مطالعه تطبیقی رویکرد بازتاب در نقاشی‌های پیکره‌نگار نادرشاه و ناپلئون[1]

ابوالقاسم دادور[2]

آمنه مافی تبار[3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۳/۲۸

تاریخ تصویب: ۱۳۹۵/۰۳/۳۰

چکیده

ایران در دوره فرمانروایی «نادرشاه افشار»، جنگ‌های داخلی و خارجی را سپری می‌کند که اوضاع هنر، به ویژه نقاشی را متأثّر می‌سازد. حدود نیم سده پس از این جریان، فرانسه درگیر انقلاب بزرگی می‌شود که تمام اروپا را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و به فرمانروایی کوتاه‌مدت «ناپلئون» می‌انجامد که با کشورگشایی‌های گسترده وی همراه می‌شود. نظر به تشابه سیاسی مذکور در بازه تاریخی تقریباً یکسان و با تأیید آن‌که محتوای هنرها، آینه جریان‌های فکری موجود در جامعه عصر خویش هستند، می‌بایست به‌رغم تفاوت‌های سبکی، شباهت‌هایی در هنر این دو سرزمین وجود داشته باشد. با این حساب، این پژوهش درپی آن است که دریابد: نظامی‌گری و سیاست‌های تقریباً مشابه نادرشاه و ناپلئون، باعث بروز چه شباهت‌هایی در ساختار صوری پیکره‌نگاری آنان شده است؟ آنچه به دنبال می‌آید، با نظر به رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی به تحلیل تفسیری مؤلفه‌های ساختار صوری هشت مورد از پیکره‌نگاری‌های نادر و ناپلئون می‌پردازد. هدف اصلی نگارندگان این مقاله، تأکید بر وجوه تشابه این آثار است. یکی از ضرورت‌های این پژوهش، مغفول واقع شدن ابعاد هنری دوره افشاریه است. درحالی‌که، سنت تطبیقی می‌تواند از قرابت فرهنگی حکایت کند که در تأیید ارزش‌های احتمالی آن، راهگشاست. این پژوهش به روش تحلیلی نشان می‌دهد در دوره افشار، نقاشان دربار ایران، با تمسک به اصول هنر سنتی چون نورپردازی پراکنده، پیکربندی رسمی و زینت‌نگاری به خلق فضاهای میان دوبعدی و سه‌بعدی اقدام کردند. در غرب هم ناپلئون، هنر نئوکلاسیک را به رسمیت شناخت و بر ارجاع به ارزش‌های رم باستان تأکید ورزید؛ اما قدرت و ثروت بستری فراهم آورد تا در هر دو سرزمین، پیکره‌نگاری‌های پادشاه با تجسم آرایه‌های مرصع، تمکّن وی را به مخاطب القا نماید. نتیجه آن‌که، ایران و فرانسه رویکردهای متفاوت را به‌لحاظ طبیعت‌نگاری از سر گذراندند؛ اما در این برهه تاریخی خاص، به‌دلیل اهمیت فوق‌العاده تجسم ابهّت ملوکانه در ارجاع به سابقه هنری خود و التفات به زینت‌گرایی هم‌سو هستند.

واژگان کلیدی : رویکرد بازتاب، نقاشی، پیکره‌نگاری، نئوکلاسی‌سیسم، نادرشاه، ناپلئون

1.DOI: 22051/jjh.2018.238

۲. استاد گروه پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا(س) ، تهران، ایران.Ghadadvar@yahoo.com

۳. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران، نویسنده مسئول. a.mafitabar@student.alzahra.ac.ir

مقدمه

مقارن با سال‌های ۱۱۶۰-۱۱۴۸ه.ق./۱۷۴۷-۱۷۳۶م.، نادرشاه افشار بر ایران فرمان راند. او در این دوران کوشید، تا نه‌تنها کشور را از تهدیدهای بیگانگانی چون روس و عثمانی محفوظ دارد، بلکه مرزهای آن را تا هند گسترش دهد و ایران را به یکی از قدرت‌های بزرگ منطقه تبدیل کند. بدین‌سان نام نادر، به‌عنوان جنگجوی قهار و شکست‌ناپذیر در تاریخ ماندگار شد. حدود نیم سده بعد، همین رویکرد توسط ناپلئون بناپارت(Napoleon Bonaparte)، در فرانسهٔ انقلابی دنبال شد. ناپلئون، ابتدا در مقام کنسول اول و بعد امپراتور، کوشید تا در مدتی که بر مسند قدرت است (۱۷۹۹-۱۸۱۵م./۱۲۱۴-۱۲۳۰ه.ق.)، مرزهای فرانسه را توسعه بخشد. بدین منظور، وی تقریباً به چهل جنگ اقدام کرد و در بیش‌تر آن‌ها، پیروزی را از آن خود ساخت. حال نظر به آن‌که محتوای هنرها، آینه جریان‌های فکری موجود در جامعه عصر خویش هستند (رویکرد بازتاب)؛ می‌بایست تشابهی در هنر این دو سرزمین وجود داشته باشد بنابراین، می‌توان این پرسش را مطرح کرد که: نظامی‌گری و سیاست‌های تقریباً مشابه «نادر» و «ناپلئون» باعث بروز چه شباهت‌هایی در ساختار صوری پیکره‌نگاری[1] آنان شده است؟ البته، این‌طور به‌نظر می‌رسد که، به‌دلیل تفاوت-های اساسی مکاتب هنری رایج آن زمان در ایران و فرانسه، پیکره‌نگاران درباری، الگوهای متفاوتی را دنبال کرده‌اند؛ اما به‌لحاظ ویژگی‌هایی چون انتخاب رنگ، ترکیب‌بندی و آذین‌نگاری، محتمل است که مسیرهای تقریباً مشابهی را پیموده باشند؛ چراکه در تمام اعصار و ممالک، قدرت و ثروت ملوکانه با مؤلفه‌های تقریباً یکسانی در آثار هنری بازنمایی می‌گردد بنابراین، هدف اصلی نگارندگان این مقاله، مشخص نمودن شباهت-های ساختاری پیکره‌نگاری ایران و فرانسه در این برهه تاریخی خاص است. بدین‌منظور، بر اساس راهبرد تحقیقاتی بازتاب و از خلال شرایط سیاسی و اجتماعی عصر نادر و ناپلئون، هشت نمونه از پیکره‌نگاری‌های شاهوار آن‌ها، به موازات یکدیگر مورد مطالعه قرار می-گیرد و ضمن صحه گذاشتن بر تفاوت‌های سبکی آن‌ها، بر وجوه تشابهشان تأکید می‌شود. در این مسیر، بررسی جداگانه ساختار صوری پیکره‌نگاری‌های نادر و ناپلئون، هدف فرعی است که دستیابی به هدف اصلی را امکان‌پذیر می‌نماید. ضمن آن‌که، این پژوهش، با نظر به هنر مهجور عصر نادر، تعدادی پیکره‌نگاری را که هیچ‌گاه نقش اصلی در مطالعات علمی نداشته‌اند، مورد توجه قرار می‌دهد و در قیاس با نمونه‌های همتای غربی نسبت به شناخت نقاط ضعف و قوت آن‌ها اقدام می‌کند چراکه در بیش‌تر موارد، ابعاد تاریخی، اجتماعی، سیاسی و هنری دوره افشاریه، مغفول واقع شده و با نگاهی بدبینانه ارزش‌های احتمالی آن، مورد تردید قرار گرفته است. با این حساب، آنچه در پی می‌آید، پس از نظری کوتاه به رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی، به تاریخ دوره نادرشاه و ناپلئون اشاره دارد و مؤلفه‌های هنری معاصر آنان را بررسی می‌کند. در نهایت نیز چهار پیکره‌نگاری از نادرشاه را با نمونه‌های نظیر آن از ناپلئون، مقایسه می‌نماید.

