انحراف چشمان در چهره‌پردازی‌های صنیع‌الملک

فواد نجم‌الدین *

چکیده

پژوهش حاضر به یافتن پاسخی برای توضیح انحراف بیرونی قابل توجه چشمان در چهره‌پردازی‌های ابوالحسن‌خان غفاری ملقب به صنیع‌الملک می‌پردازد. نظر به اهمیت مسأله سبک‌شناسی آثار و تأثیر سنت پیکرنگاری درباری زند و قاجار بر آثار هنرمند، ابتدا ویژگی‌های آثار صنیع‌الملک از این منظر مورد بررسی قرار گرفته است و سپس فرضیه‌ها یک به یک طرح و بررسی شده‌اند؛ اینکه انحراف بیرونی چشمان حاصل تکرار سنت، شبیه‌سازی واقعیت چهره، زیبایی‌شناسی وجنات همایونی پادشاه و یا قلم شوخ و جسور هنرمند، یا حتی خطای فنی بوده باشد، یا آنکه عامدانه از سنتی اروپایی اقتباس شده باشد. نهایتاً حاصل یافته‌ها و تحلیل‌ها، دو فرضیه یا ترکیبی از آن‌ها را مستحکم‌تر نشان می‌دهد؛ این که انحراف چشمان حاصل ترکیبی از ضعف تکنیک و برخی چهارچوب-های سبکی حاکم بر آثار اوست و تأثیر انکارناپذیر سنت پیکرنگاری درباری؛اصولاً چشمان را در آثار او بسیار مشخص‌تر و آشکارتر ازنقش چشمان در نقاشی عینیت‌گرای متأثر از غرب ساخته است. و دیگر اینکه صنیع‌الملک طی سفر خود به ایتالیا احتمالاً با شمایل‌نگاری‌های پیشارنسانسی آن دیار روبرو شده و با الهام از ویژه گی چشمان این آثار که با رویکردی قراردادی دارای انحراف ترسیم شده‌اند، همین قاعده را در آثار خود نیز مرئی داشته است. پژوهش حاضر از نوع بنیادی است و با روش توصیفی تحلیلی به بررسی نمونه‌های تصویر شده به قلم هنرمند پرداخته است.

واژگان کلیدی: ***چهره‌پردازی، صنیع‌الملک،انحراف چشم،هنر قاجار، پیکرنگاری درباری***

---

*عضو هیأت علمی دانشگاه علم و فرهنگ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

بررسی مجموعه آثار چهره‌پردازی ابوالحسن‌خان غفاری یا صنیع‌الملک، جذابیت‌های فراوان این قلم مؤلف و صاحب سبک را بر بیننده آشکار می‌سازد؛ اما تدقیق و توجه به این چهره‌ها نکته بسیار ویژه‌ای را نیز در آثار او مشهود می‌سازد: اینکه در غالب چهره-پردازی‌های او انحراف مشهودی در چشمان اشخاص موضوع چهره‌پردازی به چشم می‌خورد. آیا این انحراف مشهود را می‌توان امری تصادفی دانست؟ خیر. از میان چهره‌پردازی‌های درج شده در تنها مجموعه مدون آثار او در کتاب یحیی ذکاء، چنانکه در ادامه مقاله بحث شده است، درصد معناداری از چهره‌ها حائز این ویژگی هستند که همین مقدار برای توجه به مسأله و انجام پژوهشی دقیق در این حیطه کفایت می‌کند.

پژوهش‌های فراوانی در باره هنرمندان و نقاشان عهد قاجار ایران در داخل و خارج از کشور انجام گرفته که به نحوی نامی از ابوالحسن‌خان غفاری به چشم می‌خورد. بخشی از این پژوهش‌ها با محوریت ترسیم وقایع بر محور تاریخ و رویکرد زندگی‌نامه‌ای تدوین شده است، برخی به مسأله عکاسی و برخی نیز مشخصاً به چهره‌پردازی عهد قاجار پرداخته‌اند. اما در این میان اندک می-توان پژوهش‌هایی یافت که به معنای حقیقی به بررسی سبک‌شناسی و فنی آثار هنرمندان این دوره و خصوصاً شخص ابوالحسن-خان غفاری (صنیع‌الملک) پرداخته باشد. در میان پژوهش‌های منتشر شده در دسترس، دو مقاله لیلا دیبا (Diba L. , 2013) و (Diba L. S., 2012)، کتاب چهره‌های قاجاری اثر جولین رابی (رابی، ۱۹۹۸) و تا حدودی اثر مفصل مرحوم یحیی ذکاء در باره آثار صنیع‌الملک (ذکاء, ۱۳۸۳) نمونه‌های مناسبی از این بررسی فنی هستند.

با وجود دقت این منابع و همچنین برخی منابع دیگر، در هیچ مقاله‌ای به اشاره مستقیمی به حالت عجیب چشمان در چهره-پردازی‌های صنیع‌الملک که بخش اعظم آثار او را تشکیل می‌دهد به چشم نمی‌خورد. با این وجود انحراف چشمان در چهره‌پردازی-های صنیع‌الملک چندان آشکار و متعدد است که ناگزیر بیننده را به سوی پژوهش و یافتن دلیل یا مجموعه‌ای از دلایل برای توضیح آن هدایت می‌کند.

کوشش برای پاسخ به این پرسش، فرضیه‌های متعددی را طرح می‌کند که بررسی هریک ضمن نزدیک شدن به پاسخ، ما به را به فرضیات دیگری رهنمون می‌سازد. در این پژوهش فرضیه‌ها به دو بخش قابل تقسیم است:

۱) فرضیاتی که به نحوی مسأله ترسیم این‌چنینی چشمان را غیرعامدانه توصیف می‌کند و آن را از سر اتفاق، واقعیت انحراف چشمان اشخاص، نقصان چشمان شخص صنیع‌الملک یا مشکلات فنی هنرمند در تصویر چهره می‌داند.

۲) فرضیاتی که این امر را عامدانه تعریف می‌کند و آن را حاصل **تعمیم حالت چشمان خاندان پادشاهی به دیگر اشخاص، تمسخر و استهزاء، آموزه‌های حاصل از سفر به اروپا** و یا **تأثیر سنت پیکرنگاری زند و قاجار** معرفی می‌کند.

پژوهش حاضر در ابتدا ضمن معرفی مختصری از آثار و زندگی هنرمند به بررسی ویژگی‌های سبک‌شناختی آثار هنرمند و تأثیر سنت گذشته بر آثار می‌پردازد و سپس با معرفی مسأله انحراف چشمان، یک به یک فرضیه‌های مطرح، مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌گیرد.

تصویر ۱: خودچهره‌پردازی؛ صنیع‌الملک

ابوالحسن‌خان غفاری

میرزا ابوالحسن‌خان غفاری کاشانی ملقب به نقاشباشی و بعدها صنیع‌الملک، (۱۲۲۹ ـ ۱۲۸۱ق.) بی‌شک یکی از کلیدی‌ترین شخصیت‌های چهره‌پردازی و نقاشی عهد قاجار است. این اهمیت صنیع‌الملک از چند وجه اعتبار می‌یابد؛ با توجه به دوران نسبتاً بلند سلطنت یکصد و سی ساله خاندان قاجار بر ایران (۱۲۰۹ـ ۱۳۴۳ ق.)، طبعاً ظهور و بروز تغییرات اساسی در ذائقه و پسند هنری دربار و به تبع آن تغییر در ذائقه اجتماعی امری طبیعی است (رابی، ۱۹۹۸). اما صنیع‌الملک در مرکز این تغییر قرار دارد و اتفاقاً روابط و آثارش نماینده این هردو ذائقه هنری و سیر گذار از نخستین به دومین است. صنیع‌الملک از یک سو به گواهی سرمشق موشّح مورّخ ۱۲۴۵ق. شاگرد مهرعلی میرزای اصفهانی، نقاش دربار فتحعلیشاه قاجار (۱۱۷۶ ـ ۱۲۱۳ ق) است (ذکاء، ۱۳۸۳) و از این استاد چهره‌نگاری که سنت چهره‌نگاری درباری زند و قاجار را از اسلاف فرنگی‌سازی چون محمد زمان (قرن ۱۱ ق.)، میرزابابا(۱۱۹۹ـ ۱۲۲۵ق.)، محمدصادق و علی‌اشرف و دیگران به میراث می‌برد، فنون هنر سنتی ایرانی را فرا گرفت. اما در عین حال ابوالحسن غفاری از نخستین هنرمندانی بود که برای آموختن فنون صنایع ظریفه به اروپا و مشخصاً ایتالیا فرستاده شد و طی یک دوره (بنا به احتمال از ۳ تا ۶ ساله (ذکاء، ۱۳۸۳) کمابیش با اصول طراحی و نقاشی و چاپ آشنا شد(در ادامه به کیفیت

