تاریخ دریافت: ۹۸/۷/۲۲
تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۰/۵

محمدرضا رفیع زاده مژدهی *
مریم کهوند **

بررسی تأثیر عکاسی بر آثار پیکره‌نگاری ابوالحسن غفاری (صنیع‌الملک)

چکیده

توجه ویژه به پیکرهٔ انسان در نگارگری ایرانی، هم‌زمان با رونق هنر پیکره‌نگاری در نیمهٔ نخست قاجار فزونی یافت و به‌مثابهٔ ابزاری قدرتمند جهت تبلیغ شوکت و قدرت پادشاهی مورد بهره‌برداری قرار گرفت. این روند در نیمهٔ دوم قاجار با افزایش تأثیرات هنر غربی و ورود فناوری‌های نوین رسانه‌ای، به‌ویژه دوربین عکاسی، دچار تحول گردید و به‌تدریج از اهمیت و رونق نگارگری و پیکره‌نگاری ایرانی کاسته شد. در میانهٔ این تغییرات، هنرمندی پیشرو و برجسته به‌نام ابوالحسن غفاری ملقب به صنیع‌الملک پا به عرصه می‌گذارد. در آثار او نگرشی نو به هنر پیکره‌نگاری با تأثیرپذیری از هنر غرب و تکنولوژی عکس مشاهده می‌شود. پژوهش حاضر که ماهیتی کیفی و رویکردی تحلیلی دارد و از نظر هدف کاربردی است، تلاش دارد با مطالعه بر روی نمونه‌هایی از آثار صنیع‌الملک، ویژگی‌هایِ پیکره‌نگاریِ هنرمند و تأثیر عکاسی بر آن‌ها را موردبررسی قرار دهد. نتایج بررسی‌ها، تأثیرپذیری هنرمند از عکس را در آثارش تأیید می‌کند و همچنین نشان می‌دهد که او سبک هنری ویژهٔ خود را در آثار متأثر از عکاسی با همان کیفیتِ آثارِ دیگر، دنبال نموده است.

کلیدواژه‌ها: ابوالحسن غفاری، صنیع‌الملک، عکاسی، پیکره‌نگاری، تصویرسازی، واقع‌گرایی

* دانش آموخته کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
** استادیار گروه ارتباط تصویری و تصویرسازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
10.30480/VAA.2020.2340.1351

مقدمه

نقش پیکرهٔ انسانی به‌مثابهٔ یک عنصر عمدهٔ بصری از دیرباز در هنر تصویری ایران‌زمین حضوری پررنگ و درخشان داشته است. این نقوش یکی از مهم‌ترین عناصر شکل‌دهندهٔ نگارگری ایرانی چه به لحاظ ساختاری و چه به لحاظ محتوایی به شمار می‌آمده است. ساختار و فرم ارائهٔ پیکره‌ها اگرچه به فراخور شرایط حاکم بر زمانه و تأثیر و تأثرات سیاسی و فرهنگی، دگرگونی‌های متنوعی را تجربه نموده است، اما همواره نوعی نگرش زیبایی‌شناختیِ ثابت، مبتنی بر ارائهٔ نمونه‌ای آرمانی و کمال‌گرایانه از شکل انسان، در طول تاریخ نگارگری ایران قابل‌تشخیص است. این نوع نگرش زیبایی‌شناختیِ خاص از اوایل قرن ۱۱ق. به دلیل برقراری ارتباطات وسیع با ملل غربی و آشنایی با سبک هنر اروپایی، رو به افول نهاده و طبیعت‌گرایی اروپایی در نقاشی ایرانی ظهور یافت. گرایش به واقع‌گرایی در دورهٔ قاجاریه و عصر ناصری به‌واسطهٔ توسعهٔ روابط بین‌الملل و به‌ویژه متأثر از ورود دوربین عکاسی، سرعت افزون‌تری می‌یابد. با رواج دوربین عکاسی و علاقهٔ روزافزون شاه و درباریان به این پدیدهٔ نوظهور، توجه و علاقهٔ پیشین به هنر نگارگری رنگ می‌بازد و سبب کاهش حمایت از هنرمندان این صنف می‌گردد. در چنین شرایطی، نگارگران و پیکره‌نگاران برای جلب دوبارهٔ مخاطبین خود می‌کوشند هرچه بیشتر به اسلوب هنر طبیعت‌گرای غربی روی آورده و به بازنمایی واقع‌گرایانه و عکاسانهٔ پیکره‌ها نزدیک‌تر شوند.

یکی از پیکره‌نگاران برجستهٔ قاجار که هم‌زمان با ورود اولین دستگاه عکاسی به ایران فعالیت می‌نمود و ویژگی‌های عکاسانه در آثارش به شکل ملموسی بازنمایی شده است، میرزا ابوالحسن‌خان غفاری معروف به صنیع‌الملک است. نشانه‌های این تأثیرپذیری در چهره‌پردازی‌ها و همچنین در حالت، وضعیت و چیدمان پیکره‌ها قابل بازشناسی است. پژوهش حاضر در پی آن است تا با ارائهٔ نمونه‌هایی از عکس‌های مستندِ به‌دست‌آمده از روزگار صنیع‌الملک و مقایسهٔ آن‌ها با آثار پیکره‌نگاری هنرمند، نحوهٔ تأثیرپذیری او از رسانهٔ عکس را در آثارش بررسی و تبیین نماید. این پژوهش همچنین تلاش دارد تا ویژگی‌های سبک هنری صنیع‌الملک را موردمطالعه قرار دهد و مشخص نماید که آیا این ویژگی‌ها در آثار متأثر از عکاسی نیز قابل‌مشاهده است و اگر چنین است در کدام بخش از اجزای پیکره جلوه و نمود بیشتری دارد؟ ازآنجاکه توجه به نگارگری و به‌تبع آن پیکره‌نگاری ایرانی، به دنبال ورود فناوری عکس و رواج چاپ سنگی در نیمهٔ دوم قاجار به‌تدریج رو به افول و فراموشی می‌گذارد، از این‌رو، تدابیر و راه‌کارهای صنیع‌الملک در به خدمت گرفتن فناوری‌های نوین، به‌ویژه عکس در جهت احیای نگارگری ایرانی و پیشبرد این هنر، همگام با تحولات زمانه، مقولهٔ مهم دیگری است که در فرایند این پژوهش موردتوجه و مطالعه قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

اگرچه درگذشته‌ای نه‌چندان دور هنر و نقاشی دوران قاجار به دلیل فاصله گرفتن از معیارها و ارزش‌های سنتی ایرانی، همواره هنری بی‌هویت قلمداد شده و چندان مورد

اعتناء محققان قرار نمی‌گرفت، امروزه به‌ویژه در دهه‌های اخیر با پژوهش‌ها و مطالعات بیشتر در این زمینه، مورد شناخت و ارزیابی دقیق‌تری قرار گرفته است. در این میان، پژوهش‌هایی که در ارتباط بیشتر با موضوع مقالهٔ حاضر یافت شده‌اند به شرح زیر است: ذکاء در کتاب زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک به‌طور جامع به شرح زندگینامه و آثار هنری صنیع‌الملک پرداخته است. در این کتاب مجموعه‌ای از بهترین آثار هنرمند شامل تک‌نگاره‌های آبرنگی، آثار لیتوگرافی و آثار تصویرسازی به شکل مجزا و همراه با توضیحاتی پیرامون شیوه و سبک هنری هنرمند ارائه شده است. احمدی در مقالهٔ «تأثیر نقاشی بر عکاسی در هنر دورهٔ قاجار» بعد از شرحی کوتاه پیرامون تاریخ ورود دوربین عکاسی به ایران، با استفاده از منابع و اسناد تاریخی، موضوع تأثیرپذیری نقاشان قاجار از عکاسان آن دوره را موردمطالعه قرار داده است. او در بخشی به پرتره‌های عمارت نظامیه که توسط صنیع‌الملک نقاشی شده اشاره می‌کند و با توجه به شباهت حالت و ظاهر این پرتره‌ها به عکس، احتمال می‌دهد همه یا بخشی از آن‌ها از روی عکس نقاشی شده باشد. مراثی، مترجم و مؤلف کتاب نقاشان بزرگ و عکاسی، در اثر خود، موضوع تأثیر عکاسی بر نقاشان بزرگ جهان را موردمطالعه قرار داده و کوشیده است به بررسی ریشه‌ای و تحلیلی این موضوع و در نگاهی کلان‌تر به چرایی و چگونگی استفادهٔ نقاشان بزرگ از دستاوردهای عکاسی بپردازد. او فصل پایانی کتاب را به موضوع تأثیرپذیری نقاشان ایرانی از رسانهٔ عکس اختصاص داده که در بخش کوتاهی به صنیع‌الملک و تأثیرپذیری او از عکس نیز توجه دارد. بهداد در مقاله‌ای با عنوان «هنر قدرتمند عکاسی قاجار: شرق‌شناسی و خود شرق‌شناسی در ایرانِ قرن نوزدهم» درباره نقشِ برجستهٔ عکاسی در بازنمایی عظمت و قدرت پادشاهی ناصرالدین‌شاه بحث کرده است. او همچنین در ادامه، چگونگی انتقال هنر از نقاشی به عکاسی را موردبررسی قرار می‌دهد. با توجه به پژوهش‌های یادشده، موضوع عکاسی در دورهٔ قاجار و تأثیر آن بر نقاشی موردتوجه پژوهشگران بوده است، اما مسئلهٔ بررسی پیکره‌نگاری‌هایِ هنرمندِ برجستهٔ این دوره یعنی صنیع‌الملک و تأثیر عکاسی بر آثار او در هیچ‌یک از پژوهش‌ها به‌طور ویژه موردتوجه قرار نگرفته است. در این راستا، پژوهش حاضر قصد دارد با استناد به نمونه عکس‌های جدید به‌دست‌آمده از شخصیت‌های معاصرِ صنیع‌الملک و مقایسهٔ آن‌ها با آثار هنرمند، به‌طور مفصل و جامع به موضوع تأثیرپذیری صنیع‌الملک از عکاسی پرداخته و نحوه و چگونگی این تأثیرپذیری را بررسی نماید. همچنین، در روند مطالعهٔ این آثار، ویژگی‌های تصویری پیکره‌نگاری صنیع‌الملک و نحوهٔ بازنمایی آن در آثار متأثر از عکاسی او، مورد شناسایی و تبیین قرار می‌گیرد.