پیشینهٔ تحقیق

از منظر بازتاب در جامعه‌شناسی هنر، مطالعات بسیاری صورت پذیرفته است؛ اما چون این رویکرد، نظریه‌های گسترده‌ای را پوشش می‌دهد، ممکن است پژوهندگان در عنوان تحقیق، به آن توجه نکرده یا مفهوم آن را تحت روش‌شناختی دیگری به‌کار گرفته باشند؛ اما فحوای کلامشان بر این امر گواهی بدهد. یکی از نمونه‌هایی که در ترویج این راهبرد تحقیقاتی در مطالعات هنری نقش مؤثری دارد کتاب جامعه‌شناسی هنرها به قلم ویکتوریا الکساندر(Victoria D. Alexander)(۱۳۹۰) است. البته، پژوهندگانی که با این دیدگاه، به تحلیل اثر هنری پرداخته‌اند و بر بهره-گیری از این رویکرد، وقوف داشته‌اند، معمولاً در حوزه هنرهای سینمایی و دیجیتال می‌گنجند. در این میان نازبانو ترکاشوند (۱۳۸۸)، با نگارش مقاله «اثر هنری و رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی» نگاره «بهرام گور در هفت‌گنبد» را مورد مطالعه قرار داده است. درباره هنر افشار، باید اعتراف کرد در اکثر پژوهش‌ها، هنر این دوره ناچیز پنداشته شده و حداکثر به‌مثابه مقدمه‌ای کوتاهی بر هنر زند و قاجار مورد مطالعه قرار گرفته است زیرا «ثبت وقایع‌نگاری، تفسیرگرایانه است و گرایش‌های کسانی که به ثبت وقایع می‌پردازند، باعث می‌شود که برخی جزییات را مورد توجه قرار دهند و برخی دیگر را نادیده بگیرند» (گال، بورگ و گال، ۱۳۸۷: ۱۱۳۰). در خیل مطالعات این‌چنینی، مهدی حسینی (۱۳۷۴)، بخشی از کتاب «هنر دربارهای ایران» نوشته ابوالعلاء سودآور را با عنوان «نگارگری ایران: سده دوازدهم و سیزدهم» ترجمه کرده است. کتابی که بعدها، ناهید محمدشمیرانی(۱۳۸۰) به صورت کامل آن را ترجمه می‌کند. کامران افشار

مهاجر(۱۳۸۴)، در اشاره‌ای مختصر و نه‌چندان کارآمد، دو صفحه از رساله دکتری خود را به این موضوع اختصاص داد. رساله‌ای که بعدها با عنوان «هنرمند ایرانی و مدرنیسم» در قالب کتاب منتشر شد. اما به‌عنوان یکی از اولین نمونه‌های مؤثر در این باب، می‌توان به مقاله «افول کتاب‌آرایی و طلیعه پیکره‌نگاری در نقاشی دوره افشاریه» نوشته یعقوب آژند(۱۳۸۴)، اشاره کرد. مقاله «بررسی ویژگی‌های نگاره‌های نسخه جهانگشای نادری» به قلم تیرداد همپارتیان(۱۳۸۵)، یکی از معدود پژوهش‌های علمی است که مؤلفه‌های دیداری و مفهومی نقاشی افشاری را به روش تحلیلی مورد مطالعه قرار داده است. تقریباً آخرین اثری که به هنر افشاریه اشاره دارد، کتاب «همگامی ادبیات و نقاشی قاجار» است که به قلم جواد علیمحمدی در سال ۱۳۹۲ چاپ گردید، مؤلف این کتاب نگاهی مختصر اما هوشمندانه بر نقاشی این عصر روا داشته است.

برخلاف این وجه از ماجرا، درباره هنر معاصر با ناپلئون (نئوکلاسی‌سیسم) مقالات و کتاب‌های بسیار به‌رشته تحریر درآمده است اما متأسفانه در نمونه‌های فارسی‌زبان به شرح کوتاه مستخرج از کتب تاریخ هنر اکتفاء شده و اگر هم مقایسه‌ای با نمونه‌های ایرانی صورت گرفته، هنر هم‌عصر آن یعنی قاجار ملاک بوده است. در میان منابع انگلیسی نیز رویکرد فوق تا حدی قابل تعمیم است؛ یکی از موارد استثناء، کتاب «پرتره‌های انگر»(۱۹۹۹) است که تمام آثار انگر[۲] را به وجه تاریخی، اجتماعی و حتی نشانه‌شناسی به چالش کشیده است. درنهایت آن‌که با بررسی منابع مذکور، همان‌طورکه عناوین آن‌ها نشان می‌دهد، در فحوای کلام به نقاشی عصر افشار در حد مقدمه‌ای کوتاه پرداخته شده است و معمولاً فارغ از توجه به سایر هنرهای هم‌عصر و دستیابی به نتیجه فراگیر، هدف اصلی مطالعه به هنر عصر قاجار معطوف گشته است؛ نقصانی که این مقاله تلاش می‌کند تا در جهت ترمیم آن اقدام نماید.

روش تحقیق

این مقاله به‌لحاظ هدف در زمره پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد و به‌لحاظ ماهیت نیز، این تحقیق، تحلیلی است زیرا پس از شناخت موضوع، به تشریح چرایی وضعیت مساله و ابعاد آن می‌پردازد. البته مسلماً برای توجیه دلایل، نیاز به تکیه‌گاه استدلالی محکمی است که این پشتوانه از طریق جستجو در تاریخ جامعه آن روز، فراهم می‌گردد. ضمن‌آن‌که روش کیفی، ملاک عمل قرار دارد، گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و ابزار آن، برگه شناسه است. درباره جمع‌آوری نمونه‌ها، که به‌شکل «گزینشی» انجام شده است، حجم داده‌ها از جامعه آماری پیکره‌نگاری‌های نادرشاه و ناپلئون، مشتمل بر هشت تصویر است، و هر پادشاه، چهار مورد را به خود اختصاص داده است. در انتخاب نمونه‌ها، هماهنگی ساختار صوری پیکره‌نگاری‌هایی که در تطبیق با یکدیگر مطالعه شده‌اند به‌عنوان متغیر اصلی درنظر گرفته شده است چراکه نگارندگان بر این باورند «اندیشیدن بدون مقایسه، غیرقابل تصور است و بدون مقایسه، کل تفکر و پژوهش علمی نیز غیرقابل تصور خواهد بود» (ریگین، ۱۳۸۸: ۳۱).

نظری بر رویکرد بازتاب در جامعه شناسی هنر

روش‌های مختلفی برای نقد جامعه‌شناسانه هنر قابل تصور است. این روش‌ها را می‌توان در سه رویکرد کلی که هریک، شامل روش‌های ویژه است دسته‌بندی کرد. این سه دسته عبارتند از: رویکرد بازتاب، رویکرد شکل‌دهی و رویکرد دنیای هنر (راودراد، ۱۳۸۶: ۸۲). رویکرد بازتاب، اغلب نظریه بازتاب نامیده شده است اما این نام‌گذاری اشتباه است؛ چراکه این رویکرد، یک نظریه رسمی یا روش واحد و یگانه برای مشاهده رابطه هنر و جامعه محسوب نمی‌شود. بلکه استعاره‌ای برای فهم این رابطه است(الکساندر، ۱۳۹۰: ۷۲). شارحین این اندیشه، باور دارند که «موجودیت اثر هنری با ویژگی‌های یک دوره تاریخی، یک گروه اجتماعی یا یک فرد رابطه دارد»(دووینیو، ۱۳۹۲: ۷۵). چراکه «آثار هنری خودشمول نیستند، بلکه فرآورده اعمال تاریخی خاصی هستند که در شرایطی معین، گروه‌های اجتماعی قابل شناسایی آن‌ها را انجام می‌دهند بنابراین مهر عقاید، ارزش‌ها و شرایط زندگی آن گروه‌ها و نمایندگانشان را بر خود دارند»(ولف، ۱۳۶۷: ۶۳). به‌عبارت دقیق‌تر، نمی‌توان تخیل را از تأثیرات کلی - که در زمان آفرینش اثر هنری فعال بوده‌اند- جدا کرد؛ زیرا جدا کردن تخیل از واقعیت اجتماعی، غیرممکن است(دووینیو، ۱۳۹۲: ۷۴). یعنی هنر، آگاهانه یا ناآگاهانه در خدمت هدف‌های علمی و عملی قرار می‌گیرد چنان‌که، برخی فلاسفه سده نوزدهم باور داشتند، هرگونه اثر بازتابنده از واقعیت، از برخی جنبه‌های خاص حقیقت سرچشمه می‌گیرد که بر پایه یک دیدگاه خاص اجتماعی استوار است(شیروانلو، ۱۳۵۵: ۱۸ـ ۱۹).

