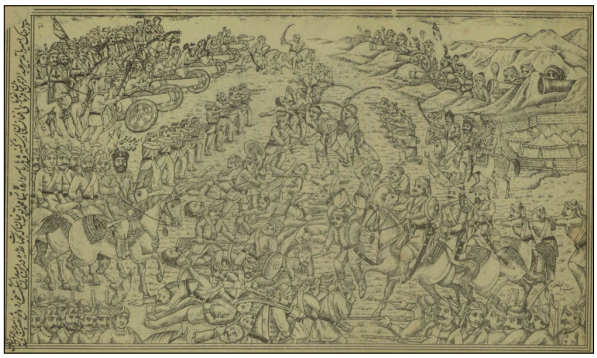
تصویر ۵، در یک کادر عمودی و با زاویهٔ دید مشابه با موارد قبلی اجرا و پلان بندی در آن مشهود است. در پلان جلویی روش انبوه‌نگاری در نحوهٔ چیدمان سربازان در حال جنگ دیده می‌شود و در قسمت بالایی این بخش شیوهٔ انجمن‌نگاری به‌کاررفته است، چراکه بخش بیشتری از بدن پیکره‌ها قابل‌رؤیت است. شیوهٔ انجام ژرف نمایی در یک‌سوم بالایی تصویر تغییریافته و هم‌زمان از قواعد ایرانی و اروپایی در بخش استفاده شده است. تودهٔ پیکره‌ها به روش صحرا نگاری در تصویر قرار گرفته‌اند و درعین‌حال درون هر توده یک پرسپکتیو خطی ملایمی مشاهده می‌شود که سربازان در انتهای ردیف‌ها کمی کوچک‌تر تصویر شده‌اند. در انتهای دو سمت کادر مجدداً یک استثنا و ایجاد پرسپکتیو مقامی برای فرماندهان دو طرف جنگ به‌عنوان شخص ارزشمند تصویر مشاهده می‌شود.

تصویر ۵: محاربه سردار محمد ایوب خان در نقطه کاریز

Image 5: The battle of Commander Mohammad Ayub Khan at the Kariz outpost

در تصویر ۶، به علت نمایش میدان پرازدحام جنگ و شلوغی‌های حاصل از نبرد، شیوه‌های ژرف نمایی دچار برهم ریختگی‌های مشهودی شده است. در این تصویرسازی شیوه‌های انبوه‌نگاری، انجمن‌نگاری، صحرا نگاری، بوستان‌نگاری و ژرف نمایی با لایه‌های جداکننده وجود دارد و درعین‌حال در بخش‌هایی با کوچک‌تر شدن مقیاس افراد دورتر، همچون ردیف توپ‌های سمت چپ، به‌نوعی تصویر از پرسپکتیو خطی تبعیت کرده است. نکتهٔ مهم در ایجاد یک تعادل نامحسوس در این آشفتگی، ایجاد چهار نقطهٔ متمایز و بزرگ‌مقیاس در چهار سمت گوشه‌های کادر است: دو سوارکار در قسمت جلوی سمت راست و چپ، دو توپچی مخفی‌شده در پشت تپه‌های سمت راست و توپ جلویی در ردیف توپ‌های سمت چپ که این موارد نسبت به موقعیت مکانی خود بزرگ‌تر از نزدیکان خود طراحی شده‌اند و همین امر موجب ایجاد نظمی نسبی در این شلوغی و ازدحام شده است. مسئله‌ای که در این تصویر به نظر می‌رسد این است که هنرمند

در این مورد تلاشی آگاهانه و عامدانه برای ایجاد و طراحی اصول و سازمان ژرف نمایی نکرده است و صرفاً با هدف پر کردن تصویر و نمایش رویدادهای مختلف نبرد دست به ایجاد تغییر در اندازه‌ها و دوری و نزدیکی عناصر برده است.