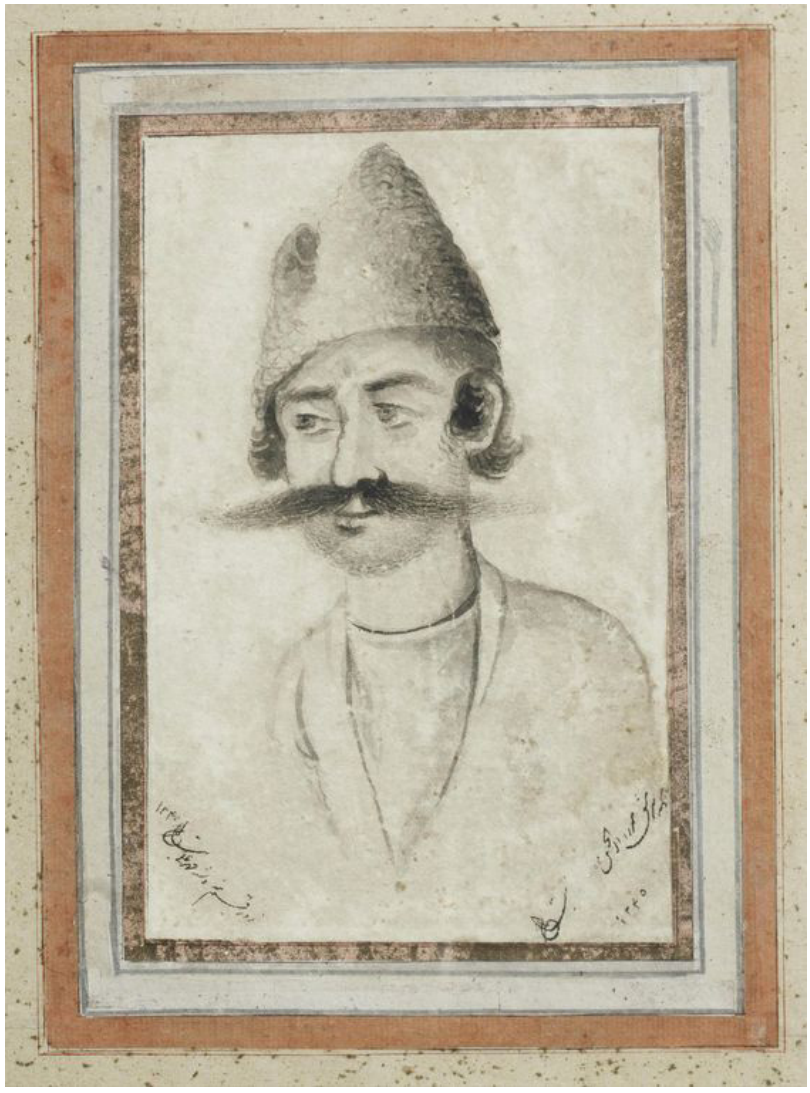
روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر ماهیت، کیفی و از نظر هدف، کاربردی است. شیوهٔ دستیابی به اطلاعات از طریق مطالعهٔ منابع و اسناد کتابخانه‌ای، پایگاه‌های علمی اینترنتی و آرشیو موزه‌ها می‌باشد. ابزار گردآوری اطلاعات، فیش‌برداری، یادداشت‌برداری، مطالعه و

مشـاهده اسـت. نمونه‌گیـری آثـار بـه شـکل هدفمنـد و منحصـراً از میـان تک‌نگاره‌هـا و آثـار چـاپ سـنگیِ در دسـترس از صنیع‌الملـک انجـام شـده اسـت کـه حـدوداً مشـتمل بـر ۹۸ اثـر اسـت. نمونه‌هـای مـورد تحلیـل از میـان ایـن آثـار به‌صـورت هدفمنـد و بـر اسـاس ویژگی‌هـای موردنظـر در اهـداف تحقیـق و نیـز یافته‌هـای ادبیـات نظـری تحقیـق انتخـاب شـده‌اند. تحلیـل نمونه‌هـا بـه شـیوهٔ ترکیب‌محـور و بـر اسـاس متدولـوژی تحلیـل تصویـر گیلیـان رز خواهـد بـود. بـر اسـاس تحلیـل ترکیب‌محـور، برخـی از ویژگی‌هـای اصلـی تصویـر (شـکل، محتـوا، رنـگ، ترکیب‌بنـدی و نـور) مـورد توصیـف و تحلیـل اسـت (رز، ۱۳۹۴).

معرفی هنرمند

میـرزا ابوالحسـن‌خان غفـاری کاشـانی، معـروف بـه ابوالحسـن ثانـی و ملقـب بـه صنیع‌الملـک، فرزنـد میـرزا محمـد غفـاری، نگارگـر و گرافیسـت سـدهٔ سـیزدهم هجری‌قمـری، در حـدود ۱۲۲۹ق. در کاشـان چشـم بـه جهـان گشـود (پاکبـاز، ۱۳۹۳: ۲). نسـبت خانـوادهٔ غفـاری بـه ابـوذر غفـار یکـی از صحابـهٔ پیامبـر اسـلام(ص) می‌رسـد. در ایـن خانـدان بافرهنـگ، عـلاوه بـر ابوالحسـن غفـاری، هنرمنـدان مشـهوری چـون ابوالحسـن ثالـث (یحیی‌خـان غفـاری) و محمـد غفـاری (کمال‌الملـک) متولـد و بـه شـهرت رسـیدند (حسـینی، ۱۳۷۷: ۷۶). ابوالحسـن غفـاری از برجسـته‌ترین هنرمنـدان عهـد ناصـری بـه شـمار می‌آیـد. او بـا نبـوغ، اسـتعداد و پشـت‌کار، جنبشـی ارزشـمند را در نقاشـی ایجـاد کـرد و شـاید بتـوان گفـت کـه «به‌تنهایـی بـار یـک تحـول و دگرگونـی اساسـی را در پایه‌ریـزی نقاشـی نویـن ایـران بـر دوش کشـید» (هـادی، ۱۳۶۵: ۱۰۵). بنـا بـر مسـتندات تاریخـی، نخسـتین دورهٔ هنرآمـوزی ابوالحسـن در سـن پانـزده یـا شـانزده سـالگی اتفـاق افتـاد. او در ایـن سـال‌ها، محضـر اسـتاد مهرعلـی اصفهانـی، نقـاش برجسـتهٔ دربـار فتحعلی‌شـاه، شـاگردی می‌نمایـد (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۹). تک‌چهـرهٔ آبرنـگ سـیاه‌قلمی از اسـتاد مهرعلـی به‌عنـوان سـندی از دورهٔ شـاگردی ابوالحسـن غفـاری نـزد مهرعلـی، در دسـت اسـت (تصویـر ۱). ایـن اثـر کـه هم‌اکنـون در مجموعـهٔ میـرزا جعفـر سـلطان‌القرانی، نگهـداری می‌شـود، در زیـر آن در گوشـهٔ چـپ «زد رقـم بنـده شـه مهرعلـی ۱۲۴۵» و در گوشـهٔ راسـت «بجهـه سرمشـق میـرزا ابوالحسـن [...] بـه تاریـخ ۱۲۴۵» نوشـته شـده اسـت (ذکاء، ۱۳۴۲: ۱۶).



تصویر ۱: سرمشق مهرعلی اصفهانی برای میرزاابوالحسن، ۱۲۴۵ق، تهران، مجموعهٔ جعفرسلطان‌قرائی (www.flickr.com)

ابوالحسن غفاری در اواخر سلطنت محمدشاه تصمیم می‌گیرد برای پیشرفت و تکمیل هنر، سفری به ایتالیا داشته و آثار نگارگران بزرگ و معروف رنسانس را از نزدیک مشاهده و مطالعه کند (ذکاء، ۱۳۸۴: ۲۴). او نخستین هنرمندی بود که برای آموزش نقاشی راهی اروپا می‌شد (کوشا، ۱۳۸۲: ۲۹۷-۲۹۹). سفر او حدود سه تا چهار سال به طول می‌انجامد و در این سال‌ها در هنرستان‌ها و موزه‌های رم، فلورانس و ونیز و واتیکان به تحصیل نقاشی و بررسی و نسخه‌برداری از تابلوهای هنرمندان ایتالیا می‌پردازد (ذکاء، ۱۳۸۴: ۲۵). ابوالحسن در طول اقامت در ایتالیا، علاوه بر آموختن اسلوبِ نقاشی، در یادگیری فنون چاپ لیتوگرافی نیز اهتمام ورزید. او بعد از ورود به ایران «ضمن این‌که به کشیدن آثار مختلف از چهره‌های رجال دربار ناصرالدین‌شاه مشغول شد با لقب نقاش‌باشی دربار

و نیـز ناظـر رشـته نقاشـی در دارالفنـون بـه کار می‌پـردازد» (آژنـد، ۷۹:۱۳۸۶). او در ۱۲۷۷ق. لقـب صنیع‌الملـک را از ناصرالدین‌شـاه دریافـت می‌کنـد و در همیـن سـال ریاسـت دارالطباعـه و ادارهٔ امـور چـاپ نشـر روزنامـه وقایـع اتفاقیـه بـه او واگـذار می‌گـردد کـه نـام آن را بـه روزنامـه عدلیـه ایـران تغییـر داده و در قطـع بزرگ‌تـری بـه چـاپ می‌رسـاند. او همچنیـن در هـر شـماره، تصویـری از یکـی از رجـال ناصـری را بـا شـیوهٔ گراورسـازی کـه آن تکنیـک را نیـز در اروپـا آموختـه بـود، منتشـر می‌کنـد (حسـینی، ۱۳۷۷: ۷-۸). به‌تدریـج «بـا اعتبـار و منزلتـی کـه صنیع‌الملـک نـزد ناصرالدین‌شـاه پیـدا می‌کنـد، مکانـی را در جنـوب ارگ دولتـی و عمـارت سـلطنتی در اختیـار او می‌گذارنـد تـا در آنجـا امـور مربـوط بـه نقاشـی و چـاپ و... را پیـش ببـرد. در اینجـا بـود کـه مقدمـات مربـوط بـه تأسـیس نخسـتین مدرسـهٔ نقاشـی بـه سـبک اروپایـی را فراهـم می‌سـازد» (آژنـد، ۱۳۸۶: ۷۹). ایـن مدرسـه کـه مجمع‌الصنایـع نـام داشـت دارای حجره‌هـای فـراوان بـود و در هرکـدام از آن‌هـا تعـدادی هنرمنـد و صنعتگـر بـه آمـوزش شـاگردان می‌پرداختنـد (حسـینی، ۱۳۷۷: ۷). صنیع‌الملـک در دورهٔ دو پادشـاه قاجـار آثـار بسـیاری بـا تکنیک‌هـای مختلـف از خـود بـر جـای گذاشـت. از یک‌سـو پیکره‌نگاره‌هـای متعـددی از شـاهان و دربـار بـا تکنیک‌هـای آبرنـگ و رنگ‌روغـن خلـق نمـود و از دیگـر سـو بـه تصویرسـازی داسـتان‌های هـزار و یک‌شـب و سـپس طراحـی تصاویـر چـاپ سـنگی و نشـر روزنامـه همـت گماشـت. در همـهٔ ایـن آثـار، ویژگـی شبیه‌سـازی در چهره‌هـا نمـود بـارزی دارد. همچنیـن او همـواره تـلاش می‌کـرد تـا بـه سـنت تصویـری ایرانـی کـه رو بـه زوال بـود، وفـادار بمانـد و در ایـن رهگـذر آثـار بسـیاری را تولیـد نمـود کـه بـر اسـاس تجربه‌هـای هنـر اروپایـی و بـا تأثیـر از اصـول نقاشـی بومـی، شـکلی ایرانـی بـه آن‌هـا بخشـیده بـود (پاکبـاز،۱۳۹۳: ۲-۳).

