نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱

شمایل‌نگاری مذهبی قاجار در سایه تأثیرات فرهنگ غرب؛ نمونه مطالعاتی: قاب آینه زیرلاکی، اثر محمداسماعیل نقاش‌باشی اصفهانی

حسن عزیزی*[۱]، علیرضا بهارلو[۲]

[۱]عضو هیأت علمی گروه هنر، دانشکدهٔ علوم انسانی و هنر، دانشگاه حضرت معصومه، قم، ایران.
[۲]دکتری هنر اسلامی، گروه هنرهای اسلامی (نگارگری)، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۶/۱۴)

چکیده

اقتباس از دستاوردهای تمدن غرب، از ویژگی‌های بارز هنر قاجار است که تقریباً در همه عرصه‌های هنری نمود دارد. دامنه نفوذ هنر و فرهنگ غرب گاه به حدی بوده که حتی بر نحوه خلق آثار مذهبی و عامیانه در رسانه‌های گوناگون، علی‌الخصوص آثار لاکی، تأثیر گذاشته و آرایه‌ها و ساختارهایی از این فضای غیربومی را در مضامین آشنای بومی تلفیق کرده است. در عصر قاجار هنر لاکی‌کاری با تحول بی‌سابقه‌ای نسبت به گذشته روبرو شد و مضامین مختلفی در آن رواج پیدا کرد که شمایل‌نگاری مذهبی نمونه‌ای ازاین‌دست بود. قاب‌آینه زیرلاکیِ محفوظ در موزه بِرن سوئیس، با موضوع مذهبیِ شمایل حضرت علیؑ و حسنینؑ، اثر محمد اسماعیل نقاش‌باشی اصفهانی که در سال ۱۲۸۸ه.ق خلق شده، مصداقی است از مواجهه با پدیده فرنگی‌سازی و بازنمود و پیاده‌سازی آن در یک چارچوب مرسوم سنّتی. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با هدف بازخوانی و تحلیل عناصر هنری غرب در یک قاب‌آینه قاجاری مذهبی، در سه سطح انجام گرفته که عبارتند از ساختار بصری، درون‌مایه و محتوا، و تأثیرات بومی و غیربومی. نتایج حاصل از مطالعه حاضر، نشان از حضور چند مؤلفه غیربومیِ اقتباس‌شده از غرب دارد که مهم‌ترین آنها شامل ساختار ماندورلا، محجَّر و آرایه‌های وام‌گرفته از سبک روکوکو است.

واژه‌های کلیدی

قاجار، شمایل‌نگاری مذهبی، زیرلاکی (زیرروغنی)، تأثیر غرب، قاب‌آینه، محمد اسماعیل اصفهانی.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۷۵۰۸۳۱۲، نمابر: ۳۳۲۰۹۰۵۰-۰۲۵، E-mail: h.azizi@hmu.ac.ir.

مقدمه

هنر قاجار، به ویژه از نیمه دوم حکومت این سلسله به بعد، با ورود بی‌سابقه مظاهر زندگی و تمدن غرب مواجه شد. این مسأله، روند واردات محصولات غربی به ایران، به ویژه آثار هنری را تسهیل کرد و هنرمند قاجاری را بیش از هر دوره دیگری با جلوه‌های یک هنر غیربومی آشنا ساخت که حاصل تقویت آن پدیده‌ای التقاطی به نام «فرنگی‌سازی» بود. شدت رسوخ این پدیده و تأثیر آن بر هنرمندان فرنگی‌ساز به حدی بود که حتی حوزه شمایل‌نگاری مذهبی شیعه را هم در شمول خود گرفت. اصفهان، به عنوان پایتخت پیشین ایران و یکی از شهرهای کماکان مهم و فعال در عرصه هنر، بعد از تهران، در عصر قاجار هم در متن تحولات روز جامعه قرار داشت و هنرمندان و صنعتگرانش با برخورداری از فرهنگی غنی، سبک و سیاقی نوین را در هنر می‌آزمودند. یکی از رسانه‌های هنری مهم در این دوره و در این شهر، لاکی‌کاری در اقسام مختلف بود که با افول نگارگری، اینک به عنوان هنری ریزپرداز بیش‌ازپیش دستمایه کار هنرمندان قرار می‌گرفت. مذهبی‌نگاری و فرنگی‌کاری از مضامینی بود که بیشتر مورد پسند مخاطبان این آثار قرار داشت و گاه تلفیقی از این دو، به خلق آثار بدیعی می‌انجامید که در کار برخی هنرمندان لاکی‌کارِ این دوره مشهود است. قاب‌آینه زیرلاکی[1]، اثر محمداسماعیل نقاش‌باشی، با یک موضوع مذهبی در کنار برخی آرایه‌ها و عناصر فرنگی، نمود بارزی از این برخورد دوگانه است که در این پژوهش مورد بررسی قرار خواهد گرفت. در این نوشتار سعی شده به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که اولا بسترهای شکل‌گیری و تحول شمایل‌نگاری عامیانه مذهبی در عصر قاجار چه بوده؟ و دوم اینکه اثرات فرهنگ غرب و مدرنیته را بر سویه‌های فکری و فرهنگی این دوره و مشخصاً بر ساختار، عناصر بصری و محتوایی قاب آینه مذکور چگونه می‌توان تبیین کرد؟ ضرورت انجام این پژوهش، آشنایی هرچه بیشتر با شاخصه‌های تسری و تداوم یک فرهنگ خارجی و جذب و همگون‌سازی آن در فرهنگ بومی سرزمین خود است که آثار هنری، تجلی‌گاه بارز چنین تعاملی هستند. پژوهش حاضر از این نظر که مشخصاً یک اثر زیرلاکیِ بومی را که ذیل مضمون مذهبی (شیعی) جای دارد در چارچوب تأثیرات احتمالیِ مؤلفه‌های هنریِ غرب بررسی می‌کند، جنبه‌ای نوآورانه دارد.

روش پژوهش

در این پژوهش که با روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی، و با گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای انجام گرفته، ابتدا باکیفیت‌ترین تصویر موجود از اثر مورد نظر، از نمای نزدیک و با جزئیات دقیق، تهیه شده است. تقریباً در هیچ‌یک از منابع فارسی و در اغلب منابع غیرفارسی، نسخه‌ای از این قابِ باظرافت و پُرجزئیات که امکان رؤیت واضح تمام اجزای صحنه را در اختیار بگذارد مشاهده نشد، جز در کاتالوگی که به تازگی برای نمایشگاه هنر قاجار در شهر لانس فرانسه، به نام *امپراطوری گل سرخ* (L'empire des Roses, 2018, 74-75, 80) منتشر شده است. در وهله بعد، با تکیه بر مبانی هنرهای تجسمی، ساختار بصری اثر واکاوی و در نهایت با شناسایی و تطبیق برخی ساختارها و آرایه‌های غیربومی در این قاب با نمونه‌آثاری از هنر غرب، امکان تأثیرپذیری و بهره‌گیری از عناصر موجود از دیگر فرهنگ‌ها بررسی شده است.

پیشینه پژوهش

در منابع مکتوب، اعم از داخلی و خارجی، درباره حوزه لاکی‌کاریِ عصر قاجار، نمونه‌آثار و مطالب نسبتاً زیادی -در مقایسه با سایر رسانه‌های هنریِ این دوره- ارائه شده است. اما گزینش یک اثر خاص از یک هنرمند لاکی‌کار و تحلیل و تشریح کلیه ابعاد بصری، ساختاری، زیبایی‌شناختی، موضوعی و محتوایی آن در قالب یک نوشتار مستقل و متمرکز، پژوهشی بدیع تلقی می‌شود. درباره - مشخصاً- قاب‌آینه لاکیِ محمداسماعیل نقاش‌باشی که در این مطالعه آمده، تاکنون مطالبِ اندک و پراکنده‌ای نشر یافته، از جمله در کار (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۶۳، ۷۵-۷۶؛ اختیار، ۱۳۷۷، ۳۳۸-۳۳۹؛ احسانی، ۱۳۶۸، ۱۲۶؛ Diba & Ekhtiar,; Robinson, 1993, 271; 1995, 258). در این منابع عمدتاً به توصیف اثر و ارائه مشخصات ظاهری آن بسنده شده، اما در پژوهش حاضر، افزون بر لحاظ‌کردن جنبه‌های توصیفی؛ شمایل‌نگاری مذهبی در بستر تحولات ناشی از تجدد، و نمود آن در اثر مذکور، مورد تحلیل کیفی قرار گرفته است.