رویکرد بازتاب، بر آن استوار است که هنر، همواره چیزی درباره جامعه به ما می‌گوید. این منظر، شامل تحقیقات گسترده‌ای است که فصل مشترک تمام آن‌ها، این باور است که، هنر آینه جامعه است(الکساندر، ۱۳۹۰: ۵۵). البته این آیینه، گاه مانند آیینه‌ای تخت، تمامی یا برخی اطلاعات را همان‌گونه که وجود دارند، منعکس می‌کند و گاه همچون آیینه‌ای ناصاف، فقط بخشی از اطلاعات را نشان می‌دهد(ترکاشوند، ۱۳۸۸: ۴۰). اصل بازتاب در ارتباط با برخی از رویکردهای روش‌شناختی قرار دارد که عبارتست از: تحلیل تفسیری(Interpretive analysis)، تحلیل محتوا (Content analysis)، نشانه‌شناسی ساختاری (Structural semiotics)، تحلیل مناسک آیینی(Understanding rituals) و روش‌های ترکیبی(Combining methods) (الکساندر، ۱۳۹۰: ۵۶-۶۴). در میان این روش‌ها، تحلیل تفسیری به بررسی دقیق شماری از آثار هنری می‌پردازد تا معانی آن‌ها را استخراج کند؛ و از این طریق، نشان دهد که عناصری در این آثار، بازتاب جنبه‌هایی از جامعه هستند(راودراد، ۱۳۸۶: ۸۲). خاصه آن‌که درمیان هنرها «از معیارهای مهم چهره‌نگاری، درک ساختار و روابط زیبایی‌شناسی حاکم بر اجزاء و نزدیک شدن به شباهت و شخصیت فرد نقاشی‌شده است. سیمای انسان، کنش‌ها و رفتارها، بازتاب اندیشه‌ها و روابط زیباشناختی منعکس در آن، ضمن آن‌که عرصه‌ای است وسیع برای نقاش، تا بتواند مجالی برای اندیشیدن در پهنه بیکران زیبایی خلقت بیابد، منعکس‌کننده عواطف گذرایی است که به صورت نسبی، شخصیت و خلقیت فردی را نشان می‌دهد» (حسینی‌راد، گودرزی و رضوانیان، ۱۳۸۹: ۲۱). بر این اساس، بررسی عناصر ساختاری چند پیکره‌نگاری از دوره نادر و ناپلئون، به‌منظور بازنمایی برخی از ویژگی‌های شرایط حاکم بر آن دوران، رویکرد تحقیقی این پژوهش می‌باشد.

اوضاع ایران در دوره افشاریه

نادرشاه، مؤسس پادشاهی افشاریه، در دوران حکومت خود (۱۱۶۰-۱۱۴۸ه.ق./۱۷۴۷-۱۷۳۶م.)، اقدام به جنگ‌های بسیار کرد که در «اغلب آن‌ها، قوای نادر کم‌تر از قوای دشمن بود؛ لکن، وی بدون هراس و با تدبیر و طراحی صحیح جنگ بر دشمن غالب بود»(خسروی، ۱۳۹۰: ۵۹۹). شاید به‌همین دلیل است که به او لقب «ناپلئون ایران» را داده‌اند. با این وجود، درقیاس با دیگر سلسله‌های تاریخی ایران، به‌نظر می‌رسد که، «تاکنون کسی درباره نادرشاه، به جستجوی دانشمندانه به آن‌گونه که شیوه تاریخ‌نویسی این زمان است- نپرداخته و روی‌هم رفته، اندازه بزرگی و نیکی این پادشاه، تاکنون دانسته نشده است» (کسروی، ۱۳۵۶: ۲۱۹). او که از بین مردم عادی برخاسته بود؛ در مقام سردار نظامی «تهدیدهایی را که از جانب دشمنان علیه استقلال ملی ایران وجود داشت، ناکام گذاشت و مرزهای ایران را از هجوم بیگانگان حفظ کرد؛ اما این امر، منجر به کاهش شدید موقعیت‌های اقتصادی و به تبع فرهنگی بود»(Diba, 1998:137). از این‌رو، نادر چندی پس از تاج‌گذاری، «لشکرکشی به هند را مد نظر قرار داد. این کار، سرحدهای ایران را تأمین می‌کرد و خزانه او را -که از لشکرکشی‌های چندین ساله و غارت ناشی از انقلابات خالی شده بود- اغنا می‌نمود. علاوه‌براین، به دولت گورکانیان که در آن ایام، تفرقه و تشتت آن را به شدت متزلزل و ضعیف کرده بود درس فراموش‌ناشدنی می‌داد»(زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۷۴۹). در زمان حمله نادر به هند، حکومت مغول سعی داشت که عثمانیان، نادرشاه را در مرز ایران و ترکیه مشغول سازند، تا امنیت نسبی برای هند حاصل گردد(ریاض‌الاسلام، ۱۳۷۳: ۲۴۳). اما دلیری، تدبیر و قدرت بی‌نظیر فرماندهی نادرشاهی بود که کار خود را کرد و در نهایت، صحنه پیکار را به سود ایران تغییر داد(شعبانی، ۱۳۸۱: ۶۶). هرچند از فتح هند به‌عنوان پیروزی همراه با خشونت و غارت یاد شده است، اما نادر بر «محمدشاه»[۳] سخت نگرفت؛ ضمن آن‌که، هیچ‌یک از پادشاهان دیگر هم فتحی بدین اهمیت را با جنایتی کم‌تر از این، به ثمر نرسانده بود(زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۷۵۰). پس از آن، با وجود تلاش‌های نادر، شرایط صلح پایدار او از جانب دولت عثمانی مورد قبول واقع نگشت و او به‌منظور راهگشایی در حل اختلافات با عثمانی، به جنگ با این دولت دست برد. پس از چند جنگ پراکنده، پیروزی از آن ایرانیان شد. در نهایت، با انجام مذاکراتی با اولیای عثمانی و پیگیری سیاست تسامح مذهبی از سوی نادرشاه، اختلافات طولانی ایران و عثمانی درعهد او خاتمه یافت(شعبانی،۱۳۸۱: ۹۷-۱۰۷). داوری درباره نادر، باتوجه به جنایت‌های هول‌انگیز اواخر عمرش، دشوار است. ازیک‌سو، مساعی وی در تأمین وحدت و تمامیت ایران در آن سال‌های پرآشوب، قابل تقدیر است و ازسوی‌دیگر، این سردار فداکار در اواخر عمر، با قدرت مطلقه‌ای که داشت، به حاکم خون‌ریز سفاکی بدل شد که زمینه قتل وی

توسـط گروهـی از امـرای افشـار و قاجـار را فـراهم آورد(زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۷۵۴).