سبک و ویژگی هنری صنیع‌الملک

صنیع‌الملـک پیکره‌نـگار و شبیه‌سـازی واقع‌گـرا بـود. او مهارتـش در شبیه‌سـازی را حتـی قبـل از سـفر بـه اروپـا و بـا اسـتفاده از اسـلوبِ پـرداز به‌خوبـی نشـان داده بـود (پاکبـاز، ۱۳۹۳: ۳). او نه‌تنهـا در نمایـش خصوصیـات ظاهـریِ تبحـر داشـت، بلکـه بـا شـناخت مشـخصات روحـی سـوژه‌های خـود، آن خصوصیـات را بـا ظرافـت و دقـت در چهره‌هایشـان نمایـان می‌سـاخت. دوسـتعلی‌خان معیرالممالـک در کتـاب رجـال عهـد ناصـری می‌نویسـد: «صنیع‌الملـک در فـن شبیه‌سـازی بـا آبرنـگ نیـز اسـتاد بـود. شـیوهٔ پـرداز مخصـوص بـه خـود داشـت و در دقائـق آن بی‌رقیـب بـود. بـا تمـام ظریـف‌کاری کـه در چهـره بـه‌کار می‌بـرد، بـدن و لبـاس را تقریبـاً نادیـده می‌انگاشـت و اغلـب طـرح مـدادی آن را بـدون رنگ‌آمیـزی باقـی می‌گذاشـت» (معیرالممالـک،۱۳۶۱: ۲۷۴). صنیع‌الملـک بعـد از سـفر بـه اروپـا و بـا رونـگاری از آثـار اسـتادان کلاسـیک رنسـانس همچـون رافائـل و تیسـین، بـا سایه‌روشـن‌کاری ملایـم و رنگ‌آمیـزی غنـی آشـنا شـد و اصـول و قواعـد طبیعت‌پـردازی اروپـا را درک کـرد (پاکبـاز،۱۳۹۳: ۳). او تحت‌تأثیـر هنرمنـدان ایـن دوره دیـدی عینـی نسـبت بـه موضوعـات پیـدا نمـود و ایـن در مقابـل دیـد ذهنـی و درونـی هنرمنـدان گذشـته ایـران اسـت (ذکاء، ۱۳۸۲: ۵۵) بـا وجـود ایـن صنیع‌الملـک هرگـز تحت‌تأثیـر ذهنیـت و جهان‌بینـی اروپاییـان کـه ریشـه در ذهنیـت هلنـی

داشت قرار نگرفت (حسینی،۱۳۷۷: ۸۳) و در کار خود کوشید تا به تلفیق تازه‌ای از اسلوب تصویری اروپایی و ایرانی دست یابد.

او در آثارش «به اساسی‌ترین اصول نقاشی، نظیر طراحی، ساختار، ترکیب‌بندی، فضا و دارا بودن یک دید فردی، قویاً اعتناء داشته و همواره مجالسی خلق کرده است که امروز نیز دارای تازگی و بدعت است» (همان: ۷۷). در تمام آثار صنیع‌الملک نشانه‌های بارزی از عناصر سنتی ایران و سبک پیکره‌نگاری درباری همواره مشاهده می‌شود. لطف و ظرافت طراحی و خطوط او، آثارش را با نقاشی‌های نگارگری سنتی ایرانی پیوند می‌دهد. او تلاش می‌کرد تا تناسبات را با اصل طبیعت مطابقت داده و صحت طرح را به همان نسبت رعایت کند و مسئلهٔ ترکیب‌بندی را با ادغام شیوهٔ غربی و اسلوب شرقی به شکل کاملاً ابتکاری حل کند. صنیع‌الملک از نخستین هنرمندانی است که سوژه‌های نقاشی خود را از محدودهٔ دربار خانوادهٔ سلطنتی و طبقهٔ مرفه خارج کرد و پرتره‌نگاری از مردم عادی و در حین انجام کارهای روزمره را موضوع نقاشی‌هایش 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). او با این سلاح به سهم و توان خویش حقایقی را در قالب طنز و ریشخند و به‌صورت لفافه بازگو می‌کرد. چهره‌هایی ظاهراً آراسته، اما در نهان بی‌شمار، نشانه از هجو و طنز و هزل دارد (نظری، ۱۳۸۹: ۶). این نوع شیوهٔ هنری و طنز ماهرانه که حتی در پیکره‌نگاره‌های سفارشی بزرگان قاجار و همچنین در تصاویر چاپ سنگی 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).

ورود دوربین عکاسی به ایران

اولین دستگاه عکاسی توسط شخصی فرانسوی به نام لوئی‌ژاک داگر اختراع و در روز ۷ ژانویهٔ ۱۸۳۹م در مجمع فرهنگستان علم فرانسه اعلام شد. روش ابداعی او داگرئوتیپ نام گرفت (تاسک، ۱۳۹۱: ۱). داگرئوتیپ تصویری مثبت بود که بر روی صفحهٔ مسی نوراندود شده به دست می‌آمد و امکان تکثیر عکس را نداشت. تصاویر ارائه‌شده نیز همچون آیینه به‌صورت چپ و راست بود (عباسی، ۱۳۹۲: ۷۹). تنها چند سال پس از ابداع شیوهٔ داگرئوتیپ، این دستگاه در زمان محمدشاه به ایران راه یافت. آن‌ها هدایایی بودند از سوی ملکهٔ انگلیس و امپراتوری روس که به‌طور مستقل در ۱۲۵۸ق. به دربار فرستاده شدند (ذکاء،۱۳۷۶: ۳). نخستین عکس به شیوهٔ داگرئوتیپ بر روی صفحهٔ سیمین در ایران به دست مسیو ژول ریشار در تاریخ ۱۲۶۰ق. برداشته شد. پس از مرگ محمدشاه و آغاز پادشاهی ناصرالدین‌شاه، ژول ریشار همچنان در دربار ایران به خدماتش ادامه داد (همان: ۵). با پیشرفت تدریجی مواد عکاسی شیوهٔ کلودیون جایگزین داگرئوتیپ شد. در همین زمان است که ناصرالدین‌شاه که به عکاسی سخت وابسته شده بود، تصمیم می‌گیرد کار این دستگاه را به تمام و کمال فرا گیرد. او در

۱۲۷۵ق. نـزد یـک عـکاس فرانسـوی به‌نـام کارلهیـان آمـوزش می‌بینـد (احمـدی،۱۳۹۲: ۲۵). شـاه توانسـت شـیوهٔ کلودیـون را در عکاسـی نـزد او به‌خوبـی فراگیـرد و بـه عکاسـی و ظهـور و چـاپ بپـردازد. از مزایـای روش کلودیـون نسـبت بـه داگرئوتیـپ، امـکان تکثیـر و چـاپ نامحـدود، ارائـهٔ جزئیـات بالاتـر، قیمـت ارزان‌تـر و حساسـیت بیشـتر بـه نـور بـود. عکاسـی در ایـن زمـان، محـدود بـه دربـار و شـاهزادگان و اشـراف می‌شـد زیـرا بـه دلیـل گرانـی و سـختی فراینـد داگرئوتیـپ، مـردم عـادی قـادر بـه بهـره بـردن از ایـن تکنولـوژی نوظهـور نبودنـد (لنگفـورد، ۱۳۹۲: ۳۴).

تأثیر عکاسی بر نگارگری عصر قاجار

رواج و گسـترش شـتابندهٔ فنـاوری عکـس همـراه بـا پیشـرفت و تکامـل فنـی آن در طـی نیمـهٔ دوم قاجـار سـبب جلـب نظـر ناصرالدین‌شـاه بـه ایـن پدیـدهٔ جادویـی نوظهـور شـده و بدیـن ترتیـب از علاقـهٔ و دلبسـتگی او بـه هنـر نگارگـری و پیکره‌نـگاری ایرانـی کاسـته می‌شـود. ایـن موضـوع باعـث می‌گـردد کـه او بیشـتر بـه عکاسـی و عکاسـان علاقـه نشـان دهـد تـا بـه نقاشـی و نقاشـان (Behdad, 2001: 141-144). در چنیـن شـرایطی، نقاشـان تـلاش می‌کننـد در راسـتای همراهـی بـا ذائقـهٔ شـاه و در رقابتـی بـا تولیـد عکـس «بـا نزدیـک شـدن بـه عکاسـی و مـوازی بـا آن و هم‌زمـان بـا آن بـه جلـب مخاطبیـن خـود پردازنـد» (سـتاری، ۷۴:۱۳۸۵) و آثارشـان را هرچـه بیشـتر بـه واقع‌گرایـی عکس‌گونـه نزدیـک نماینـد. اختـراع عکاسـی در اروپـا، نقاشـان را از کپی‌بـرداری و واقع‌نمایـی طبیعـت رهانیـد و ایـن وظیفـه را بـه عـکاس سـپرد و ایـن مقدمـهٔ گرایـش بـه سـبک‌های انتزاعـی در نقاشـی اروپایـی شـد، امـا در ایـران ایـن امـر تأثیـر برعکـس داشـت، زیـرا نقاشـان قاجـار برخـلاف همتایـان پیشـروی غربـی «مجـذوب تصاویـر دقیـق دوربیـن شـدند و جهان‌بینـی ایده‌آلیسـتی چهره‌پـردازی متقـدم قاجـار را بـه سـبک واقع‌گرایانـه و عینی‌تـر عکاسـی‌گونه تغییـر دادنـد» (کشمیرشـکن بـه نقـل از: کشـاورز، ۱۳۹۴: ۲۲). عکاسـی در کنـار سـبک‌های اروپایـی «ایـن امـکان را پیـش آورد تـا هنرمنـد ایرانـی بتوانـد موضـوع را بـا دقـت و صحـت هرچه‌تمام‌تـر کار کنـد و بـه جزئیـات روانشـناختی آن دسـت یابـد» (فلـور و همـکاران،۱۳۸۱: ۱۱۲). اعتمادالسـلطنه وزیـر انطباعـات شـاه بـا اشـاره بـه رابطـهٔ نزدیـک نقاشـی و عکاسـی می‌نویسـد: «از وقتی‌کـه عکـس ظهـور یافتـه بـه صنعـت تصویـر خدمتـی خطیـر کـرده، دورنماسـازی و شبیه‌کشـی، وانمـودن سایه‌روشـن و بـه کار بـردن قانـون تناسـب و سـایر نـکات ایـن فـن، همـه از عکـس تاصـل یافـت و تکمیـل پذیرفـت» (اعتمادالسـلطنه بـه نقـل از: فلـور و همـکاران، ۱۳۸۱: ۱۱۲). او همچنیـن درجایـی دیگـر اظهـار مـی‌دارد: «صنعـت عکاسـی بـه فـن شبیه‌سـازی، خدمتـی سـخت بـزرگ نمـوده اسـت» (اعتمادالسـلطنه، بـه نقـل از: کریـم‌زاده تبریـزی، ۱۳۷۶: ۲۶/۱). شـهریار عـدل و یحیـی‌ذکاء در بررسی‌هایشـان بـه ایـن نتیجـه رسـیدند کـه بیشـتر تک‌چهره‌هـای اواخـر سـدهٔ ۱۳ق. از روی عکس‌هـای داگرئوتیـپ صـورت گرفتـه اسـت (فلـور و همـکاران،۱۳۸۱: ۱۱۲).

صنیع‌الملک و تأثیرپذیری از عکس

سـال ورود دوربیـن عکاسـی (۱۲۵۸ق.) بـا یـک رویـداد مهـم در زندگـی هنـری صنیع‌الملـک

مقـارن می‌شـود. او کـه در ایـن زمـان جوانـی بیسـت و نـه سـاله بـود، بعـد از بـه تصویـر کشـیدن تک‌چهـره‌ای از محمدشـاه موفـق بـه کسـب لقـب نقاش‌باشـی دربـار می‌گـردد. به‌عبارتی‌دیگـر، آغـاز فعالیـت حرفـه‌ای صنیع‌الملـک در عرصـهٔ نقاشـی هم‌زمـان اسـت بـا آغـاز رواج عکاسـی در ایـران. بنابرایـن «صنیع‌الملـک را می‌تـوان اولیـن هنرمنـدی دانسـت کـه در معـرض تأثیـر عکاسـی قـرار گرفـت» (مراثـی، ۱۳۷۹: ۴۰۴). نشـانه‌های ایـن تأثیـرات را می‌تـوان در چهره‌پردازی‌هـا، حالـت، وضعیـت و چیدمـان پیکره‌هـا و همچنیـن در سـاختار ترکیب‌بنـدی آثـار هنرمنـد بازشـناخت. در پیکره‌نـگاری گروهـی عمـارت نظامیـه کـه او در ۱۲۷۰ق. آفریـد، ایـن تأثیرپذیـری ملموس‌تـر اسـت. نقاشـی‌های ایـن عمـارت ابتـدا به‌وسـیلهٔ آبرنـگ کشـیده شـده‌اند و حالتـی بسـیار شـبیه بـه عکـس دارنـد (Afshar بـه نقـل از: احمـدی، ۱۳۹۲: ۲۴)، امـا نکتـه‌ای کـه نبایـد از توجـه بـه آن غافـل شـد ایـن اسـت کـه اگرچـه دسـتگاه عکاسـی در ۱۲۵۸ق. وارد ایـران می‌شـود، امـا عمـلاً تـا ۱۲۶۰ق. یعنـی زمانـی کـه ژول ریشـار بـه ایـران سـفر می‌کنـد، هیـچ عکسـی ثبـت نمی‌گـردد. ژول ریشـار، در خاطـرات خـود از عـدم توانایـی ایرانیـان در بـه‌کار انداختـن دسـتگاه‌های عکاسـی کـه در اختیارشـان بـود، خبـر می‌دهـد. بـه گفتـهٔ او، ایـن دسـتگاه‌ها تـا زمـان ورودش بـه ایـران بلااسـتفاده مانـده و او تنهـا کسـی بـود کـه دسـتگاه‌ها را بـرای نخسـتین‌بار بـه‌کار انداخـت (ذکاء، ۱۳۷۶: ۳). بـا ایـن توضیحـات، بدیهـی اسـت کـه پیکره‌نگاره‌هـای اولیـهٔ هنرمنـد بـه شـیوهٔ سـنتی و بـا طراحـی مسـتقیم از مـدل زنـده خلـق شـده‌اند.

