ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال اول، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، صص ۳۹-۵۵

شعر و نقاشی در دوران قاجار؛ چالش سنّت و مدرنیته

افسانه خاتون‌آبادی*

چکیده

تحولات اجتماعی و سیاسی و فرهنگی ایران در دوران قاجار جامعهٔ به‌شدت سنتی ایران را در برابر امواج تمدن غربی قرار داد و در مجموع، شرایطی به وجود آورد که تا آن زمان برای جامعهٔ ایران بی‌سابقه بود. پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به این پرسش است که آیا شرایط ویژهٔ اجتماعی و فرهنگی عهد قاجار تأثیری در شعر و نقاشی این دوران گذاشته است؟ و اگر پاسخ مثبت است، آیا تأثیر پدیدآمده در این دو حوزهٔ هنری مشابه بوده است یا خیر؟

بدین منظور نخست با بررسی شرایط اجتماعی و فرهنگی عهد قاجار و پژوهش در شعر و نقاشی این دوران درمی‌یابیم که، در هر دو حوزه جریان‌های چهارگانهٔ متناظری وجود داشته که دو جریان از آن‌ها کاملاً جدید است. تمسک شاعران و نقاشان به شیوه‌های گوناگون بیان هنری چیزی نیست جز آزمونی برای برون‌رفت از بحران اجتماعی ـ فرهنگی دوران قاجار.

نتیجه‌گیری مقاله آن است که شرایط اجتماعی مشترک تأثیری واحد در این دو هنر بر جای گذاشته؛ تأثیری که سرگذشت آن‌ها را به گونه‌ای دور از انتظار به یکدیگر شبیه ساخته است.

کلیدواژه‌ها: قاجار، شعر، نقاشی، سنت، نوگرایی، جامعه.

مقدمه

در تاریخ اجتماعی و سیاسی و فرهنگی ایران، دوران قاجار ویژگی‌های خاصی دارد که آن را از

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف‌آباد fsaneh_Kh.abadi@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۹۰/۶/۱۶، تاریخ پذیرش: ۹۰/۸/۳۰

Archive of SID
www.SID.ir

دیگر ادوار متمایز می‌کند؛ تماس گستردهٔ ایران با اروپا و سیاست‌های استعماری دولت‌های غربی، که انعکاس آن را در انعقاد معاهده‌های متعدد میان ایران و آن کشورها شاهدیم، و هم‌زمان با آن، تحولات داخلی، که موجب دگرگونی‌های اجتماعی بزرگ و عمیقی شد. بخشی از این تحولات به‌سبب اصلاحات اجتماعی بود که عباس میرزا نایب‌السلطنه و وزیر کاردان او، قائم‌مقام فراهانی، و خصوصاً میرزا تقی خان امیرکبیر، وزیر ناصرالدین شاه که به‌حق لایق‌ترین مرد این دوران بود، انجام دادند. از جملهٔ این اقدامات می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

تأسیس و توسعهٔ صنعت چاپ و متعاقب آن پیدایش روزنامه، تأسیس دارالفنون و استخدام معلمان اروپایی برای تدریس در این مدرسه، اعزام دانشجو به اروپا، تأسیس پست و تلگراف، ترجمه و انتشار کتب علمی و ادبی از زبان‌های اروپایی.

همچنین بیداری ایرانیان، از طریق آشنایی با اندیشه‌های ضداستبدادی و اصلاح‌طلبانهٔ سیدجمال‌الدین اسدآبادی و تلاش‌های فرهنگی آزادی‌خواهان ایرانی، انقلابی بی‌سابقه در اندیشه‌ها پدید آورد؛ چنان‌که رفته‌رفته مردم متوجه فساد حاکمان و فقر مادی و معنوی جامعه شدند. افزون بر این‌ها، باید از مسافرت برخی شاهان قاجار به اروپا یاد کرد که حتی خواب درباریان را نیز برهم زد.

در مواجهه با تمدن و فرهنگ غرب، واکنش ایرانیان، از شاه و درباریان تا مردم عادی، بهت و حیرتی بود که هم نتایج بیدارکنندگی داشت و هم خودباختگی. از دیگر سو، جامعهٔ سنتی ایران در حوزه‌های گوناگون نه آمادگی پذیرش الگوهای غربی را داشت نه ظرفیت آن را. در مجموع، این شرایط سبب چندلایگی فرهنگی جامعهٔ به‌شدت سنتی ایران شد. هر یک از این لایه‌ها، از نظر جهان‌بینی و اعتقادات و سطح دانش اجتماعی ـ سیاسی، متفاوت با دیگر لایه‌ها بود و هر یک طبیعتاً جریان هنری و ادبی خاص خود را پدید آورد. درحالی‌که پیش از این، به‌سبب یکپارچگی فرهنگی، هنرمندان هر دوران کم‌وبیش زیر چتر سبک هنری غالب قرار می‌گرفتند؛ چنان‌که به‌تسامح می‌توان همهٔ آن‌ها را پیرو سبکی یگانه دانست.

بر این اساس و با بررسی تحولات فرهنگی و هنری این دوران، که برمبنای مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است، نگارنده چهار جریان در شعر و نقاشی برمی‌شمارد که هم‌زمان و به موازات هم و در عین‌حال مستقل از یکدیگر، تا پایان دوران قاجار، به حیات خود ادامه می‌دهند؛ هر چند به‌طور طبیعی، بنا به مقتضیات خاص، گاه برخی از این جریان‌ها برجسته می‌شد و بر بقیه تسلط می‌یافت. در این مقاله، چهار جریان در هر دو حوزه بررسی می‌شود:

www.SID.ir

۱. شعر

در بررسی شعر دوران قاجار معمولاً آن را به «دورهٔ قبل از مشروطیت و دورهٔ مشروطیت» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۸) و یا «قبل و بعد از مشروطیت» (حمیدی، ۱۳٦٤: ۱۵) تقسیم می‌کنند. این بخش‌بندی، اگر نه به‌صراحت دو مورد قبل، در مفصل‌ترین تحقیق ادبی این دوران نیز دیده می‌شود (آرین‌پور، ۱۳۵۷: ج ۱ و ۲). در تمامی این موارد مراد از «شعر قبل از مشروطیت» همان شعر دورهٔ بازگشت ادبی است.

اولاً، پژوهش حاضر چنین زمان‌بندی تاریخی را نمی‌پذیرد؛ زیرا پذیرش آن بدین معناست که شعر «بازگشت ادبی» مقارن با مشروطیت ازبین می‌رود یا بسیار کم‌رنگ می‌شود و شیوه‌های دیگر جانشین آن می‌شود. درحالی‌که چنین نیست و شیوهٔ «بازگشت» نه‌تنها تا پایان دوران قاجار، بلکه تا به امروز همچنان به حیات خود ادامه داده است.

