چکیده

دوره ی قاجار یکی از متناقض ترین و شگفت انگیزترین دوره های تاریخی ایران و محل برخورد بحران آفرین عناصر کهنه و نو، وقوع انقلاب های سیاسی و اجتماعی و آغاز تحولات جدی فرهنگی و هنری است. به دلیل وجود این ویژگی ها و نیز گذار جدی نقاشی ایرانی(به ویژه در شیوه های تکچهره و خودچهره نگاری) از سنت های کلاسیک نگارگری به سمت نقاشی واقعگرایانه اروپایی، تمرکز و نگاه اصلی و دقیق تر این پژوهش به این دوره تاریخی ایران بوده است. اما جنبه نوآوری این پژوهش در نوع رویکرد آن به شکل مطالعه ای تطبیقی است میان عدم وجود اقتصاد سرمایه داری(به عنوان یکی از مظاهر اصلی مدرنیته)، وجود ریشه های عمیق استبدادی و نظام تفکر ایلی(گروهی-جمعی) در ایران با عدم شکل گیری هویت فردی نقاش ایرانی که منجر به فقدان یک گرایش یا جریان هنری ویژه در ارتباط با خودچهره نگاری در سنت تصویری ایران شده است. لذا در این پژوهش علاوه بر منابع مربوط به نقاشی از منابع سیاسی، اجتماعی موجود در ارتباط با تاریخ معاصر ایران نیز استفاده شده است. همچنین این پژوهش تلاش دارد تا تغییر و تحولات تجددخواهی جامعه ی ایران را از درون و نیز تأثیر نقاشی غرب بر نقاشی سنتی ایران را از ابتدای ورود نقاشان اروپایی به دربارهای ایران، بررسی کرده و مشخص سازد که روابط اقتصادی، سیاسی و فرهنگی ایران با کشورهای اروپایی که باعث رسوخ مبانی هنر اروپایی در ایران گردید تا چه میزان بر مقوله ی خودچهره نگاری و در قالب کلی تر چهره نگاری تأثیرگذار بوده و در چه زمانها یا موقعیت هایی توانسته به شکلی صحیح با معیارها و قواعد نقاشی کلاسیک ایران درآمیزد و نتیجه ی هویت مندی به دست دهد. شناساندن خودچهره نگاری سبب می شود تا علاقه مندان به نقاشی معاصر ایران باب تازه ای را برای پژوهش بیشتر در این زمینه پیدا نمایند. این پژوهش به روش توصیفی،تحلیلی و مقایسه ای انجام شده و گردآوری مطالب آن به روش اسنادی، کتابخانه ای و با استفاده از منابع و مأخذ کتابخانه ها و همچنین سایتهای مرتبط در اینترنت صورت گرفته است.

واژگان کلیدی: تکچهره نگاری، خودچهره نگاری، قاجار، مدرنیته، تجدد، واقع گرایی، فردیت

Abstract

Qajar period is one of the most contradictory and surprising periods of Iran history and the place of controversial encounter between old and new elements, social and political revolution occurs and the beginnings of serious artistic and cultural developments. Because of these features, as well as serious transition of Iranian painting (especially portraits and self portraits practices) from the traditional painting to realistic European painting, focus and original look of this study has been on this era.

But innovative aspect of this research is in the standpoint type as a comparative study amongst the absence of the capitalist economy (as one of the main symbols of modernity), deep roots of despotism and tribal thought system (group - collectively) in Iran with the absence of individual identity for Iranian painter that led to the current lack of a specific art trend, in connection with self portraiture in Iranian pictorial tradition.

So in this study, in addition to painting references, some other political and social references that relates to Iran's contemporary history have also used.

This research also tries to survey the changes in order to modernity through Iranian society from inside and also western painting affects on traditional Persian painting from the beginning of European painters' entrance in Iranian courts and makes clear that how Iranian economic, cultural and political relations with European countries; that makes the penetration of fundamental principles of western art in Iran, has influenced on the category of self portraiture and portraiture in more general way. Also another question is in what time or situation it could mix properly with rules and standards of Persian classical painting in order to make identical result. Introducing self-portraiture causes to make contemporary Iranian painting fans could find a new way for more research in this field. This research has carried out in a descriptive, analytical and comparative study and its document collecting has done in library method with library resources and related sites on the internet.