تعـداد دقیـق آثـاری کـه صنیع‌الملـک تـا ۱۲۶۰ق. اجـرا نمـود، مشـخص نیسـت، امـا دسـت‌کم شـش تک‌نـگاره تـا ایـن تاریـخ شناسـایی شـده اسـت. ایـن آثـار شـامل دو نقاشـی از پیکـرهٔ محمدشـاه (یـک اثـر در تاریـخ ۱۲۵۸ق. و دیگـری در تاریـخ ۱۲۶۰ق.)، یـک نقاشـی از خورشـیدخانم (۱۲۵۹ق.)، یـک تابلـوی رنگ‌روغـن بـا موضـوع دو دلـدادهٔ جـوان و پیـرزن مشـاطه (۱۲۵۹ق.) و یـک تصویـر آبرنـگ از شـاهزاده‌ای خوش‌سـیما در میـان جمعـی از فراشـان (۱۲۶۰ق.) و یـک تصویـر آبرنـگ از میـرزا قهرمان‌خـان اسـت. بررسـی ایـن آثـار نشـان می‌دهـد کـه هنرمنـد توانایـی و مهارتـش را در زمینـهٔ شبیه‌سـازی چهـره و واقع‌گرایـی، سـال‌ها قبـل از رواج و همه‌گیـر شـدن عکاسـی بـه اثبـات رسـانیده و در آثـارش بـه‌کار بـرده اسـت. کریـم‌زادهٔ تبریـزی در احـوال و آثـار نقاشـان قدیـم ایـران، بـه یـک جُنـگ خطـی متعلـق بـه زمـان حیـات صنیع‌الملـک اشـاره می‌کنـد کـه در آن بـر توانایـی صنیع‌الملـک در چهره‌سـازی، بـدون کمـک گرفتـن از عکـس تأکیـد می‌شـود: «]صنیع‌الملـک[بی‌معاونـت عکـس، شبیه‌سـازی و چهره‌پـردازی را بـه درجـهٔ اکمـل می‌توانسـت و در جریـدهٔ رسـمیه تصاویـر رجـال دولـت علیـه و مجالـس انعقـاد سـلام و غیـره را می‌کشـید ولـی فـوت او موجـب فـوات ایـن قاعـده گردیـد» (کریـم‌زادهٔ تبریـزی، ۱۳۷۶: ۱/۲۶).

بررسی آثار

پیکره‌نگارهٔ اردشیر میرزا

از میـان آثـار تصویـری به‌جـای مانـده از صنیع‌الملـک، بیشـترین نشـانه‌های اسـتفادهٔ مسـتقیم هنرمنـد از عکـس را می‌تـوان در پرده‌هـای رنگ‌روغـن مربـوط بـه «مراسـم سـلام

ناصرالدین‌شاه» مشاهده نمود. او ابتدا تک‌چهرهٔ حاضران را بر روی کاغذ آبرنگ پرداز کرده و سپس این تک‌چهره‌ها را در ابعاد بزرگ بر روی بوم با رنگ‌روغن منتقل می‌کرد. یکی از شخصیت‌هایی که در میان ۸۴ تصویر کار شده بر روی این پرده، قابل‌مشاهده است، چهرهٔ اردشیر میرزا حاکم تهران است (تصویر ۳). شباهت کامل چهرهٔ ترسیم‌شده از اردشیر میرزا در پردهٔ مزبور با تک‌پیکرهٔ دیگری از اردشیر میرزا که در ۱۲۷۱ق. کشیده شده (تصویر ۲) مشخص می‌سازد که هنرمند چهرهٔ پردهٔ سلام نوروزی را از روی اثر اخیر بازآفرینی نموده است. حال از طریق مقایسهٔ چهرهٔ تمام‌رخ اردشیر میرزا در تصاویر ۲ و ۵ با نمونهٔ عکس به‌دست‌آمده از او در تصاویر ۴ و ۶ می‌توان علاوه بر درک مهارت هنرمند در شبیه‌سازی چهره، احتمال استفادهٔ او از عکسِ مورد اشاره را به‌خوبی تأیید نمود. همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، حالت کلی پرتره در هر دو اثر به‌وضوح مشابه هم می‌باشند. در هر دو اثر چهره به شکل تمام‌رخ نمایش داده شده و مشخصه‌های ظاهری همچون چشمان درشت، مردمک کبود رنگ، حالت لب‌ها و رخسارهٔ پف‌آلود به‌خوبی در نقاشی بازآفرینی شده است. نکتهٔ دیگری که احتمال استفاده از عکس مورد اشاره را قوی‌تر می‌سازد، به زاویهٔ یکسان نورپردازی در دو اثر مربوط می‌شود. نوری که در عکس نمایان است، نوری لطیف و ملایم است که از سمت چپ پیکره، با زاویهٔ حدوداً ۴۵ درجه به چهره تابیده و سایه‌های نرمی را در آن‌سوی چهره، در امتداد بینی و برآمدگی‌های صورت ایجاد نموده است. همین مورد در اثر صنیع‌الملک نیز مشاهده می‌شود و او نیز، نور و سایه را همانند عکس موردنظر، با ظرافت و مهارت خاص خود، با تکنیک نقطه‌پردازی بازنمایی نموده است، اما اثر دیگری نیز مشابه با نگارهٔ موردبحث از هنرمند به‌دست‌آمده که در تصویر ۷ ارائه شده است. در این پرتره، صنیع‌الملک پیکرهٔ اردشیر میرزا را با همان حالت پیکره، اما از زاویه‌ای متفاوت نمایش داده است. همهٔ جزئیات چهره و کلیات فیگور با همان ابعاد حول محور زمین با زاویهٔ ۴۵ درجه تغییر نموده است. گویی عکاس به مجرد ثبت نخستین عکس، دستگاه عکاسی را کمی آن‌سوتر محکم نموده تا این‌بار نمای سه‌رخی از سوژه را ثبت نماید. محیطی که پیکره در آن جای گرفته محیطی آشناست، صنیع‌الملک و دیگر هنرمندان هم‌عصر او پیکره‌های متعددی را در درون این اتاق و بر روی همین صندلی نشانده و از زاویهٔ مشابه نقاشی نموده‌اند. دو مخدهٔ روی‌هم افتاده در پشت صندلی نیز از متعلقات ثابت این فضا است. همچنین پنجره‌ای ارسی که در سمت چپ تصویر نقاشی می‌شود. این فضاسازی در چندین اثر با تفاوت اندکی تکرار شده است. یک مورد از این نوع فضاسازی در تصویر ۸ قابل‌مشاهده است.

تصویر ۲: صنیع‌الملک، اردشیرمیرزا، گواش روی کاغذ، ۱۲۷۱ق،
پاریس، موزهٔ لور (www.cartelfr.louvre.fr)

آنچه از مطالعهٔ اسلوب تصویرگری صنیع‌الملک در نمایش پیکره‌ها ازجمله در این اثر به‌دست‌آمده این‌گونه است که هنرمند در مرحلهٔ چهره‌نگاری بیشترین وفاداری خود را به واقع‌گرایی و نمایش حالات و سکنات پیکره مبذول داشته، اما در نمایش پوشش و اندام، به‌ویژه دست‌ها از قواعد واقع‌نمایی و تناسبات پرسپکتیوی دوری می‌نماید و در عوض بر پایهٔ یک شیوهٔ تصویرسازانهٔ شخصی و ابداعی به بازنمایی اندام و لباس‌ها می‌پردازد. این مشخصه در غالب پیکره‌نگاره‌های هنرمند چه قبل و چه بعد از سفر به اروپا، به‌راحتی قابل‌تشخیص است. نکتهٔ دیگری که در آثار پیکره‌نگاری هنرمند و دیگر نقاشان هم‌عصر او فراوان مشاهده می‌شود، استفادهٔ مکرر نقاش از یک چهرهٔ خاص در نگاره‌های متعدد و در موقعیت‌های مکانی متفاوت است. یک نمونه از این نوع تمهید که توسط خود هنرمند انجام‌گرفته، در تصویر ۹ مشاهده می‌شود.

چهرهٔ تصویرشده در این اثر که در آن اردشیر میرزا در کسوت یک فرماندهٔ نظامی در میدان قشون به نمایش درآمده است، کاملاً مشابه با چهرهٔ اجرا شده در تصویر ۸ می‌باشد. ازآنجاکه هر دو اثر در زمان رواج استفاده از عکس در نقاشی خلق شده‌اند، می‌توان احتمال داد که از روی عکس بازنمایی شده‌اند، درنتیجه چهرهٔ پرتره در هر دو اثر همسان هستند. بااین‌حال، وجود نمونه‌های مشابه قدیمی‌تر تأیید می‌کند که سنت استفاده مکرر از یک چهره، حتی قبل از ورود دوربین عکاسی به ایران نیز رواج داشته است (تصاویر ۱۲-۱۴). صنیع‌الملک ازجمله چهره‌پردازانی است که به‌واسطهٔ مهارت و استادی‌اش در نمایش شبیه‌سازی چهره، نزد هنرمندان دیگر دارای اعتبار ویژه بود و آثارش همواره به‌عنوان مرجعی معتبر مورد استفاده قرار می‌گرفت. بنابراین، می‌توان تصور نمود تا زمان ورود عکاسی و همه‌گیر شدن آن، آثار چهره‌پردازان برجسته‌ای چون صنیع‌الملک همانند عکس و به‌عنوان یک مرجع تصویری معتبر و قابل استناد، مورد استفادهٔ هنرمندان دیگر و همچنین خود نقاش قرار می‌گرفته است.