آموخته‌های او خواهیم پرداخت). به این ترتیب او با بازگشت به وطن، امکاناتی متناسب با ارضای ذائقه طبقه متجدد ایرانی را با خود به همراه آورد. البته صنیع‌الملک در نمایندگی این رویکرد نو تنها نبود و تغییر ذائقه هنری اجتماع به سمت تجدد را می‌توان در استقبال از هنرمندان دیگری چون علی‌اکبرخان مزین‌الدوله و ابوتراب غفاری و کمال‌الملک مشاهده کرد، خاصه آنکه مزین‌الدوله که کاملاً سنت اروپایی را پیش گرفته بود، مدتی به ناصرالدین شاه جوان، مشق نقاشی می‌داد. (مزیّن)

از سوی دیگر، نفس انتخاب او به سمت نقاشباشی دربار (۱۲۶۶ یا ۶۷ ق) و تأسیس مجمع‌الصنایع به دست او (حدود ۱۲۶۹ق) که شامل همه هنرهای نقاشی، باسمه، گراوور و عکاسی می‌شده است (ذکاء، ۱۳۴۲)، اهمیت و حساسیت جایگاه و مقام او را در دوران گذار مشهودتر می‌سازد.

فارغ از این مقارنه زمانی که به نحوی انکارناپذیر صنیع‌الملک را در مرکز توجه و پژوهش در باب تغییر ذائقه رسمی و استقبال حاکمیت رسمی ایران از هنرهای نو قرار می‌دهد، شاید کلیدی‌ترین نکته را در این تغییر ذائقه بتوان در ورود عکاسی به ایران و تأثیر آن بر چهره‌پردازی درباری مشاهده کرد. روشن است که در یک سر این سیر گذار، چهره‌پردازی‌های متعددی از مهرعلی و میرزابابا و دیگران، و در سر دیگر، چهره‌هایی کاملاً منطبق بر اصول واقع‌نمایی نقاشی غربی اثر کمال‌الملک و دیگران قرار دارند. حضور و نقش صنیع‌الملک و سفرهای خارجی ناصرالدین شاه و تجددخواهی و ورود عکاسی و دیگر مظاهر هنر جدید به ایران، همگی در میان این بازه تاریخی قرار گرفته‌اند. هدف این پژوهش آن نیست که نشان دهد کدام یک از این وقایع یا وقایع دیگر، ریشه اصلی تغییر، و علت پدید آمدن دیگر وقایع است. اینکه آیا ورود عکاسی اساس است و سپس زمینه تجددخواهی در نقاشی پدید می‌آید؟ یا آنکه اصولاً ناصرالدین‌شاه آگاهانه برای اعمال نمادین قدرت خود به سوی ابزار متجدد و نوگرای عکاسی متمایل می‌شود؟ پاسخ هرچه باشد، نکته مورد نظر این پژوهش آن است که پیوند میان عکاسی و به تبع آن شبیه‌سازی و چهره‌پردازی واقع‌نما با تغییر سنت زیبایی‌شناختی جامعه درباری ایران و نقش کلیدی صنیع‌الملک در این تغییر انکارناپذیر است.

ویژگی‌های سبک‌شناختی آثار صنیع‌الملک

بنابرآنچه ذکر آمد، کمابیش، می‌توان تمامی ویژگی‌های دو سر سیرگذار مذکور، یعنی طیفی متشکل از آثار مهرعلی، تا شبیه‌سازی و چهره‌پردازی واقع‌نمای کمال‌الملک و مزین‌الدوله را در آثار صنیع‌الملک بازشناسی کرد. لذا بررسی آثار او می‌تواند تصویری قابل قبول از اجزای این طیف گذار به دست دهد.لازم به تذکر است که بنا بر هدف پژوهش در این مقال تنها به آثار چهره-پردازی او اشاره خواهد شد.

تصویر ۲: چهره‌پردازی محمدشاه قاجار؛ صنیع‌الملک؛ ۱۲۵۸ق

تصویر ۳: چهره‌پردازی محمدشاه قاجار؛ صنیع‌الملک؛ ۱۲۶۰ق

آثار پیش از سفر به ایتالیا

میرزا ابوالحسن خان در ابتدا کاملاً در بستر سنت تصویرگری زند و قاجار آموزش می‌بیند و لذا آثارش کاملاً در این چهارچوب تعریف می‌شود. از این رو ویژگی‌های این سنت در چهره‌پردازی و پیکرنگاری آثار این دوره او کاملاً قابل بازشناسی است؛ در تصویر نیمتنه رنگ روغنی محمدشاه قاجارموشّح به تاریخ ۱۲۵۸ق (تصویر۲)، از انتخاب حالت موضوع که با زاویه‌ای بسیار اندک از روبرو به بیننده می‌نگرد، تا آرمانی سازی بینی، ریش و چشمان و ابرو و شیوه سایه‌پردازی مستقل هر جزء تصویری، همگی نشانه‌هایی است که نظام تصویری این اثر را به نظام تصویری سنت پیکرنگاری درباری زند و قاجار و خصوصاً استادش مهرعلی میرزا ارجاع می‌دهد. در پیکره دیگر محمدشاه به تاریخ سنه ۱۲۶۰ق (تصویر۳) نیز همین نظام آشکار است با این تفاوت که تکنیک آبرنگ، رنگ‌های درخشان‌تری فراهم آورده است که کمابیش اثر رنگ‌گذاری نسبتاً خالص نگارگری ایرانی را می‌توان در آن بازشناخت. به نحوی که اصولاً سایه‌ها چندان قوی نیست و اگر هم سایه تصویر می‌شود، درواقع رنگ‌های مکمل نقشی درسایه پردازی ندارند و تنها سیاه است که به رنگ ها افزوده می‌شود. این ویژگی پس از دوران سفر به ایتالیا تا حدودی تعدیل می‌شود و لذا سایه‌پردازی طبیعی‌تر به نظر می‌رسد.

آثار پس از بازگشت از ایتالیا

جزئیات چندانی از چند و چون سفر ابوالحسن‌خان غفاری به ایتالیا در دست نیست. اما می‌دانیم که او طی این دوران در فنون نقاشی و چاپ آموزش دیده و از موزه‌ها و مراکز فرهنگی آن دیار دیدار داشته است. تأثیر آموزش این دوران بر آثار پس از سفر او کاملاً مشهود است؛ تسلط او بر طراحی چهره و کمابیش در پیکره افزون شده. فهم او از به‌هم‌پیوستگی فضا، ژرفا و نور کامل‌تر است و حتی در رنگ‌گذاری آبرنگ او نیز می‌توان پیشرفت قابل ملاحظه‌ای مشاهده کرد. در چهره آبرنگی فرخ خان امین‌الدوله متعلق به ۱۲۶۸ق (تصویر۴) نخستین سال‌های پس از بازگشت، رنگ‌های تشکیل دهنده تصویر چهره بسیار پخته‌تر و استادانه‌تر ترکیب شده‌اند. به نحوی که می‌توان تصور تقریباً کاملی از موضع منابع نور چهره به دست آورد. مهارت در سایه‌پردازی و فرم کلاه نیز به خوبی از شکل فیزیکی سر و ماهیت سه‌بعدی آن حکایت می‌کند. لذا می‌توان گواهی داد که سفر ایتالیا تسلط و مهارت او را بر تکنیک و طراحی نسبتاً افزایش داده است.