مبانی نظری پژوهش

۱- شمایل‌نگاری عامیانه مذهبی در عصر قاجار: بسترها و تحولات

«شمایل» در حیطه هنر و مذهب، اصولاً به نقاشی‌های دوبُعدی از حضرت مسیح و قدیسان و صحنه‌های روایی کتاب مقدّس اطلاق می‌شود و «شمایل‌نگاری» یا «آیکونوگرافی» نیز در اصل، توصیف موضوع و محتوای اثر هنری در کنار طبقه‌بندی و تفسیر نمادهاست. شمایل‌نگاری، در ساده‌ترین سطح مفهومی، بازشناسی نقش‌مایه‌ها و تصاویر موجود در یک اثر هنری است، اما به طور کلی و با تسامح معنایی، آن را در شرق مترادف با تصویرگری یا چهره‌پردازیِ بزرگان دین و تشیع نیز گرفته‌اند (پانوفسکی، ۱۳۹۶، ۳۵-۴۲؛ نصری، ۱۳۹۳، ۹-۱۲). شمایل‌نگاری در ایران پیوند نزدیکی با هنر عامه دارد و در واقع از بطن آن زاده می‌شود. هنر عامه زمانی به منصه ظهور رسید و رشد کرد که محدودیت‌های هنر درباری تا حدی از پیش روی هنرمندان برداشته شد. این واقعه مصادف با عصر صفویه و پیامد اصلی آن، استقلال نسبی هنرمند از نهاد قدرت و کلیشه‌های هنر قراردادی، و متعاقباً ورود جریان تازه‌ای به جامعه در میان اقشار مختلف بود. به عقیده پژوهشگران، نقاشی و نگارگری زمانی بین مردم رواج پیدا کرد که شاه طهماسب صفوی دست حمایت خود را از سر هنرمندان برگرفت و شماری از آنان ناگزیر برای امرار معاش، کارگاه خصوصی دایر کردند (آژند، ۱۳۹۱، ۶). به عبارت و روایتی دیگر، کاهش حمایت دستگاه درباری از هنرمندان نقاش در عصر شاه عباس اول صفوی و همچنین تکرار و اشباع سبک‌های متداول، سبب خروج هنر از فضای دربار شد (آغداشلو،۱۳۷۶، ۲۴) و این برون‌رفت اگرچه افول دوران طلایی نگارگری را به دنبال داشت، شرایط تازه و متفاوتی را در هنر ادوار بعدی رقم زد.

با استقرار حکومت قاجاریه و تداوم این روند؛ بهبود عواملی چون امکان دسترسی به مواد اولیه برای نقاشی، تأسیس مدارس هنری، حمایت‌های مالی برای تدریس در مدارس، و کار برای روزنامه‌ها و ناشران، همگی به هنرمندان کمک کرد تا خودکفاتر شوند و موقعیت خود را در ارتباط با حامیانشان تثبیت کنند (Modarres, 2012, 1). بنابراین اگر تا پیش‌ازاین فقط دربار و اعیان و اشراف، هم به‌واسطه ثروت و رفاه و هم به انگیزه هم‌چشمی با یکدیگر، به هنر و جلوه‌های آن می‌پرداختند، اکنون این فرصت به شکلی دیگر در اختیار طبقات پایین‌تر نیز قرار می‌گرفت. در این بین، مذهبی‌نگاری و ترسیم چهره ائمه و بزرگان دین به یکی از مضامین غالبِ هنری برای نقاشان و آحاد جامعه (مخاطب) تبدیل شد که برخی تسامحات دینی هم نقش مهمی در فراگیر شدنش ایفا می‌کرد. بر این اساس، طبقه متوسط جامعه اینک از حامیان و هواداران هنر شده بود و بااینکه این طبقه را «فاقد بصیرت هنری می‌دانستند، اما آنها با خرید باسمه و چهره‌نگاره مقدّسین، در پیشرفت و پیشبرد شمایل‌نگاری مذهبی و در نتیجه وجاهت و مقبولیت این حوزه سهم ویژه‌ای برعهده داشتند. در این میان، چهره‌های واقع‌گرایانه از امامان و پیامبر اسلام [...] کاملاً متناسب و هماهنگ با جامعه ایرانِ ساخت‌یافته بر اندیشه‌ها و گرایشات شیعی بود» (Modarres, 2012, 10). استفاده از باسمه و نقاشی‌های مذهبی بر دیوار ابنیه و داخل اماکن شخصی و عمومی را می‌توان نشانه پذیرش همگانی این شاخه از هنرهای عامیانه در بین توده مردم دانست، تا آنجا که ادوارد پولاک، پزشک مخصوص ناصرالدین‌شاه، در سفرنامه خود می‌نویسد: «تقریباً در تمام خانه‌های مردم فرودست، تصویری از حضرت علی(ع) هست» (پولاک، ۱۳۶۸، ۲۲۲).

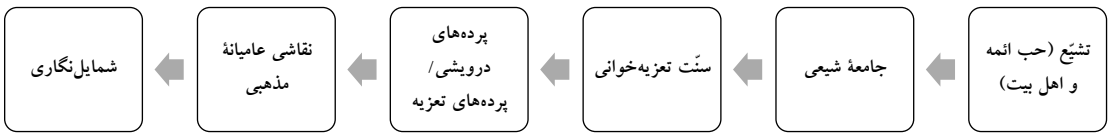
تعزیه به عنوان شاخه‌ای از هنرهای نمایشی که ارتباط مستقیم با آیین‌های دینی و اعتقادات عموم دارد، از عواملی است که نقش ویژه‌ای در تحول شمایل‌نگاری ایفا کرد. تصویرسازی‌های مذهبی و به خصوص عاشورایی، حوزه‌ای است که تقریباً هم‌زمان و به طور موازی با نقّالی، روایت‌گری و نمایش‌های مرتبط با تعزیه در عصر قاجار رشد کرد و تأثیر بسزایی در تقویت اصل جریان گذاشت. در این زمان، گونه‌ای نقاشی با ویژگی و کیفیتی متفاوت سربرآورد که از آن به «پرده‌داری» (پرده‌های درویشی) یاد می‌شود. پرده‌داری محصول نقاشی عامیانه محسوب می‌شد که حتی از سفارش‌های دولتی هم بی‌بهره نماند و با اوج کمالِ جلوه‌های نمایشی تعزیه، مورد تأکید و پیگیری قرار گرفت (آژند، ۱۳۹۱، ۶). گفتنی است که پرده‌های درویشی در اواسط دوران قاجاریه و تحت نفوذ ابتکارات نقاشان قهوه‌خانه، که خود به یک مکتب هنری مستقل بدل شد، به اوج تکامل رسید (ناصربخت، ۱۳۷۷، ۱۰۷). ازاین‌رو شمایل‌نگاری را می‌توان نمود عینی و بصریِ تعزیه‌خوانی و مناسک دینیِ مرتبط دانست (نمودار ۱).

شرایط مذکور روی‌هم‌رفته نشان می‌دهد که «رسانه‌های مذهبی و هنری همچون مدّاحی و نقّالی با تصویر، شمایل ائمه، پدیداری رسانه‌های هنریِ کاربردی و تزئینی همچون قلمدان، قاب آینه، جلد کتاب و صندوقچه‌ی اشیا، نقاشی را هرچه بیشتر با زندگی عامه‌ی مردم پیوند زد» (آژند، ۱۳۹۶، ۷). و ازآنجا که جامعه قاجار، یک نظام مذهبیِ سنّتی بود، برای هنرمند و مخاطبان وی، پرده‌داری یا صورت‌خوانی و به طور کلی، شمایل‌نگاری، یک فریضه دینی با کاربردی ورای زیبایی‌شناسی محض محسوب می‌شد. نظر به حجم انبوه نمونه‌های باقی‌مانده از آن دوره، می‌توان ادعا کرد که حضور همه‌جانبه آثار شمایلی از هر نوع رسانه‌ای در اماکن و نقاط مختلفِ جامعه شهری و روستاییِ قاجار، نشان از عجین‌بودن این‌گونه آثار با زندگی روزمره و اعتقادات عموم داشته است.