نکتهٔ قابل‌ذکر دیگر این است‌که شیوهٔ استفاده مکرر از یک چهرهٔ ثابت و ارائهٔ عین به عین آن در موقعیت‌های متفاوت با وجود مزیت سهولت در شناسایی شخصیت تصویر شده، اما در اغلب موارد با مشکل عدم هماهنگی چهره با فضای تصویر ثانوی که در آن جای می‌گیرد همراه می‌شود؛ موردی که در اثر اردشیر میرزا در میان قشون نظامی نیز قابل‌مشاهده است (تصویر ۹). همان‌طور که ملاحظه می‌شود، با وجود قابل‌شناسایی بودن شخصیت اردشیر میرزا برای تماشاگر، حالت چهره با فضای تصویری که در آن جای گرفته هم‌خوانی ندارد و این ناهمگونی، جلوه‌ای مصنوعی و خنثی را در پیکره و در کل فضای نقاشی ایجاد نموده است. بااین‌حال، باورش سخت است که هنرمندانی چون صنیع‌الملک از وجود چنین نقصی ناآگاه بوده باشند. شاید تغییر حالات چهره در عین حفظ شباهت و هماهنگ نمودن آن با فضای تصویری جدید، مستلزم توانایی ویژه‌ای بود که نقاشان از عهدهٔ آن عاجز بودند و یا احتمالاً به دلیل آن‌که موضوع نقاشی‌ها غالباً پرتره‌های متعلق به مقامات مهم درباری و سیاسی قاجار می‌شدند، هنرمندان در ایجاد هرگونه دخل و تصرف در اصل چهره، دچار محدودیت و معذوریت بوده‌اند.

با بررسی پیکره‌نگارهٔ اردشیر میرزا و مشاهدهٔ الگوبرداری اثر از عکس مشخص می‌شود که صنیع‌الملک با وجود تبحر و تسلط کافی در فن شبیه‌سازی چهره، در به خدمت گرفتن ابزار جدید ابداً ابایی نداشته و نیز تعصب و اکراهی از خود نشان نمی‌دهد. او آگاهانه از امکانات جدید جهت سهولت در روند خلق اثر هنری کمک می‌گیرد و درعین‌حال اجازه نمی‌دهد که سبک و نگاه ویژهٔ هنری او تحت‌الشعاع این ابزار قرار گیرد. هنرمند چه در هنگام طراحی از عکس و چه در هنگام طراحی از مدل زنده، همواره اولویت را در طراحی و شبیه‌سازی چهره قرار می‌دهد. برای او زمانی که شبیه‌سازی چهره آن‌گونه که مدنظر هنرمند است انجام گرفته شود، کار نهایی و تکمیل‌شده قلمداد می‌گردد. گویی با تسلط بر این بخش از پیکره بر کل آن احاطه یافته است. او با اختیار داشتن یک چهرهٔ شبیه‌سازی مناسب از یک مقام درباری می‌تواند زمینه را برای خلق چندین پیکره‌نگاره از آن شخصیت فراهم آورد و بدین ترتیب، سوژهٔ

خـود را در موقعیت‌هـا، حالت‌هـا و فضاهـای مختلـف جـای دهـد. درواقـع، بـرای هنرمنـدی چـون صنیع‌الملـک کـه از تناسـبات چهـره و بـدن آگاهـی و شـناخت کافـی دارد، تفـاوت چندانـی نـدارد کـه سـوژه‌اش مدلـی زنـده یـا صرفـاً عکسـی از او باشـد. تفـاوت تنهـا در سـرعت و دقـت در انتقـال جزئیـات اسـت و این‌کـه عکـس دیگـر دردسـرهای یـک مـدل زنـده را نخواهـد داشـت.

بنابرایـن، هنرمنـد بـا آسـودگی و فراغ‌بـال بـه بازآفرینـی چهـره می‌پـردازد. بدین‌ترتیـب، مهم‌تریـن مرحلـۀ بازآفرینـی پیکـره بـه انجـام می‌رسـد. بعـد از ایـن مرحلـه، هنرمنـد ظاهـراً دیگـر بـا عینیـت یـا به‌اصطـلاح آبجکـت سـر و کار چندانـی نخواهـد داشـت و یـا اگـر هـم داشـته باشـد برخـوردش بـا آن دیگـر برخـوردی عینـی نخواهـد بـود. او اندام‌هـا و لبـاس را به‌اصطـلاح امـروز «تصویرسـازی» می‌کنـد. بـا ابعـاد پیکـره بـازی می‌کنـد. آن‌هـا را گاه بزرگ‌تـر و گاه کوچک‌تـر بـه نمایـش می‌گـذارد. لباس‌هـای تـن پیکـره گاهـی گشـاد و بی‌قـواره و گاهـی شـیک و بـا وقـار می‌شـوند و همـۀ ایـن کوچـک و بـزرگ و کـم و زیـاد شـدن‌ها در جهـت کمـک بـه شناسـاندن شـخصیت ظاهـری و باطنـی سـوژه انجـام می‌پذیـرد. پـس از تمـام ایـن تمهیـدات در مرحلـۀ پایانـی، پیکـرۀ شـکل‌گرفته بـا تمـام خصوصیـات ویـژه‌اش را در دل فضایـی دوبعـدی جـای می‌دهـد. او فضـای پس‌زمینـه را نیـز بـا سـبکی منحصربه‌فـرد تصویرسـازی می‌کنـد؛ نمایشـی بدیـع از تلفیـق حجمـی سـه‌بعدی (پیکـره) در دل فضایـی دوبعـدی، پیونـدی نامتعـارف کـه گویـی تنهـا بـا قلـم صنیع‌الملـک میسـر می‌شـود.

تصویر ۳: صنیع‌الملک، اردشیرمیرزا (بخشی از پردۀ تالار نظامیه)، رنگ‌روغن روی بوم، ۴۷۰×۱۶۰ سانتی‌متر، تهران، کاخ موزۀ گلستان (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۱۳)

تصویر ۴: احتمالاً لوئیجی‌پشه، اردشیرمیرزا (عموی پادشاه)، چاپ روی کاغذ، دههٔ ۱۲۶۰ق. تا ۱۲۸۰ق، نیویورک، موزهٔ متروپولیتن (www.metmuseum.org)

تصویر ۵: بخشی از تصویر ۲

تصویر ۶: بخشی از تصویر ۴

تصویر ۷: صنیع الملک، اردشیرمیرزا حاکم تهران، آبرنگ روی کاغذ، ۴۳/۲ ×۳۰/۵، ۱۲۶۹ق، سوئیس، مجموعهٔ هاشم خسروانی (ذکاء، ۱۳۸۲، ۹۰)

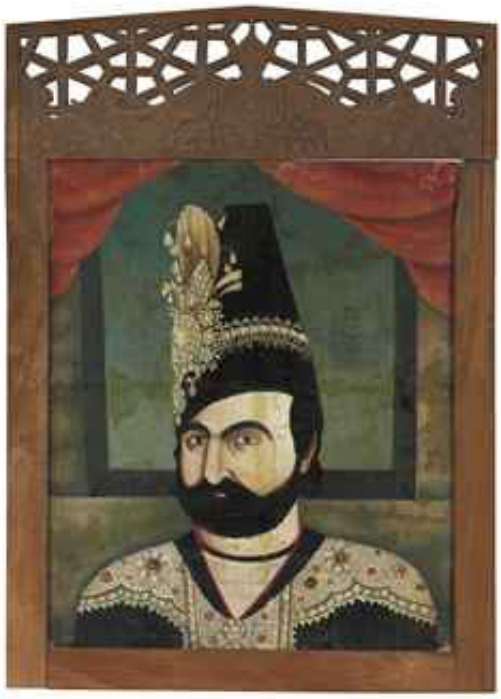
تصویر ۸: یوسف، اعتضادالسلطنه (رونگاری‌از اثر صنیع‌الملک)، ۱۲۸۲ق، آبرنگ، ۲۱/۵×۳۴/۳ سانتی‌متر، لندن، بریتیش میوزیوم (مراثی، ۱۳۷۹: ۴۰۸)

تصویر ۹: صنیع‌الملک، اردشیرمیرزا حاکم تهران، ۱۲۶۷ق (www.christies.com)

تصویر ۱۰: بخشی از تصاویر ۹ و ۷ جهت مقایسه

تصویر ۱۱: بخشی از تصاویر ۷ و ۲ جهت مقایسه

تصویر ۱۲: احمد، پیکره محمدشاه، رونگاری چهره از اثر صنیع‌الملک، ۱۲۶۰ق (آژند، ۱۳۸۶: ۷۷)



تصویر ۱۳: حاجی محمد نقاش‌باشی، محمد شاه قاجار، رونگاری چهره از اثر صنیع‌الملک، ۱۲۶۱ق
(www.blouinartinfo.com)

تصویر ۱۴: محمدعلی، پیکرهٔ محمدشاه، رونگاری چهره از اثر صنیع‌الملک کاغذ طلایی، نقاشی‌شده با مینای مات، با قابی از طلا و میناکاری، ۶/۷×۸/۸۷ سانتی‌متر، حدود ۱۲۶۵–۱۲۵۰ق (ورنویت، ۱۳۸۳: ۱۱۴)

پیکره‌نگارهٔ فرخ خان امین‌الدوله

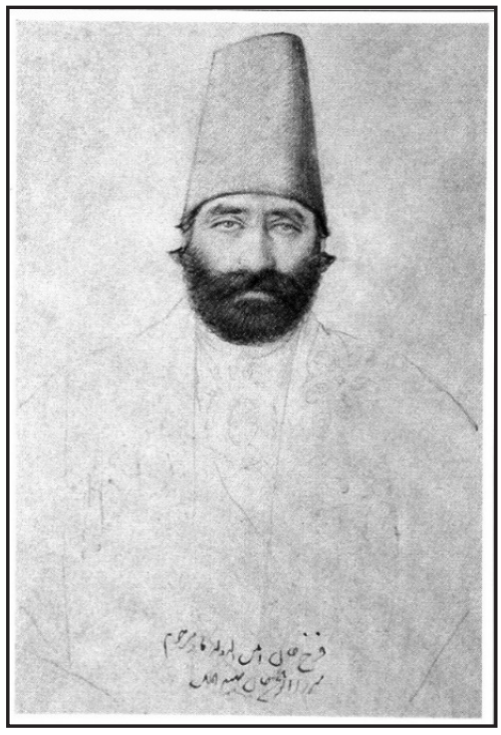
در تصویر ۱۵، نمونهٔ دیگری از به خدمت گرفتن عکس در آثار هنرمند قابل‌تشخیص است. اثر، یک پیش‌طرح مدادی از چهرهٔ فرخ‌خان امین‌الدوله، از شخصیت‌های معتمد ناصرالدین‌شاه و پسرعم صنیع‌الملک است. مشابهٔ همین پیش‌طرح یک نمونهٔ عکس نیز کشف شده است که در آن پرترهٔ نیم‌تنهٔ فرخ‌خان را نمایش می‌دهد و توسط رضا عکاس‌باشی در ۱۲۸۰ق. به ثبت رسیده است (تصویر ۱۶). همچنین یک نمونهٔ چاپی مشابه با دو اثر یادشده نیز موجود است که در روزنامهٔ دولت علیه ایران و در همان سال منتشر شده است (تصویر ۱۷). وجود شباهت‌های قابل‌توجه، ازجمله همسانی کامل اجزای چهره و زاویهٔ یکسان قرارگیری پیکره (به شکل متقارن و تمام‌رخ) در پیش‌طرح و اثر چاپی نشان می‌دهد که احتمالاً هنرمند در خلق تصویر چاپی از الگوی پیش‌طرح گرته‌برداری نموده است. از طرفی، با مقایسهٔ پیش‌طرح یادشده با نمونهٔ عکس، مشاهده می‌شود که از هر نظر اثر مزبور به نمونهٔ عکس فرخ‌خان شباهت دارد. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که هنرمند در این اثر نیز از عکس در شبیه‌سازی چهره کمک گرفته است. بدین‌ترتیب، او در بازنمایی چهرهٔ فرخ‌خان جهت چاپ در روزنامه، نخست پیش‌طرح مدادی را الگو قرار داده و سپس چهرهٔ ترسیم‌شده را در اندام و جامهٔ موردنظر جای داده است. در اینجا هنرمند متناسب با مدیوم ارائهٔ تصویر (روزنامه) جهت معرفی بهتر مقام و موقعیت سوژه، بر نشان و مدال‌های روی لباس پیکره تأکید بیشتری نموده است. او با نمایش اندامی غلوشده و شانه‌هایی فراخ که تمام عرض قاب تصویر را فرا گرفته، تلاش نموده است تا متناسب با موقعیت و جایگاه سیاسی و اجتماعی سوژه، شخصیتی مصمم و باابهت از فرخ خان را به نمایش بگذارد. بنابراین، می‌توان گفت که هنرمند در اینجا نیز مطابق رسم معمول خود در ترسیم اندام و لباس، شیوه‌ای کاملاً آزادانه را برگزیده و در قید تقلید از عکس قرار نداشته است.

