صفحات ۱۰۵ - ۱۱۷ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۸، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2022.343528.666909

تفسیر انتقادی بازآفرینی نقش‌مایه فتحعلی‌شاه در آثار نقاشان معاصر ایران با توجه به «پیکرنگاری درباری قاجار»*

فاطمه‌السادات مسئله[۱]، فریده آفرین[۲]**
[۱] کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
[۲] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۴/۰۶)

چکیده

هدف پژوهش این است با مطالعه نقش‌مایه دومین شاه قاجار در آثار هنر معاصر ایران، پیوست یا گسست آنها را از هنجارهای تصویری پیکرنگاری درباری قاجار مشخص کنیم تا با تحلیل آنها درباره دلایل ایجاد این گرایش سخن گوییم و سیاق کاری هنرمندان را ارزیابی کنیم. روش پژوهش، تحلیلی-تطبیقی است. به‌طورکلی مطالعه هنجارهای تصویری قاجار و آثار هنرمندان پیشکسوت و معاصر براساس آن، نشان می‌دهد پیشکسوتان مانند آغداشلو و بنی‌اسدی با ادامه‌دادن فرم‌های رؤیت‌پذیر شاهان و گفتمان پیکرنگاری درباری قاجار به دنبال گفتمان هویتی با تفسیری نو در نقاشی معاصر هستند. در آثار آغداشلو رویکرد انتقادی هم دیده می‌شود. هنرمندان معاصر مانند سعید خضایی با ارائه نگاهی نو بر فرم‌های رؤیت‌پذیر نقش‌مایه فتحعلی‌شاه قاجار از یک سو، با تأکید بر نقش شاهان قاجار و استفاده از آن به سمت جریانی پیش می‌روند که در بعضی از آثار تبعیت از فرم‌های رؤیت‌پذیر موجد سلطنت دوره قاجار را وامی‌نهند و با رویکردی انتقادی هر چه بیشتر از آن می‌گسلند. افزون‌برآن، تمایل به جهانی‌شدنِ ایرانی‌شدن همراه درگیر با مسائل اجتماعی مطرح در سطح جهان، خواست برخی هنرمندان مانند حامد صدر ارحامی را در دوره معاصر به سمت دوره قاجار متمایل می‌کند. می‌توان از پیشگامان آثار آغداشلو و از معاصرین اثر سعید خضایی را از نظر سبکی و محتوایی دارای جنبه انتقادی‌تر ارزیابی کرد.

واژه‌های کلیدی

تاریخ‌گرایی نوین، فتحعلی‌شاه قاجار، پیکرنگاری درباری، هنر معاصر.

استناد: مسئله، فاطمه‌السادات؛ آفرین، فریده (۱۴۰۲)، تفسیر انتقادی بازآفرینی نقش‌مایه فتحعلی‌شاه در آثار نقاشان معاصر ایران با توجه به «پیکرنگاری درباری قاجار»، نشریه *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، ۲۸(۱)، ۱۰۵-۱۱۷.

*مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر نگارنده اول با عنوان «تفسیر انتقادی نقشمایه شاهان قاجار در نقاشی دوره قاجار و معاصر (۵۷ تاکنون) با رویکرد تاریخ‌گرایی نوین» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه سمنان ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۶۵۳۰۷۷۶، E-mail: f.afarin@semnan.ac.ir.

مقدمه

تاریخ‌گرایی نوین[1] ابتدا در سال۱۹۸۲ توسط استیون گرین‌بلت[2]، با مقدمه‌ای بر مجموعه مقالات «اشکال قدرت و قدرت اشکال در رنسانس انگلیسی» تعریف شد. از منظر تاریخ‌گرایی نوین، دسترسی به تاریخ و وقایع رویدادهای گذشته امکان‌پذیر نیست و رویدادهای گذشته در تاریخ بازنمایی می‌شوند و به‌صورت اثر در می‌آیند. تاریخ‌گرایی نوین برعکسِ رویکردهایی که آثار را خودآیین در نظر می‌گیرند، تاریخ‌گرایی نوین با تأکید بر بوطیقای فرهنگ زمینه‌های اجتماعی‌تاریخی آنها را بررسی می‌کند. بوطیقای فرهنگ نشان می‌دهد متون صرفاً مستنداتی نیستند که از نیروهای اجتماعی تاریخ و جامعه اطلاع می‌دهند، بلکه در فرآیندهای اجتماعی شکل می‌گیرند که هم هویت فردی و هم موقعیت اجتماعی‌تاریخی را شکل می‌دهند. کالاهای نمادین و متون در جامعه با استعاره اقتصادی مورد اشاره گرین‌بلت از طریق شبکه‌های مبادله و مذاکره به چرخش در می‌آیند و در توزیع انرژی اجتماعی سهیم می‌شوند. یعنی به ارزش و معنابخشی به زندگی شدت می‌دهند و وجود آنها در ساختار خودآگاهی و هویت اجتناب‌ناپذیر است (Veenstra, 1995، 174). درباره این رویکرد گالاگر[3] و گرین‌بلَت می‌گویند: ما تردید داریم بتوانیم نظامی مستقل از زمان و مکان خود و چیزهای خاص مورد علاقه‌مان داشته باشیم.

در تاریخ‌گرایی نوین هیچ اثری در خلأ و بیرون از روندهای تاریخی به‌وجود نمی‌آید. در این رویکرد دسترسی ما به وقایع از طریق آثار است و تاریخْ خود یک متن است، یک تفسیر است و فقط یک تاریخ وجود ندارد و روایت‌های متفاوت از یک رویداد می‌تواند وجود داشته باشد(حجازی، ۱۳۹۹، ۱۱۱). جریانی به نام نوقاجارگرا در هنر معاصر پدیدار شده که برای بررسی علل پیدایش آن و تعیین جهت آن به پیکرنگاری درباری قاجار، از مؤلفه‌هایی از مبانی نظری تاریخ‌گرایی نوین بهره برده‌ایم. نوقاجارگرایی ترکیب راه‌های نوین و سنت‌های گذشته در ایجاد آثار هنری و شاخه‌ای از نوسنت‌گرایی به نظر می‌رسد. به معنی گرایشی است که هم تمایل به روش‌های نوین خلق آثار هنری و هم به نقش‌مایه‌های دوره قاجار دارد. در این پژوهش تاریخ تصویری قاجار مد نظر قرار می‌گیرد. مسئله این است که بخشی از این تاریخ به‌ویژه در پیکرنگاری درباری، فتحعلی‌شاه را چگونه آشکار می‌کنند. تاریخ‌گرایی نوین تاریخ را نوعی روایت می‌داند که تفسیر می‌شود. چراکه تاریخ مقابل ما، پیش از آن‌که واقعیتی را ارائه کند، نتیجه تخیل، و تفکر و تفسیر تاریخ‌نگار است. ازاین‌رو، در این پژوهش در آثار دوره معاصر با تأکید بر نقش‌مایه‌ی فتحعلی‌شاه به‌دنبال یافتن حقیقت تاریخی نیستیم. درواقع آن‌چه ما را به گذشته پیوند می‌دهد، روایت‌هایی از گذشته است، نه خود واقعیت رویداد و وقایعی که هنرمندان از پس آثار خود ارائه می‌دهند. در این خوانش، اثبات واقعیت‌داشتن رویدادهای تاریخی و شخصیت‌ها مطرح نیست. با این تعبیر هنرمند نوقاجارگرا، شخصیتی می‌آفریند که از زبان آن روایت تاریخی را آن‌گونه بیان می‌کند که می‌بیند و آن را در زمانه خود همخوان با گرایش‌های نوین به‌گونه‌ای امتداد می‌دهد. گاهی از آن محملی برای مقابله با نظم و هنجارهای تصویری مسلط می‌سازد. زیرا در تاریخ‌گرایی نوین، نظم را هم یک اصل هنری و هم یک اصل سیاسی می‌انگارند. به‌نحوی که تا حدودی می‌توان به‌وجود تناظرها و مطابقت میان قراردادهای زیباشناختی که در اثر مقرر شده‌اند و نیروهای سیاسی هژمونی در جامعه پی برد. درک این مطابقت موجب می‌شود که مواضع سرکوب‌شده یا حاشیه‌ای مؤکد شوند. در نتیجه باب پرسش درباره موضع مسلط گشوده می‌شود که به‌طور متعارف نظمی طبیعی و متعالی تلقی شده است. نظم مسلط بر جامعه سبب می‌شود، نیروهای ویران‌گر به انحاء گوناگون وارد عرصه جولان شده و به خلق جنبش‌ها و فرهنگ‌ها و هنرها برای مقابله با نظام مسلط بپردازند. به همان صورت که با گذار از مدرنیسم در عرصه اجتماعی، کثرت فرهنگی موجب شد خرده‌فرهنگ‌ها، جایگاهی برای طرح در اجتماع پیدا کنند (نوذری، طاهری و افضل طوسی، ۱۳۹۹، ۱۵). در این میان تاریخ‌گرایی نوین همچنان در تعاریف خود گفتمان‌های هنری را در مقابله با قدرت‌های مسلط بر جامعه برمی‌گزینند. برخی آثار معاصر با گسست از جریان رایج پیکرنگاری درباری قاجار علیه آن جریان مسلط ایستادگی می‌کند و به نقد آن می‌پردازد. این گسست در فرم و محتوا صورت می‌گیرد.

روش پژوهش

برای اینکه رویکرد تاریخ‌گرایی نوین به‌صورت کاربردی قابل اعمال در آثار دوره معاصر باشند ابتدا هنجارهای تصویری نقاشی درباری با نقش‌مایه فتحعلی‌شاه در دوره قاجار را بررسی کرده‌ایم. بعد بر اساس آن نقش‌مایه فتحعلی‌شاه قاجار را در نقاشی معاصر سنجیده‌ایم. حالت‌های مختلفی را بررسی کرده‌ایم که هنرمندان به این نقش‌مایه داده‌اند و تنوعِ این نقش‌مایه واحد را یافته‌ایم. مواقع گسست از هنجارهای تصویری را مشخص کرده‌ایم. بعد به ذکر این نکته پرداخته‌ایم که در دوران معاصر کدام دارای رویکرد انتقادی است.

پیشینه پژوهش

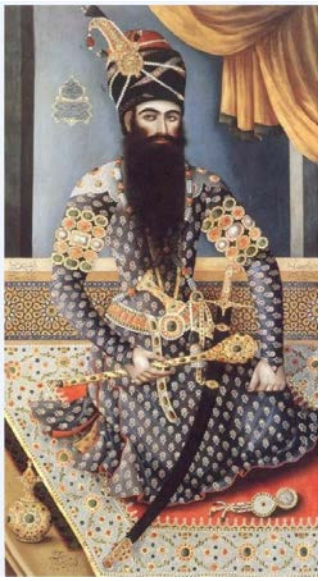
مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های مرتبط با تحقیق به لحاظ نزدیکی با موضوع از این قرار است: جستاری از حجت امانی در روزنامه *شرق* آذر ۱۳۹۴ با عنوان «زایش سیاست در تابلو» منتشر شده که نویسنده در آن نوقاجارگرایی در هنر معاصر ایران را تعریف می‌کند. در مقاله «تأثیر حرم‌سرا بر شیوه پیکرنگاری فتحعلی‌شاه» سال۱۳۹۴ در نشریه *زن در فرهنگ و هنر* نویسندگان طاهری و معاذالهی، سعی کرده‌اند با مطالعه تطبیقی بین نقاشی‌های زنان و فتحعلی‌شاه، تأثیر سلایق زنانه بر نقوش و پیکره‌های فتحعلی‌شاه را نشان دهند. نقوش به‌جامانده از فتحعلی‌شاه پیوسته با آرایش و تزئینات، همراه با جواهرات و ظاهری افراطی است که معمولاً از آن به‌عنوان سیاستی در مقابل بیگانگان تعبیر می‌شده است. حال آن‌که تاریخ کم‌تر به وجود بی‌شمار زنان در دربار فتحعلی‌شاه و تأثیر آن‌ها روی ظاهر شاه اشاره کرده است. مطالعه این مقاله برای بیرون کشیدن مؤلفه‌های تعین‌بخش به نقش‌مایه شاه کمک‌رسان بوده است. در مقاله *مشروطه استتیکی در عصر قاجار* سال ۱۳۹۰ در نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی* نویسندگان مقبلی و سلیمی‌زاده به بررسی نسبت بین دو عرصه قاجار یعنی سیاست (مشروطه) و استتیک (زیباشناسی) کانتی می‌پردازد. آنها سعی دارند با تشریح معنای این دو ترکیب (مشروطه

