نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی ● شماره ۵۰ ● تابستان ۱۳۹۱

مطالعه تطبیقی ویژگی‌های هزار و یکشب صنیع الملک و وجوه خاص سینمایی

فریده‌آفرین*

دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۹/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۳/۷)

چکیده

نقاشی‌های هزار و یکشب از ممتازترین آثار هنری ایران در تمام دوران قاجار است. این مجموعه به دست صنیع‌الملک و شاگردانش به عرصه تصویر درآمد و دارای ویژگی‌هایی است که آن را از دیگر مجموعه‌های مشابه در سایر ادوار تاریخی هنر ایران متمایز می‌کند. در این مطالعه با روش تطبیقی - تحلیلی به بررسی وجوه خاص هزار و یکشب با سینما پرداخته شده است. با این تعبیر به این مجموعه با برشمری و تحلیل این ویژگی‌ها از زاویه دیگری نگریسته شده است. واقع‌گرانمایی، چینش صحنه‌ها، کادر بندی، ترکیب‌بندی، زمان و پویایی، شخصیت‌پردازی، طرح داستان مصور، روایتگری و نقطه اوج، مراحل سه گانه پیش تولید، تولید و پس تولید، پیوند نوشته و تصویر، ارتباط اقتباس و منبع آن و نور پردازی از بحث‌هایی هستند که در قسمت اصلی این مقاله مورد بررسی و قیاس با ویژگی‌های سینمایی قرار گرفته‌اند. بین تکنیک‌های سینمایی و روش‌هایی که در خلق هزار و یکشب به کار گرفته شده است مشابهت‌های ظریفی وجود دارد. این مشابهت‌ها میل به تحرک و پویایی در تصاویر نقاشی ایران را در این بازه زمانی نشان می‌دهد. همچنین به چگونگی فراتر رفتن صنیع الملک از رسانه نقاشی در این مجموعه و وجود ظرفیت برای ورود تصاویر متحرک می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی

صنیع الملک، هزار و یکشب، ویژگی‌های سینمایی، نقاشی دوره قاجار.

* تلفکس: ۸۸۰۵۸۶۶۹-۰۲۱، E-mail: farideh.afarin@gmail.com.

مقدمه

صنیع الملک، با نام میرزا ابوالحسن خان غفاری در سال ۱۲۲۹ ه.ق در یکی از خانواده‌های بافرهنگ کاشان به دنیا آمد. در سن پانزده سالگی از شاگردان مهرعلی اصفهانی از نقاشان دربار محمد شاه بود. در سال ۱۲۵۸ ه ق و در سن ۲۹ سالگی به علت تبحر زیاد، پرده‌ای از چهره محمد شاه تهیه کرد. سپس برای آموزش چاپ سنگی به ایتالیا رفت و نخستین هنرمند آموزش دیده‌ی اروپا گردید که از آنجا ابزار چاپ سنگی را به ایران آورد. او را به سبب پیشرفتی که در هنر چاپ داشت پدر هنر گرافیک ایران می‌خوانند. صنیع الملک بعد از بازگشت از ایتالیا که مقارن با سال دوم سلطنت ناصرالدین شاه است، به تأسیس مجمع الصنایع نخستین هنرستان در ایران همت گماشت (پاکباز، ۱۳۸۱، ۲-۳). این هنرستان «در سرای بزرگی در انتهای بازار توتون فروش‌ها در جنوب‌غربی سبزه میدان قرار داشت» (حسینی، ۱۳۷۷،۷۷) و در آن، وی شنبه‌ها به تعلیم هنرجویان می‌پرداخت. در سال ۱۲۶۹ ه.ق به دستور ناصرالدین شاه با همکاری ۳۴ تن از شاگردان خود به مصورسازی کتاب هزار و یکشب با ترجمه عبدالطیف تسوجی و به نظم در آمده توسط سروش اصفهانی پرداخت. او و همکارانش به مدت شش سال تا ۱۲۷۶ ه.ق روی این پروژه کار کردند (همان، ۷۸ و ۸۲). شایان ذکر است که از همان سال ۱۲۷۶ ه .ق دو نگاره از صنیع‌الملک در دست است که (اکنون در نگارخانه کاخ گلستان در معرض دید عموم است) دقیقاً معرف سبک نقاشی‌های هزار و یکشب است. یکی از این آثار «میرزا ابوالفضل طبیب کاشانی» و دیگری «شاهزاده عبدالصمد میرزا» نام دارد. در این دو اثر دقیقاً ویژگی‌های مشابه نقاشی‌های هزار و یکشب وجود داردکه در این پژوهش بررسی می‌شوند. مشخصه‌ها و سال تدوین این دو تابلوی آبرنگ، شخصیت هنری قوام یافته صنیع الملک با ویژگی‌های هنری خاص را به عنوان رهبر و خالق اصلی گروه تدوین هزار و یکشب تأیید می‌کند.

ویژگی‌های مشترک بین نقاشی‌های صنیع الملک و سینما

نقاشی‌های صنیع‌الملک در مجموعه هزار و یکشب دارای انرژی‌ها و نیرو محرکه‌های فعالی است که دست هر محققی را برای واکاوی آنها باز می‌گذارد. در این معرفی به بررسی تعدادی از ویژگی‌ها در این مجموعه پرداخته می‌شود که این آثار را خاص و کم‌نظیر می‌کند. در نقاشی‌های این مجموعه ویژگی‌های مشابه با ویژگی‌های خاص سینمایی وجود دارد که در این پژوهش برشمرده شده‌اند. این مشابهت‌ها نشان می‌دهد این آثار در برخی موارد آنقدر ویژگی‌های بصری بلندپروازانه‌ای دارند که می‌توان آنها را با ویژگی‌های خاص سینما تطبیق داد و بعضاً نیاز پنهان به استفاده از تصاویر متحرک را به طور ظریف و با اندکی اغماض در این دوره دید. از جمله این ویژگی‌ها مواردی است که در زیر به آنها پرداخته می‌شود.

-واقع‌گرانمایی

نقاشی‌های هزار و یکشب بی‌تفاوت با عالم واقع نیست، زیرا می‌توان از مطالعه آنها به تاریخ پر و پیمانی از سبک معماری کوچه، بازار و خانه‌ها، حمام‌ها، کاروان‌سراها و سرداب‌های سنتی، مکتب‌خانه، حمام زنانه و مردانه، معماری فضاهای شهری، تزیینات داخلی ساختمان‌ها مثل گچبری، ستون‌های کنده کاری، نقاشی‌های دیواری با نقش گل‌های ختایی، اسلیمی و دیگر طرح‌های گیاهی یا دیوارهای رنگی، در برخی موارد پنجره‌های زیبای ارسی اشاره کرد. پوشاک، طرح‌های پارچه و انواع پارچه‌ها مانند مخمل، ترمه و نیز انواع زیر اندازها مانند انواع فرش، کناره و نوعی زیر انداز زیلومانند، پرده‌های ملون، متکاها، صندلی‌ها و کاناپه‌ها از موارد دیگر هستند. همچنین با گستره‌ای از مشاغل و با طیف وسیعی از مردم و تناسب مشاغل و لباس‌های آنها آشنا می‌شویم. در این دوره زنان با چادر و روبنده در بیرون از منزل و در فضای اندرونی با لباس‌های ترکیبی از لباس زنان همان زمان و نیز لباس فرنگی دیده می‌شوند. با نمایش مجالس عقد، صحنه‌های مجازات به نظر می‌رسد میل عظیم و بی‌انتهای صنیع الملک و همکاران او در ترسیم واقع‌گرایانه و مستند «از طرز زیست و زندگانی ایرانیان در یکصد و پنجاه سال گذشته‌ی» (ذکاء، ۱۳۸۲، ۳۴) ایران، نیاز طبیعی به چشم یا ویزوری را می‌رساند که قادر به ثبت دیده‌ها به طور مستند باشد.

صنیع الملک جدای از هزار و یکشب، و در میان دیگر آثار که مشتمل بر «هزار و پانصد اثر آبرنگ، رنگ روغنی و سیاه قلم است» (پرهام، ۱۳۸۳، ۹۶)، به ترسیم طبیعی پیکره‌ها و تک‌چهره‌ها نیز می‌پردازد. هر صورت مورد ترسیم، شخصیت فردی آن را القا می‌نماید. او در این‌گونه آثار از منظر شیوه‌ی «عکاسی- نقاشی» می‌نگرد (همان، ۹۷).

اولین هدف خلق تصویر متحرک و سینما، به دست ادوارد مایبریج (۱۸۷۸) و برادران لومیر (۱۸۹۵) ثبت واقعیت بود. تلاش مایبریج برای ثبت حرکت اسب و تلاش لومیرها برای نشان دادن ورود قطار به ایستگاه، تلاشی واقع گرایانه برای ثبت آنچه است (واقعیت) بود. هنوز هم ژانر سینمای مستند بر مبنای ثبت واقع گرایانه به فعالیت خود ادامه می دهد.

- پیوند نوشته و تصویر

همان گونه که در سینمای صامت به دلیل عدم وجود امکانات تکنولوژیک صدا وجود ندارد، در تصاویر صنیع الملک نیز همین اتفاق می‌افتد و این کمبود در هر دو گونه با نوشته‌ای جبران می‌شود که در لابلای نماهای سینمایی یا کادرهای نقاشی می‌آید. در تصاویر صنیع الملک هر کادر، نوشته‌ای در قاب حاشیه‌دار و مذهب دارد که

با کلیدی‌ترین عنوان، برای آن نما یا صحنه استفاده شده است. این امر البته بنا به سنت نگارگری ایران مرسوم بوده است. در نگارگری و نقاشی‌های مذکور، تصویر و اجزای آن در خدمت روایت نوشتاری‌اند، اما هنر صنیع الملک در این مجموعه با آنچه در ذات نگارگری ایران نهفته است تا حدودی متفاوت است. او عنوان هر صحنه را بینابین کادرها قرار می‌دهد. در نگارگری ایران نوشته مورد نظر اغلب داخل و در جهت‌های مختلف مانند بالا و پایین و نیز گاهی در میان نگاره می‌آید و به نوعی ویژگی تصویری می‌یابد، زیرا جز جدایی‌ناپذیر تصویر است. در واقع پیوند عمیقی بین نوشته و تصویر برقرار است. اما در اثر صنیع الملک از حجم نوشته‌ها کاسته شده است و نوشته‌ها بیشتر حالت خبری دارند. در عوض برحجم نگاره‌ها افزوده شده است. دقیقاً در چنین جایی است که می‌توان نگاه خاص صنیع‌الملک و همکارانش را دید. امروز هم در فیلم‌های سینمایی از میان‌نویس استفاده می‌شود. این میان‌نویس برای مشخص کردن زمان و مکان دقیق روز و یا سالی است که ماجرا(یی) در آن اتفاق افتاده است (آریخن، ۱۳۸۶، ۶۳۱) در این صورت نوشته روی تصویر مکان مورد نظر و یا روی پس زمینه ساده قرار می‌گیرد.

- نحوه چینش و تنظیم صحنه‌ها[1]

در نقاشی‌های صنیع الملک مانند یک تصویر سینمایی از تکنیک چینش صحنه‌ها استفاده شده است. در سینما به نحوه چینش وسایل و اسباب و نیز محل قرارگیری شخصیت‌ها در یک نما به اصطلاح میزانسن گفته می‌شود که مطابق سلیقه کارگردان به شکل خاصی در می‌آید. کارگردان درباره نحوه‌ی چینش مشتمل طراحی صحنه، طراحی لباس، طرز قرارگیری بازیگران و ... ، تصمیم‌گیری می‌کند. نحوه آرایش بازیگران در صحنه‌های گفتگودار به گونه‌ای است که بدن و صورت یک بازیگر با صورت و بدن بازیگر دیگر یا سایر وسایل صحنه ماسکه و پوشیده نشود. برای ممانعت از این عمل این دو شخصیت و یا بازیگر باید به نحو خاصی در صحنه قرار بگیرند. برای نمونه باید یا روی یک خط مستقیم افقی در برابر دوربین قرار گیرند یا به صورت زاویه قائمه نسبت به هم قرار گیرند.

صنیع الملک مانند یک کارگردان درباره آنچه در اطراف شخصیت‌هایش وجود دارد، فکر می‌کند. او به تمام وسایل صحنه مورد نمایش فکر کرده است و آنها را نه منطبق بر فضای واقعی که داستان‌های هزار و یکشب در آن فضا می‌گذرد، بل آن‌را مطابق فضای اطراف خود با معماری، اسباب و اثاثیه رایج در عصر ناصرالدین شاه، به کار می‌گیرد. صحنه‌های گفتگو دار علیرغم تعدد شخصیت، تنها دو شخصیت اصلی دارد. این دو شخصیت اصلی نسبت به هم و نسبت به سایر اشخاص موجود در تصویر به گونه‌ای قرار گرفته‌اند که توسط آنها پوشانده نشده‌اند. برای نمونه تصویر ۱ و ۸ از این قاعده بهره می‌برد.

- قواعد ترکیب بندی

علاوه بر اصول گفته شده هنرمند در این آثار به قواعد تجسمی نیز توجه داشته است. با تعادل، هارمونی و دیگر قواعد ترکیب‌بندی آشنا است. در اغلب موارد هیچ شخصیتی در نقطه مرکزی قرار نگرفته است. بیشتر شخصیت‌های کلیدی در نقاط مهم واقع شده‌اند. همچنین فضاهای پر و خالی در این تصاویر در توازن با هم هستند. در این آثار از خطوط هندسی و منحنی بهره برده شده است. از خطوط هندسی بیشتر در شکل‌دهی دیوارها و درها و طاقچه‌های اتاق‌ها و از خطوط منحنی برای شکل دهی شخصیت ها و حالات آنها بهره گرفته شده است. اصولاً در سه بخش اپیزودیک در یک صفحه به منظور ایجاد هماهنگی، رنگ‌های مشترک یا تنالیته‌های آنها به کار رفته است. فرم کلی یا ارتباط عناصر نقاشانه مثل خط، شکل، سطح، حجم و عمق، وزن (به نحوی که هماهنگی و توازن و تعادل و یکدستی در اثر ایجاد شود)، در نقاشی‌های صنیع الملک تجسم معنا است، زیرا می‌خواهد داستان مشخصی را با زبان هنری بیان کند. در نقاشی‌های این مجموعه فرم (به مفهوم روابط عوامل و عناصر نقاشانه با هم) و چینش صحنه‌ها در خدمت محتوا است.

ترکیب‌بندی در سینما به علت متحرک بودن تصاویر با ترکیب‌بندی در نقاشی متفاوت است. در نقاشی (برای نمونه نقاشی‌های این مجموعه) شخصیت ها حرکتی ندارند که ترکیب بندی و چینش نماها مدام به هم بخورد. این تفاوت ماهوی حرکت و قوانین مربوط به آن در این دو رسانه «عملاً قوانین مربوط به ترکیب بندیِ موجود در یک اثر (یا کادر) نقاشی را در کادر سینمایی تا حدی نقض می‌کند» (لیندگرن،۱۳۸۵، ۱۳۷). با این حال نقض ترکیب بندی نقاشی به مفهوم عدم وجود ترکیب بندی در آثار سینمایی نیست. زیرا در هر یک از نماهای یک فیلم باید قواعد زیبایی‌شناسانه ترکیب بندی رعایت شود.

در تمام تصاویر این مجموعه قواعد ترکیب‌بندی رعایت شده است. البته نکته خیلی ظریف این است که در این آثار وقتی زوایای دید جابجا می‌شود نهایت تلاش برای حفظ ویژگی‌های کادر قبل انجام می‌گیرد، اما می‌توان به مواردی نیز اشاره کرد که اختلاف‌هایی جزیی میان دو تصویر پی‌در پی دیده می‌شود. برای نمونه در تصویر ۲ و ۳ بعد از تغییر زاویه دید، آبنما و فواره به ساختمان نزدیکتر از جایی که قبلاً بود به نظر می‌رسند. در نهایت نتیجه این است که علاوه بر رعایت قواعد ترکیب بندی در هر کادر، مجلس ها و کادرهای متوالی نیز تا حد امکان با کادر قبلی از نظر قواعد هماهنگ هستند.

- کارگروهی و مراحل پیش تولید، تولید، پس از تولید

در این مجموعه شش‌جلدی که شرح داستان‌های کوتاه و بلند عامه‌پسندانه‌ای در حکایت «خیانت همسران دو برادر حکمران از آل ساسان» (ثمینی،۱۳۷۷، ۴۷) است، هنرمندان بسیاری به خدمت گرفته شده‌اند. شش مجلد هزار و یکشب در ۱۱۳۴ صفحه تصویر و ۱۱۴۲ متن و ۴ صفحه‌ی سفید با همکاری ۳۴ شاگرد صنیع‌الملک و نقاش در سه هزار مجلس از سال ۱۲۶۹ تا ۱۲۷۶ به ترسیم در آمده است (سمسار، ۱۳۷۹، ۲۲۲). تعداد زیاد صفحات و حجم انبوه فعالیت در بازه زمانی شش سال بی‌گمان یک گروه متحد و کاردان را می‌طلبیده است که در این مجموعه به کار گماشته شده باشند.

مجمع الصنایع ابتدا سویه هنری نداشت با تلاش معیرالممالک «از رجال هنرشناس و کتاب دوست عصر ناصری» (پرهام، ۱۳۸۷، ۴۳۰) و بعد ورود میرزا ابوالحسن خان نقاش‌باشی، جنبه هنری نیز یافت. این مجمع «دارای حجره‌های فراوان بود و در هرکدام از این حجره‌ها

تعدادی از هنرمندان و صنعتگران ضمن اشـــتغال به امور تخصصی با شـــاگردان کار می‌کردند و آمـــوزش لازم را به آنها منتقل می‌نمودند» (حســـینی، ۷۷،۱۳۷۷). در سندی به تنگی جا در این مجمع به علت ازیاد نقاش ها و اختصاص یک حجره به مذهب و صحاف اشـــاره شده است. گویی ادامه کار در منزل معیر الممالک به انجام رسیده است (آژند، ۱۳۸۹ ، ۷۹۹). نخستین سنگ بنای شروع مراحل پیش تولید، تولید و پس از تولید را پرداخت شش هزار و پانصد و هشتاد و پنج تومان توسط معیر الممالک، به صنیع الملک رقم زد. در این مجمع مراحل مختلف تولید هنگام تهیه هزار و یکشب طی شده است. تهیه ابزار مادی و هنری مانند قلم مو، کاغذهای مخصوص طراحی، رنگ های مورد نیاز، وسایل صحافی و مجلد سازی و هزینه‌ی اقتصادی کار همراه با طراحی اولیه و نیز کارهای جمعی ثانویه، پیش تولید نقاشـــی‌های صنیع الملک به شمار می‌رود. در هنگام تهیه هزار و یکشب این مجمع و مجموعه‌ای از هنرآموزان در آن در رأس کار قرار داشتند. به‌علاوه یک نفر خوشنویس به نام میرزا محمد حسین تهرانی و دو نفر به نام‌های میرزاعبدالوهاب و میرزاعلی محمد به عنوان مذهب و ترصیع کار و فردی به نام میرزاعلی صحاف به عنوان مصحف در این کار گروهی شریک بوده اند. «جلدهای مقوایی روغنی عالی ۶ مجلد را میرزا احمد به همراه غلامعلی و آقا جانی ساختند» (اتابای، ۱۳۵۵، ۱۳۸۵) که مراحل پس از تولید به عهده آنها بوده است. در بین تمام هنرورزان، صنیع الملک به نظر مهمترین به شـــمار می‌آید. اما نکته قابل تأمل این است که در شش مجلد نام این هنرمند به عنوان مولف نیامده است و در ابتدای مجلد سوم تصاویری از مترجم و شاعر آن آورده شده است.

ناگفته پیداســـت که سنت کار گروهی و مراحل مختلف تولید از بدو شکل‌گیری نقاشـــی ایران وجود داشته است. در سینما نیز این مراحل به دست عده زیادی تکنسین، صنعتگر و هنرمند انجام می‌گیرد. برای نمونه ابتدا مدیر تولید بر اســـاس فیلمنامه نوشـــته شده، لوازم مورد استفاده را تهیه می‌کند، و انواع متخصصان مانند طراح صحنه ، طراح لباس، متخصص نور، صدا، و دیگر عوامل فنی در مرحلـــه پیش تولید دخیل اند. بعد مراحل تولید را کارگردان و مجموعـــه اش با پیاده کـــردن دکوپاژ[۲] همراه فیلم بردار، با به کار گیری دوربین و انواع لنزها، نورپرداز، منشـــی صحنه و بازیگرها با بازی مقابل دوربین انجام می‌دهند و مراحل بعد از تولید نیز تدوین و صدا گـــذاری و غیره را در بر می‌گیـــرد. طی دوران‌های مختلف همیشـــه بر سر اینکه چه کســـی اهمیت بیشتری دارد بحث شده است. امروزه بیشتر بر این باورند که کارگردان تصمیم گیرنده‌ترین فردِ یک گروه سینمایی است.

- کادر بندی و ارتباط کادرها یا نماها با یکدیگر

در آثار سینمایی از انواع تمهیدات انتقالی برای عبور از نمایی به نمای دیگر و یا تفکیک ســـکانس[۳]ها اســـتفاده می‌شـــود. این تمهیدات به دو دسته برشی[۴] و نوری[۵] تقسیم می‌شود. تمهیدهای نوری مانند روبش[۶]، محو تدریجی دو تصویر[۷]، ناپدیدی و پدیداری[۸] هستند که در مجموعه مورد مطالعه به دلیل محدودیت امکانات کاغذ مورد اســـتفاده‌ای ندارد. در مجلدهای مصور مذکور نماها با

تصویر ۱- هزار و یکشب، جلد چهارم، صنیع الملک، کاخ گلستان، تکنیک آبرنگ.
ماخذ: (حسینی راد،۱۳۸۴، ۳۸۷)

تصویر۲ - بقصر آمدن سیده دنیا، هزار و یکشب جلدچهارم، صنیع الملک، محل نگهداری، کاخ گلستان آبرنگ.
ماخذ: (حسینی راد،۱۳۸۴، ۳۸۷)

تصویر ۳- سیده دنیاج الملوک را دیدن، هزارو یکشب جلد چهارم، صنیع الملک، کاخ گلستان، آبرنگ.
ماخذ: (حسینی راد،۱۳۸۴، ۳۸۷)

قطع نما یا برش به یکدیگر پیوست شده‌اند. در برخی موارد بین یک نما (کادر) و نمای بعدی آن در این اثر فاصله زمانی زیادی وجود دارد. محدودیت ابعاد صفحه کاغذ و نوع کادربندی اغلب سه کادری (در برخی موارد چهار و شش کادری) در هر صفحه‌ای امکان گذاشتن نماهای بیشتر را غیر ممکن نموده است. بنابراین هنرمند به اجبار تعداد بسیاری از صحنه‌ها را حذف کرده است. بیان این نماهای محذوف به عهده روایت گذاشته شده است تا حق داستان را ادا کند. بنابراین روایت‌ها جدا گانه به صورت نوشته در ۱۱۴۲ صفحه آمده است. و از این جنبه به سینمای صامت بسیار مشابه است که به دلیل کمبود امکانات تکنیکی به نوشته‌های میان تصاویر متکی می‌شد چیزی که در تئاتر وجود ندارد و از این لحاظ مشابهت ظریفی بین این دو رسانه به علت غیاب مخاطب دیده می‌شود.

تغییر زاویه دید از یک صحنه مشترک یکی از تکنیک‌هایی است که در این مجموعه وجود دارد. مثلاً در مجلد چهارم، در نمایی با نام بقصر آمدن سیده نسا که از پشت تصویر زنان و از روبرو تصویر ساختمان را داریم، بلافاصله در نمای بعد به نام سیده دنیاج الملوک را دیدن، تغییر زاویه دید وجود دارد. تماشاگر از دو زاویه متفاوت یکی از دورتر و دیگری از نزدیک با موضوع روبرو می‌شود. این مورد در کمتر اثر نقاشی پیش از آن دیده شده است. این نمونه، نمای معرف را نیز به ذهن می‌آورد. بر بدنه ظرفی از شهر سوخته سیستان مربوط به ۵۰۰۰ سال پیش از میلاد جهیدن بزی در چند نما نشان داده شده است (تهامی نژاد، بی تا، ۸) که آن را اولین انیمیشن می‌دانند. تفاوت بز روی سفال شهر سوخته و این تصویر در این است که در آنجا دیگر تغییر زاویه دید وجود نداشت و صرفاً پویانمایی و تداوم تصویری دیده می‌شد.

در تصویرهای هزار و یکشب نماها به دنبال هم می‌آیند. به نظر در این نماها کانون توجه پشت سر هم قرار می‌گیرد. در نماهای پی در پی مکان و جهت نگاه و جهت حرکت باید حفظ شود. با اندکی اغماض می‌توان حفظ این اصول را در نقاشی‌های سه کادری و شش کادری صنیع‌الملک دید. البته نکته خیلی ظریف این است که در این کادرها، وقتی زوایای دید جابجا می‌شود، نهایت تلاش برای حفظ ویژگی‌های کادر قبل انجام می‌گیرد.

تغییر کادر (که به اصلاح در اثر سینمایی با تغییر زاویه دوربین اتفاق می افتد) را می‌توان در تصویر سه کادر دیگری از صنیع الملک به نام دو اردوی قوز جاز و جم قاز در مقابل هم دید. در این سه گانه از نمای دوری به نمای نزدیکتری حرکت می‌شود. نمای دور اول، نمای معرف نام دارد و به معرفی مکان و موقعیت و مناسبات فضایی بین شخصیت‌ها و سایر اجزای صحنه می‌پردازد. پس در تصویرهای صنیع الملک، نماهای متنوع از یک موضوع دنبال هم می‌آیند، اما حرکت عینی ندارد و صامت هستند. در سینما چه صامت و چه با صدا ممکن است حتی دوربین درون یک نما هم حرکت‌های افقی و عمودی داشته باشد که اثر صنیع الملک

تصویر ۴- دو اردوی قور جاز و جم قاز در مقابل هم، هزار و یکشب، صنیع الملک، جلد چهارم، محل نگهداری کاخ گلستان،آبرنگ.
ماخذ: (حسینی راد، ۱۳۸۴، ۳۹۰)

تصویر ۵ - بخشی از تصویر دو اردوی قور جاز و جم قاز، هزار و یکشب، مجلد چهارم، صنیع الملک، کاخ گلستان.
ماخذ: (حسینی راد، ۱۳۸۴، ۳۹۰)

تصویر ۶ - نمای دوم از دو اردوی قور جاز و جم قاز، هزار و یکشب، مجلد چهارم، صنیع الملک کاخ گلستان، آبرنگ.
ماخذ: (حسینی راد، ۱۳۸۴، ۳۹۰)

از این تکنیک بی‌بهره است و همانطور که پیش تر گفته شد این از تفاوت‌های ماهوی سینما و نقاشی بر می‌آید.

در سینما با تدوین موازی خط سیرهای داستانی متفاوت را کنار هم قرار می‌دهند. در نقاشی‌های این مجلدات نیز می‌توان به کنار هم آمدن جریانهای متفاوت و موازی، با هدف پیشبرد داستان اشاره کرد. با این تعبیر که نمای صحنه‌ای در یک مکان می گذرد و نمایی دیگر در مکانی متفاوت به طور موازی نشان داده می‌شود. برای نمونه در مجلد سوم در صحنه‌هایی از داستان‌هایی که ملک زاده حکایت می‌کند در سه کادری این توازی بین داستان‌های متفاوت در داخل خانه، برروی آب و صحنه دزدی از قافله در خشکی اتفاق می افتد.

تصویر ۷- جنگ ملک شرکان با سپاه نصرانی، هزار و یکشب، صنیع الملک، محل نگهداری کاخ گلستان، آبرنگ.
ماخذ: (ذکاء، ۱۳۸۲، ۱۲۶)

تصویر ۸- جوذر با وزیر در منظر نشسته دختر ملک تماشا می‌کند، هزار و یکشب، مجلد سوم، کاخ گلستان، صنیع‌الملک، آبرنگ.
ماخذ: (حسینی راد، ۱۳۸۴، ۳۹۴)

- گذر زمان و پویایی

در سینما زمان می‌گذرد و نماها ثبت می‌شوند، در چینش منطقی و نمایش نماها به دنبال هم است که به طور یکپارچه توالی داستان دیده می‌شود. اما در اثر صنیع الملک زمانی که از توالی نماها حاصل می‌شود، ایستا است و تصاویر به غیر از تغییر کادرها از لحاظ زاویه دید، حرکتی ندارند. در هر دو رسانه، از مرحله ثبت و تصویر کردن تا نمایش آن به تماشاگر مدت زمان می گذرد. در سینما احتمالاً این روند طولانی‌تر است، زیرا تدوین و تنظیم جلوه های صدا از رنگ گذاری و پرداخت در نقاشی‌های صنیع الملک احتمالاً پروژه طولانی‌تری است.

در مجموعه هزار و یکشب باید یک نما را در ارتباط با دو نمای دیگر در یک صفحه خواند. و این توالی کادرها یا نماهای پشت سر هم در یک صفحه، (که پیشتر به آن پرداختیم) گذشت زمان را القا می‌کند. به طور غیر مستقیم در این مجموعه زمان وجود دارد. اما نه زمانی که به طور عام شناخته و از حرکت عقربه های ساعت ناشی می‌شود. این زمان با گذر از صحنه ای به صحنه ای و با حرکت چشم همراه است که بیننده آن را در می‌یابد. در تعدادی از انتقال کادرها و نماها این اتفاق مانند کادر اول و دوم (تصویر ۱) بسیار آنی است، پس در این گونه تصاویر، زمان به صورت پویا جاری است و حس حرکت هم وجود دارد و به تصاویر برای انیمیشن پهلو می‌زند. تفاوت اساسی این‌گونه نقاشی‌ها با مدیوم سینما این است که نماها با اینکه، جداگانه و پشت سر هم تصویر می‌شوند، اما در این تصاویر تحرک کمتر القا می‌گردد.

از دیگر ویژگی‌های مشابه سینمایی در این تصاویر میل به ایجاد پویایی، اما از منظر دیگری است. در تصویر جنگ ملک شرکان با سپاه نصرانی (تصویر ۷) در زیر پای اسب‌ها گرد و غبار غلیظی در جریان است که می‌توان دو تعبیر را برای آن در نظر گرفت. یکی اینکه در اثر حرکت اسب‌ها گرد و غبار بلند شده است و دیگر اینکه می‌توان آن را نشان از حرکت و سرعت دانست. گویا سم اسبان در حرکتی متناوب قرار می گیرد. این میل به وجود آوردن و نشان دادن حرکت خود دلیلی بر میل به فراتر رفتن از رسانه نقاشی است.

- روایت و نقطه‌ی اوج (روایتگری)

آنچه پتانسیل لازم را برای کشش یک اثر سینمایی ایجاد می‌کند، گره‌ای است که در ده دقیقه آغازین فیلم مطرح می‌شود و بقیه اثر به حل و توضیح و بسط آن گره اختصاص دارد. در کل علاوه بر نقطه عطف اولیه یک فیلم نقطه اوج‌های متنوعی دارد که بر پرده می‌آید و سایر وقایع و کنش ها که در پیشبرد منطقی داستان نقش چندانی ندارند حذف می‌شوند. «انتخاب نقطه اوج‌ها تلویحاً کنترل زمان و حرکت را پیش رو می‌نهد» (آریخن، ۱۳۸۶، ۱۷)، تا تماشاگر تسلسل کنش و واکنش را از دست ندهد. اغلب فیلم‌های سینمایی چه صامت و چه باصدا دارای روایت هستند، مگر فیلم‌هایی که در رده سینمای قصه‌گو

قرار نگیرند. در نقاشی‌های هزار و یکشب نیز روایت‌های متعددی وجود دارند که همسر پادشاه، شهرزاد آن را در آخر شب در موقع حساسی دقیقاً در موقعیت گره افکنی قصه بعدی که از دل آن قصه در می‌آید، تمام می‌کند. شاید دستور ناصرالدین شاه مبنی بر به تصویر کشیدن این مجموعه به علت کشش زیادی است که در گستره نامحدود داستان‌های هزار و یکشب از حکایات اخلاقی و عاشقانه گرفته تا شخصیت‌های اسطوره‌ای و عجیب و غریب حس می‌کرده است. شاید قدرت هنری و جذابیت روایت‌های این مجموعه را بتوان معادل قدرت شاهنامه‌های اعصار پیش فرض کرد. پس روایت‌های هزار و یکشب دارای انرژی فوق العاده‌ای برای آفرینش‌های هنری هستند. صنیع الملک لحظاتی را در هر صحنه نشان می‌دهد که در قسمت اوج آن صحنه است. برای نمونه در صحنه نسیم خواهر زین المواصف از بام بلند به مسرور نگاه می‌کند، مجلد پنجم، و نیز در مجلس جوذر با وزیر در منظره نشسته دختر ملک تماشا می‌کند و در ادامه، مجلس دیگرِ مانند عقد بستن دختر ملک بجهت جوذر در مجلد چهارم کاملاً منطبق بر فرمولی هستند که در سینمای داستانی برای جذب مخاطب با شکل گیری صحنه‌های دراماتیک و عاشقانه ارائه می‌شود.

راوی اکثر صحنه‌های نقاشی فردی به غیر از شخصیت‌های اصلی است که در صحنه حضور دارند. به عبارت دیگر این نماها دارای دیدگاه راوی کل ناظری بی‌طرف و آگاه بر تمام مسائل (که حتی بیننده یا مخاطب او را نمی‌بیند) است و جزییات صحنه را زیر نظر دارد. این نگاه معادل نگاه ابژکتیو (عینی) در سینما است.

روایت‌های تصویری هزار و یکشب از لحاظ علی، معلولی با هم پیوند متوالی و منظمی دارند و دارای پی‌رنگ یا طرح یا پلات هستند. از این پی‌رنگ‌ها قسمت‌هایی از ماجرای اصلی با تمهیداتی حذف شده‌اند. در برخی موارد آنها را سریع به انتها رسانده و در بعضی موارد آنها را کند نموده‌اند. به عبارت دیگر فاصله بین نماها یا صحنه‌ها را اندک یا بسیار قرار داده‌اند و ممکن است با این تمهیدها ریتم بیان یک ماجرا تندتر و در برخی دیگر کندتر باشد. در این موارد بیان بقیه ماجرای حذف شده، به عهده روایت نوشتاری گذاشته شده است. پس روایت‌های تصویری تنها گزینش یا طرحی از کلیت ماجراست که به نظر روایت تصویری را از روایت نوشتاری مربوط به آن متمایز می‌کند.

- شخصیت‌پردازی و کنش شخصیت‌ها

در نقاشی‌های این مجموعه پردازش شخصیت‌ها توسط هنرمند، بسیار پیچیده و دقیق صورت می‌گیرد. در عین حال بسیاری از شخصیت‌ها بسیار مشابه هم و در سطح باقی می‌مانند و تشخیص ویژگی‌های آنها از هم ممکن نیست. در این آثار بسیاری موارد پیش می‌آید که شخصیت‌پردازی، چشم اندازهایی از سرشت و ماهیت وجودی و نیز نشانه‌هایی از علت رفتارهای شخصیت را پیش روی مخاطب می‌گذارد، تا او بتواند درباره شخصیت مورد نظر، دید بهتر و همراهی بیشتری پیدا کند. در این حالت می‌توان رگه‌های شخصیتی بیان ناشده فرد را در ذهن مجسم کرد. در واقع هر شخصیتی حالت سطحی دارد، شبیه خیلی از افراد مربوط به آن قشر می‌شود، اما وقتی به لایه‌های عمیق شخصیتش رسوخ شود، تفاوت‌های او از افراد مشابه در آن قشر بارز می‌گردد. صنیع‌الملک در این مجموعه در انتخاب شخصیت‌هایش منطبق بر قصه‌ای که آن را دنبال می‌کند دقت زیادی دارد. او صورت‌های افراد را منطبق بر شخصیت مورد نظر ترسیم و بر حسب شغل طبقه اجتماعی، جنسیت آنها را ملبس می‌کند، همچنین حالت‌های چهره و آرایش مخصوص هر فرد (به خصوص مردان) را به درستی ترسیم می‌نماید. در ترسیم عجوزان، پیران و خدمتکاران نیز این نکته به چشم می‌خورد. چشمان او به جای چشمان دوربین آنچه را که در در اطراف خود دیده و درک کرده، را به تصویر کشیده است.

بازی و کنش شخصیت‌ها یکی از ارکان مهم فیلم‌سازی است که در کنار عوامل دیگر قرار می‌گیرد. بازیگری در سینما اهمیت بازیگری در تئاتر را ندارد. تأکیدها در فیلم از سوی بازیگر انجام نمی‌گیرد و از

تصویر ۹- برگی از هزار و یکشب صنیع الملک، کاخ گلستان، آبرنگ. ماخذ: (ذکا، ۱۳۸۲، ۱۳۱)

طریق برش‌زدن توسط کارگردان بر قسمت مورد نظر تأکید می‌شود. در این مجموعه نیز بر بازیگری تأکید شده است. هر شخصیت کنش مخصوصی دارد. پس نقاشی‌های صنیع الملک در تصویرنگاری از انسان همراه با شخصیت‌پردازی، مشابه فیلم‌سازی است. به نظر می‌رسد یکی از ویژگی‌های مهم هزار و یکشب ترسیم حالات و حرکت شخصیت‌ها به مثابه بازیگری در مقابل دوربین است. ظاهراً زنان دارای گریم و آرایش خاص لباس و مو (با چشم پوشی از حالت الگویی چهره‌ها) متناسب با شخصیت‌های خود هستند. برای نمونه در تصویر ۹« مرد خیاط را آسیابان تازیانه می‌زند»، شخصیت‌ها بسیار فعال و زنده هستند و کنش‌هایی همراه خشونت متناسب با داستان مورد نظر دارند. در این تصویر در کادر بعدی، با نام صحبت داشتن خادمه با خیاط، به خصوص زن‌های چادری انرژی مبسوطی را از خود بروز می‌دهند و فعالانه در حال انجام کنش خود هستند.

درتصاویر بی‌شمار دیگری کنش‌هایی مربوط به خشونت وجود دارد. صحنه‌های مربوط به این بروز و ظهور خشونت کنش‌های خاصی را می‌طلبد، در مجلد ششم در صحنه به دار آویختن مردی به حکم خلیفه و نیز در مجلد پنجم در تازیانه زدن نورالنسا و پوست کندن نصرانی در مجلد دوم به تصویر در آمده است(شین‌دشتگل، ۱۳۸۴، ۱۳۸). در مجلد اول نیز در مجلس پسر دختر را در بالین می کشد سخیف بودن خشونتِ کنش قتل به اجرا در آمده است. موضوع های خاص مانند نمونه هایِ گفته شده، با حالت های بدن، صورت، دست ها و پاها که همه در خدمت اجرای نقش افراد هستند به نمایش درآمده اند. در اکثر این آثار، حس همدردی، شفقت و هراس و ترس مخاطب برانگیخته می‌شود. مثل اینکه در برابر یک اثر نمایشی قرار گرفته باشد.

- رابطه منبع اقتباس و گونه هنریِ

فیلم می‌تواند به منبع اقتباسش کاملاً وفادار باشد. برخی مواقع نیز با فراتر رفتن از منبع اقتباس می‌توان به روح آن وفادار بود. با همین تعبیر نیز می‌توان رابطه‌ی خودی و دیگری بین منبع اقتباس یعنی کتاب ادبی هزار و یکشب، را با اثر نقاشی‌های هنری صنیع الملک برقرار کرد. در سال ۱۲۵۹ ه ق از زبان عربی به نام الف لیله و لیله به فارسی ترجمه شد و سپس به نظم درآمد. بنابراین پرسش از چگونگی و میزان پیوند میان منبع الهام و این اثر از مهم‌ترین مشابهات بین فیلم و منبع اقتباسش است. صنیع الملک نیز همان طور که یک کارگردان مجبور است فیلمنامه نوشته شده را بخواند و برای آن داستان مصور تهیه کند، الف لیله و لیله یا هزار و یکشب را خواند و برای آن تصویر تهیه کرد. در این اثر مورد اقتباس، به گفته‌ی نغمه ثمینی «کشمکش‌های بی‌شماری وجود دارد و به تبع آن حادثه کم نیست پس این اثر دارای جنبه‌های دراماتیک است» (ثمینی، ۱۳۷۶، ۸۸). در مورد هزار و یکشب ادبی نیز داستان از این قرار است، این منبع سرشار از داستان‌های متنوع اسطوره‌ای، حکایت‌های اخلاقی، عاشقانه، داستان های عجیب و غریب و افسانه های جن و پریان و... است. صنیع الملک آن را خوانده و با دخل و تصرف در آن، طراحی‌های مربوط را انجام داده و آنگاه با تقسیم کار به انتها رسانده است. این اقتباس صرفاً اقتباسی آزاد است. یعنی صنیع الملک با وفاداری به اصل آن، کاملاً جزییات داستان را دست‌کاری نموده است.

- داستان (فیلمنامه‌ی) مصور[9]

در داستان مصور میان فیلم‌نامه نوشته شده و صورت

تصویر ۱۰- دو نمونه فیلمنامه مصور برای ساخت فیلم (سمت راست سرگیجه هیچکاک)
ماخذ: (فهیمی فر، ۱۳۸۶، ۲۶)

تصویری آن ارتباط برقرار می شود. داستان مصور «زمان و فضایی را در اختیار کارگردان قرار می‌دهد که از طریق آن دیالوگ‌ها و رویداد درون فیلم‌نامه را به زبان تصویری ترجمه کند» (بگلیتر، ۱۳۸۷، ۱۱). همچنین برای انتخاب بهترین نحوه چینش درون نماها و انتخاب نماها برای هر صحنه طراحی می‌شود. فیلم‌نامه مصور کمک می‌کند تا بهترین راه بیان تصویری هر کنش داستان انتخاب شود. همچنین می‌توان زاویای دوربین، نحوه ترکیب بندی، انواع برش‌ها، حالات بازیگران و انواع حرکت‌ها در نماها را به نوعی به آزمون کشید.

بدون شک تصاویری که صنیع الملک به کاربرده، نیز پیش طرح داشته است. یا اینکه می‌توان گفت پیش طرح‌ها را خود صنیع الملک می‌کشیده و کارهای جنبی و ثانوی را شاگردان او انجام می‌داده‌اند. دیگر اینکه می‌توان خود نقاشی‌های موجود را به مثابه داستان مصور فرض کرد. یعنی این نقاشی‌ها داستان‌مصورهایی هستند که می‌توانند در مرحله بعد با اجرای عینی آنهاو افزودن نماهای حذف شده صحنه‌های فیلمی را جلوی دوربین برد. پس می‌توان «مجلس‌های پی در پی داستان‌های هزارویکشب را به مثابه استوری بورد (داستان مصور) تصور کرد» (حسینی، ۱۳۷۷، ۸۲) و این خود یکی از نقاطی است که تصور شباهت تصویرهای هزار و یکشب با ویژگی‌های اثر سینمایی را تقویت می‌کند.

- نورپردازی

در سینما، برای نمایاندن اشیا باید به آن نور تابانده شود. نورهای درون قاب به شکل‌گیری ترکیب‌بندی هر نما کمک می‌کند. با شدت و ضعف نورپردازی تأکید بر اشیا بیشتر و کمتر می‌شود. بنابراین این امر بر دید و تفکر مخاطب تأثیر می‌گذارد. در مقابل نور، سایه وجود دارد که جزئیات را پنهان می‌کند. سایه تعلیق نیز ایجاد می‌کند. صنیع الملک نیز از نورپردازی بهره می‌برد، منتها این نور به صورت پخشنده و حاکم است و تمام اجزای صحنه را در برمی‌گیرد. گویی نور در یک زمان ثابت برصحنه‌ها تابیده است. اغلب فضاها به صورت روشن و در روز می‌گذرند و سایه‌ی اندکی دارند. در این مورد بیشتر یک حس تعلق به نگارگری ایرانی وجود دارد. باید تصور کرد منبع نور پردازی به گونه‌ای در نظر گرفته شده است که سایه‌ی پرتضادی بر جا نگذارد. استفاده از نورهای ضعیف روشنایی‌هایی با سایه ملایم ایجاد می‌کنند. در این صورت زمینه و حجم موضوع اهمیت کم‌تری می یابد. آن دسته از تصاویری که در این مجموعه در شب می‌گذرد با منبع نور نامعلومی صحنه روشنی دارند و بیننده نه تنها قادر به تشخیص تمام جزییات صحنه است، بل تفاوت چندانی نیز با نورپردازی روز مشاهده نمی‌کند. برای نمونه در مجلد سوم، مجلس سیده شمسه با جانشاه وداع می‌کند(تصویر۱)، در شب می‌گذرد و صرفاً از دو مجلس دیگر، چند درجه تیره‌تر است.

-قوه خیال و ارتباط با دکوپاژ

قوه خیال پر پرواز هنرمند است. کارگردان در مواجهه با یک فیلمنامه قوه خیال خود را به کار می‌اندازد تا شایسته‌ترین دکوپاژ را برای گزینش و تقسیم فیلمنامه به سکانس ها، و نیز دقت در نحوه چیش نماها و نوع تدوین، زاویه دوربین و اندازه نما داشته باشد. صنیع الملک نیز هنگام مواجهه با داستان هزار و یکشب از قوه خیال بهره می‌گیرد، تا نادیده‌ها و دیده‌هایش را در چشم بیننده زنده نمایش دهد. به تعبیری صنیع الملک به عمق داستان و به نقاط جذابتر داستان جهت ترسیم، فکر می‌کرده است. همچنین نحوه تنوع تزیینات و عدم کاربرد تکراری آنها و نیز در مراحل بعد رنگ گذاری و تعادل به کارگیری‌شان نیز از موارد قابل تأمل است. از موارد دیگر باید به کاربرد قوه خیال در مورد داستان‌های جن و پری اشاره داشت، زیرا دقیقاً مانند فیلم‌های علمی– تخیلی مبتنی بر تجربه نیست و باید از تخیل خلاق بهره مند بود.

تصاویر موجودات وهمی، با تقلید از اسلوب غربی و نیز با عادت مألوف تفکر ایرانی آورده شده‌اند. در برخی موارد مانند داستان سیف الملوک و ملک زرق و صحبت با موجودات عجیب در مجلد دوم، لباس‌های این موجودات غریب به چشم آشنایند، اما صورت و سم پاهای آنها ترکیبی از حیوانات ناآشنا هستند. همچنین نشان دادن دیوها و عفریته‌ها در مجلس رسول حضرت سلیمان را جواب کرده او را می‌زند در مجلد چهارم نیز از این قاعده تبعیت می‌کند. ترسیم فرشتگان در مجلس عفریت حسن بدرالدین را به هوا می‌برند در مجلد اول و موجود خیالی به شکل پرنده در وداع سیده شمسه با جانشاه، نیز از قوه خیال بهره می‌برند. تصاویر پرندگان افسانه‌ای و نیز اسب‌های پرنده را از نظر دور نباید داشت.

علاوه بر موارد مذکور، سینما ویژگی‌های دیگری دارد که در اثر صنیع الملک لحاظ نشده‌اند، مانند موسیقی فیلم و وجود دیالوگ و مراحلی که مربوط به تدوین است. باید توجه کرد که در اینجا هدف صرفاً بیان ویژگی‌های موجود در اثر صنیع الملک است که بر اساس ویژگی های خود تصاویر بدون لحاظ کردن نیات مولف و با لحاظ نمودن مشابهت‌های سینمایی شکل گرفته‌اند.

تصویر۱۱- سیده شمسه با جانشاه وداع می‌کند، هزار و یکشب، مجلد سوم، کاخ گلستان، آبرنگ.
ماخذ: (حسینی راد، ۱۳۸۴، ۳۹۷)

نتیجه

در ایـــن پژوهـــش همان گونه که مشـــاهده می‌شـــود مجموعه نقاشی‌های هزارو یکشـــب دارای برخی ویژگی‌های مشابه سینما معرفی شـــد. واقع گـــرا نمایی، به کارگیری پیوند نوشـــته به نماها، تغییر زاویه دید در نماهای مشـــترک، کادر بنـــدی و ارتباط آنها با یکدیگر، سبک و سیاق داســـتان مصور، رابطه اثر اقتباسی و منبع آن، کارگروهی، نورپردازی، روایت و نقطه اوج، ترکیب بندی، زمان و پویایی ... از ویژگی‌های مورد بحث هستند. این ویژگی‌ها و مقایسه آنها با ویژگی‌های سینما در آثار هنری محتملاً مورد تازه‌ای نیست و نقوش سفالینه‌های پیش از تاریخ هم حالت پیوسته و پویایی دارند که در آنها حرکت و زمان منجمد شده است. این امر تصدیق می‌کند که روند متحرک سازی تصویر ثابت در نقاشی‌های ایران به صورت نهفته وجود داشـــته است که در هزار و یکشب صنیع الملک به اوج خود می‌رسد. به هر حال با بیان ویژگی‌های مشترک این دو رسانه، این مهم حاصل می‌شـــود که هنرمند در ایـــن مجموعه از امکانات رسانه نقاشی فراتر می‌رود و به نوعی به برخی ویژگی‌های سینمایی پیـــش از ورود این رســـانه به ایران نیز دامن می‌زنـــد. در این دوره شـــخصیت خاص هنری صنیع الملک در طرح ریزی این ویژگی‌ها بی‌تأثیر نبوده است.

پی‌نوشت‌ها

1 mise-en-scene.
2 Shooting script.
3 Sequence.
4 Cut.
5 Optical.
6 Wipe.
7 Dissolve.
8 Fade out , fade in .
9 Storyboard.

فهرست منابع

آریخن، دانیل (۱۳۸۶)، *چگونـــه کارگردانی کنیم؟*، ترجمه : عباس اکبری، سروش، تهران، چ دوم.

آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران(جلد دوم)*، سمت، تهران.

اتابای، بدری(۱۳۵۵)، *فهرست کتابخانه‌ی سلطنتی*، دیوان‌های خطی هزار و یکشب، انتشارات کتابخانه‌ی سلطنتی، تهران.

بگلیتر، مارسی (۱۳۸۷)، *از کلمه تا تصویر*، مترجمان: مسعود مددی و میترا تیموریان، سمت، تهران.

پاکباز، رویین (۱۳۸۱)، *دایره المعارف* هنر، فرهنگ معاصر، تهران.

پرهام، سیروس (۱۳۸۳)، «صنیع الملک زندگی‌ای پربار و مرگ خاموش»، *فصلنامه‌ی خیال*، ش ۹، صص ۱۰۳-۹۶.

پرهام، سیروس (۱۳۸۷)، «هزار و یکشب صنیع الملک»، *بخارا*، ش ۶۷، مهر و آبان، صص ۴۳۸-۴۲۷.

تهامی نژاد، محمد (بی تا)، *سینمای ایران*، دفتر نشر پژوهشهای فرهنگی، تهران.

ثمینی، نغمـــه (۱۳۷۶)، «جنبه های دراماتیک هزار و یکشـــب»، *فصلنامه* هنر، ش۳۴، صص ۹۲-۸۴.

ثمینی، نغمه(۱۳۷۹)، *کتاب عشـــق و شـــعبده*، پژوهشی در هزار و یکشب، مرکز، تهران.

حسینی، مهدی (۱۳۷۷)، «میرزا ابوالحسن خان غفاری (صنیع الملک) و داستان هزار و یکشب»، *فصلنامه* هنر، ش ۳۵، صص ۸۴-۷۶.

حســـینی‌راد ، عبدالمجید و دیگران (۱۳۸۴)، *شاهکارهای نگارگری ایران*، موزه هنرهای معاصر تهران- موسسه هنرهای تجسمی، تهران.

ذکاء، یحیـــی (۱۳۸۲)، *زندگـــی و آثـــار اســـتاد صنیع الملک*، مرکز نشـــر دانشگاهی، تهران.

سمسار، محمد حسن(۱۳۷۹)، *کاخ گلستان*، انتشارات زرین و سیمین، تهران.

شین دشتگل، هلنا (۱۳۸۴)، «نسخه خطی و مصور هزار و یکشب بازمانده دربار عهد ناصری»، *کتاب ماه هنر*، ش ۷۹-۸۰، صص ۱۴۰-۱۳۲.

فهیمی‌فر، اصغر و سید جواد شبانی (۱۳۸۶)، *استوری برد*، مارلیک، تهران.

لیندگرن، ارنست (۱۳۸۵)، *هنر فیلم*، ترجمه: حمیدرضا لاری، فارابی، تهران.