اوضـاع فرانسـه در دوران فرمـانروایی نـاپلئون بناپارت

بـه نظـر بسـیاری، انقـلاب فرانسـه بـا سـقوط زنـدان باسـتیل(Bastille Prison)، در سـال ۱۲۰۳ه.ق./ ۱۷۸۹ م. آغاز شد. هرچند «لویی شـانزدهم»، خـود در پی آن بود که این قلعه را -که در آن زمان، فقط هفت زندانی داشت- تخریب کند؛ امـا مـردم از ایـن مطلـب آگاهی نداشتند و آن را همچون سیاه‌چالی می‌دانستند که قربانیان استبداد را در خود جای داده اسـت و بایـد برای آتش کشیدن آن اقـدام کـرد. انقلابیـون در سـال ۱۲۰۷ه.ق./ ۱۷۹۳ م.، لویی شـانزدهم را اعـدام کردنـد (دورانت، ۱۳۶۵: ۲۲ـ ۲۴). این استراتژی از آنجا نشأت داشت که تمام رهبران انقلابی فرانسه بر این باور بودند که، بایست «به نظم طبیعـی امـور بـازگشـت» چراکـه انسان‌ها آزاد و برابر آفریـده شـده‌انـد؛ امـا در حکومـت شـاهان سـتم دیـده‌انـد و انقـلاب وسـیله بازگردانـدن وضعیت سعادتمندانه طبیعی آن‌هاست (گیدنز، ۱۳۸۷: ۶۵۹). آشـوب‌هـا همچنـان ادامـه یافـت؛ تـاآن‌کـه در۱۲۱۴ه.ق./ ۱۷۹۹ م.، ناپلئون بناپارت که به‌واسـطه همین انقلاب در ارتش صعود کرده بود طی یک کودتا، به قـدرت رسـید و انقـلاب پایـان پـذیرفت (گـودرزی، ۱۳۸۹: ۱۲). بـدین‌سـان بـا شـکل‌گیـری ایـن وقـایع، مفاهیم آزادی، شهروندی و برابری که این انقـلاب بـه‌خاطر آن‌ها پا گرفته بود به‌صورت اساسی‌تـرین ارزش‌های سیاسـی مـدرن درآمدند(گیـدنز، ۱۳۸۷: ۶۵۸)؛ و ناپلئون هم که پـرورده انقـلاب بـود، در جهـت حفـظ اصول انقلاب و بسط دستاوردهای مفید آن، تلاش کرد و خـود را فرزنـد انقـلاب نامیـد(گودرزی، ۱۳۸۹: ۱۲). میل او به وطن‌خواهی نیز بـر ایـن اشـتیاق مـی‌افـزود؛ چنان‌که، او معتقد بود: «عالی‌ترین عنوان در جهان این است که، انسان فرانسوی متولد شـده باشـد»(دورانـت، ۱۳۶۵: ۳۰۱). به همین دلیـل، او در دفـاع و گسـترش مرزهای طبیعی کشورش از هیچ تلاشی فروگذار نکرد، به‌طوری‌که، در اولین دهه سده نوزده مـیلادی، ارتـش فرانسه را علیه اکثر قدرت‌های اروپایی هدایت نمـود. او پس از رشته‌ای از پیروزی‌هـا، موقعیـت فرانسـه را بـه‌عنوان یکی از قدرت‌های غالب قاره اروپا تثبیت کـرد و سرحدات این سرزمین را تا مصر توسعه بخشید. البتـه ناپلئون، اقدامات دیگری نیـز انجـام داد کـه بـا اهـداف انقلاب منافات داشـت؛ مـثلاً «بـا کودتـای ۱۲۱۴ه.ق./ ۱۷۹۹ م.، شکل جدیدی از حکومت جمهوری را اعـلام کـرد و در مقـام «کنسـول اول» تمـام قـدرت اجرایـی حکومت را بـه‌صـورت مسـتقیم در دسـت گرفـت. وی در۱۲۱۷ه.ق./ ۱۸۰۲ م.، کنسول مادام‌العمـر شـد و در ۱۲۱۹ه.ق./ ۱۸۰۴ م.، تاج‌گذاری کرد و نظام پادشـاهی را بـه فرانسـه بازگردانـد» (گـودرزی، ۱۳۸۹: ۱۵). بـه آزادی نطق و مطبوعات پایان داد؛ کلیسای کاتولیک را در دولت خود سهیم کرد؛ باستیل‌های تازه‌ای به‌وجـود آورد و از اشراف قدیم و جدید حمایت نمـود (دورانـت، ۱۳۶۵: ۳۰۱).

به‌همین دلیل، در دوران حکومت وی، که با شکست در جنـگ واترلـو(Battle of Waterloo) و اسـتعفاء در سال ۱۲۳۰ه.ق./ ۱۸۱۵ م. همراه شد، جنـگ و نـاآرامی به اشکال مختلف ادامه یافت. پس از این حادثـه، او بـه جزیره سنت هلن(Saint Helena) در جنوب اقیانوس اطلس، تبعید شد و در همان‌جـا درگذشـت (گـودرزی، ۱۳۸۹: ۱۰۰ـ ۱۰۱).

افول نقاشی در دوره افشاریه

از دوره نادری که معمولاً به عصر «فترت» تعبیـر مـی‌شود، برخلاف ادوار پیشین، آثار هنری متعددی برجای نمانده است. عده‌ای کشورگشایی‌های مداوم و تمرکز بر جنگ و نظامی‌گری را دلیل غفلـت از سیاسـت‌گـذاری فرهنگـی دانسـته‌انـد. «بـا وجـود ایـن، منـابع ادبـی و تصویری نشان می‌دهد که نادرشاه، بـیش از آنچـه کـه پیش از این تصور می‌شد، به نقاشـی علاقـه‌منـد بـود» (Diba,1998:138). دوره افشاریه با همـه نابسـامانی‌های سیاسی و فرهنگی، از فعالیت هنری خـالی نبـوده است. نقاشی این دوره را می‌توان دنباله شـیوه فرنگـی‌نگاری صفوی دانسـت کـه در سـنت آموزشـی نقاشـی ایرانـی حفـظ شـد و بـا گـذر زمـان بـه بلـوغ خـود رسید(علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۳۳) به‌سخن دیگر، در این عصر، به دلیل خدشه‌دار شدن تعامل فرهنگی و انزوای سیاسی ایران، سیر طبیعت‌گرایی و غربـی‌مـآبی در شیوه‌های نقاشی که از دوره پیش‌تـر یعنـی صـفویه آغاز شده بود، رو بـه افـول گذاشـت؛ و عناصـر نقاشـی ایرانی مانند جنبه‌های تزیینـی دوبـاره رشـد کـرد. بـه طوری‌که، شاید اگـر ایـن اتفـاق نمـی‌افتـاد، نگـارگری سنتی ایران در زیر تاخت طبیعـت‌گرایـی غـرب بـرای همیشه از بین می‌رفت؛ و مکتب هنر قاجار، هرگز بدین خصـایص شـکل نمـی‌گرفـت. «بـه قـول محمدحسـن سمسار،[۴] در این دوره، تأثیرپـذیری از غـرب بسـیارکم بود و ارزش‌های هنرسنتی حفـظ شـد» (افشـارمهاجر،

۱۳۸۴: ۴۷). نسخه مصور تاریخ جهانگشای نادری از معدود آثار ممتاز این دوره، به شمار می‌آید. ازویژگی‌های تصاویر مزبور این است که، جنگ‌های نادرشاه و سایر وقایع مهم روزگار را به‌طور مستند نشان می‌دهد(پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۴۵) و نماینده مکتب تکامل‌یافته «محمد زمان»[۵] محسوب می‌شود(افشارمهاجر، ۱۳۸۴: ۴۶). علاوه‌براین، می‌توان به تک‌چهره‌های نادرشاه و دیوارنگاری الحاقی به کاخ «چهلستون» اشاره کرد که ویژگی‌های هنر بعد از صفویه را معرفی می‌کنند. البته پدیدآورندگان تمام این آثار، مشخص نیست؛ اما به یقین نادرشاه، برخی از نقاشان دربار صفوی را به خدمت گرفته بود؛ و احتمالاً نقاشان دیگر ایرانی یا هندی نیز برای او کار می‌کرده‌اند.

نقاشی این دوره، ضمن بازنمایی تأثیر شیوه اروپایی، اصول هنرمندان نسل گذشته را تصدیق نمود بنابراین، «هرچند برخی از عناصر جدید رئالیسم(واقع‌گرایی) مردمی و عامیانه در چهره‌نگاری‌های متعدد نادر آشکار است» (اسکارچیا، ۱۳۸۴: ۳۷)، اما ویژگی‌های اروپایی آن «هم‌چون سایه‌اندازی رنگ، برجسته‌نمایی، جامه‌سازی و ژرف‌نمایی، همه سطحی است؛ و ادراک تصویری و مضمون کار به‌صورت خطاناپذیری، ماهیت ایرانی خود را حفظ کرده است» (رابینسون، ۱۳۷۶: ۲۲۵). «نکته درخور تعمق آن است که، معیارهای فرهنگی و هنری مورد توجه نادرشاه، متأثر و برخاسته از اصول زیبایی‌شناسی نقاشی، ادبیات و فرهنگ ایرانی بوده است بنابراین، نقاش هیچ‌گاه به‌واسطه عدم توانایی در طبیعت‌گرایی یا شبیه‌سازی، آن‌گونه که مورد پذیرش نقاش غربی است، مورد سرزنش قرار نمی‌گیرد»(علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۲۹). به‌طور خلاصه، دوره افشار در قلمرو هنر و سیاست دوره جدیدی بود؛ گرچه، در هنرها به اندازه گذشته نوآوری و بداعت نداشت، اما تحول و تداوم هر دو به‌نسبت مساوی در آن چهره نمود(آژند، ۱۳۸۴: ۸۷). به‌طوری‌که، حتی نخستین پیکره‌نگاری‌های سلطنتی، در اندازه واقعی که تا به امروز باقی مانده، مربوط به دوره نادرشاه افشار است(Diba,1998: 138).

