پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
نسبت وجوه بازنمایانهٔ سبک کمال‌الملک با نقاشی دهه ۸۰ و ۹۰ ایران بر اساس نظام سبکی ولفلین
دوره دهم، شماره۲۶، زمستان ۱۴۰۰ ۵۳-۶۶
۵۳

حجت‌اله سعادت‌فر[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰،۵،۲۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱،۱،۲۹ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱،۲،۲۵

DOI: 10.22055/PYK.2022.17515 **DOR:**. 20.1001.1.23224622.1400.10.26.3.8
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_17515.html

ارجاع به این مقاله: سعادت‌فر، حجت‌اله. (۱۴۰۰). نسبت وجوه بازنمایانهٔ سبک کمال‌الملک با نقاشی دهه ۸۰ و ۹۰ ایران بر اساس نظام سبکی ولفلین. پیکره، ۱۰(۲۶)، صص.۵۳-۶۶

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Relationship between the Representative Aspects of Kamal-ol-Molk Style and 1380s and 1390s Iranian Painting Based on Wolfflin's Stylistic System

مقاله پژوهشی

نسبت وجوه بازنمایانهٔ سبک کمال‌الملک با نقاشی دهه ۸۰ و۹۰ ایران بر اساس نظام سبکی ولفلین

چکیده

بیان مسئله: پس از کم‌رنگ‌شدن هژمونی جریان مدرنیسم از اواخر دههٔ ۷۰ شمسی، نقاشی بازنمایی در ایران به محور اصلی تولیدات نقاشی دههٔ ۸۰ و ۹۰ شمسی تبدیل شد. بی‌شک ظهور مجدد این جریان بعد از سنت کمال‌الملکی، دلایل بیرونی و داخلی خاص خود را داشت؛ اما آنچه در این حضور مجدد، نیازمند مداقه است، واکاوی ویژگی‌ها و مختصات این نوع نقاشی نسبت با سنت تصویری کمال‌الملک می‌باشد که خود وامدار نقاشی بازنمایی اروپایی است. پرسش‌های مطرح‌شده در این پژوهش، این است که از منظر نظام سبکی هاینریش ولفلین، در نقاشی بازنمایی دههٔ ۸۰ و ۹۰ ایران، چه مؤلفه‌های فرمی از سبک کمال‌الملک وجود دارد؟ این مختصات سبکی با روش‌های بازنمایی در تاریخ نقاشی اروپا چه نسبتی دارد؟

هدف: پژوهش پیش‌رو با هدف بررسی و تحلیل ویژگی‌های سبکی مسلط در نقاشی بازنمایی معاصر ایران و نسبت آن با سبک تصویری کمال‌الملک صورت گرفته است.

روش پژوهش: این پژوهش بنیادی و با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوهای موجود، انجام شده است. مبنای این پژوهش بر اساس رویکرد فرمالیستی و با استفاده از نظریه‌های فرم و سبک توسط هاینریش ولفلین در باب اصول متضاد دوگانه (خطی / نقاشانه، سطحیت / عمق، تکثر / وحدت، فرم باز / فرم بسته، وضوح نسبی / مطلق) بوده است.

یافته‌ها: استفاده از رویکرد سبکی ولفلین در تطبیق با نقاشی بازنمایی دههٔ ۸۰ و ۹۰ ایران نشان داد بسیاری از وجوه تصویری نقاشی کمال‌الملک که بر پایهٔ عکس، پرداخت جزییات، نظام متکثر فضا، نماهای رو به‌رو و هم‌راستا با سطح کادر و حاکمیت کیفیت خطی است، در زیرساخت بنیادین نقاشی بازنمایی دههٔ ۸۰ و ۹۰، حضوری قاطع و چشمگیر دارد. این مختصات، بیش از آنکه با نگرش نقاشانه و مفهوم فضا در تاریخ نقاشی غرب، نسبتی داشته باشند، بر الگویی خطی (در مقابل نقاشانه) استوار هستند که بن‌مایه‌های آن‌ها را می‌توان تا سنت نگارگری ایرانی (فرم مثالی) جست‌وجو کرد.

کلیدواژه

بازنمایی، کمال‌الملک، نقاشی، ایران، نقاشی معاصر، ولفلین

۱. نویسنده مسئول، هیأت علمی گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
Email: paint.saadat@gmail.com

مقدمه

هنر ایران در طول تاریخ خود تأثیرات مختلفی از سایر هنرهای جهان را تجربه و در خود هضم کرده است. تأثیرپذیری از هنر اروپایی در همین مسیر برای ادامه و رشد هنر دورهٔ قاجار امری ضروری و ناگزیر بود. محمد غفاری (کمال‌الملک) واسط میان آخرین حلقهٔ اتصال نقاشی ایرانی و اروپایی بود که برخلاف پیشینیان خود، به‌نوعی پایان‌دهندهٔ سنت نگارگری ایرانی و انفصال کامل از دنیای مثالی و آغازگر روش اروپایی در نقاشی ایران شناخته می‌شود. آثار وی در سه دورهٔ کاری و به‌ویژه پس از سفر به اروپا کیفیات متمایز و ویژه‌ای را از نظر تکنیکی و اسلوب‌های نقاشی اروپایی به نمایش می‌گذارد. این مؤلفه‌های بصری که با گسست از سنت تصویری ایران و با تقلید از زبان نقاشی غرب، به‌طور جدی پیگیری شد، تا قبل از شروع جریان مدرنیسم در ایران، فضای حاکم بر نقاشی ما را شکل می‌داد. پس از طرد سنت کمال‌الملک و پیروانش توسط جریان نوگرایی، بسیاری از مؤلفه‌های مکتب او از طریق شاگردانش در حاشیهٔ هنر ایران به حیات خود ادامه داد. حدود نیم قرن لازم بود تا از پس سیلاب طوفندهٔ مدرنیسم ایرانی، آوار باقی‌مانده از مفهوم بازنمایی به‌روش اروپایی، دوباره در اواخر دهۀ ۷۰ شمسی در نقاشی ایران نمایان شود. از این منظر، خاستگاه دوباره آن، اگرچه دلایل بیرونی و درونی دارد؛ ولی در فرم خود، بیشتر نشان‌دهندهٔ همان سنت کمال‌الملکی است. ضرورت شناخت و واکاوی تحلیلی آثار نقاشی بازنمایی در دو دهۀ اخیر و رابطهٔ این نوع نگرش بازنمایانه در ارتباط با سنت اولیهٔ آن در دورهٔ قاجار و مکتب کمال‌الملک، می‌تواند سیر تحول و تغییرات این مسیر و جایگاه کنونی آن را با نقطهٔ شروع این جریان مشخص‌تر کند. این جریان نقاشی در هنر ایران، به‌دلیل وجودنداشتن سنت آکادمیکی و نهادهای مرتبط با آن، نیاز به آسیب‌شناسی و بررسی دقیق‌تری در روند ظهور دوبارهٔ آن دارد. از اواخر دهۀ ۷۰ تاکنون، بخش اعظم بدنهٔ نقاشی معاصر ایران بر روش بازنمایی واقع‌گرا استوار بوده است. اگر کمال‌الملک آخرین نقطهٔ نهایی ورود این جریان اروپایی به ایران بوده، واضح است که وقوف بر روش و نگاه او از منظر فرم و متدولوژی ساخت تصویر به‌گونه‌ایی در درک نسبت زمانهٔ ما با سنت بازنمایی او بسیار مهم است. به‌گونه‌ایی می‌توان تبارشناسی نقاشی بازنمایانهٔ دو دهۀ اخیر ایران را در وجوه و مؤلفه‌های سبکی او جست‌وجو کرد. واضح است که برای دستیابی به تحلیلی جامع از شاخصه‌های بصری این نقاشی در دو دهۀ اخیر، پرداختن به فرم و ویژگی‌های بصری مسلط در این آثار به نسبت موضوع نقاشی‌شده ارجحیت دارد. مجموعهٔ دوگانه‌های سبکی ولفلین، تعادلی میان مشاهدات جزءنگرانه و مفاهیم کلی برقرار ساخته است که به‌وسیلهٔ آن می‌توان به طبقه‌بندی و مشخص‌کردن چارچوب‌های فرمالیستی مسلط در این نوع نقاشی دست یافت؛ در نتیجه با توجه به این رویکرد در تحلیل آثار، می‌توان سؤالات اصلی این جستار را چنین بیان نمود: از منظر نظام سبکی ولفلین در نقاشی بازنمایی دهۀ ۸۰ و۹۰ ایران، چه مؤلفه‌های فرمی از سبک کمال‌الملک وجود دارد؟ این مختصات سبکی با روش‌های بازنمایی در تاریخ نقاشی اروپا چه نسبتی دارد؟

روش پژوهش

اثر موردنظر بنیادی و روش پژوهش در این مقاله توصیفی-تحلیلی است. گردآوری اطلاعات و تصاویر از طریق منابع کتابخانه‌ای و آرشیوهای موجود انجام شده است. جامعهٔ آماری پژوهش حاضر، آثار نقاشی معاصر است که به‌روش بازنمایی در فاصلهٔ زمانی دهۀ ۸۰ و ۹۰ شمسی خلق شده‌اند؛ گزینش آثار مورد نظر بر اساس هنرمندانی است که وجوه بازنمایی واقع‌گرایانه در سبک آن‌ها به نحوی بارزتر دیده می‌شود و در دو دهۀ اخیر با برگزاری

نمایشگاه و ارائه آثار، به روش و نگاه ثابتی در خلق آثار خود دست پیدا کرده‌اند. روش انتخاب آثار بصورت نمونه‌گیری هدفمند و حجم نمونه ۱۵ تصویر از ۱۳ نقاش در نظر گرفته شده است.

پیشینه پژوهش

برخلاف آنچه به نظر می‌رسد، پژوهش‌های زیادی درباره کمال‌الملک و مکتب او منتشر نشده است. بیشترین مطالب مرتبط با او در مقالات، مطبوعات و مجلات علمی تخصصی بوده است. «یاوری و رازی‌پور» (۱۳۹۲) نویسنده کتاب «نگاهی تازه به استاد استادان نقاشی نوین ایران محمد غفاری (کمال‌الملک)» هستند. این اثر، به شرح احوال و آثار استاد نقاشی نوین ایران «محمد کمال‌الملک» و شاگردانش اختصاص دارد که در پنج فصل تنظیم شده است. کتاب «نگره فیگوراتیو در نقاشی ایران» به کوشش «مسلم خضری» (۱۳۹۷) مجموعه‌مقالاتی است که شامل گرایش همچنان زندهٔ فیگوراتیو از شاگردان کمال‌الملک به بعد تا دههٔ ۹۰ شمسی است و نگرش‌های جدیدی را که در فضای فیگوراتیو نقاشی معاصر ایران وجود دارد، صرفاً معرفی می‌کند. «اسکندری و حسینی» (۱۳۹۶) در مقاله «مشروطیت و ملی‌گرایی در آثار کمال‌الملک» و «پرستش و محمدی‌زاده» (۱۳۸۹) در مقاله «تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران»، بیشتر به تحلیل جامعه‌شناختی آثار او در دوره مشروطه پرداخته‌اند. «پاشازانوس» (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «منظره‌نگاری کمال‌الملک در سفرهای مازندران» و «صادقپور فیروزآباد» (۱۳۹۱) در مقاله «رویکرد منظره‌پردازانه در آثار کمال‌الملک» دلایل توجه کمال‌الملک به منظره‌نگاری، اسلوب و نحوه رنگ‌گذاری او را بررسی کرده و نوعی پژوهش تکنیکی درباره روش کار او را در منظره‌پردازی پیگیری نموده است. تمرکز پژوهش‌هایی که تاکنون درباره کمال‌الملک انجام شده، بیشتر بر موضوع آثار او از منظر اجتماعی و تأثیرپذیری تکنیکی او از دیگران بوده است. از ارتباط و نسبت آن با نقاشی بازنمایی معاصر ایران در دهه‌های اخیر سخنی به میان نیامده، همچنین از منظر رویکرد سبکی ولفلین شاخصه‌های بصری آثار او مورد مداقه قرار نگرفته است.

مبانی نظری

نوشتار حاضر با تکیه بر رویکرد فرمالیستی و در چارچوب یک نگاه سبکی و روش‌شناسی تکنیکی انجام شده است. این رویکرد نسبت به آثار هنری بر سروکارداشتن بیننده با ویژگی‌های فیزیکی و بصری به‌جای تحلیل بافتاری یا جست‌وجو برای معنا تأکید می‌کند. «هاینریش ولفلین» در اثر مشهور خود به نام «اصول تاریخ هنر» (۱۹۱۵)، نوعی مبانی را برای تحلیل بصری تطبیقی تاریخ هنر شکل داد که بر پایه تقابل امر خطی و امر نقاشانه استوار بود. این تقابل اصلی که برای تفکیک دوره‌های رنسانس و باروک ابداع شده بود، در دوره‌های بعد هم استفاده شد. در واقع او استدلال کرده بود که اصول غیر قابل تغییر مشابهی بر هنر حاکم است که مانند تکرار چرخه‌ای دوره‌های کلاسیک و باروک است. او تفاوت امر خطی و امر نقاشانه را چنین بیان می‌کند «دید خطی به‌وضوح فرم را از فرم متمایز می‌کند؛ اما طرف دیگر، حرکتی را هدف می‌گیرد که مجموع چیزها را در بر می‌گیرد. در یک مورد، خطوط یکنواخت و واضح است که از هم جدا می‌شوند و در دیگری، مرزهای فرم‌ها بدون تنش در هم ترکیب می‌شوند. در اینجا نه شکل مجزا، بلکه کلیت تصویر است که اهمیت دارد؛ زیرا فقط در کل است که آن تلاقی اسرارآمیز فرم و نور و رنگ می‌توانند تأثیر بگذارند» (Wolfflin, 1922, p. 20). «در سبک خطی، مرزهای محکم و واضح

اجسام جامد به تماشاگر احساس امنیت می‌دهد، گویی می‌تواند با انگشتان خود در امتداد آن‌ها حرکت کند و آن‌قدر فرم را به‌طور کامل دنبال کند که واقعاً حس لامسه به چالش کشیده شود» (Wolfflin, 1922, p. 21)این دوگانهٔ اصلی در تعریف ولفلین که با گرایش خط‌گرایانه و رنگ‌گرایانه در تاریخ هنر قرابت دارد، خود شامل طبقه‌بندی تقابل‌های دیگری هم می‌شود که هرکدام زیرمجموعه امر نقاشانه و امر خطی تلقی می‌شوند. از این منظر، نظریه‌های فرم و سبک توسط هاینریش ولفلین در باب تجزیه و تحلیل دقیق مبتنی بر فرم و بر اساس اصول متضاد دوگانه شامل، خطی/ نقاشانه، سطحیت / عمق، تکثر / وحدت، فرم باز / فرم بسته، وضوح نسبی/ مطلق، مطرح شد. هرچند که هدف ولفلین، روشمند و علمی‌کردن شیوهٔ دیدن بود؛ ولی برای یک دوره یا سبک، در جست‌وجوی ایده‌های بنیادینی بود و در نظر داشت با ایده‌های سبکی، تلقی خود را از روح تاریخی یک دوره خاص در قالب زبان تصویر بیان کند. «یک اثر هنری اهمیتی ندارد؛ بلکه عموم آثار، یا فضای پایهٔ زمانی خاص که این آثار را پدید آورده [مهم است]. این فضای پایه نمی‌تواند تفکری خاص یا نظامی از گزاره‌ها باشد؛ اگر باشد دیگر فضا (اتمسفر) نخواهد بود. تفکرات مطلق‌اند؛ اما فضا (اتمسفر) بیانی لایه‌ایی دارد» (Friedrich, 1955, p. 146). اگرچه مقوله‌های دسته‌بندی‌شدهٔ او در آرای گامبریچ و دیگران، نقد شده و از نسبی‌بودن آن‌ها سخن گفته شده است؛ ولی رسوخ این واژگان در ادبیات تجسمی و تاریخ‌نگاری و روش کاربردی آن، نشان از اهمیت آن‌ها در کشف نسبت‌های بین فرم و ادوار تاریخی دارد. «تقسیم‌بندی ولفلین تأثیر بسیار زیادی بر اندیشه‌های پس از او داشت، به‌گونه‌ایی که دستور زبانی بنیادی برای بحث درباره ساختار فرمی آثار هنری برای مورخان هنر فراهم کرد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۵، ص. ۳۵). حال انطباق این دسته‌بندی سبکی پنج‌گانه، با آثار کمال‌الملک می‌تواند تفکر ساختاری غالب نقاشی‌های او را با تأکید مشخص‌تری بیان کند و ارتباط روش بازنمایی او با سنت نقاشی اروپایی را وضوح بیشتری ببخشد؛ در نتیجه با استفاده از این مؤلفه‌های طبقه‌بندی‌شده، می‌توان خوانش آکادمیک‌تری از سویه‌های مشترک و مسلط در آثار کمال‌الملک و نقاشی بازنمایی معاصر به دست آورد. به عقیدهٔ ولفلین اگر این دسته‌بندی‌های سبکی را «بدون هرگونه پیش‌فرض نظری برای سنجش آثار هنری به کار بندیم و سپس به طبقه‌بندی و برساختن نظریه‌های کلی مبادرت ورزیم، روش‌شناسی ما ماهیتی شبه‌علمی خواهد یافت» (یگانه‌دوست، ۱۳۹۷، ص. ۱۵). با این نگرش، علاوه بر عیان‌ساختن زیرساخت انتزاعی نقاشی بازنمایی در ایران، می‌توان دلایل رجوع به این کیفیات بصری را نیز در فرم‌های مسلط این جریان، ردیابی کرد؛ البته واضح است که در تحلیل‌های مورد بحث این پژوهش، نمی‌توان هر پنج دسته‌بندی سبکی ولفلین را با تمام آثار یک هنرمند مطابقت داد؛ آنچه که مهم است، سبک غالب هنرمند در اکثر آثارش است که بیشتر بر پایه دوگانهٔ خطی و نقاشانه استوار خواهد بود. این عدم هم‌پوشانی همه موارد با آثار یک هنرمند حتی در تحلیل‌های ولفلین هم مصداق دارد که بر پایه گزینش و انتخاب همراه بوده است.

تعاریف پنج جفت مفهوم سبکی ولفلین

خطی / نقاشانه: در آثار خطی، حاشیه‌های شکل و جهت‌های فضایی آن‌ها به روشنی دیده می‌شوند و برخلاف آن، آثار نقاشانه به احساس رنگ، حرکت آزاد قلم، فرم و عدم وضوح نسبی حاشیه‌ها اشاره دارد.

سطحیت / عمق: در آثاری که بر سطح دلالت دارند، فضای عناصر بصری در کادر، موازی با سطح تصویر سازمان‌بندی می‌شود و برخلاف آن، در آثاری که واپس‌نشینی (عمق) غالب است، عناصر بصری در راستای صفحه‌های فضایی افقی یا عمودی با صفحه تصویر نیست.

فرم باز / فرم بسته: تصویر بسته به نوع قاب‌بندی، می‌تواند باز یا بسته باشد. فرم بسته دارای ترکیب‌بندی‌های محدود شده و با فاصله مشخص از لبه‌های کادر است. کیفیتی خودبسنده و منظم و دارای حد و مرز منطقی و نسبتاً متقارن است؛ در مقابل، فرم باز همانند ذهن باز فرصتی برای احساس انعطاف‌پذیری فراهم می‌آورد. همان‌گونه که انسان با ذهن باز اندیشه‌ها و مفهوم‌ها و دیدگاه‌های گوناگون را در نظر می‌گیرد، فضای باز هم دسترسی آسان و شارش پیکره‌ها و اشیا را ممکن می‌سازد (آدامز، ۱۳۸۸، ص. ۳۸).

تکثر / وحدت: در این مقوله، تأکید بر جزییات درون اثر و میزان استقلال هریک از اجزای آن است (هاید ماینر، ۱۳۸۷، ص. ۱۴). مغایرت وحدت متکثر با وحدت یکپارچه، نشان از وجود انواع مختلف کانون توجه دارد.

وضوح نسبی و مطلق: این دو مفهوم به دو قطبی خطی / نقاشانه نزدیک است. نور در آثار با وضوح مطلق، تعریف‌کننده شکل است و به‌نوعی شکل با نور تعریف می‌شود. اینجا نور تابع شکل است (آثار رنسانس)؛ ولی در وضوح نسبی، نور از شکل تبعیت نمی‌کند و در خدمت انسجام و پیوستگی کل فضاست (باروک)؛ همچنین کیفیت نقاشی‌وار از وضوح حاشیه‌ها می‌کاهد.

نقاشی اروپا و نسبت آن با سبک کمال‌الملک

پیش از پرداختن به مؤلفه‌های شاخص سبکی در آثار کمال‌الملک، باید نگاه مطالعاتی او را در مدت حضورش در موزه‌های اروپا، نسبت به این سنت غربی، ردیابی نمود. ماحصل پنج‌سالهٔ اقامت کمال‌الملک در اروپا دوازده تابلو است که اکثر آن‌ها کپی از آثار بزرگان تاریخ نقاشی است. «آنچه کمال‌الملک نزد خود یا در اروپا آموخت، شیوهٔ کاربرد رنگ و روغن بود. اصول و قوانین علمی و فیزیکی نقاشی اروپایی را که کم داشت، بازآموزی کرد و یاد گرفت. شیوهٔ مألوف کاربرد ظریف و پرداخت‌شدهٔ ضربه‌های قلمش را به آخر نگاه داشت و هیچگاه به ضربه‌های غلیظ و قلم‌موی استادانی چون رامبراند، ولاسکوئز، روبنس و تیسین خو نکرد» (آغداشلو، ۱۳۶۴، ص. ۲۳۰). با وجود توجه خاص او به آثار تیسین و رامبراند که نماینده نگرش ویژه‌ای از سازماندهی فیگور و فضا با کیفیتی نقاشانه (در برابر کیفیت خطی) بودند، عدم درک عمیق او از نحوهٔ اجرا و تکنیک‌های متنوع و نظریات مرتبط با ساخت تصویر در نقاشی اروپا، با وجود رشد کیفی و تکنیکی آثارش، تغییر هدفمندی در نگرش او به روش‌های نقاشی ایجاد نشد. به گفته «پاکباز» او سبک و اسلوب پیچیدهٔ نقاشانی چون رامبراند و روبنس را به‌درستی درک نکرد؛ (پاکباز، ۱۳۹۵، ص. ۳۶۲) از سویی دیگر، مطالعه در موزه‌ها و بر پایهٔ تجربه شخصی، او را از آموزه‌های نظام آکادمیکی و روش‌شناسی تکنیکی همان آثار محروم کرد. وحدت بصری در روش نقاشانه یا به تعبیر ولفلین «امر نقاشانه» از طریق لایه‌های تک‌رنگ اولیه در جهت اتصال عناصر در یک کل پیوسته انجام می‌شد؛ در نتیجه شیوهٔ سازماندهی فضا اصولاً با حرکت از کل به جز انجام می‌شود و فضا بر مجموع اجزا نقاشی غلبه دارد. این نگرش «فرآیندی است که همه‌چیز را در یک طراحی یا نقاشی به هم مرتبط می‌کند و باعث می‌شود تمام عناصر یک نقاشی از پیش‌زمینه تا پلان‌های میانی و پس‌زمینه بدون اینکه دورتر و نزدیک‌تر یا روشن‌تر و تیره‌تر از فاصله واقعی به‌نظر بیایند، به‌خوبی القا شوند و عناصر و اشیا بدون اغتشاش بصری، از نحوهٔ کنار هم قرار گرفتن یکدیگر استقرار یابند (Taylor, 1992, p. 217). اگر مفهوم فضای نقاشانه در نقاشی اروپا بر نظامی از روابط منظم و دقیق از هم‌نشینی اشیا و عناصر در کنار هم شکل گیرد، به‌گونه‌ایی که تصویری کاملاً متقاعدکننده از فواصل واقعیت در یک کل منسجم و به‌هم‌پیوسته تصویری عرضه کند، این امر به‌نحوی ظریف با نحوهٔ کاربرد تکنیک و روش‌های

آغاز نقاشی بر روی بوم سفید مرتبط است. استفاده از روش‌هایی چون گریزایل[۱]، ایمپریماتورا[۲]، گلیزینگ[۳] و... در شروع و پایان یک نقاشی در سنت نقاشی اروپایی، به‌نوعی در خدمت پیوستگی و انسجام ساختار تصویر و به تبع آن بیان مفهوم فضا است. این تکنیک‌های تک‌رنگ و لعاب‌کاری و آغازگاه‌های ساخت یک تصویر و نحوهٔ علم به چگونگی ادامهٔ آن تا انتهای کار، به‌گونه‌ای تضمین‌کننده وحدت تصویری در یک کل همگن است. وجودنداشتن این عوامل به همراه سابقهٔ تاریخی فضای چندساحتی در نقاشی ایران و نظام متکثر و توجه به ظرایف و جزییات فراوان آن که مولفهٔ بنیادین سنت تصویری ایران است، اگرچه کمال‌الملک را به نقاشی ساختارشکن تبدیل کرد؛ ولی رفتار نقاشانه او نوعی ناتورالیسم پر از تفصیل و جزییات را شکل داد و بر بستر نقاشی قبل از خود استوار بود که سبک او را به «امرخطی» نزدیک‌تر می‌کند. در معدود آثار نیمه‌تمام او می‌توان نحوهٔ شروع یک نقاشی را که نشان‌دهندهٔ حرکت او از جزء و تعمیم آن به کل تابلو است، مشاهده و آن را با روش‌های ساخت فضا در نقاشی اروپایی (رنسانس و باروک) مقایسه کرد (تصاویر ۱ و ۲). در اسلوب اروپایی استفاده از رنگ‌آمیزی مرده[۴] و روش گریزایل در اتصال عناصر و بیان یک سازمان فضایی، بسیار مؤثر است؛ به گونه‌ایی که ساختار و روابط بیش از عناصر اهمیت می‌یابد و این از مهمترین مؤلفه‌های نقاشی اروپاست که در آثار کمال‌الملک و روش او در بازنمایی، مغفول مانده است.

تصویر۱. پیرمرد در حال مطالعه، کمال‌الملک، ۱۳۰۴ شمسی.
منبع: http://malekmuseum.org

تصویر۲. اکی هومو، (مرد را ببینید)، رامبراند، ۱۶۳۴ میلادی.
منبع: https://.nationalgallery.co.uk

وجوه بازنمایی کمال‌الملک در نظام سبکی ولفلین

آثار کمال‌الملک را بر مبنای موضوعات نقاشی‌شده می‌توان به چهار دسته تقسیم نمود:

۱. طبیعت‌پردازی: نقاشی با موضوع طبیعت، حجم بیشتر آثار اولیه او را در بر می‌گیرد. کار نقاش در این آثار به یک دوربین عکاسی بیشتر شبیه است که تصویری ساده، ثابت و خشک به دست می‌دهد. به‌جای توجه بر کلیت و اتمسفر منظره و فضا، جزییات و پرداخت وسواس‌گونه عناصر طبیعی، اسلوب غالب این تصاویر است و ناتورالیسم عکاسانهٔ این آثار، بیشتر نوعی مستندنگاری دقیق از مراحل سفر شاه ناصری را نمایش می‌دهد که نقاش با نوشته‌ای

در پای تصویر، اصالت محل را مستند نموده است. «سه‌بعدی‌شدن این مناظر و فضاها بیشتر از آنکه به‌سمت علم‌باوری و قوانین پرسپکتیو میل کند، به‌سوی نوعی ثلاثه‌شدن خیال گرایش دارد» (دادبه، ۱۳۹۵، ص. ۵۱).

۲. ابنیه و معماری: در مکان‌های بازنمایی‌شده، جزییات و نقوش عناصر، بیش از کلیت یکپارچه فضا، حضوری قاطع و تعیین‌کننده دارد. هر جزیی از یک کاشی یا نقشی از یک قالی و تلألؤهای آیینه‌ها، بافت درختان و... نظامی متکثر را سازمان داده که بر پایه همان کیفیت پرداخت عناصر در نگارگری ایران است. در بیشتر این آثار و نمونه‌های مشهور آن همچون تالار آینه و حوض صاحبقرانیه، ویژگی‌های فرمی قابل مشاهده است: نظام متکثر فضا در پرداخت جزییات و عدم وحدت و پیوستگی فضا و عناصر (پرداخت دقیق آجرکاری و کاشی‌کاری)، حاکمیت کیفیت خطی بر روش نقاشانه، ترکیب‌بندی‌های بسته و تمرکز بر مرکزگرایی که بیشتر به تقارن می‌انجامد. نور در خدمت وضوح شکل‌ها و نقوش است و حضور خود را از طریق تعریف اشکال نمایش می‌دهد. حضورنداشتن یا کم‌رنگ‌بودن نقش فیگور (در اندازه کوچک) به نسبت معماری، سازمان‌دهی زاویه‌دید بنا و نقطه گریز هم‌راستا با صفحه تصویر است.

۳. پرتره‌نگاری: عمده آثار پرتره‌نگاری او با کیفیت عکاسانه و پرداخت دقیق رنگسایه‌ها انجام شده است. اسلوب وریسمی (واقع نمایی عکس‌گونه) او در بازنمایی چهره‌ها، موجب شده که این آثار کمتر با کیفیت روان‌شناسانه همراه شوند و از درگیرشدن در باطن و ضمیر سوژه غافل بمانند.

۴. **موضوعات اجتماعی:** بهترین نمونه‌های این ژانر، تابلوهای فالگیر بغدادی و رمال هستند که اوج پختگی سبک‌کاری او را بعد از سفر به اروپا نشان می‌دهد. گروه‌بندی فیگورها در فضای داخلی اگرچه به انسجامی از منظر ترکیب‌بندی دست یافته است؛ ولی وحدت بین فضا و فیگورها از پیوستگی نقاشانه برخوردار نیست. در واقع رنگ در قیاس با خط و رنگسایه، نقشی ثانویه دارد و لبه‌های اشکال کاملاً با خطوط محدودکننده و با وضوح مشخص مانع اتصال فیگورها به زمینه شده است (در سمت چپ نقاشی رمال، سطح زمین رابطهٔ منطقی با فضا ندارد). هرچند نقاش از پرسپکتیو یک‌نقطه‌ای برای ایجاد عمق‌نمایی استفاده کرده است؛ بااین‌حال، فضای آثار به‌گونه‌ای طراحی شده است که عمق زیادی در آثار دیده نمی‌شود و پس‌زمینه نسبت به سطح تصویر، عمق و پس‌رفتگی ندارد. سازماندهی فیگورها و عناصر اصلی بیشتر در جهت امتداد سطح تصویر است. می‌توان بر اساس تقسیم‌بندی نظام خطی / نقاشانه، در تاریخ نقاشی اروپا و ساخت فکری این دو جبهه و نسبت آن با خاستگاه‌های هر دو (نظام سلطنتی)، وجوه بازنمایی در سنت کمال‌الملک را با توجه به مقوله‌های دوقطبی ولفلین مشخص‌تر کرد. اگر به این تقابل‌های دوتایی که شاخصه کلی دو دوره رنسانس و باروک را مشخص می‌کند توجه شود، می‌توان سبک تصویری کمال‌الملک را به‌طور نسبی با مشخصه‌های بصری دوره رنسانس نزدیک‌تر دانست و کلیت نمود بصری این سنت اروپایی را در آثار او با این مفاهیم تعریف کرد: کیفیت خطی / توجه به سطح / فرم بسته / نظام متکثر (چندگانگی) / وضوح مطلق. اگرچه به‌واسطه تأثیرات نقاشی اروپا، این سنت توانست با توجه به روح زمانهٔ خود، منطقی‌ترین و ناگزیرترین انتخاب را انجام دهد؛ ولی خاستگاه درباری و مرجع سفارش‌دهنده و حامی این جریان از سویی و حضور و رسوب دیرپای سنت مثالی نگارگری در ناخودآگاه زیست هنرمند، بی‌شک در تبلور کیفیت خطی و روش محافظه‌کارانه و پرداخت وسواس‌گونه از جزییات بی‌تأثیر نبوده است؛ به همین علت بود که نقاشی عکس‌محور و تشابه نقاشی به عکس به‌عنوان امری ارزش‌گذارانه حتی در گفته‌های کمال‌الملک مشهود است. این شیفتگی بر شباهت‌سازی صرف، همزمان با روش نقاش و سلیقه پاترون (دربار ناصرالدین‌شاه) به تعامل رسیدند.

ورود عکاسی و رشد آن در دوره ناصری بر شکل‌گیری شیوهٔ عینیت‌گرایانه و صناعت‌کارانه تأثیر به‌سزایی داشت و نقاشان بسیاری از روی عکس نقاشی می‌کشیدند. «تقلید از طبیعت به موازات دوربین عکاسی اندیشه‌ای بود که تقریباً بر همهٔ پیروان کمال‌الملک حاکم بود» (گودرزی، ۱۳۹۵، ص. ۹۵). با توجه به ژانربندی آثار کمال‌الملک با موضوعات متنوع، می‌توان آثار نقاشان معاصر در دو دهه اخیر را نیز با همین رویکرد دسته‌بندی کرد تا با روشی تطبیقی بتوان نظام تصویری این آثار را از نظر فرم با هم‌پوشانی بیشتری بررسی کرد. قرارگیری آثار تطبیق‌داده‌شده در جداول مربوط، نه صرفاً از نظر شباهت موضوعی بلکه بر اساس مؤلفه‌های نظام سبکی ولفلین موردنظر قرار گرفته است.

ژانرهای بازنمایی در نقاشی دو دههٔ ۸۰ و ۹۰ شمسی ایران

۱. بناهای ایرانی و منظره‌نگاری شهری: در منظره‌نگاری شهری با توجه به وسعت این مفهوم و تنوع موضوعات برای بازنمایی باید حدود مشخص‌تری از شهر را به‌عنوان معیاری برای منظره‌نگاری شهری در نظر بگیریم. برای تعریف این حدود، شهر را در عینی‌ترین حالت ممکن به‌عنوان زیرساخت قرار خواهیم داد. آنچه اینجا درباره منظره‌نگاری مدنظر است، مفهوم شهر در عینی‌ترین و فیزیکی‌ترین شکل آن است. «از دوران کمال‌الملک ترسیم ساختمان‌ها، اماکن و باغ‌های عمومی معروف تهران متداول بوده است. در این نوع نقاشی‌ها، معماری و فضای شهری معمولاً نه به‌عنوان پس‌زمینه، بلکه به قصد نمایش خود این آثار باشکوه و مجلل مورد تأکید قرار گرفته است» (امیرابراهیمی، ۱۳۸۱، ص. ۱۷۷). در کنار این بخشی هم به معماری قدیم شهرهای ایران مربوط است که ذیل همین موضوع بررسی خواهد شد. این رویکرد موضوعی تا همین امروز در آثار نقاشان معاصر ادامه داشته است. نقاشانی چون ثمیلا امیر ابراهیمی، ایمان افسریان، شهره مهران، جواد مدرسی، طاهر پورحیدری و بیژن غنچه‌پور از عمده نقاشانی هستند که در دو دهه اخیر در این ژانر تجربه‌ورزی کرده‌اند. هریک از نمونه‌های موردی انتخاب‌شده در این بخش، به‌عنوان مشخصهٔ سبکی آثار این نقاشان قابل شناسایی است. در مطالعه‌ای تطبیقی در جدول ۱ می‌توان ویژگی بارز آثار مهم کمال‌الملک چون حوضخانهٔ کاخ صاحبقرانیه، حوضخانهٔ عمارت گلستان، حوضخانهٔ کاخ سلطنت‌آباد، ساختمان تالار سلام، تکیهٔ دولت و مناظر طبیعی اولیه‌اش را در آثار این نقاشان و نحوه برخورد با سوژه موردنظر مشاهده کرد. طبق طبقه‌بندی نظام ولفلین (گرایش خطی و چهار نمود دیگر) و هم‌پوشانی آن با مشخصه‌های سبکی بیان‌شده در آثار کمال‌الملک، تکرار دقیق همین اصول، در آثار این نقاشان قابل ردیابی است. غیبت کامل عنصر انسانی، استفاده از اصول متقارن در بازنمایی نمای ساختمان‌ها و بیان گونه‌ای از ترکیب‌بندی‌های مرکزگرا (فرم بسته)، هم‌طراز بودن سطح زاویه دید بناها با سطح تصویر و بیان نوعی کیفیت ایستا و سکون پایدار (نظام سطح)، حسی از فقدان و نوستالژی را در آثار افسریان، طاهر پورحیدری و بهرام غنچه‌پور نمایش می‌دهد که به طریقی سعی در عدم فراموشی گذشته‌ای نزدیک دارد. پرداخت دقیق جزییات در بافت شهری چون ترسیم تک‌تک آجرکاری در بناهای موردنظر (نظام متکثر)، در خدمت ارجاعی تاریخی به متریال و مفهوم آجر در نظام معماری سنتی ایران است. این پرداخت و جزییات بافت‌گونه در ساختمان‌های جواد مدرسی به نمایشی از فرسودگی و اضمحلال شهر مدرن می‌انجامد. اتصال‌نیافتن عناصر معماری و فضای پیرامون در یک نظام منسجم فضایی و ساخت اتمسفر نقاشانه (نظام خطی)، استفاده‌نکردن از حاکمیت نور به‌عنوان عاملی در جهت سازماندهی فضا و معماری (وضوح مطلق) به روشنی نشان‌دهنده تسلط رویکردی از فضا در منظره‌نگاری

شهری است که کاملاً بر سنت پرداخت جزییات معماری در نقاشی ایرانی و پس از آن سبک کمال‌الملک در نقاشی بناها استوار است. به نظر می‌رسد آنچه در این آثار جدید تغییر کرده، فقط نمای متأخرتری از شهر معاصر است که با همان اسلوب و فرم پیشین نقاشی شده است. بدیل منظره‌نگاری‌های کمال‌الملک در مناظر طبیعی در همراهی با معماری را هم می‌توان در آثار ثمیلا امیرابراهیمی مشاهده کرد. با اینکه امیرابراهیمی بیش از دیگران به مفهوم فضای یکپارچه در نقاشی‌های شهری توجه کرده و دلیل انتخاب این سوژه در شب هم به‌همین دلیل است؛ ولی نحوه برخورد خطی با عناصر شهری و وضوح لبهٔ فرم‌ها در معماری و تفکیک دقیق سطوح از هم، او را کماکان در قطب خطی قرار خواهد داد.

جدول ۱. تطبیقی از آثار بناها و منظره‌نگاری شهری کمال‌الملک با نقاشان معاصر. منبع: نگارنده

کمال‌الملک، حوضخانه کاخ سلطنت‌آباد، ۱۳۰۸ ه.ش. منبع: https://fa.wikipedia.org/wiki	کمال‌الملک، حوضخانه عمارت گلستان، ۱۳۰۷ ه.ش. منبع: https://fa.wikipedia.orgl/wiki	کمال‌الملک، تکیه دولت، ۱۲۷۱ ه.ش. منبع: https://fa.wikipedia.org/wiki	کمال‌الملک، حوضخانه کاخ صاحبقرانیه،۱۳۰۱ ه.ش. منبع: https://fa.wikipedia.org/wiki	کمال‌الملک، دورنمای عمارت شهرستانک، ۱۳۰۴ ه.ش. منبع: https://fa.wikipedia.org/wiki
جواد مدرسی، نمای پشتی، ۱۳۹۸. منبع: https://assarartgallery.com	طاهر پورحیدری، بدون عنوان، ۱۳۹۹. منبع: https://galleryinfo.ir	ایمان افسریان، بدون عنوان، ۱۳۹۴. منبع: https://assarartgallery.com	بهرام غنچه‌پور، بدون عنوان، ۱۳۹۴. منبع: https://iranshahrvision.com	ثمیلا امیرابراهیمی، پل دماوند، ۱۳۸۴. منبع: ttps://vistaart.gallery

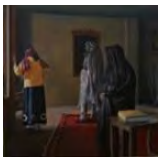
۲. موضوعات اجتماعی (رابطه فیگور و فضا): نقاشی موضوعات روزمره که به‌طور معمول شامل ترکیبی از فیگورهای انسانی و فضاهای داخلی و بیرونی است، از مهمترین موضوعاتی می‌باشد که در بیان تصویری دورهٔ قاجار نمود بارزی دارد. در آثار کمال‌الملک هم این ژانر تصویری (آثار بعد از اروپا) به نسبت دیگر آثار او از پختگی قابل توجهی برخوردار است. «بررسی این دسته آثار او که با آثار برادران لونن[۵] نقاشان واقع‌گرای قرن هفدهم و نقاشی‌های کوربه[۶] قرن نوزدهمی سنخیت دارد، تحول کار او را از نظر واقع‌گرایی در موضوع، ترکیب‌بندی، فضاسازی، نورپردازی و رنگ‌آمیزی نشان می‌دهد» (امیرابراهیمی، ۱۳۹۵، ص. ۹۰). آثاری چون عموصادق شیرازی و کهنه‌فروشان، زرگر بغدادی، رمال و فالگیر یهودی از این نمونه‌اند. بدنهٔ اصلی نقاشی بازنمایی اخیر در ایران بر پایه چنین نقاشی‌هایی استوار می‌باشد که اصولاً از هم‌نشینی فیگورها و فضاهای داخلی یا بیرونی تشکیل شده

است. نقاشانی چون احمد مرشدلو، مهرداد محبعلی، امین نورانی، واحد خاکدان، شهره مهران، مسعود کشمیری و بسیاری از نقاشان جوان‌تر، آثارشان را با چنین رویکردی نمایش داده‌اند. در مشاهده‌ای تطبیقی از آثار کمال‌الملک (در این ژانر) با آثار متأخر نقاشان ایرانی خواهیم دید که تقریباً بیشتر این آثار را می‌توان در همان نظام خطی و غیرنقاشانه جای داد. تلفیق‌های کلاژگونه مرشدلو از تصاویر عکاسی‌شده و بدون حرکت و انتقال آن‌ها بر سطح دوبعدی و تخت، بدون کوچکترین ارتباطی با پس‌زمینه، نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ همان نگاه عکاسانه هستند؛ بلکه با ارائهٔ ژست‌هایی که اصولاً به مخاطب خیره شده و رابطه‌ای منطقی از نظر وحدت زمان، مکان و موضوع در خود ندارند، کمترین حد از روش‌های بازنمایی نقاشانه را در روش اجرا نمایش می‌دهند. در این آثار، فرم لباس، اشیا و اجزای چهره با چنان پرداخت‌های پرتفصیل و ازهم‌گسیخته، نقاشی شده که حتی تک فیگورها هم به‌تنهایی از کلیت منسجمی برخوردار نیستند. در آثار مهرداد محبعلی هم همین برخورد با تنوع بیشتری در رنگ‌پردازی نمود دارد. اگرچه محبعلی با ترکیبات پیچیده‌تر و هم‌پوشانی فیگورها در گروه‌های متراکم سعی می‌کند یک وحدت تصویری در ترکیب‌بندی ایجاد نماید؛ ولی پرداخت یکسان به هر جزء در نقاشی در تمامی پلان‌های دور و نزدیک به نوعی بازگشت به سبک بازنمایی‌های اولیه کمال‌الملک در تابلوهایی چون «عمله طرب» است. این وضوح مطلق در پرداخت جزییات، سطوح متعدد تصویر را در یک سلسله مراتب عمود بر هم قرار می‌دهد. این رویکرد بصری از نظر الگویی بی‌شباهت با همان نظام متکثر نگارگری ایرانی نیست. به نظر می‌رسد عدم ایجاد عمق در پس‌زمینه، انباشت فیگورها در پیش‌زمینه، عدم پیوستگی و ایجاد یک رابطه مکانمند و دقیق بین فیگور و فضای پیرامون از ویژگی‌های اصلی نقاشی‌های چند دهه اخیر است. نور هم به‌عنوان عاملی وحدت‌بخش در امر نقاشانه در تعریف ولفلین، در این آثار نقشی در وحدت بخشی عناصر ندارد. امین نورانی از معدود نقاشانی است که نسبت تصاویرش را با این ژانر از آثار کمال‌الملک بهتر می‌توان تشخیص داد. چالش‌هایی که از قرارگیری چند فیگور در فضای بسته (بدون ارجاع به مفاهیم نشانه‌ای و نمادین) برای ایجاد روابط بصری در آثار او شکل می‌گیرد، نشان‌دهندهٔ درگیری او برای فائق‌آمدن بر این زبان نقاشانه است. در بعضی آثار او می‌توان عمق‌پردازی، پرسپکتیو غیرمرکزگرا و ترکیب فیگورها را از نظر ارتباطی همراه با سایه و روشن در جهت القای اتمسفر مشاهده کرد. شکل‌بخشیدن به فضا و اتمسفر از جنس روش نقاشانه در تاریخ نقاشی (دوره باروک)، قابلیتی کمیاب در هنرهای تصویری ایران است. تلاش نورانی در این موارد، وامدار نقاشی‌های فالگیر بغدادی و رمال کمال‌الملک است که تا حدودی به پیوستگی فیگور و فضا نزدیک شده‌اند. شاید بتوان گفت این دو اثر، نطفهٔ اولین تلاش‌های جدی تاریخ بازنمایی در ایران به روش اروپایی است که سعی و پختگی نسبی نقاش برای ارتباط و هماهنگی بین کنش سوژه‌ها و محیط پیرامون در آن‌ها مشهود است (جدول ۲). به‌قول آریاسپ دادبه، «تغییر روح هنر ایرانی به روح غربی زمانی می‌توانست اتفاق بیفتد که بافت اثر از تزیین به سیستم هارمونی و از حقیقت‌بینی به واقع‌بینی تغییر می‌کرد؛ در غیر این صورت، تمامی این اقتباس‌ها صرفاً در ظاهر و لایهٔ اولیه اثر اتفاق می‌افتد.» (دادبه، ۱۳۹۵. ص ۵۲).

۳. پرتره‌نگاری و طبیعت بی‌جان: ژانرهای پرتره و طبیعت بی‌جان از اولین ژانرهایی بودند که نقاشان ایرانی کوشیدند تجربه‌ورزی‌های خود را در این دو رویکرد متفاوت بیازمایند. کمال‌الملک و شاگردانش هم به ژانر پرتره تعلق خاطر ویژه داشتند و شبیه‌سازی‌هایی که البته متأثر از عکاسی بود در این ژانر به نوعی بیانگر میزان مهارت و توانایی تکنیکی بود. کمال‌الملک پرتره‌های متفاوتی از چهره‌های سیاسی و مشروطه به ثبت رسانده است. شاگردان او هم در این مسیر به نقاشی از کسبه یا چهره‌سازی از تیپ‌های کوچه و بازار روی آوردند. آنچه که ویژگی پرتره‌سازی کمال‌الملک را متمایز می‌کند، رویکرد عکس‌محور اوست. منبع تصویری بسیاری از پرتره‌های

او برای شباهت‌سازی دقیق عکس بوده است؛ به‌گونه‌ایی که در مواقعی مهارت خود را با عکاسی قابل قیاس می‌دانست. این نحوهٔ ساخت پرتره و برخورد نداشتن با مدل زنده در جلسات طولانی‌مدت، بی‌شک کیفیتی از پرداخت پرتفصیل و تسلطی از روش خطی در نقاشی را در این آثار ظهور بخشیده است. طراحی‌های اندکی از او برای مطالعهٔ چهره، حالات و عواطف آن از او بر جای مانده که نشان‌دهندهٔ وابستگی او به عکاسی است. هرچند او پس از سفر به اروپا و نسخه‌برداری از آثار «رامبراند» و «تیسین»، به تبحر خاصی در روش‌های سایه‌پردازی و کیاروسکو[۷] دست یافت؛ ولی در پرتره‌هایی که خود خلق نمود، نتوانست از سطح اولیه به لایه‌های درونی مدل، نزدیک شود و کیفیتی روان‌شناسانه از سوژه‌های انسانی خود عرضه کند. این پرتره‌ها به‌طرزی غمگین و رسمی به مخاطب اثر چشم دوخته‌اند.

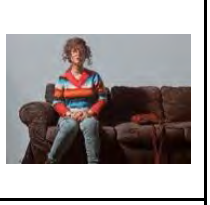
جدول ۲. تطبیقی از موضوعات اجتماعی و نقاشان معاصر (رابطه فیگور و فضا). منبع : نگارنده.

کمال‌الملک،زرگر بغدادی، ۱۳۱۹. منبع: https://fa.wikipedia.org	کمال‌الملک، رمال، ۱۳۰۹. منبع: https://fa.wikipedia.orgl	کمال‌الملک، فالگیر یهودی، ۱۳۱۶. منبع: https://fa.wikipedia.org	کمال‌الملک، عمله طرب. منبع: https://fa.wikipedia.orgl	کمال‌الملک،پارچه فروش دوره‌گرد، ۱۳۰۸. منبع: https://fa.wikipedia.org
				
امین نورانی، قلمرو ناامن شماره ۱، ۱۳۹۰. منبع: https://darz.ar	امین نورانی، قلمرو ناامن شماره ۲، ۱۳۸۹. منبع: https://darz.art	واحد خاکدان، معمای سیاه، ۱۳۸۹. منبع: http://www.tajasomionline.ir	مهرداد محبعلی، ما میرقصیدیم ۸، ۱۳۹۸. منبع: https://darz.art	احمد مرشدلو، بدون عنوان، ۱۳۸۷. منبع: https://artchart.net

گاهی از این هم فراتر رفته و جدیت به درجه‌ای از بی‌احساسی و عکس‌گونگی تبدیل می‌شود. اصولاً قبل از او، نقاشان قاجار به پرتره‌هایی گرایش داشتند که گویی در برابر نقاش دچار بهت‌زدگی شده‌اند و به‌گونه‌ای متحیر به مخاطب خیره مانده‌اند؛ برای مثال، چهره‌نگاری‌های صنیع‌الملک خصلتی زمان‌مند و لحظه‌ای ندارند و در یک لحظه خاص از یک فعل تصویر نشده‌اند و حالات متنوع انسانی را نمی‌توان در این چهره‌ها سراغ گرفت. واضح است که چنین بیانی بیشتر متأثر از رسانه عکاسی و ژست‌های مقابل آن است که در این دوره رواج ویژه‌ای داشت. جرم رنگی، رفتار آلاپریما[۸] ایجاد جلوه‌های متفاوت از رقت و غلظت رنگ، رنگ‌پردازی ایمپاستو[۹] (همانند رامبراند و تیسین) از مؤلفه‌هایی است که هیچگاه در آثار کمال‌الملک نمود پیدا نکرد و در نتیجه، ژانر پرتره در کشف درونیات سوژه انسانی ناتوان ماند. نقاشی‌های کامران یوسف‌زاده، شهره میران، مسعود کشمیری و نقاشان دیگر با نماهای ساکن و ایستا، خیره‌شده به مخاطب یا در خود فرورفته و در حال تأمل و مراقبه‌گون، با پس‌زمینه‌های کاملاً تخت و بی‌ارتباط با پرتره به‌گونه‌ای نقاشی شده‌اند که اساساً بر پایهٔ عکس و پرداخت جزییات در چهره

استوار است. اجزای چهره در این پرتره‌ها به‌صورت منفک از هم با رنگ‌پردازی متأثر از عکس با رنگ‌مایه‌های از اُکر، نارنجی و قهوه‌ای و در کمترین حد از حجم‌پردازی و نمایش جسمیت همراه است. وجه مشترک و بارز پرتره‌ها و سلف پرتره‌های معاصر همان خصلت غیر زمانمند و نگاه انجمادیافته و مستقیم به مخاطب است که در بسیاری از نقاشان دو دهه اخیر هم رواج چشمگیری داشته است. در این ژانر پرتره هم می‌توان نظام سبکی ولفلین را در تعریف آثار خطی و ارتباط آن با سنت کمال‌الملک مشاهده کرد. در معدود آثار طبیعت بی‌جان هم سوژه‌های خلوت در یک ترکیب مرکزی و ایستا با پس‌زمینه‌هایی نسبتاً تیره و راکد هم‌راستا با سطح تصویر از روبه‌رو نمایش داده شده‌اند. این زاویه‌دید با تمهیداتی دیگر، به‌طور مکرر در آثار شاگردانش با موضوعات ایرانی دیگر قابل مشاهده است. این آثار بر اساس همان ترکیب‌بندی و زاویه نگاه متداول در نقاشی‌های قرن هفدهم اروپا است. در این میان آثار طبیعت بی‌جان واحد خاکدان و فریدون غفاری و بسیاری نقاشان دیگر در نظامی مشابه تولید شده‌اند. در اینجا هم نماهای ایستا و قاب‌بندی مرکزی، چیدمان سوژه حول نقطه مرکزی کادر در یک فرم بسته، پس‌زمینه‌های کم‌عمق و متمایل به سطح، شاخصه این آثار است؛ بیش از همه ساخت بافت فضا به‌روش عکاسانه در آثار خاکدان، دارای اهمیت است. برخلاف روش نقاشانه، در آثار خاکدان جزییات دیوارهای فرسوده، ترک و لک و پیس دیوارهای کهنه، نه از مسیر بافت واقعی و جرم رنگ در نقاشی، که با ساخت‌وساز دقیق عکس‌گونه و کیفیت دقیق خطی اشیا همراه است (جدول ۳).

جدول ۳. تطبیقی از پرتره‌نگاری و طبیعت بی‌جان کمال‌الملک و نقاشان معاصر. منبع: نگارنده.

کمال‌الملک، پرتره ناصرالدین‌شاه قاجار، ۱۲۶۸. منبع: https://fa.wikipedia.orgl	کمال‌الملک، جوانی نقاش، ۱۳۱۵. منبع: https://fa.wikipedia.orgl	کمال‌الملک، پرترهٔ انیس‌الدوله، نیمه دوم قرن ۱۹ م. منبع: https://fa.wikipedia.orgl	کمال‌الملک، پرندهٔ شکارشده، ۱۳۱۲. منبع: https://fa.wikipedia.orgl	کمال‌الملک، گربه و قفس قناری، ۱۳۰۸. منبع: https://fa.wikipedia.orgl
				
مسعود کشمیری، بدون عنوان، ۱۳۹۵. منبع: https://galleryinfo.ir.	کامران یوسف‌زاده، باغبان، ۱۳۸۶. منبع: https://vistaart.gallery	شهره مهران، بدون عنوان، ۱۳۸۸. منبع: https://galleryinfo.ir	فریدون غفاری، بشقاب، ۱۳۸۴. منبع: https://darz.art	واحد خاکدان، محراب، ۱۳۹۸. منبع: https://tehranauction.com

نتیجه

در پس عموم آثار جریان بازنمایی در دو دهه اخیر، حضور عکس جلوتر و پیش‌تر از نقاشی خود را عیان می‌کند. با نگاهی به ژانرهای مختلف بازنمایی معاصر، از بازنمایی فضاهای شهری تهران (جواد مدرسی، طاهر پورحیدری، بهرام غنچه‌پور، ایمان افسریان و ثمیلا امیرابراهیمی) تا فضاهای داخلی نسبتاً خالی، از پرتره‌نگاری‌های فردی (کامران یوسف‌زاده، مسعود کشمیری و شهره مهران) تا موضوعاتی با پیکرنگاری گروهی (امین نورانی، مهراد محبعلی، احمد مرشدلو) و طبیعت بی‌جان (واحد خاکدان و فریدون غفاری)، می‌توان نگاه مسلط در درک مفهوم فضا در این آثار را در نسبت با روش نقاشانه (امر نقاشانه) در نقاشی اروپا مقایسه کرد. در ژانر منظره‌نگاری شهری، استفاده از لبه‌های متمایز و مشخص در خطوط کناره فرم ساختمان، توجه ویژه به جزییات ریزپردازانه عناصر معماری (آجر، سنگ، پنجره)، استفادهٔ حداکثری از نماهای روبه‌رو در معماری، ترکیب‌بندی با فرم‌های بسته، و عدم ایجاد عمق، از مختصات مسلط و مشترک در آثار کمال‌الملک و نقاشی بازنمایی معاصر است. در ژانر پرتره‌نگاری و موضوعات اجتماعی، عدم ارتباط بین فیگورها یا چهره با فضا و پس‌زمینه، حضور قاطع عکس و نگاه خیره به مخاطب در پرتره‌ها به‌جای ارجاع به واقعیت و کنکاش در کیفیات روان‌شناسانه، نماهای ایستا و استفاده‌نکردن از جرم رنگی و برخورد نقاشانه در برابر مشاهده واقعیت، شمایلی از روش بازنمایی در کلیت نقاشی معاصر ایران به دست می‌دهد که نسبتی با خلق مفهوم فضا با کیفیتی نقاشانه در تاریخ هنر بازنمایی اروپا ندارد. اگرچه این نکته در برخی آثار و ایده‌های نقاشان معاصر، به‌نوعی با بیان مدرنیستی از فرم و ارتباط آن با سطوح تخت در نگارگری همراه می‌شود (جواد مدرسی و بهرام غنچه‌پور) تا به سنتزی دیگر تبدیل شود؛ ولی کماکان بر پایهٔ وجوه متکثر و برخورد خطی در نقاشی بازنمایی قاجار تکیه دارد. فواصل منطقی اشیا، عناصر و فیگورها، نتوانست کیفیتی متقاعدکننده از فضا را در نقاشی بازنمایی ایران نمایش دهد. به‌نظر می‌رسد ترجیح کیفیت خطی بر نقاشانه (به نوعی سطح در برابر عمق) در بخش زیادی از بازنمایی جدید، نه صرفاً به‌واسطهٔ انتخابی آگاهانه و ترجیح آن بر روش‌های دیگر، بلکه به‌دلیل عدم تجربهٔ واقعیت و ممارست در ثبت پیچیدگی‌های آن و فقدان تجربه تاریخی آن است که خود را بر هنرمند تحمیل می‌کند. پس از حدود نزدیک به یک قرن، بنیان نقاشی بازنمایی ایران کماکان بر دوش سنت نقاشی است که رجوع به آن برای درک موقعیت اکنون و نسبت تاریخی ما با او ضروری است.

پی‌نوشت

1. Grisaille
2. Imprimatura
3. Glazing

۴. رنگ آمیزی مرده (dead coloring) مرحله ایی در نقاشی که فاقد رنگ‌های زنده بود و به صورت تک‌رنگ اجرا می‌شد.

5. Le Nain brothers
6. Gustave courbet
7. Chiaroscuro

۸. آلاپریما (Alla prima) روش نقاشی خیس در خیس با رنگ و روغن که در یک جلسه و با سرعت انجام می شود.

۹. ایمپاستو (Impasto) نوعی تکنیک است که در آن رنگ را برای خلق اثر هنری به صورت خیلی سنگین و ضخیم بر روی بوم قرار می‌دهند.

منابع

- آدامز، لوری. (۱۳۸۸). *روش‌شناسی هنر* (ترجمه معصومی). تهران: نظر.
- اسکندری، کرمی و حسینی، مهدی. (۱۳۹۶). مشروطیت و ملی‌گرایی در آثار کمال‌الملک. *جامعه شناسی هنر و ادبیات*، ۹(۲)، *صص*.۲۱۲-۱۸۳.
- آغداشلو، آیدین. (۱۳۶۴). *خاستگاه کمال‌الملک، در یادنامهٔ کمال‌الملک*(به کوشش داراب بهنام شباهنگ و علی دهباشی). تهران: نشر چکامه.
- امیرابراهیمی، ثمیلا (۱۳۸۱). شهر در انعکاس تصویر. *حرفه هنرمند*، (۱)، صص. ۱۷۶-۱۸۱.
- امیر ابراهیمی، ثمیلا (۱۳۹۵). نقاشی قاجار و تجربه مدرنیته. گرداوری ایمان افسریان. *مجموعه مقالات درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران*. (ص.۶۷-۹۵)، حرفه هنرمند، تهران.
-پاشازانوس، محرم علی. (۱۳۹۱). منظره‌نگاری کمال‌الملک در سفرهای مازندران. کتاب *ماه هنر*، (۱۶۳)، صص.۱۱۳-۱۰۴.
-پاکباز، رویین. (۱۳۹۵) دایره المعارف هنر، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.
-پرستش، شهرام و محمدی زاده، مرجان. (۱۳۸۹). تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران. *جامعه شناسی هنر و ادبیات، (۱)، صص*.۱۰۳-۱۳۴.
-دادبه، آریاسب. (۱۳۹۵). روح زمان و روح هنر قاجار. گرداوری ایمان افسریان. *مجموعه مقالات درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران*. (ص ص.۳۷-۶۵)، حرفه هنرمند، تهران.
- صادقپور فیروزآباد، ابوالفضل و خلیل زاده مقدم، مریم. (۱۳۹۱). رویکرد منظره پردازانه در آثار کمال الملک. *کتاب ماه هنر*، (۱۶۷)، صص. ۱۱۸-۱۲۵.
-گودرزی، مرتضی. (۱۳۹۵) *جستجوی هویت در نقاشی معاصر ایران*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
-کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶). *درآمدی بر نظریه و اندیشه انتقادی در تاریخ هنر*. تهران: نشر چشمه
- هاید ماینر، ورنون. (۱۳۸۷). *تاریخ هنر* (ترجمه مسعود قاسمیان). تهران: فرهنگستان هنر.
- یاوری پور، حسین و رازی پور، فاطمه. (۱۳۹۲). *نگاهی تازه به استاد استادان نقاشی نوین ایران‌محمدغفاری(کمال‌الملک) همراه با تحلیل آثار او و شرح احوال و آثارشاگردانش*. تهران: نشر آذر و سیمای دانش.
- یگانه دوست، محمدرضا (۱۳۹۷).پیشنهادهایی برای نگارش تاریخ هنر. به کوشش مسلم خضری. *مجموعه مقالات (نگرهٔ فیگوراتیو در نقاشی معاصر ایران. شناختنامه و نوشته هایی درباره هنرمندان)* (ص ص. ۱۱- ۱۹)، تهران، نظر.
- Fredrich, Carl. J. (1955). Style as the principle of Historical Interperitation. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 14(2), PP. 140-153
- Taylor, P. (1992). The Concept of Houding in Dutch Art Theory. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, (55), pp. 210-232.
- Wölfflin, H. (1922). Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art(M. D. Hottinger, Tran). Dover Publications, Inc.

© 2022 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).