مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2024.558240.1134

مطالعه‌ی تطبیقی عکاسی درباری قاجار و نقوش کاشی قاجاری از منظر وانمایی بودریار

(مورد پژوهی عمارت قاجاری در استان کرمانشاه)

مرتضی صدیقی‌فرد*[1]
۱. عضو هیئت علمی دانشگاه سوره، دانشکده هنر، گروه عکاسی.

تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۱/۰۴/۳۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۸
صفحه ۱۱۱-۱۰۰

فردوس هنر
شماره نهم
تابستان ۱۴۰۲

بیان مسئله: در دوران قاجار، نوعی از نقاشی با عنوان پیکرنگاری درباری با مختصات زیبایی‌شناسی جدید پدیدار شد که انفصال از سنت نگارگری ایرانی را به همراه داشت. این سنت جدید، در نمایش واقعیت، متفاوت از گذشته عمل می‌کرد که بیشتر شبیه به واقع‌نمایی عکاسانه بود.

هدف پژوهش: پژوهش حاضر با ترسیم نمایی تاریخی از نقاشی پیکرنگاری درباری و عکاسی قاجار، تأثیر زیبایی‌شناسی عکاسانه را بر واقع‌نمایی پیکرنگاری درباری بررسی می‌کند و آن را بر اساس نظریه وانمایی بودریار مطالعه می‌نماید.

سؤال پژوهش: مسئله اصلی پژوهش بررسی تأثیر واقع‌نمایی عکاسانه بر تغییر زیبایی‌شناسی نقاشی پیکرنگاری درباری است.

روش پژوهش: برای رسیدن به پاسخ پژوهش از روش توصیفی و تحلیلی استفاده شده و شیوه‌ی دستیابی به اطلاعات، با استناد به منابع کتابخانه‌ای و بر اساس مطالعات نظری بوده است. نقاشی‌های بنای صارم‌الدوله بهعنوان موردپژوهشی موردمطالعه قرار گرفتند.

نتیجه‌گیری: با بررسی انجام‌گرفته میان عکاسی دوره قاجار و نقاشی‌های بنای صارم‌الدوله این نکته مشخص شد که عکاسی با ورود به ایران درزمینه شبیه‌سازی و واقع‌نمایی بسیار مؤثر بوده است. شباهت‌های نقاشی‌های این بنا با مختصات زیبایی‌شناسی عکاسانه در ارائه شبیه‌سازی و مفاهیم، بسیار حائز اهمیت بوده و نشان‌دهنده آن است که هنرمندان برای رسیدن به شباهت ظاهری عکس و نقاشی بر پایه واقع‌گرایی تلاش کردند و تفاوت‌ها را به حداقل رساندند. درنهایت از منظر نظام سه‌گانه بودریار چنین نتیجه شد که نقاشی‌های پیکره نگاری درباری، به‌طور خاص آثار بنای صارم‌الدوله در مرحله آغاز مدرنیته تولیدشده‌اند و به‌زعم بودریار به مرحله‌ی تولید، تکثیر و شبیه‌سازی تعلق دارند. هنرمند برای رسیدن به این شبیه‌سازی از تکنیک‌های چاپ و عکاسی کمک گرفته است و ازنظر مفهومی نیز، حضور واقعیت و سوژه بهطور توأمان وجود داشته و در آخر به کمرنگ شدن رابطه‌ی واقعیت و سوژه منتج شده است.

واژگان کلیدی: پیکرنگاری درباری، عکاسی قاجار، نظریه وانمایی، بودریار

Article Research Original
10.30508/FHJA.2024.558240.1134

A Comparative Study of Qajar Court Photography and Qajar Tile Motifs from the Perspective of Baudrillard 's Theory of Representation

(Case Study: A Qajar Mansion in Kermanshah Province)

Morteza Sadighifard*[1]
1. Faculty member of the Sooreh University of Art, Photography Department.

Received: 22/07/2022
Accepted: 08/01/2024
Page 101-111

Abstract

Problem Statement: Iranian painting has long followed its aesthetics, disregarding the productions of other regions. The influence of Western aestheticism on Iranian painting began with the travels of some painters to Europe during the Safavid era, which manifested itself in their artistic assimilation. However, during the Qajar era, the encounter with the realism of photography brought about different depictions by painters. Photography made its way into the court for the first time during the Qajar period, greatly impacting the painterly artists and transforming the representation of reality. Photography was introduced in Iran only three years after its invention in Europe (1839 AD/1255 AH) and initially served the court due to its substantial cost, then the aristocracy, and eventually entered the public sphere of society.

Art during the Qajar period was a politically oriented art supported by the Qajar court in various periods. From the art of portraiture, the painted portrayals of the Shah were produced to legitimize the monarchy and serve political objectives. The last instance of such portraiture can be seen in works influenced by photography. The portraiture of this era was influenced by the art of photography and had significant political, material, and decorative aspects.

Despite the rich artistic heritage of the Qajar era in Iran, there is a need for a comparative study that explores the convergence and divergence between court photography and Qajar tile motifs through the lens of Bourdieu's theory of representation, specifically focusing on the concept of "wannamayi" (display) in the context of Qajar court photography and tile designs. Furthermore, there is a lack of research that investigates the cultural and social influences on these art forms, particularly about the architectural context of a Qajar mansion in Kermanshah province.

Research Objective: This study examines the influence of photographic aesthetics on the realism of Court Pictorialism and Qajar photography through a historical representation of these art forms based on the theory of simulation by Baudrillard.

Research Question: The main research question is to investigate the impact of photographic

realism on the transformation of aesthetic aspects in Court Pictorialism.

Research Method: This article presents a historical representation of the development stages of Iranian painting up to Court Pictorialism during the Qajar period using a descriptive and analytical method. The relationship between this type of representation and realism is examined, and the method of obtaining information is based on library sources and theoretical studies. The research is divided into three sections. The first section introduces Court Pictorialism and attempts to establish the relationship between this form of representation and reality. The next section applies Baudrillard's triadic order to describe the realism in Qajar paintings from his perspective. The final section of the article addresses the issue of visual representation in a historical context, specifically focusing on the relationship between representation and reality in the selected works of this research, namely the Amarate Sani al-Dawla Kermanshah tiles.