ثانیاً، این پژوهش شعرهایی که زیرمجموعهٔ «دورهٔ مشروطیت» و یا «بعد از مشروطیت» قرار داده شده، به سه جریان مستقل تقسیم می‌کند که هر یک ویژگی‌های خاص خود را دارد و جداگانه بررسی می‌شود؛ بنابراین، نگارنده در دوران قاجار شعر را چهار جریان می‌داند: ۱. شعر سنت‌گرا؛ ۲. شعر تلفیقی (تلفیق کهنه و نو)؛ ۳. شعر نو؛ ٤. شعر مردمی و عامیانه.

شعر سنت‌گرا

در میان تقسیم‌بندی‌های سبک‌های قدیم شعر فارسی، تقسیم آن‌ها به سه سبک اصلی خراسانی و عراقی[۱] و هندی از همه معروف‌تر و پذیرفته‌تر است. مبنای این نام‌گذاری‌ها منطقهٔ رواج هر یک از سبک‌ها است.

برای مطالعهٔ شعر سنت‌گرای دوران قاجار باید اندکی به عقب بازگشت. در اواخر دوران صفوی، آرام‌آرام سبک شعر رایج، یعنی سبک هندی، در ایران، و البته نه در هند و افغانستان، رو به افول گذاشت. شاعران دورهٔ فترت[۲]، حد فاصل فروپاشی دولت صفویه تا سلطنت فتحعلی شاه، علاقه‌ای به پیروی از سبک هندی نداشتند؛ زیرا این شیوه را «مخل اصول فصاحت و بلاغت زبان فارسی می‌دانستند» (صفا، ۱۳٦۸: ۹۳). بنابراین، تصمیم گرفتند به روش استادان سبک خراسانی و عراقی شعر بگویند. به این سبب، شیوهٔ آنان به «بازگشت ادبی» معروف شد. این گرایش بعد از دورهٔ فترت، یعنی در دوران قاجاریه، رواج یافت. باید به خاطر داشت که «بازگشت ادبی» سبک جدیدی نیست، بلکه درواقع بازگشت به سبک‌های قدیم شعر فارسی است. این شاعران در قصیده به سبک شاعران خراسانی و در غزل به تقلید

www.SID.ir

از سبک عراقی خصوصاً سعدی و حافظ شعر می‌سرودند. این شاعران «در حقیقت کاریکاتور شعرای قرن پنجم و ششم هجری‌اند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۰).

شاید مهم‌ترین علت در میان علل اجتماعی و فرهنگی پیدایش دوران بازگشت ادبی آن بود که اوضاع اجتماعی و فرهنگی ایران، در طی این چند صدسال، نه در سطح زندگی عموم مردم دچار تحول اساسی شده بود و نه در دربارها. هم پادشاهان قاجار رؤیای داشتن دربارهای غزنوی و سلجوقی را داشتند و هم سطح زندگی عامهٔ مردم به‌لحاظ اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی با قرون پیشین تفاوت چشمگیری نداشت، اما حمله‌های پیاپی مغولان، تیموریان، افغانان و نیز شکست خفت‌بار ایران از روسیه و پذیرش معاهده‌های ننگین ترکمانچای و گلستان و آخال روحیهٔ مردم را بیش از پیش تضعیف کرده بود. شاید عموم مردم نیز مانند شاهان قاجار در آرزوی بازیافتن عزت گذشته بودند.

فتحعلی‌شاه بیش از ۳۵ سال با عشق به تجمل و شکوه سلطنت کرد؛ چنان‌که مسکوب می‌گوید:

> او، به تقلید از پادشاهان ایران باستان، خود را شاهنشاه می‌نامید و به عظمت و طمطراق آن‌ها تظاهر می‌کرد. ظاهراً به تقلید از طاق بستان کرمانشاه و صحنهٔ شکار خسرو پرویز گفته بود نقش شکار او را در چشمه‌علی، نزدیک تهران، و استان فارس و جاهای دیگر بر سنگ بنگارند. همچنین، سنگ‌نگارهٔ دیگری او را با تاج و تخت و درباریان را با لباس و درحالت رسمی در کنار، ایستاده نشان می‌دهد (مسکوب،[۳] ۱۳۷۸).

چند سال پیش از به‌تخت‌نشستن فتحعلی شاه، یکی از بزرگ‌ترین تحولات جهانی، انقلاب کبیر فرانسه، رخ داد؛ انقلابی که عوارض آن نه‌تنها به اروپا، بلکه بر بسیاری از کشورهای دیگر تأثیر گذاشت. با این همه، این شاه قاجار عزت و افتخار خود را در تقلید از پادشاهان باستانی می‌دید. به عبارت دیگر، در روزگاری که همه چشم به جلو داشتند او به عقب می‌نگریست. بنابراین، از آن‌جا که «پدیدهٔ ادبی یک شبکهٔ مبادله است» (اسکاریپت، ۱۳۷٤: ۹)، جای شگفتی نیست هنرمندانی که مخاطب و خریدار اصلی هنر آنان دربار بود مطابق ذوق و سلیقهٔ حامیان خود آثار هنری خلق کنند.

«بازگشت ادبی» زاییدهٔ چنین شرایط اجتماعی و فرهنگی و پاسخی به نیاز مخاطبان زمانهٔ خود بود. یعنی شاعر نیز به تأسی از شاه رو به عقب داشت و ایدئال خود را در گذشته‌های دور می‌جست. درواقع، «ایستایی و سکونی که در زمینهٔ اجتماعی و اقتصادی مملکت ما بود بر ادبیات تأثیر گذاشت. علتش را می‌توان فئودالیسم عصر قاجاری دانست یا چیز دیگر» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۱).

www.SID.ir

در میان آثاری که در این شیوه سروده شده است کتاب *شاهنشاه‌نامه* اثر فتحعلی خان صبا جایگاه ویژه‌ای دارد و بیش از دیگر آثار این دوران بازتاب «روح زمانهٔ»[٤] خویش است. کتاب *شاهنشاه‌نامه* در رقابت با *شاهنامه‌ی* فردوسی سروده شده «و به همان وزن، در ذکر و ستایش وقایع پادشاهی فتحعلی شاه و آغامحمد خان و پدران آنان و جنگ‌ها و فتوحات عباس میرزا با سپاهیان روس و اندرزها و مطالب دیگر» است (آرین‌پور، ۱۳۵۷: ۱/ ۲۳).

