Archive of SID

تبیین نظریه واقع نگاری آرمانی در نگارگری قاجاری و نسبت پیکرنگاری درباری با آن*

علی‌اکبر جهانگرد**
علی‌اصغر شیرازی*** مهدی پوررضاییان****

تاریخ دریافت: ۹۴/۶/۲۱
تاریخ پذیرش: ۹۴/۹/۳

چکیده

پیکرنگاری درباری مهم‌ترین مکتب نقاشی قاجار است که با اتکا به ویژگی‌های تکنیکی جدید و سنت نگارگری ایرانی به نوع جدیدی از منش تصویری دست یافت. در نگارگری ایرانی نوع خاصی از واقع نگاری آرمانی در جریان است که واقعیت را نه صورت قابل مشاهده توسط بینایی، بلکه صورت آرمانی آن می‌داند. این صورت آرمانی الزاماً وجه غیر مادی امور نیست بلکه پیشتر، منظورشان مادی هر پدیده است که از منظر انسان قابل دیدن نیست.

اما نقاشی دوره قاجار، نوع دیگری از ویژگی‌های تصویری را مد نظر قرار داده است. این ویژگی‌ها هم در کیفیات صوری خود حائز اهمیت هستند هم سیری از تغییرات خاص را در خود جای داده‌اند. این نوع نقاشی با اتکا به خصایص فرمی و کار مادهٔ جدید، در ظاهر صورت‌های بصری متفاوتی را نسبت به نگارگری بوجود می‌آورد. اما با در نظر داشت مفهوم واقعیت در تفکر اسلامی، و خصوصیات تصویری نقاشی دوره قاجار می‌توان در خصوص این مکتب به دو نتیجه عمده رسید؛ نخست: این نوع نقاشی را علی‌رغم تمایزات خود از نگارگری، می‌توان با اتکا به مفهوم واقعیت در تفکر اسلامی در تداوم همان سنت قرار داد. دوم: شاخصه‌های غالب بر نقاشی قاجار می‌تواند درون یک دسته‌بندی قرار گیرد که با مفهوم واقعیت مذکور در تناسب باشند.

کلیدواژه‌ها: دوره قاجار، پیکرنگاری درباری، نقاشی ایرانی، واقع‌نگاری آرمانی

*. این مقاله مستخرج از رساله دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی با عنوان «تبیین شاخصه‌ها و مصادیق واقعی‌گرایی در تاریخ نگارگری ایرانی» در دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد به راهنمایی نویسنده دوم می‌باشد.

**. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه شاهد (نویسنده اول) Email:ali.jahangard@gmail.com
***.استادیار دانشکده هنر دانشگاه شاهد (نویسنده دوم)
****. استادیار دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

درباره سلسله قاجاریه و فراز و نشیب‌های فرهنگی و سیاسی آن سخن‌های بسیاری رفته است و منابع مکتوب و پژوهش‌های قابل ملاحظه‌ای در خصوص این دوره تاریخی وجود دارند. بخشی از این پژوهش‌های صورت گرفته، آن دوره را نسبت به سایر دوران تاریخ ایران، در سیری افولی قلمداد می‌کنند. در برخی پژوهش‌های متأخر نیز پژوهشگران دیگری خصوصا در عرصهٔ هنر، بر آن شده‌اند تا از میان جریانات شکل گرفته در آن زمان، درخششی بیابند و آن را به روح کنشگر و خلاق ایرانی نسبت دهند تا به این واسطه فضای سنگین بر این بخش از تاریخ ایران را قابل تحمل‌تر و مطلوب‌تر نمایند. اما به میزان قابل توجهی می‌توان اذعان داشت که نگاه عمومی و حتی در بسیاری موارد تخصصی به دورهٔ قاجار، عموما توام با نوعی تحقیر و حقارت بوده و در بسیاری از موارد به سلسله قاجاریه چنان نگریسته شده که گویی از فرهنگی بیگانه بوده است و روی هم رفته این یکی از دلایل مهمی است که مانع از تحلیلی ژرف و بی‌طرفانه درباب این مقطع مهم از تاریخ فرهنگ و هنر ایران شده است. لذا هنوز پرسش‌های مهمی در باب این مقطع از تاریخ فرهنگ و هنر ایران وجود دارند که پاسخگویی به آن‌ها منوط به نگاهی موشکافانه و دقیق به شرایط منبعث از این مقطع از تاریخ ایران به دور از هرگونه حب و بغض است. صرف نظر از نوع ارزشگذاری‌های صورت گرفته در باب سلسله قاجاریه، این دوره جایگاهی خاص در تاریخ ایران را داراست؛ براین اساس و با توجه به شرایط خاص فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و... ایران در آن زمان، می‌توان با صراحت اذعان داشت که دورهٔ قاجاریه حائز اهمیتی ویژه به جهت پژوهش در تاریخ ایران است.

علی‌رغم پژوهش‌های ارزشمند صورت گرفته درباره این دوره، هنوز تاریخ ایران در زمان قاجاریه حاوی ابهامات و پرسش‌های بسیار است. گذشته از نقاط مبهم سیاسی و اجتماعی، در حیطهٔ هنر و بخصوص هنرهای تصویری نیز همچنان با بخش قابل توجهی از ابهامات مواجه هستیم. این در حالی است که هنر و خصوصاً هنرهای تصویری دورهٔ قاجار از مهم‌ترین وجوه فرهنگی هستند که با اتکا به آن می‌توان تحلیل‌های درخوری از شرایط حاکم بر این دوره تاریخی ارایه کرد. لذا بویژه نقاشی دورهٔ قاجار، با وجود تمام ابهامات، به نوعی در بر دارندهٔ روح و خصایص تاریخ و زمانهٔ خود می‌باشد؛ این خصیصه از آن جهت است که با اتکا به پیشینهٔ هنرهای تصویری ایران و شرایط اجتماعی و سیاسی حاکم بر دورهٔ قاجاریه می‌توان این مقطع از تاریخ هنر ایران را به نوعی از سایر مقاطع مستثنا قلمداد کرد؛ چرا که سیر قابل ملاحظهٔ تغییراتی که در سنت نگارگری ایرانی در جریان بود، در این زمان به اوج خود می‌رسد. از طرف دیگر ورود صنایع جدید به ایران مانند عکاسی و چاپ نیز در همین دروه صورت پذیرفت. لذا بر این اساس دوره‌ی قاجار یکی از مهم‌ترین دوره‌هایی است که تحلیل آثار هنری و خصوصاً تصویری آن، در پیوندی لاینفک با شرایط اجتماعی و فرهنگی حاکم بر آن است.

در این میان مکتب نقاشی پیکرنگاری درباری یا رسمی‌نگاری از آنجایی که یک مکتب کاملا قاجاری است از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. اما به حتم تحلیل و کاوش در خصایص این مکتب نقاشی، بدون در نظر داشت سنت حاکم بر هنرهای تصویری ایرانی بخصوص نگارگری، چندان به سرمنزل مقصود نخواهد رسید. از طرف دیگر سیر تغییرات و تمایزات ـ از خصایص فرمی و بصری گرفته تا کارمادهٔ اجرایی نقاشان ـ چنان فاصله قابل توجهی میان نگارگری سده‌های پیشین و مکتب پیکرنگاری ایجاد کرده است که به سهولت نمی‌توان ارتباطی میان این آثار و فرهنگ تصویری ایرانی یافت. اما در این میان به نظر می‌رسد که با اتکا به نوع جهان‌بینی و بینش اعتقادی حاکم بر این آثار بتوان مکتب پیکرنگاری را در بستر کلی نقاشی ایرانی و با اتکا به سنت‌های پیشین مورد تحلیل قرار داد و از همین رهگذار، حتی از نظر صوری و بصری نیز، ارتباطاتی میان سنت نگارگری ایرانی و مکتب مذکور یافت.

چارچوب نظری تحقیق

از آنجایی که این پژوهش بر آن است تا تداوم رویکرد «واقعی‌نگاری آرمانی» را ـ به عنوان خصیصه‌ای مهم و اعتقادی برای سنت نگارگری ایرانی ـ در مکتب نقاشی

www.SID.ir

Archive of SID

پیکرنگاری درباری مورد کاوش قرار دهد، لذا بر این اساس پرسش‌های اصلی این پژوهش در سه مورد مهم خلاصه می‌شوند:

آیا می‌توان برای سنت نگارگری ایرانی قائل به نوعی رویکرد واقعی‌گرایانه با اتکا به خصایص فرهنگی خاص آن بود؟

مکتب پیکر نگاری درباری در سیر تحولات نقاشی ایرانی، چگونه و با اتکا به چه شرایطی می‌تواند در تداوم سنت نگارگری ایرانی قرار بگیرد؟

خصوصیات ساختاری و ثابت مکتب پیکرنگاری درباری چه خصوصیاتی هستند و نسبت آن‌ها با جریان واقع‌گرایی شکل گرفته در نقاشی آن زمان ایران چیست؟

بر همین مبنا فرضیات پیش‌رو حکایت از آن دارند که: با اتکا به بسترهای فکری اندیشمندان مسلمان می‌توان نگارگری ایرانی را منبعث از نوعی رویکرد واقعی‌نگاری آرمانی قلمداد کرد. این واقع نگاری به هیچ عنوان مترادف یا همسو با رئالیسم و یا جریانات مشابه منبعث از تحولات فرهنگ‌های دیگر نمی‌باشد؛ بلکه رویکردی وابسته به جریان اندیشگانی در حوزه حکمت و فلسفه اسلامی است که برای واقعیت تعریف خاص خود را دارد.

با اتکا به رویکرد تفکر اسلامی و اندیشمندان این حوزه و نگاه ویژه آن‌ها به مفهوم واقعیت و با توجه به شرایط خاص زمان قاجار و ضرورت‌های حاکم بر آن دوره، مکتب نقاشی پیکرنگاری درباری علی‌رغم سیر تغییرات قابل توجه خود، در تداوم سنت نگارگری ایرانی قرار دارد. چرا که خصایص شکل گرفته در آثار این دوره، بواسطه همان واقع‌نگاری آرمانی (خیالی‌نگاری) ـ که سنتی دیرین است ـ می‌تواند در پیوند با نقاشی ایرانی قرار می‌گیرد.

