نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی ● دوره ۱۷، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۱

بررسی حجم پردازی دورهٔ قاجار از صخره نگاری باستانی تا مجسمهٔ همایونی

عبدالمجید حسینی‌راد*

دانشیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۴/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۸/۷)

چکیده

حجم پردازی و نقش برجسته در ایران سابقه‌ای کهن دارد، اما در دوران اسلامی نتوانست در همان ابعاد پیش از عصر اسلامی ظاهر شود، لیکن ذوق نقش برجسته سازی و حجم پردازی ایرانیان به صورت‌های دیگری از جمله تزیینات برجسته در معماری، مقبره سازی و نقش‌های منقور مجال ظهور یافت. در دوران قاجار در زمینهٔ احیای نگاره‌های صخره ای اقداماتی صورت گرفت و آثاری به وجود آمد که تداوم روش و سنت‌های باستانی را نشان می‌دهد. همچنین توجه به مجسمه‌سازی تمام برجسته و طبیعت‌گرا در نیمهٔ دوم این دوران صورت پذیرفت و اولین مجسمهٔ تمام برجستهٔ طبیعت گرای دوران اسلامی ایران، در همین عصر ساخته شد. این مقاله ضمن توجه به پیشینهٔ مجسمه سازی و تحّولات آن در ایران، براساس منابع مکتوب و مصوّر دورهٔ قاجار، به بررسی رویکردهای مجسمه سازی و حجاری آن دوران می‌پردازد و تأثیر دربار، به ویژه شخص شاه را در روند دگرگونی حجم پردازی مورد توجه قرار می‌دهد؛ به خصوص آشنایی شخص ناصرالدین شاه با مجسمه‌های طبیعت‌گرا در سفرهایش به اروپا که منجر به ساخته شدن "مجسمهٔ همایونی" شد. همچنین بهره‌گیری از آثار حجمی برای آموزش هنر نقاشی در نقاشخانه دولتی و مدرسهٔ کمال الملک که زمینه آکادمیک رویکرد به مجسمه سازی تمام برجسته را در ایران فراهم آورد، نکته دیگری است که در این مقاله بررسی می شود.

واژه‌های کلیدی

مجسمه سازی ایران، کتیبه‌های صخره ای، مجسمه سازی قاجار، هنر قاجار، مجسمهٔ همایونی.

* تلفن: ۰۹۱۲۳۸۴۱۲۵۳، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: hrad@ut.ac.ir.

مقدمه

مجسمه سازی و حجم پردازی، همچون بسیاری از دیگر هنرهای ایرانی، در دورهٔ قاجار فرصت دگرگونی و تحول یافت. تحولات فرهنگی، سیاسی و اجتماعی در سده سیزدهم ه.ق. را می‌توان آخرین مرحلهٔ تحولات سنتی در جامعهٔ ایرانی به شمار آورد. در این دوران اقداماتی برای بازگشت به مراجع قدیم هنر و فرهنگ ایرانی صورت گرفت، به طوری که در بخش اول حاکمیت قاجارها تا پایان دوره فتحعلیشاه (۱۲۵۰ ه.ق.)، مساعی و تقاضای بسیاری از جانب دربار و شخص شاه برای بازگشت به گذشته در زمینهٔ شعر و هنر صورت پذیرفت. این درحالی است که از نظر زیرساخت، باورهای مذهبی در قالب سطحی نگری عمومیت یافته و دربار، غرق درخرافات و موهومات و خودبینی بود. از لحاظ سیاسی و اجتماعی نیز قدرت نفوذ و اعمال رأی و خواست شاه و شاهزادگان و دربار در همهٔ زمینه‌ها تعیین کننده و نافذ بود و درعرصهٔ منافع ملی، وادادگی نسبت به نفوذ بیگانگان در زمینه‌های اقتصادی، صنعتی و نظامی، به طور غیرقابل برگشتی گسترش روزافزون داشت؛ به طوری که بخش هایی از سرزمین ملی، طی قراردادهای گلستان و ترکمن چای از آن جدا شد.

دوره سلطنت محمد شاه تا زمان به تخت نشستن ناصرالدین شاه، مرحلهٔ گذاری است که با تنزل تدریجی قدرت و ضعف حاکمیت در حیطه‌های مختلف و مسکوت ماندن روند بازگشت به هنر و فرهنگ سنتی همراه است. زمینه‌های تحول در فرهنگ و هنر جامعه ایرانی در مقابل تأثیرات اروپایی و ایجاد تحولات در عرصه‌های مختلف فرهنگی و هنری از همین زمان به تدریج شکل می‌گیرد. در پایان این مرحله و با آغاز سلطنت ناصرالدین شاه، دوره‌ای از تحولات غرب‌گرایانه در همهٔ زمینه‌ها فراهم می‌آید؛ از جمله ایجاد نهادهای تمدنی جدید، تأسیس مدارس و مؤسسات تحصیلات عالی، انتشار روزنامه و توسعهٔ صنعت چاپ، گسترش اعزام محصل به اروپا، آوردن استادان اروپایی برای تدریس در دارالفنون و مدرسهٔ نظام، بهره‌گیری از دستاوردهای جدید در زمینهٔ آموزش پزشکی و بهداشتی، تلگراف، تلفن، راه آهن و اداره پلیس. رویکرد به فعالیت‌های تازه در هنر، به ویژه عکاسی و بازنمایی طبیعت گرایانه در نقاشی و مجسمه سازی نیز در همین دوره شکل می‌گیرد. در تحولات هنر نقاشی این دوره، عکاسی به عنوان یک تکنیک هنری بازنمایانه همواره مورد تأکید بوده است. در همین رابطه، اعتمادالسلطنه در باب هشتم مآثرالآثار می‌نویسد: «از وقتی که عکس ظهور یافته، به صنعت تصویر خدمتی خطیر کرده، دورنماسازی و شبیه کشی و وانمودن سایه روشن و به کار بردن تناسب و سایر نکات این فن همدان عکس تاصّل یافت و تکمیل پذیرفت» (اعتمادالسلطنه، بی تا،۱۲۳). علاوه بر عکاسی، نقش طرح‌های چاپی و مجسمه‌های مدل در نقاشخانهٔ دولتی و مجسمه‌های تزئینی دربار نیز در گرایش به طبیعت پردازی در هنر و مجسمه سازی طبیعت گرای این دوران قابل توجه است.

پیشینهٔ تاریخی

مجسمه سازی به صورت نقش برجستهٔ وابسته به معماری و نیز به شکل نقوش محکوک و نیمه برجسته به روی اشیاء و ظروف که گاهی به صورت حجم کاملاً برآمده از سطح هم دیده می‌شود، سابقه‌ای دیرینه و مستمر در هنر و فرهنگ باستانی ایران دارد. حجم مستقل نیز به صورت غیرمستمر در دوره‌های پیش از اسلام در اشکال طبیعت گرا و غیر آن پدید آمده است.

ظروف گوناگون به صورت مجسمهٔ انسان و حیوان مربوط به اواخر هزارهٔ دوم تا اوایل هزارهٔ اول پیش از میلاد در شمال و غرب ایران و همچنین جام‌های زرّین که در آنها سر حیواناتی نظیر شیر، غزال، عقاب و گاو که به طور کاملاً برجسته در ادامهٔ پیکرهای نیمه برجسته روی ظروف نقش پردازی شده اند، نمونه‌های قابل ذکری هستند(تصویر ۱).