۲- اثرات فرهنگ غرب و مدرنیته بر سویه‌های فکری و فرهنگی ایرانِ قرن نوزدهم

ایرانِ عصر قاجار در نتیجه تحولات جهانی و منطقه‌ای، ناگزیر به برقراری مراودات بی‌سابقه‌ای با دنیای خارج و به‌ویژه غرب شد. این ارتباطات دلایل عمده متعددی داشت که انگیزه‌های اقتصادی و نظامی مهم‌ترین آن‌هاست. در واقع در پی شکست‌های سنگین ایران از روسیه در دوران سلطنت فتحعلی‌شاه و ولایتعهدی عباس‌میرزا، لزوم اقتباس از دستاوردهای تمدن غرب بیش از هر دوره‌ای احساس شد. برای تحقق این مهم، اقدامات پیشرو و سازنده‌ای نیز صورت گرفت؛ از جمله «سازماندهی ارتش، اعزام دانشجو به خارج، تأسیس دارالفنون، استخدام معلمان و کارشناسان اروپایی، انتشار روزنامه و کتاب، و حتی ترغیب ناصرالدین‌شاه به سفر به اروپا برای مشاهده طرز زندگی اروپاییان» (پاکباز، ۱۳۹۵، ۱۰۰). تعاملات فوق، و بعدتر، دخالت بیگانگان، ریشه‌ها و محرّک‌های دیگری هم داشت که ضعف ساختاری حکومتی، فساد درونی و نارضایتی مردم (امانت، ۱۳۸۵، ۵۷) و به طور کلی، عدم یکپارچگی ملّت و دولت را می‌توان برای آن برشمرد. این اسباب و علل هرچه که بود، تبعات دیگری هم داشت، چنان‌که جریان هنر نیز از این اثرات بی‌بهره نماند. در حقیقت بهبود روابط سیاسی و دیپلماتیک، طبعاً موجب تسهیل روند واردات محصولات غربی، علی‌الخصوص آثار هنری می‌گشت و این روند، آشنایی هنرمندان و توده مردم را با فرم‌ها و مضامین بدیع و ناشناخته به دنبال داشت.

اسکارچیا، مستشرق ایتالیایی و از پژوهشگران فرهنگ ایران، معتقد است که «هنر دوره قاجار نشانگر سه مشخصه و ویژگی بنیادی بود: جدایی روزافزون فرهنگ ایرانی از سنّت عظیم اسلامی در نتیجه پیروزی تشیّع و رقابت با امپراطوری عثمانی؛ ورود دم‌افزون عناصر هنر مردمی و عامیانه؛ و وابستگی رشدیابنده به تأثیرات هنر غربی» (اسکارچیا، ۱۳۷۶، ۳۵). جالب آنکه این ویژگی‌های کلی، به نحو بارزی در حیطه خاصی چون شمایل‌نگاری نیز تجلی یافت. اگر دو خصلت نخست (استیلای مذهب شیعه و نفوذ عناصر هنر عامه) را بنیان حوزه مذهبی‌نگاری قلمداد کنیم، حتی عامل سوم، یعنی نفوذ نشانه‌های هنر غرب را هم می‌توان به نوعی در این حیطه مشاهده کرد. این اثرات علاوه بر عناصر و آرایه‌های صوری، بر ساختار و مضامین آثار هم اثرگذار بوده است. باب‌شدن موضوعات مسیحی



نمودار ۱- بسترها و عوامل مؤثر در رشد شمایل‌نگاری.

و داستان‌های کتاب مقدس در زمره همین جلوه‌های بدیعِ فرنگی‌مآبانه جای می‌گیرند که از آن به «فرنگی‌سازی» تعبیر می‌شود.

بازیل رابینسون، مورّخ و مستشرق بریتانیایی، اشاره می‌کند که نقاشان قاجاری در این دوره تلاش‌هایی را برای تطبیق هنر خود با معیارهای اروپایی آغاز کردند. به عقیده وی هرچند این گرایش آنان رقت‌انگیز به نظر می‌آید، اما نمی‌توان آنان را ملامت کرد، زیرا با توجه به ارتباط فزاینده با اروپا چنین توسعه‌ای اجتناب‌ناپذیر بود. در واقع این مسأله در تمامی مشرق‌زمین جریان داشت و تأثیر خود را بر مکاتب نقاشی مختلف آسیایی نیز برجا گذاشت (رابینسون، ۱۳۹۱، ۲۶۳). برای مثال، در حوزه مورد نظر (شمایل‌نگاری دینی)، تصویرگری حضرت مسیح(ع) و مریم(س) و برخی پیامبران قوم یهود که تا پیش‌ازاین چندان شایع نبود، اصولاً به واسطه ورود عقاید و اندیشه‌های غربی امکان ظهور یافت. در واقع با توجه به عواملی مانند نبود آموزش به شیوه غربی آن در ایران، خودآموخته و مکتبی‌بودن نقاشان قدیم و همچنین استفاده از شیوه رونگاری یا سوادبرداری، «شاید منطقی‌تر این باشد که تلفیق این دو نظام را تا حد زیادی ناخواسته و نتیجه نفوذ دیرپای سنّت کهن از یک‌سو و عدم آشنایی کافی با اصول علمی و آکادمیک هنر اروپایی تلقی کنیم. سنگینی و رسوب نظام زیبایی‌شناسیِ هنر نگارگری، ناآگاهی از مبانی هنر آکادمیک جدید و خام‌دستی در تقلیدِ کامل از آن، به ظهور این 'ملغمه' جالب منجر شد که صرف‌نظر از مقایسه آن با هنر اروپایی، ویژگی‌های هنری ممتاز و یگانه‌ای دارد» (امیرابراهیمی، ۱۳۹۵، ۷۲). شاید همین تلفیق و جنبه‌های التقاطی باشد که سرشت و هویت هنر قاجار را به صورتی که شاهد هستیم شکل داده و از آن هنری -به اصطلاح- «دورگه» پدید آورده است.

۳- سیر تحول آثار لاکی در عصر قاجار

جلد کتاب، قلمدان و قاب آینه که به عنوان مرسوم‌ترین مصنوعات زیرلاکی شناخته می‌شوند، در گذشته معمولاً -به ترتیب- از چرم، فلز و چوب ساخته می‌شد و آنچه بعدتر توسعه و ترویج هنر لاکی‌کاری را موجب گشت، استفاده از ماده‌ای سبک و متفاوت به عنوان بستر کار بود که همان مقوا (خمیر کاغذ) یا پاپیه‌ماشه است. پیشینه کاربست پاپیه‌ماشه و استفاده توأمان از لاک و روغن روی این سطح را دوره صفوی و بعضاً پیشتر، عصر تیموری دانسته‌اند[۲]، اما نکته قابل توجه اینجاست که تصویرگری‌های زیرلاکی روی قلمدان و قاب آینه زمانی رونق گرفت که مکتب ایرانی‌سازی در نقاشی بومی به وجود آمد و استادان این مکتب، هنر خود را روی قلمدان مقوایی یا آثاری ازاین‌دست مجسم ساختند (ادیب برومند، ۱۳۶۶، ۲۸).

دوران رشد و رونق نقاشی لاکی را باید اواخر عهد صفویه دانست. در ادوار بعدی، به خصوص عصر قاجار، حجم این‌گونه آثار و کیفیت و ظرافتشان با تحولِ بی‌سابقه‌ای توأم گشت. این هنر با برخورداری از سنّتی که پیش‌ازاین، مایه و قوام لازم را یافته بود، و با حمایت‌هایی که از جانب دربار و درباریان وجود داشت، و البته با رکود برنامه‌های کلانِ کتاب‌آرایی در کارگاه‌های سلطنتی، به عنوان یک هنر فاخر به کمال رسید. در این دوره، تهران، اصفهان، شیراز و تبریز به عنوان مهم‌ترین مراکز تولید آثار روغنی شناخته می‌شدند. این روند چندین دهه تداوم داشت تا اینکه در اواخر عهد قاجار، تولید چنین آثاری، همانند بسیاری صنایع و مصنوعات دیگر، با توسعه زندگی مدرن رو به افول گذاشت.

۳-۱. مذهبی‌نگاری در آثار زیرلاکی و قاب‌آینه‌ها

آثار لاکی، علاوه بر اینکه از نظر کاربرد، اشیای مختلفی را در برمی‌گیرند، از لحاظ نقوشی که روی آنها ترسیم شده نیز دامنه گسترده‌ای دارند که مهم‌ترین این آرایه‌ها و عناصر زینتی عبارتند از انواع گل و مرغ، گل‌وبوته، تذهیب و تشعیر، نمونه‌های پیکردار و صورت‌دار، تصاویر جانوران و پرندگان، منظره‌سازی، شکارگاه، رزم و بزم، مضامین کیانی و اسطوره‌ای، فرنگی، الفیه و شلفیه، کتیبه‌دار، ابری و هندسی. در این میان، برای آثاری که دارای تصویر چهره و هیئت انسانی (چهره‌پردازی و قدنماسازی) هستند، نمودهای شاخصی وجود دارد. شمایل‌نگاری اهل بیت، به خصوص تمثال حضرت علی(ع) در معیت حسنین(ع) و در مجاورت اصحاب و فرشتگان، از مضامین رایج در حوزه چهره‌پردازی و پیکرنگاری قاجار است که آثار لاکی و بالاخص قاب‌آینه‌های این دوره را نیز در شمول خود می‌گیرد.