> در این کتاب، عباس میرزا درست مثل رویین‌تن و سهراب صاحب صفات و اختصاصاتی است که او را به یک مرد افسانه‌ای شبیه کرده است. زره می‌پوشد و کمان به دست می‌گیرد و با گرز به دشمن حمله می‌کند. کشتی می‌گیرد، شمشیرش از چپ و راست مانند شمشیر رستم سرها را به روی زمین می‌ریزد. درحالی‌که از طرف دیگر، تاریخ حیّ و زنده و قریب‌العهد فریاد می‌کشد که این کارها از عباس میرزا دور است؛ زیرا این زمان، تفنگ و توپ به صحنهٔ جنگ کشیده شده. نبرد تن به تن به این معنی موجود نیست. عباس میرزا مردی پهلوان و زورمند نبود و به مرض سل بدرود حیات گفت (حمیدی، ١٣٦٤: ٢٩).
>
> ارزش شعر دورهٔ بازگشت این است که مشتمل بر نقاوه و خلاصه‌ای از همهٔ سبک‌ها و جریانات مهم ادبی دوره‌های قبل است. نظیر نهضت بازگشت که، به اعتباری نگاهی دوباره به میراث کهن ادبی بود، در ادبیات بسیاری از اقوام اتفاق افتاده است؛ از جمله در قرن هفدهم میلادی، نهضت کلاسیسیسم سعی در تقلید از آثار بزرگ ادبی یونان و لاتین دارد و در ادبیات عرب هم جریان حرکت‌الاحیا در مصر در اوایل قرن بیستم، به تقلید از امثال ابوتمام و متنبی می‌پردازد (شمیسا، ۱۳۸۲: ۳۰۹، با اندکی تصرف).

شاعران بسیاری پیرو شیوهٔ «بازگشت ادبی»اند؛ از جمله فتحعلی خان صبا، نشاط، سحاب، مجمر، وصال، شهاب، فروغی بسطامی، سروش، قاآنی، محمود خان ملک‌الشعرا[٥].

شعر تلفیقی

این نوع شعر جریانی بود که «در دل شعر سنتی نوآوری‌هایی ایجاد کرد که می‌توان آن را شورش (و نه انقلاب) بخشی از شاعران سنتی دانست که، به‌علت عدم کارآیی شعر کهن در برههٔ انقلاب، پوستهٔ تنگ شعر را ترکانده بودند» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۰: ٤٤، با اندکی تصرف). درواقع، شاعران گروه تلفیق کسانی بودند که قالب‌های کهن را برای بیان اندیشه‌ها و احساسات جدیدی که جنبش مشروطه پیش رویشان گذاشته بود برگزیدند. آنان مفاهیم جدیدی چون وطن و ملت و آزادی را در همان قالب‌های کهن و با همان کلمات و عبارات کلیشه‌ای قدیم عرضه می‌کنند. در شعر گروهی از آنان، همچنان سخن از باده و زلف و دیر

www.SID.ir

مغان و کوی خرابات و خرقه و جام و قد سرو و حتی عبیر و دیبا و کاروان و جرس و بت فرخار است. از شاخص‌ترین چهره‌های این گروه، محمدتقی بهار است. عارف قزوینی نیز، هر چند لحنی عامیانه‌تر دارد، در همین گروه قرار می‌گیرد. شاعر دیگر میرزادهٔ عشقی است. «ابتکار عشقی در آفریدن یک چیز نو، با حفظ اصول و سنن قدیمه، به‌خوبی نمایان است» (آرین‌پور، ۱۳۵۷: ۲/ ۳٦۷).

اما نوآوری ایرج میرزا هم در بیان ساده و دور از تعقید و تکلف اوست و هم در مضامینش. در شعرهای او، «افکار دموکراتیک به‌خوبی انعکاس یافته و دردهای جامعه، مانند تزویر و دورویی، بیچارگی و نادانی مردم، عادات زشت و خرافات و تعصبات مذهبی شدیداً مورد بحث و انتقاد قرار گرفته است و نیز در شعر او جایگاه رفیعی برای بیان وضع نامطلوب زنان در جامعهٔ ایرانی اختصاص یافته» (همان: ٤١٥)، اما با وجود همهٔ این نوآوری‌ها، «ایرج در وزن و قافیهٔ شعر تصرف نکرده و از همان اصول قراردادی قدما پیروی می‌کند. ریخت و بافت شعر او، شاید با اندک تفاوتی، همان ریخت و بافت معهود شعر قدما است. جهان‌بینی او نیز با جهان‌بینی شعرای زمان خودش تفاوت زیادی ندارد، ولی او با شیوهٔ خاص خود، که با طرز بیان دیگران فرق دارد، کمابیش تحولی در سخن ایجاد کرد و حلقهٔ زنجیری است که دو نسل شعرای گذشته و آینده را به هم می پیوندد» (همان: ٤١٨).

فرخی یزدی یکی دیگر از این شاعران است. «او بیشتر غزل‌سراست و محتوای غزل او نه عشق و عواطف شخصی، بلکه سیاست و مسائل حاد اجتماعی است» (یاحقی، ۱۳۷۸: ۲۱).

مهم‌ترین ویژگی‌های شعر این شاعران بدین شرح است:

الف) سادگی واژگان و روانی جملات؛

ب) بهره‌گیری از زبان محاوره در شعر (این ویژگی کاملاً عمومیت ندارد و مثلاً در شعر ملک‌الشعرای بهار دیده نمی‌شود)؛

ج) بسامد پایین واژگان عربی و استعمال واژگان فرنگی؛

د) وسعت مضامین و موضوعات شعری؛

ه) توجه به مسائل اجتماعی و سیاسی روز؛

و) رواج قالب‌های جدید از جمله مستزاد؛

ز) کم‌توجهی شاعران به آرایه‌های ادبی.

شاید بتوان ویژگی‌های برشمرده‌شده را در یک جمله خلاصه کرد؛ تلاشی همه‌جانبه، اما نه هنجارشکنانه، در نوآوری.

www.SID.ir

شعر نو

بعد از ظهور اسلام در ایران تا انقلاب مشروطیت، هیچ تحول اجتماعی‌ای را نمی‌شناسیم که به اندازهٔ این انقلاب، چنین دگرگونی ژرفی در شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه پدید آورده باشد؛ بنابراین، جای شگفتی نیست که چنین تحولی را در سبک و بیان شعری نیز مشاهده کنیم:

> در آغاز مشروطیت سینه‌ها مالامال از گفتنی‌ها بود؛ اما گویندگان و نویسندگان برای بیان اندیشه و احساسات خود راهی نمی‌شناختند. شعر کلاسیک فارسی به‌صورت قصیده و غزل و با تعبیرات مخصوص به خود به قامت افکار نو کوتاه و نارسا بود (آرین‌پور، ۱۳۵۷: ۲/ ۶۰– ۶۱).

بنابراین، شاعران در پی یافتن راهکاری برای بیان افکار و احساسات خود بودند و این راهکار چیزی جز تحول و دگرگونی در شعر نبود. همین تحول رفته‌رفته شرایط را برای ظهور سبکی کاملاً جدید، که بسیاری از هنجارهای شعر کهن را در هم ریخت، یعنی «شعر نو»، مهیا کرد: «گویی آن غریو تحول‌طلبی، که در عرصهٔ اجتماع طنین‌انداز بود، بازتاب خود را در قلمرو شعر و ادب نیز پیدا کرده بود» (ترابی، ۱۳۷۰: ۵).