در لرستان بخش عمده‌ای از مصنوعات فلزی از آهن و مفرغ از قبیل دهنهٔ اسب، درفش، جنگ افزار، سنجاق و آیینه در قالب پیکره‌های آدم، حیوان، جانوران و موجودات اساطیری و شکل‌های گیاهی ساخته شده‌اند. در دورهٔ هخامنشیان نیز تزیینِ کاخ‌های آپادانا و تخت جمشید با نقش برجسته هایی از سنگ معمولاً درباریان، ملازمان، پادشاه و افراد ملل مختلف را نشان می‌دهد. علاوه بر این، مجسمه‌های عظیمی از حیوانات ترکیبی بر دروازه‌های تخت جمشید و سر ستون‌های آن وجود دارد که حکایت از ظرافت کار و مهارت فوق العادهٔ هنرمندان سنگ تراش

تصویر۱- جام زرّین کلاردشت با نقش شیر، حدود ۹۰۰ ق.م.، تپه مارلیک گیلان، موزه لوور. ماخذ: (محمد پناه، ۱۳۸۸، ج ۱، ۲۱)

آن زمان دارد و سرانجام هنر حجم پردازی ساسانیان، در قالب حدود ۳۰ نقش برجسته بزرگ که بیش از همه الهام بخش حجاران دورهٔ قاجار بوده‌اند، قابل بررسی است. از همین دوران مجسمهٔ عظیم شاپور اول در نزدیکی بیشابورفارس مربوط به سدهٔ سوم میلادی، عظمت پیکره‌های باستانی ایران را باز می‌نماید (تصاویر ۲ تا ۴).

در دورهٔ اسلامی با توجه به قوانین و احکام شرعی، طبیعتاً بازنمایی

حجمی و به کار گرفتن نقوش برجسته انسانی و حیوانی در بناها مورد توجه قرار نگرفت اما در قالب شکل دهی به اسباب و آلات کاربردی و سپس تزیینات حجم دارِ معماری، ذوق حجم پردازانه ایرانیان را به نمایش گذاشت.

از آنجا که سلسله‌های متعددی در خلال و پس از دوران خلافت عباسیان در ایران به روی کار آمدند، سخت گیری و وحدت رویه متمرکز و رسمی‌ای از جانب حکومت‌ها در جهت نهی از به کار گرفتن حجم‌پردازی نتوانست به وجود آید، لیکن آموزه‌ها و باور دینی ایرانیان بر اساس پیشینهٔ هنر باستانی، مسیر تازه‌ای را متناسب با باورهای اسلامی پیش روی هنرمندان حجار و صنعت گران ایرانی قرار داد. از یک سو اسباب و اثاثیهٔ روزمره و کاربردی همچون ظروف، عودسوزها، چراغدان‌ها، قفل‌ها، وزنه‌ها و تبرها به صورت پیکره‌های انسانی، حیوانی، گیاهی و تلفیقی مجالِ بروز ذوق حجم پردازی و تزیینات حجمی را به صنعت گران و هنرمندان داد و از سوی دیگر ساختارهای معماری که در گذشته عموماً با پیکره‌های عظیم و نقوش برجستهٔ انسانی، حیوانی و گیاهی آراسته و تزیین می‌شد، اینک با کتیبه‌های خوشنویسی و تزیینات گیاهی و هندسی گچ بری شده و با آجرکاری و حجاری به صورت نیمه برجسته مزین می‌شد (تصاویر ۵ و ۶).

علاوه بر این، برخی از آرامگاه ها، گنبدها و مناره‌ها به صورت ساختارهای عظیم حجم پردازانه تجسم یافتند که در عین حال جنبه‌های کاربردی نیز داشتند. در این بناها، عموماً از نقوش و بافت‌های حجمی، به صورت گچ بری، گره چینی آجری و کاشی کاری نیز استفاده به عمل می‌آمد. آرامگاه امیر اسماعیل سامانی در بخارا، برج قابوس مربوط به امیرشمس الدین قابوس ابن وشمگیر در نزدیکی شهر گنبدکاووس از دورهٔ آل زیار، برج طغرل مربوط به دورهٔ سلجوقی در شهر ری و برج شیخ شیبل در دماوند را می‌توان از جمله بناهای حجمی محسوب داشت (تصویر ۷).

در مجموع پیشینه تاریخی حجم پردازی و تندیس سازی در سرزمین ایران بیش از هر چیز تاکید بر اصالت و گرایش به نقش برجسته سازی همراه با ساده سازی، تزیین و روایت گری دارد. این ویژگی‌ها وتکرار آن به انحاء مختلف در دوران اسلامی در اندازه کوچک‌تر و کاربردی، به ویژه در دوره‌ی قاجار، نشان دهندهٔ علاقه هنرمندان و سفارش دهندگان آثار حجمی به سرشت حجم پردازی ایرانی به صورت نیم برجسته است.

تصویر ۶- تزیینات گیاهی و خوشنویسی حجم دار و برجستهٔ محراب مسجد جمعهٔ اصفهان، ۷۱۰ ه. ق.
ماخذ: (Ferrier,1998 ,308)

تصویر ۲- بخشی از ستون کاخ آپادانا در تخت جمشید، موزهٔ ایران باستان تهران.
ماخذ: (Nigel and Curtis,2005, 64)

تصویر ۳- نقش برجسته تاج بخشی اردشیر اول، نقش رستم در فارس، دورهٔ ساسانی.
ماخذ: (Ferrier,1998 ,60)

تصویر ۴- مجسمهٔ شاپور اول روی زمین، عکس مربوط به دههٔ ۱۹۳۰، دورهٔ ساسانی.
ماخذ: (گروسی، ۱۳۸۸)

تصویر ۵- بخوردان مشبّک، دورهٔ سلجوقی، انستیتوهنر شهر دیترویت امریکا.
ماخذ: (محمد پناه، ۱۳۸۸، ج ۲، ۱۰۷)

مجسمه سازی و حجم پردازی در دورهٔ قاجار

از آنجا که هنردوران قاجار عموماً در دو بخش قابل بررسی است، واکاوی مجسمه سازی این دوران وتحولات آن نیز می‌تواند بر همین مبنا صورت گیرد؛ دورهٔ اول مربوط به زمان سلطنت فتحعلی شاه تا اواخر سلطنت محمدشاه قاجار(۱۲۶۴ه. ق.) و دورهٔ دوم از زمان به سلطنت رسیدن ناصر الدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ ه.ق.) تا آخر دورهٔ قاجار.

الف: دورهٔ اول؛ حجاری و صخره نگاری

هنر حجم پردازی دورهٔ اول، ادامهٔ سیر تحولات هنر ایرانی پیش از دورهٔ قاجار است و شروع آن از نقش برجسته‌سازی‌های دورهٔ زندیه در شیراز آغاز می‌شود (تصویر ۸). در عین حال شیوهٔ رایج در این دوره کاملاً وابسته به خواست وسلیقهٔ دربار، به ویژه شخص فتحعلی شاه قاجار(۱۲۱۱-۱۲۵۰ ه.ق.) است که پیش از رسیدن به سلطنت، به عنوان ولیعهد و حاکم فارس در شیراز بوده است. مسلماً اقامت در شیراز و همجواری با تخت جمشید و نقش برجسته‌های دوران ساسانی در منطقهٔ فارس و همچنین علاقهٔ او به شاهنامه خوانی و داستان‌های ملی ایران و پادشاهان کیانی، بی ارتباط با ذوق وسلیقه اش به بازگشت به ویژگی‌های هنر دوران باستانی ایران، به ویژه حجاری‌های صخره‌ای نیست.