لیکن در عین حال نکاتی را نیز می‌توان در آثار پس از سفر مشاهده کرد که نشان از بقای تأثیر چهارچوب‌های هنر سنتی بر آثار او را گواهی می‌دهد؛ چه در آثار آبرنگی و چه در آثار رنگ روغنی، هنوز حاکمیت کامل با طراحی است. به این معنا که خطوط همچنان اصلی‌ترین عناصر شکل‌دهنده فرم‌ها هستند. تقریباً در جایی از آثار نیست که بتوان گفت فرم با حاکمیت لکه‌رنگ‌ها تشکیل شده و در همه‌جا عنصری که فرم‌ها را از یکدیگر مجزا می‌کند و یا به مخاطب اجازه بازشناسی فرم‌ها را می‌دهد، خط است. البته باید به این نکته نیز توجه داشت که این ویژگی تنها به پس‌زمینه‌ی سنتی او باز نمی‌گردد و شاید بتوان این خاصیت را به منطقه آموزش و بازدید او نیز مرتبط دانست. او برخلاف مزین‌الدله و کمال‌الملک که بعدها به مهد هنری و فرهنگی اروپا، یعنی پاریس سفر کرده بودند، در ایتالیا دوره دید و لذا شاید چیرگی تمایلات جنوب اروپایی و سیطره فرم بر رنگ را نیز بتوان در این ویژگی‌های آثار او دخیل دانست. اما به هر روی نحوه فضاسازی چندان رنگی از شیوه کیارسکورو و تیره‌وش‌پردازی فضا ندارد. همچنین در طراحی کلی هنوز ویژگی‌هایی به چشم می‌خورد که تفسیر آن کمی مشکل است. همین خصایص آثار پس از سفر او (به همراه توجه مستقل او به شیوه‌های سنتی در آثار روایی‌تر مانند هزار و یک شب و تک‌نگاره‌های داستانی) است که توصیف‌های خاصی را از آثار او پدید آورده است. در یکی از مورد توجه‌ترین ارزیابی‌ها از آثار او، از زبان یحی ذکاء (۱۳۸۳) چنین می‌خوانیم:

> *«به هر سان، روی هم رفته، صنیع‌الملک در طراحی و رنگ‌آمیزی و ترکیب بندی و انتخاب موضوع (سوژه) اصالت و ایرانی بودن خود را فراموش نکرد و با آنکه از شیوه‌های هنر غربی بسی چیزها آموخته بود، هیچ گاه خود را در برابر آن نباخت و شخصیت هنر خود را زبون آن نساخت. همین اصل است که به نظر ما، محل و موقع او را در میان هنرمندان سده اخیر ایران مشخص و متمایز می‌سازد و مقام و عزت هنریش را در نظر دوستداران نقاشی اصیل ایرانی بالا می‌برد.»*
> (ذکاء، ۱۳۸۳)

این قلم با توصیف اولیه‌ای که ذکاء از آثار صنیع‌الملک ارائه داده همنوا است؛ با این تفاوت که مرحوم ذکاء در تفسیر چرایی این ترکیب، احتمالاً از سر گرایش‌ها و تمایلات ملی‌گرایانه، تلفیق میان عناصر سنت و اصول هنر اروپایی را در آثار صنیع‌الملک، به اصالت و نظر بلند هنرمند تفسیر کرده است. لذا مدعیات این توصیف را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد:

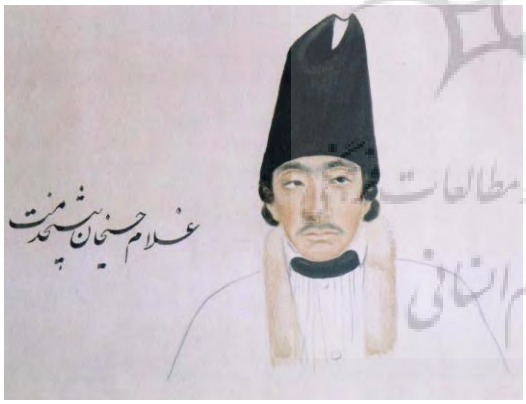
۱) *تلفیقی از عناصر سنت پیکرنگاری درباری زند و قاجار و نگارگری ایرانی با اصول هنری حاکم بر هنر اروپا در آثار صنیع‌الملک مشهود است*
۲) *دلیل این تلفیق، اصالت و نگاه اصیل هنرمند است.*

حقیقت آن است که مدعیات بخش نخست، کاملاً در آثار ملموس است و در صحت آن مناقشه‌ای نیست. لیکن، گزاره مربوط به بخش دوم را باید قضاوت شخصی او در باره آثار صنیع‌الملک دانست؛ برای تأیید گزاره ذکاء احتمالاً باید شواهدی از تسلط صنیع الملک بر طراحی فیگور انسان، و سپس تغافل عامدانه از این اصول را مشاهده کنیم. اما در مقابل، شواهد برای باور به ضعف نسبی او در طراحی قوی‌تر است و باور این قلم نیز آن است که شواهد موجود به نفع پذیرش ضعف نسبی او در دریافت و فراگیری اصول طراحی غربی غلبه دارد؛ نمونه‌های فراوان سیاهقلم‌های چاپی که با تکنیک ترام وارونه روی سنگ ایجاد شده‌اند، نشان می‌دهد که او به چه پایه توانسته فنون چاپ را دریابد. اما در طراحی حدیث دیگری حاکم است. در همان تصویر امین‌الدوله و البته در نمونه-های مشابه دیگر، می‌توان دید که فهم نقاش هنوز نتوانسته فضا و فرم را یک مجموعه یکپارچه دریافت کند؛ اجرای چهره استادانه است، اما تناسب آن با پیکره رعایت نشده است. اصولاً در آثار او پیکره ها به نسبت سر، بزرگ‌تر از معمول ترسیم می‌شوند. پیکره در پرداخت رنگ و سایه نتوانسته به یک حجم فیزیکی تبدیل شود و به شدت تخت مانده است. نقاش همچنان در ایجاد رنگ‌های سایه‌وش با استفاده از مکمل‌ها ناتوان است و هر جزء (مانند پاچه شلوار امین‌الدوله) با رنگ خالص گل‌بهی تصویر و سپس برجسته-نمایی شده است. و خصوصاً دستان و پاها کاملاً در سیطره سنت پیشین است. دستان به هیچ روی نتوانسته حجم خود را نشان دهد و به دست پیکره محمدشاه که پیش از سفر او ترسیم شده شبیه است.

نباید فراموش کرد که به تخمین ذکاء سفر او به ایتالیا بین سه تا چهار سال به طول انجامیده و برای کسی که سی سال در سنتی دیگر قلم زده بسیار بعید است که در کنار فراگیری مسائل فنی چاپ و احتمالاً زبان و فرهنگ ایتالیا توانسته باشد به فهم کاملی از مفهوم طراحی غربی دست یابد.

خصوصاً در آثار روایی که ترکیب پیکره‌ها و ترسیم حالات متنوع و تنظیم آن‌ها در یک مجموعه و فضای واحد نیازی اساسی است،

تصویر ۴: فرخ خان امین الدوله؛



تصویر ۵: غلامحسین‌خان پیشخدمت؛ صنیع الملک

عدم توانایی نقاش آشکارتر می‌شود. غرض آنکه همچنان می‌توان به روشنی تلفیق هر دو سنت را در آثار او دید، اما در تفسیر این تلفیق، میان دو گزینه تلفیق عامدانه و یا تلفیق از سر شناخت ناکافی هنر غربی و بقای سیطره فضاسازی سنتی، شواهد به نفع گزینه دومی قویتر است. لیکن همین تفسیر ذکاء در اکثر مقالات ایرانی متأخر که به نحوی به آثار و هنر صنیع‌الملک پرداخته‌اند، مبنای ارجاع و تفسیر قرار گرفته است. (حسینی)

معمای انحراف چشمان

عنوان نقاشباشی، صنیع‌الملک و رئیس دارالصنایع، همه عناوینی است که به نوعی وظیفه مهم او را در ترسیم رسمی تمثال و شبیه درباریان در قالب‌های مختلف التزام می‌کند. خصوص آنکه ریاست و نظارت بر روزنامه دولت علیه ایران، و مسؤولیت مستقیم او در تهیه تصاویر این روزنامه نهایتاً موجب پدید آمدن حجم سترگی از چهره‌پردازی‌های فردی و گروهی در میان آثار او شده است. از این میان برخی از آثار با تکنیک موسوم به سیاهقلم و به قصد چاپ تصویر شده‌اند، برخی آبرنگ و برخی محدودتر نیز با ابزار رنگ روغنی پدید آمده‌اند. همه چهره‌پردازی‌ها کمابیش با دقت و پرداخت فراوان ترسیم شده و در همان زمان نیز مورد توجه و تأیید درباریان بوده است.