اعتلای نقاشی نئوکلاسیک در دوره ناپلئون

در دوره ناپلئون نقاشی ترقی کرد زیرا کشور در حال پیشرفت بود و حامیان می‌توانستند دستمزد بپردازند. ناپلئون نیز دستمزدهای خوب می‌داد؛ زیرا می‌خواست خود را محبوب قرون کند و امیدوار بود که با تشویق ادبیات و هنر به این محبوبیت بیفزاید(دورانت، ۱۳۶۵: ۳۲۸). به همین دلیل، برخلاف نادرشاه، تک‌پیکره‌های بسیاری از ناپلئون به‌جای مانده که عموماً هرکدام در چند نسخه تهیه شده‌اند. بر اساس شواهد تاریخی، آرنولد هوسر(Arnold Hauser)،[۶] ادعا می‌کند که، «پس از پیروزی انقلاب فرانسه، نئوکلاسی‌سیسم به عنوان سبک رسمی شناخته شد و داوید(David)، کارشناس دولت در همه زمینه‌های هنری گشت» (بکولا، ۱۳۸۷: ۶۷). در این دوران، داوید در رأس بود و هرکس اهمیت و اعتباری داشت، تمایل داشت که داوید، او را به‌تصویر درآورد. بعدها شاگردان وی، چون انگر و گرو(Gros)،[۷] سبک وی را گسترش دادند. به‌طوری‌که، سیاحان انگلیسی «موزه لوور» دریافتند که، هنرمندان جوان از روی آثار استادان رنسانس کپی برنمی‌دارند، بلکه از تصویرهای داوید تقلید می‌کنند(دورانت، ۱۳۶۵: ۳۲۹) بدین واسطه است که او «ناپلئون نقاشی» لقب گرفت (پاکباز، ۱۳۷۴: ۱۰۷) و در جایگاه رهبر «انقلاب داویدی» و «دیکتاتور هنر انقلاب» مکتبی بنیاد نهاد که خیلی زود به مهم‌ترین هنرگاه پاریس تبدیل شد. این سبک، بر سرمشق‌های هنرآموزی در سراسر اروپا سایه افکند و در تاریخ هنر، ثباتی بی‌بدیل یافت (هاوزر، ۱۳۷۷: ۷۹۴؛ بکولا، ۱۳۸۷: ۶۷). نهضتی که در هنر، مبتنی بر پسند هوشیارانه بود و در نیمه دوم سده هجدهم میلادی، چون واکنشی انزجارآمیز علیه افراطی‌گری‌های باروک متأخر و ظرافت‌کاری‌های بیش‌از اندازه روکوکو[۸] رواج یافت و به والامنشی و اعتدال آرام‌بخش هنر باستانی یونان و روم تمایل نشان می‌داد(مرزبان، ۱۳۶۵: ۱۸۹)؛ سنتی که تا نیمه اول سده نوزدهم میلادی، به‌طور رسمی تداوم یافت. «نئوکلاسی‌سیسم با تکرار ارزش‌ها و سنت‌های گذشته، اگر نمایانگر تنها کوشش برای مقابله با زمان حال دگرگون‌شونده نباشد، آشکارترین تلاش در این جهت است»(بکولا، ۱۳۸۷: ۶۵). این مکتب، از این لحاظ با کوشش‌های پیشین برای اجرای اصول کلاسیکی تفاوت داشت که به اقتباس سنجیده و آگاهانه از الگوهای باستانی پرداخت. رهبران جنبش نئوکلاسیک این نظریه را پیش نهادند که، هنرمند راستین باید بر پایه شناخت آثار یونان باستان، نه فقط والاترین زیبایی طبیعت، بلکه حتی زیبایی‌های مثالی آن را ـ که به قول افلاطون در فکر و عقل وجود دارند ـ در اثر خود نشان دهد(پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۰۸). این آثار، به‌رغم اختلاف صوری و اعتقادی، یک ویژگی مشترک برجسته دارند: جملگی به حکومتی که بر مسند قدرت

است، بی‌چون و چرا خدمت می‌کنند. در نتیجه، بسیاری از هنرمندان نئوکلاسیک نیز در ویژگی اساسی بیان آرمان‌هایی که از عهده درونی‌کردنشان برنیامده‌اند، سهیم هستند(بکولا، ۱۳۸۷: ۶۹).

مطالعه تطبیقی چند نمونه از پیکره‌نگاری‌های نادرشاه و ناپلئون

تصویر ۱، نقاشی آبرنگ از ایران است(۱۱۵۰ه.ق./ ۱۷۳۸م.)، نادر - به شکل کاملاً از پیش تعیین شده- لگام اسبی را در دست دارد که به‌سوی شرق در حرکت است. این اثر که تحت‌تأثیر پیکره‌نگاری اروپایی است، «با قید احتمال، از آثار «محمدعلی بن ابدال‌بیگ بن علیقلی»، نقاش‌باشی نادرشاه است. چون شبیه آن را در لابه‌لای نگاره‌های«تاریخ جهانگشای نادری» منسوب به وی می‌توان پیدا کرد»(آژند، ۱۳۸۴: ۸۵). برای شناسایی این جنگ، نظر به پوشش سر جنگجویان در فاصله دور، کارگشاست: سربازان ایرانی کلاه‌خود پوشیده‌اند، درحالی‌که، سپاه مقابل، دستارهایی به سبک عثمانی بر سر دارند. این سبک پوشش، به‌وضوح، از انتساب این جنگ به ماجرای هجوم ایرانیان به دهلی اختلال ایجاد می‌کند زیرا در تصاویر مربوط به جنگ دهلی، علاوه‌بر فیل‌ها، سربازانی وجود دارند که دستارهای هندی نامتقارنی به سر کرده‌اند؛ این تصویر، شرح محاصره‌ای در نبرد عثمانی است که احتمالاً، محل وقوع آن تفلیس یا ایروان است (Diba, 1998:143) بااین حساب، تصویر پیش‌رو بازتابی از جنگ‌های پراکنده ایران با دولت عثمانی است که پس از رد شرایط صلح پایدار ازسوی ایشان، توسط نادر صورت پذیرفت.

در این نمونه و همین‌طور در پیکره‌نگاری‌های دیگر نادرشاه، تاج‌کلاه و کمربند زرین وی درخور توجه است. «نادرشاه کلاهی استوانه‌ای و تقریباً بلند بر سر می‌گذاشت-که بالای آن، به‌طور زیگزاگ به سه یا چهار سه‌گوشه منتهی می‌گردید- که به کلاه نادری شهرت دارد. روی این کلاه، انواع جواهر نصب می‌شد. علاوه‌براین، در این دوره، تمام مردم از شال‌کمر استفاده می‌کردند. این کمربند برای پادشاهان و درباریان، جواهرنشان بوده است»(غیبی، ۱۳۸۵: ۵۱۸-۵۱۹). در این نمونه خاص، نادر با پوشش ارغوانی‌رنگ و بازوبند مرصع با تیر و ترکش، خنجر و شمشیر آذین‌بسته درحال تاخت‌وتاز تجسم یافته است. شاید یکی از علل تأکید بر پوشش ویژه و مزین نادرشاه، دستاوردهای ویژه او در جنگ‌های پیشین به ویژه در هند باشد، که خزاین او را سرشار ساخت و ثروت او را روزافزون کرد. انعکاسی از دارایی‌هایی که او در طی دوران اندک سلطنت به‌دست آورد و امکان کشورگشایی به‌واسطه آن‌ها فراهم آمد.