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، صنیع‌الملک از امکانات دوربین عکاسی برای تأمین تصاویر چاپ سنگی نیز سود برده است. فرایند چاپ سنگی پیچیدگی‌های تولید مخصوص به خود را داشت و چاپ نقاشی در آن عملی دشوارتر بود. انتشار تصویر در روزنامه‌های چاپ سنگی نیازمند سرعت و دقت بالا بود. قسمت عمدهٔ تصاویر چاپی روزنامهٔ مزبور پرتره‌هایی از رجال سیاسی و درباری با هدف معرفی به جامعه بود. بنابراین، ارائهٔ تصویری بی‌نقص و با جزئیات دقیق، جهت معرفی کامل شخصیت‌ها، اهمیت بالایی داشت. طراحی چهره به روش سنتی و استفاده از مدل‌زنده دیگر پاسخگوی نیازهای رسانهٔ جدید نبود. در طراحی مدل زنده، هنرمند همواره با موانعی روبرو می‌شد که منجر می‌گردید فرایند طراحی تا چاپ با وقفه و به‌کندی صورت پذیرد. مثلاً ممکن بود سوژه‌های موردنظر، به دلایل مختلف چون مشغله‌های کاری و یا بی‌میلی و بی‌حوصلگی، همیشه در دسترس نباشند. در صورت حاضر بودن مدل نیز گاه خستگی درنتیجهٔ نشستن یا ایستادن طولانی‌مدت و تغییر غیرارادی شکل و حالات بدن و چهره باعث اختلال در روند ترسیم صحیح جزئیاتِ چهره و کاهش کیفیت نهایی کار می‌گردید. از طرفی، نقاش در حین تمرکز در طراحی از پرترهٔ شاهزادگان و

دربـار (کـه معمـولاً سـوژۀ اصلـی تصاویـر روزنامه‌هـا بودنـد) احتمـالاً مجبـور بـود هم‌زمـان مراقـب باشـد تـا آداب و تشـریفات مرسـوم در دربـار را فرامـوش نکنـد کـه ایـن مـورد نیـز سـختی کار طراحـی را بـرای هنرمنـد دوچنـدان می‌نمـود.

بنابرایـن، عکـس می‌توانسـت ایـن امـکان را بـرای هنرمنـد فراهـم آورد تـا فـارغ از دغدغه‌هـای یادشـده، بـا سـرعت‌عمل بیشـتر و در کنـار آن، دقـت افزون‌تـر بـه بازنمایـی تصاویـر و جزئیـات تناسـبات چهـرۀ موردنظـر بپـردازد. از طـرف دیگـر، پیکره‌نگاره‌هـای چاپـی ایـن امـکان را فراهـم مـی‌آورد تـا عیب‌هـا و نواقـص چهـره و پیکـره را کـه در عکـس بـه لحـاظ ثبت‌کنندگـی دقیـق و ناگهانـی بـه وجـود می‌آمـد، بپوشـاند و همـواره وجهـی رسـمی و فاخـر را بـدون اطوارهـای نابهنجـار و ناخواسـته انعـکاس دهـد و نیـز در مـورد لبـاس و تجهیـزات بـا بزرگ‌تـر کـردن ابعـاد ملحقاتـی چـون نشـان‌ها، مدال‌هـا و درجـات نظامـی و سیاسـی، در معرفـی بهتـر رتبـه و درجـۀ نظامـی و سیاسـی شـخصیت کمـک شـایانی نمایـد. اگـر هنرمنـد در تک‌نگاره‌هـای آبرنگـیِ خـود بـه تزئینـات و جزئیـات پیکـره بی‌اعتنـا بـود، امـا در سـیاه‌قلم‌های چاپـی ناگزیـر بـود بـه ایـن تزئینـات بـه انـدازۀ پرداخـت چهـره اهمیـت دهـد، چراکـه ایـن چهره‌هـا برخـلاف نقاشـی‌های آبرنگـی، کم‌تـر جنبـۀ زیباشـناختی داشـت و بیشـتر وجـه اسـتنادی ایـن آثـار مـورد اهمیـت بـود. بنابرایـن، بایـد اهتمـام تمـام جهـت نمایـش کامـل هویـت شـخص معرفی‌شـده انجـام می‌گرفـت. چهـره و لباس‌هـا، مدال‌هـا و نشـان‌ها معرفی‌کننـدۀ رتبـه و درجـۀ سیاسـی و نظامـی یـک شـخصیت و بایـد به‌دقـت بـه بیننـده شناسـانده می‌شـد. ایـن نمایـش دقیـق جزئیـات قابلیتـی بـود کـه در عکس‌هـای آن زمـان بـه دلیـل کیفیـت پاییـن تجهیـزات غیرممکـن بـود، ولـی تصاویـر چـاپ سـنگی به‌خوبـی از عهـدۀ ایـن امـر برمی‌آمـد.

تصویر ۱۵: صنیع‌الملک، فرخ‌خان‌امین‌الدوله، طرح مدادی، ۲۲×۱۷ سانتی‌متر، فراسنه، مجموعه‌ی خصوصی (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۰۱)



تصویر ۱۶: آقا رضا عکاس باشی، فرخ‌خان امین‌الدوله، دههٔ ۱۲۸۰ق (ذکاء، ۱۳۷۶: ۵۵)

تصویر ۱۷: صنیع‌الملک، فرخ‌خان‌امین‌الدوله، چاپ سنگی، ۱۲۸۰ق (مراثی، ۱۳۷۹: ۴۱۴)

بـا مقایسـهٔ تصویـر چاپـی فرخخـان بـا عکـس مزبـور و همچنیـن نمونـهٔ پیشطـرح، متوجـه میشـویم بـا وجـود شـباهت کامـل نمونـهٔ اسـکیس بـا نمونـهٔ عکـس، در اثـر چاپـی ایـن شـباهت تـا حـد زیـادی مخـدوش شـده اسـت. ظاهـراً تأکیـد بیـش از انـدازهٔ هنرمنـد بـر چشـمهای پرتـره باعـث گردیـده تـا او اینچنیـن از واقعیـت کلـی چهـره بـهدور افتـد. چشـم مؤثرتریـن عنصـر بصـری در طراحـی چهـره اسـت و نقـش مهمـی را در بازنمایـی ویژگیهـای ظاهـری و خصایـص روانـی پرتـره بـر عهـده دارد. صنیعالملـک بـا آگاهـی از ایـن مهـم، عمـدهٔ تمرکـزش را صـرف پرداخـت چشـمها بـه شـیوهٔ نقطهنـگاری کـرده اسـت. شـاید همیـن تأکیـد افـزون بـر مقـدار سـبب شـده اسـت تـا ابعـاد چشـمها در ایـن اثـر در قیـاس بـا تناسـبات صـورت کمـی بزرگتـر از معمـول جلـوه نمایـد کـه درنتیجـه بـه شبیهسـازی چهـره لطمـهٔ جـدی وارد نمـوده اسـت. در ایـن میـان، نکتـهٔ مهـم و مؤثـر دیگـری نیـز میتوانـد مطـرح شـود و آن مسـئلهٔ دخالتهـای پیدرپـی صاحبـان چهـره در فراینـد تولیـد تـا چـاپ تصویـر اسـت. ازآنجاییکـه تصاویـر چاپـی بنـا بـود در شـمارگان زیـاد تولیـد و تکثیرشـده و در اختیـار عامـه جامعـه قـرا گیـرد، از ایـنرو، صاحبـان چهـره کـه بهطـور عمـده از دربـار و اشـراف بودنـد، در مـورد شـکل ارائـهٔ تصویـر و نیـز شـرححال ضمیمـهٔ آنهـا حساسـیت زیـادی نشـان میدادنـد.

آنـان خـود را ملـزم میدیدنـد در جریـان رونـد تولیـد تصویـر تـا مرحلـهٔ چـاپ قـرار گیرنـد و انجـام فراینـد چـاپ و نشـر منـوط بـه تأییـد و اجـازهٔ شـخص آنـان بـود. بدینترتیـب، احتمـالاً صنیعالملـک هیـچگاه آنچنانکـه بایـد در طراحـی چهـرهٔ شـخصیتها، آزادی کامـل را در اختیـار نداشـته اسـت. اعتمادالسـلطنه در روزنامـهٔ خاطـرات بـه یـک مـورد از ایـن دخالتهـا اشـاره میکنـد: «محمدحسـن فـراش روزنامـه را دیـدم کـه از شـهر آمـده اسـت. سـؤال کـردم روزنامههـای مصـور را آورده اسـت؟ جـواب داد خیـر. نائبالسـلطنه فرسـتاده روزنامـه را بههـم زدنـد. و تفصیـل را میرزاعلـی محمـد نوشـته اسـت. کاغـذ میـرزا محمـد را کـه خوانـدم نوشـته بـود نائبالسـلطنه دیـروز مـرا خواسـت، بعـد از تغیـر زیـاد در مجلـس گفـت شـماها بـا مـن غـرض داریـد. یقیـن صـورت مـرا بـد سـاختهاید. هرقـدر میرزاعلـی محمـد عذرخواهـی کـرده بـود فایـده نبخشـیده بـود، جمعـی فـراش و غیـره را فرسـتاده بودنـد دارالطباعـه صـورت خـودش را از روی سـنگ محـو کـرده» (اعتمادالسـلطنه، ۱۳۵۰: ۲۰۸-۲۰۹). بنابرایـن، ملاحظـه میشـود کـه هنرمنـد در تولیـد و ارائـهٔ تصویـر بـا چـه محدودیتهایـی روبـرو بـوده و بعیـد نیسـت همیـن اعمـال سـلیقههای صاحبـان تصویـر در کیفیـت نهایـی چهرههـا یـا دور شـدن از شبیهسـازی آنهـا تأثیرگـذار بـوده باشـد.

پیکرهنگارهٔ دوستعلیخان معیرالممالک

در نمونـهٔ تحلیلـی پایانـی، اثـری از هنرمنـد را مـورد بررسـی قـرار میدهیـم کـه ویژگـی عکاسـانه در آن بـه شـکلی متفـاوت قابلتشـخیص اسـت. اثـر، تکچهـرهای از دوسـتعلیخان، از شـاهزادگان قاجـار، خزانـهدار و رئیـس ضرابخانـه در عصـر ناصرالدینشـاه اسـت (تصویـر ۱۸). اثـر مزبـور یکـی از چنـد نقاشـیای محسـوب میشـود کـه صنیعالملـک از چهـرهٔ او کشـیده اسـت. در تصویـر ۱۹، نمونـهٔ مشـابهی از همیـن اثـر مشـاهده میشـود.