در میان مجموعه آثار گردآوری شده صنیع‌الملک در کتاب ذکاء که مفصل‌ترین مجموعه از آثار او را تشکیل می‌دهد، با احتساب مشکلات تفکیک بین تک چهره‌ها و دیگر آثار، ۳۱ چهره سیاهقلم (یعنی تکفام قلمی)، ۳۹ اثر تکچهره رنگین و طراحی (آبرنگ یا مداد بر روی کاغذ) و ۸۴ چهره در میان آثار پیکرنگاری گروهی تالار نظامیه به چشم می‌خورد. فی‌الواقع صرف وجود گنجینه‌ای شامل بیش از یکصد و پنجاه چهره‌پردازی که برخی نیز چند چهره از یک شخصیت واقع است و همگی از روی موضوع زنده و واقعی و به دور از خیال‌پردازی ترسیم شده است، برای تحریک حس کنجکاوی کفایت می‌کند.

اما مهمترین نکته‌ای که پرسش اصلی این پژوهش را پدید آورده، معمای چشمان این چهره‌هاست؛ فارغ از چهره‌های گروهی تالار نظامیه، در میان ۷۰ تکچهره، ۲۳ چهره با چشمانی دارای انحراف عموماً بیرونی ترسیم شده‌اند! در این میان برخی چهره‌ها به شکل تمام رخ و از روبرو نیست و به همین دلیل از دایره شمارش خارج شده است. همچنین در ارزیابی تقارن چشمان، تنها هنگامی انحراف را شمرده‌ایم که میزان انحراف آن از حالت اتفاقی و جزئی که ممکن است هنگام طراحی حادث شود، بیشتر بوده است. به این معنا اگر آمار فوق را به نفع سختگیری در شمارش تعدیل کنیم، نتیجه نهایی بیش از ۵۰درصد آثار را در بر خواهد گرفت و این آمار آنقدر معنادار و تعجب برانگیز هست که بررسی چونی و چندی این وِیژگی در چشمان آثار صنیع‌الملک انجام پژوهش حاضر را موجه سازد. لازم به ذکر است که گسترش شمارش چهره‌ها به آثار تالار نظامیه نیز اگر آمار را به نفع تعداد موارد انحراف چشم افزایش ندهد، از مقدار آن نخواهد کاست. البته باید این نکته را نیز افزود که از میان آثار دارای انحراف، ۸ اثر، یعنی بیش از ۳۰درصد نمونه‌ها نسبتاً انحراف خفیف‌تری نسبت به دیگر نمونه‌ها دارند.

اتفاق و تصادف؟

اما چرا چنین است؟ آیا صنیع‌الملک از این ویژگی آثارش خبر داشته است؟ آیا ممکن است این تعداد از نمونه‌ها همگی بر مبنای خطای طراحی پدید آمده باشند؟ تعدد نمونه‌ها باور به اتفاقی بودن این ویژگی را در آثار، تا حدودی کمرنگ می‌سازد. خصوص آنکه او طراح نسبتاً دقیقی است و با توجه به عنوان رسمی و اصولاً رسمیت کار چهره‌پردازی او، محتملاً بروز این تعداد خطا در شغل اصلی او، آن هم در سطح دربار و هنرمندان تراز اول چندان قابل پذیرش نیست.

مشکل پاتولوژیک در چشمان صنیع‌الملک؟

از میان آثار یادشده با ویژگی انحراف چشم، یکی نیز خودچهره‌نگاری هنرمند است که اتفاقاً در این اثر انحراف بیرونی چشمان بسیار واضح تصویر شده است(تصویر ۱: خودچهره‌پردازی؛ صنیع‌الملک). لذا به عنوان یک پرسش ـ هرچند بعید ـ می‌توان چنین طرح کرد که شاید عدم تطابق زاویه نگاه چشمان در این پرتره‌ها حاصل از مشکل دیداری خود هنرمند باشد. لیکن با دو پاسخ می‌توان این پرسش را به سرعت رد کرد:

نخست آنکه اگر مسأله انحراف چشمان هنرمند مسأله‌ای جدی و تأثیرگذار بود، تنها در ترسیم چشمان چهره‌پردازی‌ها آشکار نمی‌شد و در جای‌جای تصاویر با آن روبرو می‌بودیم. اتفاقاً دقت ترسیم نقش جامگان و فرش‌ها در تصاویر متعدد باقی مانده از او، نشان از قدرت درک تصویری بسیار عالی و سالم هنرمند دارد.

اما نکته دیگر که به نحوی در تأیید نکته نخست طرح می‌شود، آن است که اصولاً مسأله انحراف چشمان که عموماً از بدو تولد با انسان همراه می‌شود، خلل جدی در بینایی انسان وارد نمی‌کند، به این معنا که مغز که نمی‌تواند از دو تصویر غیر موازی دریافتی تصویری سه‌بعدی و صحیح تولید کند، به شکل خودکار از همان ماه‌های آغازین دست به حذف تصویر ورودی از کره چشم دارای انحراف می‌زند و چشم ناسالم را از دایره تصویر دریافتی خود حذف می‌کند. به این معنا اتفاقاً اگر کسی مبتلا به چنین عارضه‌ای باشد، دریافت تصویری بسیار نزدیک‌تری به دریافت تصویری تک‌چشمی دوربین عکاسی دارد و احتمالاً در دریافت ژرفانمایی فضا به کارکرد دوربین عکاسی و تصاویر دوبعدی نزدیکی بیشتری دارد. لذا اگر هم صنیع‌الملک به چنین عارضه‌ای مبتلا بوده ، بازهم نمی-

تصویر ۶: چهره ناصرالدین شاه

تواند توجیه چنین ویژگی در تصاویر او قرار گیرد.

انطباق با واقعیت؟

پیشتر هم گفته آمد که تقریباً ورود عکاسی به ایران در ۱۲۶۰ق (ستاری و سلامت، ۱۳۸۹) با مطرح شدن میرزا ابوالحسن‌خان نقاشباشی همزمان شد و نقاشانی از نسل او و پس از او مانند مزین‌الدوله و ابوتراب غفاری و کمال‌الملک، همگی به نحو انکارناپذیری در ثبت تصاویر خود از کمک عکس بهره می‌بردند.لیلا دیبا در مقاله‌ای باعنوان "عکاسی قاجاروپیوندآن باهنرایرانی "به تفصیل نقش عکاسی را در نمایندگی رویکرد متجددانه ناصرالدین شاه و اهمیت بی‌نظیر عکس در ثبت وقایع موثق و لذا قدرت اساسی آن در طرح مسأله واقعیت محسوس و عینی برای نقاشی و دیگر هنرها آشکار ساخته است(2013) . به مدد همین گفته است که می‌توان توضیحی برای چرایی حذف ذائقه سنتی مبتنی بر آثار امثال مهرعلی میرزا و برآمدن و عمومی شدن ذائقه مبتنی بر آثار امثال کمال‌الملک و ابوتراب و غیره به دست آورد. اما نکته دارای اهمیت در این مقال آنکه قطعاً مسأله انطباق با واقعیت عینی و حسی در آثار دوران صنیع‌الملک، مسأله‌ای حیاتی بوده و بالطبع باید فرضیه‌های مورد بحث در چرایی ترسیم چشمان دارای انحراف را نیز در همنوایی و سازواری با این مهم طرح و ارزیابی کرد. چه بسا که اصولاً موضوع آثار، یعنی چشمان شخصیت‌ها دارای چنین ویژگی شایعی بوده است؟ گرچه تصور آن کمی مشکل است، اما این موضوع را نیز می‌توان به عنوان یک فرضیه محتمل مورد بررسی قرار داد.خصوص آنکه در عکس‌های تکچهره فراوان از ناصرالدین شاه (حتی از جوانی) و برادرش ضل‌ّالسلطان (هولستر، ۱۳۸۷) شواهد آشکاری از همین نوع انحراف در چشمان آشکار است. لذا شاید بتوان چنین استدلال کرد که او بی‌غرض هرآنچه می‌دیده تصویر کرده و این گونه عارضه اصولاً امری شایع بوده است؟ (تصویر۶)

برای پاسخ به این پرسش به منابع تاریخ پزشکی ایران مراجعه شد و گزارش معناداری از بروز چنین عوارضی در متون به دست نیامد. مضاف بر اینکه عارضه مذکور عموماً از نواقص ژنتیکی است و ارتباط چندانی با شرایط بهداشتی نامساعد و بیماری‌های مسری شایع آن دوران ندارد. گرچه تشخیص و درمان آن توسط عینک در سال‌های آغازین زندگی می‌تواند از آمار مبتلایان به انحراف چشم بکاهد، اما آمار شیوع بیماری با نمونه تصاویر مذکور انطباق معناداری ندارد. گرچه همین نکته ژنتیکی بودن این عارضه دلیلی برای توجیه ابتلای ناصرالدین شاه و ضل‌السلطان به عارضه انحراف چشمان به دست می‌دهد. همچنین باید دقت داشت که بسیاری از اشخاصی که با این عارضه تصویر شده‌اند، از اعضای خاندان پادشاهی محسوب نمی شوند و همین امر بیش از پیش از اعتبار این فرضیه می‌کاهد.