در پس‌زمینه نیز توپ‌های جنگی و لشکر سواره‌نظام خودنمایی می‌کند. گویی نقاش می‌خواهد با نمایش نادر در سواری چهارنعل و به‌رخ کشیدن تملّک او بر تمامی آلات جنگی آن روز، هویت وی را با قدرت نظامی و تسط بر این ابزار تعریف کند. «نادرشاه، سوار بر یک اسب پرورشی نشان داده شده و این سنتی اروپایی است، که در اینجا برای نخستین بار در نقاشی ایرانی به‌کار می‌رود. شاه، اسب شبیه‌سازی شده خود را به زور متوقف می‌کند، و این امر، ماهرانه با غلبه نادر بر ایران مرتبط است» (Diba, 1998:143). همان‌طورکه، نقاش در این اثر با تلاش در احراز پرسپکتیو - تک‌نقطه‌ای و بهره‌گیری از کنتراست‌های رنگی، به‌عوض قلم‌گیری مرسوم نقاشی ایرانی، فضایی خلق کرده که بین دنیای دوبعدی و سه‌بعدی معلّق است؛ عناصر تصویری نیز ترکیبی از مؤلفه‌های ایرانی و غربی را نشان می‌دهند. به‌عنوان نمونه، آرایه‌بندی گسترده - که در تزیین لباس نادرشاه و زین اسب به‌کار رفته- متأثر از هنر بومی است؛ درعوض، درخت پس‌زمینه، شباهت چشم‌گیر به شیوه «محمد زمان» دارد که خود تحت‌تأثیر هنر طبیعت‌گرای غرب بود. مهم‌تر از آن، خانه‌های شیروانی است که دورتر، در گوشه سمت راست تصویر قرار گرفته است و بومی سرزمین ایران نیست. مضاف بر این‌ها، مُهر نادر، که بر کفل اسب حک شده، هم‌سویی عجیبی با سیاق نقاشی غربی دارد. چنان‌که در تصویر ۲، خواهیم دید، نام ناپلئون روی یک تخته‌سنگ در گوشه سمت چپ قاب‌بندی، بالای امضای نقاش، نقش بسته است. البته لازم به یادآوری است، در این دوره «عناصر غربی، که از اواخر دوره صفویه در آثار نقاشی مشاهده می‌شدند، هم‌چنان پابرجا بودند؛ مانند زمینه‌ها با مناظر غربی، استفاده غیرلازم از هندسه مناظر و نیز حجم‌پردازی. اما به‌طورکلی، قواعد دوبعدنمایی تصویری هم‌چنان استوار بودند» (سودآور، ۱۳۷۴: ۲۹۸). همین میزان پایبندی بر هنر دوبعدنما -که گواه بر شرایط زمانه است-به سبب در انزوا بودن ایران پدید آمد چراکه، این خودبسندگی باعث شد، تأثیرات غرب در حد دوره پیشین، یعنی صفوی، محفوظ بماند و فراتر از آن ارتقاء نیابد.

در برابر این نمونه، یکی از مشهورترین نقاشی‌های

نئوکلاسیک قرار دارد که تابلوی رنگ‌وروغن به قلم داوید است. در این نقاشی، ناپلئون در مقام سرکرده نظام، درحال عبور از رشته کوه آلپ نشان داده شده است (تصویر ۲). «ناپلئون در ۱۲۱۴ه.ق/ ۱۸۰۰م.، همراه لشکر و توپ‌خانه‌ای مجهز -که حمل‌ونقل آسانی داشت- از گردنه سنت برنارد (Saint Bernard) عبور کرد و به ایتالیا رسید و سرزمین‌هایی را -که در مدت حضور وی در مصر به‌تصرف اتریش درآمده بود- مجدداً در اختیار گرفت» (دورانت، ۱۳۶۵: ۲۰۰). این مضمون، توسط داوید طی پنج سال، در پنج نسخه تهیه شد. در بین این نسخه‌ها، اندک تفاوت‌هایی وجود دارد که اصلی‌ترین این اختلاف‌ها، در رنگ ردا و اسب ناپلئون خلاصه می‌شود. در این مقاله، اولین اثر از این مجموعه -که در سال ۱۲۱۵ه.ق./ ۱۸۰۱ م. پایان پذیرفته- آورده شده است. تصویر مذکور، جنگجوی جوان، خوش‌اندام و نیرومندی را نشان می‌دهد که، سوار بر اسب ابلق نیرومند، بر کوهپایه‌ای صخره‌ای پوشیده از برف و یخ چهارنعل می‌تازد. صحنه‌ای که گردنه سنت برنارد را تداعی می‌کند. ترکیب مورب عناصر تصویر، همچون زاویه تابش نور، فرم کنگره‌ای کوه‌ها، حرکت ابرها، لشکری که درپس‌زمینه قرار گرفته، پیچ‌وتاب دم و یال اسب ناپلئون و چین‌وشکن ردای نارنجی‌رنگ و همین‌طور ترکیب ابرهای پس‌زمینه بر شور و برانگیختگی این حرکت می‌افزاید و حالتی از هجوم را تداعی می‌کند. علاوه‌براین، تمام عناصر ریز و درشتی که در تابلو وجود دارند، حتی خس و خاشاکی که بر صخره‌های زیرپای اسب ناپلئون روییده‌اند یا پرچم فرانسه که در گوشه پایین سمت راست، درحال اهتزاز است، همگی بر زاویه فوقانی قاب‌بندی در سمت چپ تأکید می‌کنند و این‌گونه، ضمن تشدید هیجان، با اشاره به بالا پیروزی حتمی ناپلئون را هدف می‌گیرند. در این میان، اشاره دست سردار بزرگ ارتش، ناپلئون، همچون تأیید نهایی بر این کامیابی صحه می‌گذارد. این اثر، از آن حکایت دارد که ناپلئون در رهبری، سواری و تسلط بر فنون جنگی، یکه‌تاز میدان‌های نبرد بود و تکاوری او نوید پیروزی می‌داد و مؤید توسعه روزافزون سرزمین‌های تحت‌سلطه بود. علاوه براین، یکی از جالب توجه‌ترین نمونه‌های رویکرد بازتاب در این تصویر، تجسم بخشی از توپ‌خانه قابل حمل و مجهز ناپلئون است که، در پس‌زمینه اثر و در حال عبور از گردنه کوه، نشان داده شده است.

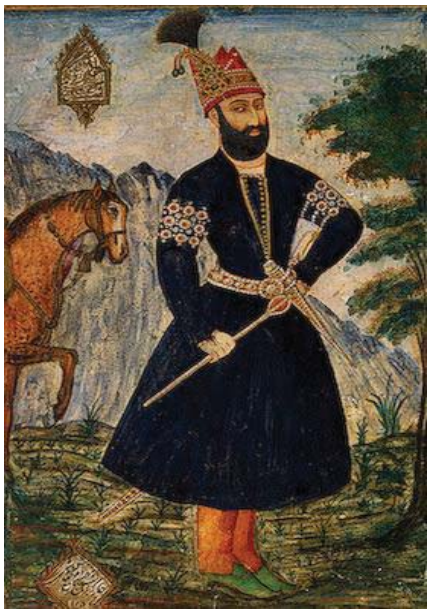
درنهایت، این‌طور به نظر می‌رسد، در هر دوی پیکره‌نگاری‌ها صرف‌نظر از سبک و شیوه نقاشی، تشابه گسترده‌ای از لحاظ مضمون و ساختار نهفته است که گواه تعلق‌خاطر هر دو شاهنشاه بر کشورگشایی و علاقه به بزرگ‌نمایی خویشتن است.

تصویر ۱- نادرشاه سوار بر اسب، منسوب به محمدعلی بن ابدال‌بیگ بن علیقلی، افشاریه، ایران، ۱۱۵۰ه.ق/ ۱۷۳۸م. موزه هنرهای زیبا، امریکا (Diba, 1998:144).

تصویر ۲- ناپلئون در عبور از رشته کوه آلپ، اثر ژاک لویی داوید، نئوکلاسی‌سیسم، فرانسه، ۱۲۱۵ه.ق./ ۱۸۰۱م.، قلعه مال‌میسون، فرانسه (URL 1).