این تحول اصولاً «در بیرون شعر رسمی اتفاق افتاد. عده‌ای از روشنفکران آشنا به زبان فرانسه کل شعر فارسی را از بیرون زیر بمباران گرفته بودند. رهبر این انقلابیون تقی رفعت بود» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۰: ٤٤– ٤٥). در ١٢٩٤ ق، جدالی ادبی میان او (در رهبری نوپردازان) و ملک‌الشعرای بهار (در رهبری محافظه‌کاران) درگرفت که نشریات آن روزگار آن را منتشر ساختند. همین جریان است که در روند تکاملی خود به نیما یوشیج، پدر شعر نو فارسی، رسید. نیما نوگرایی خود را رفته‌رفته و محتاطانه در اواخر دوران قاجار آغاز کرد، اما شکل انسجام‌یافتهٔ این تحول در دوران پهلوی نمودار شد. نوآوری‌های نیما هر سه حوزهٔ فکر و محتوا، زبان، بیان ادبی را شامل می‌شود.

در حوزهٔ اندیشه در شعر نو به طیف گسترده‌ای از مسائل بشر معاصر به‌طور عام و مسائل جامعهٔ ایران به‌طور خاص توجه می‌شود؛ درعین‌حال، شاعر نوگرا از بیان احساسات شخصی و مسائل زندگی خصوصی خود نیز ابایی ندارد. در حوزهٔ زبان، شاعر نوگرا برخلاف شاعر سنتی، که صرفاً خود را به استعمال واژگانی خاص و چهارچوب نحوی بی قید و شرطی مجاز می‌داند، آزادی عمل بسیاری، خواه در حوزهٔ واژگان خواه در حوزهٔ نحو، برای خویش قائل است. در حوزهٔ بیان ادبی نیز نوگرایان نه‌تنها قالب سنتی شعر را شکستند و مصراع‌ها را

www.SID.ir

کوتاه و بلند و قافیه‌ها را جابه‌جا کردند، بلکه در تعبیرات و تشبیهات و استعاره‌ها و مجازها نیز نوآوری داشتند. علاوه بر این، شعر نو شعری نمادین (سمبولیک) است:

> مراد، آن نوع سمبولیسمی است که هر شاعر آگاه در نگرش به جهان اطراف خود گرفتار آن است و طبیعتاً به دنیای واژگان او رسوخ می‌یابد و همین مسئله شعر او را با نوعی رازآلودگی و ابهام و سخنش را با طبیعت کنایی و رمزی آغشته می‌سازد (ثروت، ۱۳۷۷: ٦۲).

گذشته از تقی رفعت، از دیگر پیشگامان شعر نو در این دوران می‌توان از ابوالقاسم‌لاهوتی و جعفر خامنه و شمس کسمایی نام برد. اما بدان سبب نیما را، که از نظر زمانی، متأخر بر اینان نوآوری خود را عرضه کرد، پدر شعر نو فارسی می‌نامند که نخستین فردی بود که نوگرایی خویش را همراه با اصول نظری آن طرح کرد.

از مهم‌ترین مسائلی که در شناخت صحیح ماهیت شعر نو اهمیت دارد درک این نکته است که «در هر شکل از نوشتن عناصری از مورد کهنه یا سنتی باقی می‌ماند» (احمدی، ۱۳۷٤: ۱۱) و اصولاً «حضور عناصر کهنه و سنتی و شکل‌عوض‌کردن آن‌ها و تداوم زندگی‌شان کنار عناصر امروزی و نو بنیان مدرنیته است» (همان).

شعر مردمی و عامیانه

این نوع شعر بیشتر خود را در نوع «طنز» نمایانده است. معروف‌ترین چهرهٔ این قسم شعر شاعر آزاده سیداشرف‌الدین قزوینی، معروف به گیلانی، است که گاه او را به نام نشریهٔ مردمی و پرآوازه‌اش *نسیم شمال* نیز می‌نامیدند. اشعار سادهٔ فکاهی ـ انتقادی او تازیانه‌ای بود که بر سر ظالمان فرود می‌آمد؛ چراکه همواره فساد و زشت‌کاری‌های آنان را برملا می‌کرد. اشعار او به‌راستی «مردمی» بود؛ زیرا مردم از هر قشر (باسواد و بی‌سواد، پیر و جوان، زن و مرد) اشعار او را دست‌به‌دست می‌گرداندند. این اشعار «از جنبهٔ تاریخی و سیاسی و حتی به عقیدهٔ براون از لحاظ ادبی هم دارای اهمیت هستند» (آرین‌پور، ۱۳۵۷: ۲/ ٦٤).

بخشی از شعرهای سیداشرف‌الدین اقتباس یا ترجمهٔ آزادی از اشعار صابر، گویندهٔ قفقازی، است؛ از جمله قطعهٔ معروفی که سرآغاز آن چنین است:

حاجی، بازار رواج است رواج — کو خریدار؟ حراج است حراج
می‌فروشم همهٔ ایران را — عرض و ناموس مسلمانان را
رشت و قزوین و قم و کاشان را — بخرید این وطن ارزان را

www.SID.ir

دهخدا نیز هر چند آوازهٔ خود را مرهون کارهای دیگری غیر از شاعری است، چند شعری از دیوان او در همین گروه قرار می‌گیرد؛ از جمله شعری با مطلع زیر:

مردود خدا راندهٔ هر بنده آکبلای　　از دلقک معروف نماینده آکبلای

(دهخدا، ۱۳٦۲: ۱)

و نیز شعر دیگری با مطلع زیر:

خاک به سرم بچه به‌هوش آمده　　بخواب ننه یک سر و دو گوش آمده

(همان: ٤)

بسیاری از اشعار کوچه‌بازاری، یا به قولی حراره‌ها که سرایندگان اغلب آن‌ها ناشناس‌اند، نیز در این گروه جای می‌گیرد.

۲. نقاشی و نگارگری

در دوران قاجار، شرایط اجتماعی خاصی که به شکل‌گیری جریان‌های ادبی منجر شد، کم‌وبیش در انواع دیگر هنرها نیز تأثیر گذاشت. در بین انواع هنرها، سرگذشت «نگارگری» بیش از همه به «شعر» نزدیک است. به اعتقاد نگارنده، برای نقاشی عهد قاجاریه نیز می‌توان تقسیم‌بندی چهارگانه‌ای، مشابه شعر، قائل شد:

۱. جریان سنت‌گرا؛

۲. جریانی که تلاش آن در تلفیق شیوهٔ نقاشی غربی با نگارگری سنتی است؛

۳. جریانی که تا حد بسیاری تحت‌تأثیر هنر غربی قرار گرفت و از آن الگو پذیرفت (جریان نوگرا)؛

٤. شیوهٔ نقاشی مردمی و عامیانه.