از سوی دیگر بررسی همین نمونه‌های ارزشمند از تکچهره‌های ناصرالدین میرزا (بعدها ناصرالدین شاه) وانعکاس مسأله انحراف چشمان او در تصویر می‌تواند نکاتی را برای بیننده روشن سازد؛ در آثار جمع آمده در کتاب مرحوم ذکاء، مجموعاً چهار تکچهره از ناصرالدین شاه در سال‌های مختلف تصویر شده است. (تصاویر ۷-۱۰) از این چهار تصویر تنها یکی سالم تصویر شده و سه دیگر دارای انحرافی نسبتاً خفیف هستند. از این سه، تصویر نخست متعلق به ۱۲۶۲ق و دوران پیش از سفر به ایتالیا است و با سبک و سیاق سنتی ترسیم شده است. تصویر دوم آبرنگی و متعلق به ۱۲۷۰ق و پس از بازگشت از ایتالیا است. در این تصویر انحراف نسبتاً آشکارتر است، گرچه هنوز در تناسب با دیگر موارد موجود در تکچهره‌های صنیع‌الملک خفیف محسوب می‌شود. در این تصویر شاه

نسبتاً جوان مستقیماً به بیننده خیره شده و به سبک حالت عکس‌های آن زمان بر صندلی جلوس کرده است. در تکچهره دیگر به سال ۱۲۷۳ق، شاه مجدداً با همان شمایل و حالت بر صندلی جلوس کرده و به روبرو (بیننده) خیره شده است. با این تفاوت که انحراف کمی خفیف تر است و برای یافتن آن باید کمی درنگ کرد، و مهم‌تر آنکه چشم دارای انحراف جابجا شده و چشم دیگر ناصرالدین شاه به بیرون متمایل گشته است. توجه به عکس های باقیمانده از چهره شاه (که با عارضه ضل‌السلطان هم منطبق است) نشان می‌دهد که چشم دارای انحراف چشم راست شاه (در تصویر چشم سمت چپ) است و در اثر سال ۱۲۷۳ق، این چشم سالم و دیگری به بیرون متمایل شده است. و در تصویر چهارم که به سال ۱۲۷۴ق، تصویر شده، چهره شاه به چپ خود متمایل شده و مانند برخی از پرتره های عکاسی شده او ایراد چشمان تعدیل شده است.

از سوی دیگر باقی آثاری که انحراف چشم آشکار یا خفیف داشته باشند و در عین حال از اشخاصی خارج از خاندان سلطنتی باشند، همگی به سال‌های پس از سفر صنیع‌الملک تعلق دارند. نتیجه حاصل از این نمونه‌ها آن است که گویا سفر او به ایتالیا و خصوصاً سال‌های نخست پس از بازگشت با توجه او به مسأله چشمان تقارن دارد و در ادامه باید به آموخته های او از آن دیار نیز توجه کرد.

نکته دیگری که از بررسی آثار می‌توان دست یافت، نمونه تصویر تکچهره غلامحسین خان پیشخدمت (تصویر۵) است که در میان آثار، شدیدترین درجه انحراف را دارد. شاید تا پیش از مشاهده این تصویر بتوان درباره انحراف حقیقی چشم اشخاص سخن گفت؛ لیکن پس از مشاهده چهره غلامحسین خان و قیاس آن با میزان انحراف دیگر تصاویر می‌توان به ضرس قاطع گفت که این چهره تنها نمونه انحراف پاتولوژیک است که هنرمند به راستی قصد نمایش آن را داشته و حتی در تصویر کردن انحراف چشمان ناصرالدین شاه نیز جانب احتیاط را رعایت کرده است.

زیبایی‌شناسی وجنات خاندان سلطنتی؟

فرضیه ضعیف دیگری نیز قابل طرح است و آن اینکه شاید به تبع انحراف چشم موجود در چهره ناصرالدین شاه و دیگر اعضای خاندان سلطنتی، به نحوی تمایل به همنوایی و همشکلی در تصویر کردن انحراف چشم در چهره‌پردازی‌های درباری پدید آمده باشد؟

تصویر ۷: چهره‌پردازی ناصرالدین میرزا

تصویر ۸: چهره‌پردازی ناصرالدین شاه

اصولاً این فرضیه چندان بعید به نظر می‌رسد که شاید حتی طرح آن هم ساده‌لوحانه باشد؛ لیکن چندان در تاریخ و فرهنگ ایران نمونه‌های اینچنینی به چشم می‌خورد که به نظر می‌رسد بررسی این احتمال نیز محل اعراب داشته باشد. همان بیان مشهور سعدی در دیباچه گلستان بس که «هر عیب که سلطان بپسندد هنر است». بسیار رسوم و آداب خلاف عقل و عرف و چه بسا شرع بوده که به تمایل پادشاهان ایران به عرف بدل شده و سعدی نیز پیش از این گزاره به نقل حدیث یا تمثیل معروف می‌پردازد که «الناس علی دین ملوکهم».

تصویر ۹: چهره‌پردازی ناصرالدین شاه

تصویر ۱۰: چهره‌پردازی ناصرالدین شاه

لیکن در پاسخ به این فرضیه باید به دو نکته توجه کرد؛ نخست آنکه اگر چنین قاعده زیبایی‌شناختی وضع شده بود، نمی‌توانست تنها در آثار صنیع‌الملک تجلی یابد و باید الزاماً در ادبیات و فرهنگ زمان نیز نمونه‌هایی متناظر با این آثار پدید می‌آمد که چنین نشانه‌ای به هیچ روی در دست نیست. همچنین اگر چنین قاعده‌ای حتی در سطح فردی و سبک شخصی او برقرار بود، دیگر مسأله تعدیل چهره ناصرالدین شاه منطقی به نظر نمی‌رسید. به هرروی نه در حوزه‌های جانبی مانند شعر و ادبیات و غیره و نه در آثار دیگر همپایگان چهره‌پرداز مانند کمال‌الملک و مزین‌الدوله انعکاسی دیده نمی‌شود. و از سوی دیگر اگر هم این قاعده‌ای شخصی و زیبایی‌شناختی، یعنی تغییر عامدانه موضع چشمان بر خلاف حالت عینی و واقعی آن در موضوع تصویر باشد، احتمال ارتباط آن با انحراف چشمان خاندان شاهی اندک است.

مسأله فنی؟

تصویر۱۱: ابوالفضل طبیب؛ صنیع‌الملک؛ تصویر سالم (راست) و تصویر وارونه شده (چپ)

از جمله احتمالات مؤثر در پدید آمدن چنین عارضه‌ای می‌توان به مسایل فنی و تکنیکی نیز اشاره کرد؛ چراکه در فرآیند تصویر کردن سیاهقلم‌های چاپی، تصاویر به طور مستقیم بر روی کلیشه سنگی ترسیم می‌شدند و به دلیل استفاده مستقیم کلیشه برای چاپ، برای جلوگیری از وارونه شدن تصویر، هنرمندان تصویر سنگی را اصولاً وارونه تصویر می‌کردند و برای این کار عکس پیش رو را از درون آینه نگاه می‌کردند تا صورت وارونه برایشان ایجاد شود. چنانکه محمدعلی فروغی در نامه‌ای درباره کمال‌الملک این فرایند را مختصراً توضیح داده است (فروغی، ۱۳۷۸) حال این احتمال مطرح است که در این فرایند به خطا چشمان کمی غیرطبیعی تصویر شده باشند و یا آنکه چون اجزای چهره تقارن کامل ندارند، به دلیل وارونه شدن در آینه اصولاً چهره غیرطبیعی به نظر برسد[۱].

