فتحـــعلی شـــاه قـــاجار،اثـــر
مهـــر علی اصـــفهانی

فصلنامه تحلیلی پژوهشی

بررسی ترکیب بندی در آثار پیکر نگاری رضا عباسی و دو نقاش قاجاری، مهرعلی ومیرزا بابا

رضا تهرانی*

چکیده

ترکیب بندی جزء جدایی ناپذیر هر اثر تصویری است که ویژگی ها و کیفیت آن در نگارگری ایرانی بر عوامل متعددی از جمله مهارت و نگرش هنرمند، سلیقه حامیان هنری، تأثیرات مکاتب هنری پیشین و حتی غیر ایرانی بستگی دارد. ترکیب بندی های پیکره ای در آثار رضا عباسی با بهره گیری وی از خط پردازی روان و موزون و استفاده از سنت های تصویری گذشته، نمونه های کاملی را به نمایش می گذارند که در بردارنده ارزش های نگارگری اصیل ایرانی است . اما در اواخر حکومت صفویه و با ایجاد تحولات متعددی در حوزه های اقتصادی، اجتماعی وغیره ،تغییرات ساختاری متعددی بر نگارگری ایرانی تحمیل شد . از جمله این تغییرات گرایش به تفکرات مادیگرایانه،توجه به فضا سازی واقع گرایانه و دوری از فضا سازی عارفانه،بهره گیری از ترکیب بندی های ایستا و تصنعی ، تغییر اسلوب های فنی و زیبایی شناسی آثار وغیره است. که از اواخر دوره صفویه وتوسط شاگردان رضا عباسی آغاز و در قاجاریه به بار نشست و عاقبت تحولات مذکور در سایه حمایت دربار قاجار سبک پیکره نگاری درباری جدیدی را پدید آورد.

در مقالهٔ پیش رو آثارپیکره دارررضا عباسی به عنوان نماینده مکتب اصفهان و آثاری از دو نقاش قاجاری ، میرزا بابا و مهر علی، مورد بررسی تطبیقی و تحلیلی قرار گرفته است. در پایان، این نتیجه حاصل می شود که نگارگری ایرانی در روند گذر از سنت گرایی به تجدد خواهی و با پذیرش عناصر وارداتی اروپایی و همچنین تغییر سلیقه حامیان با نفوذ، دچار تغییرات بنیادی شد و این تغییرات ماهیت ترکیب بندی های پیکره ای هنرمندان را تحت تاثیر قرار داد .اما هنرمندان ایرانی توانستند با هم آمیزی سنت های پیشین و عناصر وارداتی جدید ، سبک نویی را بنیانگذاری کنند که دستاورد مهمی به شمار می رود.

واژگان کلیدی

ترکیب بندی، پیکره نگاری، فتحعلی شاه، مکتب اصفهان، قاجار، رضا عباسی، مهرعلی، میرزا بابا.

* مدرس هنر، موسسه آموزش عالی و غیر انتفایی سپهر اصفهان . Email: Taher_136@yahoo.com

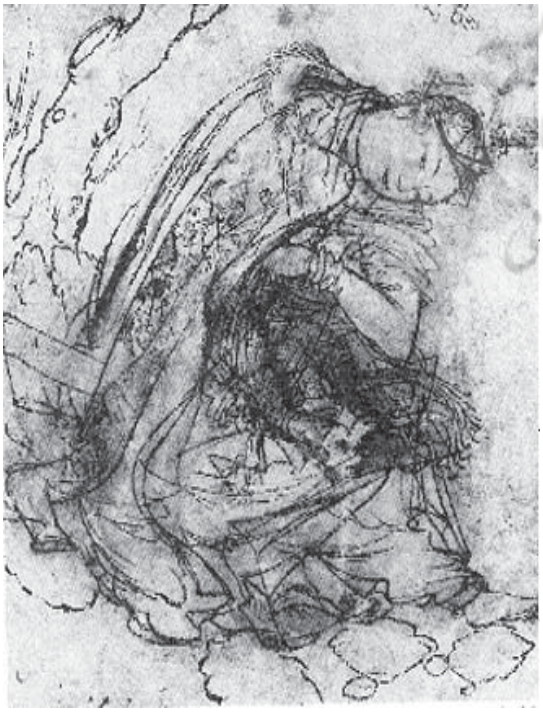
در این جا لازم می دانم از راهنمایی های ارزنده آقای دکتر علی اصغر شیرازی تشکر و قدردانی کنم.

تصویر۱- شکارچی سواره، اثر رضا عباسی،موزه ویکتوریا وآلبرت،لندن، ماخذ:کنبی،۱۳۸۵ ، ۸۵