شاهزاده عضدالدوله در تاریخ عضدی می‌نویسد: «در عهد سلطنت خاقان مغفور [فتحعلی شاه]، عبدالحسین خان ملایری، در هنگام سواری در پهلوی رکاب اعلی، به آواز بلند شاهنامه می‌خواند» (شاهزاده عضدالدوله، ۱۳۷۶، ۱۶۲). همچنین سر رابرت کرپورتر نقاش و تاریخ‌نگار انگلیسی که در فاصله‌ی سال‌های ۱۲۳۴-۱۲۳۶ ه.ق. در ایران بوده و از مناظر و بناهای قدیمی و نقوش برجستهٔ روی صخره‌ها نقاشی هایی تهیه کرده، در سفرنامه‌اش توصیفی از وضع و هیأت فتحعلی شاه آورده که روحیات و شخصیت او را در نمایش عظمت و اقتدار سلطنت قاجارها و استمرار وضعیت دربار سلاطین کیانی یاری می‌دهد. در عین حال فتحعلیشاه ترجیح می‌داد در کنار کتیبه‌های باستانی مربوط به پادشاهان قدیم، یادگاری هایی از خود ایجاد کند تا مشروعیت واعتبار دودمان قاجار را که نسب به "قاجار نویان" از سرداران مغول می‌رساند، به عنوان یک پادشاهی ایرانیِ متکی به سنت‌های باستانی تثبیت کند. کتیبه‌ها و سنگ‌نگاری‌های سفارشِ او در نزدیکی تخت جمشید و دروازهٔ قرآن شیراز، شهر ری، طاق بستان و جاهای دیگر بر همین مبنا و با همان روش حجاری صخره‌ای ساخته شده‌اند (تصویر ۹). اما آنچه که کُنه اعتقاد او در خصوص علاقه اش به هنر باستان را مورد تردید قرار می‌دهد، دستور وی برای از میان بردن یک نقش برجسته ساسانی در منطقهٔ چشمه علی شهر ری و جایگزین کردن یک نقش برجسته از خودش در حال شکار به جای آنست. این مسئله چندان غریب می‌نماید که فلاندن نیز در سفرنامه‌اش نتوانسته اعجاب خود را از آن نشان ندهد؛ «از صفحه‌ای برجسته که در بالای سر چشمه علی است معلوم می‌شود فتحعلیشاه از این محل بسیار خوشش می‌آمده که نقشی در آن تهیه نموده است. خود به روی تخت با لباس شاهی نشسته و در هر طرف چهارده نفر از پسرانش ایستاده اند. در یکی از تقسیمات که به واسطه دو

تصویر ۷- برج شیخ شیبل، دورهٔ سلجوقی، دماوند تهران.
ماخذ: (سالنامهٔ ایران سرای زیبای من، ۱۳۸۹)

تصویر ۸- نقش برجسته نبرد رستم واسفندیار، دیوان خانهٔ کریم خان زند، شیراز، سدهٔ دوازدهم ه. ق.
ماخذ: (هیلن براند، ۱۳۸۸، ۲۸۷)

تصویر ۹- نقش برجسته فتحعلیشاه در جمع شاهزادگان و درباریان، چشمه علی شهر ری.
ماخذ: (سوروگین، ۱۳۷۸)

ستون تشکیل گردیده، شاه با لباس معمولی است و قوشی را به روی مچ دست گرفته است. بدون شک این منظره یادبودی از شکارهایش که در دشت ری می کرده می‌باشد.... مسافرینی که پیش از ما بدینجا آمده نقل کرده‌اند در همین مکان یک قسمت حجاری از دورهٔ ساسانیان به دست آورده‌اند که از قرار معلوم فتحعلیشاه او را نابود ساخته و به جایش از خود یادگاری نقش نموده است. خیلی تعجب است! چرا این پادشاه که صنایع را بسیار دوست می‌داشت پاس احترام این حجاری را ندانسته و تصویرش را در جای دیگر نقش ننموده است؟! » (فلاندن، ۱۳۵۶، ۱۱۳-۱۱۴).

فتحعلی شاه که معمولاً علاقه داشت مانند شاهان باستانی با جامه‌های زربفت و تاج کیانی در حالی که شاهزادگان و بزرگان کشوری و لشگری در پیش تختش کرنش نموده‌اند در نقش برجسته‌ها مجسم شود، به سنگ تراشان اصفهان سفارش می‌دهد تا تختی از سنگ مرمر

برای جلوس او بسازند تا در وسط ایوانی که بعداً ایوان تخت مرمر نام گرفت، نصب شود. پایه‌های این تخت با پیکرهای حجمی از دیوان و پریان تزیین شده و به دیواره‌های بالای آن پیکرک هایی از مردان و زنان اضافه شده است که از نظر پیکر تراشی تمام برجسته به شیوهٔ ایرانی، قابل توجه هستند. چرا که این پیکره‌ها اگر چه به صورت سه بعدی و مستقل ساخته شده اند، اما ساده سازی‌ها و برخی خصوصیات مشترک، آنها را از طبیعت گرایی به صورتی که در مجسمه سازی دوران ناصری خواهیم دید متمایز می‌سازد (تصویر ۱۰).

در دورهٔ قاجار، حجّار هنوز به عنوان یک پیکر تراش که طراحی و اجرای آثار را خود از ابتدا تا به انتها انجام دهد، به استقلال کار نمی‌کند. او معمولاً آن چیزی را می‌تراشد که نقاش باشی آن را طراحی کرده است. همچنان که طراح تخت مرمر میرزا بابای شیرازی نقاش باشی است و حجاری آن توسطَ استاد محمد ابراهیم اصفهانی با همکاری تعدادی دیگر از حجاران از جمله: استاد محمد باقر، استاد مرتضی و استاد غلامعلی انجام شد. این مسئله در طراحی و تراش سنگ قبرهای سلطنتی دوران قاجار نیز دیده می‌شود و لازم است بررسی‌ای در خصوص طراحی و تراش دیوار نگاری‌های صخره‌ای این دوران نیز صورت بگیرد.

میرزا صادق وقایع نگار در کتاب "رطب اللسان" در توصیف تخت مرمر می‌نویسد: «... حجاران فرهاد صفت، آزر حرفت، اقلیدس اندیشه، فرهاد پیشه از قرار طراحی کلک نیرنگ ساز وحید الزمانی بهزاد دورانی میرزا بابای شیرازی نقاش باشی سرکار پادشاهی، اورنگی چون نگارخانه ارتنگ مصور به تصاویر دلکش و منبت به تماثیل پریوش مشتمل بر بیست و شش پایه آراستند که تا خسرو سیارگان بر سریر سیمین مرصع قدم نهاده دیده به مشاهده چنین سریری نگشاده است... پایه‌های آن سریر خلافت مصیر را به ترکیب لعبتان پری پیکر و مهوشان سیمین‌بر منبت نموده‌اند که بعضی پا بر سر شیران نهاده و پاره‌ای قدم بر فرق دیوان قوی پیکر» (نقل از ذکاء، ۱۳۴۹، ۵۰). فلاندن نیز ضمن شرح سلام نوروزی، تخت مرمر را این گونه توصیف می‌کند: «به وسط این تالار (ایوان تخت مرمر)، تختی قرار داده اند، اکنون چیزی از این تخت قشنگ‌تر و عجیب‌تر یافت نمی‌شود، از سنگ رخام سفید و شبیه به ستون‌های جلو تالار می‌باشد. تقریباً مانند میزی بزرگ می‌ماند که شش قسمت بلندی جهت نشیمن شاه می‌دارد. دو ستون کوچک در انتهای آنست که شاه بالش هایش را بدان‌ها تکیه می‌دهد. این تختگاه را ایوانی دور زده که حجاری هایی تزیینش نموده و مجسمه‌های کوچکی زیورش گردیده است. تخت یک متر از کف زمین مرتفع تر و پلکانی دو پله‌ای دارد. به نظر چنین می‌آید که بر پشت دو شیر خوابیده قرار گرفته و دو ابوالهول بر طرفینش استوار کرده اند. سایر قسمت‌های صفه شاهی نیز با ستون‌هایی به طرح زنان پیشخدمت نمایانیده شده‌اند. کلیه قسمت‌های این تخت از تزئینات و طلاکاری‌ها پر گردیده، بدون شک این تخت را به تقلید ابنیه تخت جمشید که پایه هایش از صور انسانی است ساخته اند» (فلاندن، ۱۳۵۶، ۴۲۶-۴۲۷).