اما دو نکته این احتمال‌ها را کمرنگ می‌سازد: نخست آنکه اصولاً این مسأله انحراف چشمان به آثار چاپی سیاهقلم منحصر نیست و در تمامی آثار چهره‌پردازی صنیع‌اللمک، حتی چهره‌پردازی‌های گروهی تالار نظامیه که با رنگ روغنی تصویر شده مصداق دارد. لذا اگر این عارضه به دلیل مسأله فنی چاپ پدید می‌آمد تنها در سیاهقلم‌های چاپی ظاهر می‌شد. و نکته دیگر آنکه حتی در باره آثار چاپی نیز چنین حکمی صادق نیست. نمونه تصویر ۱۱ وارونه شده چهره پردازی ابوالفضل طبیب که انحراف چشمی آشکار دارد، در کنار تصویر اصلی درج شده است. در این نمونه واضح است که در شرایط وارونه نیز همان قدر انحراف چشمان جلب نظر می‌کند.

[۱] توجه به این نکته را مدیون تذکر عالمانه دکتر محسن مراثی هستم.

تصویر ۱۲: مجلس خلعت پوشان شاهزادگان مظفرالدین میرزا و کامران میرزا

تصویر ۱۳: شاهزاده سلطان‌حسین میرزا جلال‌الدوله

نگاه شوخ و استهزاءگر

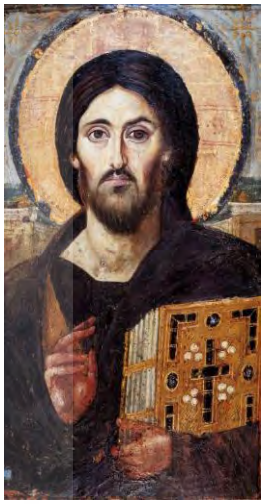
پیش از آنکه به اصلی‌ترین فرضیه‌های این پژوهش و بررسی دقیق آن وارد شویم، لازم است اشاره‌ای نیز به تفسیر کلی ذکاء از آثار و چهره‌پردازی‌های صنیع‌الملک داشته باشیم؛ ذکاء در پایان بخش بررسی آثار صنیع‌الملک هنگام اشاره به نمایش ویژگی‌های شخصی و حالات و روحیات اشخاص در آثار صنیع‌الملک، او را نقاشی معرفی می‌کند که با نگاه تند و انتقادی خود، گاه تا مرز نمایش درونیات و صفات اخلاقی انسان‌ها و استفاده از تیغ تند نقد در قالب قلم پیش می‌رود. (ذکاء، ۱۳۸۳) گرچه ذکاء هیچ اشاره‌ای به حالات چشمان در این آثار ندارد، اما با تعمیم گفته او به حالات چشمان می‌توان این فرضیه را نیز مطرح کرد که حالت چشمان در آثار ممکن است به قصد سخره و نقد اشخاص ترسیم شده باشد.

شاید پژوهشگری ناآشنا به وضعیت فرهنگی و اجتماعی عهد قاجار چنین تصور کند که اگر نقاش به ترسیم حالات اشخاص دست زده، پس ممکن است در جاهایی به تمسخر نیز وارد شده و جایگاه و منش صاحب تصویر را به سخره گرفته باشد؛ اما نگاهی دوباره به جایگاه و معنای پادشاهی در نظام ارباب و رعیتی عهد قاجار (خصوصاً پیش از انقلاب مشروطه) و تعریف پادشاه به عنوان ظل‌الله، نظامی سلسله‌مراتبی را در مالکیت و حاکمیت پدید می‌آورد که هر رعیتی نسبت به ارباب مستقیم خود و اربابان بالاتر که حاکمان را تا رأس هرم و شخص شاه تشکیل می‌دهد، در وضعیتی بسیار فروتر قرار می‌دهد و حیات و ممات او را در گرو رضای ارباب

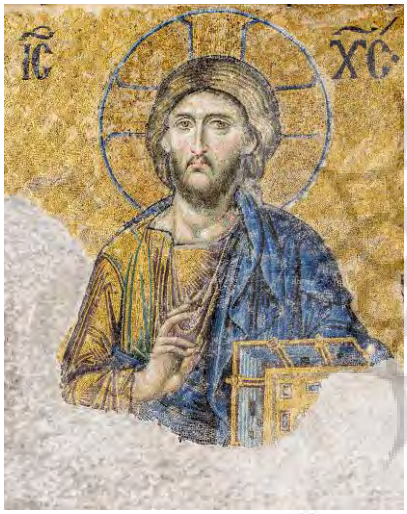
تعریف می‌کند(Abrahamian, 2008) . در چنین نظامی که در قالب ایده‌ئولوژیک هم از سوی قوه حاکمه تقویت می‌شود، تصور آنکه نقاشی (هرچند صاحب‌منصب) جسارت تمسخر پادشاه، شاهزادگان و یا صدراعظم و دیگر زعمای مملکت را داشته باشد و در تصویر کردن ایشان چشمانشان را چنین نابسامان تصویر کند، حقیقتاً دور از پذیرش و باور خواهد بود.

سوغات سفر ایتالیا؟

در بررسی فرضیه‌های پیشین به این نتیجه رسیدیم که دلیل این گونه تصویر کردن چشمان هرچه باشد، در سال‌های پس از بازگشت از ایتالیا صورت عمومی گرفته و در تصاویر اشخاصی خارج از خاندان پادشاهی ظاهر شده است. از سوی دیگر گرچه به ضرس قاطع دیگر همپایگان ایرانی او چنین قاعده‌ای را در آثارشان ندارند، اما بررسی شواهد مشابه در فرهنگ تصویری مغرب زمین نیز خالی از منطق نخواهد بود[۲].



تصویر ۱۴: چهره مسیح در قامت پادشاه جهان؛ قرن ۶ میلادی؛ دیر قدیسه کاترینه در کوه سینا ـ



تصویر ۱۵: موزاییک چهرمسیح؛ قرن ۶ میلادی؛ دیر آپولینار قدیس ؛ راونا

برای بررسی این نکته، ابتدا رسالات اصلی هنر مغرب زمین، یعنی رسالات آلبرتی، داوینچی و وازاری و سپس پانوفسکی که همگی کمابیش فرهنگ رنسانس را موضوع توصیف خود قرار داده‌اند مورد بررسی قرار گرفت. لیکن نشانی از رعایت و توصیف چنین قاعده‌ای به چشم نخورد. اما این موضوع تنها در رسالات است و خودِ آثار حدیث دیگری دارد؛ آشکارترین نمونه از این دست را می‌توان در چهره پیکره داوود نبی اثر میکل‌انجلو یافت. اکنون که تصویر حاصل از تصویربرداری سه‌بعدی پیکره انجام شده، می‌توان با گرداندن مجازی آن در تمامی جهات، به انحراف آشکار چشمان پیکره به سمت بیرون پی برد. البته در کنار این مسأله، نقایص

[۲] به راهنمایی محمدحسین جعفری از چنین قاعده‌ای در چهره‌پردازی‌ها باخبر شدم.