Conclusion: The comparative study between Qajar photography and the paintings of Sani al-Dawla indicates that photography had a significant impact on simulation and realism in Iran. Artists and courtiers embraced this emerging art form and aligned it with their aesthetic criteria. The Iranian art community was moving towards renewal, and photography was considered one of the means of modernization. The patronage and support of Fath Ali Shah and Naser al-Din Shah Qajar played a crucial role in shaping their instrumental and purposeful approach to art, which extended to subsequent periods. The presence of portraiture of male figures and the depiction of the Shah in the paintings testify to the artists' efforts to satisfy the court's preferences. The influence of photography on the Qajar art community led to a forward movement in painting, characterized by a modern and realistic approach. Artists focused on depicting facial features and human figures with great precision, highlighting the close relationship between photography and painting.

In a progressive society where the invention of photography and printing opened up new ways of presenting art and enhancing artists' capabilities, the registration of visual elements provided painters and designers with the opportunity to execute scenes and portray individuals accurately. Therefore, the application of photography and painting pursued common objectives.

Ultimately, from Baudrillard's triadic perspective, it can be concluded that the court pictorial paintings, particularly the works of Sani al-Dawla, were produced during the early stages of modernity and belong to the stages of production, reproduction, and simulation. Artists utilized printing and photography techniques to achieve this simulation. Conceptually, the presence of reality and subject coexisted, resulting in the blurring of the relationship between reality and subject.

Keywords: Court Pictorialism, Qajar photography, simulation theory, Baudrillard.

References

Afzhand, Y. (2013). Iranian Painting Art, Volume 2. Tehran: Samt. (in Persian)

Ebrahimi Naghani, H. (2007). The Manifestation of Human Form in Qajar Era Paintings. Journal of Fine Arts, 3(3), 82-88. (in Persian)

Afshar Mahajer, K. (2012). Iranian Artists and Modernism. Tehran: University of Art. (in Persian)

Bourdiar, J. (2015). Why Has Everything Not Disappeared Yet? (E. Kiani-Khah, Trans.). Tehran: Harefe-Novin. (in Persian)

Panjehbashi, E. (2022). Revisiting the Art of Court Portrait Painting in the Late Qajar Period. (in Persian)

Zek, Y. (1997). History of Photography and Pioneering Photography in Iran. Tehran: Elm va Farhang. (in Persian)

Mansourian, S. (2012). Representation: History and Concept - A Look at the Requirements of Representation for Society and Contemporary Art from the Perspective of Jean Bourdieu. Kimiya-ye Honar, 1(2), 109-120. (in Persian)

Mansourian, S., & Nasri, A. (2016). The Relationship Between the End of Art and the End of Man from the Perspective of Jean Bourdieu. Hekmat va Falsafeh, 12(2), 93-104. (in Persian)

Cultural Heritage of Kermanshah. (2000). Written Documents of the Cultural Heritage of Kermanshah. Kermanshah: Cultural Heritage. (in Persian)

Ward, G. (2014). Postmodernism. (Q. Fakhrranjbari & A. Karami, Trans.). 5th ed. Tehran: Mahi. (in Persian)

Mohajer, M. (2005). Playing with Qajar Trifles. Harefe va Honarmand, 13, 58-59. (in Persian)

مقدمه

نقاشی ایرانی از دیرباز مختصات زیبایی‌شناسی مختص خود را دنبال می‌کرد و تا مدت‌ها، بی‌توجه به تولیدات سایر مناطق مناسبات خود را پیش می‌برد. زیبایی‌شناسی نقاشی غربی در ابتدا با سفر برخی نقاشان به اروپا و اروپاییان به ایران در عهد صفوی تغییراتی را به دنبال داشت که در فرنگی سازی خود را نشان داد. اما در عهد قاجار این برخورد با واقع‌نمایی تصاویر نقاشانِ متفاوت از گذشته بود . دوربین عکاسی که در عهد قاجار برای اولین بار وارد دربار شد، بر هنرمندان نقاش تأثیرات زیادی گذاشت و نوع نمایش واقعیت را دگرگون ساخت. عکاسی تنها سه سال بعد از اختراع در اروپا (۱۸۳۹م/۱۲۵۵هـ.ق) ایران (۱۸۴۲م/۱۲۵۸هـ.ق)راه پیدا کرد و به علت هزینه هنگفت در ابتدا به خدمت دربار و سپس اشراف و درنهایت به عرصه عمومی جامعه گام نهاد (مهاجر، ۱۳۸۴: ۵۹-۵۸ .)

هنر دوران قاجار هنری سیاسی و تحت حمایت دربار قاجار در دوران‌های مختلف بوده است و از هنر پیکرنگاری، برای مشروعیت بخشی به سلطنت و اهداف سیاسی، آخرین بار، پیکرنگاری‌های نقاشی شده از شاه تهیه و موقعیت متمایز آن به‌صورت تصویری متأثر از عکاسی دیده می‌شود. نقاشی‌های پیکرنگاری این دوران متأثر از هنر عکاسی بوده و جنبه نقاشی بااهمیت، سیاسی، مادی و تزیینی داشته است. (پنجه باشی، ۱۴۰۱).

پژوهش حاضر به بررسی تأثیر زیبایی‌شناسی عکاسانه بر واقع‌نمایی نقاشی پیکرنگاری درباری در دوره قاجار می‌پردازد. با استناد به نظریه وانمایی بودریار، این پژوهش با ترسیم نمایی تاریخی از نقاشی پیکرنگاری و عکاسی در دوره قاجار، تأثیر زیبایی‌شناسی عکاسانه بر تغییرات در نقاشی پیکرنگاری درباری را مورد بررسی قرار می‌دهد.