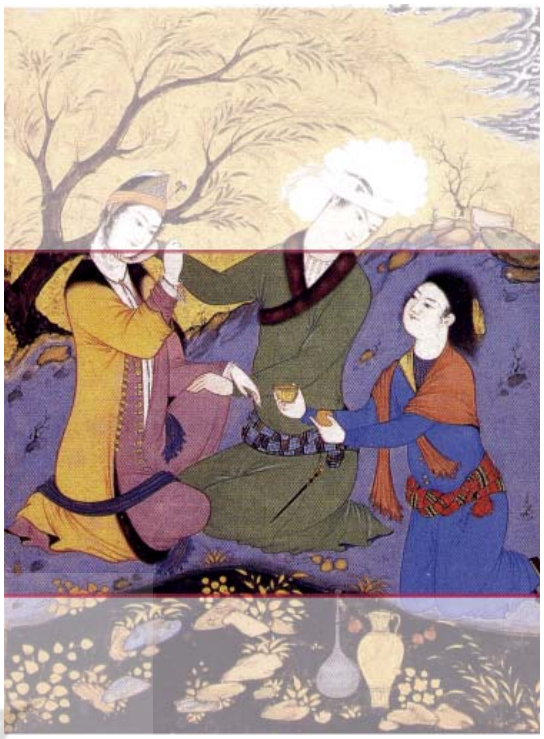
مقدمه

مکتب اصفهان، یکی از مکاتب نگارگری ایرانی است که همواره به عنوان مکتبی اصیل در حفظ ارزش های نگارگری ایرانی مطرح بوده است. اما دوره حکومت صفویه در اصفهان از لحاظ ارتباط با اروپا و رویکرد به زندگی و هنر نوین و بهره گیری از آن، دوره پویایی بود و هنرمندان این دوره یا می بایست به موازات موج وارداتی جدیدتغییراتی در ساختارآثار خود ایجاد می کردند و یا این که اگر توان همپایی با آن را نداشتند به ناچاربابد از گردونه حرفه ای هنر خارج می شدند. با این حال هنرمندان این دوره از سویی سعی در جلب رضایت حامیان هنری وحفظ بقای خود داشتند و از سوی دیگر به روشنی نمی توانستند نسبت به اصالت های نگارگری ایرانی بی توجه باشند.

عاقبت پذیرش ویژگی های هنری جدید آثار آن ها را دچار تغییرات متعددی کرد که در دوره قاجاری نیز تداوم یافت . به عنوان مثال عنصر اساسی خط که در دوره صفوی ویژگی اصلی آثار رضا عباسی محسوب می شد در دوره قاجاری با ورود عناصر غربی دگرگون شده،جای خود را به سطوح بافت دار تزئینی داد و رویکرد مادیگرایانه را منعکس ساخت که ریشه های غیر ایرانی داشته و با نگرش هنرمندان ایرانی منافات دارد. یکی دیگر از تغییرات



تصویر۲- کتابخوان، اسکیس خطی ،اثر رضا عباسی،گالری فریر،واشنگتن دی سی، ماخذ: کنبی، ،۱۳۸۵، ۱۰۷



تصویر۳ الف- عشاق در صحرا، اثر رضا عباسی، موزه هنری سیاتل، ماخذ : کنبی، ۱۳۸۵

تصویر۳ ب- نمایش دوایر و حرکت های خمیده در رابطه با جایگیری، عناصرتشکیل دهنده اثر

ایجاد شده تبدیل فضای غیر مادی و معنوی در آثار صفوی به آثاری با فضای مادیگرایانه در دوره قاجاری بود.

در مقاله حاضر با بررسی تطبیقی چند نگاره از آثار رضا عباسی[1] عنوان نماینده مکتب اصفهان و تعدادی از آثار مهر علی[2] ومیرزابابا[3] از نقاشان دوره قاجاری، فرضیات ذکر شده اثبات و به این سئوالات نیز پاسخ داده می شود:

۱) آیا تجدد خواهی و پذیرش عناصر غیر ایرانی توسط هنرمندان نقاش ، آثار آن ها را در مقوله ترکیب بندی دستخوش تغییرات اساسی نموده است؟

۲) آیا این هنرمندان توانسته اند اصالت های نگارگری ایرانی را در آثار خود حفظ نمایند؟ در ادامه ضمن شناخت ویژگی های ترکیب بندی پیکره ای در آثار هر دوره،چگونگی تأثیر پذیری آن ها از عناصر بیگانه نیزمشخص می شود. در این میان بررسی نحوه تاثیرپذیری آثار مکتب قاجاریه از مکاتب پیش از خود در تقابل با عناصر وارداتی نیز نکاتی را روشن خواهد ساخت.

بررسی نگارگری مکتب اصفهان با نگاهی به آثار رضا عباسی

در بررسی آثار مکتب اصفهان از نقطه نظر حفظ ارزش های نگارگری ایرانی، دو گونه آثار حائز اهمیت است؛ نخست آثاری که در نیمه اول این مکتب خلق شده اند ومی توان آن ها را ادامه منطقی آثار دوره های پیشین نگارگری ایرانی دانست و دوم، آثار اواخر مکتب اصفهان که در کنار تغییر سلیقه حامیان هنری ، تأثیرات متعدد خارجی را به خود پذیرفت و در دوره های بعدی نیز تداوم یافته و شکل جدیدی پیدا کرد.

در نیمه اول مکتب اصفهان شاهد آثار بی نظیری از رضا عباسی هستیم که ماحصل خوشایندی از دستاوردهای مکاتب پیشین را به نمایش می گذارد. در واقع، او « با احترام و تائید سنت های تصویری مکتب های شیراز، هرات و تبریز [...] خود نیز نو آوری های تازه ای در قلمرو طراحی و نگارگری و حتی در رنگ آمیزی وارد هنر ایران می کند » .(آیت الهی،۱۵،۱۳۸۵) که با نوعی برخورد غیر عینی و نگرشی فرا مادی همراه است. این برخورد غیر عینی و بینش غیر مادی، در نقاشی ایرانی پیشینه طولانی دارد.پس از اسلام نیز عرفان اسلامی و اعتقادات دینی توانست با نگرش عارفانه، محتوای آثار را تحت تاثیر قرار دهد. « نقاشان ایرانی عموما یا خود اهل تصوف ، عرفان و معنویت بوده اند و یا زمینه های فکری آن ها از طریق ارتباط نزدیک با تصوف و عرفان و همچنین حکمت ایران کهن، با عرفان اسلامی پیوند داشته است».(جوانی،۱۰۱،۱۳۸۵)