Key words: Portraiture, Self- portraiture, Qajar, Modernity, Modernism, Realism, Individuality

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

فهرست تصاویر ..... ه

فصل اول : کلیات تحقیق

۱-۱ مقدمه ۱

۱-۱-۱ تکچهره نگاری در گذر زمان ۳

۱-۱-۲ اهمیت تکچهره نگاری در سنت تصویری ایران ۶

۱-۲ طرح مسئله ۱۲

۱-۳ ضرورت تحقیق ۱۳

۱-۴ پیشینه تحقیق ۱۳

۱-۵ پرسش های تحقیق ۱۴

۱-۶ پیش فرض ها و فرضیه های تحقیق ۱۵

۱-۷ جنبه نوآوری ۱۶

۱-۸ روش جمع آوری اطلاعات ۱۶

۱-۹ روش تجزیه و تحلیل اطلاعات ۱۷

۱-۱۰ نتایج تحقیق ۱۸

فصل دوم: دوره صفویه،افشار و زند

۲-۱ آشنایی نقاشان ایرانی با هنر غرب ۱۹

۲-۱-۱ تأثیر عوامل غیر اروپایی ۲۸

۲-۲ دوره افشاریان ۳۸

۲-۳ دوره زندیان ۳۹

۲-۳-۱ چهره نگاری دوره زند ۴۲

فصل سوم: شرایط سیاسی و اجتماعی ایران در دوره قاجار

۳-۱ مقدمه ۵۰

۳-۲ شیوه تولید آسیایی ۵۲

۳-۳ تجدد در بطن ساختار اجتماعی ۵۹

۳-۴ ملاقات نزدیک با غرب ۶۴

۳-۵ نخستین چاپخانه ایران ۷۰

۳-۶ دارالفنون ۷۳

۳-۷ نخستین تجددخواهان ۷۶

فصل چهارم: نقاشی قاجار

۴-۱ مقدمه ۸۳

۴-۲ دوره اول ۹۰

۴-۲-۱ نقاشان شاخص دوره اول ۹۶

۴-۳ دوره گذار ۱۰۶

۴-۳-۱ نقاشان شاخص دوره گذار ۱۰۶
۴-۴ دوره دوم ۱۰۸
۴-۴-۱ نقاشان شاخص دوره دوم ۱۱۱
۴-۵ مضامین رایج ۱۱۹

فصل پنجم: تکچهره نگاری دوره قاجار

۵-۱ مقدمه ۱۲۵
۵-۲ چهره نگاران خاندان غفاری ۱۲۶
۵-۲-۱ میرزا ابوالحسن خان غفاری(صنیع الملک) ۱۲۷
۵-۲-۲ میرزا ابوتراب خان غفاری ۱۴۱
۵-۲-۳ میرزا محمد غفاری(کمال الملک) ۱۴۳
۵-۲-۳-۱ ویژگی های آثار کمال الملک ۱۵۱
۵-۳ ویژگی های مفهومی تکچهره های قاجار ۱۵۶
۵-۴ ورود عکاسی و اهمیت واقع گرایی ۱۶۷

فصل ششم: خودچهره نگاری

۶-۱ مدرنیته و هویت شخصی ۱۷۶
۶-۲ پیدایش هنرمند نوین ایرانی ۱۷۹
۶-۳ تاریخچه خودچهره نگاری در غرب ۱۸۴