تصویر ۳، تمام‌قد آبرنگی از نادرشاه با رقم «بهرام نقاش‌باشی» است(۱۱۵۶ه.ق./۱۷۴۴م.). شیوه اجرای این پیکره‌نگاری، به‌گونه‌ای است که، می‌توان ظهور نقاشی زندیه و قاجار را پیش‌بینی کرد. در این پیکره‌نگاری، نادر با عصای مرصع در دست، به شکل مصنوعی و با نگاه خیره، سه‌رخ رو به مخاطب ایستاده

است؛ درحالی‌که، وسواس عجیبی برای نشان دادن تزیینات جواهرنشان لباس او به‌کار رفته است. شاید مهم‌ترین خصیصه این نقاشی، تلاش محسوسی است که هنرمند برای بعدنمایی پیکره و ارائه حجم دقیق نشان داده است. او بخش وسیعی را به پیکره اختصاص داده و بدین شکل، در پیروی از قواعد سنتی نگارگری عناد ورزیده است؛ او برای ایجاد پس‌زمینه عمیق‌تر، از برش بدن یک اسب، نیم‌تنه یک درخت، کوه و آسمان و چمن‌زار بهره گرفته است. این نقاش -همچون هر هنرمند دیگری- فرزند زمان خود است بنابراین، تعلیق بین سنت و نوگرایی، بیش از هرچیزی در اثر، قابل بازیابی است. بر این بنیان است که نقاش، به موازات تأثیر از هنر غربی، به دلیل پیوند با پیشینه هنری سرزمین خود، تأکید بر جزییات زرین و سیمین کلاه و لباس را به‌منظور تمام کردن کار حیاتی دانسته و در عوض، در نمایش پس‌زمینه، وسواس به‌خرج نداده است. درحقیقت، «بهرام نقاش‌باشی» به‌واسطه اعطای مرکزیت به پادشاه، بعدنمایی و رعایت ملاحظات تجسمی ویژه درباره او، به نوعی، موقعیت ممتاز وی را درجامعه، مورد تأیید و تأکید قرار داده است. علاوه‌براین، او با درج مهر نادرشاه در بالای تصویر و امضای خاص و قدرتمند خود در ذیل آن، با لقب نقاش‌باشی، مرتبه‌ای خاص برای هنرمند قائل شده و استقلال هنر نقاشی و توانمندی خویش را ارج نهاده است.



تصویر ۳- نادرشاه، اثر بهرام نقاش‌باشی، افشاریه، ایران، ۱۱۵۶ه.ق./ ۱۷۴۴م.، موزه آرمیتاژ، روسیه (آداموا، ۱۳۸۶: ۲۱۵).

در برابر این نمونه، تابلوی رنگ‌وروغنی قرار دارد که توسط آنتوان ژان گرو، در سال ۱۲۱۶ه.ق./ ۱۸۰۲م. کشیده شده است (تصویر ۴). این اثر که به «ناپلئون، کنسول اول» شهرت دارد، در سال‌های آخر بی‌ثباتی-های سیاسی فرانسه و با تکیه بر سنت‌های نئوکلاسیک آن عهد، به‌شیوه گزارشی از یک واقعه تاریخی خلق شده است. در تصویر مورد مطالعه، ناپلئون با کت بلند سرخ، شلوار کرم‌رنگ، چکمه‌های چرمی یراق‌دوزی و شمشیری بر کمر با حالت مرسوم تک‌پیکره‌های اروپایی به تصویر درآمده است. حضوری که به مدد رنگ گرم لباس در فضای مات و عاری از تزیینات، مورد تأکید قرار می‌گیرد. «یکی از نخستین اقدامات کنسول اول، کنار گذاشتن لباس نظامی و پوشیدن لباس ساده معمولی بود؛ زیرا می‌بایستی بر صحنه مستولی باشد»(دورانت، ۱۳۶۵: ۱۸۶). در اثر گرو، تمام عناصر در جهت طبیعت‌گرایی و بازنمایی دقیق اجزای پیکره سامان یافته‌اند؛ حالت چهره و چشم‌ها که به شدت واقع‌نماست، چین و چروک و تزیینات لباس دقیق و با ساخت و ساز کامل است و درنهایت، حضور منبع نور مشخص و پیدایی سایه‌ها که در بعدنمایی مؤثر واقع شده‌اند. در پس‌زمینه هم دیواری ساده و یک میز با رومیزی مخملی سورمه‌ای‌رنگ زردوزی و انبوهی کاغذ دست‌نویس و یک قلمدان خودنمایی می-کند. در این اثر، تجسم کاغذ و قلم از جهت ابعاد و قرارگیری در نقطه طلایی قاب‌بندی، مورد تأکید است و برعکس حضور شمشیر، کاملاً نمایشی است؛ یعنی حتی چیدمان عناصر، برای مخاطب ناآگاه، داستان را روایت می‌کند که ناپلئون هیئت نظامی ندارد، او این‌بار دیگر، بر شمشیر تکیه نزده و درعوض، به تحریر روی آورده است. چنان‌که خود در خاطراتش نوشته است: «افتخار واقعی من، چهل جنگی نیست که در آن‌ها پیروز شده‌ام؛ آنچه هیچ‌چیز آن را خراب نخواهد کرد و تا ابد خواهد ماند، قانون‌نامه من است» (همان: ۲۰۹). در این تصویر، ناپلئون به‌عنوان اصلی‌ترین نماینده سیاسی کشور فرانسه، در حال مطالعه معاهده‌ای نشان داده شده که یکی از بزرگ‌ترین اقدامات دوران حیات وی محسوب می‌شود. «ناپلئون در سال ۱۲۱۶ه.ق./۱۸۰۲م.، پس از دوازده سال جنگ، موقعیت فرانسه را به‌عنوان یکی از قدرت‌های غالب قاره اروپا تثبیت کرد. آن زمان بود که چندین عهدنامه با کشورهای همسایه بست و هدف زحمات خود را برقراری آرامش برای بشریت و برقراری روابط پایدار اعلام کرد. هم‌چنین در آن سال، ناپلئون توافقی با پاپ

امضاء کرد و بدین ترتیب، شکافی را -کـه از یـک دهـه قبل، میان انقلاب فرانسـه و کلیسـای کاتولیـک پدیـد آمده بود، ترمیم نمود»(همـان: ۲۰۶ــ ۲۰۸). «پـس از آن‌که، گرو این مضمون را بـه تصـویر درآورد، نـاپلئون، این تابلو را به‌عنوان گرامی‌داشت آخرین موفقیت خـود آن به کنسول دوم[۹] هدیه کرد و سه نسخه دیگر از آن را به گـرو، سـفارش داد؛ تـا بـه‌عنـوان پـیش‌کـش بـه شـــهرهای دیگـــر گســـیل دارد» (Tinterow & Conisbee, 1999: 48). بعدها، ایـن موضـوع توسـط نقاشان دیگر و از جمله انگر، تقریبـاً بـه همـین سـیاق بازنمایی شد.

تصویر ۴- ناپلئون، کنسول اول، اثر آنتوان ژان گرو، نئوکلاسی-سیسم، فرانسه، ۱۲۱۶ه.ق./ ۱۸۰۲م.، موزه ملی افتخارات ارتش، فرانسه (URL 2).

تصویر ۵، نیم‌تنه رنگ و روغنی نادرشـاه، از هنرمنـدی نـامعلوم اسـت (۱۱۵۲ه.ق./ ۱۷۴۰م.)، کـه تجسـمی از تنعّم و توانگری شاهانه به حساب مـی‌آیـد. تـک‌چهـره نادر با تاج، بازوبند و کمربندی مرصع و ردای مخملـین نقش‌دار وگران‌بها، شکل کاملاً زینتی دارد و گردنبند و تسبیح مروارید او بر این تجمّل و تکلّـف افـزوده اسـت. تجملی که مهر تأییدی بر خزانه شاهنشاهی است. نـوع چین‌وشکن پارچه‌های لباس او، تلاش نه‌چندان موفـق نقاش در دستیابی به طبیعت‌نمایی را نشان می‌دهد که به‌شکل ناقص، اجرا شده است. نادر در ایـن تصـویر، بـا چهره‌ای آسوده و تفاخر به مکنتی سرشار، به مخاطـب خیره شده است.