آناتومی دیگری نیز در پیکره قابل مشاهده است که به نظر بیشتر مفسرین، عامدانه و به هدف افزودن به زیبایی‌شناسی سه‌بعدی اثر تعبیر شده است (Saad Shaikh & Leonard-Amodeo, 2005 February). در کنار آن می‌توان به نمونه‌های نسبتاً قابل توجه چهره‌پردازی‌ها در سنت انگلیسی قرن شانزده نیز اشاره کرد که البته چندان معنایی برای آن نیافتم. اما نمونه‌های نظام‌مندتری را می‌توان در فرهنگ بیزانس و معادل زمانی آن در راونا در رم غربی یافت که چهره قدیسین، خصوصاً مسیح با چشمانی با انحراف عموماً حساب شده ترسیم شده‌اند؛ برخی این شکل انحراف را به تقسیم نگاه مسیح، یکی به دنیا و یکی به آسمان و رحمت الهی تعبیر می‌کنند و عموماً نیز برای تقویت دلایل خود به توجه خاص نقاشان این دوران به مرکزیت دایره تشکیل دهنده کل سر، در نقطه میان دو چشم تکیه می‌کنند که این موضوع در کتاب پانوفسکی (Panofsky, 1995) به کمال بحث شده است[۳]. در اینجا نیز مدعیات بر سه بخش است:

۱) *شواهدی مبنی بر تکرار ترسیم چشمان دارای انحراف بیرونی در چهره‌پردازی بیزانس و پیشارنسانس وجود دارد.*
۲) *این انحراف عامدانه و بر مبنای قاعده ترسیم شده است.*
۳) *قاعده مذهبی توجه به دو عالم تبیین‌گر این ویژگی است.*

در این بحث نیز گزاره نخست مورد تأیید و برگرفته از شواهد عینی است و دو گزاره دیگر با تکیه بر دیگر شواهد بر این یافته منتسب شده است. گزاره دوم را شواهدی مانند تکرار نظام‌مند نمونه‌ها می‌تواند تقویت کند. به این معنا هرچه در نمونه‌های مختلف با شیوه‌های اجرای متفاوت این قاعده بیشتر تکرار شده باشد، مدعا قوی‌تر خواهد بود. اما از سوی دیگر توجه به مسایل فنی می‌تواند گزاره را تضعیف کند. مثلاً بخشی از این نمونه‌ها به آثار موزاییکی باز می‌گردد که اصولاً دقت کمتری در اجرا دارند و اگر نمونه‌های مذکور بیشتر به آثار موزاییکی محدود باشد، قاعدتاً تصور اینکه به دلیل زمختی ابزار تولید اثر چشمان به صورت غیر متقارن تصویر شده باشند تقویت می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۳] یافته‌های فوق برآمده از گفتگوی اینترنتی با David Charles Wright-Carr استاد تاریخ هنر دانشگاه Universidad de Guanajuato است.

تصویر ۱۶: چهره پردازی مقبره‌ای؛ فیوم ــ مصر؛ پیش از رواج مسیحیت

تصویر ۱۷: چهره پردازی مقبره‌ای؛ فیوم ــ مصر؛ پیش از رواج مسیحیت

از دیگرسو، با فرض آنکه گزاره دوم پذیرفته شود، تفسیر دینی بودن دلیل آن را نیز باید از طریق بررسی نمونه‌های موجود سنجید. آیا این نمونه‌ها به فرهنگ مسیحیت و وضعیت خاص مرکز آن، یعنی عیسی‌بن مریم (ع) منحصر است؟ بررسی دوباره، جدا از نمونه‌های قدیم‌تر آیین مسیحیت، نمونه‌هایی را نیز از چهره‌های مقابر فیّوم مصر (در دوران سلطه رم پیشامسیحی که با رنگ مومی تصویر شده‌اند) آشکار می‌سازد که می‌تواند فرضیه مسیحی بودن و نمادین بودن این قاعده را بشکند. لذا در جمع‌بندی می‌توان چنین عنوان کرد که:

۱) *تعدد نمونه‌ها، از وجود قاعده‌ای نامکتوب در ترسیم برخی چهره‌ها مبنی بر تصویر کردن نامتقارن چشمان خبر می‌دهد.*

۲) *این قاعده خارج از محدوده نمادپردازی دینی مسیحیت وجود داشته و اگر هم چنین معناپردازی در دوران مسیحیت بر آن افزوده شده، اصالت تاریخی ندارد.*

حال اگر گزاره‌های محتاطانه فوق را بپذیریم، موضوع معمای چشمان در چهره‌پردازی‌های صنیع‌الملک نیز کمی روشن‌تر خواهد شد؛ صنیع‌الملک بر خلاف دیگر هنرجویان فرنگ رفته آن دوران، به جای پاریس به ایتالیا رفته و در آن دیار دوره دیده است. برمبنای گزارش‌های موجود به نسخه‌برداری از آثار آن دیار نیز دست زده که به نقل غلوآمیز برخی تفسیرگران، در این نسخه‌برداری گوی سبقت از اصل آثار برده است. لذا بسیار محتمل است که او در خلال این سفرها و نسخه‌برداری‌ها که البته جزئیات آن به گواهی ذکاء بر ما آشکار نیست (ذکاء، ۱۳۸۳)، با آثار پیشارنسانسی ایتالیا نیز آشنا شده باشد و با توجه به دقتش در مشاهده، به

وجود چنین قاعده‌ای پی برده باشد و دلیل و تفسیر آن را دانسته یا نادانسته به تکرار این قاعده در آثار سال‌های پس از بازگشتش پرداخته باشد.

در باب توجه او به آثار پیشارافائلی و حتی پیشارنسانسی نیز می‌توان دلدادگی او به نقاشی پیکرنگاری درباری زند و قاجار و نزدیکی این شیوه تصویرگری به قواعد هنر پیش از رنسانس مترقی را دلیل قابل توجهی دانست.

اندازه‌های خارج از تناسب؟

اکنون که به نظر می‌رسد به فرضیه‌های نسبتاً محکم تری در پاسخ به معمای چشمان رسیده‌ایم، همچنان می‌توان به نکات مهم دیگری که احتمالاً در نزدیک‌تر شدن به ویژگی چشمان در این چهره‌ها یاری‌رسان هستند توجه کرد؛ انحراف چشمان در تصاویر صنیع‌الملک، نسبتاً از دیگر نمونه‌های ذکر شده آشکارتر است.

برای پاسخ به این پرسش باید به بقایای نگاه سنتی حاکم بر نقاشی صنیع‌الملک رجوع کنیم؛ مقایسه دو تصویر فتحعلیشاه قاجار به قلم مهرعلی‌میرزای اصفهانی، استاد صنیع‌الملک، با پیکره دیگر فتحعلیشاه که به قلم سر رابرت کِر پورتر با رنگ روغنی و شیوه‌ای نزدیک‌تر به نقاشی اروپایی و محتملاً با التزام بیشتر به شبیه‌سازی عینی ترسیم شده است، می‌تواند از وجود قاعده‌ای در ترسیم چشمان با ابعاد نسبتاً بزرگ‌تر پرده بردارد که این یافته با تمامی گفته ها و شنیده ها از اهمیت چشمان در فرهنگ ایرانی نیز تناظر دارد.

نکته اساسی دیگر که از بررسی این دو تصویر و البته بسیاری تصاویر دیگر این دوران و حتی آثار پیش از سفر و آموزش هنر غربی صنیع‌الملک بر می‌آید، نحوه پردازش اجزای چهره است.در تصاویر پیکرنگاری درباری، عموماً مهم‌ترین عناصر چهره از نظر کنتراست و جلب توجه، چشم و دهان و احیاناً ریش است. به این معنا که هنرمند آگاهانه و محتملاً متناسب با اصول زیبایی-شناختی زمان بینی را در حداقل اندازه و با کمترین میزان جلب توجه تصویر کرده است. این قاعده را حتی در نگارگری‌های روایی کلاسیک نیز که پیوند عمیق‌تری با سنت پیوسته نگارگری ایران دارد، می‌توان مشاهده کرد که بینی کمترین میزان اهمیت را در شکل‌گیری تصویر داشته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۱۸: چهره فتحعلیشاه؛ مهرعلی میرزا اصفهانی