مفاهیم نمادین آینه و کاربرد آن در زندگی و فرهنگ ایرانیان پیشینه مدیدی دارد. در سنّت عرفانی، مفاهیم شامخی چون حقیقتِ وجود و شناخت نفس و حق به مدد تمثیل «آینه» فهم‌پذیر شده (حمزئیان و خادمی، ۱۳۹۵، ۱۰۳) و طبق روایات، حتی پیامبر در معراج خود، از جانب حق‌تعالی آینه‌ای در دست داشت که جمیع عوالم و موجودات در آن پیدا بود (افشاری و مداینی، ۱۳۸۸، ۲۲۶). در فرهنگ عامه نیز گذاشتن آینه بر بالای خوان نوروزی یا عروسی و نگاه‌کردن در آینه به هنگام روشن‌کردن چراغ یا دیدن هلال ماه نو، از دیرباز رواج داشته (یاحقی، ۱۳۷۵، ۵۳) و آب بر آینه زدن به قصد بازگشت مسافر، از دیگر رسوم بوده است (شمیسا، ۱۳۷۷، ۷۸). بنابراین، اهمیت این شیء کاربردی و لایه‌ها و پشتوانه‌های معنایی آن در نظام فکری ایرانیان چنان بوده که ترسیم شمایل ائمه بر قاب آینه و -به اصطلاح- «روشن‌شدن دیده» به هنگام نظاره سیمای این بزرگان، هم‌زمان با دیدن چهره خود، امری اعتقادی و معنوی محسوب می‌شده است.

اما نکته جالب توجه زمانی بیشتر جلوه می‌کند که نشانه‌هایی از رسوخ فرهنگ و هنر غرب (فرنگی‌سازی) را هم بتوان در این دسته آثار مذهبی بازشناخت. فرنگی‌سازی حوزه‌ای است که در شاخه‌های مختلفی مجال بروز پیدا کرد. «در نقاشی‌های زیرلاکی نیز، همچون دیگر شاخه‌های نقاشی، علاقه به شیوه‌ها و موضوعات اروپایی بی‌هیچ کاهشی ادامه یافت. اما [...] گهگاه، نقاشان بی‌مناسبت از موضوع‌های مسیحی استفاده می‌کردند. از سده دوازدهم به بعد، خانواده مقدّس به صور مختلفِ تحریف‌شده، مضمونی رایج برای قاب‌آینه‌ها بوده است [...]» (رابینسون، ۱۳۷۹، ۳۵۵). چنین استفاده بی‌مناسبتی از مضامین مسیحی، خود حاکی از بدعت و روندی تازه است. اما آنچه درباره زیبایی‌شناسی و تأثیرات غرب بر قاب‌آینه مورد نظر در این نوشتار (اثر محمد اسماعیل اصفهانی) می‌آید، نه «موضوع» و «محتوا»ی مسیحی، بلکه «شیوه»، «ساختار» و «عناصر» بصریِ مسیحی- غربی است که در یک بستر مذهبی - شیعی با مایه‌هایی از فرهنگ عامیانه می‌نشیند.

۴- محمداسماعیل اصفهانی: حیات هنری و ویژگی‌های سبکی‌شناختی آثار

محمداسماعیل(۱۲۳۰ه.ق/۱۸۱۴م.-۱۳۱۰-۱۳۰۰ه.ق/۹۲-۱۸۸۲م.)

نقاش‌زاده‌ای است که در اصفهان دیده به جهان گشود (کریم‌زاده، ۱۳۶۳، ۶۸-۶۷؛ Robinson, 1967, 1) و هنر لاکی‌کاری را که آن زمان یک سنّت خانوادگی محسوب می‌شد در پیش گرفت (تصویر ۱). وی در تمام طول حیات هنری خود، هنرمند دربار بود و از امضاهایش چنین برمی‌آید که قبل از سال ۱۲۷۵ه.ق/ ۱۸۵۸ م. به لقب «نقاش‌باشی» نائل آمده باشد (اختیار، ۱۳۷۷، ۳۳۲-۳۳۳). این رویداد مصادف با دوران سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار بود و در واقع شخص شاه خود از حامیان و سفارش‌دهندگان آثار محمد اسماعیل به شمار می‌رفت. آثار لاکی محمداسماعیل، از قاب آینه و قلمدان تا جعبه جواهرات، جلد کتاب و برخی آثار ظریف دیگر را در برمی‌گیرد. مضامین اشیایی که وی در آنها به نقش‌پردازی پرداخته، شامل کیانی، بزمی، عرفانی و بالاخص آیین مسیح بوده و موضوع رزم و نبرد کمتر در آنها مشاهده می‌شود. اما اساس کار این هنرمند بر فرنگی‌سازی قرار می‌گیرد، تا آنجا که در این حوزه حدومرزی برای خود قائل نبوده است. در واقع آثار محمداسماعیل با آنکه در سبک و شیوه و زمینه‌های کاری متغیر است، مضامین فرنگی در کنار تجربه و آزادی عمل در انتخاب موضوعات بومی و غیربومی را می‌توان در آنها به سهولت بازشناخت. تنوع آثار زیرلاکی این هنرمند با مضامین غربی و مسیحی تا حدی است که می‌توان او را هنرمندی فرنگی‌ساز دانست. ارنست هولتسر (۱۸۳۵-۱۹۱۱ م.) عکاس و مهندس آلمانی و همعصر محمداسماعیل که حدود دو دهه در اصفهان زندگی کرده و عکس‌های متعددی از این شهر گرفته می‌نویسد: ایران و اصفهان در آستانه یک تحول فرهنگی قرار گرفته‌اند و از چند سال پیش به این طرف، بسیاری عوامل بیگانه و اغلب به سبک اروپایی دارند در این کشور نفوذ می‌کنند. عمارات کهن، عادات و آداب (حتی طرز لباس پوشیدن)، تدریجاً از بین می‌روند (هولتسر، ۱۳۵۵، ۱۹).

نقل‌قول اخیر ناظر بر همین ویژگیِ حرفه‌ایِ محمداسماعیل و دیگر هنرمندان در آزمودنِ تجربیات فرنگی‌سازی و کاربست عناصر غیربومی، و به طور کلی، شرایط اصفهانِ عصر قاجار، به خصوص در نیمه دوم حکمرانی این سلسله است. این تجربیات که پیشتر در عهد صفوی بالدین گرفته بود به طور قطع به واسطه مراوداتِ روزافزونِ اصفهانِ آن دوره (قاجار) با سیاحان و بازرگانان اروپایی و در نتیجه ورود آثار و کالاهای غربی، از جمله باسمه‌های فرنگی (چاپنقش) به این شهر حاصل گشت. علاوه بر این، حضور و سکونت ارامنه مسیحی در منطقه جلفای اصفهان را نیز باید عامل دیگری در تسهیل و تسریع روند فرنگی‌سازیِ هنرِ این دوره تلقی کرد.

در میان مؤلفه‌های تصویریِ آثار محمداسماعیل، پیکرنگاری و ترسیم سوژه‌های انسانی جایگاه ویژه‌ای داشته، تا جایی که به عقیده برخی محققان، وی «تمام هم‌وغم خود را در زندگی هنری‌اش مصروف چهره‌گشایی و چهره‌پردازی کرد» (اختیار، ۱۳۷۷، ۳۴۰). تک‌چهره‌ها و صورت‌هایی که او در سال‌های آغازین حیات هنری‌اش ترسیم کرده، حالتی رسمی دارند. در کارهایش ترکیب‌بندی‌ها قراردادی و تابع هندسه مشخصی است و تأثیرات عکاسی نیز در پیکرها مشهود است. در برخی آثارِ این هنرمند، واقعیت و خیال در هم می‌آمیزد (تصویر ۲).

تصویر ۱- تک‌چهرهٔ محمداسماعیل (خودنگاره) بر سطح داخلی یک قلمدان. مأخذ: (رابینسون، ۱۳۷۹، ۳۵۶)

محمداسماعیل از استادان لاکی‌کاری است که موفق شد سبک خاص قاجار را در آثار خود نمایان سازد؛ چرا که پیش‌ازاین اکثر استادان دنباله‌رو مکتب اواخر عصر صفوی و تحولات ناشی از دوران زند و اوایل عصر قاجار بودند که همگی ذیل «مکتب زندیه» جای می‌گیرد. در واقع از زمان این هنرمند و حلقه اوست که ویژگی‌های بارز سبک قاجار (مکتب قاجار) در حوزه لاکی‌کاری نمایان می‌شود (ادیب برومند، ۱۳۶۶، ۱۲۱). یکی از جالب‌ترین آثار لاکی وی که تا حد زیادی نماینده این مکتب هنری محسوب می‌شود و اختلاط همگونی از عناصر غربی و ایرانی را در خود دارد، قاب‌آینه‌ای است مزیّن به شمایل ائمه در میان یک قاب‌بند تزئینی در کنار سایر شخصیت‌های دینی و دیگر آرایه‌های تزئینی. این اثر زمانی ترسیم شده (۱۲۸۸ه.ق/ ۱۸۷۱م.) که وی سال‌ها (بیش از یک دهه) پیش از آن، به لقب نقاش‌باشی منصوب گشته و از این منظر به اوج کمال هنری خود رسیده بود. اثر مذکور در حقیقت واپسین کار مشهور و تاریخدار این هنرمند است که در ادامه، جنبه‌ها و جلوه‌هایی از مختصات ساختاری، بصری و زیبایی‌شناختی آن در سایه تأثیرات فرهنگ غرب به بحث گذاشته خواهد شد.

