تحولات تصویری هنر ایران

بررسی انتقادی

سیامک دل‌زنده

سپاسگزاری ۹

مقدمه ۱۱

فصل اول طرح مسأله: ساختار نمادین پرتره‌های سلطنتی

صندلی مهدعلیا: آغاز چالش ۱۹
وصله‌های سلطنت و نمادهای کیانی ۲۵
تالار آینه: تجلی دوقطبی تخت/ صندلی ۴۲
وضعیت موزه‌ای: انتخاب شاهانه، یا جبر زمانه؟ ۴۸
تالار موزه: آوردگاه گفتمان‌های در حال گذار ۵۲
صندلی‌های قاجار در نیمه‌راه نمادین‌شدن ۵۸
نه برتخت، نه روی صندلی: بر زانوی تزار ۶۶
وضعیت موزه‌ای در بوته نقد ۷۲

فصل دوم اورینتالیسم و تحولات تصویری از عصر قاجار تا پهلوی دوم

شرق آرمانی و خلوص نیت سالتیکوف ۹۱
تصاویر سالتیکوف از ایران: شرق‌انگاری یا مستندنگاری؟ ۹۹
در نیمه‌باز نام‌ها: ظرفیت متغیر پیکتورسک ۱۱۰
نقاشی‌های فریزر و پیکتورسک استعماری ۱۱۶
گذار از شرق‌انگاری به شرق‌شناسی؛ و بالعکس ۱۲۷
کیک ژیلبرت و کاخ داریوش ۱۲۸
باستان‌شناسی: تلاقی‌گاه اورینتالیسم و گفتمان ایرانشهری ۱۳۲
گفتمان ایرانشهری محاط در نظم نمایشگاهی ۱۴۸
مکتب کمال‌الملک: ناسازه‌ای درون نظم نمایشگاهی ۱۶۲
تحقق فُرم ناب: آرتور پوپ و تداوم وضعیت موزه‌ای ۱۶۶
احیای نگارگری: هنرستان عالی در برابر مکتب کمال‌الملک ۱۸۷
سایه رباعیات خیام روی جلد قلمدان: انعکاس تصویر هدایت در نقد گفتمان موزه‌ای ۲۰۳

فصل سوم سه دهه هنر نوگرا

بافت نوین شهری: از محو گذشته تاریخی تا شبیه‌سازی فرهنگی ۲۳۱
دوگانگی فرهنگی در روابط فضایی شهرسازی جدید؛ واسطه‌های مادی و ظهور نقاشی نوگرای ایران ۲۴۲
گالری آپادانا: کاشانه‌ای موقت برای هنرهای زیبا در تهران نوین ۲۵۳
خروس جنگی: بانگ نخستین بیانیه برای اعلام حضور زبان تصویری تازه ۲۵۷
از شبیه‌سازی تا بومی‌سازی: تدوین پیکره بومی به مثابه فُرم ثابت هنر نوگرا ۲۷۲
گذر از «بومی سازی» به سمت «نگره تزئینی» ۲۹۳
مکتب سقاخانه و بازتعریف «نگره تزئینی» ۳۰۷
از مرکزیت نمادین خط در روایت‌های چندگانه تا نقاشی انتزاعی: دهه چهل و جریان دیگر ۳۳۷
پادنگره تزئینی: «فُرم ناب» در برابر با «فُرم ناب» ۳۶۸
دهه سوم (۱۳۵۶ـ۱۳۴۷): دهه بحران، اشباع‌شدگی و ضرورت همزیستی ۳۸۲
گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان: همزیستی نگره/پادنگره ۳۸۷
گشایش موزه هنرهای معاصر: پایان سه دهه هنر نوگرا ۴۰۷

پیوست‌ها

پیوست۱ـ معضل «مدرنیته» و روایت‌های مدرنیسم هنری ایران ۴۱۶
پیوست۲ـ خوانش فرمالیستی هنر ایران: فرمالیسم و اورینتالیسم؛ تنوسوفی و هنر قدسی ۴۲۹
پیوست۳ـ نقد پسااستعماری: ظرفیت‌ها و محدودیت‌ها ۴۳۸

فهرست منابع (کتاب‌شناسی) ۴۴۶

مآخذ تصاویر ۴۵۳

نمایه ۴۵۶

امروز شـاه مشغول نقاشـی بود و دماغ داشـت و با من مزاح و ضمناً ملاطفت می کرد. از جمله گفت حالا دیگر من خود نقاشم و به تو اعتنایی ندارم. من گفتم چه فرمایشی است. من به موجب فرمان همایونی نقاشباشی‌ام و همه نقاش‌ها زیر دست من‌اند. حالا که شاه هم نقاش شده‌اند از اتباع من محسوب می‌شوند. چگونه می‌توانید به من بی‌اعتنایی بکنید؟[1]