تصویر ۶: جنگ امیر عبدالرحمن خان فرمانفرمای افغانستان در شهر کهنه قندهار با سردار محمد ایوب خان

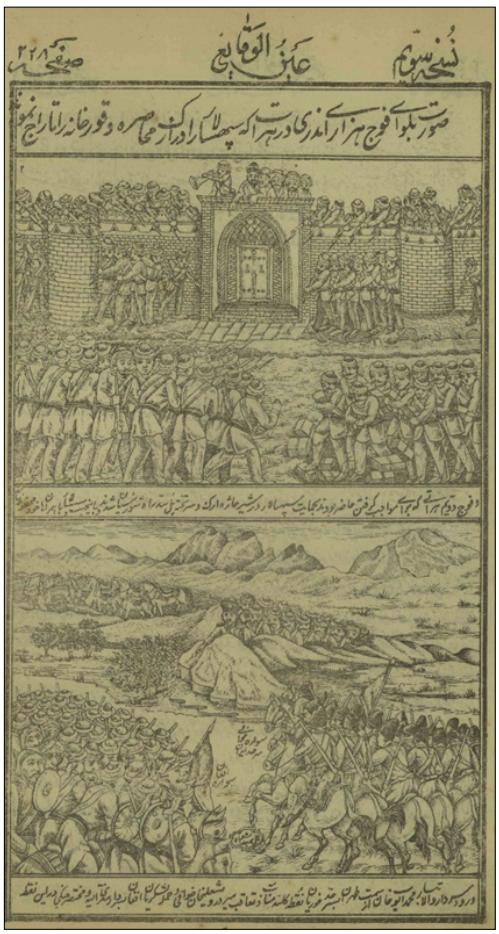
Image 6: The war of Amir Abdul Rahman Khan, the ruler of Afghanistan, in the ancient city of Kandahar against Commander Mohammad Ayub Khan

بهره‌گیری از کادر عمودی برای ایجاد عمق بیشتر، در تصویر ۷ مشهود است. سرتاسر این فریم مملو از پیکره‌های مختلف است که در هر قسمت مشابه تصاویر پیشین، روشی خاص برای ژرف نمایی اتخاذ شده است. تپه و خیمه‌ها در نقش لایه‌های جداکننده، موجب ایجاد فضاهایی برای استراحت نگاه مخاطب و شفاف‌تر شدن تصویر حضور یافته‌اند و گروه‌های پیکره‌ها به شیوه‌های انبوه‌نگاری و انجمن‌نگاری در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. دو نکته در این تصویر بسیار جالب‌توجه است. نخست نحوهٔ نمایش تخت مسیر رودخانه که بی‌تغییر در اندازه، از دورترین نقطه در بالای کادر تا قسمت جلویی تصویر به مسیر خود ادامه داده است. در حقیقت حضور این نوار باریک از آب در میانهٔ تصویر، موجب ایجاد نظم و تفکیک بصری گردیده، هرچند که احتمال اینکه هنرمند طبق عادتی که از هنر سنتی پیشینیان با خود به همراه داشته است دست به طراحی این‌چنینی رودخانه زده باشد، بیشتر است، چراکه این رودخانه با زاویهٔ دید از روبهرو و بالا همچون شیوهٔ رایج در منظره‌نگاری هنر ایران کار شده است. نکتهٔ دیگر، نحوهٔ به تصویر درآوردن پل در میانهٔ تصویر است. دشواری استفاده از پرسپکتیو غربی برای هنرمند در این مورد کاملاً مشهود است. باوجود قرارگیری پل، دقیقاً روبهروی نگاه مخاطب، هنرمند فضای زیر پل را با حالتی که دفرمه شده به تصویر درآورده است. گویا او در تلاش بوده است که پرسپکتیو دو نقطه‌ای را در بخش اعمال نماید، هرچند که بخش رویی پل و پله‌ها از روبه‌رو و به شیوهٔ تک نقطه‌ای طراحی شده است. در سمت راست، بالا، ردیفی از چادرهای اردوگاه سربازان وجود دارد که هرچه دورتر می‌شوند بسیار کوچک‌تر گردیده و درست در بخش بالایی این قسمت سواره‌نظام در مقیاسی بسیار بزرگ‌تر حضور یافته‌اند، به‌نحوی‌که چادرهای انتهایی از پای اسب‌ها کوچک‌تر هستند. هرچند که این پرسپکتیو مقامی برای این گروه سواره موجب پررنگ‌تر شدن اهمیت و جایگاه آنان در تصویر شده است، اما با روش کوچک نمایی چادرها سنخیتی ندارند و این کنار هم قرارگیری بدون ارتباط منطقی این دو قسمت، به نحوی اشاره به بی‌توجهی سیدالشعرا به انجام کامل و صحیح روش‌های پرسپکتیو چه ایرانی و یا چه غربی می‌تواند باشد. درواقع، این هنرمند در بخش‌هایی از تصاویر بیشتر به دنبال ایجاد ترکیب‌بندی‌های متقارن و متعادل بوده است و نه تبعیت از اصول پرسپکتیو.