۵- تحلیل ساختاری و مضمونیِ قاب آینه محمداسماعیل با نظر به عناصر التقاطی غرب

قاب آینه زیرلاکیِ محمداسماعیل اصفهانی در سه سطح یا سه مؤلفه عمده قابل بازخوانی و تحلیل است: (۱) ساختار بصری، (۲) درون‌مایه و محتوا، (۳) تأثیرات بومی و غیربومی. این اثر - از لحاظ مشخصات شناسنامه‌ای- در سال۱۲۸۸ه.ق، برابر با ۱۸۷۱م.، در اصفهان خلق شده که مقارن با سومین دهه از سلطنت چهارمین پادشاه سلسله قاجار، ناصرالدین‌شاه است. تکنیکِ به‌کاررفته در اینجا از نوع نقاشی زیرلاکی (آبرنگ و طلا) و بستر کار، پاپیه‌ماشه (خمیر کاغذ) بوده است. ابعاد این قاب ۱۷/۳×۲۷ سانتی‌متر و محل نگهداری آن امروزه «موزه تاریخیِ برن» (سوئیس) به شماره‌ی ثبت ۷۳/۱۹۱۳ است (تصاویر۳ و ۴). این تصویر

تصویر ۲- سطح بیرونی قاب آینه لاکی، اثر محمداسماعیل، ۳۰×۱۹/۲ سانتی‌متر، اصفهان، ۱۲۷۴ه.ق (۵۸-۱۸۵۷م.). مأخذ: (رابی، ۱۳۸۶، ۲۵۹)

لاکی در اصل نمای داخلیِ قاب آینه مذکور بوده و علت ترسیم و قرارگیری آن در داخل (و نه روی سطح بیرونی[۳]) احتمالاً در ارتباط با ارزش و تقدس چنین شمایل‌هایی به هنگام بازکردن قاب و امکان رؤیتِ هم‌زمانِ چهره فرد (در بازتاب و روشنیِ آینه) در کنار سیمای ائمه اطهار بوده است.

در اثر حاضر، آنچه در وهله نخست نظر بیننده را به خود جلب می‌کند، پیکر نشسته فردی است در مرکز ترکیب‌بندی که به لحاظ ابعاد ظاهری، بیشترین فضا را به خود اختصاص داده است (تصویر ۵). هاله دور سر، چهره نورانی، دستار و سربند، محاسن آراسته، حضور فرشتگان در بالای سر و نورافشانی آنها بر این پیکر، در نظام عقیدتیِ ایرانی سیمای بزرگان دین و اهل بیت را در ذهن تداعی می‌کند و شمشیر دوسری که روی زانوان سوژه اثر قرار گرفته، بی‌درنگ تمثال مبارک مولی‌الموحدین را بر هر ناظری معلوم می‌دارد. اشعار کتیبه‌های مجزای پیرامون قاب آینه با عباراتی چون «شیر حق»، «ولی خدا»، «ذوالفقار» و اشاره مستقیم به نام «علی»، تردیدی در هویت این تمثال باقی نمی‌گذارد. در طرفین

تصویر۳- قاب آینهٔ لاکی، محمداسماعیل اصفهانی، پاپیه ماشه، ۱۲۸۸ه.ق./۱۸۷۱م. مأخذ: (L'empire des Roses, 2018, 80)

تصویر ۴- ترسیم خطیِ عناصر تصویریِ داخل قاب آینه.

حضرت، دو شخصیتِ ایستاده تمام‌قد، به حالت مطیع و مهیّای خدمت قرار گرفته‌اند (تصاویر ۶ و ۸). در منابع خارجی (Robinson, 1993, 271)، از آنها با نام «ابوطالب» (پدر حضرت) و «بلال حبشی» یاد شده و برخی محققان داخلی (احسانی، ۱۳۶۸، ۱۲۶) از «حسن بصری» و «بلال حبشی» نام برده‌اند. در اینجا به طور کلی برخلاف سنّت رایج در تصویرگری قاجار که هنرمندان معمولاً نام و هویت شمایل‌ها و شخصیت‌ها را در کنار پیکر آنها درج می‌کردند، اسامی افراد مشخص نشده است. اما با توجه به انواع شمایل‌نگاره‌های دیگر از حضرت علی در رسانه‌های مختلف هنری، آنچه در اغلب اوقات از نام یاران و صحابه در چنین نقاشی‌هایی آمده، «سلمان فارسی» و «قنبر» (غلام حضرت علی) یا «درویش کابلی[۴]» است. در این قاب لاکی نیز هویت شخصیتِ ایستاده در جانب راست حضرت، احتمالاً نه بلال حبشی، که درویش کابلی است. محققان فوق احتمالاً به دلیل سیه‌چرده‌بودن این فرد چنین استدلالی کرده‌اند، اما تبرزینی که در دست اوست، از اسباب و آلات دراویش بوده و امکان انتساب وی را به فرقه صوفیه بیشتر می‌کند.

حسنین[ع]، پیکرهای نشسته دیگری هستند در طرفینِ پایینِ قاب که از روی هاله دور سر و حضور سه فرشته در پیرامون هریک (در حال تعارف میوه و بوسه زدن بر دست و بازوی آنان) قابل شناسایی‌اند (تصاویر ۷ و ۹). در این تصویر، آنها را به دلیل ساختار و ترکیب‌بندی خاص اثر، نه همچون همیشه در طرفین حضرت علی، بلکه در قاب‌های مجزا می‌بینیم. این دو امام در اینجا، مانند دیگر نمونه‌های همعصر، در سیمای دو نوجوانِ بدون محاسن، و به‌سان والدشان، بدون بُرقع (پوشش چهره) ظاهر شده‌اند. ظهور جلوه‌های زیبایی زنانه که از ویژگی‌های بارز چهره‌نگاری قاجار است در سیمای ایشان کاملاً مشهود است.

در گوشه بالا، سمت راست و چپِ قاب‌بندهای مدوّری که حسنین[ع] در آنها ترسیم شده‌اند، دو پیکر دیگر به صورت نیم‌تنه مجسم شده است (تصاویر ۱۰ و ۱۳). محققان و قاجارپژوهان خارجی (Robinson, 1993, 271)، هویت شخصیتِ سمت راست را مختار ثقفی (منتقم کربلا و خونخواه

تصویر ۵- تمثال حضرت علی[ع] در مرکز قاب.

تصویر ۶- پیکرهای ایستاده در دو جانب حضرت.

تصویر۷- پیکر نشستهٔ امامان حسن و حسین[ع] به همراه فرشتگان.

تصویر ۸- نمایی نزدیک از تصویر ۶.

تصویر ۹- نمایی نزدیک از تصویر ۷.

تصویر ۱۰- تمثال مالک و یکی دیگر از صحابه.

تصویر ۱۱- صحنهٔ معراج پیامبر سوار بر بُراق.

تصویر ۱۲- نسبت پیکرنگاری حضرت علی[۶] به سایر اجزا و تناسبات صحنه

سیدالشهداء) بیان کرده و برای پرتره سمت چپ نظری ارائه نداده‌اند. تک‌چهره اخیر احتمالاً می‌تواند حسن بصری، یا از دیگر صحابه رسول اکرم و یا مریدان حضرت علی باشد. اما شخصیت سمت راست احتمالاً به این دلیل که سرنیزه‌ای در دست داشته، از سوی محققان یک مرد جنگی و «مختار» معرفی شده، در حالی با کمی دقت در نوشته موجود روی کتابی که در دست اوست می‌توان نام «مالک» را تشخیص داد که به احتمال بسیار زیاد، وی مالک اشتر نخعی است. کتابی که در دست اوست نیز چه‌بسا «نهج‌البلاغه» باشد که مهم‌ترین نامه موجود در آن نیز خطاب به شخص اوست.