یحیی‌ذکاء در کتاب زندگی و آثار صنیع‌الملک و در بخش معرفی آثار هنرمند به این دو اثر پرداخته است، اما گویا تصویری از اثر دوم (تصویر ۱۹) در اختیار نداشته و تنها تصویر سیاه‌وسفید اثر اول (تصویر ۱۸) را به عاریت از کتاب رجال عصر ناصری در انتهای متن ارائه می‌کند. بنا بر اظهارات او، تکنگارهٔ دوم (تصویر ۱۹) در آوریل ۱۹۷۷م. در یک حراجی در شهر پاریس فروخته می‌شود، ولی کارشناسان حراجی و نویسندهٔ کاتالوگ آن، پرترهٔ دوستعلی‌خان را به خاطر سبک پوشش اروپایی‌اش، جنتلمنی اروپایی معرفی می‌کنند و به کلاه کج بلندی که روی میز است، توجهی ندارند. ذکاء در ادامه با مقایسهٔ دو اثر و بازشناسی مشخصه‌های نقاشی صنیع‌الملک در آن‌ها و همچنین با توجه به شباهت قیافه و سبک اجرا، هر دو اثر را متعلق به صنیع‌الملک تشخیص می‌دهد که در زمان جوانی دوستعلی معیرالممالک از چهرهٔ او پرداخت شده است (ذکاء، ۱۳۷۶: ۳۸). لازم به توضیح است که قبل از این نیز، هنرمند تک‌چهرهٔ نیم‌تنه‌ای از دوستعلی کشیده بود که در تصویر ۲۰ مشاهده می‌شود.

اگرچه تاکنون عکسی نظیر آثار مورد اشاره به دست نیامده است، اما وجود شواهدی آشکار در آن‌ها، فرضیهٔ استفادهٔ هنرمند از عکس را تأیید می‌کند. این نشانه‌ها به‌خصوص در اثر منتخب ارائه‌شده در تصویر ۱۸ بیشتر قابل‌شناسایی است. با دقت در حالت فیگور مشاهده می‌شود که سوژه برای حفظ تعادل و ثابت نگاه‌داشتن بدن، از اشیاء پیرامونی چون شمشیر، میز یا صندلی کمک می‌گیرد. این تدبیر در هنگام قرار گرفتن جلوی دوربین، به‌خصوص در دستگاه‌های اولیه بسیار رعایت می‌شده است، زیرا حساسیت مواد عکاسی به نور در دوربین‌های نخستین بسیار پایین بود. درنتیجه، کمترین جابه‌جاییِ مدل محو شدن و از بین رفتن تصویر را به دنبال داشت. این مشکل موجب می‌شد تا مدل‌های عکاسی زمان زیادی را بی‌حرکت، رو به لنز دوربین سپری نمایند تا بدین ترتیب نور کافی (صرفاً نور روز و آفتابی) جهت ثبت عکس به مواد حساس برسد. نوردهی در دوربین‌های اولیه با بهترین لنزها در روزهای ابری زمستانی حدود ۳/۵ دقیقه و در روزهای آفتابی حدود ۱/۵ تا ۲ دقیقه زمان لازم داشت. گاهی عکاس برای ثابت نگه‌داشتن مدل از گیره‌های فلزی کمک می‌گرفت یا با تدابیری مثل تکیه دادن شخص بر صندلی یا حالت دادن چانه با دست و تکیه دادن دست بر روی میز و مانند این‌ها می‌کوشید تا از حرکت سوژه در طول نوردهی بکاهد.

با تمام این تدابیر، پرهیز از بعضی حرکت‌های غیرارادی بدن همچون پلک‌زدن، در طول این زمان نسبتاً طولانی، غیرممکن بود. درنتیجه، حاصل کار در بیشتر مواقع ناامیدکننده می‌شد. اگرچه با اختراع فرایند کلودیون شرایط کمی بهبودیافته و سرعت نوردهی عکس به ۳۰ ثانیه افزایش می‌یابد، بااین‌حال، هنوز سرعت مواد حساس به نورپایین بود (لنگفورد،۱۳۹۲: ۱۲-۱۵). بنابراین، مدل برای دریافت تصویری واضح‌تر از خود ناگزیر بود تا بدنش را طی زمان نوردهی ثابت نگه دارد و ازآنجاکه حفظ تعادل در حالت ایستاده به‌مراتب مشکل‌تر از نشسته است، شخص از اشیائی همچون شمشیر و صندلی به‌عنوان تکیه‌گاه کمک می‌گرفت. گویا به‌تدریج حالت خاص ایستادن جلوی دوربین با کمک شمشیر، میز یا صندلی به‌عنوان یک رویه در عکاسی‌های اولیه تکرار می‌شود (تصاویر ۲۲-۲۴). درواقع، این نوع ژست، مخصوص ایستادن جلوی دوربین

عکاسی و تا قبل از ورود آن به ایران، هیچ‌گاه سابقه نداشته است. بنابراین، می‌توان احتمال قوی داد که نقاش در هر دو تصویر از عکس کمک گرفته است و یا چنین گفت که احتمالاً هنرمند یک اثر را از روی عکس تصویر کرده و در اثر دیگر طبق همان رسم همیشگی، رخسارهٔ شبیه‌سازی‌شدهٔ شخصیت را متناسب با موقعیت جدید در پیکره و جامه‌ای متفاوت جای‌داده است. درنهایت، دریافت می‌شود که هنرمند حتی در بازنمایی چهره‌ها از روی عکس نیز همچنان سبک تصویرسازی ویژهٔ خود را چون گذشته حفظ و دنبال نموده است.

همان‌طور که مشاهده می‌شود، پیکره‌نگارهٔ معیرالممالک نیز همچون آثار تحلیلی گذشته با وجود الگوبرداری از عکس همچنان مطابق با سبک معمول پیکره‌نگاری هنرمند با چهره‌ای واقع‌گرایانه و لباس و اندامی تصویرسازانه اجرا شده است، اما در اینجا در عین واقع‌گراییِ چهره، ظاهراً هنرمند در طراحی صورتِ پرتره خود قاعدهٔ خاصی را نیز دنبال می‌کند. این قاعده در تعداد قابل‌توجهی از چهره‌پردازی‌هایی که از هنرمند باقی‌مانده دیده می‌شود (تصاویر ۲-۲۹). در این الگو، فاصلهٔ بناگوش از چشم نزدیک‌تر از معمول ترسیم می‌شود. طراحی قوس چانه‌ها بسیار ظریف و این ظرافت تا حدی اغراق‌شده به نظر می‌آیند. لب‌ها نیز به تبعیت از شکل چانه، کوچک می‌شوند. در چهرهٔ مردان با ریش کم‌پشت یا بی‌ریش و چهره‌های نوجوان، این الگو آشکارتر دیده می‌شود (تصاویر ۲۸-۲۹). هنرمند در مورد پیکره‌های فربه تا حدی از این قاعده دور شده است. بنابراین، در آنجا تناسبات طبیعی‌تر به نظر می‌رسند. پاسخ به این پرسش که چرا هنرمندی چون صنیع‌الملک که در ترسیم شبیه‌سازی چهره و حتی بازنمایی جزئیات ظریف صورت، آن میزان دقیق و پروسواس عمل می‌کرد، اما در بخشی از چهره‌نگاره‌هایش روندی متفاوت را دنبال می‌کند، دشوار است. شاید بتوان این اتفاق را به همان نوع نگاه متفاوت و نوگرای هنرمند در نقاشی مرتبط نمود. قابل‌ذکر است که این نوع الگوی چهره‌نگاری هنرمند در تصاویر چاپ سنگی دههٔ ۱۲۷۰ق. بیشتر نمود دارد.

تصویر ۱۸: صنیع‌الملک، دوستعلی‌خان معیرالممالک، آبرنگ مات و طلا بر کاغذی به رنگ قهوه‌ای روشن، ۳۲/۷×۲۰/۷، ربع سوم قرن ۱۳ق (دوستعلی معیر، ۱۳۶۱: ۳۷)

تصویر ۱۹: صنیع‌الملک، دوستعلی‌خان معیرالممالک، آبرنگ روی کاغذ، ۲۳/۷×۳۴/۸ سانتی‌متر
(www.blouinartsalesindex.com)

تصویر ۲۰: صنیع‌الملک، دوستعلی‌خان، آبرنگ روی کاغذ، ۳۲×۲۰ سانتی‌متر،
تهران، کاخ‌موزهٔ‌گلستان (ذکاء ۱۳۸۲: ۱۰۴)

تصویر ۲۱: بخشی از تصویر ۱۸

تصویر ۲۲: عکاس ناشناس، محمدقاسم‌خان‌والی (www.zarrinkafsch-bahman.org)

تصویر ۲۳: احتمالاً لوئی‌پشه، ناصرالدین‌شاه (www.amazon.com)

تصویر ۲۴: عکاس ناشناس، ناصرالدین‌شاه، حدود ۱۲۷۰ق، نیویورک، موزهٔ متروپولیتن (مراثی، ۱۳۷۹: ۴۰۳)

تصویر ۲۵: احتمالاً لوئی‌پشه، ناصرالدین‌شاه قاجار (بخشی از اثر) (www.amazon.com)

تصویر ۲۶: صنیع‌الملک، ناصرالدین‌شاه‌قاجار، (بخشی از اثر)
آبرنگ روی‌کاغذ، ۲۲×۱۷ سانتی‌متر، ۱۲۷۴ق (ذکاء، ۱۳۸۲: ۹۵)

تصویر ۲۷: صنیع‌الملک، انوشیروان‌خان عین‌الملوک،
آبرنگ روی کاغذ، ۳۲×۲۰، تهران، کاخ موزهٔ گلستان (ذکاء ۱۳۸۲: ۱۰۴)

تصویر ۲۸: صنیع‌الملک، شاهزاده سلطان
حمیدمیرزا، چاپ‌سنگی (ذکاء، ۱۳۸۲: ۷۲)

تصویر ۲۹: صنیع‌الملک، شاهزاده سلطان حسین میرزا
جلال‌الدوله، چاپ‌سنگی (ذکاء ۱۳۸۲: ۷۲)

در نوشته‌های پیشین با ارائهٔ نمونه‌های مستند از تصاویر عکاسی تلاش شد تا نحوهٔ تأثیرپذیری هنرمند از عکس در پیکره‌نگاره‌هایش بررسی شود، اما سؤالی که پیش می‌آید این است که با وجود در دسترس بودن پدیدهٔ کاملی چون دوربینِ عکاسی که قابلیت نمایش واقع‌گرای پیکره را بدون کوچک‌ترین خطا و نقص در اختیار می‌گذارد، اساساً چه ضرورتی داشت که همچنان، نقاشیِ پیکره آن‌هم از روی همان عکس‌ها ادامه یافته و از طرف دربار موردحمایت قرار گیرد؟ در پاسخ دو دلیل می‌توان ذکر نمود، نخستین و شاید مهم‌ترین دلیل مربوط می‌شود به فقدان عنصر رنگ در عکس‌های نخستین. عکاسی تا مدت‌های طولانی به‌صورت سیاه‌وسفید ارائه می‌شد و با وجود تلاش‌های علمی صورت گرفته در این زمینه، عملاً تا ۱۹۳۰م./ ۱۳۴۹ق. موقعیت واقعی برای رشد عکاسی رنگی فراهم نشد. بنابراین، می‌توان حدس زد که نقاشان از این نقصِ عکس نهایت استفاده را در جهت رواج پرتره‌نگاری انجام بدهند. مورد بعدی این گمانه است که انعکاس واقعی چهره و پیکرهٔ اشخاص همراه با تمام معایب و نقص‌های

احتمالی موجود در آن همیشه خوشایند صاحبان تصاویر نبود و ازآنجاکه امکان اصلاح در عکس‌های نخستین وجود نداشت، صاحبان تصویر ترجیح می‌دادند چهرهٔ آنان یک‌بار دیگر به دست هنرمندانی چون صنیع‌الملک و با پوشاندن تمام معایب ظاهری آنان، به تصویر درآیند.