تصویر ۷: کمیسیون انگلیس در سرحد هرات برای تعیین حدود و صورت میدان جنگ

Image 7: The British Commission at the border of Herat to determine the boundaries and assess the battlefield.

در تصویر ۸، کادری عمودی مشاهده می‌شود که به دو بخش افقی فوقانی و تحتانی تقسیم گردیده است. نوع ژرف نمایی در این دو فریم بسیار ساده در نظر گرفته شده است. در بخش فوقانی، ژرف نمایی ساختمانی و در بخش جلویی تصویر، پیکره‌ها به روش انبوه‌نگاری اجراشده‌اند. بخش تحتانی این تصویر دارای ژرف نمایی با لایه‌های جداکننده و همچنین شیوهٔ انبوه‌نگاری است. نکتهٔ قابل‌توجه در این تصویر، نوع نمایش عناصر بصری مستطیل‌شکل جلوی سنگفرش دروازهٔ ساختمان است که برخلاف نوع زاویهٔ دید از روبهرو و تک نقطه‌ای ساختمان، این بخش به شکل دو نقطه‌ای ژرف نمایی شده است.



تصویر ۸: بلوای برج هزاری اندری در هرات که سپهسالار را در ارگ محاصره و قورخانه را تاراج نمودند

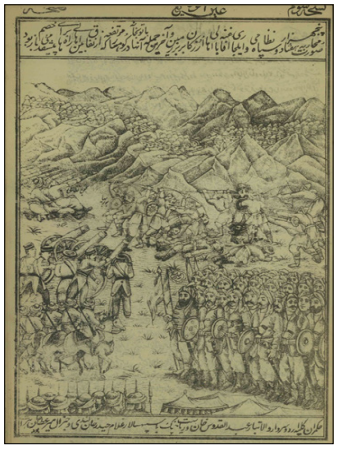
Image 8: The Battle of the Hezari Andari Towers in Herat, where the commander besieged the citadel and looted the Ghoorkhane.

در تصویر ۹، همانند موارد قبلی، هم‌زمان از چند شیوهٔ مختلف ژرف نمایی استفاده شده است. مسئلهٔ پرسپکتیو در این تصویر کاملاً دچار تغییر گردیده و تا حد زیادی می‌توان خلاف پرسپکتیو خطی را در اینجا مشاهده کرد. در پلان جلویی تصویر و سمت راست که نزدیک‌ترین بخش به مخاطب است، پیکره‌ها و خیمه‌های سربازان در کوچک‌ترین مقیاس نسبت به دیگر بخش‌ها، به تصویر درآمده‌اند. در پلان جلویی، هر چه افراد از جلوی تصویر دورتر و به خیمه‌ها نزدیک‌تر می‌شوند، پرسپکتیو جوی در آن‌ها بیشتر بروز پیدا می‌کند. البته که باید مجدد یادآور شد، ممکن است علت این امر به دلیل محدودیت در اجرای جزئیات در تکنیک چاپ سنگی در مقیاس کوچک بوده باشد. در سمت چپ پلان جلو دو ردیف سرباز به شیوهٔ انبوه‌نگاری اجراشده‌اند که سربازهای ردیف بالایی از ردیف جلویی بزرگ‌تر هستند و نکتهٔ قابل‌توجه این است که در شیوهٔ انبوه‌نگاری، اندازهٔ لایه‌های مختلف پیکره‌ها یکسان در نظر گرفته می‌شود. در نوار میانی تصویر یک ردیف پیوسته از سربازها حضور دارند که در حال محاصرهٔ فرماندهٔ دشمن هستند، باوجود دورتر شدن افراد در سمت راست کادر، اندازهٔ پیکره‌ها تغییری نیافته است. در قسمت بالایی و سمت چپ تپه‌هایی مشهود هستند که به‌عنوان لایه‌ای جداکننده عمل می‌کنند و با ایجاد یک تمایز و جدا افتادگی در فضای قرارگیری فرمانده و ملازمانش، موجب ایجاد تمرکز بصری شده‌اند. البته در این مورد، بزرگ‌تر نشان دادن این گروه از افراد نیز بی‌تأثیر نبوده است. درواقع، این قسمت از تصویر به‌عنوان لحظه‌ای مهم در روایت با روش پرسپکتیو مقامی دارای ارزش بصری بیشتری شده است. هنرمند در این تصویر با کوچک‌تر نشان دادن پیکره‌ها در پلان جلویی هم فضای بیشتری را برای نمایش درگیری و تعداد بیشتر سربازان ایجاد کرده است و هم با کاهش میزان تحرک تصویر در این پلان، به کمک کوچک‌تر نشان دادن که نمایش دهندهٔ درگیری دو طرف است و انرژی بصری بالایی دارد، موجب انتقال تمرکز نگاه مخاطب به بخش بالایی تصویر به‌عنوان قسمت مهم رویداد شده است. در این تصویر نیز می‌توان نتیجه گرفت که سیدالشعرا فارغ از پایبندی به اصول دقیق پرسپکتیو ایرانی و یا اروپایی، بسته به موقعیت و اتفاقات در حال رخ دادن، به کوچک و یا بزرگ‌نمایی عناصر تصویر پرداخته و در هر قسمت مبنی بر شرایط و ملاحظات ترکیب‌بندی و ثبات تصویر، تصمیم به ایجاد تغییر در این اصول گرفته است.