۶-۴ ویژگی های خودچهره نگاری..... ۱۹۱

۶-۵ خودچهره نگاری مدرن..... ۱۹۳

۶-۶ بازی با آینه ها و نظریه لاکان..... ۱۹۶

۶-۷ مفاهیم روانشناختی خودچهره نگاری..... ۲۰۰

۶-۸ خودچهره نگاری در ایران..... ۲۱۱

۶-۸-۱ دوران صفوی..... ۲۱۱

۶-۸-۲ دوره اول قاجار(پیش از کمال الملک)..... ۲۲۱

۶-۸-۳ کمال الملک و نمود فردیت نقاش..... ۲۲۴

۶-۸-۴ دوران پهلوی اول(نسل اول نقاشان نوگرا)..... ۲۳۰

۶-۸-۵ دوران پهلوی دوم..... ۲۳۵

۶-۸-۶ دوران پس از انقلاب اسلامی..... ۲۳۷

نتیجه گیری..... ۲۴۵

فهرست منابع..... ۲۴۹

فهرست تصاویر

شماره صفحه

۱-۱ خودچهره نگاری- رامبراند..... ۵

۱-۲ نزول وحی بر پیامبر(ص)- مجمع التواریخ..... ۸

۱-۳ جوان نشسته در طبیعت- نقاش ناشناس..... ۱۱

۲-۱ چهره شاه اسماعیل صفوی- نقاش ناشناس..... ۲۱

۲-۲ بانویی با قلیان- محمد قاسم..... ۲۴

۲-۳ طرحی از تخت جمشید- تاورنیه..... ۲۷

۲-۴ چهره شاه عباس بزرگ- بشنداس..... ۲۸

۲-۵ نجیب زاده صفوی- علیقلی جبادار..... ۳۰

۲-۶ جهانگرد پرتغالی- رضا عباسی..... ۳۱

۲-۷ شاه عباس بزرگ سوار بر اسب- توماس هربرت..... ۳۳

۲-۸ برگی از شاهنامه- محمد زمان..... ۳۷

۲-۹ برگی از دیوان حافظ- آقا باقر..... ۴۲

۲-۱۰ شاهزاده زند- نقاش ناشناس..... ۴۴

۲-۱۱ زوج جوان- محمد صادق..... ۴۷

۴-۱ نادرشاه افشار- محمدرضا هندی..... ۸۵

۴-۲ سلام نوروزی فتحعلیشاه- عبدالله خان..... ۹۱

۴-۳ طبیعت بی جان- میرزابابا..... ۹۸

۴-۴ فتحعلیشاه، میرزابابا..... ۹۹
۴-۵ فتحعلیشاه، مهرعلی..... ۱۰۱
۴-۶ فتحعلیشاه در جامه قرمز- محمدحسن خان..... ۱۰۵
۴-۷ محمدشاه قاجار- احمد..... ۱۰۷
۴-۸ زنان در کنار سماور-اسماعیل جلایر ۱۱۵
۵-۱ محمدشاه- صنیع الملک..... ۱۲۸
۵-۲ تکچهره امیرکبیر- محمدابراهیم نقاشباشی..... ۱۳۱
۵-۳ پرده تالار نظامیه- صنیع الملک..... ۱۳۵
۵-۴ ناصرالدین شاه جوان-صنیع الملک..... ۱۳۶
۵-۵ کپیه از خودچهره نگاری صنیع الملک-ابوالحسن ثالث..... ۱۳۸
۵-۶ شاهزاده عبدالصمد میرزا و عمله خلوت-صنیع الملک..... ۱۴۰
۵-۷ مظفرالدین شاه در ادوار مختلف-کمال الملک..... ۱۴۶
۵-۸ زرگر بغدادی و شاگردش-کمال الملک..... ۱۴۷
۵-۹ تکچهره حاج سید نصرالله تقوی-کمال الملک..... ۱۵۳
۵-۱۰ آغامحمدخان قاجار-نقاش ناشناس..... ۱۵۷
۵-۱۱ فتحعلیشاه با ردای سفید-مهرعلی..... ۱۶۱
۵-۱۲ ناپلئون در ردای امپراطوری- رابرت لفوره..... ۱۶۲
۵-۱۳ تکچهره چارلز کوردیه- ژان دومینیک انگر..... ۱۷۱
۵-۱۴ تکچهره ظلُ السلطان- ابوتراب غفاری..... ۱۷۳
۵-۱۵ مظفرالدین شاه و عین الدوله- صنیع همایون..... ۱۷۶
۶-۱ آلبرشت دورر در ۱۳سالگی- دورر..... ۱۸۷
۶-۲ جیووانی آرنلفینی و همسرش- یان وان آیک..... ۱۸۹
۶-۳ خودچهره نگاری، آنگیسولا..... ۱۹۰

۶-۴ خودچهره نگاری، هوگارث ۱۹۱
۶-۵ جودیت با سر بریده هولوفرانس- کریستوفانو آلوری ۱۹۳
۶-۶ خودچهره نگاری، وان گوگ ۱۹۵
۶-۷ خودچهره نگاری با میمون- فریدا کاهلو ۱۹۶
۶-۸ خودچهره نگاری، گامپ ۱۹۷
۶-۹ خودچهره نگاری، بیکن ۲۰۳
۶-۱۰ خودچهره نگاری، فروید ۲۰۴
۶-۱۱ خانواده نقاش- یاکوب یردانس ۲۰۸
۶-۱۲ چهار خودچهره نگاری- همیلتون ۲۱۲
۶-۱۳ اختناق- اندی وارهول ۲۱۲
۶-۱۳ هنرمند درحال نقاشی-کمال الدین بهزاد ۲۱۴
۶-۱۴ شاهزاده عثمانی-جنتیله بلینی ۲۱۴
۶-۱۵ احتمالاً شاه طهماسب در کنار آقامیرک- آقامیرک ۲۱۶
۶-۱۶ شاه طهماسب صفوی-آقامیرک ۲۱۶
۶-۱۷ خودچهره نگاری،میرمصور ۲۱۸
۶-۱۸ خودچهره نگاری، محمدی ۲۲۰
۶-۱۹ چهره رضا عباسی درحال طرح اندازی- معین مصور ۲۲۲
۶-۲۰ چهره نقاش درحال قلمدان نگاری-آقابزرگ شیرازی ۲۲۴
۶-۲۱ خودچهره نگاری،صنیع الملک ۲۲۵
۶-۲۲ خودچهره نگاری،کمال الملک ۲۲۶
۶-۲۳ خودچهره نگاری،کمال الملک ۲۲۷
۶-۲۴ خودچهره نگاری،کمال الملک ۲۲۸
۶-۲۵ خودچهره نگاری،آشتیانی ۲۳۰