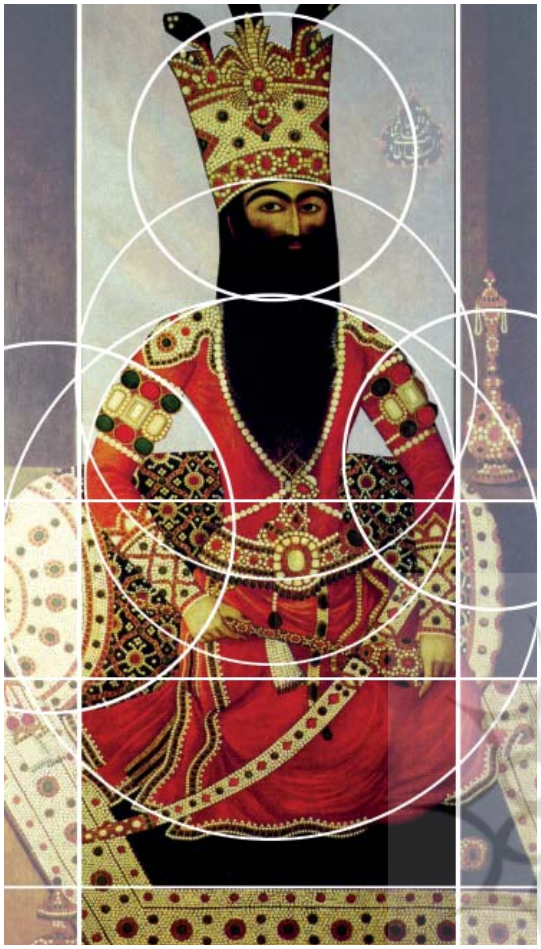
در آثار رضا، خطوط روان و سریع با مهارت در ارائه خصلت بیانی آن ها دیده می شود که نمایش حالات پیکره ها را به آسانی ممکن ساخته و بیان گر چیره دستی وی در شناخت و بهره گیری از امکانات بیانی خطوط است بدون

۱-از بنیانگذاران مکتب اصفهان در سده ۱۱ هجری بود که با نوآوری درطراحی و انتخاب موضوعات جدید،باعث تحولاتی در نگارگری ایرانی شد.(پاکباز،۲۵۴،۱۳۷۹)

۲- از نمایندگان برجسته پیکرنگاری درباری سده۱۳ هجری و نقاش دربار فتحعلی شاه.احتمالا شاگرد میرزا بابا بوده و در نقاشی لاکی و نقاشی پشت شیشه هم طبع آزمایی می کرد.(پاکباز،۵۵۳،۱۳۷۹)

۳- نقاش و قلمدان نگار و از پایه گذاران مکتب پیکرنگاری درباری در سده ۱۳ هجری بود. درابتدا در خدمت کریم خان وسپس نقاش باشی دربار فتحعلی شاه شد.(پاکباز،۵۵۶،۱۳۷۹)

تصویر۴ الف- فتحعلی شاه قاجار،اثرمهر علی اصفهانی، ماخذ: حسنوند،۱۳۸۴، ۱۰۴



تصویر۴ ب- نمایش دوایر و حرکت های خمیده در اندام پیکره و تضادآن با سطوح هندسی صاف

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نیاز به همیاری عنصر رنگ.در حالی که در مکاتب پیشین، رنگ به عنوان عنصر اصلی همواره در یک ترکیب بندی مستحکم، نمود می یـافت. بـه همین دلیل می تـوان گـفت که رضا عباسی در این آثار « جذب چیزهایی شد که نگارگران قدیمی آن را فراموش کرده بودند یعنی خط به جای ترکیب بندی هنری و طراحی به جای رنگ». (اسکارچیا،۱۳۸۴،۲) (تصویر ۱و۲)

از نیمه اول مکتب اصفهان به بعد تعدادی از آثار رضا دستخوش تغییرات متعدد ناشی از ورود عناصر اروپایی و سلیقه حامیان هنری گردید که این عوامل، تغییر در عامل ترکیب بندی و ساختار هندسی آثار را او نیز به همراه داشت و می توانست در مقایسه با آثار پیشین، باعث افول ارزش های هنری نیز گردد.

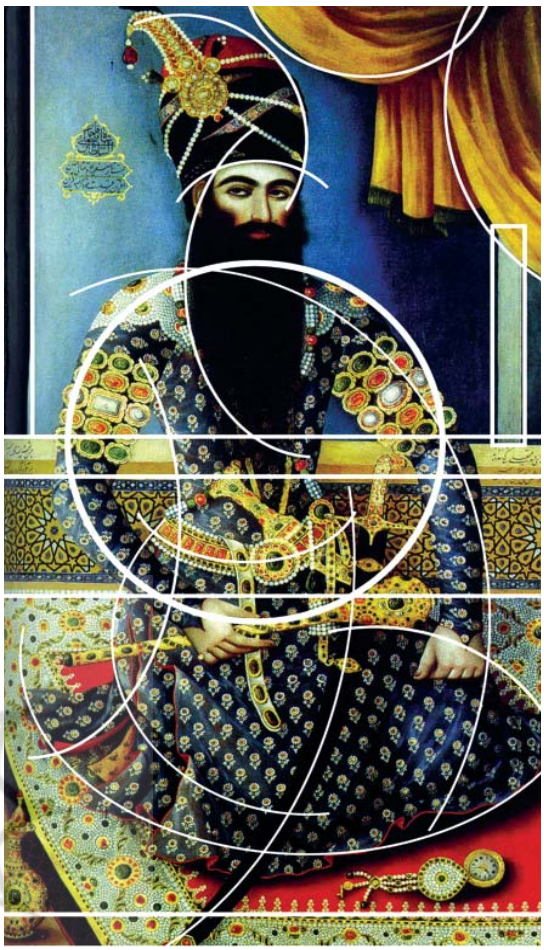
اما رضا «در نقاشی و طراحی های خود به همان اندازه که در پی ارضای حامیان خود بود قصد ارضای خودش را هم داشته است». (کنبی،۱۳۸۵،۲۲۶)

تغییرات متاثر ازورودعناصراروپایی درآثاررضا،بعداز وی درآثارهنرمندانی چون علی قلی جبادار با عناصر غیرایرانی بیش تری همراه شد.یکی از راه های ورود این عناصرغیر ایرانی، حضور هنرمندان ارمنی در جلفای اصفهان بود.