خاطرات کمال‌الملک (به نقل از فروغی)

رابطه متقابل ناصرالدین‌شاه با نقاشباشی محبوبش، کمال‌الملک، از ظریف‌ترین تعامل‌ها میان هنرمند و موضوع نقاشی، میان نقاش و مُدِل، و از همه مهمتر میان سفارش‌دهنده و خالق اثر است. انعکاس این رابطه در مجموعه‌ای از نقاشی‌ها که محمد غفاری، کمال‌الملک، در دوران پادشاهی ناصرالدین‌شاه آفریده آشکارا ثبت شده، و بازخوانی آن در امتداد تحلیل تاریخی این آثار، وجوه مختلفی از هسته‌ی اصلی تحولات تصویری هنر ایران بعد از عصر ناصری را نمایان خواهد کرد. هر اثر هنری به طور عام، و پرتره سـلطنتی به طور خاص، تجلی‌گاه نمادین عقاید و اندیشه‌های آن عصر است. آنچه به بیان امروزی، گفتمان‌های قدرت و سیاست، و سخن غالب می‌نامیم در کنار منظومه معرفتی دوران، همگی در نظام تصویری و سازماندهی نمادها در آن تجلی می‌یابند.[2]

کمال‌الملک علاوه بر آنکه تصویرگر بسیاری از پرتره‌های سلطنتی بود، آخرین فرد سلسله‌ای از نقاشان درباری اسـت که از درون یک سـنت خانوادگی برخاسـته بودند. نزدیکی او به مرکز قدرت در دو دهه آخر زندگی «شـاه شـهید»، بدون شـک در روایت نقاشـانه‌اش از جایگاه نمادین «قبله عالم» تأثیر مسـتقیم داشته است. چگونگی سازماندهی اشیاء و نمادها در نقاشی‌های او از ناصرالدین‌شاه، ارتباط مستقیم با سرشت گفتمان سیاسی در حال تحول آن دوره دارد. سرگذشت کمال‌الملک و آثارش در درازای نیم‌سده پس از مرگ ناصرالدین‌شاه سرنوشت تاریخ هنر ایران را زیر سایه خود گرفته؛ تفاوت ژرف و تضادی که در هنر ایران، پیش و پس از کمال‌الملک دیده می‌شود ریشـه در تحولی دارد که درون نظام تصویری پرتره‌های سلطنتی در درازای عصر ناصری به وجود آمده است. این نوشـته کوششی است برای شناسـایی و تعریف هسـته‌ی اصلی تحولات تصویری هنر ایران. تعریفی که در خود امکان سـاختن مفهوم یا مفاهیمی پیرامون این موضوع را فراهم کند. مفاهیمی که به نوبه خود در خدمت خوانش نظری تاریخ هنر ایران از عصر قاجار تا به امروز قرار خواهند گرفت.

در این فصل، با تجزیه و تحلیل اجزای تصویری چند نقاشی برجسته، و بررسی فرهنگ مادی مستتر در آن‌ها، به طرح پرسـش‌های بنیادی از چیسـتی و چگونگی تحولات تصویری در هنر ایران می‌پردازم. جایگاه شـمایلی و نمادیـن آثار هنری را در چرخش‌های گفتمانی مشـخص کـرده به بحث می‌گذارم؛ وجوه گوناگـون آن را درون قالب‌های نظری بررسی می‌کنم.

نقاشـی پرتره سـلطنتی که از همان سـال‌های آغازین عصر قاجار و در دوره‌ی طولانی فرمانروایی فتحعلی‌شاه

۱.یعقوب آژند، میرزا محمدخان غفاری، کمال‌الملک، (شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، تهران، ۱۳۹۰)، ۲۱.

2.Anne D'Alleva, *Methods and Theories of Art History*, (London: Laurence King Publishing Ltd., 2005), 139.

رونق گرفت، در طول زمان دارای سبک‌ها و مکتب‌های خاص خود شد. چهره‌پردازی شاهانه از ابتدا تا پایان عصر قاجار، دسـت‌کم دو دوره تحول عمده را پشت‌سـر گذاشت. در تمام این دوره‌ها علاوه بر خود صورت، نشانه‌ها و علائم دیگری نیز در نقاشـی اهمیت داشـته‌اند که مکمل صورت و در واقـع تمام‌کننده‌ی معانی ضمنی و صریح این آثار بوده‌اند. جواهرات، جامه‌ها، نشان‌ها و سایر علائم هرکدام به ساحت‌های تمثیلی، نمادین و شمایلی این پرتره‌ها شکل داده‌اند. در اینجا اما با تمرکز بر یك شیء، یعنی صندلی، بررسی جایگاه مؤلفه‌های مادی در ساخت معنایی این آثار را آغاز می‌کنم.