آنچه از هنر مجسمه‌سازی در دوران فتحعلی شاه پدید آمد و عموماً به صورت نقش بر جسته‌های صخره‌ای ساخته شده است، نشان دهنده علاقه شخص شاه به این هنر در ساختاری مرتبط با میراث کهن نقش برجسته‌سازی در ایران پیش از دوران اسلامی است. همچنین مسیری را

تصویر ۱۰- یکی از پایه‌های تخت مرمر به شکل دیو، اثر استاد محمدابراهیم حجّار اصفهانی، کاخ گلستان، دورهٔ قاجار.

که فتحعلی شاه در هنر این دوران هموار کرد و علاوه بر مجسمه‌سازی و حجاری در نقاشی نیز کاملاً هویداست، توانست تا اواخر دوران قاجار و حتی اوایل دورهٔ پهلوی الهام بخش هنرمندان نقاش، معمار، حجار و مجسمه ساز باشد. نمونه‌های مختلفی از انتشار سبک قاجار که در تهران به اوج خود رسید، توانست در شهرستان‌ها نیز اشاعه یابد. به عبارت دیگر مکتب هنری تهران در دوره قاجار به عنوان مکتبی ملی در همهٔ ایران تسرّی یافت. نمونه‌های نقش برجسته و حجاری و گچ بری پایتخت در کوشک‌ها و خانه‌های اعیان و حکمرانان دیگر مناطق بر اساس الگوی قاجاری اشاعه پیدا کرد. یک نمونه شاخص آن را می‌توان در گچ بری‌های تصویری قلعه‌ای در بندر طاهری (سیراف)، در حاشیهٔ خلیج فارس یافت. این نقش برجسته‌های گچی در اواخر دورهٔ قاجار در فاصله سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۶ ه.ق. در هیجده صحنه ساخته شده‌اند (تصویر ۱۱).

فتحعلی شاه برای سنگ قبر خود نیز از همان الگوی نقش برجسته‌ها پیروی می‌کند. او در اواخر عمر که ضعف پیری را در خود دید، سفارش سنگ قبر خود را داد. سنگ قبر تصویری او آغازگر ساخت سنگ قبرهایی برای پادشاهان و شاهزادگان بعدی تا اواخر دورهٔ قاجار شد و به تعبیری بنیان سنگ قبرهای سلطنتی قاجار توسط فتحعلی شاه نهاده شد (تصویر ۱۲). بنا به نوشتهٔ ناسخ التواریخ، حضرت خاقانی یک سال پیش از مرگ خود «حکم داد تا از بهر نصب بر قبر خویش سنگی از مرمر صافی قطع کردند و میرزا تقی علی آبادی شرومه[ای] از آثار و صفات حضرتش تلفیق نمود و میرزا زین العابدین مستوفی کاشانی به خط نستعلیق بر آن سنگ رقم کرد و استادان فرهاد پیشه منقّر نمودند و این سنگ در سرای سلطانی بود. در این مدت که استادان رنج آن می‌بردند همه روزه شاهنشاه به زیارت آن سنگ می‌آمد و استادان را در انجام آن امر تعجیل می‌نمود و یاد مرگ می‌فرمود» (لسان الملک سپهر، ۱۳۷۷، ۵۱۷).

طراحی این سنگ بر اساس شیوهٔ پیکرنگاری‌های میرزا بابا و مهرعلی از فتحعلی شاه به وسیله عبدالله نقاش باشی دربار انجام شده است. نقاش‌باشی نام خود را در پایین پای شاه با جمله" کمترین بنده شه عبدالله" آورده و محمد حسین حجارباشی آن را حجاری کرده است.

ب) دورهٔ دوم؛ مجسمه سازی طبیعت گرا

ناصرالدین شاه در سال ۱۲۶۴ ه.ق. بر تخت سلطنت نشست. دوره پادشاهی او مصادف بود با بسیاری از تحولات و اتفاقات سیاسی،

تصویر ۱۱- مجلس گیو و گودرز، گچ‌بری به صورت نقش برجسته، قلعهٔ طاهری، اواخر دورهٔ قاجار. ماخذ: (هیلن براند، ۱۳۸۸، ۲۷۶)

تصویر ۱۲- سنگ قبر فتحعلیشاه، کار محمد حسین حجّار باشی، طرح از عبدالله، موزهٔ قم، ۱۳x۱۳۲x۲۲۹ سانتی‌متر. ماخذ: (تناولی، ۱۳۸۸، ۱۱۱)

اجتماعی و فرهنگی. این دگرگونی‌ها دورهٔ ناصری را در همه زمینه‌ها با دوره فتحعلی شاه متفاوت کرده است؛ از معماری و شهر سازی گرفته تا گسترش روابط با کشورهای اروپایی، تأسیس مراکز آموزشی جدید سطح عالی همچون دارالفنون، به خدمت گرفتن تکنولوژی‌های نو از راه آهن و لوکوموتیو گرفته تا عکاسی که خود یکی از مهم ترین الگوهای بازنمایی طبیعت‌گرایانه در هنر تجسمی روزگار ناصری بود و همچنین استفاده از تلگراف و تلفن تا گسترش فن چاپ و انتشار روزنامه و نیز سفر شاه به فرنگ به قصد تفریح و گسترش روابط سیاسی ونه برای مقاصد جنگی.

ظهور الگوهای جدید در مجسمه‌سازی ایران نیز مربوط به همین دوران است. در دورهٔ ناصری علاوه بر تداوم حجاری‌های تزیینی برای بناها، نقش برجسته سازی‌های سلطنتی از کمیّت و کیفیتی نازل‌تر نسبت به دوران قبل از او ادامه یافت اما این تداوم تنها از باب ادامه طبیعی روشی بود که از دوران فتحعلی شاه مانده بود و به زودی در شتاب روز افزون تحولات طبیعت‌گرایانه در ساخت تندیس‌های تمام برجسته از نفس افتاد و به مرتبه‌ای متنزل سقوط کرد. چنان که نقش برجسته‌ای از ناصرالدین شاه و ده تن از وزرا و خواص او بر سینهٔ کوه هراز این تنزل را نشان می‌دهد (تصویر ۱۳).

اعتمادالسلطنه در روزنامهٔ خاطرات خود در سر راه لاریجان، در مورد حجاری‌های دوره ناصری اشاراتی دارد که به نظر می‌رسد مربوط به همین سنگ نگاره باشد. او می‌نویسد: «... در این تنگه تمثال مبارک شاه را به روی سنگ حجاری کرده است، سواره با لباس رسمی. حسنعلی خان وزیر فواید هم پیاده ایستاده راپورت راه را عرض می کند» (اعتمادالسلطنه، ۵۲،۱۳۷۷). این سنگ نگاره طرحی بسیار ساده و ترکیبی قرینه و ایستا از شاه به صورت سواره با تعدادی از خواص در دو طرف او دارد که تفاوت‌های گویایی را از نظر افت کیفیت در طراحی نسبت به سنگ نگاری‌های دوره فتحعلی شاه نشان می‌دهد. اعتماد السلطنه دریکی دیگر از یادداشت هایش مربوط به رمضان ۱۲۹۸ ه.ق. این تنزل کیفیت را متذکر شده است. او در یادداشت‌های روز پنجشنبه ۲۲ رمضان می‌نویسد: «امروز شاه سوار شدند و به شکار رفتند. من به واسطه دردسر و خستگی منزل ماندم نرفتم. انگوری از اسماعیل آباد آورده بودند، برای شاه فرستادم. خود مشغول ترجمه اخبار اطلاع شدم. ناهار را مختصراً (کذا) به هندوانه و نان کردم. عصر خیلی کسل بودم. شب بهتر شدم. حکیم طولوزان آمد منزل من. حکایت می کرد که عصر دیدن امین السلطان رفته بودم، شاه رسیدند که از سواری مراجعت می‌فرمودند. به حاجی ابوالحسن معمار فرمودند در تخته سنگی که مشرف به عمارت است از طرف مشرق، صورت پادشاه را سواره بسازد و صورت امین السلطان. چون حکیم طولوزان هم بوده است صورت او را هم فرمودند بسازد و صورت ملیجک. مقصود از صورت امین السلطان و حکیم طولوزان ملیجک بود. فی الواقع اینها به طفیل او صورتشان ساخته خواهد شد. انشاالله بعد از اتمام این صورت با اشخاصی که در این سنگ شهرستانک نقاری شد، با اشخاصی که در تنگه واش فیروزکوه در زمان فتحعلی شاه نقش کرده‌اند، تناسب خواهم داد که از این تناسب وضع آن وقت دولت ایران با حالا معلوم خواهد شد، و بالله توفیق» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۷، ۱۰۳).