روش پژوهش

این مقاله، با روش توصیفی و تحلیلی، نمایی تاریخی از دوره‌های توسعه بازنمایی در نقاشی ایرانی تا نقاشی پیکرنگاری درباری در دوره‌ی قاجار را ارائه کرده است و نسبت آن با واقع‌نمایی بررسی می‌شود و شیوه‌های دستیابی به اطلاعات، با استناد به منابع کتابخانه‌ای و بر اساس مطالعات نظری می‌باشد. این پژوهش، موضوع خود را در سه بخش دنبال می‌نماید. در بخش اول، به معرفی نقاشی پیکرنگاری درباری می‌پردازد و سعی در ترسیم رابطه این نوع از بازنمایی با واقعیت دارد. در بخش بعدی، سعی شده است تا با طرح نظم‌های سه‌گانه بودریار، به شرح واقعیت نمایی آثار نقاشی قاجاری از منظر او پرداخته شود و در بخش آخر مقاله، مسئله بازنمایی تصویری در سیری تاریخی طرح می‌شود و نسبت بازنمایی با واقعیت در آثار موردنظر این پژوهش، یعنی کاشی‌های عمارت صارم الدوله کرمانشاه شرح داده‌می‌شود تا درنهایت، نسبت شیوه‌ی نقاشی پیکرنگاری درباری با وضعیت وانمایی به قیاس دربیاید.

پیشینه پژوهش

تاکنون، به‌صورت خاص، پژوهشی در مورد رابطه نقاشی‌های کاشی‌کاری قاجاری و نظریه وانمایی بودریار انجام‌نشده است؛ اما مقالاتی در مورد ارتباط نظریه وانمایی بودریار با هنر نوشته شده که شرح آنان بدین‌صورت است. یکی از این پژوهش‌ها، مقاله «وانمایی: تاریخچه و مفهوم؛ نگاهی به الزامات وانمایی برای جامعه و هنر معاصر از منظر ژان بودریار» نوشته سهیلا منصوریان است که در سال ۱۳۹۱ انجام شده و در آن، نویسنده از طریق نظریه وانمایی بودریار و جایگاه منفعل سوژه و بی‌معنایی آن، وضعیت هنر پست‌مدرن را شرح می‌دهد. مقاله‌ای دیگر با

عنوان «نسبت میان پایان هنر و پایان انسان از دیدگاه ژان بودریار» که سهیلا منصوریان و امیر نصری در سال ۱۳۹۵ در آن به دیدگاه بودریار در مورد معنای عام هنر و استحاله آن می‌پردازند. در هیچ‌کدام از دو مقاله‌ی ذکر شده، اشاره‌ای به نسبت عکاسی و نقاشی نشده است. ازاین‌رو، تحقیق حاضر، سعی در گشودن دریچه‌ای تازه در مورد ارتباط نظریه بودریار و نسبت نقاشی با سنت واقع‌گرایی نقاشی پیکرنگاری درباری دارد.

مبانی نظری

نقاشی قاجار

تصویر انسانی یکی از اساسی‌ترین عناصر شکل‌دهنده‌ی نگارگری ایران، چه از منظر ساختاری و چه به لحاظ محتوایی است. در تاریخ نگارگری ایرانی و به‌طور ویژه پس از مستقل شدن آن از سنت نسخه آرایی کتاب‌ها و تبدیل نگارگری به هنری استقلال‌یافته که قواعد زیبایی‌شناسی جدید و مخصوص خود، همانند جزئی محوری بر سایر اجزای نگارگری سایه انداخت و این تا جایی پیش رفت که حتی در تک‌نگاره‌ها، نقشی مستقل و یگانه به دست آورد (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۶: ۸۵). در سنت نقاشی قاجاری، شکل انسان تخت تأثیر نگاه انسان‌مدارانه‌ی غربی قرار داشت. در این دوره و نقاشی آن، شکل انسان در مرکزیت مفاهیم قرار داشت و همه‌ی المان‌های دیگر نگاره‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد و سیطره خاصش را، هم ازنظر اندازه و هم از منظری تأکیدی، بر ترکیب تصویر تحمیل می‌نماید. همه‌ی شیوه‌های ریزه‌پردازی، ظریف‌کاری و تنوع رنگی و پرداخت ماهرانه که قبل از این بیشتر مربوط به فضاهای معماری، طبیعت و زمینه‌ی نگاره‌ها بود، یکسره در شکل آنان خلاصه شدند و به اجزای دیگر تصویر و فضای پیرامون پیکره‌ها توجه چندانی نشد. توجه به تک‌چهره‌نگاری که از میانه‌ی عهد صفوی رواج یافته بود نیز در سنت نقاشی قاجاری رواجی دوباره یافت. بخشی از این رواج دوباره، به‌واسطه‌ی تمایل درباریان قاجاری نظیر شاه و فرزندانشان در به تصویر کشیدن شوکت و جلال خود در ساحت نقاشی بود. البته نباید از حضور عکاسی در دوره‌ی قاجار و نقش آن در تشویق نقاشان جهت سوق داده شدن به سمت تک‌چهره‌نگاری واقع‌گرایانه که به دلیل نوعی رقابت با فن عکاسانه پدید آمد، غافل بود. تمام عوامل ذکر شده زمینه‌ساز این شدند که تصویر انسان در نقاشی دوران قاجار به حاکمیت برسد و همه‌ی عناصر تصویر را تحت تأثیر قرار دهد (همان).

همان‌طور که از منابع تاریخی برمی‌آید، نقاشی و عکاسی در عهد قاجار تا مدت‌ها بعد در اختیار درباریان و اشراف‌زادگان بود. آن‌ها تلاش می‌کردند تا توسط این فنون، جایگاه و مقام خویش را بنمایانند و به همین دلیل پیکرنگاری، تبدیل به موضوع اصلی نقاشی در این دوره شد و سبب شد که نقاشی این دوره را به لحاظ کارکرد درباری‌اش، پیکرنگاری درباری بنامند. پس از مرگ فتحعلیشاه قاجار، به‌تدریج شیوه‌ی کار اروپاییان در کار هنرمندان نقاش فزونی یافت و جنبه‌های واقع‌نمایی در نقاشی همراه با اسلوب سایه‌روشن و پرسپکتیو، شاخص شد. در زمان قاجار با روی کار آمدن توجه به‌رنگ روغن و طرح مسئله‌ی پرسپکتیو، سایه‌روشن و حجم‌پردازی که مختصات زیبایی‌شناسی نقاشی غربی بود، ویژگی‌های سنتی و خاص نقاشی ایرانی کنار گذاشته شد و نقاشان ایران با گرایش به تک‌نگاره گری و چهره‌پردازی، فضای سنتی را رها کردند (همان: ۸۴).

عکاسی در دوران قاجار

ژوزف نیس فور نیپس فرانسوی که یک دانشمند بود، نخستین فردی بود که توانست تصویر جهان را به مدد شیوه‌ی عکاسانه که امروز شناخته‌شده است، ثبت نماید. ستاری بیان می‌کند زمانی که فن عکاسی به ایران وارد شد، ایرانیان کلمه عکس را که اصطلاح مرسوم و سنتی هنرمندان گذشته برای منعکس شدن صورت اشیا در آیینه، آب و بعضی از فلزات بود، برای این اختراع جدید به کار بردند (ستاری، ۱۳۸۹:۲۰۵). عکاسی در ایران، مانند سایر پدیده‌های مدرنیته، در دوره قاجار آغاز گردید و اولین عکس‌های چهره در همین سال در ایران برداشته شد. اگرچه در سالیان ابتدایی دستگاه عکاسی در انحصار دربار بود، اما به‌تدریج به میان درباریان و کم‌کم مردم عادی راه پیدا کرد و عکاس‌خانه‌هایی در سطح شهر راه افتاد.

ورود و رواج صنعت عکاسی آن‌قدر در میان مردم مهم بود که بر روی لوحه‌ی حجاری پایین مجسمه ناصرالدین‌شاه قاجار که در باغ شاه نصب شده بود، در میان تشریح فعالیت‌های مهم آن دوره، ظهور و صنعت عکس نیز به‌عنوان موردی مهم مطرح‌شده است.

عکاسی جای خود را باز کرده بود و کم‌کم حتی نقاشی چهره‌نگاری به عکاسی وابسته شد، مدل‌ها دیگر نیاز نداشتند که ساعت‌ها مقابل نقاش بنشینند و ماحصل همه‌ی این‌ها پیکره‌های نقاشی شده عکس‌واری است که در نیمه دوم سده نوزدهم پدید آمدند.

علاوه بر تأثیر عکاسی در نقاشی پرتره، دورنماسازی و سایه‌روشن اجسام، نقاشان از عکاسی برای نقاشی‌های خود استفاده می‌کردند و به سقوط و انحطاط مؤلفه‌های سنتی نقاشی ایرانی سرعت بخشیدند (افشار مهاجر،۱۳۹۱: ۱۴۵). حضور دستگاه عکاسی تحولی چشمگیر در نقاشی به‌ویژه چهره‌نگاری بر جای گذاشت. بعضی نقاشان با استفاده از عکاسی به نقاشی چهره‌پردازی پرداختند. عکس که واقعیت را بی‌کم و کاست و بی‌واسطه به تصویر می‌کشید، بعدها جای چهره‌نگاری را گرفت و چهره‌نگاری برای درباریان یک ضرورت تلقی می‌شد (آژند، ۱۳۹۲: ۸۲۳)

بودریار و بازنمایی تصویر

جهت بررسی وضعیت واقع‌نمایی نقاشی پیکره نگاری درباری در سیر بازنمایی واقعیت در نقاشی، در این بخش تلاش خواهد شد تا به‌مانند هایپررئالیته بودریار، در رسیدن به وضعیت زایش کپی از واقعیت، مراحل تاریخی طرح شوند. با توجه به اینکه نوع نگرش جامعه و هنرمند به رئالیسم، در یک حالت ثابت نیست و در طول زمان، گسترش پیدا می‌کند، می‌توان عنوان نمود که واقع‌نمایی یک شیوه‌ی هنری نیست که در یک‌زمان به وجود آمده باشد. بروز واقع‌نمایی در معنای نسبت با بازنمایی واقعیت، می‌تواند در هر دوره‌ای ممکن باشد؛ زیرا این شیوه از نقاشی با تأثیرات زمانه خودش ارتباط برقرار می‌کند. پس در این نگاه، می‌توان واقع‌نمایی را به تمایلی در بازنمایی واقعیت تعبیر کرد که در طول تاریخ، هنرهای تصویری سعی در نمایش آن داشته است. مرحله‌ی نخست گرایش به واقع‌گرایی را شاید بتوان به دوران پیشامدرن و کلاسیک مربوط دانست؛ یعنی همان مرحله‌ای که نظم اول بودریار را هم در برمی‌گیرد؛ نظمی که بر مبنای نماد و نشانه است. همان‌طور که نماد و نشانه در نقاشی‌های دوران پیشین موضوعات مذهبی، دستاوردهای سیاسی بود. درواقع، بودریار، نظر بر این دارد که تنها نشانه، نماد و تکرارپذیری هستند که از زمان رنسانس وجود داشته‌اند. به گفته او، تصویر خودش یک نشانه است؛ خواه بازنمودی باشد. ولی ایده و اطلاعات و یا پوششی برای واقعیت تلقی می‌شود؛ بنابراین، به نظر بودریار، تمام تصاویری که بازنمایی می‌شوند، چه از طریق عکاسی، چه نقاشی و غیره، بر روی واقعیت سرپوش می‌گذارند و واقعیتی فراتر از واقعیت اولیه را بیان می‌کنند.