تصویر ۹: محاربه لشکریان امیر عبدالرحمن خان با قشون سردار محمد اسحق خان

Image 9: The battle between the soldiers of Amir Abdul Rahman Khan and the Qushun Commander Mohammad Eshagh Khan

تصاویر ۱۰ و ۱۱ به‌عنوان مواردی مستثنا در این مجموعه، نسبتاً به‌طور کامل از روش‌های ژرف نمایی ایرانی در آن‌ها استفاده شده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، در تصویر ۱۰ از روش‌های انبوه‌نگاری، صحرا نگاری و ژرف نمایی با لایه‌های جداکننده پیروی گردیده و در تصویر ۱۱ در یک ترکیب‌بندی فشرده و در چند پلان پیوسته، از روش‌های انبوه‌نگاری، ژرف نمایی با لایه‌های جداکننده و در یک‌سوم بالایی تصویر از روش انبوه‌نگاری و صحرا نگاری استفاده شده است.



تصویر ۱۰: محاربه هفتاد و پنج هزار سپاه نظامی و ایلجاری افاغنه با اهالی اُرزگان بربر زمین

Image 10: The battle between seventy-five thousand Afghan military forces and the Uruzgan Barbar tribespeople.

تصویر ۱۱: محاربه عساکر امیر عبدالرحمن خان در کتور زمین که اهالی آن را کافر بزپوش و کافر سیاه‌پوش می‌نامند.

Image 11: The battle of Amir Abdul Rahman Khan's soldiers in Kotur land, where its inhabitants refer to them as infidels wearing goat skins and black-clad infidels.

در تصویر ۱۲، مجدداً رویکردی تلفیقی از دو روش ایرانی و اروپایی در پرسپکتیو مشاهده می‌شود. روش انبوه‌نگاری و صحرا نگاری در عمدهٔ قسمت‌ها به‌کاررفته است و در این تصویر بجای پرکردن فضای بین گروه پیکره‌ها در روش صحرا نگاری با عناصر طبیعی، هنرمند از دود توپ و تفنگ‌ها استفاده نموده است. در نوار بالایی این تصویر، روش عمق‌نمایی خطی برای ردیف سربازها قابل‌مشاهده است. در نمای کلی این تصویر، کوچک‌تر شدن تدریجی افراد دورتر و گروه‌های دورتر موجب ایجاد فضایی بسیار عمیق شده است.