« نقاشان ارمنی با نقاشی دیوارهای کلیسا و خانه های اعیانی جلفا، چشم انداز بصری جدیدی را گشودندکه سایه روشن و عمق نمایی با آن همراه شد و جنبه زمینی و عینی نقاشی، غلبه یافت». (افشارمهاجر،۱۳۸۴،۲۵)و در نهایت اصول هنری نقاشی قاجاری را تشکیل داد.

بررسی ترکیب بندی درآثار پیکرنگاری رضا عباسی ودونقاش قاجاری ، میرزا بابا و مهرعلی

تصویر ۳ الف اثری از رضا عباسی با عنوان «عشاق در صحرا» مورد بررسی قرار می گیرد. رضا دراین اثر قدرت و مهارت خود را در بهره گیری از خط پردازی روان نشان می دهد. حرکات دایره ای کل عناصر متشکله اثر را تحت تأثیر خود قرارداده اند.موقعیت استقرار عناصر با حرکت های دایره ای مشخصی به هم مرتبط گشته که



تصویر۵- فتحعلی شاه، اثر میرزا بابا،مجموعه خصوصی، ماخذ: حسنوند،۱۳۸۴، ۱۰۴

تصویر۶-جوان پابرهنه،رضا عباسی،بنیاد تاریخ و هنر،تگزاس ماخذ: کنبي، ۱۰۵،۱۳۸۵

متفاوت با آثار پیشین وی است. تمام عناصر دارای روابط مستحکمی هستند و در یک کادر متناسب ترکیب بندی خوشایندی را در اثر به نمایش می گذارند. رضا با مهارت طراحی خود در این اثر« به واژگان هنری آثار منقوش پیشین خویش عمق بیش تری می بخشد و این ویژگی را به خصوص با وارد کردن توده هایی از صخره های رنگین در خط افق و در پیش زمینه و بهره گیری از رنگ های روشن و اصلی به ثبوت می رساند». (کنبی،۱۳۸۵،۱۳۸)

به طور کلی می توان گفت ترکیب بندی دربسیاری از آثار رضا، بر روابط حرکت های ایجاد شده بین عناصر اصلی و فضاهای خالی اثر استوار است. خطوطی موزون که با حرکات دایره ای و خمیده در عناصر پس زمینه تداوم یافته و اثری پویا به وجود می آورد. این ویژگی ها مورد استقبال هنرمندان قاجاری قرار نگرفت زیرا آن ها به این نتیجه رسیده بودند که «سبک متداول رضا عباسی و پیروان او مجالی به ابداع و تجدد نمی داد. همچون سده های گذشته ،توجه هنرمندان برای الهام گرفتن به منابع خارجی معطوف شد با این تفاوت که در سده یازدهم هجری منبع «الهام اروپا بود نه چین» . (پاکباز، ۱۳۸۰،۱۳۸)

عناصر وارده، تغییرات اساسی در آثار قاجاری به وجود آورد ودر نهایت تبدیل به یک سبک منسجم درباری شد .« مشخصات این سبک عبارتند از: ترکیب بندی متقارن و ایستا با عناصر افقی و عمودی و منحنی، سایه پردازی مختصر در چهره و جامه،تلفیق نقش مایه های تزئینی و تصویری و رنگ گزینی محدود با تسلط رنگ های گرم به ویژه قرمز» .(همان،۱۵۱)

لازم به ذکر است آثار این دوره از لحاظ ابعاد نیز تغییر کرده و بزرگ تر شدند و ضمن جدایی از حیطهٔ کتاب آرایی ، به عنوان عنصری در تزئین فضاهای داخلی بناها به کار رفتند. این ویژگی اخیر تاثیراتی نیز در اندازه قاب و ترکیب بندی آثار ایجاد نمود . در بررسی تطبیقی نگاره «عشاق در صحرا» اثر رضا عباسی، و یکی از آثار قاجاری با موضوع«فتحعلی شاه» اثر مهر علی اصفهانی، (تصویر ۴ الف) تفاوت نگرش در ایجاد ترکیب بندی آثار، در دو مکتب مذکور نمایان می گردد.

عنصر اصلی تشکیل دهنده هر دو اثر، پیکره انسانی

تصویر۷- فتحعلی شاه ، اثر مهر علی، ماخذ: داموا،۱۳۸۶،۲۴۴

است. در نگاره رضا عباسی پیکره ها تحت تأثیر نظام دایره ای موزونی در قاب اثر جای گرفته اند و ابعاد قاب و اندازه اثر نیز به نحوی تنظیم شده که به همه عناصر آن میدان ظهور و خودنمایی داده است.

در نگاره عشاق در صحرا، کل اثر به سه بخش مجزا به صورت پیش زمینه،بخش میانی و پس زمینه تقسیم شده است.(نگاه شود به تصویر۳ الف) ولی می توان تداوم حرکت های دایره ای عناصرتشکیل دهنده اثر را دراین سه بخش یاد شده نیز مشاهده کرد. (تصویر ۳ ب)

در این تصویر یکی از حرکت های دایره ای طوری قرار گرفته که محل استقرار تنگی در پیش زمینه را به دو دست خدمه و دست های روی هم قرار گرفته عشاق مرتبط سازد که نمونه ای است از توجه رضا به عامل هندسه پنهان و دستیابی به یک ترکیب بندی موزون، پویا وخوشایند. همان طور که درنگاره عشاق پیداست هیچ کدام از پیکره ها به بیننده نظر ندارند و فارغ از حضور دیگران در فضای عاشقانه خود سرخوشند.

همان طور که قبلا نیزگفته شد فضای اثر به دو بخش نسبتاً برابر در بالا و پایین تقسیم شده و استقرار شخصیت ها در بخش میانی توجه بیش تری را به آن ها معطوف می سازد. (تصویر ۳ الف)

رضا عباسی در نگاره عشاق در صحرا،ضمن ارائه پیکره های خود به روابط موزون جهان پیرامون آن ها و عناصر موجود در طبیعت نیز توجه وافر داشته است.