۶-۲۶ چهره نقاش درحال خمیازه- دولتشاهی..... ۲۳۱
۶-۲۷ خودچهره نگاری، علی اکبر صنعتی..... ۲۳۱
۶-۲۸ چهره نگاری، شکوه ریاضی..... ۲۳۳
۶-۲۹ خودچهره نگاری، محمود جوادی پور..... ۲۳۴
۶-۳۰ پرتره به دست خودم-محمود جوادی پور..... ۲۳۵
۶-۳۱ خودچهره نگاری،ویشکایی..... ۲۳۷
۶-۳۲ خودچهره نگاری، تامی..... ۲۴۰
۶-۳۳ خودچهره نگاری،معتبر..... ۲۴۲
۶-۳۴ خودچهره نگاری،معتبر..... ۲۴۴

فصل اول: کلیات تحقیق

۱-۱ مقدمه

"خودچهره نگاری" هنری فردی و معطوف به شخص است. این هنر با ایجاد تماس بین دو مرز دیدن و دیده شدن، فضایی خارق العاده را آشکار می کند. با مشاهده تک چهره ها، مخاطب خود را به واسطه کششی که از این چشمان بدگمان، دودل و متعجب ناشی می شود گیج و آشفته می یابد. درحالیکه یک نکته مشترک، این نگاههای سرد را به هم پیوند می دهد و آن این که همه ی آنها هنرمند هستند. خودچهره -ها که همواره تجربه هایی هنرمندانه به شمار می روند با خلق شیوه هایی که این حرفه برای معرفی خود برمی گزینند، صورتی جامعه شناختی می یابند. با مشاهده این تمایل ناخوشایند نسبت به غافلگیر کردن و اغوا کردن که ویژگی خاص آنهاست، مخاطب همزمان سرگرم و سردرگم می شود و اغلب نیز تنها می تواند مجذوب آنها شود.چنان است که گمان می رود، می توان رافائل را در جوانی اش و یا وان گوگ را در واپسین روزهایش، همانگونه مشاهده کرد که "آنها خود را می دیدند."

خودچهره نگاری به عنوان یک سنت کجا متوقف می شود؟ ،آیا شخصیت پردازیهای مشترکی در همه ی خودچهره نگاری ها وجود دارد به شکلی که بتوان یک سبک هنری منسجم برای آن در نظر گرفت؟ پاسخ به چنین پرسشهایی بستگی به مفهومی دارد که ما امروزه از "خود" یا فردیت پذیرفته ایم. در

تاریخ هنر، بسیاری از آثار هنرمندان چنین تفسیر می شود: اضطراب و آشفتگی ناشی از جامعه ای که در آن زندگی می کنند. با این وجود این کادر شامل یک "من" است که حضور نقاش را در درون اثر نشان می دهد و یک مخاطب در خارج از کادر، کسی که نقاش آن را مخاطب قرار می دهد، کسی است که می تواند با یک پرش مستقیم و در یک فضای دور از محیط اطراف نقاش، وی را همراهی کند.

اگر تکچهره نگاری را آئینه ی تمام نمای فرهنگ و هویت یک جامعه محسوب کنیم، خودچهره نگاری چهره ی روشن و واضحی از افراد هنرمند و شاخص یک جامعه ارائه می دهد که می تواند به طور غیر مستقیم تأثیرات مثبت یا منفی تحولات سیاسی،اجتماعی،اقتصادی و فرهنگی یک جامعه بر هنرمند را از یک سو و از سوی دیگر مکنونات قلبی و شخصیت واقعی شخص هنرمند را با تفسیرهای روانشناسانه آشکار سازد. اما فقدان یک گرایش یا جریان هنری ویژه در ارتباط با خودچهره نگاری در سنت تصویری ایران، از یکسو دلایل فلسفی(در ارتباط با فردیت انسان مدرن) و از سویی دیگر دلایل اقتصادی-اجتماعی داشته است.

به لحاظ تاریخی، پرتره و سلف پرتره لزوماً به معنای تصویر کردن موضوع انسانی در ابعاد گوناگون نبوده است، هرچند که تصویر درشت، به لحاظ منطقی جزئیات بیشتری از صورت، به ویژه چشم ها را که آینه درون اند، نشان می دهد اما می توان گفت که نقاشی پرتره در ایران(تا پیش از ورود عکاسی) به صورت تمام قد ترسیم می شده است. یقیناً در تصویر تمام قد، جزئیات لباس و شمایل فرد، نشان دهنده پایگاه اجتماعی بالای وی بوده است. از آنجائیکه با تعاریف جدید فردیت انسان مدرن از آغاز رنسانس(و در شکلی جدی تر از قرن هفدهم) در اروپا، و نفوذ و گسترش نقاشی اروپایی ، ورود عکاسی و تحولات وابسته به آن در ایران، پرتره هایی در قطع نیم تنه و حتی جزئی تر ساخته شدند، در این پژوهش واژه های "چهره نگاری" برای پرتره و "خودچهره نگاری" برای سلف پرتره ترجمه و استفاده شده اند.