استتیکی)، به شرح فرم شاه و گسست رابطه او با سنت بپردازند و تعریف جدیدی از رابطه امر رؤیت‌پذیر و امر گزاره‌پذیر ارائه دهند. در پژوهش پیش‌رو، از اصطلاح مشروطه استتیکی به معنی شرایطی که استتیک یا مؤلفه‌های زیباشناختیِ دوره‌ای را رقم می‌زند یا استفاده کردیم. آفرین در مقاله «تحلیل مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند در آثار سیامک فیلی‌زاده بر اساس آرای فوکو»، سال ۱۳۹۷ در نشریه *مطالعات رسانه‌های نوین* به تحلیل مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند در ۶ اثر نمایشگاه آندرگراند نوقاجارگرای معاصر، سیامک فیلی‌زاده یکی از نوقاجارگرایان معاصر، پرداخته است. تمرکز مقاله روی نقش‌مایه ناصرالدین‌شاه است، درحالی‌که پژوهش پیش رو به مختصات نقش‌مایه فتحعلی‌شاه پرداخته است. رفاهی در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* با عنوان «تحلیل جامعه‌شناختی گفتمان نوسنت‌گرای هنر معاصر ایران دهه ۷۰»، در سال ۱۳۹۵، به نقد و گفتمان نوسنت‌گرای هنر معاصر در دهه ۷۰ ایران پرداخته است. جامعه آماری و اهداف و دهه‌های بررسی مقاله پیش رو، با پایان‌نامه مذکور متفاوت است.

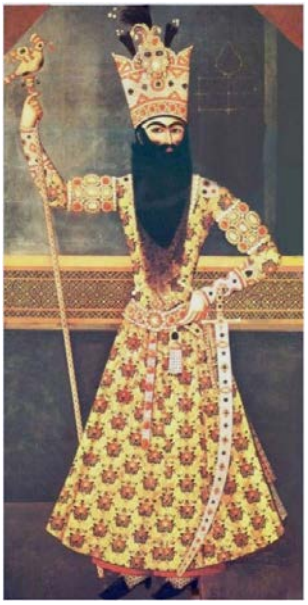
فتحعلی‌شاه در پیکرنگاری درباری

در اکثر پیکره‌های ترسیم‌شده از فتحعلی‌شاه، آن‌چه مشاهده می‌شود ترسیم فیگور در فضای میانی و نقطه تمرکز و ثقل تصویر است. این نوع قرارگیری پیکره تأکیدی بر اهمیت و مقام والای او در آن دوره دارد که نقاش با خواست شخص شاه، سعی بر بیشتر جلوه‌دادن این شکوه و عظمت داشته است. پیکره‌ها بیشتر در دو حالت نشسته و ایستاده به‌صورت رسمی (تصاویر ۱ و ۲) دیده می‌شوند. حتی در نقش‌برجسته‌هایی که از فتحعلی‌شاه باقی‌مانده (تصویر ۶) این حالت را پیوسته مشاهده می‌کنیم. صرفاً در نقش‌برجسته‌ها و نقاشی‌هایی که او را در صحنه شکارگاه به تصویر کشیده‌اند، با زاویه دید متفاوت‌تری روبه‌رو هستیم. در صحنه شکارِ فتحعلی‌شاه، ترکیب‌بندی منتشری را از صحنه شکارگاه می‌بینیم که شاه در حال تاخت‌وتاز و پرتاب پیکان به سمت شیر ترسیم‌شده است؛ درحالی‌که سوار بر اسب، می‌تازد. در این تصویر، بالاتنه و سر پیکره از روبه‌رو و پاهای او در حالت نیم‌رخ هستند. در بعضی از نقاشی‌های شکار با منظره‌نمایی اروپایی در پس‌زمینه روبه‌رو هستیم. برای نمونه، در صحنه شکارگاه (تصویر ۷)، شاه را در حال شکار با دورنمایی از منظره‌ای به سبک اروپایی، در میانه تصویر و در حال تیرانداختن از کمان مشاهده می‌کنیم؛ که ملازمانش در حال همراهی‌کردن او هستند. پیکره در حالت نشسته معمولاً به‌صورت دوزانو دیده می‌شود درحالی‌که دستی را به نشانه اقتدار و قدرت روی پا قرار داده و با دست دیگر شمشیر یا عصای پادشاهی را نگه داشته است. این حالت نشستن در دیوارنگاره‌های صف سلام (تصویر ۳) و نقش‌برجسته‌های شاه (تصویر ۶) نیز دیده می‌شود. با این تفاوت که در پیکره‌های رسمی، شاه روی قالیچه و متکی بر مخده جواهرنشان ترسیم‌شده، ولی در نقاشی و نقش‌برجسته صف سلام (تصویر ۳) بر سریر پادشاهی تکیه زده است. در حالت ایستاده نیز شاه به نحوی بر عصای جواهرنشان پادشاهی تکیه زده و با ظرافتی زنانه، بند کمربند یاقوت‌نشان خود را به دست گرفته است (تصویر ۴). سر شاه در اغلب نقاشی‌ها در حالتی بین تمام‌رخ مایل به سه‌رخ قرار دارد (تصویر ۵). او در تمامی تصاویر با اندام و کمر باریک زنانه، ریش بلند و مشکی، ابروان پیوسته و چشمان کشیده و پوستی روشن به تصویر کشیده شده است. در اکثر نقاشی‌های فتحعلی‌شاه از رنگ‌های درخشان، به همراه سایه‌پردازی کم و خطوط واضح جهت دورگیری، استفاده شده است. جبه منقش همراه با حاشیه‌های زری‌دوزی شده، بازوبندهایی مرصع با جواهراتی چون دریای نور، تاج و سرآستین جواهرنشان، کمربند، خنجر و عصای جواهرنشان، تاج جقه‌دار و شمشیر مرصع، عصای بلند یاقوت‌نشان با سر هدهد و کفش‌های نیمه‌مخمل پاشنه‌دار، در پیکره‌های وی به‌صورت ویژگی مشترکی پدیدار شده‌اند. مهرعلی، نقاش مخصوص فتحعلی‌شاه با استفاده از مؤلفه‌های زیباشناختی که در فرم پیکرنگاری، چهره و همچنین ارائه سلاح، زیورآلات، جامه و نیز طراحی و رنگ‌آمیزی به‌کار می‌برد، از دیگر پیکرنگاران درباری استادنه‌تر عمل نموده است (علی‌محمدی، ۱۳۹۲، ۴۴).

البته در بعضی از تصاویر مانند صحنه شکار، شاه جامه رزم بر تن دارد و چکمه چرمی به پا کرده است. کلاه مشکی و حالت‌دار قجرها را بر سر گذاشته، کمانی در دست گرفته و تیردانی به کمربندش آویخته است.



تصویر ۱- پیکره فتحعلی‌شاه، اثر: میرزابابا خان اصفهانی، ۱۷۹۹-۱۷۹۸ میلادی، مجموعه کتابخانه دفتر شرق‌شناسی و هند، لندن. مأخذ: (پنجه‌باشی، ۱۳۹۸، ۷۲)



تصویر ۲- فتحعلی‌شاه، نقاش: مهرعلی، ۱۸۱۳ میلادی، موزه سعدآباد. مأخذ: (URL1)

قالیچه پرنقشی نیز جای زین اسب را گرفته و در کل ظاهر ساده‌تری به خود گرفته است. مهرعلی، نقاش مخصوص فتحعلی‌شاه با استفاده از مؤلفه‌های زیباشناختی که در فرم پیکرنگاری و پرتره و همچنین ارائه سلاح، زیورآلات، جامه و نیز طراحی و رنگ‌آمیزی به کار می‌برد، از دیگر پیکرنگاران درباری استادانه‌تر عمل می‌کند (علی‌محمدی، ۱۳۹۲، ۴۴).

محیط قرارگیری پیکره شاه معمولاً فضایی ساده و بی‌پیرایه است تا توجه را هرچه بیشتر به جواهرات و تزئینات جلب کند. پادشاه گاهی روی قالیچه در میان اتاقی با دیوارهای ساده با ازاره‌های خاتم‌کاری شده نشسته و پرده بدون نقشی که در گوشه‌ای جمع شده، پس‌زمینه را از سادگی بیرون می‌آورد. شاه گاهی در میان اتاقی با ازاره خاتم‌کاری ایستاده‌اند. نگاه برای اثرگذاری بر اذهان و افکار مخاطبان مهم‌ترین رکن در پیکره‌نگاری محسوب می‌شود، فتحعلی‌شاه با نگاهی مبتنی بر مونولوگ، کل‌گرا مردمک چشمان خود را به کنج کاسه چشم کشانده و خیره به نقاش، رو به جلو می‌نگرد؛ به‌گونه‌ای که نیروهای کنشی نگاه شاه از درون تصویر، بیرون از قاب هجوم آورده و مرکزگرایی آن را افزایش داده تا تسلط و برتری خود را نمایان سازد.

نگاه شاه از بالا به پایین، نشانه اقتدار حاکمیت و غلبه‌گی نگاه بر دیگری است؛ یعنی نابرابری و تقابل خود که مسلط بوده در برابر دیگری که تسلیم و تحت سلطه است. بیننده خواه ناخواه در مقصد نگاه مقتدر فتحعلی‌شاه، ساکن شده، فاقد فردیت و هویت گشته و به قاب تصویر میخکوب و آویخته می‌شود. بدنِ شاه، کل فضای تصویر را در برمی‌گیرد و صراحتاً بر جایگاه مرکزی فتحعلی‌شاه دلالت می‌کند. بدن شاهی و شبکه رمزگانی به‌هم‌پیوسته به آن، تماشاگران را منقاد یا سوژه خود می‌گرداند. بدن، در مواجهه خود- دیگری در سپهرِ نشانه‌ای، اولین و در دسترس‌ترین هیئت حائز اهمیت برای تحولات و دگرگونی‌های فرهنگی است و رمزگان بدن فتحعلی‌شاه، به‌عنوان آیکون کلیدی یا شمایلی فرهنگی در خوانشی بینامتنی و گفتمانی برآمده از فرهنگ در سپهرِ نشانه‌ای، بیشتر گشوده می‌شود. فتحعلی‌شاه، نماینده نظم در مرکز سپهرِ نشانه‌ای قاجار است (افتخاری یکتا، محمدزاده و نصری، ۱۳۹۸، ۱۲۶). از این‌رو جایگاه متمایز بدن شاهی بر اَعمال سایر زیردستان از دربار گرفته تا بیرون از حصارهای دربار فرمان می‌راند (آفرین، ۱۳۹۷، ۲۳۹). آن‌چه به‌عنوان معنای آشکار از نقاشی‌های فتحعلی‌شاه برمی‌آید روایت تجلیس یا صحنه‌ای از زندگی شاهانه و رسمی او است (تصویر ۶) که در پرتره‌های تمام‌قد نشسته و ایستاده او حالتی رسمی‌تر به خود می‌گیرد. می‌توان ادعا کرد که چهره‌نگاری‌ها و

تصویر ۳- صف سلام فتحعلی‌شاه، میرزا محمدعلی نقاش، باغ موزه نگارستان، مأخذ: (URL2)

تصویر ۴- فتحعلی‌شاه با لباس شیری رنگ و بازوبند و کمربند لعل و زمردنشان، نقاش مهر علی، موزه ارمیتاژ. مأخذ: (دادور و نمازعلی‌زاده، ۱۳۹۷:۴۴)

تصویر ۵- فتحعلی‌شاه قاجار، هنرمند نامشخص، موزه آقاخان تورنتو. مأخذ: (URL3)

پیکرنگاری‌های برجای‌مانده از فتحعلی‌شاه دارای ویژگی‌های ایدئالیستی، آرمانی و به‌منظور انتقال حس قدرت در بیننده طراحی شده‌اند و بر این اساس، وجه دیگر نمایانگری واقعیت در نقش شاه، بیانی نمادین است. در تمامی آثار، شاهی جوان چنان غرق در جواهرات سلطنتی و لباس‌های فاخر تصویر شده که به شایستگی مبین شکوه پادشاهی وی باشد و هر چشمی را خیره و اسیر گرداند. به‌منظور تأکید بصری هرچه بیشتر بر نمایش شوکت شاهانه و تمرکز بیننده بر شخص شاه، پس‌زمینه‌ی این آثار غالباً ساده نقاشی شده، درحالی‌که در پلان اول پیکر شاه مملو از تزئینات پرنقش است. البته آراسته‌بودن فرمانروایان قاجار به انواع جواهرات تنها مربوط به تصویرسازی ایشان در عالم نقاشی نبوده، زیرا این تزئینات بیانگر مقام اشرافی ایشان بوده و بخشی از پوشش رسمی آنان محسوب می‌شده است (اثنی‌عشری و آشوری، ۱۳۹۶، ۴۹).

ارائه شوکت، جذابیت، زیبایی، ثروت و قدرت، نشان‌دادن شجاعت، مهارت و نیروی جوانی (تصویر ۷)، به نمایش‌گذاشتن عظمت خاندان قاجار و منصوب‌کردن خود به پادشاهان گذشته ایران را می‌توان از معانی ضمنی این پرتره‌ها دانست. در مجموع می‌توان گفت آثاری که با موضوع پیکره‌های فتحعلی‌شاه و به سفارش شخص او در دیواره کاخ‌ها خلق می‌شده این نکته را نشان می‌دهد که شاه از جنبه تبلیغاتی و سیاسی این آثار در عرصه داخلی و همچنین بین‌المللی بهره می‌برده و تنها هدف از ارائه آن تزئین کاخ‌ها نبوده است (رابی، ۱۳۸۴، ۵۱). در حقیقت این عمل در جهت اشاعه قدرت و نفوذ در اذهان و تأثیر بر افکار افراد تحت سلطه و دول خارجی تصاویر یا تک‌چهره خانواده سلطنتی به نمایش در می‌آمده است. این نقاشی‌ها گاه به‌عنوان تحفه و هدایا راهی دیار و کشورهای دیگر شده و جزو هدایای سلطنتی به سفرای اروپا به‌شمار می‌آمده است (مهدوی‌نژاد، ابراهیمی و مهیادی، ۱۳۹۰، ۴). به‌عنوان نمونه از میان ۲۵ تک‌چهره فتحعلی‌شاه که در حدود بیست سال کشیده شده‌اند، پانزده اثر به حکام هم‌عصر وی ارسال شده است. او تصاویری از خود را به شاهزاده هند اهدا نموده و پس از آن نیز بارها این هدایا و تحف را در طول حکم‌رانی خود برای او فرستاده است (رابی، ۱۳۸۴، ۱۵). ارائه تبلیغات و اطلاع‌رسانی قدرت و جبروت پادشاهی جهت تبلیغات داخلی و خارجی و ماندگاری در اذهان عمومی، کنترل افکار آنها با نمایش عظمت به‌نوعی بیانگر معنای ایدئولوژیک و فرهنگی این آثار هستند. در این قسمت به توضیح و تعریف ویژگی‌های صوری و سبکی در پیکره‌های فتحعلی‌شاه بر اساس تصاویر موجود در مقاله در جدول (۱) پرداختیم.

تصویر ۶- *سنگ‌نگاره فتحعلی‌شاه* معروف به نقش برجسته چشمه‌علی واقع در چشمه‌علی شهر ری. مأخذ: (شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۶، ۲۰)

ارائه تبلیغات و اطلاع‌رسانی قدرت و جبروت پادشاهی جهت تبلیغات داخلی و خارجی نقش‌شدن به‌عنوان طرح تزئینی روی ابزار و وسایل جهت ماندگاری در اذهان عمومی و نمایش عظمت به‌نوعی بیانگر معنای ایدئولوژیک و فرهنگی این آثار هستند. در این قسمت به توضیح و تعریف ویژگی‌های صوری و سبکی در پیکره‌های فتحعلی‌شاه براساس تصاویر موجود در مقاله و ردیف اول جدول (۱) پرداختیم.

هنر معاصر ایران: دهه ۷۰ به بعد

انقلاب با ایجاد گسستی تاریخی به بازیابی تمامی ابعاد اجتماعی، فرهنگی و سیاسی کشور منجر شد. در فاز بعدی انقلاب یعنی دهه ۷۰ در جمهوری اسلامی، هنر نوسنت‌گرای ایران، پنجره جدیدی به هنر معاصر ایران گشود. هنر نوسنت‌گرای ایران در دهه هفتاد در پی این گسست، شکوفایی جدیدی در هنر معاصر ایران را به وجود آورد. در اواسط دهه ۷۰ با بازگشتی به‌سوی فضای سوی فضای حاکم بر دهه ۴۰ و ۵۰ شمسی اصالت ایرانی بار دیگر مطرح شد و هویت فرهنگی حیاتی دوباره و ابعاد تازه‌ای یافت.

در اواخر دهه ۱۳۷۰ با رونق گرایش‌ها و جریانات هنری، تغییرات پویایی در هنر ایران به وجود آمد. تعدد هنرمندان این دوره نسبت به دوران گذشته، حضور زنان و گسترش نهادهای حامی هنر از مؤلفه‌های حیات دوباره هنر در این دهه بود (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۲۶۵). در فرهنگ معاصر ایران که هنر نیز جزء جدایی‌ناپذیر آن است، نقش مؤثر نهادها بر رشد هنر غالب شد. وجود برخی نهادها و دست‌داشتن آن‌ها در جوهره معاصریت همواره دیده شده و آنها سعی نموده‌اند تا معاصریت را در جهت‌های هم‌راستا با ایدئولوژی‌های خود پیش ببرد. اما فرهنگ معاصر ایران با توجه به روند جهانی‌شدن کنونی هنرمندان و فعالان این عرصه توجه چندانی به تأثیرگذاری و فرمول‌بندی‌های ایدئولوژیکی نهادها ندارند و در حقیقت آن را نفی می‌کنند. برای هنرمند معاصر هویت دموکراتیک هنر پذیرفتنی‌تر است تا ایده‌های رمانتیک و هویت سنت‌گرای ایرانی. در بحث امروز معاصریت، هویت نتیجه اجرا به شمار می‌رود. بنابراین فرمول‌بندی‌های جدید توسط هنرمندان ایرانی در فضای معاصر و تفسیرهای نوین از فرهنگ ملی برای هنرمند معاصر ایرانی، خوشایندتر از اولویت‌های رسمی مقرر برای او است (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۳۱۶). افزون براین، با روی کارآمدن هنر پسامدرن یا پست‌پاپ، قالب هنر از موضوعات گزینشی بیرون آمده و به مسائل سیاسی اجتماعی و تاریخی متمایل شده

تصویر ۷- صندوقچه با طرح شکار فتحعلی‌شاه . مأخذ: (پنجه‌باشی، ۱۳۹۸، ۸)

جدول ۱- مؤلفه‌های تعین‌بخش به نقش‌مایه فتحعلی‌شاه.

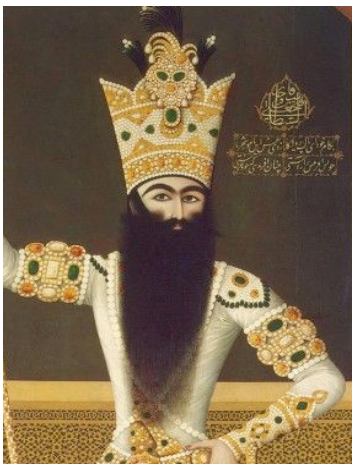
ویژگی صوری و سبکی پیکره‌های درباری: فتحعلی‌شاه	تصویر ۶: منبع: (آتنی‌عشری و آشوری، ۵۳، ۱۳۹۶)	تصویر ۱	تصویر ۴ منبع: (دادور و نمازعلی‌زاده، ۱۳۹۷، ۴۴)	تصویر۳ مأخذ: (URL4)	تصویر ۲	تصویر ۱۰: نقاشی زیر لاکی، میرزابابا، مأخذ: (پنجه‌باشی، ۱۳۹۸، ۸۰)	تصویر ۹: منبع: (شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۶، ۲۰)
سبک و محل قرارگیری پیکره درباری	پیکره‌نگاری درباری شاه در مرکز ترسیم شده است	پیکره‌نگاری درباری ترسیم‌شده در مرکز تصویر	پیکره‌نگاری درباری ترسیم‌شده در مرکز تصویر	پیکره‌نگاری درباری ترسیم‌شده در مرکز تصویر	پیکره‌نگاری درباری ترسیم‌شده در مرکز تصویر	نقاشی زیرلاکی ترکیب‌بندی منتشر از صحنه شکارگاه	پیکره‌نگاری درباری ترسیم‌شده در مرکز تصویر، نقش‌برجسته روی سنگ
اسلوب نشستن و ایستادن	دو زانو، یک دست به کمر و دست دیگر به شمشیر	دو زانو، یک دست روی پا و دست دیگر به عصا	ایستاده در حالی که یک دست به عصای پادشاهی و دست دیگر روی کمربند قرار گرفته	دو زانو، یک دست روی پا و دست دیگر به کمر	ایستاده در حالی که یک دست به عصای پادشاهی و دست دیگر روی کمربند قرار گرفته	شاه در راه تاخت‌وتاز و پرتاب پیکان به سمت شیر است در حالی که سوار بر اسب، می‌تازد. بالاتنه و سر از روبه‌رو و پاها از نیم‌رخ	دوزانو، یک دست به کمر و دست دیگر به شمشیر
رنگ‌ها و خطوط	رنگ‌های درخشان به همراه سایه‌پردازی کم، خطوط واضح جهت دورگیری	رنگ‌های درخشان به همراه سایه‌پردازی کم، خطوط واضح جهت دورگیری	رنگ‌های درخشان به همراه سایه‌پردازی کم، خطوط واضح جهت دورگیری	رنگ‌های درخشان به همراه سایه‌پردازی کم، خطوط واضح جهت دورگیری	رنگ‌های درخشان به همراه سایه‌پردازی کم، خطوط واضح جهت دورگیری	رنگ‌های درخشان و گرم و استفاده از خطوط ظریف جهت دورگیری فیگورها	تراشیده‌شده از سنگ
هیکل پیکره	اندام و کمر باریک زنانه، ریش بلند و مشکی، ابروان پیوسته و چشمان کشیده، پوست روشن	اندام و کمر باریک زنانه، ریش بلند و مشکی، ابروان پیوسته و چشمان کشیده، پوست روشن	اندام و کمر باریک زنانه، ریش بلند و مشکی، ابروان پیوسته و چشمان کشیده، پوست روشن	اندام و کمر باریک زنانه، ریش بلند و مشکی، ابروان پیوسته و چشمان کشیده، پوست روشن	اندام و کمر باریک زنانه، ریش بلند و مشکی، ابروان پیوسته و چشمان کشیده، پوست روشن	اندام و کمر باریک زنانه، ریش بلند و مشکی، ابروان پیوسته و چشمان کشیده، پوست روشن	اندام و کمر باریک زنانه، ریش بلند و مشکی، ابروان پیوسته و چشمان کشیده،
لباس، تزئینات و ملحقات، کلاه	جبه بدون نقش پادشاهی، تاج جقه‌دار جواهرنشان بازوبند جواهرنشان، کمربند، خنجر و شمشیر، قلبان و ظرف مرصع و طلایی	جبه پرنقش‌ونگار، بازوبند جواهرنشان، کمربند، خنجر و عصای جواهرنشان، کلاه عمامه‌ای جقه‌دار مرواریدنشان، ظرف و ساعت و قالیچه جواهرنشان	جبه بدون نقشِ شیری‌رنگ همراه با حاشیه‌های زری‌دوزی شده، بازوبند جواهرنشان، کمربند، خنجر و عصای جواهرنشان، تاج جقه‌دار و شمشیر جواهرنشان، عصای بلند جواهرنشان با سر هدهد، کفش‌های نیمه‌مخمل پاشنه‌دار	جبه بدون نقش و قرمزرنگ پادشاهی، بازوبند جواهرنشان، کمربند، خنجر و عصای جواهرنشان، تاج جقه‌دار جواهرنشان، شمشیر، مخده و قالیچه و ظرف مرصع جواهرنشان	جبه پرنقش، بازوبند جواهرنشان، کمربند، خنجر و عصای جواهرنشان، تاج جقه‌دار و شمشیر جواهرنشان، عصای بلند جواهرنشان با سر هدهد، کفش‌های نیمه‌مخمل پاشنه‌دار	شاه جامه رزم بر تن دارد و چکمه چرمی به پا کرده است. کلاه مشکی و حالت‌دار قجرها را بر سر گذاشته است. کمانی در دست دارد و تیردانی به کمربندش آویخته است. قالیچه پرنقشی نیز جای زین اسب را گرفته است.	جبه بدون نقش پادشاهی، تاج جقه‌دار جواهرنشان بازوبند جواهرنشان، کمربند، خنجر و شمشیر.
جواهرآلات	جبه بدون نقش پادشاهی، تاج جقه‌دار جواهرنشان بازوبند جواهرنشان، کمربند، خنجر و شمشیر، قلبان طلایی	جقه مروارید نشان کلاه، سرشانه‌های جواهرنشان، بازوبند، کمربند، خنجر، عصا و دسته شمشیر مزین به جواهر و مروارید	تاج جواهرنشان، بازوبند و سرآستین جواهرنشان، کمربند جواهرنشان شمشیر، عصا و خنجر یاقوت‌نشان	تاج جواهرنشان، بازوبند جواهرنشان، کمربند جواهرنشان شمشیر یاقوت‌نشان	تاج جواهرنشان، بازوبند و سرآستین جواهرنشان، کمربند جواهرنشان شمشیر، عصا و خنجر یاقوت‌نشان	کلاهی با لبه جواهرنشان، بازوبند و سرآستین‌های جواهردوزی‌شده. تیردان منقش با جواهر.	جبه بدون نقش پادشاهی، تاج جقه دار جواهرنشان بازوبند جواهرنشان، کمربند، خنجر و شمشیر، قلبان طلایی
محیط قرارگیری پیکره	شاه بر سریر جواهرنشان نشسته و بر مخده جواهرنشان تکیه زده. قالیچه ساده قرمزرنگی زیر پای اوست در حالی که درباریان در اطراف وی ایستاده‌اند.	در میان اتاقی با تزئین خاتم‌کاری ایستاده در حالی که یک دست را با ظرافت به کمر زده و دست دیگر بر عصایی با سر هدهد دارد.	شاه بر سریر مزین نشسته و بر مخده تکیه زده. قالیچه رنگی زیر پای اوست در حالی که درباریان، سپاهیان و دیوانیان در اطراف وی ایستاده‌اند.	در میان اتاقی با تزئین خاتم‌کاری ایستاده در حالی که یک دست را با ظرافت به کمر زده و دست دیگر بر عصایی با سر هدهد دارد.	در میان اتاقی با تزئین خاتم‌کاری ایستاده در حالی که یک دست را با ظرافت به کمر زده و دست دیگر بر عصایی با سر هدهد دارد.	صحنه شکارگاه با دورنمایی از منظره به سبک اروپایی. شاه در میانه تصویر در حال کمان‌انداختن است و ملازمانش او را همراهی می‌کنند.	شاه بر سریر جواهرنشان نشسته و بر مخده جواهرنشان تکیه زده و درباریان در اطراف او ایستاده‌اند.
معنای آشکار	روایت جلسه رسمی صف سلام	پرتره رسمی	پرتره رسمی	جلسه رسمی صف سلام	پرتره رسمی	روایت یک صحنه شکار	جلسه رسمی صف سلام در عمارت
معنای ضمنی	ارائه شوکت قدرت و زیبایی	ارائه جذابیت زیبایی ثروت و قدرت	ارائه جذابیت زیبایی ثروت و قدرت	ارائه شوکت و عظمت خاندان، جذابیت زیبایی ثروت و قدرت	ارائه جذابیت زیبایی ثروت و قدرت	ارائه شجاعت، مهارت، و نیروی جوانی	ارائه شوکت و عظمت خاندان، منصوب کردن اصالت خود به پادشاهان گذشته ایران
معنای ایدئولوژیک و فرهنگی	ارائه تبلیغات و اطلاع‌رسانی قدرت و جبروت پادشاهی	ارائه تبلیغات و اطلاع‌رسانی قدرت و جبروت پادشاهی جهت تبلیغات خارجی	ارائه تبلیغات و اطلاع‌رسانی قدرت و جبروت پادشاهی	ارائه تبلیغات و اطلاع‌رسانی قدرت و جبروت پادشاهی	ارائه تبلیغات و اطلاع‌رسانی قدرت و جبروت پادشاهی	نقش‌شدن به‌عنوان طرح تزئینی روی ابزار و وسایل جهت ماندگاری در اذهان	ارائه تبلیغات و اطلاع‌رسانی قدرت و عظمت‌نمایی

است (افسریان، ۱۳۹۷، ۵۶۲).

ازاین‌رو به نظر می‌رسد بتوانیم نوقاجارگرایی را یکی از انشعابات نوسنت‌گرایی در هنر دهه ۷۰ به حساب آوریم که در تعاطی جهانی‌شدن، هنر پسامدرن و نوعی گرایش پست‌پاپ بر اساسِ توجه به علایق و سلایق عامه جریان یافته است. در این صورت پیکرنگاری درباری را از هنری برای خواص یا هنر مربوط به شاهان قاجار به تصویری برای همگان تبدیل می‌کند. چراکه نوقاجارگرایی علاوه بر مطالعه هنر دوره قاجار ناگزیر متأثر از گفتمان‌هایی است که شرایط رشد چنین انشعابی را در دوران معاصر فراهم می‌کند. بدین‌ترتیب بخشی از گفتمان مرتبط با هنر نوقاجارگرا در عصر حاضر را خود هنر قاجار به‌منزله سنت تشکیل می‌دهد. بخشی دیگر را جریان نوسنت‌گرایی دهه ۷۰ به‌منزله آبشخور چنین انشعابی و نیز گفتمان‌های تأثیرگذار دیگر چون گفتمان هویت در دوران معاصر هدایت می‌کند.

پیشکسوتان و نوقاجارگرایی

به نظر این پژوهش آیدین آغداشلو با مجموعه *انهدام* (تصاویر ۹ تا ۱۲) به‌ویژه آنهایی که تصاویر درباری فتحعلی‌شاه را مخدوش می‌کند، نام سلطان را خط می‌زند (تصویر ۱۲) و روی تصویری از فتحعلی‌شاه به‌موازاتِ سینه‌بند مروارید ضربدری‌اش علامت ضربدر می‌گذارد (تصویر ۱۰)، در صف مقدمِ نوقاجارگراها قرار دارد. با شرح مختصری درباره آثار او به استقبال تفسیر آثار هنرمندانی می‌رویم که در دهه‌های بعد آثار خود را به نمایش گذاشته‌اند. آغداشلو[۴] ابتدا با پیوستگی به گفتمان قاجار به بازنمایی هر چه دقیق‌تر آثار آن دوره می‌پردازد، اما او به این پیوستگی اکتفا نمی‌کند و با توسل به گفتمان هنر نوسنت‌گرا، از آن می‌گریزد. واقعیت‌های خاص تاریخ، معنای خود را به‌واسطه قرارگرفتن در بستری تاریخی کسب می‌کنند. مشکل واقعیت‌های تاریخی، همانند خود تاریخ‌ها، این است که آن‌ها بر ساخته و تفسیرهایی از گذشته هستند. شواهد زمانی واقعیت به شمار می‌آیند که در قالب نوعی چارچوب یا دیدگاه معنا پیدا کنند. پس واقعیت‌ها هیچ هستی مستقلی بیرون از بستری ندارند که در آن قرار می‌گیرند (مکالا، ۱۳۹۵، ۲۳۸). در نقاشی‌های آغداشلو گسست‌ها با اعتراضی تصویری گره خورده است. او اعتراض خود را به هنر درباری و مفهوم سلطنت با مخدوش‌کردن اثری که ساعت‌ها برای بازنمایی آن وقت صرف کرده، بیان می‌کند. بدین ترتیب از **هویتی** جدید در آثار خود رونمایی می‌کند که هرچند برگرفته از تاریخ تصویری درباری قاجار است، اما در امتداد جریان اعتراضی یا گفتمان اعتراضی قاجار در قالب هجو سلطنت در دوران مشروطه به مطالبه‌ای جدید در هنر معاصر بدل می‌شود و به نظر در گلو خفه می‌گردد. هنرمند تا حدود زیادی بر مکانیسم سلطنتی هم خدشه وارد می‌کند، سلطنتی که به‌تدریج مشروعیت خود



تصویر ۸- *پیکره فتحعلی‌شاه قاجار*، بخشی از اثر، نقاش: مهرعلی، ۱۸۱۰ میلادی، محل نگهداری موزه آرمیتاژ. مأخذ: (URL1)

تصویر ۹- *پیکره فتحعلی‌شاه قاجار*، اثر: آیدین آغداشلو، از مجموعه خاطرات انهدام. مأخذ: (URL4)

تصویر ۱۰- *پیکره فتحعلی‌شاه قاجار*، اثر: آیدین آغداشلو، از مجموعه خاطرات انهدام. مأخذ: (URL4)

تصویر ۱۱- *پیکره فتحعلی‌شاه قاجار*، اثر: آیدین آغداشلو، از مجموعه خاطرات انهدام. مأخذ: (URL4)

تصویر ۱۲- *پیکره فتحعلی‌شاه قاجار*، اثر: آیدین آغداشلو، از مجموعه خاطرات انهدام. مأخذ: (URL4)

را در گروی مشروطه یا شرایطی می‌گذارد و در نهایت آزادی‌خواهان مشروطه، شاهان بعدی چون محمدعلی‌شاه را خلع می‌کنند. با برگشت به عقب رگه‌های اعتراض‌هایی چنین به دامن نقاشی درباری آتش می‌زند. به‌راستی که برای رد آن سلطنت مطلق با آن عمق ریشه‌دار و نسب‌های ساختگیِ فتحعلی‌شاهی، «مهر باطل شد» هم کم و کوچک جلوه می‌کند. این اعتراض در حد وانداليسمی بسیار کنترل شده است که به آشوب و زایش جدید در استتیک منجر نمی‌شود. تکذیبی است در حد نشتر. بنابراین همان فرم‌های رؤیت‌پذیر قاجاری اینجا دیده می‌شود. اما هنوز اتخاذ دیدگاهی برای زادنِ مشروطه یا انقلاب استتیکی در آثار آغداشلو مشاهده نمی‌شود. هنوز آن انقلاب یا چرخش اساسی از آن فرم‌های رویت‌پذیر دیده یا برداشت نمی‌شود. صرفاً گوشه‌ای از تجلیاتِ میدان گفتمان پیکرنگاری درباری دوره قاجار توسط او خدشه‌دار شده است. آن‌هم برای اعتراض به تراشی که فتحعلی‌شاه روی میراث ملی ایران یعنی دریای نور (تصویر ۱۳) انداخت. دریای نور الماسی صورتی‌رنگ و یکدست، صاف و صیقلی بود که با دستور حک‌شدن سلطان صاحبقران روی آن به سال ۱۲۴۴ ش. از ارزش آن به‌شدت کاسته شد. همچنین می‌دانیم که فتحعلی‌شاه دستور داد روی حکاکی پادشاه ساسانی نقش او را حک کنند. کار فتحعلی‌شاه هم نوعی وانداليسم محسوب می‌شود، بدین دلیل به نظر می‌رسد همین خراش‌ها به جبران آن ندانم‌کاری، روی آثار خود شاه هم افتاده است، به‌ویژه اینکه هنرمند با همان تصویر خنجر موجود در خزانه موزه جواهرات ملی روی نقاشی‌های شاه خراش‌های ظاهری انداخته باشد.

محمدعلی بنی‌اسدی[5] با یکی از آثار خود (تصویر ۱۴) در نمایشگاه رنگ رخسار به جمع نقاشانی پیوسته است که پیکره‌نگاری درباری را در آثارش به‌شدت گرفته است. نقاش، این پیکره را با نیم‌نگاهی بر اثر مشهور فتحعلی‌شاه - نقاشی مهرعلی - با فضاسازی کاملاً مدرن ترسیم کرده است. طراحی این پیکره، همچون دیگر آثار بنی‌اسدی حالتی خامدستانه دارد و رنگ‌های اصلی قرمز، زرد و آبی در اولین نگاه، جذب بیننده می‌شوند. شلاق قلم و رنگ روی بوم به‌صورت دست‌آزاد، حالت خامدستانه بودن اثر را تشدید می‌کند. بدون آن‌که در طراحی و شبیه‌سازی پیکره تلاشی شده باشد، نمود پیکره فتحعلی‌شاه را به نمایش می‌گذارد. البته نمودی بیش نیست بدین تعبیر که نسبت به نقاشی‌های درباری مرزهای قاطعش را از دست داده و تصویری از عدم قطعیتِ شاه به‌دست داده و شبکه رمزگانی تأییدکننده بدن شاهی را متزلزل کرده است. بنی‌اسدی در ارائه آثار و پیکره‌هایش به‌صورت تصادفی عمل می‌کند. نقش را بر بوم می‌اندازد و اجازه می‌دهد قلم و فضا او را پیش ببرند. نگاه بنی‌اسدی نمودی از بازنمایی به سبک خود هنرمند است. به تعبیری نمودی از فیگور بصری شاه است

تصویر ۱۳- جواهر دریای نور، موزه جواهرات ملی. مأخذ: (URL5)

که لایه‌شکافی شده است. این نمود همراه با نگاهی اکسپرسونیستی برآمده از ضربات قلم هنرمند است که در تضاد شدید با منابع تصویریِ آرمانی قاجاری قرار دارد. حالت استهزاءگونه خطوط، فرم‌ها و رنگ‌آمیزی شره‌ای او در تعارض با تصویرِ تاریخی شاه، از گسستی نشان دارد که هنرمند معاصر در اثرش ارائه می‌کند. روگردانی از بازنمایی عینی این فرصت را به هنرمند داده تا خوانش جدیدی از این فیگور ارائه دهد. بنی‌اسدی برای گریز از هنجارهای تصویری مؤیدِ شاه، به استهزاء پیکره شسته‌رُفته و بی‌نقص فتحعلی‌شاه پرداخته و آن را متزلزل و مبهم کرده است. وی با ارائه این سبک از فضاسازی پیکره در جهت گسست و تعارض با پیکره اصلی گام برمی‌دارد و به نحوی علیه آن طغیان می‌کند. رنگ، بازی با عناصر تصویری و تجربه نقاشی هنگام کار که گویی هربار از نو تجربه می‌شود، از ابتدا از ویژگی‌های کار بنی‌اسدی بوده است (سعدالدین، ۱۳۹۶، ۹). بازی بنی‌اسدی با نقش‌مایه فتحعلی‌شاه شبیه نوعی لایه‌بردای یا نقشه‌برداری از آنچه به نظر می‌رسد که وضوح داشته است. با لایه‌گذاری رنگ‌ها نقش‌مایه را مبهم می‌کند. هنرمند با این کار بررسی می‌کند چه کسانی یا چه مکانیسم حاکمیت‌مندی، ما را اینی کرده است که هستیم. چراکه آغامحمدخان در یک نصیحت به فتحعلی‌شاه، سهولت حاکمیت بر مردم را در گرسنه و بی‌سواد نگه‌داشتن آنها دانسته است. این طرف مقابل که بر آن در میدان استراتژیک حاکمیت‌مندی نیرو وارد می‌شود، چگونه جایگاه «شاه» را با تکنیک گرسنه نگه‌داشتن و بی‌سوادی تأیید می‌کند. آن جایگاه بصری شاه چگونه بر مخاطب ما نیرو وارد می‌کند و او ما را در میدان استراتژیک مکانیسم حاکمیت‌مندی قرار می‌دهد. تاریخ‌گرایی نوین تناقض در کنترل چیزی کنترل‌نشدنی را بررسی می‌کند (Harpham, 1991). آثار هنرمندان مانند آغداشلو و بنی‌اسدی با ادامه‌دادن فرم‌های رؤیت‌پذیر شاهان و گفتمان پیکرنگاری درباری قاجار به دنبال گفتمان هویتی در نقاشی معاصر هستند؛ گفتمانی که با تفسیرهای نوین از هویت همخوان است و در پی طرح مسئله هویت در نسبت با این آثار هستند. این دو نقاش، درعین‌حال می‌خواهند چیزی کنترل‌نشدنی به مثابه نیروی براندازه و لایه‌افکنِ مکانیسم حاکمیت‌مندی دوره قاجار را در عرصه تصویر محک بزنند.

معاصرین و نوقاجارگرایی

تصویر ۱۴- *پیکره فتحعلیشاه قاجار*، نمایشگاه رنگ رخسار، اثر: محمدعلی بنی اسدی. مأخذ: (URL6)

سعید خضایی و جست‌وجوی ناخودآگاه متون

همان‌طور که در اثر سعید خضایی[۶] (تصویر ۱۵) دیده می‌شود، کیفیت خطیِ تصویرسازانه و حجم‌پردازانه، با هم ترکیب شده‌اند. تقابل بین عناصر خطی و سطوح رنگی به‌وضوح در کار دیده می‌شود. نقاش با استفاده از ایجاد پیکره رنگی روی پس‌زمینه خطی و بدون رنگ به تضادی آگاهانه دست پیدا کرده است. علاوه بر این، وجود سطح کلاژگونه و سیاه ریش در میانه تصویر، چشم را ابتدا به سمت صورت شاه و مرکز تصویر معطوف می‌کند. ترکیب رنگ‌های گرم همچون رنگ زرد و نارنجی جبه شاهی و پس‌زمینه نخودی، در کل اثر دیده می‌شود. رنگ‌های سرد بسیار کم در تزئینات لباس و تاج پادشاه دیده می‌شود. نقش لباس شاه در یک طرف دارای گلی شبیه رز تئودور است که در شش‌ضلعی قرار گرفته و در طرف دیگر نقش هندسی غالب است. رنگ زردنارنجی لباس پادشاه بیشترین اثربخشی را نسبت به‌کل نقاشی را دارد و باعث انسجام و وحدت‌بخشی به‌کل تصویر می‌شود. علاوه‌بر این تضاد آن با تصاویر درهم‌پیچیده خطی در پلان میانی این اثربخشی را دوچندان می‌کند. تصویر با توجه به ترکیبات خود به سه بخش تقسیم می‌شود: پس‌زمینه که شامل فضایی نخودی‌رنگ همراه با بافتی قدیمی است. پلان میانی که شامل تصاویر درهم‌پیچیده خطی و طراحی‌گونه است و پیش‌زمینه که اندام شاه و عناصر در دست وی را شامل می‌شود. با این همه اثر دارای عمق چندانی نیست و تصویر تا حد زیادی تخت و نزدیک به پیش‌زمینه و در نتیجه بیننده به‌نظر می‌رسد. عناصر در فضای پس‌زمینه شناورند و در پایین با خارج‌شدن از پایه‌های تخت که خود شامل تصاویر ریزی است و از بالا و کمی در سمت چپ، با عناصر دود مانند به دو طرف کادر متصل شده‌اند. پرسپکتیو در اثر نمود عینی ندارد. تنها در مکان نشستن پیکره و شمشیر مقابلش پرسپکتیو به سبک و سیاق نگارگری‌های ایرانی دیده می‌شود. ترکیب‌بندی اثر را به دو صورت می‌توان مشاهده کرد. نخست با حذف پلان شبح‌وار میانی و با تمرکز روی پیکره و پس‌زمینه، می‌توان ترکیب‌بندی را متقارن قلمداد کرد. با در نظرگرفتنِ پلان میانی ترکیب‌بندی دست‌خوش تغییر می‌شود و یک ترکیب‌بندی نامتقارن را عیان می‌کند.

ترکیب‌بندی‌ای که در سمت چپ سنگین‌تر و حجیم‌تر از سمت

تصویر ۱۵- *پیکره فتحعلی‌شاه قاجار*، اثر: سعید خضایی. مأخذ: (URL5)

راست خود است. آثار خضایی مملو از ترکیب نشانه‌ها، عناصر، فیگورها و پیکره‌های درباری و قهوه‌خانه‌ایست. این هنرمند نقاشی‌کردن را با ایده کلی آغاز می‌کند و در حین کار تصمیم می‌گیرد فرم بعدی در اثر چه باشد. او مفهوم مطلقی را برای آثارش در نظر نمی‌گیرد و در مجموع نتیجه‌گیری از اثر را به بیننده واگذار می‌کند تا مخاطب تعبیر و تفسیر شخصی خود را داشته باشد. پس شاید بتوانیم کار وی را چنین تحلیل کنیم: پیکره ایستاده فتحعلی‌شاه و عصایی هدهدنشین و جواهرنشان، با پیکره او در حالت نشسته و درحالی‌که شمشیری در مقابل اوست، ترکیب شده است. شمشیر نشان قدرت، شوکت و جلال پادشاهی است. داشتن دست‌هایی متعدد می‌تواند نشانگر الهه شیوا، خدای باروری و مرگ و ویرانی در دین هندو باشد که به داشتن چشم سوم معروف است. (هال، ۱۳۸۰، ۳۷۳) به‌جای یکی از دست‌ها بالی نقش شده و به‌جای شش دست پنج‌تا قرار گرفته است. بالی که به‌نظر می‌رسد نیم‌نگاهی تردیدآمیز و نصفه و نیمه به فره او داشته و جایگاه قدرت و حاکمیت‌مندی وی را به‌صورت نامحسوسی به نقد کشیده باشد. مرغی در آغوش پیکره دیده می‌شود و تخم‌مرغی محصول آن، در میان دست‌های پیکره قرار گرفته است. تخم‌مرغ در دیگر آثار این نقاش و در کنار شخصت فتحعلی‌شاه دوباره دیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد وجود مرغ، جنس مؤنثِ حذف‌شده در کنار پرتره‌های فتحعلی‌شاه را گوشزد می‌کند. خودشیفتگی و خودخواهی او بیشتر به چشم می‌آید وقتی که با توجه به حرم‌سرای پروپیمانش جایی برای هیچ موجود مؤنثی در پیکره‌هایی که از او برجای‌مانده، باقی نمانده و تخم‌مرغ حاصل همان پیوندهای بی‌شمار برای حفظ نسل و بقای خاندان قاجار، در دستان امن او قرار داده شده است. در دو دست دیگر پیکره سر صادق هدایت نویسنده سرشناسی دیده می‌شود که خود از نوادگان همین خاندان به‌شمار می‌رود. سرِ بدونِ تن صادق هدایت در تقابل با تخم‌مرغ قرار دارد. پیکره موحشی در انتها همانند پرچمی که رنگ و لعابی همچون لباس زندانیان دارد، در پس‌زمینه به حالت آویخته درآمده است. پیکره مملو از اندام دلقک‌ها، ژوکرها، خواجگان درباری و پریان بعضاً مسخ‌شده‌ای است که با استخوان‌ها و ستون فقرات و اندام هشت‌پامانندی در هم آویخته و پیچیده شده‌اند. این پارچه آویخته گاه به دلیل وجود پیکرهای اطراف، شبیه اندام یک زن و گاهی هم شبیه پرده‌های آویز بالای پیکرنگاره‌های فتحعلی‌شاه به‌نظر می‌رسد. پیکرک‌هایی نوزادمانند در میان اندام زن شبح‌وار دیده می‌شوند که قرار است به‌زودی از دامن وی زاده شوند. کافی است از تصویر کمی فاصله بگیریم. همین پیکرک‌های درهم‌تنیده در جایی به‌هم رسیده و پایه‌های سریر پادشاهی فتحعلی‌شاه را تشکیل می‌دهند که بر آن با تبختر تکیه زده است. این تخت بیشتر می‌تواند هجویه‌ای از سریری باشد که در تصویر (۵) از مجموعه آقاخان دیده می‌شود. به تخت طاووس هم طعنه می‌زند که ابتدا تخت خورشید نام داشت و به میمنت ازدواج شاه با با طاووس خانم ملقب به تاج‌الدوله تغییر نام پیدا کرد. می‌توان گفت خضایی در نمایی کلی، حجم عظیمی از حوادث و رویدادها را از درون منابع مکتوب و منابع تصویری قاجاری استخراج نموده و در تصور خود نشانده و آنها را درون فیگوری از پیکره نشسته فتحعلی‌شاه، گنجانده و به ترکیب پذیرفتنی از بیان‌گری جهت ارائه لایه‌های سرکوب‌شده و پنهان اقشار، افراد، روایات و حوادث مربوط به آنها دست یافته است. او به ترکیب زیبای پیکره تعرض نمی‌کند و تا حد زیادی به بازنمایی عینی آن پایبند است، اما