جریان سنت‌گرا

در بررسی تاریخ‌نگاری ایران «می‌توان از چهار مکتب بزرگ نام برد؛ مکتب عباسی، مکتب مغول، مکتب تیموری، مکتب صفوی» (رضوانیان، ۱۳۵٦: ۳). نقاشی سنتی قاجار را باید ادامهٔ نگارگری دوران افشاریه و زندیه دانست که در بین مکاتب چهارگانهٔ نام برده‌شده، پیرو مکتب صفوی است البته باید توجه داشت که هر چند «مینیاتورسازی در

www.SID.ir

عهد قاجاریه به سبک سابق (صفوی) متداول بود، فاقد ظرفیت خاص سبک صفویه است» (معین، ۱۳۶۳: ٦/ ١٤٢٢). آقاصادق نیز از نگارگرانی است که آثاری در این شیوه از او برجای مانده است.

جریان نقاشی تلفیقی

این جریان از تکنیک و فرم، و تا حدی از موضوع نقاشی سنتی، فاصله گرفت و به شیوه‌های غربی گرایش یافت؛ با این همه:

> قرینه‌سازی، که از قدیم در هنر ایران (معماری، نقوش ظرف‌ها، قالی‌بافی) وجود داشت، در تابلوهای دورهٔ قاجار همچنان به‌شدت مراعات می‌شود. کشیدن گل و بتهٔ طرح روی لباس و خلاصه پرداختن به ریزه‌کاری و دقت و ظرافت نقاش نشان می‌دهد که او هنوز کاملاً راه خود را از نقاشی سنتی جدا نکرده است. در این‌جا هنر جدید پیوند با هنر تصویری قدیم را نمی‌بُرد؛ زیرا این نقاشی هنوز نه در بینش به کمال رسیده است و نه در تکنیک؛ بنابراین، بی‌اطلاعی و گسستن از سنت قطعاً موجب می‌شد که نقاشی پایگاه فرهنگی و تاریخی خود را از دست داده، به‌صورت هنر بی‌ریشه و پادرهوایی درآید که نه ایرانی باشد و نه اروپایی. از برکت سنت، این پریشانی هنری اتفاق نیفتاد و نقاشی قاجار درحالی‌که اسلوب‌های فرنگی را اخذ کرد، خصلت ایرانی خود را هم از دست نداد (مسکوب، ۱۳۷۸).

در میان هنرمندان برجستهٔ این شیوه می‌توان به صنیع‌الملک، میرزا بابا اصفهانی، مهرعلی، عبدالله خان و سید میرزا اشاره کرد.

هنرمندان این شیوه اصولاً به دربار و اشراف، یعنی یگانه خریداران واقعی این هنر، وابسته بودند. هنرمندی که از دربار سفارش می‌گیرد و از همان سو نیز حمایت می‌شود ناگزیر است هنر خود را مطابق با ذوق خریداران عرضه کند. به همین سبب، موضوع این تابلوها:

> تک‌چهرهٔ شاه و شاهزادگان و بزرگان دولتی و نیز رقاصان و نوازندگان مجالس بزم (یا به‌اصطلاح خودشان عملهٔ طرب) و نیز قصرها و شکارگاه‌ها و چوگان بازی ... است. گاه و بیگاه صحنه‌هایی از تاریخ یا قصه‌های مذهبی هم نقاشی شده است. تمام این‌ها، معرف زندگی درباریان است. نقاشی این دوره هم مانند همان زندگی درباری از نظر محتوای فکری و حسی سطحی است؛ چشم‌نواز است، اما فقط به کار تماشا می‌خورد. برای خوشامد بصری خلق شده است. نقاش اهل درد نیست. در این‌جا با تصاویری که ناشی از اندیشه و حسی عمیق باشد، روبه‌رو نیستیم. در چنین شرایطی، «زیبایی‌شناسی» قراردادی است و طبق قراری نانوشته، اما پذیرفته‌شده، تقریباً همهٔ چشم‌ها بادامی، ابروها کشیده و

www.SID.ir

پرپشت، صورت‌ها گرد و سرخ و سفید و لباس‌ها همه فاخر است. چهرهٔ کودکان و بزرگسالان با حالتی واحد، اکثراً جدی، بی‌تفاوت و عاری از هر عاطفه و هیجانی ترسیم شده. قرارداد تا حدی است که عاشق و معشوق در بوس و کنار هم کلاه بوقی ترک‌دار ونیم‌تاج جواهرنشان خود را از سر برنمی‌دارند و تار از دست عاشق پایین گذاشته نمی‌شود. فقط از دست معشوق که زیر چانه عاشق است می‌فهمیم موضوع از چه قرار است، وگرنه نشان دیگری برای بی‌تابی عاشق و معشوق وجود ندارد. شخصیت‌های تابلوها معمولاً همیشه رسمی و باوقارند. این وقار حتی در حرکات رقاص‌ها هم حفظ شده. نگاه مادری که طفل خود را شیر می‌دهد و شاهزاده‌ای که در حال کشتن اژدهایی خوفناک است، تقریباً یکسان است (همان).

از دوران آغامحمد خان آثار چندانی برجای نمانده، اما از دوران سلطنت جانشین او، فتحعلی شاه، آثار متعددی باقی مانده است:

در زمان فتحعلی شاه، شرایط برای تجدید هنر درباری مناسب بود. شاه قاجار شماری از برجسته‌ترین هنرمندان را در پایتخت گرد آورد و آن‌ها را به کار نقاشی پرده‌های بزرگ‌اندازه برای نصب در کاخ‌های نوساخته گماشت و این موجد سبکی جدید در نقاشی ایران گردید که به «پیکرنگاری درباری» معروف است. پیکرنگاری درباری نمایانگر اوج هم‌آمیزی سنت‌های ایرانی و اروپایی در قالبی پالایش‌یافته و شکوهمند است (پاکباز، ۱۳۸٤: ۱۵۰).

تصاویر نقاشی‌شدهٔ فتحعلی شاه زیاد است؛ که هم روی کرباس برای تزیین دیوار و هم در روی مینیاتور کشیده شده است. فتحعلی شاه، تصویر خود را روی کاشی نیز ترسیم کرده؛ این تصاویر شاه را با جواهرات زیاد نشان می‌دهد و اسلحه‌های مختلف، مانند کمان، شمشیر و خنجر و عصای سلطنتی در دست دارد. تصویر فتحعلی شاه را همه‌جا از ریش بلند و کمر باریک می‌توان تشخیص داد (ویلسن، ۱۳٦٦: ۲۱۱).