مرحله دومی که برای تمایل به واقع‌گرایی می‌توان در نظر گرفت، دوره‌ی بعد از پیشامدرن، یعنی دوره مدرن است. دوره‌ای که مقارن با انقلاب صنعتی، عصر تولید و تکثیر و شبیه‌سازی است. پیشرفت تکنولوژی در عکاسی و چاپ لیتوگرافی، راه‌های جدید را برای تجربه‌های هنری فراهم می‌آورد. در این مرحله، نشانه‌ها حضورشان کمی محو می‌شود و بازگوی کامل واقعیت نیستند و تصویر تعهد خود را به واقعیت، تا حدودی از دست می‌دهد که این، از طریق تکثیر امکان‌پذیر می‌شود. همان‌طور که بودریار، در مرحله دوم خود، از تکثیر و اثرات تکنولوژی در برداشت انسان از واقعیت می‌گوید. بودریار با اشاره به این سخن وال‌تر بنیامین که می‌گوید «شبیه‌سازی یعنی نسخه‌های بدل بدون اصالت»، بیان می‌دارد که ممکن است تکثیر در مقیاس انبوه، اهمیت اصالت و اعتبار را کاهش دهد. اما بودریار با او مخالف بود؛ چراکه به نظر او شبیه‌سازی‌ها، نه‌تنها هاله را از بین نمی‌برند، بلکه تکثیر نسخه‌های چاپی، علاقه و اشتیاق را برای دیدن بیشتر می‌کند و هاله از بین نخواهد رفت. مثلاً اگر اثر رونگوگ، فاقد این هاله بود، چه کسی به آن علاقه‌مند می‌شد؟ به عقیده بودریار، نسخه‌های بدل بی‌شمار میل نوستالژیک برای دیدن نسخه اصلی را برمی‌انگیزند و واقعیت از طریق تکثیر تولید می‌شود (وارد، ۱۳۹۳: ۱۱۵). چنین رخدادی در قرن نوزدهم، با یک هنرمند فرانسوی تولوز لوترک اتفاق افتاد و به علت اختراع لیتوگرافی در اوایل قرن ۱۹، نقاشی لیتوگرافی با هنر پوستر، روزنامه و مجله متداول شد. در سال ۱۸۹۰ میلادی، تولوز لوترک از لیتوگرافی رنگی، برای تولید کردن یک سری پوسترهایی که زندگی شبانه را در پاریس نشان می‌داد، استفاده می‌کرد. نکته جالب‌توجه این است که وانموده‌ها بدلی و تقلیدی هستند؛ اما کاملاً عجیب عمل می‌کنند؛ چراکه کاملاً در کل سیستم یک امر واقعی وارد شده و آن را جعل می‌کنند و واقعیت، هویت خود را از دست می‌دهد.

مرحله سوم، یعنی مرحله اصلی و کامل گرایش واقع‌گرایی به بازنمایی، مقارن است با اواخر قرن بیستم

و دوران پسامدرن، یعنی زمانی که این گرایش خود را در قالب شیوه و سبک معین نقاشی هایپررئالیستی بروز داد. در این مرحله، نقاشی هایپررئالیسم، به‌طور تمام و کمال، موجودیت خود را به نمایش گذاشت و گذشته از نشانه‌پردازی و تکثیر بازنمایی‌ها، کنار گذاشتن و رد شدن از واقعیت به‌طور تام و مطلق دیده‌می‌شود. زمانی که نقاش هایپررئالیست اثر خود را خلق می‌کند، واقعیت به وجود آمده از اصل، به‌طور مطلق یک واقعیت ناب است؛ یعنی چیزی فراتر از واقعیت؛ اثری که دیگر به سوژه‌ای اشاره نمی‌کند و واقعیت اولیه در آن، پیدا نیست و موضوع، سوژه و واقعیت ناپدیدشده است. درواقع، یکی از چیزهایی که پست‌مدرنیته کشف کرد، سوژه است؛ در عصر مدرنیته، ما هنوز به سوژه ایمان نداشتیم و پست‌مدرنیته، سوژه را پراکنده ساخت. به نظر بودریار، پست‌مدرنیته، حقیقت یا اصالت را از میان برداشته است و این روند، مرحله‌به‌مرحله انجام پذیرفته است. این بدان معناست که دیگر با بازنمایی طرف هستیم که از واقعیت و حقیقت، جلوتر رفته است. این مرحله، همانند مرحله سوم نظم‌های بودریار و دنیای هایپررئالیته او، به دوره‌ی پسامدرن تعلق دارد. همان‌طور که بودریار، خودش بر این اتفاق‌نظر دارد که از دهه هفتاد به بعد، انقطاع بین مدرن و پیشامدرن و پسامدرن، بخش بزرگی از اندیشه‌ها را تشکیل می‌داد (بودریار، ۱۳۹۴:۸۱)، روند بازنمایی در این دوره‌ها و فرایند جدایی قطعی بازنمایی از واقعیت در هایپررئالیته، هم‌زمان با دوره سوم بوده است.

جدول ۱. نظام سه‌گانه بودریار. منبع: نگارنده
Table 1. Bourdieu's Triadic System. Source: Author.

ادوار تاریخی	کلاسیک و پیشامدرن	مدرن	پسامدرن
مراحل سه‌گانه نظم بودریار	اول: نشانه	دوم: تولید، تکثیر و شبیه‌سازی	سوم: وانموده
امر واقعی	- عدم پوشش واقعیت با بازنمایی - تفکیک واقعیت و بازنمایی	حضور واقعیت و سوژه کمرنگ شدن رابطه واقعیت و سوژه	- از بین رفتن ارتباط واقعیت و سوژه - ناپدید شدن واقعیت و سوژه
امر تصویری	تصویر نگاشت (پیکتوگرام) - نقاشی سمبولیک - ایکونوگرافی مسیحی	- تکنیک‌های چاپ - رئالیسم تصویری	- کیفیات تصویری فوق ادراکی (دقت، اندازه، سرعت و...) - هایپر رئالیسم در نقاشی - تهاجم تصاویر رسانه‌ای

خانه‌ی تاریخی صارم‌الدوله

شکل‌گیری شهر کرمانشاه مربوط به دوره‌ی زندیه است و توسعه و گسترش بافت تاریخی شهر در ۱۲۲۱ ه. ق از زمانی آغاز شد که فرزند بزرگ فتحعلیشاه قاجار، یعنی محمدعلی میرزا دولت شاه، به حکمرانی کرمانشاه نصب گردید و تا پایان عمرش در سال ۱۲۳۷ ه. ق، در همان مسند باقی‌ماند. از آن دوران، کرمانشاه به‌عنوان شهری مهم در مناسبات سیاسی کشور شناخته می‌شد. محمدعلی میرزا در تمامی حوزه‌های حکومتی خود دست به ساخت عمارات و ابنیه‌های زیادی زد، که یکی از این بناها خانه‌ی صارم‌الدوله است. بانی بنای مذکور، پسر بزرگ حاکم کرمانشاه امامقلی میرزا عمالدوله بود که بانام صارم الدوله شناخته می‌شد، لقبی که در سال ۱۲۷۹ ه. ق به او اعطا گردید و یک سال بعد به حکومت لرستان منصوب شد. اصل این بنا شامل اندرونی بسیار بزرگ، چندین حیاط که البته در دوران قبل و پس از تفکیک، قسمت‌هایی از آن‌ها خراب‌شده و به‌جای برخی از آن‌ها خانه‌های جدیدی ساخته‌شده است و الباقی به‌صورت خرابه‌هایی رهاشده‌اند. به دلیل از بین رفتن قسمت‌های داخلی این مجموعه بزرگ، امکان بررسی و دستیابی به فرم معماری اولیه آن میسر نیست. تنها بخش سالم این بنا، حیاط عکاس‌خانه به همراه زمینی به مساحت ۴۳۵ مترمربع است. بنای مذکور شامل دوطبقه است که طبقه‌ی همکف آن شامل اضلاع شمالی، جنوبی و غربی حیاط است و طبقه‌ی بالایی فقط شامل ضلع غربی می‌شود. نقاشی‌های این بنا دارای مضامین متفاوتی همچون پرتره‌هایی از اشخاص اروپایی، صحنه‌هایی از آرایش جنگ

و لشکرکشی است و در بخش دیگری از آن، جنگ میان روسیه و فرانسه نقاشی شده است. همچنین دو پرتره در این سرا خودنمایی می‌کند؛ یکی متعلق به ناصرالدین‌شاه قاجار و دیگری متعلق به آقاخان صدراعظم است. سقف یکی از اتاق‌ها یکپارچه نقاشی شده و یکی از نادرترین مجموعه نقاشی‌های دوره قاجار را در خود جای‌داده است که در آن تصاویر بسیار زیبایی از گل‌وبوته و فرشته‌ها وجود دارد که زینت‌بخش سقف شده‌اند. این بنا به شماره ۱۰۴۴۳ سال ۱۳۸۲ در فهرست آثار ملی قرارگرفته است.

در دوران ناصری، دیوارنگاری و نقاشی دیواری منازل مرسوم بود و جزئی از تزئینات و نمایش شوکت شاهانه‌ی دولتمردان محسوب می‌شد. اگرچه تاریخ دقیق احداث بنای صارم‌الدوله مشخص نیست، اما با در نظر گرفتن دوران زندگی او، مشخص است که بی‌تردید در نخستین سالیان پادشاهی ناصرالدین‌شاه ساخته‌شده است. نقاشی پرتره شاه که از مهم‌ترین نقاشی‌های اتاق است، شاه را با کلاه و ریش‌بلند نشان‌می‌دهد که مربوط به سال‌های اولیه سلطنت او است. علاوه بر آن شخص مقابل شاه، آقاخان نوری، صدراعظم دربار ناصری است که پس از مرگ امیرکبیر در مسند صدارت بود (میراث فرهنگی کرمانشاه، ۱۳۷۹: ۱).

نکته‌ی مهمی که درباره وضعیت مهم نقش عکاسی در این دوره قابل‌اعتنا است، این است که نخستین زن ایرانی که با دوربین عکاسی سرکار داشته است، احتمالاً عزت ملک خانم ملقب به اشرف السلطنه، دختر امام قلی میرزا عمادالدوله پسر محمدعلی میرزا دولت شاه فرزند فتحعلیشاه است؛ دختر روشنفکر عمادالدوله که به زبان فرانسه نیز آشنایی داشته است (ذکاء، ۱۳۷۶: ۱۷۸). این مورد نیز نکته مهمی است که نشان‌می‌دهد این خاندان با عکاسی آشنا بوده است؛ دختر این خانواده عکاسی می‌کرده که نکته مهمی برای زنان در دورة قاجار بوده است. قسمتی از این خانه عکاس‌خانه بوده و این نشان‌می‌دهد که عکاسی در این بنا اهمیت فراوانی داشته است و احتمالاً عکس‌هایی از شاه و درباریان، نمونه‌هایی از عکس‌های تهران و عکس‌های درباری در بنای صارم‌الدوله وجود داشته است.

این بنا دارای نقاشی‌های دیواری متنوعی است که موضوعات مختلفی را دربرمی‌گیرد. تمام تصاویر نقاشی شده در این خانه در قاب‌هایی ترسیم‌شده‌اند که متأثر از عکاسی است. اطراف تمامی تصاویر با نقوش گل‌های تزئینی و با رنگ طلایی بر روی گچ نقاشی شده است. تصویر زنان در این نقاشی‌ها با لباس اروپایی و مدل موهای اروپایی تزیین شده است. چهره ناصرالدین‌شاه و وزیرش آقاخان نوری نیز تصویر شده است که یکی از سندهای که حکومت ناصرالدین‌شاه در زمان آقاخان نوری را تأیید می‌کند همین نقاشی است. یکی دیگر از موضوعات مهم در این نقاشی‌ها تصویر نقاشی‌های جنگی است که همواره به‌عنوان یکی از موضوعات قدرت است. این موضوع در نقاشی‌های دورة قاجار در دورة ابتدایی هم دیده شده است. تصویر اروپاییان با لباس نظامی است و ازآنجاکه دو نفر به‌صورت مشخص به‌صورت تک پرتره تصویر شده‌اند، نشان‌می‌دهد این افراد، دارای جایگاه مهمی بوده‌اند. این نقاشی‌ها به‌صورت تک رنگ‌کار شده و ته‌رنگ مانند است شاید افرادی اروپایی در این مکان حضور داشته‌اند. سقف بنا به‌صورت اسلیمی نقاشی شده است.