در نظر وی، عناصری چون پیکره،تنگ، درختان، ابر ها و غیره ،صرفا برای پر کردن فضاهای خالی به کار نرفته اند بلکه، همه آن ها حلقه های یک زنجیر هستند برای رسیدن به وحدت و استحکام در یک ترکیب بندی خوشایند که معرف مهارت های رضا در نگارگری نیز می باشد.

شیلا کنبی معتقد است رضا در آثار خود« همزمان احساس شکل و آگاهی از حرکت و فضا و نور را جملگی با یک ضربه ساده قلم نی القا می کند». (کنبی،۱۳۸۵،۹۱)

در آثار دوره قاجاریه دستیابی به وحدت موزون بین عناصر اثر تحت تاثیر عناصر اروپایی تغییر می یابد و گویی هنرمند قاجاری مجال احاطه بر تغییرات سریع در سلیقه حامیان و جو حاکم بر هنر این دوره را نداشته است.

« این آثار مرحله ای از گسست هنر اصیل شرقی و گذار از عنصر خط است». (جعفری جلالی،۱۳۸۲،۸۸)و در آن « پیکر انسان اهمیت اساسی دارد ، ولی به رغم بهره گیری از اسلوب برجسته نمایی،همواره شبیه سازی فدای میثاق های زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می شود». (پاکباز، ۱۳۸۰،۱۵۱)

در تابلوی «فتحعلی شاه»(تصویر۴ الف)رابطه قاب و پیکره در سلطه نمایش اقتدار فردی پادشاه است و شوکت و جلال پادشاهی در تجملات به کار رفته نمایان می شود. اثر مملو از عناصر بصری مختلفی است و موفقیت در ایجاد هماهنگی بین آن ها بعید به نظر می رسد.در ترکیب بندی آثار قاجاری توجه زیادی به حجم نمایی شده و از عناصر تزئینی به وفور استفاده می شود ونمی توان پیشینه آن را در آثار نیمه اول مکتب اصفهان جست و جو کرد. در نقاشی فتحعلی شاه نیز رابطه خوشایندی بین عناصر پس زمینه و پیکره اصلی به چشم نمی خورد و تضاد سطوح صاف و هندسی پس زمینه با حرکت های خمیده در اندام پیکره حضور آن را بیش تر نمایان می سازد. براین اساس تاکید بر پیکر انسان را می توان از نشانه های تمرکز به شخصیت محوری شاه دانست که بی شک سلیقه سفارش دهنده نیز در آن بسیار موثر بوده است. در واقع « بازتاب ویژگی های شخصی فرد سفارش دهنده ، در هدایت اثر هنری و ابداع آن ، از موانع بروز خلاقیت و نوآوری هنرمند نقاش زمان قاجار است». (جعفری جلالی،۱۳۸۲،۳۷)

تصویر ۸- مریم مقدس، اثر لئوناردو داوینچی، ماخذ:Hazan, Paris,1997,337

ویژگی ای که در مکتب اصفهان و آثار رضا عباسی این چنین مجال بروز پیدا نکرد. جهان بینی رضا در برخورد با پیکره انسان ریشه های ایرانی و شرقی خود را حفظ کرد.

از این رو در آثار وی وحدت اثر از نمایش پیکره ای خاص مهم تر می نماید، در حالی که هنرمند قاجاری در ساخت ترکیب بندی های خود به جای توجه به اصالت های نگارگری ایرانی و ارزش های بصری آن، بیش تر به منابع تصویری غیر ایرانی رجوع می کند که حاصلش آثاری است با جهان بینی مادی گرایانه شاه محور با فضایی عینی و خاکی.(افشار مهاجر،۱۳۸۴،۵۴)

در نمایش تشریفات درباری پادشاهان قاجاری، استقرار پیکره عمدتا در فضای داخلی بناها بوده و پس زمینه اثر« باعناصری برگرفته ازمعماری ایرانی نقاشی شده که نمایش گر درک نوین هنرمند از فضا است». (جعفری جلالی،۱۳۸۲،۴۱) لذا با کاربرد سطوح گسترده بناها در فضای پشت پیکره ها، « خطوط مورب و منحنی پیکره انسان، در مقابل خطوط معمار گونه عمودی و افقی قرار می گیرد»(همان،۴۱)که با ایجاد تضاد شکلی، دستیابی به وحدت موزون در آثار را چه از نظر خط و چه سطح مشکل می نماید.

پیکره های رضا در نگاره «عشاق در صحرا » گویی بر زمین مستقر نیستند و سبکبال و سرخوش در عالم خود سیر می کنند. در این اثر مرزبندی افق نیز با حداقل خطوط به نمایش در آمده و پیکره از پس زمینه جدا نمی شود تا جنبه مادی و زمینی اثر به حداقل برسد.در رویکردی متفاوت به عامل اخیر،درتصویر۴ الف، اثر مهرعلی، پادشاه

تصویر۹- نجیب زاده صفوی،اثر علی قلی جبادار،مجموعه اوریت مسی ماخذ: سودآور، ۱۳۸۰ ، ۳۷۳

قاجاری با اقتدار برزمین نشسته و پس زمینه خاکستری رنگ اثر با ایجاد تضاد رنگی، فردیت ومادیت پیکره را دو چندان کرده است، همچنین می توان گفت که ایجاد تضاد شکل پیکره و سطوح پس زمینه، هنرمند قاجاری را در نمایش حس جاه طلبانه پیکره (که حامی هنری نیز می باشد) موفق ساخته است.