تصویر ۱۲: صورت جنگِ عثمانیان که گشتند غالب بر یونانیان

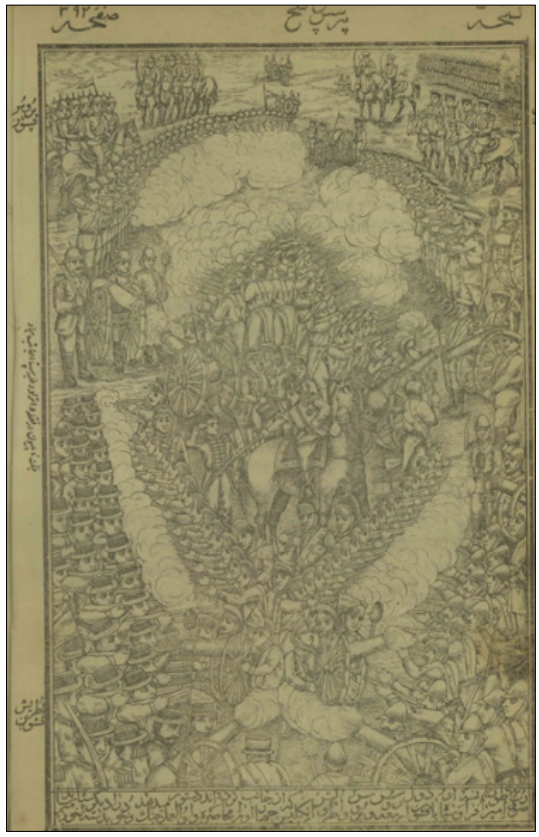
Image 12: The depiction of the Ottoman war in which they emerged victorious over the Greeks.

در تصویر ۱۳، پیشرفت تسلط و مهارت سیدالشعرا در ایجاد فضایی عمیق و جادادن تعداد نفرات بیشتر در یک کادر عمودی قابل‌ملاحظه است. این تصویر عموماً از روش ایرانی در ژرف نمایی تبعیت دارد، اما در قسمت گوشهٔ بالا، سمت راست، شیوه‌های خطی و جوی اروپایی مشاهده می‌شود. سمت راست و چپ پایین کادر پیکره‌ها به روش انبوه‌نگاری به تصویر درآمده‌اند و گروه سواره‌نظام در سمت چپ به شیوهٔ انجمن‌نگاری حضور یافته‌اند و در قسمت آخر و سمت راست نوع عمق‌نمایی به‌طورکلی تغییریافته و صف افراد با روش خطی هرچه دورتر می‌شوند، کوچک‌تر به نظر می‌رسند. همچنین نوع طراحی کشتی‌ها و نیروهای در دوردست به شکلی مبهم و خلاصه‌وار، یادآور پرسپکتیو جوی هستند. در این تصویر، سمت آسیایی درگیری به روش‌های شرقی و سمت اروپایی نبرد به روش‌های غربی توأم با پرسپکتیو شده‌اند.

تصویر ۱۳: محاربه مشفقانه عساکر مصری و سپاه انگلیسی با خلیفه عبدالله تعایشی

Image 13: The honorable battle between Egyptian soldiers, British forces, and Caliph Abdullah Ta'ayshi.

در بررسی ۱۴ نکته‌ای قابل‌توجه وجود دارد. سیدالشعرا برای اولین بار در میان این مجموعه تصویری، تنها از شیوهٔ خطی برای ایجاد ژرف نمایی پیروی کرده است و در هر ردیف، سربازهایی که دورتر از بخش جلویِ تصویر حضور دارند، کوچک‌تر شده‌اند. اشاره به نکتهٔ دیگری نیز در این فریم اهمیت دارد، چنانکه برخلاف دیگر موارد بررسی‌شده، کاراکتر اصلی این تصویر، (ناپلئون در وسط)، با پرسپکتیو مقامی ترسیم نگردیده و حتی نسبت به جثهٔ اسبش، ریزاندام در نظر گرفته شده است. احتمال این مسئله وجود دارد که ناپلئون در این تصویر به‌عنوان فردی که شکست خواهد خورد، نیازمند بزرگنمایی و پرسپکتیو مقامی نبوده است.



تصویر ۱۴: امپراتور فرانسه و سپاه او با قشون دول اربعه روس و پروس و اتریش و انگلیس

Image 14: The Emperor of France and his army confronting the combined forces of the Russian, Prussian, Austrian, and British armies.