با گنجاندن نشانه‌های تصویری مرتبط با پیکره به‌صورت نمادین روایت تازه خود را می‌سازد و می‌پردازد. خضایی در اثر خود علاوه بر آن‌که به بازنمایی تصویر تاریخی توجه کرده، به شرح نمادینِ رویدادهای تاریخی پرداخته که شاید متعلق به زمان فتحعلی‌شاه نباشد، بلکه از زمان دیگری برداشت شده است. مطالعات باستان‌شناختی نشان می‌دهد که عطف به ماسبق در یکی از سرزمین‌های شاهنشاهی هخامنشی یعنی سغد باستان، برای نمایش قدرت حاکمان و مشروعیت حکومت الهی فرمانروایان، پیکره‌های انسانی به‌صورت نمادین با الگوهای تصویری چون عصای مرغ‌نشان در دست راست، تاج کیانی، خفتانی از پوست پلنگ، کمر باریک و شانه‌های پهن شکل گرفته‌اند. (علی‌محمدی، ۱۳۹۲، ۴۴) فتحعلی‌شاه تقریباً به همین سیاق در هنر قاجار و با حالت‌های متفاوت در هنر معاصر ظاهر شده است.

هنرمند با نمادهایی از روایت تاریخ و ارتباط آن با موضوع اصلی، سعی در تلفیق تاریخ تصویری و مکتوب و ارائه آن در ترکیبی تازه دارد. او در این ترکیب، زمان را به عقب و جلو می‌برد، ، و با اتکا به زمان‌پریشی یا آناکرونی روایت خود را ارائه می‌دهد. شاه را با نبیره ندیده‌اش پیوند می‌دهد و سر نویسنده سرشناس را به‌منزله نماد روشنفکری به دست او می‌دهد. این امر می‌تواند یک پیشگویی بر پذیرش یا نپذیرفتنِ قدرت حاکمیت‌مند توسط گفتمان روشنفکری در آینده باشد یا نباشد. همچنین به تربیت قشر باسواد در دوره قاجار اشاره می‌کند که افراد را به کشورهایی چون انگلستان، فرانسه و غیره برای تحصیل می‌فرستادند. حال معلوم نیست نتیجه این ارسال‌ها و پرورش روشنفکران، مترجمان و غیره به کشورهای دیگر زاینده چه دیدگاهی به تخت‌وتاج شاهی است. گفتمان روشنفکری تأییدکننده تخت‌وتاج خواهد بود یا از دامن خود تخت‌وتاج برمی‌خیزد و منتقد سرسخت آن خواهد شد. همان روشنفکری که در خارج تحصیل می‌کند با همان ابزاری که خود تخت‌وتاج به او می‌دهد و برای او فراهم می‌کند آیا در نشریات و مطبوعات گفتمانی راه می‌اندازد تا بنیان آن‌را براندازد یا با همرنگ با آن خواهد شد. به هر حال عناصری از شیوا در آیین هندویسم اینجا وجود دارد که احتمالاً اشتراکاتی از این خدای هندو درون شخصیت فتحعلی‌شاه دیده می‌شود. نمی‌دانیم که آینده در دستان روشنفکری چون هدایت است و اصل و نسب هدایت از خاندان قاجار را به سرنوشت او در هند و چاپ کتابش در آن‌جا پیوند می‌زند یا اساساً بحث شاه و فره ایزدی وی در میان است. شاه اساساً مشروعیت و فره خود را از خدا می‌گیرد، اما هیچ‌گاه در ایران رسم ترکیب خدایان، خدا با پادشاه در تصاویر دیده نشده است. در دوره هخامنشی نقش‌برجسته‌هایی از ترکیب کوروش با بال‌های اهورامزدا یا قرص بالدار به چشم می‌خورد. به نظر این نقش خاورمیانه‌ای با اصل و منشأ مصری، الهامی از خدای آشوری و نماد شمش، خورشید خدای آنهاست که روی مهرهای استوانه‌ای شکل، او را درون قرص بالداری[۷] بالای درخت مقدس برای محافظت از آن ترسیم می‌کردند (هال، ۱۳۸۰، ۷۴). از دوره هخامنشی به بعد این سنت در تصاویر شاهان ایران دیده نشده است، یا حداقل در دوره قاجار بالی بر دوش شاهان در تصاویر به چشم نمی‌خورد. براین اساس، آیا ترسیم نیم بال برای شاه قاجار نوعی سنت‌شکنی در پیکرنگاری درباری قاجار است. آیا این دستان متعدد رنگی به‌جای نیمه بالی سیاه و سفید نشان از تأییده‌ای است که خدایان هندو از شرق به‌جای غرب تمدن ایران بر این پادشاهی می‌زند. می‌توانیم بگوییم این اختلاط دست‌وبال از آن روی صورت گرفته که فتحعلی‌شاه تصاویری از خود را به شاهزاده هند اهدا نمود و پس از آن نیز بارها این هدایا و تحف را طی حکم‌رانی خود برای او فرستاد[۸] (رابی، ۱۳۸۴، ۵۱). از این‌رو برای جلب توجه هر کدام از این شاهزادگان برای نمونه هندی چیزی از خوشایند آنها را در تصویر جای می‌نهند. به هر حال آیین هندو، شرق تمدن ایران به‌جای غرب آن، روشنفکران، مترجمان، شاه، اصحاب کوتوله‌ای که پشت و زیربنای صندلی شاه را در سطح دیگری ساخته‌اند جملگی از نیروهای دخیل در میدان حاکمیت‌مندی این شاه بر اساس داده‌های این اثر هنری حکایت دارد. در ابتدای امر، بازنمایی عینی ابژه اصلی، القاءکننده پیوستگی به گفتمان پیکرنگاری قاجار است، لیکن نمادها و روایت‌های ترسیم‌شده در اثر، این تمرکز را از بین برده و حرکتی آهسته به‌سوی گسستی از آن را القاء می‌کند. این اثر در عوض ناخودآگاه متون تاریخی را کاویده و پاره‌هایی از آن را به تصویر افزوده است. اگر آثار هنرمندان را به مثابه متنی بدانیم که با شکل‌دهی‌شان، تاریخ را می‌سازد هنرمندان هم به‌نوعی مورخ‌اند. آنها هم تاریخیت آثار را مفروض می‌انگارند و هم متنیت تاریخ را. می‌توان چنین گفت که اثر هنری و تاریخ با هم بده‌بستان دارد و یکی بر دیگری برتری ندارد و تبادل معنا، بین آن دو باید بررسی شود (حجازی، ۱۳۹۹، ۱۱۱).

حامد صدر ارحامی و هویت جنسیت‌زدوده

بازی با خطوط و تبدیل آن‌ها به سطوح رنگی از ویژگی‌های بارز اثر حامد صدر ارحامی[۹] (تصویر ۱۶) است. به‌ویژه حضور خطوط مورب در اثر، تحرک مطلوب و متناسب با پیام و محتوای موضوع را آشکار ساخته است. فضای غالب بر تصویر فضایی نقاشانه و مملو از سایه‌سازی و نورپردازی است. علاوه براین ترکیبی است از کاری سه‌بُعدی حجم‌پردازی شده و فضایی نیمه‌تخت و تصویرسازانه نقاشی‌های قاجاری. در پس پیکره‌نمایی تندیس‌گونه اندام زنانه، پیکره نیمه تخت و پرطمطراق فتحعلی‌شاه، دیده می‌شود که خود در ابتدای تصویر و بدون عمق‌نمایی به تصویر کشیده شده است. این اثر ترکیبی از فضای تخت و سه‌بُعدی است که با مهارت در هم آمیخته شده است. در پیش‌زمینه دست‌وپاهای اندام زنانه به چشم می‌آید و با توجه به اجرای هایپررئال آن، گویی کاملاً از سطح تابلو بیرون زده است. حجم‌پردازی و سایه‌پردازی توسط رنگ، با خلوص متفاوت، از

تصویر ۱۶- پیکره *فتحعلیشاه قاجار*، اثر: حامد صدر ارحام. مأخذ: (URL5)

ویژگی‌های این اثر است. پلان میانی با کمربند تزئینی دیوار در پشت پیکر فتحعلی‌شاه پوشانده شده است. در پلان پس‌زمینه، صحنه منظره‌پردازی شده، فضای نقاشی کافه شبانه ونگوگ دیده می‌شود. تونالِ تیره‌رنگی در پلان میانی و پس‌زمینه اثر برای خاموش‌کردن فضا به‌کار رفته است. رنگ‌های گرم و کدر برای نمونه در پیکره فتحعلی‌شاه، پلان میانی و پس‌زمینه را فراگرفته‌اند. عناصری که به پلان میانی و پیش‌زمینه مثل دست و پاها اضافه شده‌اند تونالِ سرد دارند و با درخشندگی بیشتر به چشم می‌آیند. همین درخشندگی رنگ‌های سرد در کنار کدری تیرگی رنگ‌های گرم متوازن می‌شود. نقاش با افزودن رنگ‌ها، با درخشندگی زیاد و خلوص بالا تعادل و چرخش چشم را در کل اثر به دست می‌گیرد. دست‌ها و پاهایی که عامدانه از نقاشی بیرون زده‌اند، ترکیب‌های مورب و ضربدری را ارائه می‌دهند و با مرواریدهایی هم‌راستا هستند که ضربدر به سینه فتحعلی‌شاه بسته شده‌اند. آنها حس هیجان و نیروی جوانی و زیبایی را القا و تشدید می‌کنند. در میانه تصویر کمربند تزئینی دیوار که به‌صورت افقی کشیده شده و مشابه ازاره‌های مشبک چوبی است، تا حدی این انرژی را خنثی می‌کند و علاوه بر این با تقسیم قاب کلی به دو قسمت مربع مانند، از کشیدگی و ایستایی بیش از حد اثر می‌کاهد. خطوط مورب موجود در پیش‌زمینه اثر و همچنین خطوط افقی پلان میانی و خطوط مورب پیش‌زمینه با کادر عمودی اثر به نحو پویایی ترکیب شده‌اند و انرژی‌های خطوط تابلو را به حد تعادل می‌رساند. ترکیب‌بندی فضای متقارنی را نشان می‌دهد که حتی افزودنِ اجزای زنانه نیز به آن خدشه وارد نکرده است. علاوه بر داشتن تحرک در اجزای افزودنی، اثر آرام و خوش‌بینانه‌ای را پیش چشم مخاطب به نمایش می‌گذارد. هیبت و قدرت باشکوه شاه در نقاشی‌های صدر ارحامی در ترکیب با عناصر کاملاً زنانه درهم می‌شکند. در اثر او دست‌وپاهای زنانه با البسه مدرن همچون شلوار جین و پیراهن شومیز، پوشیده شده که در این عصر و زمانه، هم‌زمان زنانه و مردانه هستند. تزئینات و زیورآلات آویخته شده به دست و پاها کاملاً ساده و پاپیولار و در تعارض با تزئینات و زیورآلات پیکره شاه هستند. در پس‌زمینه اثر نمایی از نقاشی کافه شبانه اثر ونگوگ دیده می‌شود که صحه‌ای است بر پاتوق‌های این روزگار. پیکره‌ای که روزی نمادی از طمطراق و ملوک شاهنشاهی قاجار بوده است، در پیوند با دست و پای زنانه، هویت درونی زنانه خود را نمایان می‌کند. دیگر عصای سلیمانی‌وار شاه با سر هدهد و تاج پادشاهی، چشم را از آن خود نمی‌کند. بلکه پاهای روی‌هم افتاده و بی‌خیال زنی که صورتش در پس هویت شاه نامعلوم است، و دستی که با سرخوشی روی پا سوار شده، چشم را به دنبال خود می‌کشد. هویت زن از پس چشم‌های آراسته فتحعلی‌شاه به مخاطب دوخته شده است. سیگارکشیدن پیکر شاه با دست‌های زنانه که تلفیقی از زنانه‌مردانگی است، جلوه مبهمی به اثر بخشیده است. دامن شاه جای خود را به شلوارهای جین آبی‌رنگ داده است که به‌منزله نشانه‌ای از نسل جدید خود به‌عنوان سمبل مشترک میان زنان و مردان عصر حاضر بدل شده است. پابند ظریف زن، لاک‌های قرمز که روزی نماد جلب توجه بوده‌اند، در پای امروزین پیکره دیده می‌شوند و خاصیت عامه‌پسند به اثری فاخر بخشیده شده است. تمام این مؤلفه‌ها درصدد یکسان‌سازی نمود دوگانه شخصیت فتحعلی‌شاه از دوره قاجار در تطابق با تکیه به آناکرونی یا زمان‌پریشی هستند.