از نظر ایجاد رابطه خوشایند و موزون بین تمامی عناصر ترکیب بندی، هنرمند قاجاری دچار دوگانگی در برخورد با عناصر سنتی پیشین و عناصر وارداتی جدید شده که هنوز همنشین مناسبی برای یکدیگر نبودند. این دوگانگی عناصر، حکایت از دو طیف مخاطب دارد. مخاطبی که در آثار رضا عباسی در درون اثر سیر کرده و مجذوب روابط موزون و هماهنگ عناصر می شود که کم تر نشانی از دغدغه های زندگی روزمره دارند ومخاطب دیگری که در آثار قاجاری مقهور پیکره ای مجسمه مانند می شود و هیچ گونه روزنه ای برای ورود به اثر و ایجاد ارتباط باقی نمی گذارد، نگاه پیکره چنان نافذ است که گویی بیننده در معرض اتهامی ابدی قرارگرفته و هر لحظه چاکران پادشاه بیننده را از مسیر نگاه وی دور خواهند کرد.

تصویر ۱۰- مردی با شمشیر، اثر رضا عباسی،موسسه هنری دیترویت، ماخذ:کنبی،۲۰۱،۱۳۸۵

تصویر ۱۱- چهره یک شاهزاده، دوره فتحعلی شاه، ماخذ: خیال شرقی،۱۳۸۴،۹۸

بررسی تطبیقی نگاره «جوان پابرهنه» اثر رضا عباسی با نقاشی «فتحعلی شاه» اثر میرزا بابا

یکی دیگر از آثار قاجاری که می توان آن را مورد بررسی تطبیقی قرار داد، تابلوی دیگری از فتحعلی شاه در حالت نشسته است.(تصویر۵) این نقاشی به عنوان یکی از بهترین آثار میرزابابا، فتحعلی شاه را با عمامهٔ جقه دار و جامه و اسلحهٔ گوهر نشان در جلوی پنجره ای بر روی یک قالیچه مرصع نشان می دهد. نمونه اخیر نیز می تواند در مقایسه با اثری از رضا عباسی به نام «جوان پا برهنه» ویژگی های ترکیب بندی دو دوره را نمایان تر سازد.(تصویر۶)

همان طور که پیش تر اشاره شد،در نمونه نقاشی دوره قاجار شاه با جامه اشرافی و مزین به جواهرات سلطنتی نشسته و این سنت رایجی بود برای نمایش شکوه و جلال پادشاهی در آن دوره.در این اثر و دیگر آثار مشابه قاجاری «افراد بیش تر به واسطه اشیاء معرفی می شوند و کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آن ها دیده نمی شود. اشیاء فرعی[...] فضای دو بعدی تصویر را پر می کنند. در برخی پرده ها (نیز) چشم اندازی از طبیعت یا معماری در پس زمینه به چشم می خورد ». (پاکباز، ۱۵۱،۱۳۸۰)

جامه شاه به شیوه اروپایی ساخت و ساز و حجم نمایی شده، ولی قالیچه زیر پای وی همچنان از رویکرد سنتی هنر ایرانی در برخورد با سطوح تزیینی تبعیت می کند. از این رو می توان گفت، آثار این دوره « نمایان گر اوج هم آمیزی سنت های ایرانی و اروپایی است».(همان،۱۵۱) و این هم آمیزی، حرکت نویی بود در پذیرش عناصر غیر

تصویر۱۲: سلطان حسین میرزا، اثر بهزاد ، سده ۹ هجری مرقع مرقع موزه برلین، ماخذ :Sims، ۲۰۰۲،۲۷۰

ایرانی و عجین شدن آن ها با روحیات هنرمند ایرانی که در دوره قاجاری صورت پذیرفت.

در تصویر ۵ اختلاف شکل هندسی در قالیچه و جامه پادشاه تضاد بارزی را ایجاد نموده که اساس ترکیب بندی های پیکره دار قاجاری را تشکیل می دهند. حرکت های دایره ای ایجاد شده در اندام پیکره در همه جای قاب وبین همه عناصر اثر تداوم نمی یابد.

به نظر می رسد اغراق در بزرگ نمایی پیکره نیز در مواردی همچون اندازه سر و دست ها، اثر را به طنز کشانده است.

در آثار قاجاری چیدمان متقارن، اصول ترکیب بندی را سازماندهی می کند که در نمونه اخیر نیز، نوعی ترکیب متقارن با تسلط عناصر تزیینی، بر کل اثر حاکم است.

مقایسه پرده اخیر با نگاره «جوان پا برهنه» اثر رضا عباسی، ویژگی های دیگری را در ترکیب بندی وطراحی اثر نمایان می سازد. در نگاره رضا ، حرکت های موزون و دایره ای در جایگیری عناصر صحنه نقش مهمی ایفا کرده و پس از گردش در پیچ و تاب بدن پیکره به نباتات پس زمینه منتقل می شود. گویی عناصر بر نقشه ای از پیش تعیین شده در جای خود قرار گرفته اند تا خللی در هماهنگی(Rhythm) اثر ایجاد نشود. در این گونه ترکیب بندی ها مرز مشخصی بین پیش زمینه و پس زمینه احساس نشده و کل اثر از هماهنگی خوبی برخوردار است. در نمونه اخیر پیکره در حالت نشسته شکل مثلثی به خود گرفته که در سایر آثار وی نیز دیده می شود. آثار رضا با مهارت وی در به کارگیری خط و ارزش های بیانی آن و ایجاد روابط هماهنگ عناصر، نقاش را در مقام یک رهبر ارکستر می نمایاند که سمفونی زیبایی را از حرکت های خمیده وهماهنگ ایجاد می کند، همان ویژگی منحصر به فردی که هنرمندان نوگرایی چون واسیلی کاندینسکی در سده بیستم در جست وجوی آن بودند. اما هنرمند قاجاری، در مواردی هم که از طبیعت بهره گرفته آن را در پس زمینه و عمق اثر و در قالب عناصر تشکیل دهنده عمق میدان به کار می گیرد. (تصویر ۷) .

این چنین نگرشی در به کارگیری طبیعت می تواند فضای صحنه را به دو بخش پیش زمینه و پس زمینه غیر مرتبط با هم تبدیل کند درست به مانند آثار نقاشی رنسانس ایتالیا که درآن «پیکر وکنش آدمی مهم ترین وسیله بیان مقصود هنرمند بود».(پاکباز،۱۳۷۹،۲۶۲) وحضور انسان در آن ها به صورت تمام و کمال فراتر از عناصر دیگر دیده می شود یعنی آثاری کاملا انسان گرایانه . (تصویر۸)

از آن جا که خلق هر اثر هنری زائیده جامعه خود است لذا آثار غیرمادی و روحانی مکتب اصفهان و آثار مادی گرایانه وایرانی- اروپایی قاجاریه هر کدام مختص زمانه خودشان هستند و تقابل آن ها با یکدیگر در مقایسه دو محیط اجتماعی و عوامل متفاوت دخیل برآنها طبیعی می نماید. با این وجود همان طور که پیش از این هم اشاره شد در اواخر مکتب اصفهان به آثاری برمی خوریم که نه تنها تفاوت های زیادی با نمونه های قاجاری ندارند بلکه می توان آن ها را نیای تصاویر دورگه ایرانی- اروپایی قاجاری برشمرد.

تصویر ۹، تابلوی «نجیب زاده صفوی» اثر علی قلی جبادار۱ یکی از این نمونه هاست که در نیمه دوم مکتب اصفهان شکل گرفته و می تواند نمونه خوبی جهت مقایسه با یک اثر قاجاری باشد.(تصویر ۵)

در نقاشی مورد نظر تأثیرات غیر ایرانی در حجم نمایی جامعه ، پرده نیمه باز پشت سر پیکره و همچنین بهره گیری از دورنماسازی در پس زمینه دیده می شود. دراین اثر یک نجیب زاده صفوی درحالت نشسته به بیرون از کادر چشم دوخته است. زاویه نمایش صورت هنوز تابع آثار سه رخ نمایی رضا عباسی است که همواره بر وجود معشوقی غائب (مکمل تصویری) در بیرون از کادر اشاره دارند.۲(کنبی،۱۳۸۵،۵۵)

نحوه قرار گیری پیکره در مقابل پرده نیمه باز بعدها در دوره قاجاریه به عنوان رسمی رایج برای پیکره نگاری قاجاری مورد استفاده قرار گرفت که پرده نقاشی میرزابابا یکی از آن نمونه هاست.

۱- نقاش و متولد آلبانی که در اواخر سده یازدهم هجری در ایران فعال بود وی از نخستین کسانی بود که فرنگی سازی را در ایران متداول کرد.(پاکباز،۱۳۷۹،۳۵۹)

۲- این ویژگی در نمونه های اروپایی و در آثار مجسمه سازی باروک ایتالیا،درمجسمه داوود اثر برنینی به خوبی مشهود است.

در تصویر شماره ۵، اثر میرزا بابا، حد فاصل سطح زمین و پس زمینه به وسیله یک خط افقی با شدت و صلابت مشخص شده و آغازی برای بهره گیری از سطوح صاف در دوره قاجاری است که با عناصر تزئینی همراه گشت. استفاده از منظره در پس زمینه ها بی شک اقتباس مستقیمی بود ازنقاشی های وارد شده توسط تجار و بازرگانان به دربار صفوی، که مناظر اروپایی را به یاد می آورند.بهره مندی از علم عمق نمایی و نمایش چین و شکن حجیم پارچه ها نیز تاثیرات اروپایی است و بعد ها در دوره قاجاری «نتیجه این تاثیرات، تسلط و سیطره مفهوم غیر معنوی عالم خارج بر ذهنیت و تخیل هنرمند نقاش قاجار سایه افکند».(جعفری جلالی،۱۳۸۲،۴۳)

استقرار پیکره و اشغال بیش ترین حجم کادر و بهره گیری از ترکیب مثلثی، اقتدار و سنگینی پیکره را زیاد نموده و تفکر انسان گرایانه اثر را تقویت کرده است. در این جا برخلاف آثار رضا عباسی، پیکره به صورت کاملا جسمانی برزمین نشسته و همچون آثار کلاسیک ایتالیا خود را بر بیننده تحمیل می کند. جسمانیت پیکره تقویت شده و بر خلاف آثار پیشین شکلی تصنعی به خود گرفته است. گویی هنرمند چنان درگیر شیوه نوظهورخود در باز نمایی حجم عناصر شده که روابط موزون آن را نیز به فراموشی سپرده است. اما گذر زمان به هنرمند قاجاری فرصت بازبینی مجدد آثار پیشین را داده است. زیرا نمایش روابط و حرکت های خمیده و دایره ای در پیکره وی نمود بیش تری یافته است اما همان طور که اشاره شد وی نیز در تداوم حرکت های مذکور و ایجاد هماهنگی آن ها در پس زمینه موفق نبوده است.

نکته دیگری که در آثار قاجاری و در حیطه پیکره نگاری دچار تغییر شد، نوع نمایش آن بود، بدین معنی که رضا عباسی در آثار خود عمدتاً از نمایش واقع گرایانه پرهیز می نمود و رابطه عناصر نیز در جهت ایجاد هماهنگی بصری سازماندهی می شد.به عنوان مثال در تصویر ۱۰ اثر رضا عباسی، مرد ایستاده شمشیر را به حالتی کاملا نمادین و غیر واقع گرایانه به دست گرفته است زیرا در نظر هنرمند، شمشیر نه به عنوان نمادی از قدرت نظامی بلکه عنصری در ترکیب بندی به کار رفته و حرکت های خمیده عناصردیگر را تقویت و کامل می کند.در حالی که در نمونه های قاجاری همچون تصویر ۱۱ ، برخورد متفاوتی از هنرمندان را شاهدیم که بیش تر تاکید بر جسمانیت ونگرش واقع گرایانه دارند.