صندلی مهدعلیا: آغاز چالش

در میان اشـیاء موجود در کاخ گلسـتان، صندلی راحتی زیبایی است از جنس چوب گردو، با گره‌ها، گل‌ها و دو طاووس لمیده‌ی متقارن بر بالای پشـتی آن. نشیمن و قسـمتی از پشتی صندلی، با روکشی از مخمل گل‌برجسته ارغوانی رنگ پوشیده شده است. برچسب شناسه‌ی آن تنها توضیح مختصری می‌دهد: «صندلی مهدعلیا، چوب گردو، کار کشمیر، قرن نوزدهم». (تصویر ۱ـ۱) انتساب این صندلی به ملك‌جهان مهدعلیا، مادر ناصرالدین‌شاه، اهمیت این شیء را برجسته‌تر از سایر اشیاء پیرامونش می‌کند و هاله‌ای از رمز و راز را بر گِردِ آن می‌نشاند. اقتدار مهدعلیا هم به عنوان نواب سلطنت در فاصله‌ی مرگ محمدشاه تا به تخت‌نشستن ناصرالدین میرزا و هم به عنوان یکی از بانفوذترین زنان دربار قاجار به شکلی با کیفیت مادی این صندلی پیوند خورده است. با این همه، اسناد و دلایل قاطعی که تعلق صندلی به مهدعلیا را تأیید کنند موجود نیست.[1] مهمتر از همه، مجموعه عکس‌هایی است که ناصرالدین‌شـاه از درباریان، وابسـتگان و خواجگان بر روی همین صندلی انداخته است که به نوعی نفی‌کننده جایگاه اختصاصی و تعلق آن به مادر قبله عالم و سلطان صاحبقران است.[2] وجود چند عکس از مهدعلیا بر روی همین صندلی، در آلبوم‌خانه کاخ گلسـتان برای بسـیاری این تصور را به وجود آورده که جایگاه ملک‌جهان خانم در مجالس درباری بر روی این صندلی بوده است.[3] (تصویر ۱ـ۲) پیش از این در مجموعه‌ی تلویزیونی «سلطان صاحبقران»، سـاخته‌ی علی‌حاتمی، همین تصور مبنای طراحی صحنه‌ها و چیدمان اشـیاء در آن بوده اسـت. در بیشـتر صحنه‌های این فیلم مهدعلیا را نشسـته بر روی همین صندلی می‌بینیم در حال دسیسه‌چینی و بدگویی از امیرکبیر. فارغ از درست یا غلط بودن این انتساب، مهم این است که تصویر عکاسی از یك عالی‌رتبه، شاهزاده و یا هر درباری دیگری بر روی این صندلی، تصویری مستند، موجود و واقعی است. این عکس‌ها همگی توسط خود ناصرالدین‌شـاه از حدود ۱۲۸۱ق/۵ـ۱۸۶۴م تا چند سـال پس از آن انداخته شده‌اند. در سه مورد از این عکس‌ها مهدعلیا به تنهایی بر روی صندلی نشسته، و در یک مورد خود شاه، در دیگری عزت‌الدوله، خواهر شاه، یکبار هم

۱. در این مورد تا حدی که اجازه یافتم در اسناد و شناسنامه اموال کاخ گلستان جستجو کردم. حتی انتساب ساخت صندلی به کشمیر نیز به صورت سند موجود نیست، بلکه در قالب نظر کارشناسی، در شناسنامه این شئ آمده است.

۲. محمد حسن سمسار، فاطمه سرانیان، کاخ گلستان: آلبوم‌خانه، (تهران: کتاب آبان، ۱۳۹۰)، ۱۷۷ـ۱۵۸.

۳. آلبوم‌خانه‌ی کاخ گلستان، آلبوم‌های ۳۶۲، ۶۸۲ و ۲۸۹.

۱-۱ صندلی مهدعلیا، کاخ گلستان، (عکس از نویسنده)

۱-۲ ملک جهان، مهد علیا، مادر ناصرالدین‌شاه،
۱۲۸۱ق/۱۸۶۵م
عکس از ناصرالدین‌شاه،
(منبع: سمسار، آلبوم‌خانه کاخ گلستان، ۱۵۸)

۱-۳ مهد علیا، مادر ناصرالدین‌شاه،
۱۲۸۱ق/۱۸۶۵م عکس از ناصرالدین‌شاه،
(منبع: آلبوم‌خانه کاخ گلستان، آلبوم ۲۸۹، عکس ۲ـ۲۹)