تصویر ۱۹: چهره فتحعلیشاه؛ سر رابرت کِر پورتر

اما در مورد صنیع‌الملک و دیگر هنرمندانی که با فرهنگ نقاشی غربی مأنوس شده و به بازنمایی واقعیت عینی التزام یافته‌اند، داستان کاملاً متفاوت است. در این آثار چهره یک واقعیت فیزیکی است که به واسطه انعکاس نور تابیده شده وجود بصری می‌یابد. لذا هیچ جزئی نمی‌تواند از پرداخت و توجه هنرمند مغفول بماند. همین اصل است که به کمال‌الملک اجازه داده کاملاً از سنت پیشین بگسلد و چهره‌های خود را یکسر با اصول و قواعد نویافته تصویر کند. هکذا مزین‌الدوله که نقل شده در شبیه‌پردازی بسیار استاد بود اما خود وقع چندانی به آن نمی‌نهاد و خود بیشتر به منظره‌پردازی و موسیقی و غیره تمایل نشان می‌داد. (معیرالممالک)
به نظر چنین می‌رسد که صنیع‌الملک برای برقراری پیوند میان این اصول و تمایلات پیکرنگاری سنتی دربار، به نوع خاصی از نورپردازی پناه برد که مشکل را حل کند. البته شاید این راه حل تنها مختص او نباشد، چنانکه در برخی پرتره‌های عکاسی شده در سال‌های آغازین ورود این صنعت به ایران، تصاویری با این شیوه نورپردازی به چشم می‌خورد. اما در نقاشی باید اذعان کرد که آثار صنیع‌الملک شاید عمده‌ترین نمونه‌هایی باشد که به این ترفند روی آورده است.
در سوژه‌های صنیع‌الملک عموماً نوری تخت از روبرو دیده می‌شود و سایه تندی خصوصاً فرم بینی را چندان برجسته نمی‌سازد لذا تقریباً تمامی اجزای چهره در یک سطح نسبتاً تخت دیده می‌شوند و سایه‌ها تضاد تندی در چهره پدید نمی‌آورند. از این روست که مهم‌ترین اجزای چهره ،چشمان و دهان خواهد بود. به این ترتیب اگر هم صنیع‌الملک به بزرگ کردن عامدانه چشمان دست نزده باشد، در غیاب تضاد روشنی و تیرگی بینی، چشمان به طور خودبه‌خود بزرگ‌تر از اندازه طبیعی به نظر می‌رسند.
اکنون است که با جمع کردن این دو دسته یافته، یعنی اصولی که او محتملاً از ایتالیا با خود به ارمغان آورده بود، به همراه تمایلات یا تأثیرات ناآگاهانه سنت تصویرگری زند و قاجار، خصوصاً در نورپردازی و تناسبات چهره می‌توان توضیح نسبتاً قابل قبول‌تری برای چشمان دارای انحراف آثار صنیع‌الملک به دست داد.

جمع‌بندی

- بررسی چهره‌نگاری‌های صنیع‌الملک نشان می‌دهد درصد قابل توجهی از چهره‌ها با چشمانی دارای انحراف بیرونی تصویر شده‌اند که با توجه به تعدد آثار می‌تواند عامدانه صورت گرفته باشد.
- صنیع‌الملک هنرمندی آشنا و کمابیش ملتزم به اصول تصویرنگاری غربی است و لذا یافتن توجیهی برای حضور این ویژگی در آثار صنیع‌الملک پیچیدگی و دشواری فراوانی دارد.
- با وجود التزام صنیع‌الملک به واقعیت عینی، شواهد و قراین و گزارش‌های پزشکی و بهداشتی دوران قاجار نشانی از شیوع معنادار انحراف چشمان وجود ندارد و لذا باید دلیل حضور این ویژگی در آثار صنیع‌الملک را در جای دیگری جستجو کرد.
- گرچه صنیع‌الملک چهره خود را نیز دارای انحراف بیرونی چشم ترسیم کرده، اما حتی به فرض صحت چنین ویژگی در چهره او، عارضه فوق نمی‌توانسته دلیل تصویر کردن چشمان به صورت مذکور باشد.

- خاندان سلطنتی (خصوصاً ناصرالدین شاه و برادرش ظل‌السلطان) به عارضه انحراف بیرونی چشم مبتلا بوده‌اند، اما شواهد دیگر، شکل‌گیری یک نظام زیبایی‌شناختی بر مبنای تشبّه به خاندان سلطنتی و ترسیم چشمان دیگر اشخاص با انحرافی شبیه به انحراف چشمان شاه را تأیید نمی‌کند.
- می‌دانیم که گرچه آموزه‌های مدونی در باره ترسیم نمادین چشمان در زوایای غیرطبیعی وجود ندارد، اما شواهد و نمونه-های تصویری از قرن نخست میلادی تا آغاز عهد رنسانس نشان می‌دهد که هنرمندان در مواردی به ترسیم چهره‌هایی دارای انحراف چشم پرداخته‌اند.
- محتملاً صنیع‌الملک که به نسخه‌برداری از آثار هنری در ایتالیا علاقه و دلبستگی داشته به وجود چنین قاعده‌ای پی برده و از آن در آثار بعدی خود بهره برده است.
- درکنار توجه صنیع‌الملک به اصول هنر اروپایی، بخشی از قواعد و سنن نقاشی زند و قاجار در آثار او حاکم باقی مانده است که خصوصاً در نورپردازی و تمرکز بر چشمان و احیاناً بزرگ‌تر تصویر کردن چشمان، خود را آشکار ساخته است.
- ترکیب اصول برآمده از نقاشی ایتالیا با تمرکز رویکرد سنتی بر چشمان موجب تشدید ویژگی فوق در آثار صنیع‌الملک شده است.

لذا در یک نتیجه‌گیری کلی می‌توان دو فرضیه قوی‌تر را چنین ترکیب کرد که اگر هم انحراف چشمان به دلیل ضعف تکنیکی هنرمند در قرینه‌سازی چهره پدید آمده باشد، این ویژگی قطعاً به دلیل حاکمیت نظام تصویری سنتی و در نتیجه بزرگ‌تر تصویر شدن اندازه چشمان در تناسب با دیگر اجزای چهره تقویت شده است و از سوی دیگر، در آن دسته از منابع تصویری که منبع الهام و هنرآموزی صنیع‌الملک از سنت هنری مغرب‌زمین قرار گرفته‌اند، موارد قابل توجهی از انحراف نظام‌مند و احیاناً نمادین چشمان به چشم می‌خورد ک می‌تواند به نحو مستقیم یا غیر مستقیم، تأثیر مشابهی بر آثار این هنرمند گذارده باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

- **منابع ومآخذ**

- حسینی، م. (بدون تاریخ). مدرنیسم پنهان در نگاره های سده سیزدهم هجری قمری. *هنرهای تجسمی*، ۵۲.
- ذکاء، ی. (۱۳۴۲). میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفاری. *هنر و مردم*.

- ذکاء، ی. (۱۳۸۳). *زندگی و آثار صنیع الملک*. (پ. سیروس، تدوین) تهران: مرکز نشر دانشگاهی / سازمان میراث فرهنگی.
- رابی، ج. (۱۹۹۸). چهره های قاجاری. (م. خلیلی، مترجم) *هنرهای تجسمی*(۲۳)، ۵۲.
- ستاری، م. و سلامت، ه. (۱۳۸۹). عکاسی دوره قاجار و بومی سازی کاربردهای آن. *فرهنگ مردم*، ۲۰۲.
- فروغی، م. (۱۳۷۸). نامه ای درباره کمال الملک. *ایران نامه*، ۵۴۰.
- مزیّن، م. (دوم). پیشرفت فرهنگ و علوم در ایران / میرزا علی اکبرخان مزیّن الدوله (نقاشباشی). *ایران نامه*، ۵۹۵ ـ ۶۱۰.
- معیرالممالک، د. (بدون تاریخ). *رجال عهد ناصری*.
- هولستر. (۱۳۸۷). *هزار جلوه زندگی: تصاویر ارنست هولستر از عهد ناصری*. مرکز اسناد و مدارک سازمان میراث فرهنگی.
- Abrahamian, E. (2008). *A History of Modern Iran.* Cambridge University Press.
- Diba, L. (2013). Qajar Photography and its Relationship to Iranian Art: A Reassessment, History of. In *History of Photography* (pp. 85 - 98). Routledge.
- Diba, L. S .(۲۰۱۲) .Muhammad Ghaffari: The Persian .*Iranian Studies*.
- Panofsky, E. (1995). *Meaning in the visual arts: papers in and on art history.* Garden City: Doubleday.
- Saad Shaikh, M., & Leonard-Amodeo, J. (2005 February). The deviating eyes of Michelangelo's David. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 75–76.

The Problem of Deviated Eyes in Portraits by Sani'-ul-Molk

⁎Foad Najmedin

University of Science and Culture, Tehran, Iran

Abstract

The present study investigates on the deviation of eyes in portraits made by Sani'-ul-Molk, the Qajar royal painter. Analyzing the exact visual and technical features of the works in the course of his artistic life, it assesses the possible causes affecting the deviation in eyes, either accidental or intentional. Through the analysis, different scenarios including his technical weakness, the reality in subjects, symbolic codes etc. were articulated as well as evaluated. The results shows two possibilities: either technical problems magnified in the light of stylistic traditional norms, or intentional reproduction of symbolic codes referring to the middle ages' religious painting in Italy. Though a combination of both possibilities could be valid. The study is fundamental and takes in the descriptive – analysis method.

Keywords: Portraiture, Sani'-ul-Molk, Deviated Eys, Qajar Art, Royal Portrature

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی