دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۱۱
پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۰۶

دوفصلنامه علمی پژوهش هنر
سال دهم، شماره بیستم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

مطالعه بازنمایی شخصیت در آثار پیکره‌نگاری صنیع‌الملک غفاری*

مریم کهوند** محمدرضا رفیع‌زاده مژدهی***

چکیده

ابوالحسن غفاری کاشانی ملقب به صنیع‌الملک، تصویرگر و پیکره‌نگار نامی عصر قاجار و از پیشگامان فن شبیه‌سازی چهره به شمار می‌آید. وی در ترسیم پیکره‌ها، تدابیر بدیع و منحصربه‌فردی را با الهام از هنر آرمان‌گرای ایرانی و هنر واقعیت‌گرای اروپایی به‌کار بسته است. یکی از مشخصه‌های برجسته در پیکره‌نگاری‌های هنرمند، توجه ویژه به بازنمایی شخصیت و نمایش خصوصیات درونی افراد است؛ مشخصه‌ای که پیش از این در هنر نقاشی ایران متداول نبوده است. هدف از پژوهش حاضر، شناسایی و بازیابی این وجه مهم در آثار هنرمند است. پرسش اصلی این است که نحوه بازنمایی شخصیت در آثار پیکره‌نگاری صنیع‌الملک چگونه بوده است و او از چه نوع تمهیدات بصری برای نمایش بهتر این خصوصیات بهره گرفته است؟ بر این اساس و با مطالعه نمونه‌هایی از پیکره‌نگاره‌های صنیع‌الملک، به شیوه توصیفی- تحلیلی، نحوه و چگونگی بازنمایی حالات و ویژگی‌های درونی شخصیت‌ها مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهند که مسئله اهتمام به وجوه پنهانی و درونی افراد، همپای توجه به خصوصیات ظاهریِ آنها، نزد هنرمند حائز اهمیت و ارزش بوده است. وی در نمایش این خصوصیات، باورداشت‌ها و اندیشه‌های ذهنی خویش از شخصیت‌ها را معیار قضاوت قرار داده و به مدد مجموعه‌ای از تمهیدات بصری چون؛ ارزش‌گذاری بر برخی عناصر مؤثر در رخساره، تأکید مشخص بر بخش‌هایی از اجزای پیکره و نیز تغییر در ابعاد و تناسبات بدن و جامگان، خصلت‌های درونی هر فرد را در سیما و اندام او متبلور ساخته است. بدین‌سان، آنگاه که مخاطب آثار هنرمند در مقابل این تابلوها به نظاره می‌ایستد، خصلت‌هایی چون؛ وقار و نجابت، فرومایگی و زبونی، قدرت و غرور، مکر و حیله‌گری و غیره را -که بازتابی از دیدگاه و نظر هنرمند در مورد شخصیت‌ها هستند- به‌خوبی از سیمای آنها درک می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: صنیع‌الملک، بازنمایی شخصیت، پیکره‌نگاری، چهره‌نگاری

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد محمدرضا رفیع‌زاده مژدهی با عنوان «بررسی ویژگی‌های تصویرسازانه پیکره‌های انسانی در آثار ابوالحسن غفاری (صنیع‌الملک)» به راهنمایی دکتر مریم کهوند در دانشگاه هنر تهران است.

** استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران. kahvand@art.ac.ir

*** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران (نویسنده مسئول). mr.rafizadeh@yahoo.com

مقدمه

شیوه شبیه‌سازی و واقع‌گرایی، ره‌آورد هنر طبیعت‌گرای غرب در نقاشی ایران است. نخستین بارقه‌های حضور این اسلوب، هم‌زمان با برقراری مراودات سیاسی و تجاری با دول غرب و ورود نقاشان اروپایی در عهد صفویه شکل می‌گیرد. اما نفوذ و گستردگی آن، در عصر قاجار به‌ویژه در نیمه دوم آن (عهد ناصری) فزونی می‌یابد. در این زمان، گیرایی اغواگر هنر طبیعت‌گرای غرب، هم مخاطبان خاص هنر (پادشاه و بزرگان دربار) و هم مخاطبان عام آن (مردم کوچه و بازار) را مجذوب خود ساخته و به شکل چشم‌گیری از هنر اصیل ایرانی رویگردان می‌سازد. لذا در سایه این تغییرِ ذائقه، شیوه کار نقاشان نیز هر چه بیشتر به سوی واقع‌گرایی و شبیه‌سازی سوق پیدا می‌کند. اما در این میان، هنرمندانی نیز بوده که تماماً مقهور و مسحور این جو غالب قرار نگرفتند. ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک، نمونه درخشان این شمار از هنرمندان بود. او کوشید تا نقاشی ایرانی را در تعامل و هماهنگ با شرایط زمانه به پیش ببرد. شیوه‌ای که وی به‌کار می‌گیرد، آمیزه‌ای از اسلوب هنر کلاسیک غربی و سنت هنر غنی ایرانی است. تکنیک شبیه‌سازی در چهره، شاخص‌ترین وجه هنر غربی در آثار صنیع‌الملک به شمار می‌رود. او از نخستین هنرمندانی است که این شیوه را به شکل علمی فراگرفته و با مهارتی ستودنی در آثار خود به‌کار می‌برد. اما توانایی صنیع‌الملک در چهره‌نگاری، تنها به شبیه‌سازی خصوصیات ظاهری محدود نمی‌شود، بلکه وی همچنین در بازنمایی ویژگی‌های شخصیتی و خصوصیات روحی افراد نیز از خویش نبوغ و توانایی نشان داده است. این ویژگی، مشخصهٔ برجسته در آثار صنیع‌الملک و از مهارت‌های منحصربه‌فرد او در پیکره‌نگاری است که پیش از این در هنر تصویری ایران مسبوق به سابقه نبوده است. پژوهش حاضر با هدف بازیابی وجوه دیداریِ ویژگیِ ذکرشده و تمهیدات بصری هنرمند، برای به تصویر کشیدن حالات درونی سوژه‌ها تدوین شده است. در این راستا، با انتخاب هدفمند نمونه‌هایی از پیکره‌نگاره‌های صنیع‌الملک و مطالعه بصری بر روی این آثار و نیز مطالعه زمینه تاریخی شخصیت‌ها، به بررسیِ نحوه بازنمایی خصوصیات روانی و رفتاری در پیکره‌نگاره‌های هنرمند پرداخته می‌شود. مهم‌ترین پرسشی که زمینه‌ساز شکل‌گیری پژوهش حاضر بوده، این است که نحوه بازنمایی شخصیت در آثار صنیع‌الملک چگونه است و چه نوع تمهیدات بصری جهت نمایش بهتر این ویژگی‌ها به‌کار گرفته شده است؟

پیشینه پژوهش

در میان پژوهشگران، یحیی ذکاء (۱۳۸۲)، مهم‌ترین پژوهشگری است که به صنیع‌الملک و هنر او اهتمام ویژه داشته است. وی در کتاب "زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک" که به شرح زندگی‌نامه و بررسی آثار هنرمند پرداخته، به موضوع مهارت صنیع‌الملک در نمایش خصلت‌های درونی و همچنین ویژگی هزل و طنز در آثار او اشاره می‌نماید. همچنین روئین پاکباز (۱۳۹۳) در کتاب "دائره‌المعارف هنر"، ضمن معرفی ابوالحسن غفاری و آثار وی، کار اصلی صنیع‌الملک را چهره‌نگاریِ واقع‌گرا معرفی کرده و تصریح می‌کند که او علاوه بر شبیه‌سازیِ خصوصیاتِ ظاهری، در نمایاندن حالات و سکنات و شخصیت مدل نیز نهایت دقت را داشته است. عباس امانت (۱۳۹۴) در مقاله "حمایت دربار و فضای اجتماعی: ابوالحسن صنیع‌الملک و هنر ایرانی‌شدهٔ عصر قاجار"، طنز ماهرانه‌ای که در پرتره‌های سفارشی و یا در چاپ‌های سنگی هنرمند مشهود است را مورد توجه قرار می‌دهد. وی، آثار صنیع‌الملک را ترکیبی از طنز و کنایه، کاریکاتور[۱] و حس لطیفی از مینیاتور[۲] ایرانی توصیف می‌کند و آن را گواهی بر مدرن شدن هنر ایران می‌داند.

با توجه به پژوهش‌های انجام‌گرفته، موضوع بازنمایی خصوصیات فردی در پیکره‌نگاره‌های صنیع‌الملک، مورد توجه محققان بوده، اما به جهت تمرکز نویسندگان بر موضوعات دیگر، مبحث این مقاله به‌طور گذرا و مختصر در آن مطرح شده است. از این‌رو، پژوهش حاضر قصد دارد با مطالعه تحلیلی نمونه‌های منتخب از آثار پیکره‌نگاری صنیع‌الملک، نحوه بازنمایی ویژگی‌های شخصیتی و خصوصیات رفتاری و اشکال گوناگون بصری آنها را به صورت موردی شناسایی و معرفی نماید. از آنجا که صنیع‌الملک از نخستین هنرمندان ایرانی است که به این وجه مهم از پیکره‌نگاری توجه ویژه‌ای نشان داده و با مهارت و چیرگی ستودنی در آثار خود به‌کار برده و از طرفی، سبک و شیوه هنری صنیع‌الملک تأثیر مهمی بر سیر تحول نقاشی ایران در نیمه دوم عصر قاجار داشته است، لذا مطالعه و تمرکز بیشتر بر شاخصه ذکرشده، موضوعی مهم و حائز اهمیت می‌نماید. شناخت عمیق‌تر شیوه‌های هنری نقاشان تأثیرگذاری چون صنیع‌الملک موجب می‌شود تا هنرمندان تجسمی امروز بتوانند با درک و تحلیل بهترِ میراث هنری گذشتگان، از این میراث غنی در جهت تداوم‌بخشی ارزش‌های هنری ایرانی، در شاخه‌های مختلف هنرهای تصویری معاصر بهره گیرند.

روش پژوهش

پژوهش پیش رو، از نوع کیفی و مبتنی بر روش توصیفی- تحلیلی است. شیوه دست‌یابی به اطلاعات، از طریق مطالعه منابع و اسناد کتابخانه‌ای، اینترنتی و آرشیو موزه‌ها است. ابزار گردآوری اطلاعات، فیش‌برداری، یادداشت‌برداری، مطالعه و مشاهده است. نمونه‌های مورد تحلیل از میان آثار تک‌نگاری هنرمند، به صورت هدفمند و بر اساس ویژگی‌های مورد نظر در اهداف تحقیق و نیز یافته‌های ادبیات نظری پژوهش انتخاب شده‌اند. تحلیل نمونه‌ها، به شیوه ترکیب‌محور و بر اساس متدولوژی تحلیل تصویر ژیلیان رُز[۳] انجام شده است. رز، روش تفسیر ترکیب‌محور[۴] را برای توصیف تصاویر انتخاب نموده و آن را روشی سودمند می‌داند؛ زیرا نحوه نگاه بسیار دقیق به محتوا و فرم تصاویر را عرضه می‌کند (رز، ۱۳۹۴: ۸۶). وی ضمن آنکه این روش را جهت توصیف تأثیرپذیری یک تصویر مفید دانسته، همچنین معتقد است که درباره تأثیرات اجتماعی تصویر بر تماشاگر نیز حرفی برای گفتن دارد. رز در تشریح روش تفسیر ترکیب‌محور، نخست به بحث تولید تصویر (تکنولوژی) می‌پردازد. او تولید تصویر را در کنار بحث اصلی ترکیب‌بندی (ترکیب‌بندی به معنای خود تصویر و اجزای تشکیل‌دهنده آن)، موضوعی مورد توجه در روش تفسیر ترکیب‌محور قلمداد می‌کند. رز، بر جایگاه تولید از جنبه‌های وجه اجتماعی آن تأکید می‌کند. اینکه چه کسی اثر هنری را خلق نموده و چه کسی آن را سفارش داده است؟ همچنین این مسئله که خود اثر با چه تکنیک و موادی خلق شده؟ مورد توجه قرار می‌گیرد (همان: ۸۷). اما در کنار این موضوع، مسئله مهم‌تر، خود تصویر (ترکیب‌بندی) است که توجه اصلی تفسیر ترکیب‌محور معطوف به آن است. این بخش، تلقی نگاه خوب از ترکیب‌بندی است که به چند مؤلفه تجزیه می‌شود؛ ۱. محتوا، ۲. رنگ، ۳. نور، ۴. سامان فضایی[۵] و ۵. محتوای عاطفی[۶] (همان: ۱۱۴). بر این اساس، در پژوهش حاضر با استفاده از مؤلفه‌های تفسیر ترکیب‌محور، به توصیف و تحلیل آثار پرداخته می‌شود، اما متناسب با خصلت نمونه‌های انتخابی و همچنین اهداف تحقیق، به دو مؤلفه "محتوا" و "محتوای عاطفی" تأکید بیشتری شده است. رز، "محتوا" را نقطه شروع تفسیر تصویر قلمداد می‌کند که در برخی تصاویر، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. این سؤال که تصویر واقعاً چه چیزی را نشان می‌دهد؟ چنانکه اکتون[۷] مطرح می‌کند «برخی از تصاویر، تفسیری از مضامین با رویدادهای تاریخی، مذهبی، اسطوره‌ای، اخلاقی یا ادبی هستند» (همان: ۸۸ و ۸۹) که باید مورد شناسایی و رمزگشایی قرار گیرند. رز از بین مؤلفه‌ها، بر وجهی که یادآور نوشتن از احساس تصویر است یعنی "محتوای عاطفی" تأکید ویژه‌ای دارد و معتقد است باید به‌طور جداگانه مورد توجه قرار گیرد؛ چرا که خرد کردن یک تصویر به بخش‌های سازنده آن تصویر -سامان فضایی، رنگ، محتوا و نور- لزوماً نگاه تصویر را به‌دست نمی‌دهد، برعکس چیزی که مهم است، فراخوانی مشخصه‌های تأثیرگذار این وجه مهم (محتوای عاطفی) است. استفاده از اصطلاحاتی چون؛ آرامش‌بخش، محتاطانه و یا صادقانه برای روایت یک نقاشی، به وجه محتوای عاطفی تصویر مرتبط می‌شود که جهت توصیف اثر، امری لازم است. رز با اشاره به نظریات سیرل[۸] بیان می‌کند که در بحث محتوای عاطفی، فقط کیفیت خود نقاشی موضوعیت دارد و هر چیز دیگر غیر از آن (کاتالوگ و گالری و غیره)، فاقد اهمیت است (همان: ۱۰۰ و ۱۰۱).

جلوه پیکره انسان در نقاشی ایرانی

نقاشی ایرانی از دیرباز، بر نوعی ساختار زیبایی‌شناختی منسجم استوار بوده است. در این ساختار، مهم‌ترین اصل، فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثالی است. هنرمند ایرانی همواره می‌کوشید تا به جای پرداختن به وجوه عینی طبیعت، به اصل و جوهر صور طبیعت توجه نماید و مخاطب آثار خود را از جمال صوری به سوی جهانی ماورائی رهنمون سازد (پاکباز، ۱۳۹۳: ۶۰۰). در این میان، شکل پیکره انسانی نیز به تبعیت از آن جهان‌بینیِ ماورائی، جلوه‌ای آرمانی و کمال‌گرایانه به خود می‌گیرد. نقاشِ ایرانی بی‌توجه به ویژگی‌های مشخص فردی و بی‌اعتنا به فنون‌شبیه‌سازی، صرفاً بر اساس مجموعه‌ای از معیارهای قراردادی و آرمانی، به ترسیم پیکره‌ها می‌پرداخته است (پولیاکوا و رحیموا، ۱۳۷۵: ۶۹ و ۷۰). این نوع نظام زیبایی‌شناختی در عهد صفویه با برقراری روابط سیاسی و تجاری با ملل غرب و آشنایی با هنر اروپایی، دچار افول می‌شود و بدین ترتیب، نخستین نشانه‌های تأثیرات هنر طبیعت‌گرای غرب بر نقاشی ایرانی ظهور می‌کند.

پیشینه پیکره‌نگاری بر اساس شبیه‌سازی چهره

پیکره‌نگاری بر اساس رسم تصویر افرادِ مشخص در تاریخ هنر ایران، پیشینه‌ای طولانی دارد؛ چنانکه حتی در دوره اسلامی که امکانات چهره انسانی محدودتر شده بود نیز همچنان حضور نقاشی از چهره را می‌توان دید (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۶۱). در مضامین ادبی، نمونه‌های بسیاری می‌توان یافت که به موضوع چهره‌نگاری اشاره شده است؛ مانند داستان اولین دیدار شیرین با خسرو از طریق مشاهده تصویر او، در سروده‌های نظامی گنجوی، یا داستان رقابت دو نقاش

برای آنکه نشان دهند اثر کدام هنرمند واقعی‌تر است (گرابر، ۱۳۹۰: ۴۳). نمونه‌ای دیگر، در خاطرات زین‌العابدین هراتی؛ ادیب قرن هشتم و نهم هق. آمده است که می‌نویسد: هر گاه شاه‌سلطان‌حسین از مصائب و رنج‌ها دلگیر بود، کمال‌الدین بهزاد تصویری از چهره او نقاشی می‌کرد (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۶۱). با وجود این، به نظر نمی‌رسد که آنچه در مورد چهره‌نگاری‌های نقاشان ایرانی در میان داستان‌ها و سروده‌ها به توصیف درآمده، لزوماً شبیه‌سازی به معنای ترسیم عین به عین چهره باشد؛ زیرا بررسی پیکره‌نگاری‌های به جای مانده از دوران مختلف هنر ایران، از نخستین نمونه‌ها تا آثار هنرمندان برجسته‌ای چون کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی، نشان می‌دهد که هنر چهره‌نگاری ایرانی دست‌کم تا اوایل دوران قاجار، به‌طور پیوسته در چارچوب چهره‌نگاری کلاسیک ایرانی حرکت می‌کرد؛ یعنی شبیه‌سازی در آن جایی نداشته است. نخستین نشانه‌های واقعی تلاش برای شبیه‌سازی و بازنمایی بافت‌های طبیعی پیکره و به‌ویژه چهره را می‌توان در آثار هنرمندان نیمه دوم عصر قاجار مشاهده نمود (جلالی جعفری، ۱۳۸۲: ۴۴).

پیشینه پیکره‌نگاری از منظر توجه به بیان ویژگی‌های فردی

نقاشان ایرانی در آفرینش پیکره‌ها، به بازنمایی ویژگی‌های فردی و نمایش حالات عاطفی و احساسی افراد اهمیت چندانی نمی‌دادند. آنها همواره همان اصول زیبایی‌شناختی گذشته را که مبتنی بر نمایش پیکره‌های آرمانی با رخساره‌های بدون حالت و احساس هستند، دنبال می‌کردند. به زعم آرنولد، نویسنده کتاب "نقاشی در اسلام"، در سرتاسر نقاشی ایران، نمونه‌های بسیار اندکی می‌توان یافت که در آنها تلاشی برای نمایش حالات و هیجانات شخصیت‌ها نمایان باشد (Arnold, 1965 به نقل از بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۳۰). چند نمونه از این موارد معدود در هنر دوره ایلخانیان قابل مشاهده است؛ از جمله در نگاره‌های از هم جداافتاده شاهنامه دموت، می‌توان تمایلاتی به نمایش حالات عاطفی انسان مشاهده نمود (پاکباز، ۱۳۸۴: ۶۲). اما نکته مهمی که باید به آن توجه شود این است که نمایش خصوصیات بیانیِ پیکره‌های منفرد اگرچه در نقاشی ایرانی محدود و بسیار کم‌رنگ بوده است، ولی هنرمندِ تصویرگر برای جبران این فقدان، روابط هیجان‌انگیز و احساسی را از طریق ترکیب‌بندی اثر و اعمال تدابیری در انتخاب نوع چیدمان پیکره‌ها در فضای درون‌نگاره، به تماشاگر منتقل می‌نماید (بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۳۱). به‌عبارت‌دیگر، تصویرگر ایرانی، احساسات درونی و عواطفی که در بطن داستان جریان دارند را نه از طریق بازنمایی آنها در تک‌تک شخصیت‌ها، بلکه با ایجاد تمهیداتی خاص در نحوه چینش عناصر بصریِ مختلف، در فضای نقاشی متجلی می‌سازد. این روند، حتی در دوران چیرگی هنر غرب و تا نیمه نخست قاجار همچنان به‌خوبی دنبال می‌شود؛ چنانکه در مکتب پیکره‌نگاری درباری که در این دوره رواج داشت، همواره شاهد چهره‌هایی بی‌حالت و فاقد احساس هستیم (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۷۹). سرآغاز توجه ویژه به خصوصیات بیانی چهره و انعکاس آنها در پیکره را باید در نقاشی‌های نیمه دوم قاجار و به‌طور ویژه در چهره‌نگاره‌های ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک، هنرمند برجسته این زمان، جستجو نمود.

ویژگی‌های نقاشی قاجار

نقاشی قاجار از نظر ماهوی، ترکیبی از چند نگرش فکری است؛ «بدین معنی که از ترکیب چند شیوه اروپایی (متعلق به دوره رنسانس) با شیوه مسوخ (مسخ‌شدهٔ) تفکر ایرانی، نوعی زیبایی‌شناسی تلفیقی پدید آمده است» (جلالی جعفری، ۱۳۸۲: ۲۶). اسکارچیا[۹]، هنر قاجار را واجد سه مشخصه بنیادی می‌داند؛ «جدایی روزافزون فرهنگ ایرانی از سنت عظیم اسلامی در نتیجه تشیع و رقابت با امپراتوری عثمانی، حضور دم‌افزون عناصر هنر مردمی و عامیانه و وابستگی رشدیابنده به تأثیرات هنر غربی» (اسکارچیا، ۱۳۹۰: ۳۵). سبک نقاشی ایرانی در نیمه نخست قاجار، که تحت حمایت دربار فتحعلی‌شاه قرار گرفته و رونق یافت، «آگاهانه از هنر دوره صفوی تأثیر پذیرفت و آن را به گونه جدیدی دگرسان کرد. این هنر ضمناً باستان‌گرا شد و تأثیراتی از غرب پذیرفت» (همان: ۴۲). نقاشی قاجار در این دوره که بیشتر متمرکز بر پیکره‌نگاری از شمایل شاه و شاهزادگان بوده است، سه ویژگی اساسی دارد؛ فقدان ارتباط قطعی با تمدن کهن اسلامی، ورود عناصر غربی و وابستگی به آن و حضور عناصر عامیانه و مردمی (گودرزی، ۱۳۸۴: ۶۷ به نقل از شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۶: ۲۰). آغداشلو، مهم‌ترین رکن هنری این دوره را تحدید سهم شیوه‌های فرنگی در نقاشی می‌داند؛ به عبارتی، «در منظره‌سازی از مقداری سایه‌روشن آن هم به شیوه ایرانی‌شده، بهره گرفته می‌شود ولی در باقی موارد، همچنان عنصر ایرانی فزونی دارد» (آغداشلو، ۱۳۷۸: ۵۷). با مرگ فتحعلی‌شاه، میدان عمل نقاشان درباری در ایران محدود می‌شود و نقاشی دربار که منحصر به نقوش پیکره فتحعلی‌شاه و مجالس صف سلام وزرا و شاهزادگان بود، گسترش و رواج پیشین را از دست می‌دهد. در چنین محیطی، نقاشان «برای حفظ موقعیت و اعتبار هنر خویش هر

یک نهایت تجربه و ذوق خود را در آشکاری جلال و جبروت ظاهری سلطان و صرف وقت در انجام ریزه‌کاری‌ها و نقوش تزئینی نموده بودند» (هادی، ۱۳۶۵: ۱۰۴). تلاش و کوشش بی‌نتیجه‌ای که امکان هر گونه تغییر و نوآوری را ناممکن کرده بود. در این میان، عده‌ای از نقاشان نیز بی‌اعتنا به تفکر و مبانی حاکم بر نقاشی عصر خود، به تصویر کردن مجالس عرفانی و پرداختن به نقاشی گل و بوته روی می‌آورند. در نیمه دوم قاجار با فراگیرتر شدن ارتباطات بین‌المللی و توجه بیشتر هنرمندان و به‌ویژه شخص ناصرالدین‌شاه به مظاهر تمدن غربی و در ادامه با ورود فن‌آوری‌های جدید چاپ و عکس، نقاشی ایرانی تحولی جدید و مسیری تازه را تجربه می‌کند. در همین دوران است که ظهور هنرمندی باذوق، مستعد، متفکر و جستجوگر به نام ابوالحسن غفاری ملقب به صنیع‌الملک، «جنبشی پرثمر در کار نقاشی زمان را باعث می‌شود» (همان: ۱۰۵).

ویژگی‌های پیکره‌نگاری قاجار

هنر پیکره‌نگاری ایران در روند تحول خود در نیمه نخست قاجار به مثابه ابزاری قدرتمند جهت تبلیغ شوکت و قدرت پادشاهی، مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد. شکل انسان در این عهد گرچه متأثر از نگرش واقع‌گرایانه است، اما آن نوع واقع‌گرایی به معنای کاملاً اروپایی دست‌کم تا اواخر دوره نخست قاجار به صورت مطلق، ظهور و بروز نمی‌یابد. در آثار این دوره، به‌ویژه در سبک موسوم به پیکره‌نگاری درباری، نوعی واقع‌گرایی آرمانی جریان دارد. بر اساس رویکرد واقع‌گرایی آرمانی، شخصیت‌سازی و چهره‌نگاری «نه چندان متکی به خصایص فردی بوده و نه کاملاً فارغ از آن. در حقیقت این نوع شخصیت‌سازی که متکی بر همان خصیصه آرمان‌گرایی است، برای هر چهره و پیکره بر اساس جنسیت، جایگاه و طبقه اجتماعی‌اش، خصایص قراردادی خاصی را لحاظ می‌کند» (جهانگرد و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۱۷). رفته رفته از دوره دوم قاجار و از زمان حکومت محمدشاه، گرایش به شبیه‌سازی چهره قابل مشاهده است. در این دوره، دومین تأثیر مهم هنر اروپا بر نقاشی ایران اتفاق می‌افتد و آن زمانی است که ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک، پیکره‌نگار برجسته این عصر، برای تحصیل نقاشی اروپایی راهی ایتالیا می‌شود. او با آثار واقع‌گرا و عکس‌گونه خود، تحول مهمی را در سبک چهره‌نگاری قاجار به وجود می‌آورد؛ جنبشی که بعدها در زمان ناصرالدین‌شاه و در مدرسه هنری دارالفنون دنبال می‌شود (جلالی جعفری، ۱۳۸۲: ۱۱).

صنیع‌الملک و شیوه هنری او

میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک، در حدود سال ۱۲۲۹ ه.ق. در کاشان چشم به جهان گشود؛ پس از طی دوران کودکی و به ثمر رسانیدن تحصیلات مقدماتی، نخستین آموزش‌های هنری خود را در سن پانزده یا شانزده سالگی نزد مهرعلی اصفهانی، نقاش برجسته دربارِ فتحعلی‌شاه، فرا گرفت (ذکاء، ۱۳۷۸: ۵۵۲). مهرعلی خود از برجسته‌ترین هنرمندان زمان و از مهم‌ترین نقاشان مکتبی بود که به "پیکره‌نگاری درباری" معروف شد. ویژگی‌های منحصربه‌فرد این مکتب[۱۰]، در روند شکل‌گیری و پیشرفت هنری ابوالحسن‌خان نقش قابل‌توجهی داشتند. سبک پیکره‌نگاری درباری، در اواخر سده دوازدهم هجری قمری و در نتیجهٔ تجربه‌های فرنگی‌سازی[۱۱] و طبیعت‌گرایی اروپایی پدید آمد (پاکباز، ۱۳۹۳: ۱۴۷). هنرشناسان، این دوره طلایی را «اوج هم‌آمیزی سنت‌های ایرانی و اروپایی» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۵۱) در هنر نقاشی ایران می‌دانند. ابوالحسن‌خان با ذوق و استعداد موروثی، تحت تعلیم استادان خود در چنین مکتبی رشد و پرورش یافت، و از پیکره‌نگاران سرشناس دوران خود شد، به‌طوری که در سال ۱۲۵۸ هق. و در دوره سلطنت محمدشاه قاجار که هنوز جوانی ۲۹ ساله بود، به او اجازه داده شد که تابلوی رنگ‌روغنی از صورت شاه بکشد (تصویر ۱) و بدین واسطه، در ردیف نقاشان دربار قرار گرفته و چندی بعد، لقب نقاش‌باشی دربارِ محمدشاه را دریافت کرد (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۳). وی برای پیشرفت و تکمیل هنر خود در اواخر سلطنت محمدشاه راهی اروپا شد و در هنرستان‌ها و موزه‌های رم، فلورانس، ونیز و واتیکان، به تحصیل نقاشی و بررسی و نسخه‌برداری از آثار هنرمندان ایتالیا پرداخت (همان: ۲۴ و ۲۵). ابوالحسن‌خان طی این دوره، همچنین به آموختن شیوه لیتوگرافی[۱۲] همت گماشت و پس از بازگشت به ایران با مهارت‌هایی که کسب نمود، با دریافت لقب نقاش‌باشی دربارِ ناصرالدین‌شاه، ناظر رشته نقاشی دارالفنون شد (آژند، ۱۳۸۶: ۷۹) و چند سال بعد، ضمن دریافت عنوان صنیع‌الملک، به ریاست دارالطباعه ناصرالدین‌شاه منسوب شد (ذکاء، ۱۳۴۲: ۲۷ و ۲۸).

صنیع‌الملک تحت تأثیر سبک هنرمندان اروپایی، دیدی عینی نسبت به موضوعات پیدا نمود و این در مقابل دید ذهنی و درونی هنرمندان گذشته ایران است (ذکاء، ۱۳۸۲: ۵۵). با وجود این، وی هرگز تحت تأثیر ذهنیت و جهان‌بینی اروپاییان که ریشه در ذهنیت هلنی[۱۳] داشت قرار نگرفت (حسینی، ۱۳۷۷: ۸۳) و در کار خود کوشید تا به تلفیق تازه‌ای از اسلوب تصویری اروپایی و ایرانی دست یابد. بدین

ترتیب، هنرمند ماحصل تجربه‌اندوزی‌ها و آموزه‌های مکتبی و فردی خود از دو اسلوب هنری ایرانی و اروپایی را در شیوه‌ای منحصربه‌فرد از پیکره‌نگاری به منصه ظهور می‌رساند. در این شیوه، شبیه‌سازی پیکره، نمود بارزی دارد. مهارت او در صورت‌سازی و سایه‌پردازی و شبیه‌سازی، بی‌رقیب و ستودنی است. در حقیقت، شیوه شبیه‌سازی، در دوران قاجار و توسط این هنرمند به اوج ظهور رسید (جلالی جعفری، ۱۳۸۲: ۱۱). صنیع‌الملک نه‌تنها در نمایش خصوصیات ظاهری تبحر داشت، بلکه با شناخت مشخصات روحی سوژه‌های خود، آن خصوصیات را با ظرافت و دقت در چهره‌های آنها نمایان می‌ساخت و حالات و سکنات فرد مورد نظر را به بهترین وجه ارائه می‌داد (ذکاء، ۱۳۸۲: ۵۶). وی مشخصات و خصوصیات روحی اشخاصی را که مدل او قرار می‌گرفتند به‌خوبی می‌شناخت و با سادگی عجیبی که مسلماً قدرت دید و دست او را می‌رساند، به تصویر می‌کشید (ذکاء، ۱۳۷۸: ۵۵۹). این ویژگی، از مشخص‌ترین وجوه تأثیر هنر غرب در آثار صنیع‌الملک است. اما در کنار نفوذ هنر غرب، نباید از تأثیر مهم رسانه عکس که در همین زمان‌ها گسترش و رواج یافت غافل شد. عکاسی در کنار سبک‌های اروپایی، «این امکان را پیش آورد تا هنرمند ایرانی بتواند موضوع را با دقت و صحت هر چه تمام‌تر کار کند و به جزئیات روان‌شناختی آن دست یابد» (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۱۲). بررسی‌ها نشان می‌دهند که صنیع‌الملک در خلق بخشی از آثار خود، از این ابزار بسیار سود جسته است (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۶). صنیع‌الملک همچنین از نخستین هنرمندانی است که سوژه‌های نقاشی خود را از محدوده دربار خانواده سلطنتی و طبقه مرفه خارج کرده و پرتره‌نگاری از مردم عادی و در حین انجام کارهای عادی را نیز موضوع نقاشی‌های خود قرار داد. در برخی از پیکره‌نگاری‌های هنرمند، نوعی هزل و طنز که نظایر آن در هنر گذشته دیده نشده بود، مشاهده می‌شود (ذکاء، ۱۳۷۸: ۵۵۹). این نوع شیوه هنری و طنز ماهرانه که در آثار هنرمند مشهود است را می‌توان به‌عنوان «نشانه‌ای در تغییر تدریجی جهان‌بینی هنری او قلمداد نمود. درصورتی‌که او وفادار به استادان و حامیان سلطنتی خود در میان نجبای قاجاری بوده است، می‌توانست دربار و فرهنگ درباریان را نیز به سخره بگیرد» (امانت، ۱۳۹۴: ۲۷۰).

بررسی و تحلیل آثار

پیکره‌نگاره "محمدشاه قاجار"

محمدشاه، نوه فتحعلی‌شاه و سومین پادشاه سلطنت قاجار است. او پس از مرگ فتحعلی‌شاه و پس از سرنگونی حکومت ۹۰ روزۀ ظل‌السلطان در ۱۴ رمضان ۱۲۵۰ هـق. به سلطنت رسید. وی، شخصیتی صوفی‌مسلک داشت و این گرایش‌های صوفیانه که احتمالاً متأثر از وزیر اعظم و رهبر معنوی او حاج‌میرزا آقاسی بود، باعث شد تا محمدشاه نسبت به فتحعلی‌شاه از خویشتن‌شناسی و واقع‌گرایی بیشتری برخوردار باشد (همان: ۲۳۹). تشریفات باشکوه دوران فتحعلی‌شاه در زمان او معتدل‌تر شد. شکست‌های تحقیرآمیز گذشته در جنگ با روسیه و ناکامی محمدشاه در بازپس‌گیری هرات، جایی برای قداست پادشاهی باقی نگذاشتند. این عوامل، تأثیر به‌سزایی در روحیه شاه بر جای گذاشتند. او همچنین در اواخر عمر، از بیماری نقرس شدید و دیگر بیماری‌های مزمن رنج می‌برد (همان: ۲۴۰).