فتحعلی شاه پسران بسیاری داشت و آن‌ها را به حکومت بیشتر ایالات و شهرهای مهم گماشته بود. شاهزاده‌ها، به تقلید از پادشاه، به امور هنری علاقه و دل‌بستگی نشان می‌دادند و این موضوع باعث گسترش هنر نگارگری در شهرهای گوناگون شد.

پس از مرگ فتحعلی شاه، نقاشی درباری رو به زوال رفت، اما خارج از حوزهٔ دربار، انواع دیگری از نقاشی رونق یافت. بارزترین مشخصهٔ تاریخ نقاشی قرن دوازدهم هجری رواج گونه‌های تازهٔ هنر تصویری است. بسیاری از نقاشان این عصر استعداد خود را در تزیین اشیایی چون قلمدان و قاب و آیینه و جلد کتاب و صندوقچهٔ جواهر و سینی و جز این‌ها به‌کار می‌برند، که به نقاشی «زیرلاکی»[٦] معروف شده است (پاکباز، ۱۳۸٤: ۱٤۸). در

www.SID.ir

این زمان، «نجفعلی (آقا نجف) در اصفهان توانست تحولی در نقاشی زیرلاکی پدید آورد. او مهارت بیشتری در طبیعت‌نگاری، خصوصاً در سایه‌پردازی ملایم چهره‌ها نشان داد و درواقع سبک او پُلی بود میان شیوه‌های عهد کریم خان و عهد ناصری» (همان: ۱۵۸).

جریان متأثر از هنر غرب (جریان نوگرا)

تأثیرپذیری از نقاشی غربی در این دوران در چند حوزه خود را نشان می‌دهد:

۱. در حوزهٔ فن (تکنیک) و فرم، تغییر وسایل نقاشی، از جمله استفاده از بوم نقاشی به جای کاغذ و رنگ و روغن به جای رنگ‌های طبیعی و رعایت بعدنمایی و دورنماسازی (پرسپکتیو) و سایه‌پردازی و نیز بزرگ‌شدن ابعاد تصویر نمودهایی از این تأثیرپذیری است.

۲. در حوزهٔ موضوع و مضمون، مناظر طبیعی، «که اغلب تقلید از مناظر قرن ۱۶ و ۱۷ نقاشی اروپاست» (مسکوب، ۱۳۷۸)، نقاشی چهره، مردم کوچه و بازار، برخی رسوم و سنت‌های زندگی اجتماعی، مضامین جدیدی است که به نقاشی راه یافته و یادآور رئالیسم غربی است؛ یعنی همان مکتبی که در آن روزگار در غرب رواج داشت.

نام‌آورترین چهرهٔ این گروه محمد غفاری (کمال‌الملک) است. به همین سبب، نمونه‌های تصویری که برای نشان‌دادن ویژگی‌های این شیوه در این مقاله برگزیده شده متعلق به اوست. کمال‌الملک و عمویش، ابوالحسن غفاری (صنیع‌الملک)، از تأثیرگذارترین نقاشان دوران قاجار بودند. این دو هنرمند کاشانی، با آموختن شیوه‌های نقاشی غربی در اروپا، هنر خود را کمال بخشیدند؛ همچنین با آموزش‌های رسمی خود شاگردان شایسته‌ای تربیت کردند.

«کمال‌الملک به‌طور جدی از سنت نقاشی ایرانی فاصله گرفت و به طبیعت محض روی آورد» (پاکباز، ۱۳۸٤: ۱۷۲). او، که نقاشی کلاسیک غرب را استادانه فرا گرفته بود، در کپی‌برداری از آثار بزرگانی چون رامبراند مهارت خود را آشکار ساخت.

> از ویژگی‌های کمال‌الملک می‌توان سنت‌شکنی و ابداع و نوآوری در سبک و روش، قدرت تصویر لحظات با تمام کیفیت و ابعاد در زمانی که هنوز «پرسپکتیو» شناخته نشده بود و فزون بر همهٔ این‌ها اتخاذ شیوه‌های نوین نگارگری در ثبت واقعیت‌ها و به‌دورداشتن قلم و رنگ از پوچی و وهم‌پردازی در زمانی که کمتر کسی جسارت و شهامت آن را داشته است، نام برد. گزینش این سبک منشأ تحولات و اندیشه‌هایی در جریان هنر و سیاست آن روزگار گردید (گلبن،[۷] به نقل از کاشیان، بی‌تا: ۲).

www.SID.ir

برخی از آثار او بدین قرار است؛ جلگهٔ صفی‌آباد در مازندران (۱۲۹۲)[۸]؛ پل رودخانهٔ تجن ساری مازندران (۱۲۹۲)؛ تصویر کوه و دشت مازندران (۱۲۹۲)؛ رودخانهٔ شیلات فرح‌آباد (۱۲۹۲)؛ حوض‌خانهٔ صاحبقرانیه (۱۳۰۰)؛ شکارگاه (۱۳۰۲)؛ منظرهٔ‌خیابان دوشان‌تپه (۱۳۰۲)؛ آبشار دوقلو (۱۳۰۲)؛ منظرهٔ سرخه‌حصار عمارت قصرناصریه (۱۳۰۳)؛ دورنمای عمارت گلستان (۱۳۰۳)؛ کهنه‌فروش‌های یهودی (۱۳۰۸)؛ دو دختر گدا (۱۳۰۸)؛ مرد مصری (۱۳۱٤)؛ صورت رامبراند (کپی‌شده) (۱۳۱٤)؛ تابلوی روبنس (کپی‌شده) (۱۳۱۵)؛ پرترهٔ بن‌ژور (رئیس مدرسهٔ مونیخ) (۱۳۱۷)؛ پرترهٔ فانتن لاتور (نقاش فرانسوی) (۱۳۱۷)؛ زرگر بغدادی (۱۳۱۹)؛ میدان کربلای معلا (۱۳۲۰)؛ دهکدهٔ دماوند (۱۳۳۳)؛ پرترهٔ خود نقاش (۱۳۳٦) و (۱۳٤۰)؛ دورنمای تهران (۱۳٤۱)؛ پرترهٔ پیرمرد (۱۳۵۰).[۹]

۳. نقاشی مردمی و عامیانه

این نوع نقاشی از معیارهای زیبایی‌شناسی و فضای نقاشی رسمی و درباری فاصلهٔ بسیار دارد و «مانند سایر شئون فرهنگ عوام در تاریخ‌های رسمی هنر مقامی ندارد و به‌ندرت نامی از آن به‌میان می‌آید» (آریان‌پور، بی‌تا: ۹۲). این شیوه شامل قالب‌های گوناگونی، چون پرده‌کشی و دیوارنگاری بقاع متبرکه و نقاشی پشت شیشه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. کارکرد دو نوع اول از نام‌گذاری آن‌ها پیدا است، اما در مورد نقاشی پشت شیشه‌ای باید یادآور شد که مضمون این نوع نقاشی مسائل مذهبی بود. این آثار عموماً در مجالس مذهبی و شمایل‌نگاری ائمه و آیات قرآن بود، که به‌صورت نذر به اماکن مذهبی، از قبیل مساجد و امامزاده‌ها اهدا می‌شد و به نمایش گذاشته می‌شد.