تصویر ۱۵، اولین تصویر دو لتی کتاب بحرالفوائد است. این مورد نیز مانند اغلب موارد در این مجموعه، به‌نوعی تلفیقی از روش‌های ژرف نمایی ایرانی و غربی را به نمایش می‌گذارد، اما همان‌طور که در چند مورد دیگر نیز ذکر شد، سیدالشعرا نه به شکلی هدفمند، بلکه صرفاً برای ایجاد فضای کافی برای شخصیت‌ها و دستیابی به یک ترکیب‌بندی متعادل، عناصر را کوچک و یا بزرگ ترسیم کرده است. نکتهٔ قابل‌توجه در این تصویر، نوع طراحی پل در لت سمت راست است که همچون تصویر ۷ به روشی ناقص و ناصحیح دچار پرسپکتیو دو نقطه‌ای شده است. البته پل در این تصویر نسبت به تصویر مذکور کمی اصولی‌تر اجرا شده است. نوع زاویهٔ چیدمان آجرهای پل در بخش جانبی و زیری، خطای دیدی را به وجود آورده‌اند که گویا پل رو به عقب در حال ریختن است. گروه‌های افراد حاضر در این تصویر به روش صحرا نگاری در دل تصویر پخش شده‌اند، اما در درون هر دسته تا حدی پرسپکتیو خطی مشهود است، به این معنا که نفرات دورتر در صف‌ها، کوچک‌تر تصویر شده‌اند. دراین‌بین، فرماندهان حاضر در نبرد، به روش پرسپکتیو مقامی، بزرگنمایی شده‌اند.

تصویر ۱۵: سپاه روس تحت فرمانفرمایی ژنرال کوروپاتکین در حوالی موگدن

Image 15: The Russian army under the command of General Kuropatkin in the vicinity of Mugden.

تصویر پایانی، همچون تصویر قبل، یک فریم دو لتی است که نمایی از کشتی‌های شناور در دریا را ارائه می‌کند. روش پرسپکتیو خطی در این تصویر مشاهده می‌شود، اما این روش به‌طور کاملاً صحیح به اجرا درنیامده است. مسئله این است که در یک کشتی، دو پرسپکتیو با زوایای دید مختلف وجود دارد، چنانکه در کشتی عظیم‌الجثهٔ حاضر در میانهٔ لت سمت چپ، تندی زاویهٔ پرسپکتیو بدنهٔ کشتی با اتاقک روی عرشه همخوانی ندارد. در این تصویر، در قسمت بالایی، کشتی‌هایی که بسیار کوچک تصویر شده‌اند در دوردست‌ها مشاهده می‌شوند که این امر نیز اشاره به مسئلهٔ پرسپکتیو خطی دارد. درواقع، سیدالشعرا در این مورد از پرسپکتیو خطی نه برای نمایش صحیح بدنهٔ یک کشتی، بلکه برای نمایش جزئیات و وجوه مختلف کشتی‌ها از نوعی روش خطی، اما ناقص بهره برده است و بیش از آنکه تابع روش دقیق و استاندارد پرسپکتیو دو نقطه‌ای بوده باشد، همچون بسیاری از موارد دیگر، بر اساس میل و نوع طراحی خود، وجوه مختلف را به تصویر درآورده است.

تصویر ۱۶: جهازات بالتیک روس در دریای قرمز که طرف محاربه با کشتی‌های ژاپون شدند

Image 16: The Baltic Fleet of Russia in the Red Sea, engaging in battle with Japanese ships