۱-۱-۱ تکچهره نگاری در گذر زمان

سابقه ی نقاشی پرتره یا چهره نگاری در دوران تاریخی به قدیمی ترین نمونه‌های بازنمایی تصویری از رخساره اشخاص، به مصریان باستان مربوط می‌شود، همچنین آثاری از تمدن یونان باستان و تمدنهای پیش از آن(هنر آتروسک و اژه ای) به دست آمده که حاوی نمونه هایی از چهره نگاری با روش فرسک یا نقاشی دیواری است. اما فردیت اشخاص در تکچهره‌های دوران امپراطوری روم که از ویرانه های دو منطقه ی پمپئی و هرکولانیوم به دست آمده بارزتر می شود. بعدها چهره‌نگاری تبدیل به یکی از گونه‌های مهم نقاشی در اروپا شد[۱] و به خصوص بعد از رنسانس بیشتر مورد توجه قرار گرفت. خلق چهره انسان در طی ادوار پیشین به گونه‌های متفاوت جلوه‌گر شده است. نقاشی های باقی مانده از روزگار پارینه سنگی گرچه غالباً در مورد حیوانات و چگونگی شکار آنان است اما گاهی نیز به ندرت تصاویری انتزاعی از قامت انسانی نیز می ساختند. در آثار تمدنهای پیش از تاریخ، اغلب حجاران، نقاشان و سایر هنرمندان در عرصه ی هنرهای تجسّمی سعی در شبیه‌سازی و ترسیم پیکره انسان را داشته‌اند، اما در دوره‌های بعد از ظهور مسیح(ع) آثار اولیه مسیحیت، هنری را عرضه کرده است که در آنها ترسیم دقیق و عینی ملاحظه نمی‌شود، بلکه انسان و چهره او با کیفیتی متفاوت عرضه شده، که اساساً بانگرشی جدید(مذهبی- فرازمینی) است و ملاحظات زیبایی شناسانه قدیم به هیچ وجه مورد نظر هنرمند دوره های بیزانس و گوتیک نبوده است.. در این دوران تمثال سازی امری معمول گشت و کلیسا به سان مکان مقدس در آئین مسیحیت درآمد که غالباً با شمایلهایی از حضرت مسیح و یا تمثالهای وی مزین می شد. دوران رنسانس و در پی آن نگرش فلسفی نوین به پدیده های اجتماعی

۱- پاکباز، روئین، دائرة المعارف هنر،چاپ سوم، تهران ،فرهنگ معاصر، ۱۳۸۱،ص۱۹۵

انسان آن عصر موجب شد تا تمثال سازی و شمایل نگاری به گونه چشم گیری در فرهنگ انسان رنسانسی جایگاه ویژه ای یابد. منع کردن تصویر انسان آنگونه که در مشرق زمین بویژه در تمدن اسلامی مطرح بود، در غرب مطرح نبود و هنرمند غربی محدودیتی را در خود از این لحاظ نمی یافت. نقاشان و پیکره سازان بزرگی همچون لئوناردو داوینچی، میکل آنژ، رافائل، تیسین و ... در این دوران به ثبت تصاویری از بزرگان و خاندان اشرافی زمان خود همچون خاندان مدیچی* که نقش به سزایی در حمایت هنر و هنرمندان در آن دوران به عهده داشتند، پرداختند. از سوی دیگر کلیسای کاتولیک نیز برای مجلل نمودن و تقدس بیشتر بناهای خود از وجود هنرمندان بهره می جست. نقاشی عظیم میکل آنژ در نمازخانه سیستین که داوری نهایی را به نمایش می گذارد از جمله این آثار است. نظام فئودالی و بعدها سرمایه داری به اشخاص متمول این امکان را می داد که از هنرمندان برای ثبت تصاویری از خود و خانواده ی خود بهره جویند. آنها به دنبال هویت سازی بودند که تنها به دست هنرمندان می توانست صورت پذیرد. نتیجه آن شد که کاخها و خانه های اعیانی با تکچهره هایی از خاندان این اشخاص آراسته شدند. به هرحال نقاشان دوره رنسانس با اعتقادی جدید به توانایی و شایستگی انسان به نقاشی چهره هویت متفاوتی بخشیده و به شبیه سازی اهمیت خاصی دادند. همچنین آنها در این زمینه از آثار متفکران و هنرمندان دوران باستان بسیار بهره گرفته و نقاشی چهره به عنوان یکی از تخصصهای اصلی در آثار نقاشان این دوره مورد توجه زیادی قرار گرفت. تقریباً در تمام دوره‌های بعد اهمیت به چهره و حالات روحی، روانی و یا ظاهری را در کارهای اکثر نقاشان می‌توان دید و به تدریج شاخه های دیگری از قبیل سلف پرتره(خودچهره نگاری) یعنی آثاری که نقاشان از چهره‌های خودشان ساخته‌اند به نقاشی چهره افزوده شدند که از آن میان می‌توان به آثار رامبراند اشاره نمود. رامبراند نقاش نامی و بزرگ هلندی قرن هفدهم با تکچهره هایش مبحث نوینی را در تکچهره نگاری گشود، تسلط وی در مهار نور و