رسول اکرم، سوار بر بُراق (مَرکب ایشان) در شب معراج، صحنه دیگری از قاب‌های هشت‌گانه این اثر را تشکیل می‌دهد که در بالا، قسمت مرکز، در صدر قرار گرفته است (تصاویر ۱۱ و ۱۴). معراج، واقعه‌ای است که در قرآن و روایات به آن اشاره شده و هنرمندان از گذشته (به خصوص دوره ایلخانی) در نگارگری، و به طور کلی در تصویرگریِ معراج‌نامه‌ها، به آن پرداخته‌اند. آنچه بازنمود بصریِ معراجِ این قاب آینه را از بسیاری نمونه‌های مشابه دیگر متمایز می‌کند این است که به عنوان صحنه‌ای فرعی مورد توجه قرار گرفته. در واقع تمرکز بر کانون نقاشی و شمایل حضرت امیر به حدی بوده که حتی معراج نبی اکرم را هم تأثیر خود قرار داده است (تصویر ۱۲). تمایز دیگر، تجسم سیمای پیامبر بدون نقاب چهره با فضاسازیِ ساده‌تر و واقع‌گرایانه‌تر است. حضور چهار فرشته در اطراف پیامبر، نمای این قاب کوچک را تکمیل می‌کند. فرشتگان و کروبیان، عناصر بصریِ

تصویر ۱۳- نمایی نزدیک از تصویر ۱۰.

تصویر ۱۴- نمایی نزدیک از تصویر ۱۱.

غالبی هستند که بخش زیادی از فضای این قاب تصویری به آنها اختصاص یافته است. این فرشتگان در شماره ۲۴ هستند که از این تعداد، ۱۷ مورد به صورت نیم‌تنه یا کامل، و ۷ مورد هم صرفاً در قالب سروصورت ترسیم شده‌اند (تصویر ۱۵). اسرافیل و میکائیل، از فرشتگان مقربی که -به ترتیب- دمنده روح در اجسام و روزی‌رسان شمرده می‌شوند، در طرفین صحنه معراج و در حال دمیدن در صور (شیپور) مجسم گشته‌اند و تأکید بصری بیشتری -از حیث جثه و محل قرارگیری- نسبت به سایرین دارند. این دو فرشته، و درمجموع، تمام فرشتگان در این قاب آینه، سیمای زنانه و صبغه فرنگی دارند که این موضوع از روی آرایش موی آنها بیشتر به چشم می‌آید (تصویر ۱۶). به‌جز این ۲۴ فرشته که از اجزای سازنده ترکیب‌بندی به شمار می‌آیند، انبوهی از فرشتگان نیز با رنگی متفاوت در پس‌زمینه و پشت سر حضرت علی به نمایش درآمده‌اند که این بر بار مذهبی و معنوی صحنه افزوده است (تصویر ۱۷). حضور پُرتراکم فرشتگان در صحنه‌ها و نماهای مذهبی، تدبیری است که در کار سایر نقاشان عصر قاجار نیز مشاهده می‌شود.

قاب‌آینه زیرلاکیِ محمداسماعیل اصفهانی دارای ترکیب‌بندی عمودی و تقارن یا انتظامی قرینه‌وار است. رنگ‌های غالب در این اثر عبارتند از نارنجی (طلایی)، قهوه‌ای، سبز، سبز تیره و سفید. در رعایت نسبت‌ها

تصویر ۱۵- فرشتگانِ حاضر در صحنه.

تصویر ۱۶- سیمای زنانه و آرایش موی فرشتگان (نمای نزدیک).

تصویر ۱۷- انبوه فرشتگان در پس‌زمینه، پشت حضرت.

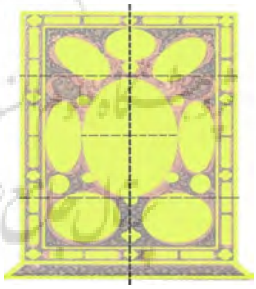
و تناسبات، تمام سعی هنرمند بر این بوده که کانون اثر بر محور شمایل حضرت امیر باشد، به‌طوری‌که تمامی اجزاء، سوژه‌ها و آرایه‌ها به نحوی در حفظ این وحدت و مرکزیت نقش ایفا می‌کنند (تصاویر ۱۸ تا ۲۱). بخش پایانیِ ساختار اثر نیز قاب دور آن است (تصاویر ۲۲ و ۲۳) که در بیست کتیبه (ده بیت شعر) با اشعاری در وصف امام اول شیعیان تنظیم شده است:

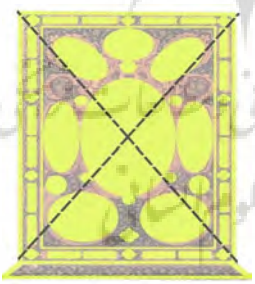
(۱) صورت شیر حق ولی خداست / (۲) یا آینه خدای نماست
(۳) دید چون عقل نقش روی علی / (۴) گفت آینه جمال خداست
(۵) مظهر نور حق جمال علی است / (۶) و اندر او سرّ صنع حق پیداست
(۷) آنکه از پرتو شمایل او / (۸) جرم خورشید را فروغ او ضیاست
(۹) باعث خلقت زمان و زمین / (۱۰) نقشبند نقوش ارض وسماست
(۱۱) ذات او گرچه نیست ذات خدای / (۱۲) لیک این دُرّ پاک از آن دریاست
(۱۳) گرد نعلین قنبرش ز شرف / (۱۴) روشنی بخش دیده‌حوراست
(۱۵) ذوالفقارش بست اژدر در / (۱۶) همچو در چنگ شیر اژدرهاست
(۱۷) دیده بخت شاه ناصرالدین / (۱۸) تا که بر این شمایل زیباست
(۱۹) جاودان از جمال دولت او / (۲۰) چشم بد درو کور و نابیناست

در برخی منابع آمده است که محمداسماعیل در شاعری نیز دستی داشت و «اشعار مدرجه ذیل آثارش را خود می‌سرود و به خط زیبا کتابت می‌نمود» (کریم‌زاده، ۱۳۶۳، ۶۶). گذشته از این کتیبه‌های مستطیلی، یک کتیبه مجزای ترنج‌شکل نیز در داخل اثر (پایین، وسط) آمده که رقم نقاش به صورت «محمد اسمعیل نقاش‌باشی ۱۲۸۸» در آن درج شده است.

اما آنچه در این مطالعه بیشتر مورد نظر قرار دارد و در لایه‌های زیرین نهفته، اثرات فرهنگ غرب است که پیشتر، در نگاهی کلی، به پیامدها و سازوکارهای آن در جامعه‌ی ایران اشاره شد (نک: عنوان ۵). در قاب‌آینه فوق نیز ساختارها، عناصر، آرایه‌ها و نشانه‌هایی پیداست که از نفوذ بن‌مایه‌های غربی و آیین مسیحیت حکایت دارند. بارزترینِ آنها، ترکیب‌بندی و چیدمان نمای کلی اثر است که شکل «ماندورلا» را تداعی می‌کند (تصاویر ۲۴ و ۲۵). ماندورلا واژه‌ای ایتالیایی است به معنای «بادام» (حاصل در هم رفتن دو دایره در امتداد محور افقی) و در تصاویر مسیح به آن «هاله بادامی‌شکل» یا «هاله بیضوی» می‌گویند. در تعریف این آرایه آمده است: «مجموعه‌ای از خطوط به دور یک شخصیت مقدس، به خصوص صحنه‌هایی از رستاخیز عیسی (به ویژه تجلی مسیح) آن هنگام که در آن حالتِ آسمانی و الهی دیده می‌شود» (کلارک، ۱۳۸۹، ۱۸۱). از ویژگی‌های ماندورلاهای مسیحی که عمدتاً در هنر قرون وسطی و بیزانس مشاهده می‌شوند این است که اغلب اوقات، سوژه‌ها و شخصیت‌های دیگری نیز در ارتباط با همان روایت دینی، در قاب‌ها و موقعیت‌های مجزا، گرداگرد حضرت مسیح قرار می‌گیرند و ساختار بصری اثر را تکمیل و تقویت می‌کنند. این نوع ترکیب و ساخت، به طریقی، در کار محمداسماعیل نقاش‌باشی نیز بازآفرینی شده، هرچند مرکز قاب او، دقیقاً هاله بادامی‌شکل نیست و شکل تعدیل‌یافته قاب‌بندها و ترنج‌های ایرانی را دارد. دیگر قاب‌های اطراف نیز نه کاملاً مدوّر یا بیضی‌شکل، بلکه صورت منعطف‌تری از تلفیق نقوش هندسی و گیاهی هستند که مختص هنر ایرانی است. سنّت ترسیم ماندورلا و تجسم حضرت مسیح یا مریم، در چنین قالب و ساختاری، بعدها در دوره رنسانس و باروک نیز ادامه می‌یابد (تصویر ۲۶). ترکیب‌بندیِ کلیِ اثری را که محمداسماعیل ترسیم کرده، علاوه بر ماندورلا، می‌توان در ساختار مرتبط و مشابه دیگری از هنر و معماری مسیحی نیز ملاحظه کرد. به این عنصر «مُحجّر» یا «تخته‌نگاره محراب» (آلترپیس) می‌گویند (تصویر ۲۷). به عقیده محققان، «محمد

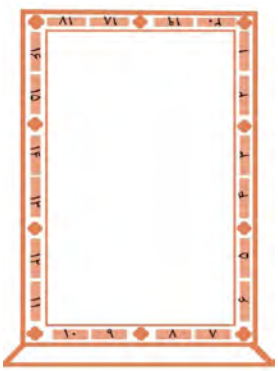
تصویر ۱۸- محل قرارگیری شخصیت‌ها و رویدادها.


تصویر ۱۹- اصل تقارن یا قرینگی در چینش اجزای صحنه و ترکیب‌بندی.


تصویر ۲۰- مرکزیت و نقطهٔ کانونی قاب (حضرت علی(ع)).

تصویر ۲۱- هدایت نگاه مخاطب از طرف سوژه‌ها و شخصیت‌ها به سمت مرکز.

تصویر ۲۲- قاب دور اثر به همراه ۲۰ کتیبهٔ شعر.


تصویر ۲۳- ترتیب درج ابیات و مصرع‌ها در دور قاب

تصویر ۲۴- شمایل حضرت مسیح در قاب ماندورلا به همراه نماد حواریون، نسخهٔ خطی، قرون میانه. مأخذ: (www.en.wikipedia.org)

تصویر ۲۵- حضرت مسیح در میان ماندورلا به همراه حواریون و روح‌القدس، قرون میانه. مأخذ: (www.flickriver.com)

تصویر ۲۶- حضرت مریم و مسیح با چهار فرشته، اثر خرارد داوید، دورهٔ رنسانس. مأخذ: (www.en.wikipedia.org)

تصویر ۲۷- حضرت مریم و مسیح کودک در یک محجر، اثر ویتّوره کریولی، قرن ۱۵م. مأخذ: (spenceralley.blogspot.com)

تصویر ۲۸- شباهت‌های قاب‌بندهای تزئینیِ قاب آینه با تزئینات معماری غربی و سبک روکوکو

اسماعیل بی‌شک با محجرهای کلیساهای ارامنه جلفای نو، در زادگاهش اصفهان، آشنایی داشته و محجر کلیسای نرسس مقدس (مربوط به اوایل قرن هجدهم) را دیده است» (Diba and Ekhtiar, 1998, 258). اثر او در واقع تفسیر دوباره‌ای از یک محراب یا مذبح غربی به سبک اسلامی است که از لحاظ ساختار و آرایه‌های زینتی، تابع ویژگی‌های تصویریِ هنر غرب است، اما موضوع و محتوای آن از جهان‌بینی شیعی نشأت گرفته است. این اثر را حتی می‌توان به چشم یک سازه مجلل معمارانه نگریست که تلفیق رسانه‌های مختلف در آن مشهود است.

ویژگی‌های روکوکو (سبک رایج در هنر اروپای قرن هجدهم، بعد از باروک) در قالب آرایه‌های وام‌گرفته از حوزه تزئیناتِ وابسته به معماری، صورت دیگری از تأثیرات غرب بر این اثر قاجاری است. جالب آنکه تزئینات قاب‌آینه محمداسماعیل، بیش از آنکه از سنّت نگارگری و هنرهای ریزپردازی چون تذهیب و تشعیر ایرانی نشأت گرفته باشد، وام‌دار عناصر زینتیِ معماری روکوکو، به خصوص آرایه‌های پیچکی یا طوماری است (تصویر ۲۸). از چنین نقوشی که عمدتاً پیرامون قاب‌بندهای تزئینی در این اثر استفاده شده، در برخی منابع به عنوان «پیچک چنگی طلایی» (اختیار، ۱۳۷۷، ۳۳۸) یاد کرده‌اند، اما آرایه «برگ کنگری» (آکانتوس) احتمالاً عنوان مناسب‌تری باشد. در حقیقت در برخی آثار فرنگی‌مآب عصر قاجار، چه در حوزه تصویرگری و چه هنرهای وابسته به معماری، این نقش که برداشتی ساده از برگ کنگری است، جایگزین نقوش سنّتی اسلیمی می‌شود و بار دیگر از نوعی هم‌آمیزیِ سنّت و مدرنیته در عصر قاجار حکایت می‌کند.

نتیجه

قاب‌آینه محمداسماعیل نقاش‌باشی، هنرمند لاکی‌کار اصفهانی، یکی از بارزترین مصادیقِ تأثیرپذیریِ آثار هنری دوره قاجار از مظاهر فرهنگ و هنر اروپاست که به‌رغم برخورداری از مضمون مذهبی (شیعی) و ضمن رعایت نسبیِ سنّت‌های تصویریِ ایرانی، در ساختار و برخی عناصر تزئینی نشان از نفوذ بن‌مایه‌های غربی و مسیحی دارد. این عناصرِ اقتباسی از غرب شامل ساختار ماندورلا (هاله بادامی‌شکل)، مُحجّر (تخته‌نگاره محراب) و آرایه‌های وام‌گرفته از سبک روکوکو می‌شوند. چنین استفاده‌ای از بن‌مایه‌ها و آرایه‌های غربی در یک اثر دینی، نشان از آن دارد که هنرمندان قاجاری، به خصوص در نیمه دوم قرن نوزدهم در اصفهان، به واسطه باسمه‌ها و آثار وارداتی از غرب و همچنین در پی ارتباط مستقیم یا غیرمستقیم با ارامنه مسیحیِ ساکن در منطقه و احتمالِ آشنایی با عناصر مذهبیِ کلیساهای آنان، تحت تأثیر این فرهنگ بوده و آن را در آثار خود بازتاب داده‌اند. این قاب‌آینه در واقع تلفیقی از جهان‌بینی شیعی (سنّت) و نظام اندیشه غرب (مدرنیته) است و برای جامعه‌ای که بر پایه سازوکارهای مرسوم پیش می‌رود، اثری بدیع و التقاطی محسوب می‌شود. البته باید توجه کرد که قاب مزبور را با توجه به سبک، تکنیک و محتوا، و نظر به اینکه به دست نقاش‌باشی دربار خلق شده و به پادشاه وقت (ناصرالدین‌شاه) تقدیم گشته، نمی‌توان به طور کامل در حیطه شمایل‌نگاری عامیانه در نظر گرفت و با همان معیارها سنجید، چراکه فقط در «موضوع»، مذهبی و عامیانه است. سویه دیگری از تفسیر آثاری با این‌گونه مضامین و ساختارها را

می‌توان چنین بازگو کرد که نقاشان قاجاری، مضامین و آرایه‌های مسیحی و غربی را صرفاً به این دلیل دستمایه کار خود می‌ساختند که به واسطه آنها به بازنمایی جلوه‌هایی از هنری نورسیده (هنر غرب) دست یازند و از محدودیت‌های هنر سنّتی پا را فراتر نهند. در واقع آثار زیرلاکی بااینکه موضوع و مضمون‌شان را در برخی نمونه‌ها از مذهب توده وام می‌گرفتند، اکثراً (مانند همین مورد) برای رجال و متمولین جامعه و یا مشتریان خاص تهیه می‌شدند و سلیقه فرد سفارش‌دهنده نیز در خلق آنها مؤثر بود. این اثر نیز تعبیری دوباره و تفسیری متفاوت از نظام فکری -عقیدتیِ رایج در جامعه‌ای است که با سرعت و تحولی بی‌سابقه- هرچند شتاب‌زده و نسنجیده - در راستای مدرن‌سازی ارکانش- از ملزومات نظامی تا آموزش و هنر- پیش می‌رود.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای این قبیل آثار هنری، واژه «زیرروغنی» هم کاربرد دارد که اصطلاحی دقیق‌تر است. بااین‌حال در متن این نوشتار از واژه «زیرلاکی» و بعضاً «لاکی» که مصطلح‌تر بوده استفاده شده است.

۲. برای کسب اطلاعات بیشتر، نک: احسانی، ۱۳۶۸، ۳۳؛ ادیب برومند، ۱۳۶۶؛ رابی، ۱۳۸۶.

۳. بر رویه این قاب، تمثال محمدشاه قاجار بر تخت سلطنت به صورت دوزانو نقش بسته و ناصرالدین‌میرزای ولیعهد و برخی رجال دیگر، در اطراف وی جای گرفته‌اند. این سوی قاب آینه به‌رغم اهمیت هنری و تصویری، موضوع و مقصود این پژوهش نبوده است.