آثار مکتب پیکر نگاری دارای خصایص ویژه و ثابتی است؛ از جمله وجوه ساختاری، عناصر ثابت از جمله پیکره‌ها و حالات و قرارگیری آن‌ها، اشیا ثابت تصویر شده، تزیینات و نقوش یکسان و ... که در کنار این خصایص ثابت، دلالت بر وجوه شخصی افراد تصویر شده نیز در آثار قابل شناسایی است. لذا این وجوه را می‌توان با آرا اندیشمندان تمدن اسلامی در باب واقعیت همسو و نزدیک دانست.

بر این مبنا با توجه به شرح وصفی و کیفیت نظریهٔ سنت نگارگری ایرانی و شاخصه‌هایی که مبتنی بر واقعی‌نگاری آرمانی است، روش تحقیق در این پژوهش مبتنی بر روش توصیفی تحلیلی است و روش گردآوری اطلاعات عمدتاً مبتنی بر روش کتابخانه‌ای می‌باشد. در مواردی که تحلیل آثار نقاشی مورد نظر ضرورت یافته، اطلاعات مورد نیاز با اتکا به آثار نقاشی مکتب پیکرنگاری دریافت و خوانش شده است. مهم‌ترین رکن این پژوهش مبتنی بر نوعی برداشت از مفهوم «واقعیت» است که با اتکا به فلسفه اسلامی تبیین شده است. در حقیقت تلاش برآن بوده است تا با اتکا به فلسفه اسلامی نوعی از مفهوم واقعیت را تبیین نماییم که بتوان آن را مطلوب مراد در سنت نگارگری ایرانی دانست. تازگی این رویکرد از آنجایی است که اکثر رویکردهای تحلیلی در باب خصایص سنت تصویری ایرانی اسلامی وابسته به رویکردهای عرفانی و شهودی است، لذا این مقاله به دنبال تبیین آن خصایص از منظری متأثر از سنت فلسفی و عقلانی با اتکا به فلسفه اسلامی می‌باشد. در این راستا لازم به یادآوری است که در این پژوهش واقعیت مطلوب در نگارگری با عنوان «واقعی‌نگاری آرمانی» ذکر شده است که این مفهوم با واقعیت‌گرایی و یا رئالیسم و طبیعت‌گرایی یا ناتورالیسم تفاوتی بنیادین دارد. واقعی‌گرایی آرمانی دال بر نوعی فرا ادراک و شانی از واقعیت است که صرفاً با اتکا به حواس درک نمی‌گردد. در نتیجه می‌توان نسبتی در خور میان سنت نگارگری ایرانی و نظریهٔ مذکور یافت که با اتکا به آن وجود هرگونه انقطاع میان مکتب پیکرنگاری درباری و سنت نگارگری ایرانی نیز کمرنگ‌تر می‌شود.

اما از آنجایی که خصلت تجربی علم ایجاب می‌کند تا پژوهش‌ها و تحقیقات پیشین مورد مطالعه و بررسی قرار گیرند، اشاره به منتخبی از پژوهش‌های صورت گرفته در این باب ضروری می‌نماید. نخستین موردی که می‌توان به آن اشاره کرد، کتاب تصویرسازی در عصر صفوی و قاجار اثر سید محمد فدوی است. این کتاب بیشتر شامل سیر تحولات تصویرسازی از دوره صفویه تا قاجار می‌باشد. آنچه در این کتاب به عنوان تصویرسازی

www.SID.ir

Archive of SID

در دوره قاجار مطلوب مراد است، بیشتر شامل تصویر سازی‌های صورت گرفته در نخستین روزنامه‌ها و یا کتاب‌های مصور است لذا چندان وارد بحث در باب آن بخش از نقاشی قاجار که پژوهش حاضر مد نظر دارد نمی‌شود. علاوه بر این کتاب مذکور بیشتر خصایص فنی و ساختاری را در روندی تاریخی مورد مطالعه قرار می‌دهد. از دیگر موارد می‌توان به مقاله نقاشی‌های درباری قاجار، نمایش شکوه تصویر اثر پریناز شفیع‌زاده اشاره کرد که در آن با توجه به شرایط ویژه دوره قاجار در مرز میان تحولات فرهنگی و اجتماعی نقاشی‌های آن دوره را نشأت گرفته از وجوه اجتماعی مذکور قلمداد می‌کند. مقاله مذکور و پژوهش پیش‌رو در این مورد با یکدیگر همسو هستند و هر دو تا به اندازه‌ای آثار پیکر نگاری را وابسته به شرایط حاکم بر دوره قاجار می‌دانند، اما تفاوت عمده در فرضیهٔ اصلی پژوهش حاضر است که علاوه بر در نظر داشت شرایط اجتماعی حاکم مفهوم واقع نگاری آرمانی را از آرا اندیشمندان اسلامی استخراج نموده و بیان می‌دارد که سنت نقاشی ایرانی در اکثر ادوار از جمله دوره قاجار به آن وابسته بوده است. در نهایت می‌توان به رساله دکتری اصغر فهیمی فر در دانشگاه مرکزی لندن با عنوان استمرار و ناپیوستگی در هنر ایران[1] اشاره کرد که فصلی از آن به نقاشی قاجار مربوط می‌باشد. فصل مذکور در نوع خود پژوهشی ارزنده در باب هنر قاجار و خصوصاً نقاشی پیکرنگاری درباری می‌باشد که راقم این سطور نیز در روند پژوهش خود از آن بهره برده است اما همچنان می‌توان اتکا این پژوهش به مفهوم واقع نگاری آرمانی را وجه تمایز مهم این دو متن دانست. متون دیگری نیز در باب هنر و نقاشی قاجار می‌توان یافت از جمله کتاب نقاشی سلطنتی ایران[2] اثر لیلا دیبا و مریم اختیار که به زبان انگلیسی منتشر شده است، و یا کتاب زیبایی‌شناسی نقاشی قاجار اثر بهنام جلالی جعفری که این موارد نیز در مبانی نظری خود بویژه اتکای این پژوهش به واقع نگاری آرمانی از یکدیگر متمایز می‌گردند و مسیر خاص خود را می‌پیمایند.

قاجاریه، بستر تحولات ناگذیر

تبار سلسله قاجاریه را برخی مورخین به مغولان و هولاکوخان می‌رسانند و به آن نژاد نسبت می‌دهند. عباس اقبال آشتیانی در تاریخ ایران بعد از اسلام می‌نویسد که «قاجاریه طایفه‌ای هستند اصلا از نژاد مغول و ظاهرا از قبایلی باشند که همراه کشورگشایان تاتار در عهد چنگیز و اخلاف او از مغولستان به بلاد اسلامی آمده و در قسمت بین شام و ایران مخصوصاً در حدود ارمنستان مقیم بودند.» (آشتیانی، ۱۳۸۸: ۹۲۶) اما از طرف دیگر طیفی از پژوهش‌ها و مکتوبات موجود نیز این اعتقاد را چندان معتبر نمی‌دانند و قاجاریه را ترک تبار می‌دانند چنانکه نفیسی در کتاب تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دورهٔ قاجار خاطرنشان می‌شود که «قاجاریان ترک تبار که در دربار صفوی نیز مناصبی داشتند، پس از حاکمیت سعی می‌کردند خود را از نژاد مغول معرفی کنند، تا از این طریق، ضمن تفاخر به فتوحات همنژادهای خود در گذشته، قدرت خود را برای استیلا بر وضعیت به هم ریختهٔ ایران به رخ بکشند؛ اما واقعیت این است که قاجارها از نژاد ترک بودند.» (نفیسی، ۱۳۴۴: ۶) به هر جهت سلسله قاجاریان چه از نژاد مغول و یا ترک تبار، در سال ۱۱۹۳هجری پس از لشکرکشی‌ها و کشتارهای فراوان به وسیله آقا محمدخان در نهایت تأسیس شد که آغاز فصلی جدید در تاریخ ایران شد. شاید از مهم‌ترین عوامل در جهت متمایز شدن این دوره از سایر دوران، نفوذ مستقیم و قابل توجه دول استعماری و قدرت‌های بیگانه از شمال و جنوب کشور بود که بواسطه مسلح بودن این قدرت‌ها به تکنولوژی و دانش مدرن مقدمات تحولاتی را در فرهنگ ایرانی فراهم می‌آورد. البته شکی نیست که مقدمات این جریان به نوعی از دورهٔ صفویه آغاز شده بود؛ اما بحران‌های پیوسته داخلی از یکسو، و از سوی دیگر قدرت کشورهای استعماری باعث شد که این نفوذ در اوج خود صورت پذیرد. بنا بر همین مسائل است که در نهایت وضعیت خاص فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و هنری دوره قاجار در تاریخ ایران رقم می‌خورد. ایرانیان تا آن زمان از دانش‌های جدید چون صنعت چاپ، بعدتر عکاسی و... که در اروپا پدیدار شده بود بی‌بهره بودند. بر

www.SID.ir

Archive of SID

این مبنا روال مواجههٔ ما با این ابداعات آن هم بواسطه نفوذهای استعماری، چندان دست‌یابی ایده‌آلی نبود. البته شکی هم در این نیست که موجبات پریشان‌حالی نیز در فرهنگ و احوالات گوناگون ایران آن زمان به وفور مهیا بود؛ لذا در چنین اوضاعی است که هنر قاجار خصوصاً نقاشی آن در فرم خاص خود متجلی می‌شود.