در آثار صدر ارحامی همچون آثار آغداشلو نقش فتحعلی‌شاه تکرار شده، اما آن‌چه اثر را به ورطه گسست می‌کشاند، نگاشتن تاریخ دوره معاصر در عین بازنمایی تاریخ تصویری قاجار است. چراکه انسان معاصر در ایران امروز بیشتر از همیشه گاهی ناآگاهانه و سهوی و گاهی آگاهانه و قصدی در معرض اثرات و عوارض جهانی‌سازی قرار گرفته یا این‌که ناخواسته با آن هم‌رنگ می‌شود. در این بخش شاید مسئله‌ی معضل جنسیتی یا آشفتگی جنسیتی، دوجنسه‌ها یا جنسیت‌هایی که دگرباش هستند یا افرادی که جنسیت خود را تغییر می‌دهند، خاص ایران نباشد. بنابراین حامد صدر ارحامی با قلاب انداختن در پیکرنگاری درباری قاجار و البته تاریخ مکتوب، «شخصیت زنانه/مردانه» فتحعلی‌شاه را بیرون کشیده، بر بدن زنانه و جواهرات او انگشت گذاشته و زنی از میآنچهره او عیان ساخته است که یکراست به مسئله اجتماعی ره می‌برد. در ایران این مسئله، با مواضع ضدونقیض همراه شده است. حال معلوم نیست صدر ارحامی به ندیدن این معضل، نقد دارد یا اینکه صرفاً همچون مسئله‌ای باب روز بدان می‌پردازد تا توجه بیشتری به آن جلب کند. در کار صدر ارحامی حرکت به مشروطه استتیکی و نیاز به تغییر در نوع رسانه‌ها و برهم‌زدن قواعد آنها مشاهده می‌شود. گفتمان‌هایی که این هنر جلوه‌ای از آنهاست عبارت‌اند از: معاصریت در پشت سرگذاشتن فرم‌های رویت‌پذیر دوره قاجار با اتکا به گفتارها و نوشتار، دستورها، فرامین، قوانین، دستورالعمل‌ها، ابلاغیه‌های نهادهای فرهنگی و هنری و نیز گفتمان اجتماعی‌سیاسیِ جنسیت با تأکید بر معضل جنسیتی.[۱۰] بدین ترتیب هنر فاخر درباری قاجار در دستان صدر احامی مرزهای خود را با هنر عامیانه به اشتراک می‌گذارد. رویه گرین‌بلت با بحث درباره ادبیات در کنار شیوه‌های دنیوی به روشی برای آرمان‌زدایی آن تبدیل می‌شود. شیوه‌ای برای تنزل‌دادن آنچه یادبودهای فرهنگ والا در نظر گرفته شده به سمت قلمرو فروتر.

مطالعات این پژوهش نشان می‌دهد که فعالیت هنری هنرمندان نوقاجارگرا فراتر از خواست نهادهای فرهنگی قابل ارزیابی می‌شود. در حیات فرهنگی ایران حضور نهادهای فرهنگی و همگامی آن‌ها با الگوهای قراردادی در تمامی بازه‌های فرهنگی قابل ردیابی است. نهادهای فرهنگی پیوسته با ایجاد هویت اصیل بر زمینه ایده جوهری سعی دارند که هنر را به مثابه وجودی همگن ارائه دهند. در اکثر نمونه‌ها این نهادها دارای فضایی غالب بودند و تحولات فرهنگی را در دست گرفته و آن را در راستای ایجاد گونه‌های فرهنگ سیاسی شکل داده‌اند. اما به نظر می‌رسد محبوبیت ایدئولوژی در بین نسل جدید متفکران و هنرمندان در سال‌های اخیر از دست رفته و این قاعده‌سازی فرهنگی در زمان کنونی و دنیای جهانی برای نسل جدید جذابیت قبل را نداشته است و پذیرفتنی نیست. امروزه ایده هویت با پایه دموکراتیک در میان نسل جدید ایرانی نسبت به ایده‌های رمانتیک و سنت‌گرای هویت پذیرفتنی‌تر است. این نکته را باید خاطرنشان کرد هنری که بر اصل پیچیده معاصریت ریشه می‌گیرد، به بازتاب صرف اتکا نمی‌کند. چراکه هنر معاصر حقیقی زمانی شکل می‌گیرد که از عمیق‌ترین انگیزش‌های معاصریت برآمده باشد و در سطوح گوناگون قابل تعریف و نوسان باشد و در بین به‌روزترین و متناقض‌ترین ویژگی‌ها و دوگانگی‌ها مانور دهد. در نتیجه هنر معاصر برآمده از موقعیت‌های معاصریت و انرژی‌های چندگانه آن است. در حقیقت کیفیت جوهری

معاصریت، *آنی بودن آن* است. حال بودن آن، اکنونیت و اولویت لحظه بر زمان. (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۳۱۶) اکنونیت بدین معنا می‌تواند همسازی با نوای جهانی‌سازی تلقی شود که چون بستر رودی خروشان برای نوسان‌ها و تغییرات گرایش‌های هنر معاصر را زمینه‌سازی می‌کند.

نتیجه

با توجه به رویکرد تاریخ‌گرایی نوین نتیجه پژوهش اینکه بعضی نقاشی‌های معاصر با رویکرد نوقاجارگرایی طوری به هنر و تاریخ قاجار می‌نگرد که بخش‌های کم‌رنگ و به‌حاشیه رانده یا متعارض و بعضاً متناقض درباره شاهان را بیرون می‌کشند. برخی از آثار بدون توجه به این وجه در راستای همان انتظام‌بخشی دوران قاجار قرار می‌گیرند و مانند آغداشلو آن‌را مخدوش می‌کنند. می‌توان چنین عنوان کرد که گاهی آن‌چه در دوره قاجار جای مناسبی برای نمایش نداشت برای نمونه قلمرو هنر عامه در دوره معاصر خود را به منصه ظهور می‌رساند، اما با وجه معاصر. در این به ظهور رساندن هم جلوه‌های متفاوتی در آثار هنرمندان معاصر مانند سعید خضایی و حامدصدر ارحامی می‌یابد و هم بنا به تعریف گرین‌بلت بافتار تازه‌ای از تاریخ شکل می‌گیرد. بافتاری از تاریخ به منزله متن، از درون تصاویر باگرایش نوقاجارگرا بیرون می‌آید که برخی نسبت به قوانین و اصول و هنجارهای تصویری پیکرنگاری درباری بدون گسست و برخی دارای گسست هستند. از سوی دیگر تأثیر جهانی‌سازی هم با تأکید بر نمونه‌های از فرهنگ و هنر خاص، ویژگی‌های ملی یا محلی را نشان می‌دهد. بنابراین بررسی نقش‌مایه شاهان قاجار با تأکید بر نقش فتحعلی‌شاه و مکانیسم قدرت حاکمیت‌مندی آن، فرصت مناسبی برای تحلیل گرایش نوقاجارگرا در هنر معاصر و شناسایی عوامل سوق‌دهنده بدان به دست می‌دهد. پرداختن به برخی آثار دوره معاصر مانند نقاشی‌های آغداشلو با چنین رویکردی که مؤلفه‌های نقاشی قاجاری را با خود به همراه دارند، آشکارکننده اعتراض به گفتمان پیکرنگاری درباری قاجار است. برخی از این آثار مثل نقاشی‌های بنی‌اسدی صرفاً رویکرد انتقادی به جهانی‌شدن هنر دارند و در تقابل با آن قرار می‌گیرند و در برابر یک‌دست‌سازی یک‌سویه، در برابر ادعای جهان‌شمولی هنر معاصر با بازگشت لایه‌شکاف و نکته‌سنج به فرهنگ و سنت خود می‌ایستند بدیهی است نه صرفا در مقام یک مقلد. اما آثاری هم مانند کارهای صدرارحامی در دوره معاصر تولید می‌شوند که برای هم‌رنگ‌شدن با جهانی‌شدن همراه با دغدغه‌های پست‌پاپ و با شیوه کلاژگونه در پی همان سنت‌های تصویری پیکرنگاری درباری مطرح می‌شوند تا بخشی از حافظه تصویری هنر جهانی باشند و در عین این همراهی، مسئله‌ای معضل جنسیتی در جوامع را مطرح کند. جهانی‌سازی در سطوحی در جریان جهانی‌سازی هنر اتفاقاً خواهان تولید تصاویر با المان‌های فرهنگی و بومی در کشورها اما با استفاده از زبان جهانی (هنر) است، به این ترتیب تفاوت‌های فرهنگی در ابرماشین هنر معاصر و ساخت و پرداخت سازوکار سرمایه‌داری جذب و به زبان جهان‌شمول هنر ارائه می‌شود. برخی از آثار نقاشی معاصر با احیای نقش‌مایه شاهان قاجار چنین تمنایی دارند. در نتیجه تاریخ و سنت‌های پیکرنگاری درباری قاجار در هنرنوقاجارگرا نه در تقابل با جهانی‌شدن هنر معاصر، بلکه در سلسله‌مراتب چارچوب آن قرار می‌گیرد. همانگونه که فتحعلی‌شاه در برهه‌ای نماینده نظم در مرکز سپهر نشانه‌ای قاجار بوده، در آثار هنری معاصر با مرکززدایی از آن ضمن پشت سرگذاشتن برخی اصول، به نشانه کثرت تبدیل شده و از مدل‌های پیش‌بینی‌پذیر با دلالتی مشخص فاصله گرفته و به نشانه گشوده‌ای بدل شده است. در نهایت گفتمان پیکرنگاری درباری قاجار، گفتمان نوسنت‌گرایی دهه ۷۰، گفتمان هویت در دوران معاصر و نیز جهانی‌سازی هنر به همراه تمایلات پسامدرن و پست‌پاپ بر شکل‌گیری نوقاجارگرایی در دهه‌های اخیر، مؤثر بوده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. تاریخ‌گرایی نوین خود را رویکردی رادیکال و برآمده از بطن انتقادی با مارکسیسم و پساساختارگرایی می‌داند. از حوزه نقد، فلسفه و نقد ادبی رگه‌های تأثیرگذاری بر تاریخ‌گرایی نوین قابل پی‌گیری است. از جمله نحله‌های نقد ادبی می‌توان به فرمالیسم، نقد نو، ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی اشاره کرد. همچنین تاریخ نزد فلاسفه و سیر تحول تعریف آن به نحوی روی گرین‌بلت و وضع تاریخ‌گرایی نوین اثر گذاشته است. افزون‌براین، میشل فوکو و تعریف تاریخ از نظر وی بر تاریخ‌گرایی نوین نیز اثرگذار بوده است.