نتیجه‌گیری

منطبق با بررسی موردی تصویرسازی‌های سیدالشعرا در کتاب بحرالفوائد دریافت می‌شود که این هنرمند به‌طور کامل از روش‌های ژرف نمایی هنر ایران و روش‌های خطی غربی تبعیت محض نداشته است، بلکه در هر تصویر بسته به شرایط و مقصود، روشی تلفیقی و خودساخته را برای ایجاد عمق در تصویر اتخاذ نموده است. به‌احتمال فراوان، ازجمله دلایل احتمالی، محدودیت‌های تکنیک چاپ سنگی بوده است. به‌عنوان نمونه، در چاپ سنگی به علت حذف رنگ و اتکا به خط، امکان ایجاد تمایز و نقطهٔ توجه به کمک رنگ و یا نور و سایه‌های شدید از هنرمند سلب می‌شود. درنتیجه امکان آن وجود دارد که سیدالشعرا به علت محدودیت در عناصر بصری، استثناهایی را در نوع پرسپکتیو در تصاویر قائل شده باشد. در مواردی نیز طبق رسم رایج هنر ایران که اشخاص مهم توأم با بزرگ‌نمایی ترسیم می‌شوند (پرسپکتیو مقامی)، سیدالشعرا نیز برای ترسیم فرماندهان جنگ در اغلب موارد از این روش استفاده نموده است. البته در مورد تصاویر این هنرمند، صرفاً هدف از پرسپکتیو مقامی رعایت جایگاه اشخاص نبوده و این شیوه در آثار سیدالشعرا نقش ایجاد توازن در ترکیب‌بندی‌های شلوغ و پرازدحام آثارش را نیز بر عهده داشته است. بااین‌حال، در موردی خاص همچون تصویر ۱۴، باوجود حضور ناپلئون که شخصیتی برجسته است، او را با تناسباتی بسیار کوچک به تصویر درآورده است. احتمال این مسئله وجود دارد که ناپلئون در این تصویر به‌عنوان فردی که شکست خواهد خورد، نیازمند بزرگنمایی و پرسپکتیو مقامی نبوده است. در بخشی از تصاویر، اشخاص و تجهیزاتی که در دوردست حضور داشته‌اند، با خطوطی مختصر و بدون جزئیات تصویر شده‌اند که این اتفاق یادآور روش پرسپکتیو جوی است، اما با توجه به رویکرد کلی سیدالشعرا نسبت به مسئلهٔ پرسپکتیو که تبعیت کامل و دقیق از هیچ روشی را نداشته است، باید اشاره نمود که محدودیت در اجرای جزئیات طراحی در مقیاس‌های بسیار کوچک‌تر از اندازه‌های رایج در چاپ سنگی، می‌تواند دلیل بروز این مسئله در بخش‌های دورتر بوده باشد. در برخی از تصاویر همچون تصویر ۶، گویا هنرمند تلاشی آگاهانه و عامدانه برای ایجاد و طراحی اصول و سازمان ژرف نمایی نکرده است و صرفاً با هدف پر کردن تصویر و نمایش رویدادهای مختلف نبرد، به ایجاد تغییر در اندازه‌ها و دوری و نزدیکی عناصر پرداخته است. درمجموع می‌توان بیان داشت که سیدالشعرا در تصویرسازی‌های بحرالفوائد، تلفیقی از روش‌های ژرف نمایی ایرانی و غربی را به نمایش می‌گذارد، البته نه به شکلی هدفمند، بلکه صرفاً برای ایجاد فضای کافی برای شخصیت‌ها و دستیابی به یک ترکیب‌بندی متعادل، عناصر را کوچک و یا بزرگ ترسیم کرده است.

جـدول شـمارۀ ۱ جمعبنـدی کلـی از انـواع روشـهای عمقنمایـی در تصاویـر مطالعـه شـده از نسـخۀ چـاپ سـنگی بحرالفوائـد را نشـان میدهـد.

جدول ۱: انواع پرسپکتیوهای بکار رفته در تصاویر کتاب چاپ سنگی بحرالفوائد

Table 1: Types of perspectives used in lithographic printed images of the book “Bahar al-Fawaid"

تصویر	انبوه‌نگاری	انجمن‌نگاری	بوستان‌نگاری	صحرا نگاری	ژرف نمایی با لایه‌های میانجی	ژرف نمایی ساختمانی	پرسپکتیو مقامی	پرسپکتیو خطی	پرسپکتیو جوی
						✓		✓	✓
	✓				✓			✓	✓
	✓						✓	✓	✓
	✓		✓		✓	✓		✓	✓
	✓	✓		✓			✓	✓	
	✓	✓	✓	✓	✓			✓	
	✓	✓			✓			✓	

جدول ۱: انواع پرسپکتیوهای بکار رفته در تصاویر کتاب چاپ سنگی بحرالفوائد

Table 1: Types of perspectives used in lithographic printed images of the book "Bahar al-Fawaid"