عمده‌ترین تأثیرات فرهنگی ایران از ملل اروپایی همزمان با سلطنت شاه عباس صفوی آغاز شد و در زمان ناصری در سلسله قاجار به اوج خود رسید. در ایام سلطنت فتحعلی شاه «به علت شدت یافتن رقابت‌های مستعمراتی دول اروپایی و کشیده شدن دامنه آن به حدود ایران، خواهی نخواهی این مملکت را هم در سیاست بین‌المللی دنیا داخل کرد و روابط بین ایران و پاره‌ای از کشورهای اروپا اهمیتی خاص پیدا نمود. (آشتیانی، ۱۳۸۸: ۹۳۸) این جریان به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر هنر دوره قاجار را به شدت متأثر ساخت. البته به زعم برخی از مورخین و پژوهشگران اگرچه دوره قاجار دوره رکود علم و سیاست و اقتصاد در ایران بود اما از نظر امور هنری و به ویژه شعر و ادبیات جهش و تحولات ارزشمندی در این زمان صورت گرفته است؛ چنانکه در کتاب ایران در دوران سلطنت قاجاریه آمده است که - دوران قاجار را از لحاظ نهضت ادبی، خاصه شعر و شاعری، می‌توان نظیر دورهٔ رنسانس اروپا در قرن چهاردهم میلادی دانست...» (شمیم، ۱۳۷۵: ۳۹۷)

انواع و گونه‌های نقاشی قاجار

آثار تصویری و تجسمی که از دوره قاجار به جای مانده است در کل حکایت از چند نوع و دسته دارند. نخستین گروه آثار تصویری باقی مانده از این دوره تصاویر نقاشی شده از شاهان، شاهزادگان، درباریان، رامشگران و افراد و چهره‌هایی از این دست است که شاید جزء نخستین گروه از آثاری باشد که با رنگ‌های روغنی و بر روی بوم کار شده‌اند. امروزه این دسته از آثار را با عنوان پیکرنگاری درباری می‌شناسیم (آن را نقاشی رسمی و یا رسمی‌نگاری نیز اطلاق می‌کنند). مکتب نقاشی پیکرنگاری درباری دوره اوج خود را در زمان فتحعلی شاه سپری کرد. این نوع نقاشی بیش از سایر انواع دیگر نقاشی و هنرها، حکایت از شرایط‌گذار فرهنگ و هنر ایرانی دارند. با استناد به تطابقت‌های تصویری نطفه و آغازگاه این مکتب در دوره‌های پیشین شکل گرفته است؛ به نوعی که مسیر و روند پیدایش آن را می‌توان در برخی دیوارنگاره‌ها و یا تصاویر برخی کتاب‌های دوران صفوی و زندیه پی گرفت. گروه دوم را می‌توان آثار تصویرگری جهت کتاب‌ها و حتا روزنامه‌ها دانست، که در ابتدای دوره قاجار برخی از خصایص تصویرگری‌های پیشین در آن‌ها مد نظر قرار گرفته بود اما به مرور و با ورود و توسعه صنعت چاپ سبک و سیاق این تصویرگری‌ها متناسب با شرایط جدید تغییر کرد. دسته سوم طبیعت نگاری‌هایی است که با آثار کمال‌الملک در اواخر دوران قاجار به اوج خود رسید که نقش عمدهٔ کسانی چون صنیع‌الملک در این میان بسیار مهم و کلیدی است. دسته چهارم را نقاشی و تصویرگری بر اشیاء و وسایل کاربردی چون جلد کتاب و قلمدان و نظیر اینها تشکیل می‌دهد که عموماً آثار نقاشی گل و مرغ با پوشش لاکی، عمدهٔ این آثار می‌باشند. به این چهار دسته آثار باید نوع دیگری را افزود که از جایگاهی خاص و استثنایی در هنرهای تصویری اواخر دوره قاجار برخوردار است که همانا نقاشی قهوه‌خانه‌ای است و بیشتر مربوط به اواخر قاجاریه و اوایل پهلوی است. سابقه و پیشینهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌توان در مکتب پیکرنگاری درباری جستجو کرد.

از میان گونه‌های نقاشی قاجار، پیکره‌نگاری درباری دارای جایگاهی ویژه و متمایز است، چرا که شرایط گذار فرهنگ ایرانی از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر را، که از مهم‌ترین شاخصه‌های دوره قاجار است، در خود توامان دارد. چنان که پیشتر گفته آمد، پیشینهٔ این دسته آثار به دوره صفویه می‌رسد؛ و نمود بارز آن را می‌توان در نقاشی‌های کاخ چهل ستون اصفهان از نظر اسلوب و سبک اجرایی مشاهده کرد. «مبدع این نوع نقاشی را آقاصادق می‌دانند که بی‌تردید از پیشروترین نقاشان ایران در قرن دوازدهم بود و او را می‌توان واضع سبک معروف قاجار دانست که نقطه آغاز آن نظیر سبک تیموری در خارج از دوره‌ای بود که نامش به آن اطلاق شده است.» (رابینسن، ۱۳۸۴: ۸۲) جایگاه ویژه آثار این

www.SID.ir

Archive of SID

مکتب به چند عامل وابسته است، از آن جمله می‌توان به آن اشاره کرد که، صرفاً هنری درباری و به سفارش درباریان قاجار بود؛ چرا که «غالب این نگاره‌ها با موضوعاتی نظیر رقاصه‌ها و مجالس رزم و بزم برای قهوه‌خانه‌ها و مجموعه‌های شخصی ساخته می‌شدند و چهره‌های شاهزادگان و شاهان و موضوعات تاریخی برای کاخ‌ها.» (کن بای، ۱۳۷۸: ۱۲۱) دیگر اینکه هم می‌توان در آن‌ها به صور تزیینی و مناسک رفتاری فرهنگ قاجار پی برد و هم می‌توان شرایط گذار فرهنگ ایرانی و مواجهه آن با فرهنگ اروپایی را شاهد بود. شاید مهم‌ترین خصیصهٔ پیکرنگاری درباری را تصویرگری از افراد خاص با قرار دادها و اسلوب‌های مشخص بتوان دانست. ریشه این اسلوب و قراردادها را می‌توان در نمونه‌های فرنگی‌سازی و نگاره‌های بجای مانده از دورهٔ صفویه شاهد بود و پی گرفت. چه در آن آثار هم، پیکره‌های انسانی از قواعد و قراردادهای تیپ‌سازی خاص نگارگری بهره برده‌اند. با این تفاوت که در مکتب پیکرنگاری درباری خصایص تزیینی کار در قالب جامه‌های زربفت و مروارید نشان و چهره‌های بزک شده به خصایص پیکره‌ها افزوده می‌شود. شاید تا پیش از این و مثلاً در آثار کسانی چون رضا عباسی این نیرو و توجه بر کیفیات ناب بصری (از جمله کیفیت بصری خط) و پرداخت عناصر طبیعت و فضای پیرامون پیکره متمرکز بوده است.

اما شکی نیست که تحلیل هدفمند این آثار ابتدا به چارچوبی نظری نیاز دارد، که بر مبنای آن بتوان با در نظر داشت جهان‌بینی حاکم بر فرهنگ کهن ایرانی و تفکر هنرمندان، تحلیلی در خور از آثار را عرضه نمود. بی شک انواع نقاشی در این دوره و پیش از این در سنت نگارگری ایرانی منبعث از نوعی بازنمایی خاص در تفکر و منظر هنرمند است. این بازنمایی باتوجه به مفاهیم بنیادین در رویکرد اندیشمندان و عرفای مسلمان قابل پیگیری و بررسی است. به حتم با اتکا به مفاهیم بنیادین در این باب، هرگونه تحلیل و بررسی در خصوص این آثار از اعتبار بیشتری برخوردار می‌گردد.

از مهم‌ترین مفاهیم وابسته به بازنمایی در هنر نقاشی و تصویرگری ایرانی و خاصه دوره قاجار، مفهوم مورد ادراک هنرمند از واقعیت امور و پدیدارها است. این مفهوم از واقعیت با آن واقعیت که توسط قوای ادراکی انسان به فهم در می‌آید یکسان نیست. از این جهت بسیار ضروری است که پیش از ورود به بحث، با نگاهی به مفهوم واقعیت در تفکر اسلامی و به ویژه اندیشمند صاحب‌نام ابن عربی، مقدمات لازم در این خصوص فراهم گردد.

مفهوم واقعیت و امر واقعی در تفکر اسلامی و نسبت آن با نقاشی ایرانی

چنان که خصیصهٔ اکثر تمدن‌های سنتی است فرهنگ و تمدن ایرانی اسلامی نیز واقعیت و امر واقعی را فقط دارای یک بعد محسوس و قابل دریافت به حواس نمی‌داند. البته این به معنای نوعی از ثنویت انگاری موجود در برخی مکاتب دیگر (از جمله بودایی) نیست، و به نوعی به واسطهٔ ویژگی‌های خاص خود از آن‌ها متمایز است. با استناد به آرا فلاسفه اسلامی می‌توان برای امور و پدیدارها در بعد فیزیکی و مادی دو ساحت قایل بود؛ نخست ساحتی است که از یک شی توسط ذهن به ادراک در می‌آید و در واقع نمود ادراکی آن است و با خودِ آن، به طور فی‌نفسه فرق دارد. دوم ساحت خود پدیدار و ماهیت فی‌نفسه آن فارغ از ذهن انسان است. «چنان‌که فلاسفه اسلامی درباب عینیت و مکان گفته‌اند ما می‌توانیم به واقعیت عینی physical object از جهت هستی آن در ذهن دست پیدا کنیم.» اما به حقیقت مکان از آن جهت که مکان است نمی‌توان دسترسی پیدا کرد. یک پایه مطابقت در ذهن است و پایه دیگر آن در خارج، و لذا نمی‌توان به مکان حقیقی دست یافت. (نصری، ۱۳۸۵ :۱۴۱) این شرایط شامل عینیت فی‌نفسه کل پدیدارها نیز می‌شود.

اما این کلِ ماهیتی که فلاسفه اسلامی برای هستی و وجود قایل‌اند نمی‌باشد. سنت تفکر اسلامی پیش از هر چیز مبتنی بر تفکر «وحدت وجود» است. وجود در این تفکر تنها مختص به ذات حق است، از همین روست که وقتی بحث از تعریف وجود درباب اشیاء به میان می‌آید، آن بنیاد غیر قابل شناخت و غیر قابل تعریف اشیاء حمل بر وجود می‌شود. این به معنای عدم وجود متکثرات

www.SID.ir

Archive of SID

نیست، بلکه کثرت وجود دارد، اما جز این نیست که موجودیت این متکثرات تنها وابسته به وجود حق است و تظاهرات آن وجود حقیقی هستند. برای تشریح این نکته در تفکر اسلامی ابن عربی به مثال نورهای رنگی تمسک می‌جوید و می‌فرماید:

شیشه‌ای را در نظر آورید که هنگام تابش نور در آن، به الوان مختلفی متلون می‌شود. شعاع نور به خاطر احکام مختلف رنگ‌پذیری شیشه، به صورت رنگ‌های مختلف پراکنده می‌شود. هرچند ادراک حسی ما به متلون شدن نور به رنگ‌های مختلف گواهی می‌دهد، می‌دانیم که نور به هیچ رنگی از رنگ‌ها در نیامده است. لذا آن نور فی‌نفسه، منزه‌تر از آن است که در ذات خویش تلون را بپذیرد. بلکه برعکس شهادت می‌دهیم که از این امر مبراست. ولی این را نیز می‌دانیم که آن نور را غیر از همین طریق (متلون بودن)، به هیچ طریق دیگری نمی‌توانیم درک کنیم. (چیتیک،۱۳۹۰: ۳۰)

البته در نزد ابن‌عربی کل عالم جز مقام حق دارای چنین کیفیتی است. به نظر ابن‌عربی تمام عالم خیال (خیال مطلق یا عما) است. ایشان وجود حقیقی ثابت و لایتغیر را مخصوص مقام الوهی دانسته و هر آنچه جز آن را خیالی بیش نمی‌داند. چنان که استنباط می‌کند که: به خیال تو رسیده که عالم امری است که فی‌نفسه و خارج از وجود حق، دارای وجود خارجی است، حال آنکه در نفس الامر (واقع) چنین نیست، پس بدان که تو خیالی و هر آنچه را که ادراک می‌کنی و آنچه درباره آن می‌گویی من نیست، همه خیال است. پس وجود تماما خیال در خیال است. (قیصری، ۱۳۷۵: ۵۵)

البته مادامی که ابن‌عربی به تمام هستی جز مقام حق صفت خیالین می‌دهد، واسط بودن آن را مد نظر دارد نه اینکه بر آن باشد تا ماهیت وجودی را یکسر انکار کند. پس با در نظر داشتن اعتبار وجودی برای عالم مادی، گویی صورتی متعالی از واقعیت را در نظر دارد که امور مادی نیز در پرتو آن وجود می‌گیرند. «چون عالم هستی واسطه میان وجود محض (خداوند متعال) و عدم است، پس نه موجود است و نه غیر موجود. اما به عبارتی هم موجود است و هم غیر موجود. عالم در عین حال که غیر خداست، مظهر خداست و خدا را به ما می‌نمایاند، چون آیات خدا در آن ظاهر است.» (برقعی، ۱۳۸۹: ۱۰۳) بر این اساس موجودیت حقیقی، صرفاً آنچه به ادراک و حواس انسان در می‌آید نیست؛ و آنچه از بعد مادی جهانِ پدیدارها به ادراک انسانی در می‌آید با ماهیت فی نفسه امور و پدیدارها یکسان نیست، بلکه صرفا نمودی ذهنی و وابسته به حواس انسانی است.

چنان‌که گفته آمد، مهم‌ترین خصیصهٔ تفکر اسلامی مبتنی بر همان بحث از وحدت در عین متکثرات است که این وحدت ذیل لوای مفهوم وجود خدای یکتا خلاصه می‌گردد. این یگانگی مقام حق، تمایز مسأله وجود با سایر مکاتب فکری را بهمراه دارد. «مراد از کثرت همان ظهورات و تجلیات حق صمدی است که از ذات او منتشی‌اند و جدای از او نیستند، لذا کثرات معالذات هستند که در این صورت وحدت اسمایی خود را در همین کثرات نشان می‌دهد که همه شوون یک حقیقت‌اند...» (حسن‌زاده آملی، ۱۳۹۰: ۱۶۴) در تفکر ابن‌عربی ذات حقیقی اشیاء که قابل شناخت نیستند همان اعیان ثابته‌اند که موجودیت مستقیم با ذات ربوبیت دارند، اما آنچه که ما در حیات مادی با آن مواجه هستیم، مظاهر آن اعیان و یا به عبارتی دیگر اعیان موجوده می‌باشند. اگر چه دامنه این بحث بسیار گسترده است، اما در کل می‌توان استنباط کرد که مفهوم واقعیت در تفکر اسلامی با اتکا به آرا ابن عربی که مستدل به آیات و احادیث و روایات است، ذیل لوای یگانگی مفهوم حق اعتبار و معنا می‌گیرد. در پرتو وجود مطلق، هر وجودی دارای دو ساحت واقعیت است یکی اعیان ثابته که همان شی فی‌نفسه و یا حقیقت آن شی است که همیشه در علم و وجود خداوند پابرجاست و دیگری اعیان موجوده است که مظاهر متجلی حقیقت است که ما انسان‌ها آن‌ها را به حواس درک و دریافت می‌کنیم. شیخ اکبر با ابتنا بر احادیث، فرآیند موجودیت یافتن را به تنفس مقام الوهی تشبیه می‌کند.» نفس رحمانی جوهر بنیادین همه اشیا است. آن‌ها در نفس رحمانی به ویژگی‌های خاص خود متحقق می‌شوند. به واسطه این نفس، «اعیان ثابته» به «اعیان وجوده» تبدیل می‌شوند (بدون آنکه ثبوتشان را در علم خدا از دست بدهند و بدون آنکه وجود حقیقی را کسب کنند).»

www.SID.ir

Archive of SID

(چیتیک، ۱۳۹۰: ۳۱)

اما این بحث چه ارتباط و سنخیتی با بحث این پژوهش دارد؟ به نظر می‌رسد جز این نیست که نگارگری ایرانی با منش فنی و تصویری خاص خود همچون سایر هنرهای سنتی (چه در تمدن ایرانی اسلامی و چه تمدن‌های دیگر) در صدد درک و تجسم مفهومی تکامل یافته از واقعیت باشد. به عبارت دیگر باید یادآور شد که اگر چه امروزه و متأثر از جریانات و تحولات چند سدهٔ اخیر بشری در عرصه علوم تجربی و اجتماعی، مفهوم واقعیت فقط دال بر مفاهیم و ادراکاتی است که صرفاً به ادراک ملموس و به حواس درمی‌آید، اما در فرهنگ‌های سنتی مفهوم واقعیت دال بر مفاهیم و ابعادی فراتر از آن‌چیزی است که فقط به حواس انسانی در می‌آید؛ لذا مفهوم واقعیت در این بینش، باید با نوعی ادراک ناب و شهودی در قبال مفهوم یگانگی حق و کیفیات تجلی آن به ادراک درآید. در حقیقت نگارگر ایرانی نیز به دنبال به تصویر کشیدن مفهومی اصیل از واقعیت است که هماهنگ با بینش فلسفی و جهان‌بینی اعتقادی‌اش باشد؛ لذا مجالس و یا جهانی را که در صدد است تا به تصویر کشد باید مبتنی بر مفهوم واقعیتی آرمانی باشد که به آن اعتقاد و باور دارد نه صرفاً واقعیتی معطوف به حواس انسانی. البته به سختی بتوان گفت که انسان پرورش یافته در سنت اسلامی، تصوری از مفهوم واقعیت را داشته که بشر در فرهنگ‌های امروزی دارد؛ «عینیت هنر اسلامی هیچ ارتباطی با عقل‌گرایی ندارد. وانگهی مگر مذهب اصالت عقل، چیزی جز حصر هوش به یک مقیاس: مقیاس آدمی است؟ و هنر عهد رنسانس با تفسیر انداموار و ذهناً آدم‌سان معماری، دقیقاً بیانگر همین معنی است.» (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۳۳) لذا باید اذعان داشت که مفهوم واقعیت و امر واقعی در هر شرایط فرهنگی و اجتماعی، مبتنی بر تعاریف خاص خود می‌باشد.

با اتکا به این مفهوم از واقعیت در سنت تفکر اسلامی، می‌توان خصایص نگارگری ایرانی را مبتنی بر تفکر و بینش نقاش از مفهوم واقعیت آرمانی دانست. عدم بکارگیری هندسهٔ مناظر و مرایا، عدم بکارگیری سایه روشن، درکی خاص از مفهوم نور، شخصیت‌سازی‌های قراردادی[۳]، فارغ از خصایص ظاهری صرف، و سایر وجوه این نوع تصویرگری، مبتنی بر درک نقاش از مفهوم واقعیت آرمانی جاری در سنت اسلامی است. البته بسیاری از اندیشمندان و پژوهشگران این خصایص را ذیل عنوان مشاهده و درک عالم مثال نیز تفسیر کرده‌اند. به هر حال بر مبنای هر دو تفکر نگارگر صرفاً تصویرگر امور قابل درک و دریافت بواسطه حواس نبوده است، بلکه در صدد تصویر و تجسم مفهومی از واقعیت بوده که به طور کامل به مشاهده و دریافت حواس انسانی در نمی‌آید. البته باید افزود که این دو گونه تفکر تفاوت‌های مهمی را با یکدیگر دارا هستند، کسانی همچون بورکهارت و پس از او نصر قائل به ریشه‌های غیر مادی در سنت نگارگری ایرانی هستند و این رویکرد، خصایص ویژه این سنت تصویری را مبتنی بر رویکردهای عرفانی قرار می‌دهد و دریافت‌های نگارگر را در حیطهٔ دریافت‌های شهودی و عرفانی گنجانده و تعریف می‌نماید. این در حالی است که نظریهٔ ارایه شده در این پژوهش خصایص این سنت تصویری را بیشتر همسو و مبتنی بر ادراکات حکمی و فلسفی می‌داند، که این تمایزات مهم در پژوهشی دیگر قابل بررسی می‌باشد. حال چه آن بخش باطنی معطوف به دریافت‌های شهودی از عالم مثال باشد و چه معطوف به حقیقت مطلق اشیاء و ادراکات حکمی و فلسفی، در نهایت آنچه که مهم است فرا ادراکی متفاوت از مفهوم واقعیت است. از آنجایی که ورود بیش از این به مباحث مذکور در ضرورت این پژوهش نیست، لذا بحث از فلسفه و نظریه‌هایی که نگارگری ایرانی می‌تواند بر آن استوار باشد را با آنچه آمد جمع می‌بندیم.

پیکرنگاری درباری به عنوان بخشی از تاریخ نقاشی ایرانی، خواسته یا ناخواسته مبتنی بر این پیشینه رشد و نمو داشته و اصول و مبانی خود را نیز بر آن بنا کرده است. از طرفی تمایزات خاص آن نسبت به پیشینه و سنت نگارگری ایرانی چنان است که نمی‌توان آن را کاملاً به عنوان ادامه دهندهٔ خلف سنت نگارگری ایرانی دانست. اما به هر جهت نمی‌توان از سنت واقع‌نگاری آرمانی نیز آن را منفک دانست، لذا می‌توان اذعان داشت که «مکتب پیکرنگاری درباری اگرچه عناصری از

www.SID.ir

Archive of SID

طبیعت‌گرایی اروپایی را وام گرفت، اما شیوه سنتی آرمانی کردن واقعیت را از طریق نوعی چکیده‌نگاری حفظ کرد.» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۴۷) با اتکا به این فرضیه ادامه این پژوهش را در پیش می‌گیریم.