۲. Stephen Greenblatt نویسنده، شکسپیرشناس و تاریخ‌نگار ادبی آمریکایی متولد ۱۹۴۳ م. بنیان‌گذار تاریخ‌گرایی نوین.

۳. Catherine Gallagher کاترین گالاگر استاد بازنشسته زبان انگلیسی در دانشگاه کالیفرنیا، برکلی است. دارای کتابی مشترک با استفن گرین بلت با عنوان *به‌کاربستن تاریخ‌گرایی نوین* است. کتاب دیگر او *اقتصاد بدن: زندگی، مرگ، احساس در اقتصاد سیاسی و رمان* نام دارد.

۴. گرافیست، نویسنده، منتقد فیلم، نقاش و تصویرگر ایران، متولد ۱۳۱۹ شمسی.

۵. تصویرگر، نقاش و مجسمه‌ساز ایرنی متولد ۱۳۳۴ شمسی، فعال حوزه انیمیشن و کاریکاتور است. از اعضای هیأت مؤسس انجمن تصویرگران کتاب کودک و نوجوان است. از جایزه‌های دریافت‌شده توسط بنی‌اسدی می‌توان به نامزد فینالیست جایزه «هانس کریستین اندرسون» در سال ۲۰۱۲ و نامزد جایزه «آسترید لیندگرن» به‌طور سه سال پیاپی اشاره کرد.

۶. نقاش و تصویرگر کتاب کودک و نوجوان (۱۳۵۸-۱۳۹۹) شمسی است. او در نمایشگاه «هفت‌خان رستم» با ارائه ۷ اثر به بازنمایی تصاویری از *شاهنامه* پرداخت.

7. Winged Disk.

۸. از جمله تصاویر ارسالی می‌توان به نمونه‌های فرستاده‌شده برای ناپلئون، کمپانی هند شرقی در سال ۱۲۲۱ ه.ق پرنسس رجنت در سال ۱۲۲۷ ه.ق و بار دیگر کمپانی هند شرقی در ۱۲۲۷ ه.ق اشاره کرد. همچنین شاه در سال ۱۲۳۲ شاه تک‌چهره‌ای را به ژنرال یرملوف روسی اهدا کرد (رابی، ۱۳۸۴، ۵۱).

۹. هنرمند نقاش متولد ۱۳۶۰ شمسی.

10. Gender Trouble.

فهرست منابع

آفرین، فریده (۱۳۹۷)، تحلیل مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند در آثار سیامک فیلی‌زاده براساس آرای فوکو، *مطالعات رسانه‌های نوین*، شماره ۱۵، ۲۱۸-۲۵۱.

اثنی‌عشری، نفیسه؛ آشوری، محمدتقی (۱۳۹۶)، بهره‌گیری فتحعلی‌شاه از زبان تصویر در قدرت‌نمایی، نامه *هنرهای تجسمی و کاربردی*، شماره ۲۰، ۴۷-۵۸.

افتخاری‌یکتا، شراره؛ محمدزاده، مهدی و نصری، امیر (۱۳۹۸)، تحلیل

گفتمانی نحوه قرارگیری بدن فتحعلی‌شاه و بدن ناصرالدین‌شاه در سپهرِ نشان‌های قاجار، *مطالعات تطبیقی هنر*، شماره ۱۸، ۱۲۱-۱۲۵.

افسریان، ایمان (۱۳۹۷)، جوانان سعادتمند»، *در جست‌وجوی زمان نو*، تهران: حرفه هنرمند.

امانی، حجت (۱۳۹۴)، زایش سیاست در تابلو، *روزنامه شرق*، شماره ۲۴۶۵، ص ۹.

پنجه‌باشی، الهه (۱۳۹۸)، مطالعه نقش میرزابابا به‌عنوان هنرمند نقاش‌باشی در دوره قاجار، *پژوهش‌نامه گرافیک و نقاشی*، شماره ۳، ۶۸-۸۴.

حجازی، ناهید (۱۳۹۹)، بررسی تاریخ‌گرایی نو در خاموشی دریااثرورکور، فصل‌نامه *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، شماره ۱، ۱۱۰-۱۳۱.

دادور، ابوالقاسم؛ نماز علیزاده، سهیلا (۱۳۹۷)، مقایسه تطبیقی پیکره‌های ایستاده فتحعلی‌شاه قاجار به رقم مهرعلی با پیکره‌های انسانی در هنر سغدی، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، شماره ۲۳، ۴۱-۵۰.

رابی، جولین (۱۳۸۴)، چهره‌های قاجاری، ترجمه مریم خلیلی، نشریه *هنرهای تجسمی*، ش. ۲۳، ۴۹-۵۵.

رفاهی، هدی (۱۳۹۵)، تحلیل جامعه‌شناختی گفتمان نوسنت‌گرای هنر معاصر ایران دهه ۷۰، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، راهنما: فریده آفرین، مشاور: مهدی کشاورز افشار، دانشکده هنر سمنان.

سعدالدین، مسعود (۱۳۹۶)، چیزهایی پنهان از چشم و گوش‌ها، *روزنامه شرق*، شماره ۳۰۰۵، ص ۹.

شیرازی، ماه منیر؛ موسوی‌لر، اشرف‌السادات (۱۳۹۶)، بازیابی لایه‌های هویتی در هنر دوره قاجار (مطالعه موردی روی کاشی‌های دوره قاجار)، *نگره*، شماره ۴۱، ۱۷-۲۹.

طاهری، علیرضا؛ معاذالهی، بتول (۱۳۹۴)، تأثیر حرمسرا بر شیوه پیکرنگاری فتحعلی‌شاهی، *زن در فرهنگ و هنر*، شماره ۲، ۱۸۷-۲۰۵.

علی‌محمدی، جواد (۱۳۹۲)، *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*، تهران: یساولی.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۶)، *هنر معاصر ایران* (ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین)، تهران: نظر.

مقبلی، آناهیتا؛ سلیمی‌زاده، بابک (۱۳۹۰)، مشروطه استاتیکی در عصر قاجار، *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، شماره ۴۸، ۵۹-۶۸.

مکالا، سی‌بی‌این (۱۳۹۵)، *بنیادهای علم تاریخ: چیستی و اعتبار شناخت تاریخی*، ترجمه احمد گل‌محمدی، تهران: نی.

مهدوی‌نژاد، محمدجواد؛ ابراهیمی، رویا و مهیادی، فاطمه (۱۳۹۰)، نشانه-شناسی قدرت در پیکره‌های فتحعلی‌شاه قاجار، *پژوهش هنر*، شماره ۱، ص ۱.

نوذری، حسینعلی؛ طاهری، محبوبه و افضل طوسی، عفت‌السادات (۱۳۹۹)، واکاوی نظریه انتقادی در گفتمان هنر اجتماعی-سیاسی پست‌مدرن، *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، شماره ۲۵، ۵-۱۶.

هال، جیمز (۱۳۸۰)، *فرهنگ نگارهای نمادها در شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

Harpham, G. G. (1991). *Foucault and the New Historicism*. *American Literary History*, 3(2): 360–375. from URL 9.

Veenstra, J. R. (1995). *The New Historicism of Stephen Greenblatt*: On Poetics of Culture and the Interpretation of Shakespeare. *History and Theory*, 34(3): 174–198. from URL 10.

URL1: http://tarikhirani.ir/fa/news/1914

URL2: https://negarestan.ut.ac.ir/fa/page/6561

URL3: https:// Aga_Khan_Museum-_Toronto,_Canada_-_DS C07 113.jpg

URL4: https://bpimuseum.ir/artists/103

URL5: https://www.cbi.ir/page/2408.aspx

URL6: https://galleryinfo.ir/Artist/fa/863

URL7: https://galleryinfo.ir/Event/fa/3333

URL8: https://www.instagram.com/p/BSg_wJeDEov

URL9: http://www.jstor.org/stable/490057

URL10: https://doi.org/10.2307/2505620.

Honar-Ha-Ye Ziba: Honar-Ha-Ye Tajassomi
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2022.343528.666909

Critical Interpretation of the Reconstruction of Fath Ali Shah's Motifs in Contemporary Iranian Paintings according to "Qajar Court Painting"*

Fatemeh Sadat Masaleh[1], Farideh Afarin[2]**

[1]Master of Art Research, Department of Research, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran.
[2]Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran.

(Received: 10 Jun 2022, Accepted: 27 Jun 2022)

This study aims to address the works of the contemporary period with an approach that includes the motifs of Qajar Court painting and its adaptation to the effect of artistic discourses related to legitimizing the Qajar dynasty, to reveal the extension or rupture of dominant discourses in it. The method used in the research is analytic-comparative. Also, according to the theoretical framework of the research, the approach used in presenting the research is part of Greenblatt's new historicism, which studies the discontinuities within the uniform flow of Qajar court painting and determines the direction of contemporary painting towards it. In general, it can be concluded that contemporary artists, by presenting a new look at the visible forms of the Fath Ali Shah Qajar, on the one hand, by emphasizing the motifs of kings and using it, move towards a process that in some works, follows the visible forms confirming the monarchy. They do not return the Qajar and lead to its rupture as much as possible. But in some other works, by continuing the visible forms of the kings and the Qajar Court painting discourse, they seek the discourse of identity in new interpretation in contemporary painting. In addition, some contemporary artists tend to be in the stream of globalization besides the Qajar court painting. According to the new historicism, we can say that some contemporary paintings with the new Qajar trend look at Qajar history and art in such a way that they bring out the contradictory and sometimes paradoxical parts of Fath Ali Shah. Regardless of this aspect, some artist`s works are in the same orders and visual norms as the Qajar court painting. It can be said that sometimes what did not have a proper place to display in the Qajar period, for example, the realm of folk art in the contemporary period emerges. In this apparition, different effects found in the works of contemporary artists such as Saeed Khazaei and Hamed SadrArhami, and according to Greenblatt, a new text of history is textured. The context of history as a text emerges from the new-gajar-oriented images, some of which are unbroken by the rules and principles of the visual norms of Qajar court painting, and some of which are to some extent broken. In addition, the impact of globalization shows national characteristics by emphasizing examples of specific cultures and art. Therefore, examining the motifs of kings and the structures of royal-ruling power provides a good opportunity to analyze contemporary art by emphasizing this motif and identifying the factors that lead to it. Some works are produced in the contemporary period, which is in line with globalization and post-pop preoccupations. As a result, the history and visual traditions of the Qajar (Shahs) kings in New Qajar art are not in opposition to the globalization of contemporary art, but in the hierarchy of its framework. Just as Fath Ali Shah's motif was the representative of order in the center of Qajar court painting, but, today it becomes the sign of pluralism.

Keywords
New Historicism, Fath Ali Shah, Contemporary Art, Qajar Court Paintings.

Citation: Masaleh, Fatemeh Sadat; Afarin, Farideh (2023). Critical Interpretation of the Reconstruction of Fath Ali Shah's Motifs in Contemporary Iranian Paintings according to "Qajar Court Painting", *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(1), 105-117. (*in Persian*)

* This article is extracted from the first author's art research master thesis, entitled: "Critical interpretation of king's motifs in Qajar court painting and Iranian contemporary art according to new historicism approach" under the supervison of the second author at the Semnan university.

** Corresponding Author: Tel: (+98-912) 6530776, E-mail: f.afarin@semnan.ac.ir