آلگ گرابار

تأملی در هنر قاجاری و اهمیت آن[1]

ترجمهٔ ولی‌الله کاوسی

هم‌زمان با دورهٔ قاجاریه تحولات بسیاری در بیشتر فرهنگهای اروپایی و آسیایی رخ نمود که هنر دورهٔ قاجاریه از تأثیر آنها برکنار نماند. از این رو، شاید تداوم سنت هنرهای بصری ایران در دورهٔ قاجاریه دچار گسست شده باشد. در عین حال، در آن دوره گرایشی به شکلها و مضامین هنر گذشتهٔ ایران، به‌ویژه نقش‌برجسته‌های ساسانی و هخامنشی، وجود داشت. همچنین در تمثالهای شاهان قاجار عناصری هست که رد آنها را بیشتر می‌توان در توصیفات متون کهن یافت تا در تصاویر بازمانده از دوره‌های پیشین. یکی از نخستین جلوه‌های نقاشی قاجاری ابعاد بزرگ تصاویر بود که از گسست از گذشته حکایت می‌کند و در هنرهای تصویری ایران رخدادی نو محسوب می‌شود.

بین هنر اوایل و اواخر دورهٔ قاجاریه تفاوت بسیاری هست که پیدایش عکاسی را می‌توان از علل اصلی آن شمرد. در نقاشی قاجاری به‌رغم یک‌نواختی و بی‌حالتی چهره‌ها و اندامها، گونه‌ای جذابیت به چشم می‌خورد که ناشی از سادگی غریزی آنهاست. این آثار ابزار قدرت‌نمایی شاهان قاجار نیست؛ بلکه از مدرنیته‌ای اصیل و نوعی عوام‌گرایی حکایت می‌کند. طلب این مدرنیته در هنر قاجار جذاب‌ترین جنبهٔ آن است و آنچه اکنون از هنر قاجاری باقی است حاصل همین جستجوست.

برای من پذیرش اینکه بار دیگر در واکنش به نمایشگاهی شگفت‌انگیز از هنر قاجاری، با تذکار نکاتی چند به جمع‌بندی همایشی ثمربخش و آموزنده بپردازم چندان آسان نیست. توضیح و توجیه اکراه من از قبول این کار بسیار آسان است؛ زیرا صلاحیت حرفه‌ای من به پژوهنده‌ای قرون وسطاشناس می‌مانَد که با رسیدن به اواسط سدهٔ هشتم/ چهاردهم احساس اندکی سرگشتگی می‌کند.

از اینها گذشته، در مقام مورخ و علاقه‌مند هنرهای تجسمی که همیشه و همه‌جا مشتاق درسهایی است که می‌توان از ساختن و به کار بردن آثار هنری آموخت، شیفته و مسحور این نمایشگاه شدم و سؤالات بسیاری به ذهنم آمد که شاید اهمیتی فوری برای تاریخ و فرهنگ ایران نداشته باشد؛ اما در پرداختن به مسئلهٔ هنر به طور کلی مهم است.

به همین دلایل، مستقیماً به نقد و بررسی مقالاتی که در مجموعه مقالات همایش منتشر شده است نمی‌پردازم؛ زیرا این کار در بیشتر موارد فراتر از حد صلاحیت من است. در اینجا تنها به بیان دو دیدگاه خود خواهم پرداخت: اول و مهم‌تر، اهمیتی است که از سدهٔ نوزدهم به این سو به اسناد (عکسها، مطبوعات، کاریکاتورها، و شاید داستانهای تخیلی) می‌دهند؛ اسناد و مدارکی که نسبت به آنچه در گذشته معمول بود به دست طیف گسترده‌تری از مردم تولید می‌شد و به همین طریق مخاطبان گسترده‌تری نیز داشت.

بافت فرهنگی جهان ایرانی که از خلال این مدارک عیان می‌شود بسیار غنی و متنوع است و از پیچیدگیها و تنوع اطلاعات در دسترس در جهان مدرن خبر می‌دهد. مسئلهٔ روش‌شناختی‌ای که این تنوع اطلاعات پیش روی ما می‌نهد آن است که منطقاً تا چه اندازه می‌توانیم یافته‌های حاصل از این اسناد را تعمیم دهیم. آیا این اسناد تنها برای گروهی که آنها را به وجود آورده‌اند معتبر است؟ یا می‌توان این ارزشها را به همان اندازه به سایر گروههای اجتماعی و فرهنگی هم تعمیم داد؟

نکتهٔ دوم فقدان نسبی رویکرد مذهبی یا دینی در بیشتر مقالات، و نیز در آثار انتخاب‌شده برای نمایشگاه است. آیا این فقدانْ بازتاب گزینش حساب‌شدهٔ آثار و مقالات به دست گروهی از محققان یا برگزارکنندگان نمایشگاه است؟ یا شاید تصور می‌شود که صرف پشتیبانی

لفظی از حفظ و مرمت بناهای مقدس و حمایت از فلان مؤسسهٔ مذهبی، کفایت می‌کند تا مسئلهٔ ایمان، چه در سطوح ذهنی و چه در سطوح اجتماعی، در گسترهٔ ملاحظات فرهنگی ایرانی به حاشیه رانده شود.

با توجه به آثار هنری‌اش، که در نمایشگاه عرضه شده و، به شکلی محدودتر در این همایش بدانها پرداخته‌اند، توجه خود را بر دو مبحث کلی معطوف می‌کنم که برگرفته از خود آثار، مطالب مندرج در کاتالوگ، و برخی مقالات است. مبحث نخست، تداوم حیات سنت بصری ایرانی است. چه اندازه از روح و روش و آمال سنت مداوم ایرانی در هنرهای تجسمی را در هنر قاجار می‌توان احساس و درک کرد؟ آیا در هنر، و مهم‌تر از آن، در فرهنگ قاجاری گونه‌ای انقطاع دیده می‌شود؛ همان که مورخان و منتقدان جهان مدرن چون محمد ارغون[1]، آن را «گسست» در ساختار رشد و توسعهٔ فرهنگی خوانده‌اند؟ از اینها گذشته، دورهٔ قاجاریه هم‌زمان بود با آنچه میشل فوکو[2] ظهور تحولاتی سرنوشت‌ساز و بازگشت‌ناپذیر در بیشتر فرهنگهای اروپایی و آسیایی خوانده است؛ و هیچ علتی وجود ندارد که ایران را از روح حاکم بر زمانه مستثنا کنیم.

(1) Muhammad Arkoun

(2) Michel Foucault

مبحث دوم اینکه چگونه می‌توان فرهنگ بصری دورهٔ قاجار را در قالب کلمات تعریف کرد؟ آیا گونه‌ای اتحاد یا اشتراک معنا، بیان، یا کارکرد در آثار ارائه‌شده در این نمایشگاه وجود دارد؟ و این هنر چگونه با هنر دیگر فرهنگهای آن روزگار ارتباط داشته است؟

تداوم یا گسست

بی‌تردید در آن دوره توجه و گاهی رجوعی آگاهانه به شکلها و مضمونهای هنر گذشتهٔ ایران وجود داشت؛ به‌ویژه به نقش‌برجسته‌هایی که اعمال و آداب ساسانیان و هخامنشیان را نشان می‌دهد و بیشتر متعلق به نواحی جنوبی و غربی ایران است تا خراسان و ماوراءالنهر. [در عصر قاجاریه] مضمونهای حماسی، غنایی، یا داستانی هنر و ادبیات ایران، که غالباً در سده‌های میانه پدید آمده بود، تداوم و غنا یافت. مراسم و آیینهای سالیانهٔ دینی نیز، که ریشه در دوران پیشامدرن داشت، همچنان تداوم یافت. اما این ویژگیها در هنر قاجاری، حداقل اصالت و جذابیت را دارد.

بگذارید دو مثال بیاورم: گفته‌های پروفسور امانت دربارهٔ نمادها و نشانهای سلطنتی در تمثالهای فتحعلی‌شاهتوجه ما را به گنجینه‌ای از اشیا جلب می کند که بیشترشان در تصاویر شاهان پیش از قاجاریه دیده نمی‌شود. در عوض، این نشانها را در بسیاری از توصیفات متون کهن دربارهٔ ظاهر فرمانروایان یا شیوه‌هایی که شاهان را در متون تاریخی، جغرافیایی، یا اشعار حماسی مجسم می‌کردند، می‌توان دید.

یکی از کهن‌ترین نمونه‌های گونه‌ای خاص از توصیف ادبی سرزمین و تاریخ آن، کتاب *التنبیه [و الاشراف]* اثر مسعودی است. این کتاب حاوی توصیفاتی است از ظاهر شاهان ساسانی که در یک تاریخ‌نامهٔ کهن ایرانی، همراه با جزئیات دقیق جامه‌های شاهانه، تاجها، و سایر لوازم و اسباب قدرت، تصویر شده بوده است. توجه به این مطلب مرا بر آن می‌دارد که بگویم جدا از برخی استثنائات همچون [تقلید از] نقش‌برجسته‌ها، حافظهٔ تجسمی قاجاریان بیشتر از توصیفات منابع مکتوب متأثر بوده است تا از تصاویر؛ و این روشن می‌کند که مثلاً چرا نزدیک‌ترین قرینهٔ زیباترین تمثال فتحعلی‌شاه تمثالی از ناپلئون اثر داوید[3] و تقریباً متعلق به همان روزگار است که در آن امپراتور در قید حیات را به پیکره‌ای مرمرین و پوشیده از جواهر و نشانها تبدیل کرده است. [معلوم است که نقاش دربار فتحعلی شاه] بیشتر از توصیفات متون الهام گرفته است تا از تصاویر؛ زیرا بسیار بعید است که او اثر داوید را به چشم دیده باشد.[۲]

(3) David

مثال دوم من قدری کلی‌تر است. در بحث نقاشی ایرانی، هنگامی که مورخانْ مکاتب گوناگون را بر اساس خاندانهای حاکم یا مناطق جغرافیایی تشخیص می‌دهند، اغلب این کار را با توجه به انبوهی از جزئیات انجام می‌دهند: کلاه و دستار، چهره، آرایش و ترکیب‌بندی، تناسبات، جامه، طیف رنگی، و ... . در مقابل، نخستین اثری که نقاشی قاجار بر ذهن بیننده می گذارد ابعاد بزرگ نقاشیهاست؛ چه در تصاویر شاهان، چه در نقاشی از طبیعت بی‌جان، رقاصه‌ها، معدودی نقاشی روایی، و حتی مادرانی که آنها را اندکی شهوانی تصویر کرده‌اند. فقط همین اندازهٔ تصاویر را می‌توان قطع رابطه‌ای مطلق با گذشته شمرد. به عقیدهٔ من، ناگهانی و تصادفی نبود که چنین گسستی در فرهنگ ایران درست در زمانی ــ

اواخر سدهٔ هجدهم و اوایل سدهٔ نوزدهم ــ روی داد که گسیختگی فرهنگی مشابهی سراسر اروپا و آسیا را فرا گرفته بود. این گرایش به خلق آثار در ابعاد بزرگ در هنر ایران، به‌ویژه در هنر بازنمایی تصویری، رخدادی نو به شمار می‌رود. ارتباط دادن این گرایش به سنت عظیم هنر غرب تا حدی طبیعی می‌نماید؛ اگرچه به هیچ روی روشن نیست که آیا بومهای بزرگ نقاشیهای ایتالیایی و فرانسوی در آن زمان در ایران شناخته بوده است یا خیر. به نظر من، قرینهٔ جذاب‌تر دیگر [هنر قاجاری] نه سنت متعالی اروپایی بلکه هنر متقدم امریکایی، چهره‌نگاریهای قرن نوزدهمی چین، هنر غیردینی روس یا نقاشی اوکراینی پیش از ظهور استادان فرانسوی و ایتالیایی، هنر اسکاتلندی، و هنر امریکای لاتین هم‌عصر با دورهٔ قاجاری بود. هیچ‌گونه ارتباط تاریخی میان این پدیده‌های مختلف وجود ندارد، مگر ارتباطی ساختاری؛ چرا که ممکن است همهٔ آنها به مرحله‌ای از خلاقیت هنری وابسته باشند که امکان پیدایی آن در هر فرهنگی هست. ادامه باز به این برداشت استناد خواهم کرد.

فرهنگ تجسمی قاجاری

آیا فرهنگ بصری یکپارچه‌ای در دورهٔ قاجاریه وجود دارد؟ پیش از پاسخ، یادآوری دو نکته ضروری است. نخست اینکه معماری نقش چندانی در این همایش نداشته است؛ اگرچه بخش عظیمی از ساختار شهری ایران تا اواخر قرن بیستم محصول عصریه قاجار است. این نکته به‌ویژه دربارهٔ تهران صدق می‌کند؛ پایتختی که به الگو نیز تبدیل شد.

نکتهٔ دیگر تفاوت چشم‌گیری است که بین هنر اوایل دورهٔ قاجاریه و اواخر آن می‌توان دید. یکی از عوامل اصلی این تفاوت در پیدایش عکاسی نهفته است که شاهان قاجار و جامعه مشتاقانه آن را پذیرفتند و توقع مردم را در چگونگی به تصویر درآمدن اشیا و روشهای بازنمودن آنها تا حد زیادی تغییر داد. اما فراتر از خط سیر مشخص تکامل تاریخی، که نیازمند پالایش و اصلاح است، و نیز با توجه به فقدان مدارکی که محیط مصنوع می‌توانست فراهم آورد، هنر و شاید فرهنگ قاجاری را می‌توان بر مبنای دو مضمون تعریف کرد که هر دو، دست کم تا حدی، با یکدیگر در تناقض‌اند.

یکی از دو مضمون اساساً صوری و ظاهری است. بیشتر تمثالها، پیکره‌هایی است دوبعدی و از نمای روبه‌رو از شخصیتهایی تقریباً فاقد جسمیت که آنها را با جامه‌ها و نشان‌هایی به‌دقت ترسیم‌شده پوشانده‌اند. تصویر جانوران نیز کاملاً دوبعدی است. چند قاعدهٔ کاملاً ساده و مشخص در بازنمایی تصویر انسان و فضا در کار است و همهٔ نقاشیها را با لایه‌ای از لاک قهوه‌ای روشن پوشانده‌اند. چیزی که توجه را جلب می‌کند ابعاد نقاشیهاست که بیننده را بر آن می‌دارد که آنچه را می‌بیند به جزئیات تقسیم و هر جزء را جداگانه مجسم کند. در دوبعدی بودن این نقاشیها و در بی‌حالتی چهره‌ها و اندامها، گونه‌ای جذابیت و گیرایی نهفته است. اما به نظر نمی‌رسد این انتزاع در ترکیب‌بندی از مطالعاتی عمیق و آگاهانه یا قصدی زیبایی‌شناسانه یا روشنفکرانه برآمده باشد؛ بلکه از گونه‌ای ساده‌سازی غریزی و بدون تأمل غایات هنری برخاسته است که عنوان «بَدْوی» نیز می‌توان بدان داد. نقاشی قاجاری به نوعی سادگی شکوهمند با کیفیتی نادر رسیده بود.

این نقاشیها برای چه کسی پدید می‌آمد؟ من با باور رایجی که آنها را ابزار های‌وهوی و جنجال تبلیغاتی و به رخ کشیدن قدرت و منزلت شاهان قاجار می‌پندارند، موافق نیستم؛ هرچند که این نکته در مواردی به راستی هدف اصلی آثار هنری بوده است. همچنین این آثار برای اهداف خانوادگی و شخصی ساخته نشده است؛ چرا که بیشتر آنها برای دنیای بستهٔ زندگی شخصی بی‌فایده و نامناسب است. به عقیدهٔ من، این نقاشیها زینتهایی بود برای آراستن محیط خصوصی یا عمومی که تا حدی همچون آلبوم عکس بر دیوار به نمایش درمی‌آمد.

این تصاویر قدری از کیفیت التقاطی فرهنگ سدهٔ نوزدهم را بازمی‌نماید. این تصاویر بی‌آنکه سنتی باشد، اصیل است؛ زیرا اصالت لزوماً از سنت برنمی‌آید. فرهنگ آن عصر، چنان‌که هنر قاجار نیز، توانست اصالت را بدون تقلیدگری به‌دست آورد. این نمونه‌ای شگفت‌انگیز است از آنچه می‌توان مدرنیتهٔ اصیلش خواند: آمیزه‌ای از شکلهای موجود که به‌واسطهٔ عکاسی امکانی تازه برای بیان خویش یافت. در این آثار، نوعی عوام‌گرایی دیده می‌شود؛ تلاش برای یافتن راهی که بتوان دانش، آرمانها، بیهودگیها، و ثروت را به زبانی قابل فهم برای همه به نمایش گذاشت. اندیشهٔ اسلامی، که الهی، فلسفی، و نیز

عرفانی است از مدتها پیش این زبان را فراهم آورده بود. آن زمان نوبت مدرنیتهٔ تازه و اصیلی بود که از جانب دربار، نظام مدنی جدید، و ساز وکار بی‌روح دانش و فناوری به رسمیت شناخته و پذیرفته شود.

طلب این مدرنیته در ایران، به اعتقاد من، جذاب‌ترین جنبهٔ هنر قاجاری است. بدین معنی، هنر قاجار در کنار بسیاری دیگر از سنتها سیمای اصلی سدهٔ نوزدهم را به تصویر می‌کشد: ضرورت مدرنیته و ناممکن بودن بازگشت به گذشته، فارغ از معنای اصیلی که بر آنها مترتب است. این جستجو جهانی و پایان‌ناپذیر است. آنچه از هنر قاجار در قالب قطعاتی پراکنده و غالباً درخشان مانده است ماحصل همین جستجوست.□

پی‌نوشتها:

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:

Oleg Grabar, "Reflections on Qajar Art and Its Significance", in: *Iranian Studies*, v. 34, n. 1-4, 2001.

۲. اشارهٔ نویسنده به نقاشی مهرعلی از فتح‌علی‌شاه است (اکنون در موزهٔ ارمیتاژ) که وی را ایستاده درحالی تصویر کرده که عصای بلند سلطنت (خشت شاهی) را با زاویه نسبت به بدن نگاه داشته است.

اما دربارهٔ شباهت این اثر با کار داوید تذکار نکته‌ای ضروری است. بین سالهای ۱۸۰۵ و ۱۸۰۶، نقاشی ناپلئون در ردای سلطنت را دست‌کم به چهار نقاش اروپایی سفارش دادند، که سه تن از آنان ــ ژاک‌لوئی داوید، فرانسوا ژرار و روبر لوفوْر ــ امپراتور را ایستاده با خشت شاهی به تصویر کشیدند. (نسخه های دیگری نیز نقاشانی چون انگر، کازانوا و درولینگ تهیه کردند.) ناپلئون اثر داوید را نپسندید؛ اما دو دیگر ظرف چند سال پس از آن چندین تابلو با این مضمون پدید آوردند. نکته اینجاست که در میان آن آثار، تابلو مهرعلی کمترین شباهت را با اثر داوید دارد.

نکتهٔ دیگر این است که اگرچه هیچ مدرکی وجود ندارد که یکی از این نقاشیها به دربار فتح‌علی‌شاه فرستاده باشند، نباید فراموش کرد که نقاشی چهرهٔ شاهان نقشی مهم در مبادلات دیپلماتیک داشته است. مثلاً می دانیم که شاهزاده عباس‌میرزا در تبریز تابلویی از ناپلئون داشته است که احتمالاً آن را هیئت نمایندگان فرانسوی به وی اهدا کرده بوده‌اند. فتح‌علی‌شاه نیز تصویری از خود را برای ناپلئون فرستاد و مشکل می‌شود تصور کرد که شخصی خودپرست و علاقه‌مند به تبلیغات نظیر ناپلئون تصویری از خود را در عوض برای فتح‌علی‌شاه نفرستاده باشد؛ به‌خصوص که بین سالهای ۱۸۰۵ تا ۱۸۱۰، چندین هیئت نمایندگی بین دو کشور در رفت‌وآمد بودند.

و نکتهٔ آخر این که در پنجم نوامبر ۱۸۰۸ (بیش از یک سال قبل از اجرای نقاشی مهرعلی)، عسکرخان افشار، که در آن زمان سفیر فتح‌علی‌شاه در دربار ناپلئون بود از نمایشگاهی شامل تصاویر ناپلئون و خاندان سلطنت بازدید کرد و احتمالاً گرایار توصیفات وی را منشأ نقاشی مهرعلی می‌داند.

نک:

Julian Raby, *Qajar Portraits*, Azimuth Editions, 1999, PP.11- 13.

ـ و ـ