پیشینه آثار پیکره دار به قبل از مکتب اصفهان می رسد. به عنوان مثال از سده نهم هجری نمونه های قابل توجهی منسوب به کمال الدین بهزاد باقی مانده که از چهره نگاری های اولیه در ایران به شمار می آید.(تصویر ۱۲) اما آن چه از آن دوره تا قاجاریه تغییر یافت، نوع نگاه هنرمند در بازنمایی پیکره است که از ذهنیت به عینیت رسید ، ملموس تر و جسمانی ترشد وحرکت های موزون و هماهنگ بین عناصر تشکیل دهنده اثر به تضاد شکل های پیش زمینه وسطوح پس زمینه تبدیل گشت. به بیان دیگر، این تغییرات آغازی برای تحولات مهمی در نقاشی ایرانی شد، یعنی دوری از اصالت های ملی و بومی و در عوض نزدیکی به هنر وارداتی بیگانه که به تدریج در اواخر قاجاریه و توسط کمال الملک و پیروان وی چنان رایج شد که بیگانه بودن آن کم تر خودنمایی می کرد به ویژه وقتی موضوعات بومی و روزمره ایرانی در آن مجال خودنمایی یافتند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

پس از بررسی ترکیب بندی تعدادی از آثار پیکر نگاری رضا عباسی به عنوان نماینده مکتب اصفهان و دو نقاش برجسته دوره قاجار، مهر علی و میرزا بابا، مشخص شد نگارگری ایرانی در نیمه اول مکتب اصفهان ، به علت ارتباط دو سویه نگارگران با اهل تصوف و عرفان اسلامی و همچنین نوع نگرش فرا مادی آن ها ، آثاری با ریشه های عمیق معنوی و ترکیب بندی های روحی و حسی را پدید آورد. این نگرش معنوی در گذر نگارگران از سنت گرایی به تجدد خواهی، با ورود عناصر اروپایی و به موازات تغییرات بنیادی درحوزه های اجتماعی، فرهنگی وسیاسی حاکم بر جامعه، و در زیرسایه گسترده غرب گرایی حامیان هنری، تغییر ماهیت داد.این تغییرات دگرگونی هایی را در آثارنقاشی ایران(از اواخر صفویه تا قاجاریه) به وجود آورد :

۱- استحاله عنصر اساسی خط به سطوح تزئینی بافت دار.

۲-تغییر فضای آثار از فضای معنوی و عارفانه، به فضای مادی و حاکمیت حجم نمایی.به بیان دیگر تغییر نگرش غیر مادی آثار رضا عباسی و پیروان وی در دوره صفویه و ایجاد آثار جدید با نگرش مادی گرایانه در نقاشی هنرمندانی چون مهر علی و میرزابابا در دوره قاجاری که همنشینی عناصر ایرانی

و اروپایی را به نمایش گذاشت ودر نهایت شیوه ایی نوین با عناصر دو گانه در نقاشی ایرانی معرفی نمود.
۳-تغییر ابعاد و تکنیک آثار و به کارگیری آن ها در فضاهای معماری به جای کتاب آرایی.
۴-ایجاد هماهنگی بین عناصر اثر در ارتباط با قاب در آثاردوره صفوی ، و رسیدن به ناهماهنگی شکل عناصر در آثار هنرمندان قاجاری.
۵ - تغییر نگرش در ترسیم پیکره ها و گذر از ذهنیت به عینیت با حاکمیت تفکر انسان گرایانه.
در پایان ضمن یادآوری تغییرات بصری ایجاد شده در نحوه نگرش هنرمندان اواخردوره صفوی و قاجاری ، چنین استنباط می شود که نمود ویژگی های خاص در هنر دو دوره مذکور زائیده شرایط کلی حاکم بر جامعه آن دوره بوده و با همه دگرگونی های خود مختص زمانه و معرف هنر همان دوره است و هنرمندان هر دوره نیز مجبور به پذیرش شرایط حاکم و حرکت به موازات آن بودند.

منابع و مآخذ

آژند .یعقوب ، مکتب نگارگری اصفهان ، چاپ اول، تهران ، فرهنگستان هنر،۱۳۸۵.
آداموا،ا.ت، نگاره های ایرانی، ترجمه زهره فیضی،چاپ اول،تهران،فرهنگستان هنر،۱۳۸۶.
اسکارچیا. جیان روبرتو ، هنر صفوی، زند، قاجار ، ترجمه یعقوب آژند،چاپ دوم، تهران،نشر مولی،۱۳۸۴.
افشار مهاجر.کامران ،هنرمند ایرانی و مدرنیسم،چاپ اول، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۸۴.
آیت اللهی.حبیب الله، رضا عباسی، نقاش توجیه گرزمانه،مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان،چاپ اول،تهران،فرهنگستان هنر،۱۳۸۵.
پاکباز.روئین، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز،چاپ دوم،تهران،نشر زرین و سیمین،۱۳۸۰.
پاکباز،روئین،دایره المعارف هنر،چاپ دوم،تهران،فرهنگ معاصر،۱۳۷۹.
جعفری جلالی.بهنام، نقاشی قاجاریه- نقدزیبایی شناسی، چاپ اول ، تهران،کاوش قلم،۱۳۸۲.
جوانی.اصغر،بنیان های مکتب نقاشی اصفهان ،چاپ اول،تهران،فرهنگستان هنر،۱۳۸۵.
حسنوند.محمدکاظم،نقاشی و نقاشان دوره قاجار،فصل نامه خیال شرقی،کتاب اول،تهران،فرهنگستان هنر،۱۳۸۴.
خیال شرقی،کتاب اول،تهران،فرهنگستان هنر،۱۳۸۴.
سودآور،ابوالعلاء،هنردربارهای ایران، ترجمه ناهیدمحمدشیروانی،چاپ اول تهران،نشر کارنگ، ۱۳۸۰.
کنبی.شیلا، رضا عباسی اصلاح گرسرکش،ترجمه یعقوب آژند،چاپ اول تهران ،فرهنگستان هنر،۱۳۸۵.

Zollner,Frank,Leonardo da Vinci,taschen,2003
Sims,Eleanor, Peerless Images, yale university press,2002