تصویر ۱: نقاشی دیواری اروپاییان با لباس نظامی
Image 1: European Mural Painting with Military Uniforms

نقاشی با موضوع زن بیشترین موضوعی است که در این تصاویر دیده‌می‌شود. زنان در این نقاشی‌ها هم به‌صورت تک‌چهره و هم به‌صورت دو پیکره وجود دارند. نکته مهم در این تصاویر حضور زنان بدون حجاب در کنار تصویر یک مرد است. همچنین تصویر زنان با کودکان و فرشتگان نیز ترکیب شده است که می‌تواند متأثر از هنر نقاشی اروپایی و مسیحی باشد. کادربندی تصاویر آن‌ها را از یکدیگر مجزا می‌کند و دایره یا بیضی درون یک مربع است که اطراف آن را نقوش اسلیمی که با رنگ طلایی رسم شده‌اند می‌پوشاند. نحوه قرارگیری دست‌های زنان، ترکیب آن با ستون‌های فرنگی که از ژست‌هایی است که

برای عکاسی در دوران قاجار به کار می‌رفت، می‌تواند از این تأثیرات باشد. یکی از نقش‌های دیگر که احتمالاً متأثر از نقش حضرت مریم و مسیح است، نقش زن و کودکی برهنه است که در این بنا دو مورد دیده‌می‌شود. نقش مهم دیگری که در دورهٔ قاجار به‌صورت زن دیده‌می‌شود نقش فرشته است که در این تصاویر یک مورد در حاشیه نقاشی زن و کودک دیده‌می‌شود. به نظر می‌رسد نقش زن به‌عنوان اصلی‌ترین نقش در این تصاویر به‌کاررفته و با عناصر تصویری دیگری تلفیق شده است. این عناصر را می‌توان به‌صورت زن، مرد، کودک و فرشته و نقوش اسلیمی مشاهده کرد.

تصویر ۲: نقاشی دیواری زن و کودک
Image 2: Mural Painting of a Woman and Child

مطالعه قاب‌بندی تصویر زنان نقاشی شده و حالت قرار گرفتن آن‌ها در کادر نشان‌می‌دهد که این آثار کاملاً متأثر از عکاسی بوده‌اند. نحوه نشستن، آرایش، پوشش و قاب‌بندی نقاشی‌های این بنا تأثیرات عکاسی را بر نقاشی‌های زنان نشان‌می‌دهد.

تصویر ۳: نقاشی دیواری زنان
Image 3: Mural Painting of Women

تصویر ۴: نقاشی دیواری زنان تاریخ
Image 4: Historical Mural Painting of Women

دیوارنگاره‌های نقاشی شده‌ی بنای صارم الدوله به‌عنوان یک سند مهم تاریخی است که بخش‌هایی از آن از بین رفته و بخش‌هایی از آن با مرمت نه‌چندان خوب حفظ‌شده است. این نقاشی‌ها تأثیرات هنر اروپایی و عکاسی را بر نقاشی پیکره نگاری درباری ایران در دوران قاجار نشان‌می‌دهد. تصویر زنان با لباس‌های اروپایی، شیوه حالت گرفتن سه‌رخ در قاب‌های تصویری و نحوه قرار گرفتن دست‌ها بر روی‌هم متأثر از عکاسی است. تصویر مردان نظامی اروپایی و نقاشی‌های نظامی احتمالاً از روی عکس‌های اروپایی کار شده است که با توجه به وجود عکاس‌خانه در حیاط بنای صارم الدوله و وجود عکس‌هایی ازاین‌دست، احتمالی دور از ذهن نیست. در این نقاشی‌ها تأثیرات غرب بر هنر نقاشی ایرانی، تأثیرات ژست‌های مخصوص عکاسی، استفاده از پس‌زمینه‌هایی که برای عکاسی تدارک دیده می‌شد، مانند ستون‌های غربی در پس‌زمینه نقاشی‌ها، دیده‌می‌شود. در این نقاشی‌ها الگوهای اروپایی با هنر ایرانی ترکیب شده و فضای اطراف تصاویر با نقوش ایرانی گل و مرغ پر شده است.

تصویر ۵: ترکیب نقاشی الگوهای اروپایی با هنر ایرانی
Image 5: Combination of European Patterns with Iranian Art

تصویر ۶: نقاشی دیواری زنان تاریخ
Image 6: Historical Mural Painting of Women

حالت قرارگیری پیکره‌های زنان در تصاویر، نحوه ایستادن به‌صورت سه‌رخ، عکس گونه نقاشی شده است. دست‌ها حالت ثابت دارند و از عناصر اروپایی که برای عکاسی به کار می‌رفت، مانند ستون و پله و فضای ابری و گیاهان در فضای پس‌زمینه نقاشی استفاده شده است. در دورهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار برای نقاشی پیکره نگاری از عکاسی استفاده می‌شد، زیرا نقاش فرصت کافی برای تمام کردن نقاشی داشت. او می‌توانست نقاشی را با دقت و ملاحظه بیشتری در سایه‌روشن‌ها و چهره‌نگاری به پایان برساند.