در بین انواع نقاشی عامیانه، شیوهٔ «خیالی‌سازی»، معروف به قهوه‌خانه‌ای، از همه متأخرتر است. این شیوه مانند دیگر قالب‌های نقاشی عامیانه خارج از حوزهٔ هنر رسمی رشد کرد.

> این نوعی از نقاشی روایی است که مقارن با جنبش مشروطیت براساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از طبیعت‌نگاری مرسوم آن زمان به دست هنرمندانی مکتب‌نادیده پدید می‌آید. این‌گونه نقاشی آمال و علایق ملی و اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعهٔ شهری را بازمی‌تابید. داستان‌های *شاهنامه‌ی* فردوسی، خمسه‌ی نظامی، وقایع کربلا، قصص قرآن، حکایت‌های عامیانه موضوع‌های اصلی این نقاشی‌ها را تشکیل می‌دهند. نقاش این موضوع‌ها را مطابق با شرحی که از زبان نقال و تعزیه‌خوان و مداح و روضه‌خوان می‌شنید و همان‌گونه که در ذهن مردم کوچه و بازار

www.SID.ir

وجود داشت، به تصویر می‌کشید. شاید بتوان قهوه‌خانه را خاستگاه این نوع نقاشی دانست؛ زیرا نه فقط پیوندی نزدیک با نقالی داشت، بلکه صاحبان قهوه‌خانه از نخستین سفارش‌دهندگان آن به‌شمار می‌آمدند. با این حال، این پرده‌ها علاوه بر قهوه‌خانه‌ها، در محل‌های عزاداری و دکان‌ها و زورخانه‌ها و حمام‌ها نیز آویخته می‌شد. موضوع پرده محل نصب آن را معین می‌کرد؛ مثلاً موضوع روز عاشورا برای تکایا و موضوع جوانمرد قصاب برای دکان‌های قصابی. نقاش نیز از میان اصناف برخاسته بود و غالباً حرفهٔ دیگری، چون کاشی‌سازی، گچ‌بری، نقاشی ساختمان و غیره داشت؛ و به ایمان و علاقهٔ خود و ازطریق تجربه فن پرده‌نگاری رنگ روغنی را آموخته بود. اسلوب‌ها و وسایل بیانی متداول را برحسب سلیقه و روش خاص خود به‌کار می‌گرفت. هدفش صراحت و سادگی بیان، و اثرگذاری هر چه بیشتر بر مخاطب بود؛ از همین رو، غالباً در پرده‌اش نام اشخاص را در کنار تصویرشان می‌نوشت (پاکباز، ۱۳۸٤: ۱۹۸ – ۲۰۱).

در این آثار، که معمولاً حوادث ایام گوناگون کنار هم و یک‌جا بر پرده می‌آمد، نقاش استنباط ویژه‌ای از زمان و مکان داشت. مشتری و مخاطب این نقاشی، همان‌طور که از اسمش پیداست، مردم کوچه و بازار بودند. هنرمند و هنردوست هر دو از مردم عادی بودند، درست برخلاف هنر درباری (مسکوب، ۱۳۷۸).

نتیجه‌گیری

بررسی‌ها دربارهٔ شعر و نقاشی در عهد قاجاریه نشان می‌دهد که هر دو به شعب چهارگانه‌ای تقسیم شده‌اند: جریان‌های سنت‌گرا، تلفیقی، تجددطلب، مردمی و عامیانه، که از این میان، موردهای دوم و سوم، آزمون‌هایی کاملاً جدید بود. با تأمل در باب چرایی شباهت شگفت‌آور جریان‌های چهارگانه در شعر و نقاشی نتیجه می‌گیریم که شرایط اجتماعی و فرهنگی مشترکْ سرگذشت مشترکی را برای این دو هنر رقم زده است؛ زیرا «هنر شکلی است از شعور اجتماعی و بازتاب فعال واقعیت‌های عینی زندگی در جامعه است» (فاروق فلاح، ۱۳۷٤: ٤۸).

نگارگری ایران در عصر صفویه و شعر فارسی چند قرن قبل از آن (قرن‌های هفتم و هشتم) به اوج هنری خود رسیده بود. بنابراین، عصر قاجار دوره‌ای بود که شعر و نقاشی مانند سایر هنرها دوران طلایی و اوج خود را پشت سر گذاشته بودند. علاوه بر این، هنرمندان این عهد باید پاسخ‌گوی نیازهای جدیدی می‌بودند که شرایط خاص اجتماعی و فرهنگی آن دوران برای اولین بار فراهم کرده بود و هنر سنتی به هیچ روی توان پاسخ‌گویی به آن را نداشت.

www.SID.ir

در روزگاری که اغلب هنرها از جمله سفال‌گری، کاشی‌کاری، نساجی، فلزکاری، معماری، قالی‌بافی، خاتم‌کاری دچار افول و انحطاط شده بود (*تاریخ هنر ایران*، ۱۳۸٤: ۱۰۳)، هنرمندان این دو رشته برای برون‌رفت از بحران، راه‌های جدیدی را آزمودند. آزمون‌های جدید ازطریق دگرگون‌کردن حوزهٔ فن (تکنیک) و شکل و فرم، و نیز تحول در حوزهٔ موضوع و مضمون صورت پذیرفت. اصحاب هر دو هنر، با نوگرایی در جامعهٔ سنتی، بحران هنر دوران قاجار را پشت سر گذاشتند؛ هر چند که راهکار جدید این هنرمندان را در برابر چالش‌های تازه‌ای قرار داد.

پی‌نوشت

۱. منظور عراق عجم، یعنی نواحی مرکزی ایران، از جمله اصفهان و ری و ... است.
۲. تسمیهٔ فترت به آن سبب است که، در این دوران، شعر فارسی بسیار ضعیف بود.
۳. به‌علت دسترسی‌نداشتن به نسخهٔ چاپی *ایران‌نامه*، نگارنده مقالهٔ شاهرخ مسکوب را از نسخهٔ اینترنتی نشریه اخذ کرده که شمارهٔ صفحه نداشته است و به این علت، در ارجاعات درون‌متنی به این مقاله، شمارهٔ صفحه ذکر نشده است.
٤. نویسنده تعبیر «روح زمانه» را وام‌دار کتاب *جامعه‌شناسی ذوق ادبی* تألیف لوین ل. شوکینگ است.
۵. نکتهٔ جالب توجه دربارهٔ محمود خان، معروف به ملک‌الشعرای کاشانی، که پدربزرگ او نیز در دوران آغامحمد خان و فتحعلی شاه ملک‌الشعرای معروف دربار ایران بود، آن است که شیوهٔ او در نقاشی کاملاً با شیوهٔ شاعری او متفاوت بود. در زمینهٔ نقاشی:

> او، در عین وابستگی به سنت، دارای حسن ابتکاری انقلابی است. او هم سنت‌گرا و هم سنت‌شکن است و این هر دو خصلت را در برخی آثار خود یک‌جا جمع کرده است. دید و برداشت او از طبیعت با شیوهٔ نقاشان دوران قاجار، که معمولاً در منظره و «طبیعت‌سازی» مقلد استادان غربی هستند، تفاوت دارد. در این تابلوها، دقت، ظرافت، نظم مینیاتوری را در خدمت واقع‌گرایی قرار داده است. یکی از معروف‌ترین کارهای او تابلو *استنساخ* است. نیروی ابداع و نوآوری نقاش در خلق این اثر جسورانه است. دو نفر در کنار هم نشسته‌اند: یکی چپق می‌کشد و یکی در نور شمعی نسخه برمی‌دارد. سایه‌های اشخاص بر دیوار، نه‌تنها دقیق، بلکه واقع‌گرا هم نیست؛ عظیم است و بعد و حالت خاصی به تابلو می بخشد. در این تابلو، با وجود دقت فراوان در ترسیم اشیا و اشخاص، تناسب‌ها و چهارچوب نقاشی کلاسیک ایرانی و اروپایی شکسته می‌شود. نقاش آگاهانه آن‌ها را زیر پا می‌گذارد و کاری را ارائه می‌دهد که تقریباً پانزده سال بعد امپرسیونیست‌ها در فرانسه می‌کنند. البته با این تفاوت که در فرانسه، این تحول جریان زنده‌ای در سیر فرهنگی و هنری غرب است و

Archive of SID
www.SID.ir

به همین سبب همه‌گیر می‌شود و ادامه می‌یابد. به کمال می‌رسد و تمام می‌شود، ولی در ایران این جنبش و بلندپروازی هنری، محصول نبوغ یک نفر است؛ به همین سبب، عمومیت نمی‌یابد و زود فراموش می‌شود. کار محمود خان، ویژگی عمدهٔ دیگری هم دارد که نزد سایر نقاشان عصر قاجار خیلی کم دیده می‌شود. اشیا و اشخاص، صورت‌ها، نگاره‌ها طرز نشستن یا حرکت هر یک از آن‌ها متناسب و مخصوص خودشان است. به عبارت دیگر، اشیا «شخصیت» دارند و اشخاص بیان‌کننده و معرف چیزی‌اند که بینش و حس زیباشناختی نقاش می‌خواهد. همهٔ این‌ها نشان تفاوت بزرگی است که بین استنباط و شیوهٔ بیان او و دیگران وجود دارد. محمود خان ملک‌الشعرا جهان را جور دیگری می‌دید: متفاوت از دید و دریافت نقاشان دیگر، و جور دیگری هم دید خود را تحقق می‌بخشید (مسکوب، ۱۳۷۸).

یادآور می‌شود که محمود خان، علاوه بر شاعری و نقاشی، در دو هنر منبت‌کاری و مجسمه‌سازی نیز استاد بود.

۶. نوعی نقاشی آبرنگ بر روی اشیای مقوایی که رویهٔ آن با لاک جلادهنده پوشانده می‌شود.

۷. گلبن، محمد، *شرح احوال و آثار میرزا محمد خان غفاری کاشانی (کمال‌الملک)*.

۸. تاریخ نقاشی‌ها هجری قمری است.

۹. این تابلو بر اثر ضایعهٔ کوری استاد ناتمام ماند.

منابع

آریان‌پور، امیرحسین (بی‌تا). *جامعه‌شناسی هنر*، تهران: دانشگاه تهران.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۵۷). *از صبا تا نیما*، ج ۱ و ۲، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

احمدی، بابک (۱۳۷٤). *مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی*، تهران: نشر مرکز.

اسکارپیت، روبر (۱۳۷٤). *جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمهٔ مرتضی کتبی، تهران: سمت.

پاکباز، رویین (۱۳۸٤). *نقاشی ایران*، تهران: زرین و سیمین.

تاریخ هنر ایران (۱۳۸٤). کمیسیون برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی آموزش و پرورش، تجدیدنظرکنندگان ایران محمدی، منصور دوالو، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

ترابی، علی‌اکبر (۱۳۷۰). *جامعه‌شناسی و ادبیات*، تبریز: نوبل.

ثروت، منصور (۱۳۷۷). *نظریهٔ ادبی نیما*، تهران: پایا.

حسین‌راد، عبدالمجید (۱۳۸٤). *شاهکارهای نگارگری ایران*، تهران: موزهٔ هنرهای معاصر.

حمیدی شیرازی، مهدی (۱۳٦٤). *شعر در عصر قاجار*، تهران: گنج کتاب.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳٦۲). *دیوان اشعار*، به‌کوشش محمود دبیرسیاقی، تهران: تیراژه.

رضوانیان، محمدحسن (۱۳۵٦). «هنر مینیاتورسازی ایران»، *هنر و مردم*، ش ۱۷۹.

www.SID.ir

سیف، هادی (۱۳۷۹). *نقاشی روی گچ*، تهران: سروش.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). *ادوار شعر فارسی*، تهران: سخن.
شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۰). *تاریخ تحلیلی شعر نو*، تهران: نشر مرکز.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۲). *سبک‌شناسی شعر*، تهران: فردوسی.
شوکینگ، لوین ل. (۱۳۷۳). *جامعه‌شناس ذوق ادبی*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳٦۸). *مختصری در تاریخ تحول نظم و نثر پارسی*، تهران: ققنوس.
فلاح، غلام فاروق (۱۳۷٤). *موج اجتماعی سبک هندی*، مشهد: ترانه.
کاشیان، حسین، (بی‌تا). *کمال‌الملک*، تهران: وزارت ارشاد اسلامی.
کن‌بای، شیلا (۱۳۷۸). *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
گلبن، محمد (۱۳٦۳).*کتاب‌شناسی نگارگری ایران*، تهران: نشر نقره.
گودرزی، مرتضی (۱۳۸٤). *تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر*، تهران: سمت.
مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۸). «دربارهٔ هنر نقاشی قاجار»، *ایران‌نامه*، س ۱۷، ش ۳.
معین، محمد (۱۳٦۳). *فرهنگ فارسی*، ج٦، تهران: امیرکبیر.
ویلسن، ج. کریستی (۱۳٦٦). *تاریخ صنایع ایران*، ترجمهٔ عبدالله فریار، تهران: فرهنگسرا.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۸). *جویبار لحظه‌ها*، تهران: جامی.

Falk, S. J. (1972). *Qajar Paintings*, London: Faber and Faber limited.

Archive of SID

www.SID.ir