۴. درویش کابلی شخصیتی است که قصد زیارت بارگاه حضرت علی(ع)را داشت و از کشمیر (هند) عازم نجف شد. در کربلا توقفی کرد و از ماجرای عاشورا متأثر شد و پس از گفتگوهایی که میان او و سیدالشهداء انجام گرفت، عزم خود را جزم کرد تا با دشمنان وی مبارزه کند. بنابراین از امام اجازه گرفت و وارد میدان شد و در نهایت به شهادت رسید.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۱)، *میرزاعلی‌قلی خویی*، از مجموعه «گلستان هنر» (۱)، تهران، نشر پیکره.

آژند، یعقوب (۱۳۹۶)، *محمدباقر*، از مجموعه «گلستان هنر» (۲۲)، تهران، نشر پیکره.

آغداشلو، آیدین (۱۳۷۶)، *آقا لطفعلی صورتگر شیرازی*، گردآوری و تصویر: جاسم غضبانپور، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.

احسانی، محمدتقی (۱۳۶۸)، *جلدها و قلمدان‌های ایرانی*، ج. ۱، تهران، امیرکبیر.

اختیار، مریم (۱۳۷۷)، *پرده‌گشای نقاشی زیرلاکی: محمد اسماعیل اصفهانی*، دوازده رخ (یادنگاری دوازده نقاش نادره‌کار ایران)، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران، مولی.

ادیب برومند، عبدالعلی (۱۳۶۶)، *هنر قلمدان*، تهران، وحید.

اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۷۶)، *هنر صفوی، زند و قاجار*، ج.۱۰ از «تاریخ هنر ایران»، ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر مولی.

افشاری، مهران؛ مداینی، مهدی (۱۳۸۸)، *چهارده رساله در باب فتوت و اصناف*، چاپ سوم، تهران، چشمه.

امانت، عباس(۱۳۸۵)، *قبله عالم (ناصرالدین‌شاه قاجار و پادشاهی ایران)*، ترجمه حسن کامشاد، چاپ سوم، تهران، نشر کارنامه.

پاکباز، روئین(۱۳۹۵)، *هنر ایرانی در نگاهی دیگر*، در جست‌وجوی زمان نو (درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران)، گردآوری ایمان‌افسریان، تهران، حرفه هنرمند.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۶)، *معنا در هنرهای تجسمی*، ترجمه ندا اخوان اقدم، تهران، چشمه.

حمزئیان، حمید و همکاران (۱۳۹۵)، بررسی تطبیقی کاربرد آینه در آثار عین‌القضات همدانی و مولوی، *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ش. ۴۳، صص ۸۴-۴۳.

رابی، جولیان (۱۳۸۶)، *کارهای لاکی، ج. ۸ (مجموعه هنر اسلامی)*، ترجمه سودابه رفیعی سخایی، گردآوری ناصر خلیلی، تهران، کارنگ.

رابینسون، ب. و (۱۳۹۱)، *نقاشی ایرانی در دوره‌های زند و قاجار*، تاریخ ایران کمبریج (از نادرشاه تا زندیه)، ج. ۷، ویراستار: پیتر اوری، گاوین هامبلی و چارلز ملویل، ترجمه دکتر تیمور قادری و محسن جاوری، چاپ سوم، تهران، نشر مهتاب.

رابینسون، ب. و. (۱۳۷۹)، *نقاشی ایرانی در دوره قاجار، اوج‌های درخشان هنر ایران*، زیر نظر ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر، ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران، انتشارات آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۷)، *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی*، ج. ۲، تهران، فردوس.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*، ج. ۱، تهران، مستوفی.

کلارک، مایکل (۱۳۸۹)، *فرهنگ فشرده اصطلاحات هنر*، ترجمه الهام‌السادات رضایی، تهران، برگ‌نگار.

ناصربخت، محمدحسین (۱۳۷۷)، پرده‌های درویشی: هنر پرده‌خوانی و نقاشی پرده‌های درویشی، فصلنامه *هنر*، ش. ۳۵، صص ۱۰۱-۱۱۴.

نصری، امیر (۱۳۹۳)، *خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی، تفسیر اثر هنری*، به کوشش امیر نصری، تهران، فرهنگستان هنر، پژوهشکده هنر، صص ۹-۳۶.

هولتسر، ارنست (۱۳۵۵)، *ایران در یک‌صد و سیزده سال پیش*، ترجمه محمد عاصمی، تهران، وزارت فرهنگ و هنر (مرکز مردم‌شناسی ایران).

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵)، *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، تهران، سروش.

پولاک، ادوارد (۱۳۶۸)، *سفرنامه پولاک: ایران و ایرانیان*، ترجمه کیکاووس جهانداری، چاپ دوم، تهران، خوارزمی.

Diba, S . Layla & Maryam Ekhtiar. (1998). *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925*, London and New York, I. B. Tauris.

L'empire des Roses: Chefs-D'Oeuvre de L'Art Persan du 19e Siecle (Beaux Arts) (French Edition) Hardcover, April 12, 2018.

Modares, Mahshid. (2012). "Art Patronage of the Nineteenth Century Iran" (http://www.tavoosonline.com/Articles/ArticleDetailEn.aspx?src=151&Page=1; Retrieved: May 8th, 2017).

Robinson, B. W. (1967). "A Lacquer Mirror-Case of 1854", *Iran*. vol. 5, pp.1-6.

Robinson, B. W. (1993). *Studies in Persian Art*, vol. 1, London, Pindar Press.

Qajar Religious Painting under the Impact of Western Culture; Case Study: A Lacquer Mirror Case by Mohammad-Esma'il Esfahani, the Chief Painter

Hassan Azizi*[1], Alireza Baharlou[2]

[1]Faculty Member of Art Department, Faculty of Humanities and Art, Hazrat-e Masoumeh University, Qom, Iran.
[2]Ph.D of Islamic Arts, Department of Islamic Arts (Persian Miniature), Faculty of Art, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.

(Received: 2 May 2021, Accepted: 5 Sep 2021)

The Qajar dynasty came to power in 1785 and ruled until 1925. During this last phase of traditional Persian history, succeeding shahs tried to change the isolationist stance of the country by expanding cultural and economic interchange with the West. The 19th century was marked by continual unrest, caused by tribal groups competing for power. Foreign encroachment also contributed to conflicts. By mid-century, Persia had again become a crossroads to the East, because European colonialism demanded short routes to the Orient for explorers, archeologists, soldiers, scholars, pilgrims, tourists, writers, painters and photographers. It was under this dynasty that art flourished in a different way.Under the Qajar dynasty the best miniature painting is usually found not in the illustration of manuscripts, as in the earlier periods of the art, but in the decoration of objects in lacquered papier-mache. This art reached a high state of development under Fath Ali Shah, but the best works produced under Naser al-Din Shah in the middle years of the 19th century was perhaps even finer. During this century lacquer wares were one of the most important forms of decorative art produced in Iran. Their importance is reflected in the sheer quantity of items that were made, and in the dynamism with which the decoration of lacquer wares developed. Actually, the lacquer wares produced in early Qajar looks very different from those in later times throughout the whole century, especially from the Nasseri period on. It can hardly be doubted that the lacquer of the early Qajar period was to a large extent a continuation of the traditions established in the late Safavid, Afshar and Zand periods. The repertory of 18th century lacquer decoration included figural, floral and flower-and-bird themes, illumination and calligraphy; however, this visual tradition inclined towards more realistic subject matters with an emphasis on portraiture, most specifically depicting the portraits of kings, princes, officials and dignitaries. Appropriation of western cultural achievements is considered as a main feature of Qajar art manifested in almost all artistic media. Western art and its cultural elements are so broad in extent that they have even exerted their influence over the creation of native, religious and folk art in Iran, especially the lacquer works. The art of lacquer painting underwent drastic changes and development during the Qajar period and different themes were introduced, including the religious portraiture. Preserved at the Bern Museum with a religious theme and the depiction of holly Shiite imams, the lacquer mirror case by Mohammad-Esma'il Esfahani (1871) is a case to be studied in the field of Europeanization and its manifestation in a traditional framework. Conducted in analytical-descriptive methodology with the aim of reassessing and analyzing western artistic elements in a traditional Qajar lacquer work, the present essay has been done in three levels, i.e. visual structure, theme and subject, and non-native influences. The results demonstrate that the mirror case has adopted some foreign elements from the West, the most evident of which are "mandorla" or almond-shaped aureola, "altarpiece" structure and "Rococo" ornaments.

Keywords
Qajar, Religious Portraiture, Lacquer, West Impact, Mirror Case, Mohammad-Esma'il Esfahani.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 7508312, Fax: (+98-25) 33209050, E-mail: h.azizi@hmu.ac.ir