نتیجه‌گیری

با بررسی و تحلیل بر روی نمونه‌هایی از آثار صنیع‌الملک و مقایسهٔ آن‌ها با عکس‌های به‌دست‌آمده از روزگار هنرمند، تأثیرات عکاسی در پیکره‌نگاره‌های خلق‌شده، قابل‌تشخیص است. بررسی‌ها نشان می‌دهد هنرمند از حدود ۱۲۷۰ق. استفاده از عکس را به‌عنوان منبع تصویری قابل استناد و الهام‌بخش، به‌صورت جدی موردتوجه قرار می‌دهد. او مشخصاً هنگامی‌که در ۱۲۷۷ق. به ریاست دارالطباعه درآمد و مسئولیت روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران را بر عهده گرفت، از این امکان جدید برای تأمین تصاویر چاپ سنگی بسیار سود جسته است، زیرا به دلیل نیاز به‌سرعت بالا در تولید تصویر جهت آماده‌سازی و چاپ، احتمالاً شیوهٔ سنتی چهره‌نگاری که مبتنی بر طراحی از مدل زنده بود، با محدودیت‌ها و مشکلاتی که داشت پاسخگوی نیازهای جدید نبود. بنابراین، عکس این امکان را برای هنرمند فراهم می‌آورد تا فارغ از دغدغه‌های طراحی‌زنده، با سرعت عمل بیشتر و دقت افزون‌تر به بازنمایی تصاویر و جزئیات تناسبات چهرهٔ موردنظر بپردازد. نکتهٔ قابل‌توجه این است که شیوهٔ و سبک شخصی هنرمند در آثار متأثر از عکاسی او نیز به همان قوت آثار گذشته باقی است. یکی از مشخصه‌های مهم نقاشی‌های هنرمند، تلفیق استادانهٔ تکنیک واقع‌گرایانه و تصویرسازانه است. هنرمند در چهره‌نگاری‌هایش از عکس یاری گرفته، اما بخش لباس و اندام را با شیوهٔ شخصی که تا حد زیادی نیز متأثر از سبک پیکره‌نگاری ایرانی است تصویرسازی می‌کند. بااین‌حال، در مواردی حتی در روند شبیه‌سازی عکاسانهٔ چهره نیز نشانه‌هایی از سبک شخصی و تصویرسازانه نمایان است، بدین‌صورت که هنرمند در عین اهتمام به شباهت چهره‌ها، تناسبات صورت را به روشی خاصِ خود اجرا نموده است. در این شیوه، چشم‌ها با تأکید بیشتر و کمی بزرگ‌تر از معمول ترسیم می‌شوند که درنتیجهٔ این اقدام از فاصلهٔ بناگوش تا چشم‌ها کاسته می‌شود. همچنین قسمت پایین رخساره شامل لب‌ها و چانه کمی باریک‌تر طراحی می‌شود تا جایی که این تغییر اندازه به پرتره‌های بزرگسال ظاهری کودکانه می‌دهد. این تمهید در بعضی از آثار، به کیفیت شبیه‌سازی چهره‌ها به‌وضوح لطمه وارد نموده است.

استفاده چندین‌بارهٔ هنرمند از یک چهره خاص در اندام و پوشش‌های متفاوت ویژگی بارز دیگر آثار صنیع‌الملک است. چهره‌نگاره‌هایی که هنرمند از شاه و درباریان خلق می‌کرد، نه‌تنها توسط خود او، بلکه توسط هنرمندان هم‌عصرش به‌کرات مورد استفاده قرار می‌گرفت. این اقدام که حتی قبل از ورود دوربین عکاسی به ایران رواج داشت، از نگاه نگارنده، نشانه‌ای دال بر اثبات مهارت صنیع‌الملک در شبیه‌سازی چهره تلقی می‌شود، چراکه در صورت عدم شباهت، احتمالاً رغبتی نیز به استفادهٔ مجدد از چهره‌نگاره توسط هنرمندان دیگر وجود نمی‌داشت. بنابراین، مشاهده می‌شود یک چهره‌نگاره از یک شخصیت بلندمرتبهٔ سیاسی و نظامی با زاویه و حالتِ ثابتِ صورت در چندین اثر و در موقعیت و حالت‌های متفاوت بدون تغییر، تکرار می‌شود. تمهید استفادهٔ مکرر از یک تک‌چهره اگرچه باعث می‌شود تا هویت شخصیت‌ها در موقعیت‌ها و فضاهای متفاوت همچنان برای بیننده به سهولت قابل‌شناسایی باشد، اما به دلیل عدم هماهنگی بین حس و احوال چهره و فضاهای متنوعی که چهره در آن جای گرفته، در بیشتر موارد، این تدبیر چشم‌اندازی خنثی و تصنعی را در فضای تصویر به وجود آورده

است. با بررسی و تحلیلی نمونه‌ها مشخص شد که با وجود نمود آشکاری از واقع‌گرایی عکاسانه در پیکره‌نگاره‌های هنرمند، اما تخیل، ذهنِ پویا و قدرت تصویرسازی هنرمند همواره حضور و نقشی عمده و ملموس را در تمام پیکره‌نگارهایش بر عهده دارد. البته این مشخصه‌های تصویرسازانه تنها در پیکره‌ها محدود نشده، بلکه در تمام گسترهٔ تصویر تجلی‌یافته است. صنیع‌الملک نوعی پرسپکتیو ابداعی و منحصربه‌فرد را در ترکیب‌بندی اثرش ابداع و اعمال نموده و سپس پیکره را در دل این فضا جای داده است. در این نوع پرسپکتیو ناقص که حاصل نگاه خاص هنرمند به فضای تصویر است، مجموعه‌ای از عناصر دوبعدی و سه‌بعدی به شکل توأمان در کنار هم قرار گرفته‌اند. این نوع ترکیب‌بندی به‌جز در مواردی از پرتره‌های چاپی که فاقد فضاسازی هستند، تقریباً در تمام پیکره‌نگاره‌ها و همچنین در تصویرسازی‌های روایی، به‌وضوح قابل‌مشاهده است.

بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که تلاش‌های هنری صنیع‌الملک در جهت احیای دوبارهٔ نگارگری و به‌طور خاص پیکره‌نگاری در شرایط ویژه‌ای که برشمرده شد، دست‌کم در دورهٔ حیات او حامل دستاوردهای قابل‌توجهی بود. او در مواجه با سیل عظیم گرایش‌های غرب‌گرایانه از یک‌سو و رواج و همه‌گیری فزایندهٔ فناوری عکس و چاپ از سوی دیگر، به‌جای شیفتگی، کوشید با کمک استعداد و نبوغ ذاتی و با تلفیق آنچه از اصول نقاشی غربی آموخته بود، به همراه دانشی که از اسلوب نقاشی اصیل ایرانی به همراه داشت و همچنین با به خدمت گرفتن تکنولوژی‌های عکاسی و چاپ، سبک و شیوه‌ای منحصربه‌فرد را ابداع نماید که حاصل آن تحسین‌برانگیز و تماشایی است. در دنیای تصویرگری او، پیکره‌هایی مشاهده می‌شود با تلفیقی توأمان از ویژگی‌های واقع‌گرایانه و تصویرگرایانه که در هیبتی سه‌بعدی و به شکلی استادانه، در محیطی انتزاعی و دوبعدی جای گرفته‌اند، بدون آنکه این هم‌نشینی به چشمان تماشاگر ناموزون و غریب جلوه نماید. این زبان تصویری جدیدی که صنیع‌الملک بنیان نهاد، نه‌تنها در زمانهٔ خود بسیار خلاقانه و نوآورانه می‌نماید، بلکه قابلیت آن را دارد تا در دنیای تصویرگری امروز، مجدد بازتولید شود.

فهرست منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۸۶). «نقاشان دوره قاجار». گلستان هنر. (شماره ۹)، ۸۱-۷۴.

احمدی، بهرام. (۱۳۹۲). «تأثیر عکاسی بر هنر نقاشی در دوران قاجار». کتاب ماه هنر. (شماره ۱۸۲)، ۲۷-۲۲.

امانت، عباس. (۱۳۹۴). «حمایت دربار و فضای اجتماعی: ابوالحسن صنیع‌الملک و هنر ایرانی‌شدهٔ عصر قاجار». نقد کتاب هنر. (شماره ۸)، ۲۸۰-۲۳۵.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن. (۱۳۵۰). روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه. تهران: امیرکبیر.

پاکباز، روئین. (۱۳۹۳)، دائرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

تاسک، پطر. (۱۳۹۱). سیر تحول عکاسی. ترجمه محمد ستاری. تهران: سمت.

حسینی، مهدی. (۱۳۷۷). «میرزا ابوالحسن خان غفاری (صنیع‌الملک)». هنر. (شماره ۳۵)، ۸۴-۷۵.

ذکاء، یحیی. (۱۳۷۶). تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران. تهران: علمی و فرهنگی.

ذکاء، یحیی. (۱۳۸۲). زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک. تهران: سازمان میراث فرهنگی.

ذکاء یحیی. (۱۳۷۸). «میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک». ایران‌نامه. (شماره ۶۷)، ۵۶۰-۵۵۲.

ذکاء، یحیی. (۱۳۴۲). «میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک غفاری مؤسس نخستین هنرستان نقاشی در ایران». هنر و مردم. (شماره ۱۱)، ۳۴-۱۶.

ستاری، محمد. (۱۳۸۵). «عکاسی خلاق در ایران». هنرهای زیبا. (شماره ۷)، ۵۲-۴۴.

رز، گیلیان. (۱۳۹۴). روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر. ترجمه سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
عباسی، اسماعیل. (۱۳۹۲). فرهنگ عکاسی. تهران: سروش.
فلور، ویلیم، و همکاران. (۱۳۸۱)، نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجاریه. ترجمه یعقوب آژند. تهران: ایل شاهسون بغدادی.
کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۶). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. ج۱. تهران: مستوفی.
کشاورز افشار، مهدی. (۱۳۹۴). «تکثیر مکانیکی اثر هنری در اثر قاجار و تأثیر آن بر فرش ایران». گلجام. (شماره ۲۷)، ۲۶-۵.
کفایت، کوشا. (۱۳۸۲). «محمد زمان». بهارستان. (شماره ۱-۲)، ۲۹۷-۲۲۹.
لنگفورد، مایکال. (۱۳۸۶). داستان عکاسی. ترجمه رضا نبوی. تهران: افکار.
مراثی، محسن. (۱۳۷۹). نقاشان بزرگ و عکاسی. تهران: دانشگاه شاهد.
معیرالممالک، دوستعلی‌خان. (۱۳۶۱). رجال عصر ناصری. تهران: تاریخ ایران.
نظری، مریم. (۱۳۸۹). «صنیع‌الملک پایه‌گذار نقاشی نوین ایرانی». اطلاعات. (شماره ۳۷۸۴)، ۶.
هادی، محمد. (۱۳۶۵). «نخستین معلم نقاشی نوین ایران (مروری بر زندگی و آثار میرزا ابوالحسن غفاری صنیع‌الملک)». فصلنامه هنر. (شماره ۶۶)، ۱۲۷-۱۰۲.
ورنویت، استفان. (۱۳۸۳). گرایش به غرب (در هنر قاجار، عثمانی و هند). ترجمه پیام بهتاش. تهران: کارنگ.
Behdad, Ali. (2001). "the Power-Full Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth Century Iran". Iranian Studies. (vol 34), 1-4.
Floor, Willem. (1999). "Art (Naqqadhh) and Artists (Naqqashan) in Qajar Persia". Muqarnas, (vol 16), 125-154.
www.amazon.com
https://www.blouinartinfo.com/galleryguide-venues/289546/past-results/111079?sort=sale_h_to_l
https://blouinartsalesindex.com/auctions/Abul-Hasan-Ghafari-4911015/s
http://cartelfr.louvre.fr/
https://www.christies.com/
https://www.flickr.com/photos/persianpainting/32314199112
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/652118
www.zarrinkafsch-bahman.org