* Medici

ایجاد سایه روشن ها و رنگمایه های قوی، آثار وی را ممتاز ساخته است.کاربست اسلوب تدریج ملایم رنگسایه ها- از قهوه ای خاموش تا سفید تابناک- به او امکان داد تا حالت روانی متغیّر آدمی را بنماید. این را می توان روانشناسی نور نامید که در پرده های مذهبی و تکچهره های متأخر رامبراند در نهایت استادی به کار گرفته شده است.[1](تصویر۱)

تصویر۱-۱ رامبراند وان راین، خودچهره نگاری،۱۶۲۸م،برگرفته از:
tysonrobichaudphotography.wordpress.com/.../ access in 01/ 21/2010

گذشت زمان و در پی آن تحول فکری هنرمند غربی سبب شد تا هنر به گونه ی چشمگیری با مفاهیم و نگرش نوین در هم آمیزد. وجود سبکهای متنوع هنری همچون: نئو کلاسیسیزم، رمانتیسم، امپرسیونیسم و...گواه بارزی بر این مدعاست. در سال ۱۸۲۲ جهان در آستانه تحول شگرفی قرار گرفت. ژوزف نیسفور نیپس فرانسوی به عنوان نخستین کسی بود که توانست تصویر عینی از جهان پدید آورد.

۱- پاکباز،۱۳۸۱،پیشین،ص۲۶۰

بدون شک انقلاب بزرگی در عرصه هنرهای تجسمی رخ داد. وجود صفوف طـولانی در برابـر آتلیـه هـای عکاسی و شور و علاقه مردم به ثبـت تصـویری از خـود در قالـب تکچهـره سـبب گردیـد عکاسـی را در سالهای اول آن مترادف با تکچهره نگاری قلمداد کنند. عکاسی در مقام مقایسه با رشته نقاشـی توانسـت تصویر شخص را با وضوح بیشتر، دقت فراوان و عینیت تمام به صاحب اثر ارائه دهد. از ایـن پـس نگـرش انسان غربی به نقاشی به گونه ای دیگر شد. نقاشان نیز دلیلی برای ثبت تصویر عینـی از جهـان در خـود نمی یافتند، آنگونه کـه در نگرشـهای هنـری در قـرن هجـدهم و پـیش از آن وجـود داشـت. سـبکهایی همچون امپرسیونیسم، فوویسم، اکسپرسیونیسم، فوتوریسم، کوبیسم و... نشـان از ایـن تحـول فکـری در حـــــــوزه هنرهـــــــای تجســـــــمی بـــــــه ویـــــــژه نقاشـــــــی داشـــــــت. همراه با پیشرفت عکاسی، اهمیت چهره‌نگاری، به قصد شبیه سازی از چهـره ی اشـخاص کـاهش یافـت پس از آن ، تکچهره برای برخی از هنرمندان چون سزان و براک وسیله پژوهش های سـاختاری و بـرای برخی دیگر چون مدیلیانی، سوتین، فرانسیس بیکن، وسیله بیان شخصی بوده است.[1]

۱-۱-۲ اهمیت تکچهره نگاری در سنت تصویری ایران

چهره نگاری و به طور کلی نقاشی در ایران روندی متمایز از گرایش‌های نوع خود در غرب داشته است، ریشه‌های این تمایز را باید در نهادهای اجتماعی،اقتصادی، نشست‌های فرهنگی و ویژگیهای معنوی در این سرزمین جستجو کرد. بسیاری از عواملی که بر زندگی ملت ایران اثر گذار بوده‌اند نه تنها در شکل بخشیدن به شیوه‌ها و آثار هنری بلکه در تعیین محتوای آنها نقش شایان توجهی به عهده داشته‌اند. با یک نگاه اجمالی به تکچهره نگاری در غرب و مقایسه آنها با ایران باید اذعان داشت که به دلیل بستر

۱- همان،ص۱۹۶

مناسبی که در مغرب زمین وجود داشته اینگونه آثار ایشان از بعد تصویری و نگرش هنرمندان آنان از بعد زیبایی شناسی قابل بررسی است.

تحقیقاتی که برای نقش تصاویر در سرزمین های گوناگون اسلامی انجام شده،نتایج متفاوت و در برخی موارد ذاتاً متناقضی را دربرداشته است.برخی مطالعات درباره ی چهره نگاری ها در دوره ای مطرح است که بررسی وسیع تری از عقاید میان مسلمانان راجع به هنر واقع گرایانه صورت گرفته است.این مطالعات اغلب چهره نگاری ها را همراه با دیگر انواع تصاویر، متعلق به دورانها و مکانهای متفاوت می دانند که در یک رشته ی تسلسل- بدون ملاحظه ی شرایط اطرافشان هنگام ساخت یا مصرف- قرار دارند.این تناقضات توسط تی.دبلیو.آرنولد* در کتابش "نقاشی در اسلام" بیان شده است.آنجا که وی کل یک فصل از کتاب را به شواهد مربوط به محبوبیت چهره نگاری اختصاص داده است.اما قبل از شروع اظهاراتش این نکته را یادآوری می کند که چهره نگاری از زیر سایه محکومیت شدید الهیات اسلامی درباره ی هرگونه واقع گرایی تصویری از موجودات زنده بیرون آمده است.

آرنولد بدون ایجاد هرگونه معیاری برای توضیح آنچه یک نقاشی چهره می سازد،طراحی های افراد مختلف را از چندین دوره تاریخ اسلام با هم مقایسه می کند و این کار را در ابعاد مختلفی از دیوارنگاره ها تا سکه ها و تصویرسازی های دستی داخل کتابها انجام داده است.همچنین وی منابع مکتوب را جمع آوری کرده است، منابعی که دیوارنگاره ها و نگاره های کتابی را که به چهره افراد خاصی اشاره دارند به خوبی تشریح کرده است.در پایان این فصل از کتاب، آرنولد نتیجه می گیرد که چهره نگاری در جهان اسلام تاریخ طولانی دارد. به ویژه در دربارهای عظیم پادشاهان و نمونه هایی که درحال حاضر سالم مانده اند تنها بخش کوچکی از کلیّتی است که روزگاری موجود بوده است.[1]

---

* - T.W.Arnold

[1]- Arnold, Thomas.W, *Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in iMuslim Culture* New York: Oxford, 1965, p. 123

"پاپادوپولو" محقق دیگری است که درباره ی اهمیت چهره نگاری در جهان اسلام تفسیرهای منفی تری دارد. او وقتی که می گوید: "در هنر اسلامی،چهره نگاری چه به صورت نقاشی شده یا مجسمه ی ساخته شده هرگز وجود ندارد"[1] از این معرفی، پایان زیبایی شناسی مسلمانان را نتیجه می گیرد. با وجود اینکه پاپادوپولو وجود طراحی هایی برای یادآوری خاطرات اشخاص تقدیس شده را می پذیرد- شامل چهره هایی با شیوه ی محلی از تمامی قدّیسان و قهرمانان اسلامی که به طور گسترده در ترکیه قابل دسترسی هستند- وی براین نظر است که آنها را نباید تحت عنوان پرتره(چهره نگاری) بررسی کرد زیرا با این تفکر ترسیم شده اند که انسان را به شکل قدّیسین عرضه کنند.(تصویر۱-۲)

تصویر۱-۲ نزول وحی بر پیامبر(ص)، برگی از مجمع التواریخ،۸۰۴ه.ق(۱۴۲۵م)، برگرفته از: کتاب هنر دربارهای ایران، ص۲۶

اخیرا محقق مطرحی به نام "ریچارد بریلیانت" کتاب مفصلی را به مطالعه روی چهره نگاری در هنر غرب اختصاص داده است. اما چارچوب نظری وی بستر مناسبی را برای ملاحظه و بررسی سنت نقاشی چهره پیش از اسلام نیز مهیا می کند. وی تأکید می کند که

2- Papadopoulo, Alexandre, *Islam and Muslim Art,* New York, Berton Lake,1979, p56

نقاشی چهره یک سازه ی فرهنگی است که با یک موضوع،یک آفریننده و یک مخاطب مرتبط است. وی به شکلی گسترده این موضوع را بدین قرار توضیح می دهد: "چهره نگاری ها آثاری هنری می باشند که عمداً توسط نقاشان با ابزار گوناگونی ساخته شده و مردمانی را که زنده اند یا زمانی زنده بوده اند به تصویر می کشند."[1] در یک نقاشی چهره رابطه ای که بین نقاش و شخصی که چهره اش ترسیم شده وجود دارد در همان لحظه ی خلق اثر متوقف می شود اما پتانسیل(عامل بالقوه) مخاطب اثر واقعاً نامحدود است؛ امری که اغلب موجب می شود تا ارزیابی جدیدی توسط اشخاصی که در زمان و مکان تولید اثر حاضر نبوده اند صورت پذیرد. "قدرت و جذابیت چهره ها از این واقعیت نشأت میگیرد که آنها یک فرم تشدید شده از ماهیت کلی تصویر هستند."[2]

دیدگاه بریلیانت مشابه تعریف پیشین "ارنست گامبریچ"* از چهره نگاری است:" این یک برداشت وفادارانه از یک تجربه بصری نیست بلکه سازه ای وفادارانه از یک الگوی وابستگی است، الگویی که می تواند با هرمیزان لازمی از دقت، ساخته شده باشد."[3] این تحلیل ها می تواند جایگاه چهره نگاری را در روابط اجتماعی نوع بشر قرار دهد زیرا هم نقاش و هم موضوع وی در نظام ارزشی ارائه شده توسط جامعه مشارکت دارند.بدین سان چهره نگاری ها نمونه ای از وجه مشترک میان هنر و زندگی اجتماعی هستند.

نقاشی های دوران قاجار در ایران و نیز آثاری که در زمان حکومت مغولان در هند تولید شده اند، آشکارا تحت تأثیر نقاشی غربی هستند. بدین سان آنها از سنت قبلی که در آن چهره نگاری منع شده بود عبور کردند.درواقع چهره نگاری دوران قاجار ایران و مغولی هند یک گسست اساسی را با سنت های

1- Brilliant, Richard, *Portraiture*,Cambridge, Mass., 1991,p.6

2-ibid, p. 17

* Ernest Gombrich

3- Soucek, The theory and practice of portraiture in the Persian tradition, Available from: http://archnet.org/library/pubdownloader/pdf/10369/doc/DPC1859.pdf. [Accessed October 28,2009]. p5,

فرهنگی ناحیه ای گذشته ی خود تشکیل دادند. نقاشی های با مقیاس بزرگ که از سلاطین قاجار تصویر شده اند به راحتی با تعاریف چهره نگاری که از سوی مورخین هنری غربی ارائه شده قابل تطبیق هستند، زیرا آنها دقیقاً یک فرد مشخص را ترسیم کرده و خاطره ی وی را در ذهن بیننده بیدار می کنند. در پسزمینه تکچهره های درباریان یا طبقه متوسط دوره قاجار، غالباً تصویری نسبتاً واقع گرایانه از منظره، باغ، اندرونی خانه یا کاخ به چشم می خورد. علاوه بر این، دورنماهایی از سنخ منظره های ایتالیایی عصر رنسانس که آنها را می توان همچون بدیلی در برابر موج تأثیر بیگانه دانست که نظیر آن را قبلاً در استفاده از پسزمینه ها و مناظر چینی مأب در نگارگری دوران مغول دیده ایم. اتینگهاوزن می نویسد که "منظره نگاری برای نقاش ایرانی دشوارترین گونه ی نقاشی بود؛ شاید به این دلیل که بسیاری از مناطق روستایی ایران در نظرش بد هیبت جلوه می کرد. فقط انسان در جنبه های مختلف- از شاه تا عارف، از زشت تا زیبا- موضوع واقعی نگارگری ایرانی در همه ی مراحل تحول آن است."[1]

نگارگری ایرانی، نشانگر اندیشه های فلسفی- عرفانی ای است که با روح ایرانی بسیار سازگار است. در مکتب نگارگری، جهان درونی و شخصی هنرمند، در حقیقت نمونه ای است از یک جهان خاص لطیف که در آن هر هنروری براساس ساختار درونی خویش، تصویرهای لازم را از آن می گیرد.[2] در ساحت نگارگری ایرانی حتی آنجایی که کل فضای نگاره در اشغال تنها یک پیکره انسانی قرار می گیرد حس تفرد و تشخص از صورت آن احساس نمیشود. شکل انسانی در دوران اوج نگارگری ایرانی مثل مکتب هرات دوره تیموری و یا در دوران مکتب تبریز و خصوصا در نگارگری مکتب اصفهان، شکل تجسم یافته نگرشی مثالی و همگام با الگوی آرمانی انسان در عرفان اسلامی است و به همین خاطر خصوصاً در تک نگاره ها و تک پیکره ها،"انسان" در حالتی خلسه‌وار در کسوتی صوفی مسلکانه نقش می‌شود و هر آنچه تعینات زمینی باشد بر آن عارض نمی‌گردد.(تصویر۱-۳)

۱- اتینگهاوزن،ریچارد و یارشاطر،احسان،"اوج های درخشان هنر ایران"،ترجمه هرمزعبداللهی و روئین پاکباز،تهران،آگاه،۱۳۷۹ ،ص۲۷۸

2- ibid,p10