مجسمه‌ها و آموزش هنر

مجسمه هایی که به طرق مختلف به عنوان هدایا، خریدها و سفارش‌های شاه و دیگران در سفرهای خارجی وارد ایران می‌شدند، به طور مستقیم و غیرمستقیم نقش مهمی را در آموزش طراحی و تمایل به طبیعت گرایی در نقاشی و مجسمه سازی دورهٔ قاجار بازی کردند. پیکره‌های وارداتی عموماً از برنز یا چدن ساخته شده بودند و به عنوان تزیین در محوطهٔ کاخ‌ها و اماکن سلطنتی از جمله حوض‌ها و حیاط کاخ گلستان نصب می‌شدند (تصویر ۱۴). پیکره هایی نیز توسط خود ناصرالدین شاه در سفرهای خارج از کشور خریداری می‌شد یا به او هدیه می‌دادند. از جمله مجسمه هایی که توسط سلطان عبدالحمید عثمانی به همراه اشیایی دیگر به شاه اهدا شد و او برای نگهداری آنها دستور ساخت کاخ ابیض معروف به کاخ عبدالحمید را داد که در دورهٔ پهلوی تبدیل به موزهٔ مردم شناسی شد. صورت اسباب‌های مختلف از جمله مجسمه و تابلوهای نقاشی و عکس که شاه و همراهانش در سفر سوم فرنگستان از اروپا خریداری و با خود به تهران آورده به ضمیمهٔ روزنامهٔ خاطرات ناصرالدین شاه در سفر سوم فرنگستان منتشر شده است.

پولاک که به مدت نه سال در ایران بوده و پنج سال از این مدت را به عنوان پزشک ناصرالدین شاه خدمت کرده است، وقتی دربارهٔ وضعیت نقاشی دربار ناصرالدین شاه صحبت می کند، راجع به الگوبرداری از مجسمه‌های نیم تنهٔ نیکلای اول برای بالا تنهٔ شاه می‌نویسد: « وی [ناصرالدین شاه] یک نفر را با سمت "نقاش باشی" در خدمت دارد که

اغلب به وی دستور می‌دهد شبیه او را بکشد. اما چون حوصلهٔ زیاد نشستن و مدل شدن را ندارد، معمولاً آنقدر صبر می‌کند تا نقاش کشیدن سبیل او را به اتمام برساند و بعد خود به تنهایی صورت را کامل کند؛ به صورت نیم تنه همیشه مجسمه نیم تنهٔ نیکلای اول را کپی می‌کنند که مورد توجه خاص قرار دارد» (پولاک، ۱۳۶۱، ۲۰۰). صورت‌ها و مجسمه‌های گچی‌ای نیز که از روی برخی کارهای میکل آنژ ساخته شده بود، توسط ابوالحسن غفاری (صنیع الملک) پس از بازگشت از سفر اروپا برای تعلیم طراحی در نقاشخانهٔ دولتی از آنها استفاده می‌شد. در همین رابطه در شماره ۵۱۸ روزنامه دولت علیهٔ ایران، مورخ سوم شوال ۱۲۷۸ ه.ق.، در بارهٔ تأسیس هنرستان نقاشی صنیع الملک چنین آمده است: « ترتیب نقاشخانه از این قرار است که چند پرده که خود مشارالیه [صنیع الملک] در سفر ایتالیا از روی عمل استاد مشهور رفائیل کشیده و از صحهٔ جمیع استادان گذرانیده بود، در آنجا نصب نموده و از باسمه و صورت‌های گچ و سایر کارهایی که از روی عمل میکائیل (میکل آنژ) و رفائیل و تیسیانه و سایر استادان، که اسامی آنها در کتاب آموختن نقاشی ذکر شده است، کشیده و چاپ نموده‌اند نصب نموده از هر قبیل اسباب و آلات کار را در آنجا فراهم آورده قریب به اتمام است» (منقول در ذکاء، ۱۳۸۲، ۴۹).

برنامه آموزش هنر به شیوهٔ آکادمیک پس از مرگ صنیع الملک، توسط علی اکبر خان مزین الدوله در مدرسه دارالفنون دنبال شد؛ به نظر می‌رسد در این مدرسه نیز علاوه بر آثار نقاشی، از مدل‌های گچی پیکره‌ها برای تعلیم طراحی استفاده می‌شده است. همچنان که در مدرسهٔ صنایع مستظرفه کمال الملک که در سال ۱۳۲۹ ه.ق. تأسیس شد، هم از روی پیکره‌ها طراحی می‌شد و هم پیکر تراشی رشته‌ای بود که در کنار نقاشی و سایر هنرها آموزش داده می‌شد و در نهایت نیز ابوالحسن صدیقی (۱۲۷۶-۱۳۷۴ ش.) برجسته ترین پیکره ساز حرفه‌ای ایران در آغاز شیوهٔ نوین پیکره سازی، از همین مدرسه فارغ التحصیل شد.

شاه‌شیفته‌طبیعت‌گرایی

یکی از علاقه مندی‌های ناصرالدین شاه در سفرهای فرنگش، بازدید از اماکن تاریخی و موزه هایی بود که در آنها آثار هنری اعم از نقاشی و مجسمه نگهداری می‌شد. مجسمه‌ها و تزیینات حجمی کاخ پادشاهان و امپراطوران نیز برای او جالب توجه بود. جملات تحسین آمیز شاه در سفرنامه اش، علاقه و شیفتگی او را به مجسمه سازی طبیعت گرایانه نشان می‌دهد. تحسین شاه از محمد غفاری هنگام بازدید از مدرسه دارالفنون در سال ۱۲۹۸ ه.ق. با دیدن پرترهٔ اعتضاد السلطنه نیز موید همین شیفتگی و علاقه به شیوه باز نمایی طبیعت گرایانه است. ناصرالدین شاه در این بازدید محمد غفاری (کمال الملک) را به خاطر این که چهره اعتضاد السلطنه را کاملاً شبیه به عکس کشیده بود مورد تشویق قرار داد و از همان جا ستارهٔ اقبال محمد غفاری درخشید و به دربار آمد.

شاه در سفر به اروپا در بازدید، از کاخ موزه ارمیتاژ می‌نویسد: «انواع چیزهای عجیب و غریب با تماشا، به خصوص اشکال مجسمه مرمر به هیأت‌های مختلفه از زن و مرد و بچه ایستاده و خوابیده ساخته بودند که شخص حیرت می‌کرد. یک زن بزرگ ایستاده بسیار خوشگل بود که

تصویر ۱۳- نقش برجستهٔ ناصرالدین شاه و ده تن از وزرا و خواص، حجاری شده در کوه هراز، دههٔ ۱۳۰۰ ه. ق.
ماخذ: (سوروگین، ۱۳۷۸).