با توجه به این موارد به نظر می‌رسد در نقاشی‌های بنای صارم الدوله در دورهٔ قاجار در شهر کرمانشاه به‌عنوان یک بنای اعیانی و مهم، از این امر برای تزئینات استفاده شده است. حالت چهره‌ها، تزئینات کنار پیکره‌ها، عناصر تزئینی در تصاویر مشابه است و می‌تواند این فرضیه را اثبات نماید. مهم‌ترین نکته در تأثیرپذیری نقاشی‌های بنای صارم الدوله از عکاسی قاب‌بندی‌های تصویری نقاشی‌ها است که کاملاً تحت تأثیر عکاسی، نقاشی شده است. حالت قرار گرفتن پیکره‌ها در کنار یکدیگر و ترکیب‌بندی نقاشی‌ها متأثر از عکاسی است و برای نقاشی‌های مردان اروپایی ممکن است از عکس‌های اروپاییان الهام گرفته‌شده باشد.

نتیجه‌گیری

بررسی تطبیقی میان عکاسی دوره قاجار و نقاشی‌های بنای صارم‌الدوله این نکته را مشخص می‌کند که عکاسی با ورود به ایران درزمینهٔ شبیه‌سازی و واقع‌نمایی بسیار مؤثر افتاد و هنرمندان و درباریان، از این هنر نوظهور استقبال کردند و آن را با معیارهای زیبایی‌شناسی خود هماهنگ یافتند. جامعه هنر ایران از سنت به‌سوی تجدد در حرکت بود و عکاسی یکی از راهکارهای تجددگرایی قلمداد می‌شد. سلطنت فتحعلیشاه و حمایت بسیار او از هنر و هنرمندان موجب شد، نگاه ابزاری و هدفمند وی به هنر به دوره‌های بعدی نیز انتقال یابد؛ همچنین ناصرالدین‌شاه قاجار، استحکام قدرت خود را در حمایت از هنر ارزیابی نمود. در پاسخ به پرسش‌های فرضیه پژوهش باید گفت شباهت‌های نقاشی‌های این بنا با مختصات زیبایی‌شناسی عکاسانه در ارائه شبیه‌سازی و مفاهیم، بسیار حائز اهمیت بوده است. هنرمندان برای رسیدن به شباهت ظاهری عکس و نقاشی بر پایه واقع‌گرایی تلاش کردند و تفاوت‌ها را به حداقل رساندند. برخی تفاوت‌ها چون اضافه کردن عنصر تخیل و تزیین به تصویر، به سنت نقاشی ایرانی بازمی‌گردد. هنر در اختیار درباریان است، چهره‌پردازی‌های رجال و سیمای شاه، گواهی بر این ادعاست پس بدیهی است که نقاش و طراح در مسیر رضایت خاطر آنان گام بردارد. تأثیری که عکس بر جامعه هنری دوره قاجار داشت موجب شد تا نقاشی، حرکتی مدرن و واقع‌گرا به جلو داشته باشد و هنرمندان در پرداخت جزئیات شمایل و اندام بسیار دقیق شوند

که این امر، ارتباط تنگاتنگ عکاسی با نقاشی را نمایان می‌سازد. در جامعه متجدد که اختراع عکاسی و چاپ، راه را برای شیوه‌های نوین ارائه هنر و توانمندی هنرمندان گشوده است، ثبت عناصر تصویری، زمان را برای ساخت و پرداخت صحنه‌ها و افراد، در اختیار نقاشان و طراحان قرار می‌داد تا به اجرای منطبق برعکس بپردازند. پس درنتیجه، کاربرد عکس و نقاشی اهداف مشترکی را طلب می‌کرد. درنهایت از منظر نظام سه‌گانه بودریار می‌توان چنین نتیجه گرفت که نقاشی‌های پیکره نگاری درباری، به‌طور خاص آثار بنای صارم‌الدوله در مرحله آغاز مدرنیته تولیدشده‌اند و به‌زعم بودریار به مرحله‌ی تولید، تکثیر و شبیه‌سازی تعلق دارند. هنرمند برای رسیدن به این شبیه‌سازی از تکنیک‌های چاپ و عکاسی کمک گرفته است و ازنظر مفهومی نیز، حضور واقعیت و سوژه به‌طور توأمان وجود داشته و در آخر به کمرنگ شدن رابطه‌ی واقعیت و سوژه منتج شده است.

فهرست منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۹۲). *هنر نگارگری ایران*، جلد ۲، تهران: سمت.

ابراهیمی ناغانی، حسین. *جلوه شکل انسان در نقاشی دوره قاجار*. ۱۳۸۶؛ ۳ (۳):۸۸-۸۲.

افشار مهاجر، کامران. (۱۳۹۱). *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*. تهران: دانشگاه هنر.

بودریار، ژان. (۱۳۹۴). *چرا همه‌چیز تاکنون ناپدید نشده؟*، ترجمه احسان کیانی‌خواه، تهران: حرفه نویسنده.

پنجه باشی, الهه. (۱۴۰۱). بازشناسی هنر نقاشی پیکرنگاری درباری از مظفرالدین شاه در دورهٔ انتهایی قاجار.

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

منصوریان، سهیلا. *وانمایی: تاریخچه و مفهوم-نگاهی به الزامات وانمایی برای جامعه و هنر معاصر از منظر ژان بودریار*. کیمیای هنر. ۱۳۹۱؛ ۱ (۲):۱۲۰-۱۰۹.

منصوریان، سهیلا. نصری، امیر. *نسبت میان پایان هنر و پایان انسان از دیدگاه ژان بودریار*. حکمت و فلسفه. ۱۳۹۵. ۱۲(۲): ۱۰۴-۹۳.

میراث فرهنگی کرمانشاه (۱۳۷۹). *اسناد مکتوب میراث فرهنگی کرمانشاه*، کرمانشاه: میراث فرهنگی.

وارد، گلن. (۱۳۹۳). *پست‌مدرنیسم*. ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، چاپ پنجم، تهران: ماهی.

مهاجر، مهران. (۱۳۸۴). پرسه زدن در بازیگوشی‌های قاجاری. حرفه و هنرمند، (۱۳: ۵۹ - ۵۸)

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).