تابلوی محمدشاه (تصویر ۱)، در واقع کهن‌ترین اثر صنیع‌الملک محسوب می‌شود و رقم "چاکر جان‌نثار ابوالحسن ثانی غفاری" را دارد (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۹). پرتره مزبور به شکل نیم‌تنه با تکنیک آبرنگ در تاریخ ۱۲۵۸ هـق. خلق شده است؛ یعنی زمانی که نقاش حدوداً ۲۹ ساله بود و هنوز تحت تأثیر سبک استادان خود چون مهرعلی و دیگر نقاشان اصفهانی قرار داشت. این اثر که به سفارش شخص شاه انجام گرفته است، نقش مهمی را در آینده هنری صنیع‌الملک ایفا می‌کند؛ چرا که بعد از موفقیت در آفرینش آن و مقبول افتادن نزد پادشاه، لقب نقاش‌باشی دربار را از وی دریافت می‌نماید. اثر،

تصویر ۱. صنیع‌الملک، پیکره محمدشاه، رنگ روغن روی بوم، ۱۰۰*۸۰ سانتی‌متر، ۱۲۵۸ ه.ق.، تهران، موزه کاخ گلستان (ذکاء، ۱۳۸۲: ۸۱)

شاخصه‌های قابل‌توجهی از سبک پیکره‌نگاری درباری را با خود همراه دارد. ویژگی‌هایی چون؛ نمایش حالت بی‌تفاوت در چهره با نگاه خیره و مستقیم، شکل ایستادن پیکره که از منظر پرسپکتیو هندسی، معمولاً در سطحی برابر با تماشاگر قرار می‌گیرد، ترکیب رنگ که معمولاً متمایل به رنگ‌های گرم و قرمز هستند، شکل نورپردازی که عموماً فاقد منبع نوری مشخص بوده و نور به‌طور یکسان در تمام تصویر پراکنده است، همه از مشخصه‌های سبک پیکره‌نگاری درباری هستند. اما نکته قابل‌توجه در این اثر، القای دو نوع دریافت متمایز از خصوصیات درونی شاه در ذهنیت تماشاگر است؛ یعنی در عین حال که نوعی فقدانِ حالت و بی‌تفاوتیِ متأثر از سبک پیکره‌نگاری درباری در چهره شاه نمود دارد، به همان نسبت، نمایشی از حالت سکون و آرامش توأم با متانت نیز قابل درک است. این حس وقار و آرامش متفکرانه، با منش و رفتار صوفیانه شاه و نیز شرایط نامساعد روحی و جسمی او قرابت و هماهنگی دارد. قبل از بررسی دقیق‌تر در این موضوع، لازم است به نسخه‌ای همسان با اثر مورد بررسی اشاره شود که سال‌ها پیش از اثر صنیع‌الملک خلق شده است و لذا قضاوت درباره فرآیند تولید اثر توسط صنیع‌الملک را با چالش روبرو می‌کند. نقاشی مورد نظر که تا کنون کمتر مورد توجه قرار گرفته (دست‌کم در میان کتب و مقالات مرتبطی که نگارندگان مطالعه نموده‌اند، اشاره‌ای به این اثر نشده است)، تک‌چهره‌ای از محمدشاه اثر نقاشِ دربار، محمدحسن افشار لال‌باشی[۱۴] است که اکنون در موزه لوور پاریس نگهداری می‌شود (تصویر ۲). این اثر رنگ روغنی، تاریخ ۱۲۵۱ هق. را دارد؛ بنابراین حدود هفت سال پیش از اثر صنیع‌الملک پدید آمده است. مشاهده شباهت‌های بارز بین دو نقاشی، گویای آن است که صنیع‌الملک، تابلوی خود را با الگوبرداری مستقیم از اثر محمدحسن افشار تصویر نموده است. بر این اساس، احتمال اینکه صنیع‌الملک در کنار شاگردی نزد مهرعلی، مدتی را نیز در محضر این هنرمند کسب تجربه نموده باشد دور از انتظار نیست، خصوصاً آنکه شیوه پیکره‌نگاری محمدحسن در قیاس با سبک پیکره‌نگاری مهرعلی، بسیار نزدیک‌تر به علایق و گرایش‌های هنری او بوده است؛ چه بسا حتی صنیع‌الملک از حمایت‌های این هنرمند که سمت نقاش‌باشیِ دربار را نیز داشته، جهت معرفی به محمدشاه و در نهایت راه یافتن به دربار، برخوردار شده باشد. با وجود این، آیا می‌توان گفت که هنرمند در چهره‌نگاری این اثر بدون در نظر گرفتن مهارت‌های شخصی و بی‌اعتنا به جنبه‌های روانی و حالات و سکنات پیکره، صرفاً سعی نموده است تا یک اثر سفارشی را با رونگاری از اثر هنرمندی دیگر به سرانجام برساند؟ با کمی دقت در جزئیات چهره‌نگاری، می‌توان متوجه شد که نقاش در روند تولید این اثر، یک گرته‌بردار صرف نبوده است. در تصویر ۳، بخش بزرگ‌شده‌ای از چهره محمدشاه در هر دو نمونه جهت بررسی و مقایسه بهتر ارائه شده است. ملاحظه می‌شود که اسلوب پیکره‌نگاری و چهره‌پردازی در اثر محمدحسن افشار با وجود تلاش هنرمند برای شبیه‌سازی چهره، اما همچنان یادآور سبک پیکره‌نگاری درباری است.

تصویر ۲. محمدحسن افشار، پیکره محمدشاه قاجار، ۱۵۴*۱۰۴ سانتی‌متر، حدود ۱۲۵۲-۱۲۵۱ ه.ق.، پاریس، موزه لوور (URL: 1)

تصویر ۳. بخشی از تصاویر ۱ و ۲

نشانه‌هایی چون؛ سایه‌پردازی مختصر، منبع نور نامشخص، استفاده از فام گرم و متمایل به قرمز و دقت زیاد در تزئینات و جزئیات لباس و آلات و ادوات و ملحقات آن، همه نشانه‌های وجود این وابستگی هستند.

در اثر صنیع‌الملک ضمن مشهود بودن نشانه‌هایی از سبک پیکره‌نگاری درباری، اما در مورد چهره‌پردازی، با پدیده‌ای بدیع و نو روبرو هستیم. در اینجا قدرت و مهارتی که وی در سایه‌پردازی چهره به شیوه نقطه‌پردازی به نمایش می‌گذارد، می‌تواند نقطه قوت و عامل تمایز اثر او با اثر محمدحسن افشار و شاید تمامی نقاشان پیش از او باشد. صنیع‌الملک با کاربست ماهرانه تکنیکِ پرداز به شکلی تحسین‌برانگیز به بازآفرینی دقیق اجزای صورت همت گماشته است. تأکید بر سایه‌پردازی در جزئیاتِ عناصر بصریِ چهره به‌ویژه چشم‌ها باعث شده است که مخاطب با نگاه به تابلوی صنیع‌الملک، آن گیرایی و جذبه‌ای را که برازنده یک مقام پادشاهی است بیشتر درک نماید. بعدنمایی حاصل از تکنیک نقطه‌پردازی، در نمایش بهتر خصوصیات ظاهری و درونی چهره محمدشاه کمک شایانی نموده و به همین دلیل است که با مقایسه دو اثر، حس و احوالی که از رخساره محمدشاه در تابلوی صنیع‌الملک جاری است، سرزنده‌تر و از حیث نمایش احوال درونی پیکره، بسیار موفق‌تر است. اما هنرمند علاوه بر چهره‌پردازی، در انتخاب ابعاد پیکره و نوع پوشش شاه نیز به جنبه‌های شخصیتی و روانی او و نیز شأن و منزلت سوژه در کسوت یک پادشاه توجه ویژه داشته است. برای درک این موضوع، نخست نسبت اندام به سرِ پرتره و همچنین نسبت ابعاد پیکره با قاب تصویر در دو اثر مورد مقایسه قرار می‌گیرد. در تابلوی صنیع‌الملک، هنرمند با بزرگ‌نمایی در ترسیم اندام و نمایش شانه‌هایی فراخ، تلاش نموده تا متناسب با موقعیت و جایگاه سیاسی و اجتماعی سوژه خود، تصویری از پادشاهی باابهت و باوقار را به نمایش بگذارد. همچنین، فضای قابل‌توجهی که پیکره در قاب تصویر اشغال نموده، در انتقال این احساس، بسیار مؤثر بوده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، این نسبت به حدی است که بخش‌هایی از پیکره از مرزهای تابلو خارج شده‌اند. این در حالی است که در اثر محمدحسن افشار، ابعاد اندام در اندازه طبیعی و حتی نسبت به ابعاد سر، اندکی کوچک‌تر ترسیم شده‌اند و فضایی که در قاب تصویر اشغال نموده، به مراتب کمتر است. صنیع‌الملک در انتخاب لباس نیز ظرافت و دقت قابل‌توجهی نشان داده است. او شاه را با کج‌کلاه مشکی ماهوتی و جقه بزرگ الماس‌نشان با پر و جبه‌ای ایرانی بر روی یک یونیفرم نظامی اروپایی که دکمه‌های آن کاملاً بسته شده، همراه با پاپیون قرمز و سگک کمربندی اروپایی به نمایش گذاشته است (امانت، ۱۳۹۴: ۲۴۰). انتخاب جامه غربی توسط هنرمند، نشان از آگاهی او نسبت به سلیقه و علایق شاه دارد؛ چرا که به استناد نوشته‌های تاریخی، محمدشاه همواره علاقه داشت هنگام نقاشی شدن، او را در یونیفرم غربی به تصویر درآورند (ریشار، ۱۳۶۹: ۲۰۵ به نقل از لعل شاطری و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۹۲). از طرفی دیگر، هم‌نشینی دو جامه ایرانی و اروپایی بر تن شاه می‌تواند در نگاهی عمیق‌تر، مفاهیمی کنایه‌ای و طعنه‌آمیز را نیز در خود مستتر داشته باشد؛ نمایشی از بلاتکلیفی و دوگانگی شاه در برهه حساسی از تاریخ ایران که در آن، تقابل بین سنت و تجدد در تمام جوانب زندگی شاه و جامعه تحت حاکمیت او و در بالاترین شکل در حال روی دادن است. در این میان، گاهی تعلق خاطر به هر دو جریان و تقلید و استفاده نامتناسب از محصولات دو اسلوب، تصویری نامأنوس و هجوآمیز را در ذهن و نگاه مخاطب شکل می‌دهد. با بررسی و واکاوی این وجوهِ ظریف و پنهان در پیکره‌نگاره، می‌توان به زیرکی و مهارت هوشمندانه هنرمند در استفاده از تمهیدات منحصربه‌فرد، جهت بازنمایی خصوصیات شخصیت‌ها، فراتر از نمایش ظاهری او پی برد. توجه به این شاخصه‌های ظریف اما مهم است که صنیع‌الملک را از هنرمندان معاصر خود متمایز و برجسته ساخته است.

پیکره‌نگاره "حاجی‌میرزا آقاسی"

حاجی‌میرزا عباس ایروانی معروف به میرزا آقاسی، آخرین صدر اعظم محمدشاه بود؛ او این مقام را بعد از قتل قائم‌مقام در صفر ۱۲۵۱ هق. به‌دست آورد. وی در گذشته، به‌عنوان معلم نوادگان فتحعلی‌شاه گمارده شده بود و همین کلاس‌ها، نقطه آغاز آشنایی او با محمدشاه شد. این نزدیکی تا جایی پیش می‌رود که بعدها شاه علاوه بر اعطای مقام صدر اعظمی، وی را مراد و رهبر معنوی خود نیز قرار می‌دهد. در اسناد و نوشته‌های تاریخی، حاج‌میرزا آقاسی، مردی زیرک، ناقلا، کج‌اندیش، بیگانه‌پرست و حیله‌گر، توصیف شده است. فریدون آدمیت در کتاب "امیرکبیر و ایران" درباره او می‌نویسد: «حاج میرزا آقاسی در فن حکومت ناشایست و در عین حال بامبول‌زن و جاه‌طلب بود» (آدمیت، ۱۳۶۲: ۱۹۳). زمانی که امیرکبیر در کنفرانس ارزنه‌الروم در دفاع از منافع ایران مشغول گفتگو و رایزنی با سیاستمداران عثمانی بود، در ایران میرزاخان آقاسی که سمت صدر اعظم را داشت، هر جا که اقدامات وطن‌پرستانه او را خوشایند ذائقه و منافع خود نمی‌دید، نامه‌های تند عتاب‌آمیزی به وی می‌نوشت؛ اما این نامه را نه مستقیم و محرمانه، بلکه به صورت سرگشاده و با واسطه سفرای روس و انگلیس به دست امیرکبیر می‌رساند.

او آدم ناقلایی بود و احتمالاً عیب این کار را می‌دانست، اما یک نوع کلک و نیرنگ خاصی در کار او بود که ریشه آن را باید در تحلیل روانی وی کاوش کرد. شیوه برخورد او در سایر مسائل سیاسی هم به همین منوال بود (همان: ۱۲۰). اوژن فلاندن[۱۵]، نقاش و معمار فرانسوی که در دوران محمدشاه به ایران آمده بود نیز بسیار دقیق خصوصیات ظاهری و اخلاقی حاج‌میرزا آقاسی را برشمرده است. وی، او را شخصی دارای بینی دراز و خمیده با دهانی بدون دندان معرفی می‌کند که چند موی بدرنگ، سبیل او را تشکیل می‌دهد:

«پلک یک چشمش خوابیده اما تیز و خیره است. حالتش ظریف لیکن بسیار زیرک و یک نفر ایرانی حقیقی است. گرچه طبعش حاضر نبود توافق اروپائیان را قبول کند و لیکن چنین وانمود می‌کرد که علاقه تام به اروپائیان دارد... تقدسش خشک و به‌مانند زائری که از مکه بیاید پیوسته خود را به عبادت وا می‌دارد و هیچ به فکر سیاست و حکمرانی نبوده خودفروشی و تکبرش بنظر عموم رسیده و یکی از بلندپروازی‌هایش این است که خود را توپچی ماهری می‌داند» (فلاندن، ۲۵۳۶ :۱۳۷).

دست‌کم سه اثر از صنیع‌الملک با امضای ابوالحسن غفاری و با موضوع پرتره حاجی‌میرزا آقاسی به‌دست آمده است. هر سه نسخه، تاریخ ۱۲۶۲ ه.ق. را دارند و به جز تفاوت‌های اندک در جزئیات که در ادامه اشاره خواهند شد، تقریباً مشابه هم تصویرسازی شده‌اند. بنا به اظهارات یحیی ذکاء، یکی از سه نسخه مزبور، در موزه هنرهای شرقی مسکو نگهداری می‌شود. وی، اثر موجود در موزه مسکو را چنین توصیف می‌کند:

«در تصویر آبرنگی که بر روی کاغذ اجرا شده، حاجی آقاسی با کلاه بلند کبودرنگ، قیافه سوخته و پرچین و چروک با چشمانی بی‌حال و ریش‌بزی سفید دوشقه و کوسه، عبای سفید با حاشیه سرخ و کلیجهٔ ترمهٔ بته جقهٔ لاکی و سبز و زرد، نشسته بر روی صندلی نقاشی شده است. در یک دست، عصای سرنقره و در دست دیگر، تسبیحی بلند گرفته است» (ذکاء، ۱۳۸۲: ۲۲).

ذکاء همچنین در مورد نسخه مشابه دیگر توضیح می‌دهد که تصویر آن اثر، در مقاله مهدی بهرامی آورده شده است. اثر مورد نظرِ دوم همان است که در تصویر ۴ مشاهده می‌شود. بهرامی این اثر را چنین توصیف می‌کند:

«در این تصویر، میرزا آقاسی، پیکره سالخورده خود را در زیر قبای ترمه و جبه گشادی پنهان کرده و به یک دست عصای وزارتی و به دست دیگر نامه گرفته است. حرکات عضلات چهره و چین و خم بشره، ریش سفید و چشمان تنگ و ریز، حالت فرسودگی و رنجوری او را نمایان می‌سازند. این تصویر بی‌گفتگو، یکی از شاهکارهای فن شبیه‌سازی در ایران محسوب شده و سازندهٔ آن کمتر به این وضوح، نکات دقیق معنوی چهره را بیان کرده است» (بهرامی، ۱۳۲۰: ۳۳).

بر اساس روایات یحیی ذکاء از نسخه موجود در موزه شرق‌شناسی و مقایسه آن با توصیفات نقل‌شده از مهدی بهرامی درباره نسخه دوم (تصویر ۴)، مشخص است دو نسخه مزبور، مشابه هم بوده‌اند و تنها تفاوت موجود احتمالاً مربوط به طراحی حالت دست‌های حاج‌میرزا آقاسی است؛ زیرا در یک جا نامه و در جای دیگر، تسبیح در دست دارد. اما اثر مشابه سوم که در تصویر ۵ ارائه شده، هم‌اکنون در کتابخانه ملی لندن نگهداری می‌شود. در این تابلو که با تکنیک آبرنگ نقاشی شده است، تصویر نیم‌تنه حاج‌میرزا در موقعیتی هم‌سطح با مخاطب و با نگاهی خیره به او، با زاویه تمام‌رخ، نشسته بر روی صندلی که تنها گوشه کوچکی از آن پیدا است، در حالی که در دست چپ عصا و در دست راست تسبیحی جای گرفته، به نمایش درآمده است. او کلاه سیاه بلندی بر سر دارد و عبای سفید و کلیجهٔ گشاد ترمه‌ای با نقوش بته‌جقه‌ای بر تن کرده است. از نظر نورپردازی، همچون دیگر آثار هنرمند، منبع نور مشخصی در نظر گرفته نمی‌شود و از نظر انتخاب پالت رنگی، چیرگی رنگ‌های با فام آبی، اثر را از شیوه رایج رنگ‌گذاری در سبک پیکره‌نگاری درباری متمایز ساخته است. با توجه به توصیفات یحیی ذکاء می‌توان متوجه شد که اثر

تصویر ۴. صنیع‌الملک، حاجی‌میرزا آقاسی، ۱۲۶۲ هق، (URL: 2).

اخیر از هر لحاظ، مشابه همان نسخه‌ای است که در موزه هنرهای شرقی مسکو نگهداری می‌شود. حال با این توضیحات، ویژگی‌های بصری آثار، با تمرکز بر خصوصیات چهره‌نگاری و تدابیر به‌کار گرفته‌شده توسط هنرمند در نمایش جنبه‌های رفتاری و روان‌شناسانه سوژه، مورد بررسی قرار می‌گیرند.

با مقایسه اظهارات فلاندن در باب خصوصیات ظاهری حاج‌میرزا و چهره ترسیم‌شده او توسط صنیع‌الملک، ملاحظه می‌شود توصیفات فلاندن با روایت تصویری صنیع‌الملک از ظاهر حاج‌میرزا، بسیار هماهنگ و نزدیک هستند. نشانه‌هایی چون؛ بینی بلند و خمیده، پلکِ چپِ افتاده و نگاه خیره، با دقت در اثر هنرمند بازآفرینی شده‌اند. لب‌های جمع‌شده شخصیت و نزدیکی بیش از حد بینی و دهان، گویای بی‌دندان بودن صدر اعظم است. همچنین، از مقایسه خصوصیات اخلاقی و رفتاری حاج‌میرزا با تصویر پرتره او، می‌توان به مهارت و توانایی هنرمند در تصویر نمودن خصوصیات روانی سوژه خود پی برد. صنیع‌الملک در جهت بازنمایی هر چه بهتر ویژگی‌های روانی سوژه، به تمام عناصر بصری چهره و اجزای پیکره به یک اندازه توجه می‌کند. بدین ترتیب، دهان، بینی و گوش‌های پیکره همان اندازه برای او اهمیت دارند که چشم‌ها و ابروان او. با این نگاه، ممکن است تنها یک عنصر بصری به‌ظاهر بی‌اثر در پیکره، نقشی به‌مراتب پراهمیت‌تر از دیگر اعضای مهم پیکره همچون چشم‌ها و بینی و دهان، در جهت نمایش خصوصیات پنهانی شخص، ایفا نماید. در پرتره حاج‌میرزا، هنرمند، این توجه و اهمیت ویژه را به شکل گوش پرتره قائل می‌شود. همان‌طور که می‌بینید، گوش چپ حاجی‌میرزا در اثر فشار کلاه به پایین خم شده است، اما هنرمند بدون دست بردن به شکل غیرمتعارف گوش و تصویر کردن عین به عین آن روی کاغذ، از این ویژگی چهره در جهت کمک به ارائه تصویری گویاتر از خصوصیات درونی سوژه بهره می‌گیرد (تصویر ۶). همچنین، با مقایسه دو اثر مشاهده می‌شود که هر دو نگاره، در عین داشتن شباهت کلی، تفاوت‌های ظریفی را نیز در جزئیات چهره دارا هستند.

هنرمند به فراخور شرایط و موقعیت ارائه هر اثر و متناسب با جایگاهی که شخصیت از آن منظر به تماشاگر معرفی می‌شود، تدابیر متفاوتی را در نحوه بازنمایی عناصر چهره، اندام و لباس به‌کار می‌بندد. او با تأکید مضاعف بر یک یا چند ویژگی بصری خاص در هر اثر، ابعاد متفاوتی از خصایل و ویژگی‌های روانی و اخلاقی پیکره را به نمایش می‌گذارد. برای مثال در تصویر ۵، حاج‌میرزا آقاسی با تسبیحی در دست، در کسوت یک روحانی و شخصیت مذهبی ظاهر شده است. با توجه به نوشته‌های پیشین مشاهده می‌شود ویژگی‌هایی که فلاندن درباره شخصیت مذهبی حاج‌میرزا برشمرده، به‌خوبی در چهره‌پردازی هنرمند قابل شناسایی هستند. در تصویر ۴ اما وی با نامه‌ای در دست، در مقام یک شخصیت سیاسی ظاهر می‌شود. بنابراین، هنرمند نیز متناسب با موقعیت جدید و جایگاهی که شخص از آن منظر معرفی می‌شود، بخشی دیگر از خصوصیات پنهانی شخصیت او را آشکار می‌سازد. در اینجا آنچه در مورد خصوصیات شخصیتی و منش رفتاری صدر اعظم در جریان مذاکرات ارزنه‌الروم آمد، می‌تواند معیاری

تصویر ۵. منسوب به صنیع‌الملک، حاج‌میرزا آقاسی صدر اعظم، آبرنگ روی کاغذ، ۲۰ * ۱۵ سانتی‌متر، ۱۲۶۲ هق.، لندن، کتابخانه بریتانیایی (ذکاء، ۱۳۸۲: ۸۳)

تصویر ۶. بخشی از تصاویر ۴ و ۵

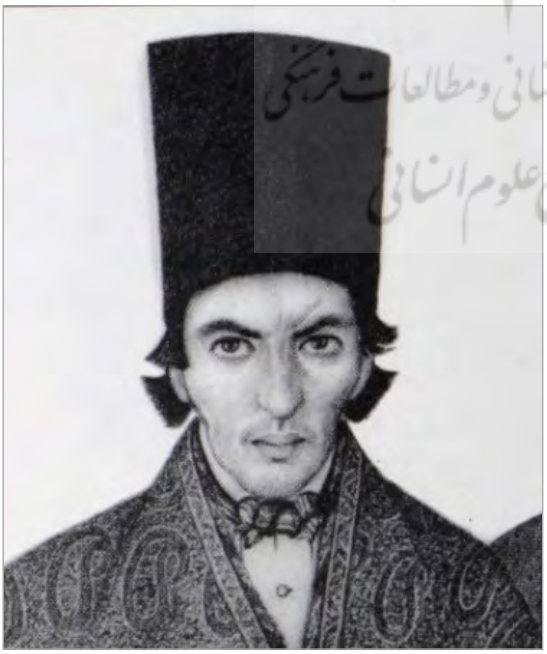
مناسب برای مقایسه ویژگی شخصیتی او در دنیای واقعی با آنچه از دیدگاه هنرمند تصویر شده است، قرار گیرد. آن‌گونه که از نوشته‌های تاریخی درک می‌شود، صنیع‌الملک خود از حامیان سیاست‌های امیرکبیر بود؛ این موضع هنرمند را همچنین می‌توان از طریق خوانش برخی از آثار او پی برد.[۱۶] سیاست‌های وطن‌پرستانه امیرکبیر نیز در بسیاری جهات در تقابل با سیاست‌های منفعت‌طلبانه حاج‌میرزا آقاسی قرار داشتند. با توجه به تاریخ خلق اثر و هم‌زمانی آن با مذاکرات ارزنه‌الروم[۱۷] مشخص می‌شود که صنیع‌الملک اثر خود را در بحبوحه این مذاکرات مهم اجرا نموده است. بنابراین احتمالاً هنرمند در جریان اتفاقات و رفتارها و عکس‌العمل‌های حاج‌میرزا آقاسی در مواجهه با مذاکرات قرار داشته و بدین ترتیب، او همان خصایصی را که از شخصیت حاج‌میرزا آقاسی درک نموده، در اثر خود منعکس کرده است.

همان‌طور که ملاحظه شد در آثار صنیع‌الملک، پیکره هر فرد، بازتاب مجموعه‌ای از خصوصیات ظاهری و روحیات، خلقیات و خصائل روانی فرد است. مهارت صنیع‌الملک در این مقوله به‌گونه‌ای است که حتی بدون هیچ‌گونه شناخت قبلی از یک پیکره نیز می‌توان به شخصیت درونی او پی برد. در تصاویر ۷ و ۸، دو نمونه دیگر از آثار هنرمند که واجد همین ویژگی است مشاهده می‌شوند.

پیکره‌نگاره "تقی‌خان بی‌قواره"

نمونه منتخب پایانی (تصویر ۹)، یک پیکره‌نگاره گروهی با محوریت شخصیتی به نام "تقی‌خان" است که یادداشتِ زیرِ اثر، او را "پسر محمدعلی‌خان سرهنگ قورخانهٔ مبارکه" معرفی می‌کند و همچنین در توضیح تاریخ و مکان اثر نوشته شده است: "این شکل‌ها را هنگامی که سرکار بندگان اعلیحضرت قدرقدرت اقدس همایون شاهنشاهی روحی و روح‌العلمین فداه در چمن سلطانیه تشریف فرما بودند در سنه ۱۲۷۶ حسب‌الامر میرزا ابوالحسن صنیع‌الملک کشیده‌اند". تقی‌خان ملبس به پوششی ساده و یک‌دست شامل یک پیراهنِ بلندِ بی‌یقه تکمه‌دارِ بدون طرح و نقش و شلوار گشاد با پرچین که در قسمت مچ پا جمع شده، نمایش داده شده است. این اثر نیز مشابه اکثر پیکره‌نگاره‌های هنرمند، با تکنیک آبرنگ کار شده است. او پیکره فربه تقی‌خان را در وسط قاب به تصویر کشیده، در حالی که اطراف وی را پیکره پنج کودک از شاهزادگان و غلام‌زادگان احاطه نموده است. واقع شدن شخصیت اصلی به صورت تمام‌رخ و دقیقاً در وسط کادر و نوع چیدمان کودکان در اطراف او، یک ترکیب‌بندی متقارن را درون کادر شکل داده است. هنرمند با انتخاب رنگ‌های قرمز و آبی برای لباس‌های پیکره‌های دو سوی سوژه، بر این تقارن، تأکید دوباره‌ای نموده است. پیکره‌ها قسمت عمده فضای درون قاب را به خود اختصاص داده‌اند. پس‌زمینه

تصویر ۷. صنیع‌الملک، میرزا علی‌اکبر قوام‌الملک شیرازی، آبرنگ و طلا روی کاغذ، ۳۲/۵*۲۲/۵ سانتی‌متر (ذکاء، ۱۳۸۲: ۹۲)



تصویر ۸. صنیع‌الملک، شاهزاده جلال‌الدین‌میرزا احتشام‌الملک، چاپ سنگی (ذکاء، ۱۳۸۲: ۷۲)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اثر، خالی و فاقد هر گونه عنصر بصری است؛ گویی افراد پشت به پرده سفیدی جهت عکاسی شدن قرار گرفته‌اند. هنرمند، اسم هر کودک را در بالای سر او رقم زده است. این امر مشخص می‌کند که صنیع‌الملک، در شبیه‌سازی و بازنمایی چهره، تنها به سوژه اصلی بسنده نکرده و چهره تمام اشخاص از جمله غلام‌زادگان را به صورت منفرد مورد توجه قرار داده است. بنابراین در اثر، نشانه‌های اهتمام هنرمند به طراحی افراد معمولی خارج از دایره پادشاهان و اشراف دیده می‌شوند؛ مشخصه‌ای که در برخی آثار دیگر هنرمند نیز مشاهده می‌شود و در واقع، از ویژگی‌های کار او است. یکی از خصوصیات شخصی صنیع‌الملک، طبع شوخ و هزل‌آمیز او است که بازتاب این خصیصه را می‌توان در آثار وی ملاحظه نمود. این ویژگی در اثر مزبور به‌وضوح قابل مشاهده است. هنرمند در اینجا اندام نامتناسب تقی‌خان را مورد توجه قرار داده است. او با اغراق در هیکل فربه و قامت کوتاه پیکره، حالتی مضحک و کاریکاتورگونه به شخصیت بخشیده است. کمربندی که در بدن گوشتالود پیکره فرو رفته، پاهایی که با حالتی غیرمعمول رو به بیرون واقع شده، جامه گشاد و پرچینی که بر تن سوژه است، همه در جهت کمک به معرفی خوی و سرشت شخصیت، با چاشنی از طنز و هزل انتخاب شده‌اند. شخصیت‌پردازی شاهزادگان و غلام‌بچه‌گانی که اطراف تقی‌خان را در برگرفته‌اند نیز در راستای کمک به انتقال این مفهوم تصویر شده است. کودکان بی‌محابا و بدون احساس ترس از پیامد ماجرا، در حال تمسخر تقی‌خان هستند. هنرمند به‌خوبی توانسته این حس خوشحالی بی‌آلایش کودکانه را به تصویر بکشد. چهره خندان و مهیج آنان در تقابل با چهره جدی تقی‌خان و بی‌تفاوتی او به اتفاقات پیرامون با نگاهی خیره به روبرو، تناقضی طنزآلود و هزل‌آمیز را در کل صحنه نقاشی حاکم نموده است. یادداشت زیر اثر اشاره می‌کند که طراحی تقی‌خان بنا به امر شاه انجام گرفته است. ناصرالدین‌شاه شخصاً فردی بذله‌گو بوده و روحیه‌ای شوخ‌طبع داشته است. این خصیصه را می‌توان از لابه‌لای خاطره‌نوشته‌های شاه، برخی آثار عکاسی که در اندرونی گرفته شده‌اند و همچنین از میان دست‌نوشته‌های کوتاهی که در پشت برخی از آن عکس‌ها رقم زده، درک نمود. با این حال، آیا باید چنین نتیجه گرفت که شخصیت نمایش داده‌شده، بازتابی از نگاه و نظر شاه نسبت به تقی‌خان بوده و هنرمند نیز صرفاً انعکاس‌دهنده این نگاه و نظر؟ بررسی نمونه آثار دیگر هنرمند تأیید می‌کند که نمی‌توان روحیه شوخ‌طبعی خود هنرمند و توانایی او در نمایش این خصیصه در آثار وی را نادیده گرفت، اما از آنجا که یادداشت روی اثر، تقی‌خان را فرزند یکی از نظامیان بلندمرتبه قورخانه ناصرالدین‌شاه معرفی کرده است، لذا این جسارت هنرمند در نمایش وجه طنزآلود و هزل‌آلود شخصیت یک نظامی‌زاده را می‌توان به حمایت و تشویق شخص شاه مرتبط دانست. در تصویر ۱۰، یک نمونه دیگر از آثار هنرمند که معرف همین نوع نگاه او بوده، ارائه شده است. با مقایسه دو اثر، تمهیدات متفاوت هنرمند در انتخاب شیوه طراحی شخصیت‌ها جهت بیان مفهومی طنزآمیز در آنها قابل بررسی است. در اثر تقی‌خان، هنرمند، چهره او را با حالتی واقع‌گرا و با رعایت تمام تناسبات چهره به تصویر کشیده است. حتی نوعی بی‌تفاوتی در چهره که یادآور چهره‌نگاری مرسوم در سبک پیکره‌نگاری درباری بوده، نمایان است. او در اینجا با تمرکز به بخش اندام پیکره، بار طنزآمیز شخصیت را در آن قسمت اعمال نموده است. ولی در اثر اخیر، هنرمند با تغییر در تناسبات چهره و اغراق در ابعاد و اجزای صورت و قرار دادن آنها در اندامی کوچک‌تر از تناسبات طبیعی، ماهیتی کاریکاتورگونه به شخصیت بخشیده است و بدین ترتیب، نوعی دیگر از شیوه بازنمایی خصوصیات درونی شخص در قالب بیانی طنزآمیز و هزل‌آمیز را ارائه نموده؛ شیوه‌ای که تا قبل از او در هنر نقاشی ایرانی سابقه و نظیر نداشته است و امروزه در هنر کاریکاتور، روالی معمول محسوب می‌شود (جدول ۱). مهارت صنیع‌الملک در چهره‌نگاری و توانایی او در استفاده مناسب و به‌جا از تغییر تناسبات صورت، متناسب

تصویر ۹. صنیع‌الملک، تقی‌خان (بی‌قواره)، آبرنگ روی کاغذ، ۴۷/۳*۳۸/۵، تهران، کاخ‌موزه گلستان (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۴۹)

با نگاه، مقصود و مفهومِ مورد نظرِ هنرمند، بسیار قابل توجه است. برای مثال در تصویر ۱۱، تماشاگر با نوعی دیگر از به‌هم‌ریختگی تناسبات چهره مواجه می‌شود، ولی این عدم تناسب به هیچ وجه حس طنز و تمسخر را منتقل نمی‌کند، بلکه تنها روایتگر وجود یک نقص طبیعی در چهره است و حتی می‌تواند حسی از ترحم و دلسوزی را در مخاطب برانگیزد. این نوع انتخاب‌های هوشمندانه و ظریف در طراحی چهره، از نکات مهمی است که تنها به دست یک چهره‌نگار ماهر و توانمند قابل انجام است.

جدول ۱. نتایج حاصل از بررسی و تحلیل کیفی آثار از منظر بازنمایی شخصیت

عنوان اثر	تدابیر بصری هنرمند	جلوه‌های خصوصیات فردی	نسبت تطابق با اطلاعات تاریخی و دیدگاه هنرمند
محمدشاه	۱. تأکید بر ویژگی‌های برجسته رخساره، با سایه‌پردازی چهره به روش نقطه‌گذاری، که به‌ویژه در پرداخت چشم‌ها قابل توجه است، ۲. انتخاب هدفمند در نوع پوشش مدل، با نمایش البسه به شکل ترکیبی از جامه غربی (یونیفرم، پاپیون و سگک کمربند) و ایرانی (کج کلاه، جقه الماس‌نشان و جبه)، ۳. تغییر در ابعاد بدن: بزرگ‌نمایی در ترسیم اندام و نمایش شانه‌های فراخ به‌طوری که بخش‌هایی از پیکره از مرزهای تابلو خارج می‌شوند.	- نمایش جلال و شوکت شاهانه و منش صوفیانه - اشاره تلویحی به شرایط سیاسی و اجتماعی شاه و جامعه روزگار هنرمند	- هماهنگ با اطلاعات تاریخی – بازتابی از نگاه و اندیشه هنرمند
حاجی‌میرزا آقاسی	۱. تأکید بر عناصر فرعی چهره همچون؛ شکل گوش و چین و شکن رخساره: در حالی که شکل گوشِ مدل بر اثر سنگینی کلاه تاخورده است، اما نقاش بدون دخالت در فرم گوش، آن را به همان صورت که دیده، بر روی کاغذ بازآفرینی نموده است. هنرمند همچنین بر چین و شکل بشره، تأکید ویژه‌ای داشته است، ۲. ترسیم اندامی‌استخوانی و نحیف: نقاش، سر پیکره را کوچک‌تر ترسیم نموده و همچنین عرض شانه کوچک و باریک انتخاب شده است (برعکس پرتره محمدشاه). وی همچنین لاغری و نزاری مدل را در تنها عضو نمایان بدن، یعنی دست‌ها، به‌خوبی منعکس نموده است، ۳. به‌کارگیری تمهیدات بصری متفاوت با توجه به موقعیتی که سوژه از آن منظر به تماشاگر معرفی می‌شود: هنرمند در یک تابلو با قرار دادن نامه‌ای در دست حاج‌میرزا، او را در کسوت یک شخصیت سیاسی و در تابلوی مشابه دیگر با جایگزین کردن نامه با تسبیح، وی را در جایگاه یک شخصیت مذهبی معرفی می‌نماید. هنرمند در عناصر چهره نیز متناسب با موقعیت مورد نظر، تغییراتی اعمال نموده است.	- نمایش شخصیتی زیرک، متکبر، حیله‌گر با ظاهری فرسوده و رنجور - بازنمایی شخصیت از دو منظر: ۱. در کسوت روحانی متظاهر و جاه‌طلب، ۲. در کسوت سیاستمداری نیرنگ‌باز، خودفروش و متکبر	- منطبق با اطلاعات تاریخی - هماهنگ با اندیشه و گرایش‌های سیاسی هنرمند
تقی‌خان	۱. تغییر در ابعاد بدن: با اغراق در نمایش اندام مدل و نمایش هیکلی فربه و کوتاه‌قامت، ترسیم پاهایی که به شکل نامتعارف رو به بیرون باز شده‌اند. ۲. انتخاب جامه‌ای گشاد و پرچین و کمربندی که در بدن گوشتالود پیکره فرو رفته است، ۳. استفاده هدفمند از عناصر پیرامونی: نمایش غلام‌بچه‌گانی که به شکل متقارن در دو طرف سوژه قرار گرفته و در حال تمسخر او هستند.	- نمایش ویژگی‌های طنزآمیز و کاریکاتورگونه	- هماهنگ با طبع و نگاه هنرمند -بازتاب نظر و دیدگاه سفارش‌دهنده اثر (ناصرالدین‌شاه)

(نگارندگان)

تصویر ۱۰. صنیع‌الملک، شاهزاده خوش‌سیما (احتمالاً کودکی ملک‌آرا، پسر فتحعلی‌شاه) و عمله خلوت جورواجور، آبرنگ روی کاغذ، ۴۰*۳۰ سانتی‌متر، تهران، کاخ‌موزه گلستان (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۵۳)

تصویر ۱۱. صنیع‌الملک، غلام‌حسین‌خان پیش‌خدمت، آبرنگ روی کاغذ، ۱۳*۱۰سانتی‌متر، تهران، گنجینه دوران اسلامی (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۰۶)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

هنر درخشان صنیع‌الملک، در فاصله بین دو دوره مهم هنری قاجار به منصه ظهور می‌رسد. او در بستر مکتب متداول پیکره‌نگاری در عهد فتحعلی‌شاه موسوم به درباری و در محضر اساتید بزرگی چون مهرعلی اصفهانی که خود از مهم‌ترین بانیان و اشاعه‌دهندگان این مکتب بود، پرورش می‌یابد. دگرگونی و تحولات پرشتاب در عرصه سیاست و فرهنگ و به دنبال آن، ظهور پدیده‌های نوین ارتباطی در نیمه دوم قاجار، موجب می‌شود تا جلوه اسلوب سنتی ایرانی در هنر تصویری هر روز کمتر و کمتر شود. در چنین فضایی، صنیع‌الملک، آمیخته‌ای از دو هنر ایرانی و اروپایی، به شیوه‌ای منحصربه‌فرد را مد نظر قرار داد. با مطالعه نحوه کاربست این شیوه تلفیقی در پیکره‌نگاره‌های هنرمند، مشاهده می‌شود که وی در چهره‌نگاری و شبیه‌سازیِ رخساره، از معیارهای سنتی ایرانی فاصله گرفته و مکتب واقع‌گرایی غربی را دنبال می‌کند. اما این تمایل به واقع‌گرایی، محدود به ظاهر مدل‌ها نشده و هنرمند کوشیده است تا واقعیت درونی و خصلت‌های اخلاقی آنها را نیز در پیکره‌نگاره‌ها به نمایش بگذارد. با توجه به یافته‌های پژوهش، صنیع‌الملک را باید از نخستین هنرمندانی دانست که به بیان ویژگی‌های شخصیتی و بازنمایی سلوک اخلاقی و رفتاری مدل‌های خود توجه ویژه داشته است. او برای نمایش این خصوصیات، تدابیر بصری متفاوتی را به‌کار گرفته؛ مثلاً در ترسیم و پرداخت رخساره، ارزش یکسانی را برای تمام اجزای صورت در نظر گرفته است. بدین معنی که وی تنها به پرداختن عناصر برجسته‌ای چون چشم‌ها و بینی و دهان اکتفا

نکرده، بلکه به اجزای دیگری همچون گوش‌ها و یا چین و شکن بشره و ابروان که به‌طور معمول کمتر مورد توجه هنرمندان دیگر بوده، به همان نسبت، ارزش و اهمیت قائل شده است. بدین ترتیب، صنیع‌الملک متناسب با شخصیتِ سوژه مورد نظر و ویژگی‌های منحصربه‌فرد هر چهره، یک یا چند وجه ویژه از اجزای چهره فرد را مورد تأکید قرار داده است. از دیگر تدابیر بصری که هنرمند در جهت بیان و نمایش خصلت‌های درونی مدل‌ها به‌کار گرفته، تغییر تعمدی ابعاد و فرم پیکره‌ها است. وی از این تمهیدات برای نیل به دو منظور بیشترین استفاده را می‌کند؛ نخست، جهت تأکید بر شأن و مقام و جایگاه اجتماعی و سیاسی سوژه با ترسیم اندامی پرهیبت و عریض و دوم، برای نمایش ویژگی‌های هزل‌آمیز، طنزآمیز و کاریکاتورگونه در شخصیت‌ها، با ترسیم اندامی اغراق‌شده، بی‌قواره و فربه و یا برعکس، لاغر و رنجور و نحیف. چنین برخوردهایی با سوژه تا پیش از صنیع‌الملک در هنر نقاشی ایران سابقه نداشته و جسارتی که هنرمند در سنت‌شکنی معیارهای مرسوم از خود نشان می‌دهد، قابل‌توجه و ستایش‌انگیز است. همچنین، با بررسی آثار هنرمند می‌توان نتیجه گرفت که آنچه از شخصیت‌های درونی پیکره‌ها توسط هنرمند نمایانده می‌شود، ضمن انطباق با اطلاعات تاریخی ارائه‌شده، تبلوری از باورها، گرایش‌های سیاسی و اندیشه‌های اصلاح‌طلبانه هنرمند است. او تلاش می‌کند در ورای آثار پیکره‌نگاری شبیه‌سازی‌شده و تصویرسازی‌های خویش، دغدغه‌ها و گرایش‌های سیاسی و نارضایتی خود از وضعیت نابسامان جامعه و حکومت را در قالب تمثیل و کنایه و طنز به زیرکی تمام و با شهامتی ستودنی منعکس نماید؛ به‌طوری که محققان گمان می‌برند مرگ مبهم صنیع‌الملک و حذف ناگهانی نام وی از متون و اسناد تاریخی و از جمله روزنامه‌ای که خود زمانی مسئول چاپ و نشر آن بوده است، نتیجه همین نگرش اصلاح‌طلبانه و گرایش‌های سیاسی او بوده باشد. بدین ترتیب، هنرمند در نمایش خصوصیات درونی شخصیت‌ها، باورها و انگاشت‌های ذهنی خویش از سوژه را با استفاده از تمهیداتی که شرح آنها گذشت به نمایش می‌گذارد. در پایان، امید است که نتایج حاصل از این پژوهش توانسته باشند ضمن روشنگری و تبیین بخش‌هایی از زوایای متفاوت و پنهان هنر تصویری صنیع‌الملک، و راهکارها و تدابیر او در این عرصه، یاری‌رسان و الهام‌بخش هنرمندان امروز در زمینه‌های مختلف هنرهای تصویری واقع شوند.

پی‌نوشت

1. Caricature
2. Miniature
3. Gillian Rose
4. Compositional Interpretation

۵. «همه تصاویر دارای فضایی هستند که به شیوه‌های مختلف، سامان‌دهی می‌شود. دو جنبه مرتبط با این سامان‌دهی باید مورد ملاحظه قرار گیرد: سامان‌دهی فضا در درون یک تصویر و شیوه‌ای از سامان‌دهی فضایی تصویر که موقعیت خاصی از تماشا را به تماشاگر پیشنهاد می‌دهد» (رز، ۱۳۹۴: ۹۱). در مورد اولی، اکتون بحث مفیدی را مطرح می‌کند: به حجم‌های یک تصویر نگاه کنید. این حجم‌ها چگونه نسبت به یکدیگر مرتبط می‌شوند؟ آیا بعضی از حجم‌ها با یکدیگر مرتبط هستند و بعضی دیگر منفک رها شده‌اند؟ درباره خطوط حجم‌ها و اتصالات آن چطور؟ این فضاها رو به چه سویی دارند؟ آیا آنها منحنی‌های ملایم هستند یا تکه‌هایی دندانه دندانه؟ اکنون ببینیم این حجم‌ها در چه فضایی قرار دارند؟ در اینجا بحث پرسپکتیو مطرح می‌شود و جنبه دوم سامان فضایی نیز مورد توجه قرار می‌گیرد؛ یعنی موقعیتِ نگاه (نقطه دید) تماشاگر نسبت به تصویر که با توجه به نوع پرسپکتیو تصویر تعیین می‌شود و تأثیرات متفاوتی را ایجاد می‌کند. بنابراین پرسپکتیو نیز می‌تواند معیاری برای اندیشیدن درباره بازنمایی فضا در هر تصویر معین باشد (همان: ۹۴-۹۱).

۶. اصطلاح "محتوای عاطفی" (Expressive Content)، نخستین بار توسط تیلور (Joshua. C. Taylor) در کتاب "Learning to Look: A Handbook for the Visual Arts" مطرح می‌شود. وی محتوای عاطفی تصویر را «اثر ناشی از ترکیب محتوای موضوعی (Subject Matter) با فرم بصری می‌داند» (رز، ۱۳۹۴: ۱۰۰).

7. M. Akton

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

8. Searle
9. Scarcia

۱۰. در پیکره‌نگاری درباری، پیکر انسان، نقش محوری و اصلی دارد، ولی علی‌رغم بهره‌گیری از اسلوب سایه‌پردازی که سوغات هنر غربی است، تلاشی در شبیه‌سازی چهره دیده نمی‌شود؛ ضمن اینکه این سایه‌پردازی‌ها از قوانین نور و سایه در طبیعت استفاده نمی‌کنند و همچون اسلوب نقاشی ایرانی در آن «نقطه تابش نور یا موضع نور مشخص نیست» (جلالی جعفری، ۱۳۸۲: ۷۱). هدف نقاش، تجسم جلال، وقار و زیبایی مثالی در پیکر آنها است (پاکباز، ۱۳۹۳: ۱۴۷). بنابراین چهره‌ها عاری از حالت‌هایی است که معرف انسان طبیعی یا زمینی است و گرایش به نمایش چهره‌ای آرمانی مشاهده می‌شود (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۷۹). بر این اساس، صورت‌ها اکثراً جدی و بی‌تفاوت هستند (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۵). خنده، گریه یا هیجان در این آثار دیده نمی‌شود. پیکره‌ها که عمدتاً با موضوع شاه و درباریان هستند (مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۱۰ و ۴۱۱)، در هر سن و مقامی که باشند، رخسار پرطراوت و قامت رعنا دارند. چنین است که هرگز گرد پیری بر سر فتحعلی‌شاه نمی‌نشیند و همه جا جوان و نیرومند به نظر می‌آید (پاکباز، ۱۳۹۳: ۱۴۸). آنها در جامگان زربفت و مرواریدنشان و غرق در جواهر و زینت‌ها تجسم یافته‌اند. انتخاب رنگ‌ها نیز گزینشی و محدود به رنگ‌های گرم و فام قرمز به‌ویژه ارغوانی و اخرا است (مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۱۱).

۱۱. فرنگی‌سازی، اصطلاحی است برای توصیف الگوبرداری ناقص از نقاشی اروپایی توسط برخی نگارگران قدیم ایرانی و هندی. اینان، به‌طور سطحی، از شگردهای برجسته‌نمایی و ژرف‌نمایی و گاه حتی از موضوعات و نقش‌مایه‌های اروپایی تقلید می‌کردند (مثلاً علیقلی جبه‌دار). روش فرنگی‌سازی در ایران بیش از دویست سال- از اواخر سده هفدهم/یازدهم هق. تا اوایل سده بیستم/چهاردهم هق.- بسیار متداول بود. با ظهور کسانی چون؛ صنیع‌الملک، علی‌اکبرخان، مزین‌الدوله، موسی و کمال‌الملک، فرنگی‌سازی جای خود را به کاربست دقیق‌تر اصول و قواعد طبیعت‌گرایی داد. نقاشانی چون ابراهیم را می‌توان از جمله واپسین دنبال‌کنندگان این روش به شمار آورد (پاکباز، ۱۳۹۳: ۳۷۱).

12. Lithography
13. Hellenic

۱۴. محمدحسن افشار، از نقاشان دربار فتحعلی‌شاه و محمدشاه بود. او پیش از صنیع‌الملک، لقب نقاش‌باشی را از طرف هر دو پادشاه دریافت کرده بود. گرچه از تاریخ تولد و گذشته هنری وی اطلاع دقیقی در دست نیست، اما می‌دانیم که وی در سده سیزدهم هجری قمری بین سال‌های ۱۲۳۴ تا ۱۲۸۱ هق. فعالیت هنری داشته است (آژند، ۱۳۸۶: ۷۶؛ پاکباز، ۱۳۹۳: ۵۱۷). محمدحسن افشار، از توانایی تکلم بی‌بهره بود (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۶، ج ۲: ۶۹۴).

15. Eugene Flandin

۱۶. در یک نمونه از نگاره‌های داستان هزار و یک شب با عنوان "وقتی خلیفه با جعفر صحبت می‌کند"، می‌توان نشانه‌های آشکاری از دل‌بستگی و دوست‌داری صنیع‌الملک نسبت به امیرکبیر را مشاهده نمود. برای مطالعه بیشتر، رجوع شود به حسینی و محرم‌زاده، ۱۳۹۳: ۳۸-۲۵.

۱۷. کنفرانس ارزنه‌الروم، بیش از چهار سال (ربیع‌الثانی ۱۲۵۹- جمادی‌الثانی ۱۲۶۳) به طول انجامید و پیمان ارزنه‌الروم در سال ۱۲۶۳ ق. بسته شد (آدمیت، ۱۳۶۲: ۶۲).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

- آدمیت، فریدون (۱۳۶۲). **امیرکبیر و ایران**. چاپ هفتم، تهران: خوارزمی.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۶). نقاشان دوره قاجار. *گلستان هنر*، سال سوم (۹)، ۸۱-۷۴.
- آغداشلو، آیدین (۱۳۷۸). **از خوشی‌ها و حسرت‌ها: برگزیده مقاله‌ها ۱۳۷۰-۱۳۵۳**. چاپ دوم، تهران: آتیه.
- امانت، عباس (۱۳۹۴). حمایت دربار و فضای اجتماعی: ابوالحسن صنیع‌الملک و هنر ایرانی‌شدهٔ عصر قاجار. *نقد کتاب هنر*، ۲ (۸)، ۲۸۰-۲۳۵.
- اسکارچیا (۱۳۹۰). **هنر صفوی، زند و قاجار**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران: مولی.
- بهرامی، مهدی (۱۳۲۰). شبیه‌سازی در فن نقاشی ایران. *ایران امروز*، سال سوم (۹ و ۱۰)، ۳۳-۲۹.
- بینیون، لورنس؛ ویلکینسون، ج.و.س و گری، بازل (۱۳۹۶). **تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایران**. ترجمه محمد ایران‌منش، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۴). **نقاشی ایرانی**. چاپ چهارم، تهران: زرین و سیمین.
- ---------- (۱۳۹۳). **دائره‌المعارف هنر**. چاپ چهاردهم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پولیاکوا، ی.ا. و رحیموا، ای (۱۳۷۵). ترسیم انسان در نقاشی ایرانی. ترجمه زهره فیضی، *سوره اندیشه*، ۱ (۷۰)، ۷۵-۶۶.

- جلالی جعفری، بهنام (۱۳۸۲). **نقاشی قاجار، نقد زیبایی‌شناسی**. چاپ اول، تهران: کاوش‌قلم.
- جهانگرد، علی‌اکبر؛ شیرازی، علی‌اصغر و پور رضاییان، مهدی (۱۳۹۴). تبیین نظریه واقع‌نگاری آرمانی در نگارگری قاجار و نسبت پیکره‌نگاری درباری با آن. *کیمیای هنر*، ۵ (۱۹)، ۱۲۲-۱۰۷.
- حسینی، مهدی (۱۳۷۷). میرزا ابوالحسن خان غفاری (صنیع‌الملک). *فصلنامه هنر*، سال هجدهم (۳۵)، ۸۴-۷۵.
- حسینی، مهدی و محرم‌زاده، ناتاشا (۱۳۹۳). بررسی نگارهٔ «وقتی خلیفه با جعفر صحبت می‌کند» از مجموعه هزار و یک شب صنیع‌الملک. *فصلنامهٔ علمی نگارینهٔ هنر اسلامی*، (۲)، ۳۸-۲۵.
- ذکاء، یحیی (۱۳۴۲). میرزا ابوالحسن‌خان غفاری، مؤسس نخستین هنرستان نقاشی در ایران (۲). *هنر و مردم*، سال دوم (۱۱)، ۳۴-۱۶.
- --------- (۱۳۷۸). میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک. *ایران‌نامه*، سال هفدهم (۳)، ۵۶۰-۵۵۲.
- --------- (۱۳۸۲). **زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک**. چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- رز، ژیلیان (۱۳۹۴). **روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر**. ترجمه سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- ریشار، یان (۱۳۶۹). **ایران و اقتباس‌های فرهنگی شرق از ایران زمین**. ترجمه ابوالحسن سرو مقدم، چاپ اول، مشهد: آستان قدس رضوی.
- شیرازی، ماه‌منیر و موسوی‌لر، اشرف‌السادات (۱۳۹۶). بازیابی لایه‌های هویتی در هنر دوره قاجار (مطالعه موردی روی کاشی‌های دوره قاجار). *نگره*، سال سیزدهم (۴۱)، ۲۹-۱۶.
- علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲). **همگامی ادبیات و نقاشی قاجار**. چاپ اول، تهران: یساولی.
- فلاندن، اوژن (۲۵۳۶). **سفرنامه اوژن فلاندن به ایران**. ترجمه حسین نورصادقی، چاپ سوم، تهران: اشراقی.
- فلور، ویلم؛ چلکووسکی، پیتر و اختیار، مریم (۱۳۸۱). **نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: ایل شاهسونِ بغدادی.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۶). **احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی**. چاپ اول، جلدهای ۱ و ۲، تهران: مستوفی.
- گرابر، اولک (۱۳۹۰). **مروری بر نگارگری ایرانی**. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ اول، تهران: آثار هنری «متن».
- گودرزی، مصطفی (۱۳۸۴). **تاریخ نقاشی ایران**. چاپ دوم، تهران: سمت.
- لعل شاطری، مصطفی؛ سرافرازی، عباس و وکیلی، هادی (۱۳۹۵). نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری. *مجله پژوهش‌های تاریخی اسلام و ایران*، سال دهم (۱۹)، ۲۱۰-۱۸۵.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۸). درباره تاریخ نقاشی قاجار. *ایران‌نامه*، سال هفدهم (۳)، ۴۲۲-۴۰۵.
- هادی، محمد (۱۳۶۵). نخستین معلم نقاشی نوین ایران (مروری بر زندگی و آثار میرزا ابوالحسن غفاری صنیع‌الملک). *فصلنامه هنر*، سال ششم (۳۳)، ۱۲۷-۱۰۲.

- Arnold, T. W. (1965). **Painting in Islam**: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture. New York: Dover publications.
- URL 1: www.louvrelens.fr/work/muhammad-shah-qajar-1808-1848-troisieme-souverain-de-la-dynastie-qajare/ (access date: 2021/05/06).

- URL 2: www.iichs.ir/s/5189 (access date: 2021/05/06).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2020/07/01
Accepted: 2020/10/27

Studying the Representation of Personality in the Figure painting of Sani-Ol-Molk

Maryam Kahvand[*] Mohammad Reza Rafizadeh Mozhdehi[**]

Abstract

Abolhassan Ghaffari Kashani, known as Sania Ol-Molk, is a well-known figure painter of the Qajar era and one of the pioneers of realistic portraiture. In drawing the figure, he has used innovative and unique methods inspired by Iranian idealistic art and European realist art. One of the special features of Sani Ol-Molk's figure paintings is his special attention to representing the inner qualities and mental characteristics of individuals; a feature that has not been common in Persian painting before. The purpose of the present study is to identify and retrieve this feature in his artworks. The most important question that forms the basis of this study is How is the representation of personality in Sani-Ol-Molk's figure painting and What kind of visual arrangements has the artist used to better display these features? Accordingly, by selecting samples of the Sani-Ol-Molk's figure paintings, the descriptive-analytical method, how the representation of characters and their internal characteristics, are studied. The results of the study show that the issue of paying attention to the hidden and intrinsic aspects, as well as paying attention to the facial features of the individuals, has been of great importance to the artist. In displaying these traits, he judges his own beliefs and mental thoughts of the characters, and with the help of a series of visual measures such as valuing some of the effective elements on the face, the particular emphasis on parts of the body parts as well as changes in the dimensions and proportions of the body and clothing have shaped each person's inner traits in his or her face and body. Thus when the audience of the artist's works stands in front of these paintings, he understands features like dignity and decency, humility and eloquence, power and pride, trick and crafty which are the reflection of the artist's point of view and opinion about the characters, from their appearance.

Keywords: Sani-Ol-Molk, Psychological features, Figure painting, Portrait painting

[*] Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Tehran University, Tehran, Iran. *kahvand@art.ac.ir*
[**] M.A Holder in Illustration, Faculty of Visual Arts, Tehran University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)
mr.*rafizadeh@yahoo.com*