تصویر ۱۴- تزیین باغچه و حوض منتهی به تکیه دولت با مجسمه‌ها به شکل پایه چراغ.
ماخذ: (آرشیو عکس کاخ گلستان)

شخص می‌توانست سه روز نشسته آن را تماشا کند. هر پرده صورت و هر مجسمه و هر اطاق را ده روز دیدن کفایت نمی‌کرد» (ناصرالدین شاه، ۱۳۴۳، ۳۰-۳۱).

دیدن مجسمه‌های کاملاً شبیه سازانه برای کسی که با سنت حجاری‌های نیم برجسته مأنوس بوده است، اعجاب برانگیز می‌نماید. این اشتیاق در ادامه سفر شاه به انگلیس او را به موزه مادام توسو می‌کشاند. او در بازدیدش از این موزه می‌نویسد: «... بعد سوار شده به تماشاخانهٔ (مادام توسه) رفتیم. مادام توسه زنی بوده و حال بیست سال است مرده است. پسر و نبیره دارد. جایی ساخته است که مجسمهٔ سلاطین و مردمان معروف و شعرای بزرگ قدیم و جدید را از موم ساخته و رخت همان شخص و همان عهد را به عینه چه مرد و چه زن حتی از جواهرات مصنوعی مثل تاج، گردن بند، انگشتر و غیره به آدم‌ها پوشانده و نصب کرده و همه آنها را در اطاق‌ها و تالارها ایستاده و نشسته قرار داده اند. به طوری که امکان ندارد شخص بتواند تشخیص بدهد که این آدم است یا موم [...] صورت ناپلئون سوم را با همان لباس توی رختخواب با حالت نزع ساخته اند. به عینه آدم جاندار است که مشرف به موت باشد. بعضی زن‌های جاندار میان آنها نشسته بودند. هر قدر خواستم فرق بدهم که آدم حقیقی کدام و آدم مومی کدام است، نتوانستم. تا این که زن‌ها برخاسته راه رفتند و خنده کردند. آن وقت معلوم شد که آدم جاندار هستند. اشکال پادشاه انگلیس و اولادشان و وزرا همه بود و همچنین

تصویر ۱۵- مجسمهٔ امانوئل دوم سوار بر اسب، از عکس‌های دورهٔ ناصری در آرشیو کاخ گلستان.
ماخذ: (تالار نسخه‌های خطی و عکس کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران).

تصویر ۱۶- عکس مجسمهٔ همایونی که در قورخانهٔ تهران ساخته شد، از عکس‌های دورهٔ ناصری در آرشیو کاخ گلستان.
ماخذ: (تالار نسخه‌های خطی و عکس کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران).

شکل لویی فیلیپ و ولیعهد فرانسه و مادرش (اژنی). خیلی صورت بود. علاوه بر اشکال پادشاهان و بزرگان بعضی اشخاص قاتل و بد نفس را که در شیطنت و شقاوت از معاریف دنیا بوده اند، کشیده اند. خیلی شبیه. مثل (ارسینی) که می‌خواست ناپلئون سوم را بکشد و (مزینی) ایطالیایی. یک داری که آدم را به آن آویخته به قتل می‌رسانند از فرانسوی‌ها خریده بودند، آنجا بود، که طرز آدم کشتن را نشان می‌داد» (همان، ۱۲۲-۱۲۳).

جذابیت موزهٔ مادام توسو در لندن مظفرالدین شاه را هم در سفر دومش به آنجا می‌کشاند. برای او نیز واقع نمایی آثار این موزه حیرت انگیز می‌نماید. ظاهراً چهره‌های ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه را هم در این موزه ساخته و نگهداری کرده بودند؛ « خلاصه رفتیم به مادام توس، جمعیت زیادی جمع شده بودند. از کالسکه پیاده شده وارد شدیم و از پله‌ها بالا رفتیم. طبقهٔ دویم عمارت سلاطین قدیم انگلیس را تا به حال تماماً ساخته‌اند از موم. اغلب از سلاطین روی زمین و رجال معروف بزرگ دنیا را از موم ساخته‌اند به طوری که ابداً معلوم نمی‌شود آدم است یا موم، مگر انسان به دقت مدتی نگاه کند و ببیند بی حرکت هستند آن وقت بداند که از موم ساخته‌اند. خیلی خیلی خوب درست کرده‌اند، اسباب حیرت می‌شود. جنگ ترانسوال و جنگ متمهدی را طوری ساخته‌اند که فی الواقع مثل این بود [که] ما خودمان در آن جنگ حضور داشته ایم این طور مجسم کرده اند. صورت خود ما را هم ساخته بودند ولی چندان شبیه نبود. صورت شاه شهید [ناصرالدین شاه] را هم عرض کردند بوده است، خواهش کردیم مجدداً بسازند و بگذارند که در اینجا به یادگار بماند» (مظفرالدین شاه، ۱۳۸۷، ۱۵۱).

علاقه ناصرالدین شاه به مجسمه‌های طبیعت گرا، سبب می‌شود که در طی سفر دومش به پاریس مجسمه‌ای از او ساخته شود و پس از اتمام به ایران ارسال کنند؛ «حجاری که مجسمه از مرمر می‌سازد همه روزه در منزل از گِل شکل ما را می‌ساخت. حوصلهٔ غریبی داشت، از صبح الی غروب آفتاب کار می‌کرد. صورت ما را بسیار خوب از گِل ساخت. بعد از مرمر خواهد ساخت. اول از گِلی است مخصوص این کار که صورت را از روی هر کس که بخواهند شبیه درست کرده بعد از گچ می‌سازند. بعد از آن از مرمر حجاری می‌کنند. صورت ما را از قراری که می‌گفت ان شاالله بعد از چهار ماه به طهران خواهد فرستاد» (همان، ۱۶۲).

مجسمهٔ همایونی

به نظر می‌آید بعد از سفر دوم به فرنگ است که ناصرالدین شاه تحت تأثیر مجسمه‌های سلاطین و افراد برجسته به صورت سوار بر اسب در میادین و اماکن عمومی، سفارش می‌دهد تا مجسمهٔ تمام قد او را به روی اسب بسازند وعلی رغم عدم پذیرش اجتماع به واسطهٔ دیدگاه‌های مذهبی، آن را در میدان باغ شاه نصب می‌کنند. شبیه این مجسمه که سواری را بر اسب نشان می‌دهد در میدان‌ها و مکان‌های سلطنتی اروپایی بسیار متداول بوده است؛ « ... در شهر گردش کردیم. از نزدیک مجسمهٔ امپراطور نیکلا که از چدن ریخته‌اند گذشتیم، بسیار مجسمه بزرگی است، روی اسب قرار داده اند، مقابل کلیسای اسحق است» (ناصرالدین شاه، ۱۳۴۳، ۳۰-۳۱).

از این پیکرهٔ معروف به مجسمهٔ همایونی، که اولین مجسمهٔ کامل و تمام برجسته به شیوهٔ اروپایی و طبیعت گرایانه در دورهٔ اسلامی در ایران است، در روز سه شنبه دهم ماه صفر سال ۱۳۰۶ ه.ق. پرده برداری شد.

از مجسمه همایونی دو طراحی به قلم ابوتراب، برادر بزرگ‌تر کمال‌الملک در روزنامه شرف به چاپ رسیده است، یکی در شماره ۱۲ مربوط به ذیحجهَ الحرام سال ۱۳۰۰ ق. و یکی در شماره ۵۰ ماه ربیع‌الاول سال ۱۳۰۴ که همان سال ساخته شدن مجسمهٔ همایونی است. این دو طرح با هم متفاوت هستند. طرح اول بدون هیچ توضیحی ناصر الدین شاه را با ژستی مشابهٔ مجسمهٔ او سوار بر اسب در یک منظره نشان می‌دهد. طرح دوم، طراحی از همان مجسمه است و روی پایه آن نوشته شده: "مجسمهٔ همایونی"، که با توجّه به تاریخ انتشار آن و شباهت به عکسی که از همین زاویه گرفته شده، به نظر می‌آید از روی عکس طراحی شده است (تصاویر ۱۵، ۱۶ و ۱۷). در همین شمارهٔ روزنامهٔ شرف شرحی در وصف این مجسمه که در قورخانه ریخته گری شده آمده است؛ «در این عهد جاوید مهد همایون کلیّه اعمال و صنایع و فنون از حسن تربیت دولت و توجّهات خاطر خطیر همایون شاهنشاهی خلدالله ملکهُ و سلطانهُ در دولت ایران رو به ترقیّ و کمال گذاشته است، خاصه قورخانه مبارکه دولتی که امروز دارای کارخانجات متعدده بخار و صنایع و اعمال مختلف و کارکنان و اساتید ماهر است، و انواع اسباب و اشیاء و آلات فلزّیه و خشبیّه و غیره اعمّ از ادوات و مهمات حربیّه و غیر حربیّه به وضع‌های خوب از روی کمال قدرت ساخته و پرداخته

تصویر ۱۷ - طراحی از مجسمهٔ همایونی، کار ابوتراب غفاری، ۱۳۰۴ه.ق.
ماخذ: (روزنامهٔ شرف، شمارهٔ ۵۰)

تصویر ۱۸ - بازدید از مجسمهٔ همایونی در قور خانه، ۱۳۰۴ه. ق.، از عکس‌های دورهٔ ناصری در آرشیو کاخ گلستان.
ماخذ: (تالار نسخه‌های خطی و عکس کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران).

می‌شود، از جمله در این اوقات بر حسب دستورالعمل جناب اقبال السلطنه وزیر قورخانه مبارکه مجسّمه از تمثال بی مثال بندگان اقدس همایون شاهنشاهی تقریباً به اندازهٔ جسم و هیکل مقدّس مبارک سواره با لباس رسمی ساخته و ریخته‌اند که از حیث صنعت ریخته گری و علم نقّاشی و تناسب اعضا و دقایق اوستادی در این فن مخصوص مجسّمه سازی بهتر از آن به تصوّر نمی‌آید، مانند کارهای خوب اساتید اروپ است و حال آنکه اوستادان و صنعتگران این مجسّمه تماماً ایرانی هستند. چند روز قبل که بندگان اعلیحضرت اقدس همایون شهریاری خلدالله ملکه تشریف فرمای قورخانه مبارکه شدند و نواب مستطاب والا نایب السلطنه امیرکبیر وزیر جنگ و جمعی دیگر از وزراء عظام و امراء نظام و غیرهم ملتزم رکاب اعلی بودند، این مجسّمه مبارکه بلحاظ نظر آفتاب اثر همایون رسیده زیاده از حدّ مورد تحسین و تمجید افتاد و موجب حیرت تمام ناظرین گردید، نخست نواب مستطاب والا شاهنشاه زاده معظّم وزیر جنگ نظر به ترقیّات کلیّه اعمال قورخانه مبارکه مشمول مراحم خاصه ملوکانه شده، سپس جناب اقبال السلطنه وزیر قورخانه و همچنین هر یک از اساتید و صنعتگران این مجسّمه مورد التفات و تحسین زیاد افتادند و مقرّر آمد که در بارهٔ هر یک از آنها بر حسب رتبت و صنعت از طرف دولت، محض تشویق خاطر آنها بذل امتیاز و مرحمتی بشود. پس از آن بندگان همایون مقرّر فرمودند که این مجسّمه مبارکه را در جای مناسبی از اماکن دولتی دارالخلافه به مبارکی و میمنت نصب کنند که همه وقت عموم مردم بتوانند به زیارت آن نایل شوند» (روزنامه شرف، ۱۳۰۴، ش ۵۰).

جالب این که مجسمهٔ همایونی نه در همان سال بلکه دو سال پس از ساخته شدن در میدان باغ شاه نصب می‌شود؛ شاید به این دلیل که افکار عمومی هنوز برای پذیرش این نوع مجسمهٔ مستقل و تمام برجسته آمادگی نداشته و آن را خلاف تعالیم اسلامی می‌دانسته است. این مسئله را می‌توان از یادداشت اعتمادالسلطنه در روز افتتاح آن دریافت، چنانکه روز نصب آن را با عنوان عید مجسمه نام می‌برد؛ «امروز عید مجسمه است. به این معنی که مجسمه همایونی را سواره در قورخانه با چدن ساخته‌اند. صنعت خوبی به کار برده‌اند. برای این که با بی اسبابی خیلی مشکل بود چنین مجسمه‌ای را ساخت. اما لازم نبود جشن بگیرند و عیدی فراهم بیاورند. این مجسمه در ملت اسلام ساختنش حرام است. چنانچه سلطان محمود، سلطان عثمانی در شصت سال قبل صورت خود را در مسکوکات نقش نمود. شیخ الاسلام و سایر علما او را تکفیر کردند و فتوای به خلعش دادند که مجبوراً مسکوکات را جمع نمود. منتها این است که به حمدالله پادشاه قادر است هر چه می‌خواهد می‌کند. لیکن باز این مردمان متعصب هستند که این وضع را نمی‌پسندند. اگر عرض من قبول می‌شد نمی‌گذاشتم این تشریفات را فراهم بیاورند. شاه عصری به باغ اسبدوانی تشریف بردند که مجسمه آنجاست. سفرا هم همگی با وزرا و قشون و سایر طبقات حاضر بودند. سلامی تشکیل داده بودند. نایب‌السلطنه که مباشر این سلام بود، خطبه مختصری خوانده بود و طناب پرده را که جلو مجسمه کشیده بودند که رد شود و مجسمه پیدا شود، هر چه خواسته بود طناب را بکشد پرده عقب نرفته بود. عزیز السلطان هم با لباس رسمی حاضر بود که با آن حلم کاملی که نایب السلطنه دارد در حضور همایون او را منع کرده بود. خلاصه شمس الشعرا قصیده و خطبه خوانده بود. شلیک توپی شده، ساعت یک به غروب مانده مراجعت به عمارت شهر فرمودند» (اعتماد السلطنه، ۱۳۷۷، ۵۹۷) (تصویر ۱۸).

مجسمهٔ همایونی سرآغازی برای مجسمه سازی نوین در ایران و به فراموشی سپردن شیوه‌های سنتی حجم پردازی نیمه برجسته بوده است. پس از مجسمهٔ همایونی است که مجسمه سازی به شیوه اروپایی با شروع به کار کردن مدرسهٔ صنایع مستظرفه در ایران تعلیم داده شد ونسل جدیدی از مجسمه سازان همچون ابوالحسن صدیقی که از آن مدرسه فارغ التحصیل شد، پرورش یافتند. به این ترتیب مجسمه سازی طبیعت‌گرای ایران از چنین حرکتی در دوره ناصری شروع شد و پا به پای نقاشی طبیعت‌گرا که از همان دوران آغاز شده و با کمال‌الملک و شاگردان او رسمیت یافته بود جای خود را در هنر و جامعهٔ ایرانی گشود.

گسترش پایتخت وتوسعهٔ شهرها بر اساس الگوهای توسعهٔ غربی که با تقلید از معماری اروپایی در دورهٔ قاجار رونق یافته بود به همراه خود بهره گیری از مجسمه را در فضای شهری رایج کرد. این روند در دورهٔ پهلوی گسترش یافت و تا اواسط دورهٔ پهلوی تنها شیوهٔ مسلط در هنر تجسمی ایران به شمار می‌آمد. با شروع اصلاحات نوگرایانه و نوجویانه در جامعه و هنر ایران از دههٔ ۱۳۲۰ تحت تاثیرات مدرنیسم، مجسمه سازی ایران نیز تحولات نو گرایانه را تجربه کرد.

نتیجه

بررسی سیر تحولات حجم پردازی و مجسمه سازی دوران قاجار نشان می‌دهد که متناسب با رخدادهای سیاسی، اجتماعی و جهت‌گیری‌های درون حاکمیت قاجارها، به ویژه خواست و رای پادشاه دگرگونی‌های شکلی و محتوایی در آثار هنری، به طور خاص مجسمه‌سازی، نیز اتفاق می‌افتد. اگر چه هنر تجسمی دوران قاجار در اشکال مختلف به ویژه در نقاشی و حجم پردازی ادامه مسیری است که سنگ بنیان آن در دوران زندیه گذاشته شد، اما در دورهٔ فتحعلیشاه صخره نگاری‌های سلطنتی با موضوع شاه، شاهزادگان و درباریان نشان از جهت گیری دربار قاجار برای احیای نقش برجسته سازی با شیوه و باموضوع مشابه کتیبه نگاره‌های صخره‌ای ایران باستان دارد. این منش که در هنر نقاشی نیز با انتخاب موضوعات تاریخی و شخصیت پردازی بر اساس افسانه‌ها و قهرمانی‌های پهلوانان شاهنامه صورت می‌گرفت، در دورهٔ طولانی مدت سلطنت فتحعلیشاه تثبیت شد و شیوه‌ای که از پایتخت برخاست، کمابیش در تمام سرزمین به خصوص شهرهای بزرگ به عنوان مکتبی ملی گسترش یافت.

تحول بعدی هنر حجم پردازی دورهٔ قاجار با گذار از سنت به سمت غرب‌گرایی و تجدّد، در زمان ناصرالدین شاه اتفاق می‌افتد. دوران ناصری به نوبهٔ خود سرشار از تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است و متناسب با این دگرگونی‌ها هنر حجم پردازی نیز مسیری دگرگونه را در پیش می‌گیرد.

ورود آثار حجمی غیر ایرانی به دربار، چه به عنوان هدایای دولت‌های اروپایی و چه آثار خریداری شده توسط شاه و همراهانش در سفرهای فرنگ، تأسیس مدارس هنری و مدل قرار دادن آثار حجمی برای آموزش طراحی و نقاشی، استفاده از حجم‌های تمام برجسته در تزیین اماکن و ابنیهٔ سلطنتی و سرانجام ساخته شدن مجسمه تمام برجسته و واقع نمای شاه و نصب آن در میدان باغ شاه به عنوان اثر حجمی در ساختار شهری، مهمترین رخداد مجسمه سازی دوران قاجار به شمار می‌رود.

همکاری نقاش به عنوان طراح با حجّار در نیمهٔ اول دورهٔ قاجار، در دورهٔ دوم به تدریج جای خود را به همکاری هنرمند با صنعتگر می‌دهد و مجسمهٔ همایونی در مجموعهٔ صنعتی قورخانه که به تولید وسایل دیگر از جمله ادوات نظامی نیز می‌پرداخت ریخته گری می‌شود. همچنین متناسب با تحوّلات هنر نقاشی غیر طبیعت‌گرای دوران فتحعلیشاه به نقاشی واقع نمای دورهٔ ناصری، حجم پردازی نیز از صخره‌نگاری‌های نیمه برجسته به مجسمهٔ تمام برجسته و مستقل می‌گراید. در این دگرگونی ورود عکاسی به ایران وسفرهای فرنگ ناصرالدین شاه بیشترین تأثیر گذاری را داشته است.

در مدرسه صنایع مستظرفه نه تنها از مدل‌های حجمی برای نقاشی و طراحی کردن شاگردان استفاده می‌شد بلکه مجسمه سازی به شیوهٔ آکادمیک هم تعلیم داده می‌شد و اولین مجسمه ساز حرفه‌ای ایران، ابوالحسن صدیقی، فارغ التحصیل همین مدرسه است که پایه گذار مجسمه‌سازی نوین ایران به شمار می‌رود.

فهرست منابع

اعتمادالسلطنه، محمد حسن (۱۳۷۷)، *روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه*، امیر کبیر، تهران.

پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۱)، *سفرنامه پولاک «ایران و ایرانیان»*، ترجمه کیکاووس جهانداری، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، تهران.

روزنامه شرف (۱۳۰۰ ه.ق.)، شماره ۱۲، ذیحجهٔ الحرام.

روزنامه شرف (۱۳۰۴ ه.ق.)، شماره ۵۰، ربیع الثانی.

ذکاء، یحیی (۱۳۴۹)، *تاریخچه ساختمانهای ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان*، انجمن آثار ملی، تهران.

ذکاء، یحیی (۱۳۸۲)، *زندگی و آثار صنیع الملک*، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.

شاهزاده عضدالدوله سلطان احمد میرزا (۱۳۷۶)، *تاریخ عضدی*، با توضیحات و اضافات دکتر عبدالحسین نوایی، نشر علم، تهران.

فلاندن، اوژن (۱۳۵۶)، *سفرنامه اوژن فلاندن به ایران*، اشراقی، تهران.

فلور، ویلم و دیگران (۱۳۸۱)، *نقاشی و نقاشان دوره قاجار*، ترجمه دکتر یعقوب آژند، ایل شاهسون بختیاری، تهران.

گروسی، رضا (۱۳۸۷)، *پیکره شاپور اول*، نشر ماهی، تهران.

لسان الملک سپهر، محمد تقی (۱۳۷۷)، *ناسخ التواریخ (تاریخ قاجاریه)*، تهران.

مظفرالدین شاه قاجار (۱۳۷۸)، *سفرنامهٔ دوم مظفرالدین شاه به فرنگ*، نشر شهر، تهران.

ناصر الدین شاه قاجار (۱۳۴۳)، *سفرنامهٔ ناصرالدین شاه*، اندیشه، تهران.

ناصر الدین شاه قاجار (۱۳۶۹)، *روزنامهٔ خاطرات ناصرالدین شاه در سفر سوم فرنگستان*، به کوشش دکتر محمد اسماعیل رضوانی و فاطمه قاضیها، دفتر پژوهش و تحقیقات سازمان اسناد ملی ایران با همکاری مؤسسهٔ خدمات فرهنگی رسا، تهران.

فهرست منابع تصویری

آرشیو عکس تالار نسخه‌های خطی، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.

ایران از نگاه سوروگین (۱۳۷۸)، *مجموعه عکس‌های اواخر قرن نوزدهم ایران*، موزه نژاد شناسی لیدن، هلند، انتشارات برجسته وان والویک وان دورن- رتردام، هلند و انتشارات زمان- تهران.

ایران سرای زیبای من (۱۳۸۹)، *سالنامهٔ ۱۳۸۹*.

تناولی، پرویز (۱۳۸۸)، سنگ قبر، نشر بنگاه، تهران.

گروسی، رضا (۱۳۸۷)، *پیکره شاپور اول*، نشر ماهی، تهران.

محمد پناه، بهنام (۱۳۸۵)، *کهن دیار* [جلد اول]، سبزان، تهران.

محمد پناه، بهنام (۱۳۸۵)، *کهن دیار* [جلد دوم]، سبزان، تهران.

هیلن براند، رابرت (۱۳۸۸)، *زبان تصویری شاهنامه*، ترجمهٔ سید داود طبایی، فرهنگستان هنر، تهران.

Curtis, John and Nigel Tallis (2005), *Forgotten Empire*, The world of Ancient Persia, The British

Museum, London.

Loukonine, Vladimir et Anatoli Ivanov (1995), *L'art Persan*, Pavkestone & Aurora, England.

Ferrier, R. W. (1989), *The Art of Persia*, Yale university press, New haven & London.