خصایص و ویژگی‌های پیکرنگاری درباری و نسبت آن با واقع‌نگاری آرمانی

عمده خصایص پیکرنگاری درباری که در مکتوبات ذکر شده و قابل مطالعه می‌باشند بصورت خلاصه عبارتند از: «ساختار متقارن بر اساس خطوط عمودی، افقی و منحنی؛ تلفیق نقش‌مایه‌های تزیینی و تصویری؛ رنگ‌گزینی محدود با تسلط رنگ‌های گرم؛ کاربست رنگ‌ماده روغنی؛ ترسیم قرار دادی اشخاص، حتی اشخاص خاص؛ چهرهٔ مردان عموما با سبیل و ریش بلند و در جامه‌های زربفت و زنان با چهره‌های گرد و ابروان بهم پیوسته و دستان حنا گرفته در این آثار ظاهر می‌شوند.» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۴۷) جز این موارد باید اشاره کرد که آثار نقاشی مکتب پیکرنگاری به چند مقطع خاص از تاریخ هنر و فرهنگ ایرانی توجه خاص مبذول می‌داشت و درحقیقت در نوع نقاشی خود وامدار آن‌ها بود. لذا بر این اساس است که بعضاً ابراز می‌شود که «نقاشی قاجاریه بویژه جهان وطنی بود و از ویژگی‌های درباری محسوب می‌شد که در صدد تلفیق و ترکیب سبک‌های تخت‌جمشید، اصفهان و ورسای بود.» (اسکارچیا، ۱۳۸۴: ۴۷)

اولین آثاری که خصایص این مکتب را در خود متجلی کرده است مربوط به دوران صفویه است که عمدتاً آن‌ها را به آقا صادق که او را محمدصادق هم می‌خوانده‌اند نسبت می‌دهند. نمونه‌های بارز این پیشینه را می‌توان در دیوارنگاره‌های کاخ چهل ستون اصفهان مشاهده کرد؛ از نظر زمانی حدود اواخر سده هجدهم میلادی شاید آغاز رسمی آثاری باشد که این خصایص در آن‌ها متجلی شده است. می‌توان اذعان داشت که بتدریج و از اواخر دورهٔ صفویه بدین سو، به واسطه چند عامل مهم، درک عمومی از مفهوم واقعیت دچار دگردیسی شد. از جمله این عوامل ورود تفکرات و نگاه جدید مدرنیزاسیونی بود که از فرهنگ‌های بیگانه به سمت ایران در جریان بود، عامل مهم دیگر تغییرات در ساختار سیاسی و اقتصادی بود که از زمان شاه عباس صورت پذیرفت. «مدرنیزاسیون هنر و نقاشی نیز از دوره صفوی آغاز شد و تا زمان قاجار ادامه یافت. نکته مهم در این خصوص آن است که علی‌رغم تأثیرات هنر اروپایی مکتب آغازین قاجار تأثیرات آن را به کناری نهاده و بیشتر جذب سنت‌های بومی شد.» (Fahimifar; 2003: 205) در این باب عوامل دیگر را نیز می‌توان برشمرد که مجال خاص خود را می‌طلبد، آنچه به این بحث مربوط است ادراک مفهومی حکمی از واقعیت است که ریشه در سنتی پیشینی دارد اما به تبع شرایط زمانی با حفظ ارتباط در مسیری جدید وارد گردید. لذا مفهوم واقعیت و واقع‌نگاری با محوریت حواس و بینایی انسانی، چنان‌که در نقاشی اروپا در چند سده پیشتر رواج یافته بود، به مرور بر وجوه واقع نگاری آرمانی هنر ایران تأثیرگذار شد. در این میان برخی از دیوارنگاره‌های صفوی، برخی از آثار نقاشانی چون محمد زمان و در نهایت مکتب پیکر نگاری درباری روند گذار نقاشی ایران از مفهوم واقع‌نگاری آرمانی به واقعیت‌گرایی مبتنی بر حواس را در بر دارند. دقیقاً نمی‌توان مکتب پیکر نگاری درباری را در آرا و یا سبک شخصی خاص محدود کرد، اما تکوین و گسترش آن را می‌توان برآمده از آثار محمدصادق، باقر و میرزا بابا دانست.

آنچه در این آثار، در قیاس با پیشینهٔ نگارگری ایرانی بیش از سایر موارد جلب توجه می‌کند در پنج مورد خاص خلاصه می‌شود. این نه به آن معنا است که تمایزات دیگری وجود ندارند و یا احیاناً آن تمایزات دیگر، در خور توجه نیستند؛ بلکه شاخص‌ترین این تمایزات در قیاس با نگارگری به این پنج مورد تقلیل می‌یابند.

نخست: کاربست رنگ‌ماده روغنی؛ تا پیش از جنبش فرنگی‌سازی استفاده از این نو کارماده چندان متداول و مرسوم نبود. در واقع با گسترش تحولات آغاز شده از دوره صفویه و مکتب اصفهان، بکارگیری این کار ماده جدید و خصایص ویژه آن متداول و رایج شد. کاربست این ویژگی نتیجه مستقیم تأثیرات نقاشی اروپایی بود. در حقیقت تازگی، انعطاف، سهولت در ایجاد حجم و

www.SID.ir

Archive of SID

عمق و ایجاد کنتراست بالا از امتیازات مهم کارماده روغنی بود که باعث متداول شدن آن گشت. جذابیت‌ها و ویژگی‌های نقاشی اروپا که از اواخر دوره صفوی برای دربار ایران و سفارش‌دهندگان آثار بسیار مورد توجه قرار گرفته بود تا اندازه‌ای وابسته به کاربست این کارماده جدید بود. نمونه قابل توجه، بخشی از دیوارنگاره‌های دوره صفوی در چهل ستون اصفهان است که خصایص ویژه‌ی آن‌ها ـ که به نوبت خود نیز بدعتی در سنت‌نگارگری ایرانی بودند ـ متأثر از بکار گرفتن کارماده جدید است. رنگ‌های بکار گرفته شده در سنت نگارگری ایرانی، از آنجایی که با آب ترکیب می‌گردنند خیلی زود خشک می‌شوند لذا پرداخت نور و سایه و حجم‌پردازی با آن‌ها چندان میسر نبود؛ از طرف دیگر نیز رنگ های حلال آب بعد از استعمال به میزان قابل توجهی شفافیت و درخشندگی خود را از دست می‌دهند، لذا یکی از جاذبه‌های نقاشی اروپایی که همانا ایجاد کنتراست با تسلط رنگ‌های تیره بود چندان با رنگ‌های پیشین میسر نمی‌گردید. براین اساس استفاده از کارماده روغنی از اواخر دوره صفوی و با گسترش جنبش فرنگی‌سازی رواج یافت.

دوم: کاربست رنگ‌های عموماً گرم و تا اندازه‌ای تیره؛ این خصوصیت نیز که چندان در سنت نگارگری ایرانی رایج نبود، از اواخر دوره صفویه و با جنبش فرنگی سازی، متأثر از نوع تصویرگری و نقاشی کلاسیک اروپایی در آن زمان که چنین رنگ‌هایی را در اجرا بکار می‌گیرد رواج یافت. این خصیصه بوضوح در پیوند با کاربست کارماده روغنی در نقاشی است و بدون آن ایجاد فضاهای تیره، با سلطه رنگ‌های فام گرم که از جاذبه‌های ظاهری نقاشی اروپایی بود چندان میسر نمی‌گشت. بواسطه این خصوصیت ایجاد تمرکز بر بخش‌های خاص اثر و ایجاد توهم عمق به انتخاب نقاش بیشتر میسر می‌شد. در عین حال استفاده از رنگ‌های سرشار و ناب که در سنت نگارگری ایرانی به عنوان یک خصوصیت بارز رواج داشت به پیرو استفاده از آن‌ها خصایص عمق نمایانه کم شده و استفاده از سطوح رواج می‌یافت رو به کاستی نهاد.

سوم: استفاده محدود و نسبی از سایه روشن، حجم پردازی و در کل برخی قواعد پرسپکتیو؛ این کیفیت نیز از جمله خصوصیات جدیدی است که متأثر از نقاشی اروپایی بعد از رنسانس در نقاشی ایرانی نفوذ یافت. اگرچه ظاهرا کاربست این اصول در آثار با اشکالات و نقایص قابل ملاحظه‌ای توام بوده است، اما می‌توان با اتکا به شواهد قائل به این رویکرد بود که عدم بکارگیری کامل اصول پرسپکتیو وابسته به در نظر داشت رویکرد واقعی‌گرایی آرمانی است. چنان که در سطور پیشین گفته آمد عدم تبعیت از منظر و زاویه دید انسانی وابسته به همان اندیشه واقع‌گرایی آرمانی است. چنان‌که پیروی از مشاهده و منظر انسانی را در قیاس با واقعیت مطلوب آرمانی به مراتب از اعتبار فرودست‌تری برخوردار می‌دانست. «اگرچه هنر اروپایی یکی از منابع اصلی الهام‌بخش پیکرنگاری درباری است، اما این مکتب نمایانگر میل به تجربهٔ رسانه و سبک جدید است. لذا الگوی نقاشی اروپایی برای پیکرنگاری یک الگوی تقلیدی نیست، چرا که خصوصیات آن در ارزش‌های بومی و سنتی جذب و هضم شده‌اند.» (Ibid: 211) به نظر می‌رسد باور به اصول و مبانی فکری سنتی و بومی مانع از کاربست کامل اصول پرسپکتیو در آثار نقاشی مکتب پیکرنگاری درباری باشد. از طرف دیگر جذابیت‌های خاص آن برای سفارش دهنده نیز قابل انکار نیست، لذا در نتیجه می‌توان نوع کاربست خاص آن را در این مکتب تمهیدی در این جهت دانست.

چهارم: افزایش ابعاد و تناسبات نقاشی به اندازه‌ای که نسبتن فیگورها در تناسب با فیگورهای واقعی باشند؛ تا پیش از این، چنین ابعادی فقط بر دیوارنگاره‌ها صورت می‌گرفت، نه بصورت تابلوهای مستقل از دیوار. این ویژگی را می‌توان به میزان قابل توجهی وابسته به همان نگاه واقعی‌گرایی آرمانی دانست که در این زمان و با توجه به شرایط خاص آن دوره با سلیقه سفارش دهنده توام شده است. از طرف دیگر پیشینه این تفکر را می‌توان در نقش‌برجسته‌های هخامنشی و ساسانی پی‌گرفت که بر ابعاد و تناسبات خاص فیگورها فارغ از مفهوم فضا تأکید و توجه خاصی شده است. به نظر می‌رسد سفارش‌دهندگان آثار نیز، بازنمایی تصویر خویش را در نهایت نوعی زیبایی و تکامل متعال

www.SID.ir

Archive of SID

می‌خواستند که توامان با خصایص تصویری جدید باشد. وجوه هنری بیگانه برای آن‌ها این فرصت را ایجاد کرده بود که حیطهٔ مطالبات خود را از آثار افزایش دهند. تصویر کردن خصوصیاتی نظیر ابهت و اقتدار بیشتر، از مهمترین خواسته‌های آن‌ها بود؛ چرا که «آثار نقاشی و تزیینات دیواری قاجار، برای انتقال حس عظمت و توانگری طراحی شده بودند.» (Ibid: 210) بدیهی‌ترین راه‌کار برای این منظور افزایش ابعاد آثار و پیرو آن ابعاد فیگور بود. بواسطه افزایش ابعاد بازنمایی جزییات به گونه‌ای خیالین، جهت نمایش شکوه و شوکتی در خور توجه بیشتر میسر می‌نمود. از طرف دیگر می‌توان به وجه کاربردی تزیینی آثار در فضای معماری و بر روی دیوارها اشاره کرد که لازمهٔ این وجه افزایش ابعاد نسبت به گذشته بود. البته شکی در این نیست که تاثیرات نقاشی اروپا نیز در این میان حائز اهمیت است؛ اما در نهایت این وجه با ظرافتی ویژه در راستای واقعی‌گرایی آرمانی سنت تصویری ایران قرار گرفته است.

پنجم: تمرکز بر پیکره یا پیکره‌ها به عنوان موضوع اصلی و کاهش توجه به فضا؛ موضوع اکثر آثار این مکتب فیگور و چهره اشخاص است که عموماً نیز به سفارش آن‌ها کشیده شده‌اند. لذا در این آثار به فضای پیرامون پیکره‌ها به نسبت سنت نگارگری توجه کمتری صورت گرفته است. توجه یکسان به فضای پس‌زمینه و پیکره‌ها یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های نگارگری ایرانی است؛ اما در مکتب پیکرنگاری از آنجایی که موضوع اصلی بنابر تمایل سفارش‌دهنده، بازنمایی آرمانی خصایص ظاهری و باطنی اوست، پیکره به عنصر اصلی در تابلو تبدیل می‌شود. بر همین اساس میزان توجه به فضای پیرامون کاهش می‌یابد و مابه ازای آن تمرکز و میزان دقت بر اجرای جزییات و الحاقات لباس و پیکره به گونه‌ای مبالغه‌آمیز افزایش می‌یابد. در حقیقت عدم توجه به فضا در این آثار به نوعی رویگردانی از خصایص پرسپکتیوی در آثار این مکتب است. می‌توان چنین اذعان داشت که این مکتب به‌گونه‌ای درخور، با تأکید بر ابژه اصلی و جزییات آن که در اکثر موارد از حد معمول فراتر می‌رود پیوند خود را با سنت واقعی گرایی آرمانی در یک دوران التقاطی حفظ می‌کند. علاوه بر این در این مورد هم به وضوح می‌توان تأثیرات هنر ایران باستان را که حکام و سلاطین قاجار هم شیفته آن بودند را شاهد بود.

اما از ویژگی‌های مهم این مکتب که برگرفته از سنت نگارگری ایرانی است باید به شخصیت سازی‌های قرار دادی با اتکا به رویکرد واقعی‌گرایی آرمانی اشاره کرد؛ این ویژگی نه چندان متکی به خصایص فردی بوده و نه کاملا فارغ از آن. در حقیقت این نوع شخصیت‌سازی که متکی بر همان خصیصهٔ آرمان‌گرایی است برای هر چهره و پیکره بر اساس جنسیت، جایگاه و طبقه اجتماعی‌اش خصایص قراردادی خاصی را لحاظ می‌کند. چنان‌که خصایص قراردادی پیکره‌های این مکتب از چند دسته فراتر نمی‌رود؛ مردها عموما شاهان، شاهزادگان، اشراف و یا شخصیت‌های تاریخی اسطوره‌ای برگرفته از تاریخ و ادبیات هستند و زنان رقاصه‌ها، اکروبات بازها، رامشگران، مادر کنار کودک ـ که عمدتاً متأثر از فیگور حضرت مریم در نقاشی اروپایی است ـ و شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی برگرفته از تاریخ و ادبیات ایران. به این انواع باید نمونه‌ای را افزود که در آن‌ها دو جنس مونث و مذکر به عنوان عاشق و معشوق در کنار یکدیگرند. در این آثار مردها «غالباً با سبیل و ریش بلند، کمر باریک، نگاه خیره؛ و زنان با چهره بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و انگشتان حنا بسته ظاهر شده‌اند. اشخاص در هر سن و مقامی که باشند، رخسار پر طراوت و قامت رعنا دارند.» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۴۷) این شاخصه‌ها در اکثر نقاشی‌های این مکتب مورد توجه و استفاده نقاش بوده‌اند.

وجوه اشتراک و افتراق پیکرنگاری درباری و مفهوم واقعی‌گرایی آرمانی

موضوع اصلی آثار مکتب پیکرنگاری درباری عموماً بر بازنمایی پیکره اشخاص خاص با در نظر داشت وجه تمثیلی از واقعیت آرمانی آنان است. در کل آثار این مکتب را به دو دسته عمده می‌توان تقسیم کرد، یکی آثار تک‌پیکره از چهره اشخاص و دیگری مجلس‌بندی. در موارد محدودی نیز در این دوره به طبیعت بیجان با دورنماهایی از منظره و ساختمان توجه شده است. تک پیکره‌های تصویر شده در این مکتب اغلب تصاویر شاهان

www.SID.ir

Archive of SID

و شاهزاده‌ها و زنان می‌باشند، مجلس نگاری‌ها نیز یا از خصایص عاشقانه برخوردارند و یا صحن دربار و شکار. اینکه چرا تا به این اندازه به تصویرگری رخساره شاهان در این دوره توجه شده است حکایت از اوضاعی سیاسی و نوع حکومت قاجار دارد. «حکومت قاجاریه چنان بسیاری از حکومت‌ها و سلسله‌های پادشاهی دیگر از تقدسی الوهی برخوردار نبود و چنان صفویه نیز از حمایت یک سپاه از برده‌های جان برکف را نداشت، لذا نمایش نمودی از اقتدار و معنویت بسیار ضروری می‌نمود و تجمیع این خصوصیات در چهره شخص حاکم باید تصور می‌شد؛ در این راستا هنر یکی از مهم‌ترین راهکارها برای این مقصود سیاسی بود، پس تصویر شاه در هرجایی که ممکن بود نصب گردید. از آنجا که مجسمه‌سازی بخاطر احکام شرعی با مشکل روبرو بود اقبال بیشتری با نقاشی همراه گردید. برخلاف اوایل دوره اسلامی که تصویر حاکم بطور نمادین بازنمایی می‌شد، در این زمان تصویر شاه نمایانگر فردیت شخصی او بود. لذا گسترش پرتره‌های سلطنتی به یک شیوه ناتورالیستی و با کارکردی سکولار به تبلیغی برای دولت‌های ملی از صفویه به بعد تبدیل شد.» (Fahimifar; 2003: 219) بنابراین بخش عمده‌ای از تصاویر اوایل دوره قاجار به چهره پادشاه و خصوصا فتحعلی‌شاه اختصاص دارد. چنان که در تصویر شماره یک می‌توان ملاحظه کرد. (تصویر ۱)

قسمت فوقانی تعداد زیادی از آثار این مکتب بصورت هلالی و یا جناقی هستند. (تصویر ۲) این ویژگی از آن جهت است که این آثار در طاقچه‌هایی با همین شکل قرار می‌گرفته‌اند. نکته جالب توجه این است که در آثاری با این مشخصه، فضای فوقانی تابلو که منتهی به قوس هلالی و یا جناقی می‌شود، بخش‌هایی از یک پرده که در بیشتر موارد به رنگ قرمز می‌باشد تصویر شده است.

این پرده به همراه دیوار اروسی حایل با ارتفاع کم که عموماً عرض تابلو را به دو نیم می‌کند از مهم‌ترین عناصر ثابت در فضای نقاشی‌های این مکتب است. به نظر می‌رسد نقاشان این مکتب از آنجایی که کادر این آثار در ضلع بالایی جناقی است و توجه را از کادر تصویر خارج می‌کند برای اینکه این معضل را کنترل نماید از این سطوح قرمز رنگ در میان رنگ‌های سرد پسزمینه به عنوان پرده استفاده کرده است؛ که در نهایت نیز بدون در نظر گرفتن کارکرد اصلی‌اش در آثار بعدی بصورت یک سنت درآمده است. از طرف دیگر نیز بواسطه این عناصر و ابعاد تابلوها و پیکره‌ها به نظر می‌رسد که قرار است نقاشی به عنوان بخشی آرمانی از واقعیت در فضای معماری گنجانده شود. چنان‌که به مثابهٔ یک پنجره در تداوم فضای معمول معماری در نظر گرفته شود؛ لذا وجود پرده و اروسی پشت پیکره‌ها قرار است تا فضای نقاشی را به عنوان بخشی از فضای واقعی باورپذیر نماید. جالبتر این است که نقاش هیچ تلاشی ننموده که در این راستا از خصایص پرسپکتیوی و منظر انسانی تبعیت نماید. براین اساس می‌توان استنباط کرد که این مهم دلالت بر نوعی پیوند خصوصیات آرمانی با مفاهیم انسانی معمول دارد.

در بسیاری موارد این دیوار اروسی مانند تمایزی میان افراد با شان و مقام اجتماعی و سیاسی خاص ایجاد می‌کند. بدین‌گونه که اغلب اشخاص دارای مقام و مرتبه بالاتر در پیش‌زمینه و جلوتر از دیوار قرار دارند و اشخاصی که از مرتبه فرودست‌تری برخوردارند در پشت دیوار تصویر می‌شوند. نکته مهم دیگر اینکه در اغلب آثار این مکتب که بیش از یک پیکره را دارا هستند، نمی‌توان دو شخصیت هم‌طراز از نظر مقام و منزلت اجتماعی را در کنار یکدیگر مشاهده کرد. این نشان از آن دارد که سفارش دهندگان این آثار تمایلی مبنی بر این نداشته‌اند که درکنار سایر اشخاص شناخته شده و در یک سطح تصویر شوند. به نظر می‌رسد سفارش دهنده‌ای که نقاشی از چهرهٔ خود را سفارش می‌داده است چهره خود را در اوج نوعی از واقعیت آرمانی طلب می‌کرده است، که این خصیصه را نمی‌خواسته با دیگری سهیم شود. بر این اساس سفارش دهنده خود یکه تاز عرصه زیبایی میدان بود. تنها در آثاری که به زوج‌های عشاق می‌پردازند می‌توان نوعی از همطرازی را درمیان دو پیکره مشاهده کرد. به نظر می‌رسد این وجه به نوعی خود بینی و تنزل مفهوم واقعیت آرمانی در نقاشی ایرانی می‌انجامد؛ چرا که کاربست این مفهوم پیش از هرچیز در هنر ایرانی

www.SID.ir

Archive of SID

دلالت بر ادراکی عمیق نسبت به مفهوم وحدت داشت که منبعث از آموزه‌های عرفانی و فلسفی توامان بود. چنان که اگر در نگارگری به چنین خصیصه‌ای توجه می‌شد همه پیکره‌ها دارای وجوه مشترک صوری بودند. و تا زمان مکتب اصفهان نیز چندان نمی‌توان ردی از تک پیکره‌نگاری ملاحظه کرد.

در این آثار شمشیر یا خنجر به مثابهٔ عنصری ثابت همراه مردان است. مردان درباری و یا اشراف در حالت نشسته یا ایستاده یک دست را به کمر گذارده‌اند. اما در مجالسی نظیر شکار، جنگ و یا مجالس عاشقانه برحسب نوع مجلس حالت قدری تغییر می‌کند اما باز هم از حالتی رسمی برخوردار هستند. رسمیت مذکور که برگرفته از نوعی تصور آرمانی از وجود سفارش دهندگان آثار و شخصیت‌های موضوع آثار بوده با نقش مایه‌های پرکار البسه و فرش‌ها و سایر موارد دارای نقش تشدید و زیباتر جلوه داده شده است. این هم بخشی از سنتی است که از نگارگری دوره‌های پیشین به یادگار مانده است. اما شیوهٔ ترسیم و پرداخت کاملاً با شیوه‌های سنتی متفاوت و متمایز است. این نقش‌ها بخش عمده‌ای از ترکیب‌بندی این آثار را به خود اختصاص داده‌اند که در جهت بازنمایی واقع‌نگاری آرمانی شخصیت‌ها آمده است و پیش از آنکه نقاش به بازنمایی خصایص فیزیکی پیکره توجه نشان دهد با این نقوش سطح پیکر را به نوعی آرمانی تصویر می‌کرد. بواسطه تکرار این نقش‌ها و رنگ‌های وابسته به آن این آثار به وحدت تصویری قابل ملاحظه‌ای دست یافته‌اند. نمونه‌های قابل توجهی از این نوع موارد وجود دارد؛ از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به شاهزاده جوان ایستاده با تفنگ سرپر اشاره کرد، (تصویر۲) این نقاشی یکی از آثار شاخص محمد حسن و مربوط به زمان فتحعلی شاه بوده که در ابعاد ۹۱/۱۹۵ سانتی‌متر ترسیم شده است. چون بسیاری از آثار دیگر این مکتب، در این اثر نیز از لحاظ کردن فضاهای خالی در اثر خودداری شده است. چنانکه پسزمینه آبی رنگ اثر در نهایت با همان قاعدهٔ پرده‌های قرمز رنگ بسته شده است و فضای پس‌زمینهٔ آبی رنگ به عنوان تنوعی در میان رنگ‌های گرم نقوش دست‌ها و شانه و سر در نظر گرفته شده است. در این اثر پیکره در میانه تابلو بصورت ایستاده بخش عمدهٔ فضای کار را بخود اختصاص داده است، اما آنچه در نهایت مخاطب با آن مواجه است نه صرفاً یک هیکل و اندام انسانی بلکه چیدمان و ترکیبی قابل توجه از سطوح پوشیده از نقوش و طرح‌های سنتی است که نظمی در خور توجه را در اثر بوجود آورده است. شاید با اتکا به این نظم بتوان توجیه مناسب و در خور توجهی برای رویگردانی نقاش از کاربست سایه روشن در البسه ارایه کرد. در سنت نگارگری پیشین این نقوش بیشتر در بدنه ساختمان‌ها و ابنیه معماری دیده می‌شد اما در این آثار آن تمرکز که معطوف به فضا و حتی طبیعت در رویکردی کاملاً آرمانی بود در نقوش لباس و الحاقات و تزیینات وابسته به آن خلاصه شده است. در گذشته توجه به فضا و خصوصیات آرمانی برای واقعیت در قالب طبیعت پیرامون پیکره‌ها نشان از نوعی یکسان انگاری ارزش برای همه اجزا و در نهایت وحدت وجود بود، اما آرمانی نگاری مذکور در این آثار در خدمت برآوردن مطالبات سفارش دهنده قرار می‌گیرد. در این اثر اجزای البسه چنان به عنوان عناصر مستقل بصری بکار گرفته شده‌اند که در بخش‌هایی از اثر گویی با ساختاری انتزاعی روبرو هستیم؛ این خصیصه در تصویر کردن تفنگی که شاهزاده به دست دارد نیز به نحو بسیار شایسته و موجزی رعایت شده است. اما این حاکمیت سطوح و عناصر صرف بصری به اندازه‌ای نیست که حاکمیت محور اصلی اثر که همانا چهرهٔ شاهزاده است را نقض نماید. از طرف دیگر این نوع کاربست اجزا البسه و قالی و حتا سایر نقوش به عنوان سطحی نسبتا منتزع از واقعیت مشهود، در اوج هماهنگی با همان خصیصهٔ واقعی‌نگاری آرمانی چهره‌ها و شخصیت‌ها است.

زنان در این آثار یا در حالت انجام حرکات موزون و یا نواختن ساز هستند، و جز این عموماً چیزی مانند صراحی و جام و نظیر اینها در دست دارند. خصیصهٔ مهمتر دربارهٔ آن‌ها این است که در این نوع نقاشی تقریباً برای نخستین بار، با نوعی از پیکرها با تأکید بر خصوصیات زنانه آن هم در تعداد قابل توجه و به صورت رسمی مواجه هستیم؛ تا پیش از این، مثلاً در نگارهٔ آب‌تنی کردن شیرین، در پیکره چندان تأکیدی بر وجوه زنانه دیده نمی‌شود؛ تنها نمونه‌های قابل توجه از

www.SID.ir

Archive of SID

پیکرهای نیم‌عریان را می‌توان در کاخ چهل ستون و در یکی از دیوار نگاره‌ها که ضیافت عروسی را نمایش می‌دهد مشاهده کرد که در مجموعهٔ نقاشی دیواری‌های کاخ چهل ستون هم این یک مورد استثنا می‌باشد. «این مجلس عروسی نمونه قابل ملاحظه‌ای از نقاشی التقاطی سدهٔ یازدهم مکتب اصفهان به شمار می‌آید.» (آژند، ۱۳۸۵: ۲۸۰) اما در پیکرنگاری درباری بخش قابل ملاحظه‌ای از پیکرهای زنان با پوشش‌های اندک و تأکید بر وجوه زنانه تصویر شده است.

اما در خصوص نوع چهره‌نگاری در این آثار، باید اذعان داشت که می‌توان آن‌ها را در سطحی مطلوب منبعث از واقعی‌گرایی آرمانی دانست. چهره‌ها در سنت نگارگری ایرانی با درنظر داشت رویکرد واقعی‌گرایی آرمانی، دارای کیفیات یکسان قراردادی بوده و چندان تمایزات قابل ملاحظه‌ای نمی‌توان میان آن‌ها قایل شد. در این مورد در بسیاری از روایات سنتی چنین آمده است که خداوند انسان را به صورت خویش آفریده است. چنانکه بورکهارت درکتاب هنر اسلامی زبان و بیان چنین نقل می‌کند که «به گفتهٔ یکی از پیامبران در سفر پیدایش عهد عتیق «خدا آدم را به صورت خویش آفرید». همانندی بشر با خدا کمابیش در پیامبران و اولیاالله نمایان می‌شود.» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۳۹) این مهم می‌تواند مؤید این نکته باشد که نقاش یک صورت آرمانی را بیش از در نظر گرفتن صورت فردی و مستقل، مطلوب می‌شمرده است. این به آن معنا است که شخصیت‌سازی‌های خاص موجود در نگاره‌ها می‌توانست دال بر یک وضعیت مطلوب از واقعیت آرمانی باشد که بنابر وجوه فرهنگی و اعتقادی غالب، نمود یافته و به نوعی بیانگر همان رکن اساسی هنرهای اسلامی و سنتی یعنی مفهوم وحدت در کثرت است. بدین سان نقاش هم ویژگی‌های فردی را در نگاره لحاظ می‌کند و هم آن را با واقعیت آرمانی مطلوب در سنت خویش عجین می‌نماید. «هنرمندان با مصور ساختن آثار مجبور بودند خرد و ذکاوت خود را، حتا با گشودن نقاب حجاب از چهرهٔ مطلوب و مقصود بروز دهند. به این ترتیب آن‌ها وظیفه داشتند در آثار خود علاوه بر زندگی حیوانی و جسمانی، ذات و ماهیت وجود را هم نشان دهند.» (نظرلی،۱۳۹۰: ۲۸) خصایص تصویری چهره‌ها در مکتب پیکر نگاری درباری به نوعی میراث‌دار این سنت و فرهنگ تصویری بوده است. لذا در این پرده‌ها همانقدر که می‌توان بواسطه تمایزات فردی فتحعلی شاه را شناسایی کرد، در عین حال نیز می‌توان وجوه اشتراک بسیار قابل توجهی را میان پیکره اشخاص یافت که دلالت بر همان بعد واقع‌نگاری آرمانی دارد. به عبارت دیگر چهره ایده آل و آرمانی برای هر شخصیتی تلفیقی از خصایص فردی و در عین حال خصایص قرار دادی بوده است. بر همین مبنا است که نوعی شخصیت‌سازی با خصایص یکسان، در عین رعایت برخی وجوه فردی برای اشخاص، در اکثر چهره‌ها حاکم است. زنان اکثراً دارای چهره‌های گرد و ابروان بهم پیوسته هستند و عموما در چهرهٔ خود خال دارند؛ چشمان خمار و نیمه باز، دهان کوچک و لبان سرخ به همراه بینی باریک از شاخصه‌های غالب رخسارهٔ زنان در پیکر نگاری درباری است. (تصویر۳) اما چهرهٔ مردان اغلب نسبت به رخسار زنان کشیده‌تر است. اگر چه ابروان در برخی موارد به هم پیوستگی را دارا هستند اما از ابروی زنانه متمایزند؛ در آثار به‌جای مانده از اوج پیکرنگاری درباری چنان که مرسوم زمان بوده است مردان دارای ریش بلند و مشکی هستند که این خود نشان از ابهت و وقار و شکوت مردانه برای آن‌ها است. لبان و بینی مردانه و زنانه در این آثار خصوصیاتی یکسان دارند.

در مکتب پیکرنگاری اگر چه نقاش متأثر از تحولات نقاشی اروپایی نوع رنگ بندی جدید و حتا کارماده رنگی خود را تغییر داده است و بر همان مبنا نیز ابعاد پیکره‌ها در کار بزرگتر شده‌اند، اما وضعیت سایه روشن و نور بصورت عمده متأثر از پیشینهٔ نگارگری ایرانی است. در این آثار چون گذشته چندان نمی‌توان منبع مشخصی برای نور لحاظ کرد، گویی همچنان نور از منبعی نامشخص و بصورت

کاملاً یکسان بر فضا و فیگورها می‌تابد. این خصیصه را نیز می‌توان به دیده واقعیت‌گرایی آرمانی در نقاشی ایرانی نسبت داد. در حقیقت متأثر شدن چهره‌ها بواسطه منبع مشخص نور و قرارگیری بخش‌هایی از آن در سایه نه تنها موجبات ابهام را در آن بوجود می‌آورد بلکه کیفیت آرمانی آن را نیز مخدوش می‌سازد؛ در سایه قرار

www.SID.ir

Archive of SID

گرفتن شایسته یک وضعیت آرمانی از واقعیت نیست از این گذشته سایه نماد دنیای تاریکی است. اما به نظر می‌رسد که نقاش در این آثار با توجه به شان و موقعیت افراد و یا سفارش دهندگان، بر آن است تا فیگورها و چهره‌ها را مشخصن در نوری یکدست و یکپارچه قرار دهد. بر همین مبنا می‌توان اذعان داشت که پیکرنگاری درباری به دنبال نوعی واقع‌گرایی آرمانی است که صرفاً معطوف به وضعیت مشاهده چشمی از عناصر و اشخاص نیست و این تداوم سنت نگارگری ایرانی است که در این آثار متجلی شده است.

نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد که با اتکا به آرا اندیشمندان مسلمان، می‌توان شأن و کیفیتی خاص برای مفهوم واقعیت در روند تفکر ایرانی اسلامی در نظر گرفت، که بر مبنای آن، تحلیلی درخور و قابل تامل از خصایص ویژه هنرهای سنتی ایرانی می‌توان ارایه کرد. بر این مبنا می‌توان استنباط کرد که خصوصیات حاکم بر هنرهای تصویری به ویژه نگارگری، می‌تواند نشأت گرفته از توجه و ادراک هنرمند از مفهوم واقعیت مذکور باشد. پس بر این مبنا هنرهای تصویری در سنت ایرانی حول محور این ادراک از واقعیت تولید می‌شده‌اند. لذا اگرچه خصایص صوری و فرمی آثار، متأثر از شرایط فرهنگی، سیاسی، اقتصادی حاکم بر دوران مختلف دچار تغییر و دگردیسی نسبی می‌شد، اما درک ویژه از مفهوم واقعیت به عنوان خصیصه محوری این آثار، همچنان نسبت و اتصال این آثار را، با سنت تصویرگری ایرانی حفظ می‌کرد. مکتب پیکرنگاری درباری را می‌توان نمود بارز این مدعا دانست. این مکتب متأثر شرایط حاکم بر دوره قاجار پذیرای برخی تغییرات خاص بر سنت تصویرگری ایرانی نسبت به ادوار گذشته شد، اما با اتکا به مفهوم واقعیت‌گرایی آرمانی همچنان می‌توان آن را در تداوم همان سنت نگارگری ایرانی قلمداد کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Continuity and discontinuity in Persian art
2. Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1783-1925
3. typical

کتابنامه

آشتیانی، عباس اقبال. (۱۳۸۸) تاریخ ایران بعد از اسلام؛ چاپ پنجم؛ تهران: موسسه انتشارات نگاه

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵) مکتب نگار گری اصفهان؛ تهران: انتشارات فرهنگستان هنر

اتینگهاوزن، ریچارد/ یارشاطر، احسان. (۱۳۷۹) اوج‌های درخشان هنر ایران؛ ترجمه رویین پاکباز؛ ه. عبداللهی؛ تهران: نشر آگه

اسکارچیا، جیان روبرتو. (۱۳۸۴) هنر صفوی، زند، قاجار؛ ترجمه یعقوب آژند؛ چاپ دوم؛ تهران: انتشارت مولی

برقعی، زهره. (۱۳۸۹) خیال از نظر ابن سینا و صدرالمتالهین؛ تهران: نشر بوستان کتاب

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۵) هنر اسلامی زبان و بیان؛ ترجمه مسعود رجب نیا؛ تهران: انتشارات سروش

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۰) هنر مقدس (اصول و روش‌ها)؛ ترجمه جلال ستاری؛ تهران: انتشارات سروش

پاکباز، رویین. (۱۳۸۴) زایش سنت، نمایش تجدد؛ در حرفه هنرمند نشریه هنرهای تصویری؛ شماره ۱۳؛ تهران

پاکباز، رویین. (۱۳۷۹) دایره المعارف هنر؛ تهران: نشر فرهنگ معاصر

حسن‌زاده آملی، حسن. (۱۳۹۰) دروس شرح فصوص الحکم قیصری؛ جلد اول؛ قم: مرکز چاپ و نشر دفتر تبلیغات اسلامی بوستان کتاب

چیتیک، ویلیام. (۱۳۹۰) عوالم خیال؛ ترجمه قاسم کاکایی؛چاپ پنجم؛ تهران: انتشارات هرمس

رابینسن، ب.و. (۱۳۸۴) هنر نگار گری ایران؛ ترجمه یعقوب آژند؛ چاپ دوم؛ تهران: انتشارات مولی

شمیم، علی اصغر. (۱۳۷۵) ایران در دوره سلطنت قاجار؛ تهران: موسسه انتشارات مدبر

فدوی، سید محمد. (۱۳۸۶) تصویر سازی در عصر صفوی و قاجار؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران

قیصری، محمد داوود. (۱۳۷۵) شرح فصوص الحکم، به کوشش سید جلال الدین آشتیانی؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

کن‌بای، شیلار. (۱۳۷۸) نقاشی ایرانی؛ ترجمه مهدی حسینی؛ تهران: انتشارات دانشگاه هنر

نصری، عبدالله. (۱۳۸۵) فلسفه تحلیلی و نظریه شناخت در فلسفه اسلامی؛ تهران: نشر علم

نظرلی، مائیس. (۱۳۹۰) جهان دوگانه مینیاتور ایرانی؛ ترجمه عباس علی عزتی؛ تهران: انتشارات فرهنگستان هنر

www.SID.ir

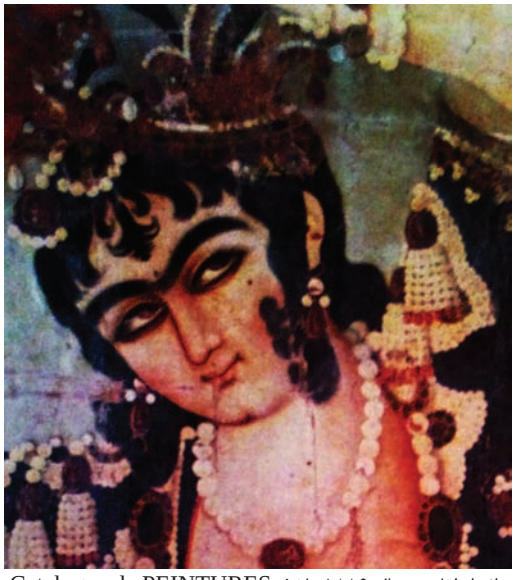
Archive of SID

نفیسی، سعید. (۱۳۴۴) تاریخ اجتماعی سیاسی ایران در دوره قاجار؛ تهران: انتشارات بنیاد

Fahimifar, Asghar, (2003) *continuity and discontinuity in Persian art.* PhD thesis, university of central England

تصویر ۱: فتحعلی شاه قاجار؛ اثر مهر علی نقاش‌باشی؛ ۱۸۱۰-۱۸۰۹
ماخذ: Un Catalogue de PEINTURES QAJAR executees au 18 et au 19 siecles

تصویر ۲: جوان ایستاده با تفنگ؛ اثر محمد حسن؛ مربوط به زمان فتحعلی شاه ماخذ: Un Catalogue de PEINTURES QAJAR executees au 18 et au 19 siecles



تصویر ۳: چهره دختر؛ اثر ابولقاسم؛ سال ۱۸۸۶ ماخذ: Un Catalogue de PEINTURES QAJAR executees au 18 et au 19 siecles

www.SID.ir