تصویر	انبوه‌نگاری	انجمن‌نگاری	بوستان‌نگاری	صحرا نگاری	ژرف نمایی با لایه‌های میانجی	ژرف نمایی ساختمانی	پرسپکتیو مقامی	پرسپکتیو خطی	پرسپکتیو جوی
	✓				✓	✓		✓	
	✓				✓		✓	✓	✓
	✓			✓	✓				
	✓			✓	✓				
	✓			✓				✓	
	✓	✓						✓	✓
								✓	

جدول ۱: انواع پرسپکتیوهای بکار رفته در تصاویر کتاب چاپ سنگی بحرالفوائد

Table 1: Types of perspectives used in lithographic printed images of the book "Bahar al-Fawaid"

تصویر	انبوه‌نگاری	انجمن‌نگاری	بوستان‌نگاری	صحرا نگاری	ژرف نمایی با لایه‌های میانجی	ژرف نمایی ساختمانی	پرسپکتیو مقامی	پرسپکتیو خطی	پرسپکتیو جوی
				✓			✓	✓	
								✓	

فهرست منابع

اوکویرک، استینسون و همکاران. (۱۳۹۶). *مبانی هنر نظریه و عمل*. ترجمه محمدرضا یگانه‌دوست. تهران: سمت.

بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۹۳). *آشنایی با فلسفه هنر*. تهران: سوره مهر.

بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۹۴). *قدر نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*. تهران: سوره مهر.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۵). *دائرة‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

حسینی‌راد، عبدالمجید و زهرا خان سالار. (۱۳۸۴). «بررسی کتاب‌های چاپ سنگی مصور دوره قاجار». *هنرهای زیبا*. (شماره ۲۳)، ۷۷-۸۶.

خلج امیرحسینی، مرتضی. (۱۳۹۱). *رموز نهفته در نگارگری ایران*. تهران: کتاب آبان.

دلفانی، پروانه و اسماعیل بنی‌اردلان. (۱۴۰۰). «مقایسه قواعد بصری حاکم بر طراحی در نگارگری ایرانی-اسلامی با قواعد بصری منتج از نظریه ابصار ابن هیثم». *تاریخ و تمدن اسلامی*. (شمار ۳۶)، ۱۲۹-۱۶۱.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۳). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*. لندن: بی‌نا.

کشمیری، مریم و زهرا رهبرنیا. (۱۳۹۷). «نگرشی بر ژرف نمایی (پرسپکتیو) در نگارگری ایرانی بر پایهٔ آرای ابن‌هیثم در المنظر».

هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی. (شماره ۴)، ۷۷-۹۰.
کن‌بای، شیلا. (۱۳۹۱). *نقاشی ایرانی*. ترجمه مهدی حسینی. تهران: دانشگاه تهران.
لعل‌شاطری، مصطفی. (۱۴۰۰). «تصویرسازی انتقادی در نشریات محلی اواخر دورهٔ قاجار (مطالعه موردی: کاشف اسرار، مشهد)». *پژوهشنامه خراسان بزرگ*. (شماره ۴۳)، ۶۹-۹۰.
لعل‌شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱ الف). «واکاوی تکنیک چاپ سنگی در دورهٔ قاجار با تکیه‌بر تصویرسازی میرزا علی‌قلی خویی (ملزومات اولیه، ویژگی‌های فنی، عوامل اجرایی)». *پژوهشنامه مطالعات نسخ خطی*. (شماره ۱)، ۲۰۳-۲۳۰.
لعل‌شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱ ب). «نخستین کتاب چاپی مشهد (منتخب‌القصاید، ۱۲۹۴ ق)». *پژوهشنامه خراسان بزرگ*. (شماره ۴۷)، ۶۳-۸۶.
مهاجر هروی، محمد یوسف. (۱۳۲۴). *بحرالفوائد (کلیات ریاضی)*. مشهد: آستان قدس رضوی.
نظرلی، مائیس. (۱۳۹۰). *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی*. ترجمه عباسعلی عزتی. تهران: متن.

Marzolph, Ulrich. (2001). *Narrative Illustration in Persian Lithographed Books*. Leiden: Brill.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).