در تصـویر۶، آنـدره آپیـانی(Andrea Appiani)[۱۰] در یک تـابلوی رنـگ‌وروغـن، نـاپلئون را در مقـام پادشـاه ایتالیـا نشـان داده (۱۲۲۰ه.ق./۱۸۰۵م.)، و بـه همـین مناسبت تاجی از برگ زیتـون بـر سـر او نهـاده اسـت. زیتون «یکی از نمادهای کهن صلح و آرامـش، بـه‌ویـژه در رم بوده است. عـلاوه‌بـراین، در بـازی‌هـای المپیـک دوره باستان، این شکل از تـاج بـه شـخص پیـروز داده می‌شد؛ چراکه تاج زیتون مخصـوص زئـوس(Zeus)[۱۱]/ ژوپیتـر(Jupiter)[۱۲] و مظهـر او بـود» (هـال، ۱۳۸۰: ۲۹۲؛ کوپر، ۱۳۹۲: ۱۹۴). به عبـارت دیگـر، نقـاش در این تصویر، به ثبت واقعه تصرف ناپلئون بر ایتالیا اکتفاء نکرده و او را در مقام خدای صلح نشانده است.

تصویر ۵- نادرشاه، هنرمند نامعلوم، افشاریه، ایران، ۱۱۵۲ه.ق./۱۷۴۰م.، کتاب‌خانه بریتانیا، انگلستان (URL3).

شاید اولین وجه تشابهی که در تصاویر ۵ و ۶، به‌چشـم می‌خورد، قاب بیضی‌شکل است که در پس‌زمینه تـک-چهره‌ها مشخص است. البته در اولی، قاب‌بنـدی عـاری از تزیینات است؛ اما در دومی، نقش‌برجسته‌هـای طـاق با تجسم پیکره‌های کلاسیک مرمرین تمـام‌قـد -کـه از فرم بیضی قـاب بیـرون زده‌انـد- طـاق‌نصـرت‌هـای رم باستان را در عصر کنستانتین[۱۳] به ذهـن متبـادر مـی-سازد؛ چراکه صلابت فرمـانروایی کنسـتانتین، در نظـر ناپلئون همـواره مـورد تقـدیر بـود. نقـاش، مسـلماً بـه خواست ناپلئون به ایـن حـد از نشـانه‌پـردازی قناعـت نکرده و ردیفی از عقاب‌های زرین را به روی سـینه وی نشانده است. «عقاب نیز مظهر امپراتـوری روم و نشـانه پیروزی و لطف زئوس/ژوپیتر بود»(کوپر، ۱۳۹۲: ۲۸۲ـ ۲۸۱)؛ و «روی پـرچم‌هـای ارتـش روم نمـاد نیـرو و

پیروزی محسوب می‌شد»(هال، ۱۳۸۰: ۶۸). به این‌ترتیب، آپیانی در این اثر، ناپلئون را نه‌فقط با مهابت درخور یک امپراتور، که تا سرحد بزرگ‌ترین خدایان یونان و رم باستان، ارتقاء داده و در این مسیر از هیچ تلاشی فروگذار نکرده است؛ ردیف عقاب‌های زرین روی لباس، مدال‌ها و نشان‌ها، رودوزی‌های کت و شنل، تاج و شمشیر مرصع، تنها بخشی از شکوه تزیینی است که نقاش در حد عالی طبیعت‌گرایی با شوکت شاهوار و سرشار از نمادگرایی به نمایش درآورد. لازم به ذکر است، این اثر نیز با اندکی تفاوت، توسط همین هنرمند در سه نسخه اجرا شده است.

تصویر ۶- ناپلئون اولین پادشاه ایتالیا و فرمانروای اروپا، اثر آندره آپیانی، نئوکلاسی‌سیسم، ایتالیا، ۱۲۲۰ه.ق./ ۱۸۰۵م.، موزه ناپلئون، فرانسه (URL4).

تصویر ۷، نقاشی رنگ و روغن از نادرشاه منسوب به «محمدرضا هندی» است(۱۱۵۲ه.ق./۱۷۴۰م.)؛ «این اثر سخت متأثر از چهره‌نگاری اروپایی است»(پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۴۵). پیکره شاه به شکل فاخر و دست بر کمر، با کلاه و کمربند جواهرنشان، ابهّت ملوکانه را به نمایش می‌گذارد. او با حالتی مطمئن و حاکی از رضایت، دو زانو نشسته و زیر پای او قالی سرخ‌رنگ با گل‌های طلایی گسترده شده است. این درشرایطی است که، شاه با لباس سرخ آراسته به جواهرات، تسبیح مرواریدگون در دست و پایه قلیان مرصع‌نشان، پیش‌رو دارد و پس‌زمینه با رنگ تیره یک‌دست و مات اجرا شده است. شاید مهم‌ترین خصیصه این نقاشی، تلاش نسبتاً واضحی است که هنرمند برای بعدنمایی پیکره و ارائه حجم دقیق‌تر نشان داده است؛ و از خطوط دورگیری ـ که مختص نگارگری سنتی است ـ فاصله گرفته و همچون قانون رایج در پیکره‌نگاری‌های نئوکلاسیک پس‌زمینه را در تاریکی فرو برده است(تصاویر ۴ و ۸). «آشکار است که نقاش این پیکره، در مکتب ایرانی- اروپایی آموزش دیده است؛ این امر، در شبیه‌سازی چهره و بدن، سایه‌پردازی دست‌ها، و برجسته‌سازی بینی عقابی و گودی چشم-های سیاه قابل مشاهده است. همچنین، توجه به جزئیات تزیینی، صلابت حالت نشستن شاه با بازوهای خم شده، و نمای مورب تصویر که توجه را به شبیه-سازی ماهرانه پوشش کف جلب می‌کند- همه، از دیگر نمونه‌های سبک ایرانی- اروپایی در این ترکیب‌بندی است»(Diba, 1998:138). ازسوی دیگر، «برخورد تزیینی با قالیچه و برجسته‌سازی پرندگان روی قبضه خنجر و شمشیر شاه، حاکی از نحوه آموزش یک تصویرساز نسخ خطی است که در اینجا، به‌عنوان نقاش پیکره به کار گرفته شده است؛ همین-طور، برخورد ناشیانه با پس‌زمینه، تأییدی بر این مسأله است» (Ibid). این تصویر حاکی از آن است که، ایرانیان ضمن حفظ سنت‌های فرهنگی خود همچون نشستن روی زمین، در دست گرفتن تسبیح، تجمل-گرایی و بهره‌گیری از زیورآلات گرانبها، به سنت‌های هنری غرب نیز -که از دوره صفویه در بین آن‌ها مرسوم شده بود- تمایل نشان دادند؛ و سعی کردند تا اصول طبیعت‌گرایی را در خلق اثر هنری به‌کار گیرند.

در برابر این تصویر، تابلوی رنگ‌وروغنی از ناپلئون وجود دارد که درسال ۱۲۲۱ه.ق./ ۱۸۰۶م. توسط انگر خلق شده است (تصویر ۸). «در بازه زمانی ۱۲۲۱- ۱۲۲۰ ه.ق./۱۸۰۶- ۱۸۰۵ م.، مشاور هنری ناپلئون، ویوان دنون(Vivant Denon)، حداقل به چهار نقاش، ترسیم تصویر امپراتور را در ردای تاج‌گذاری سفارش داد. سه تن از این نقاشان -که یکی از آن‌ها، داوید بود- حالت ایستاده امپراتور را با عصای «چارلز پنجم»[۱۴] برای خلق اثر خود انتخاب کردند» (رابی، ۱۳۸۴: ۵۲-۵۳)؛ اما انگر، پیکره نشسته را برگزید. در سال‌های بعد، نسخه‌های متعددی از این موضوع تهیه شد که در بیش‌تر آن‌ها، پادشاه به شکل ایستاده است. در تصویر مورد بحث، ناپلئون با چهره آراسته و نگاه مصمم در پوشش ارغوانی شایسته شاهان بر تخت نشسته است. تاج طلایی او همچون تصویر۶، مزین به برگ‌های زیتون است. نیم‌هلال تخت، مملو از آرایه‌های گیاهی و هندسی است؛ اشاره به نقش خورشید در این

تزیینات، درخور توجه است؛ شعاع‌های خورشید که اطراف سر او را احاطه کرده‌اند، خورشیدهای کوچک و شعاع‌های نور که بر پشتی تخت وی تکرار شده‌اند و خورشید طلایی که روی سینه ناپلئون، نقش بسته است، تنها بخشی از تعلق‌خاطر نقاش به این نقش را نشان می‌دهند. به‌طورکل، هنرمند در این اثر، بارها و بارها تناسبات پس‌زمینه و پیکره را تکرار کرده است. به عنوان نمونه نقش خورشید روی آستین پادشاه کاملاً تکرار خورشید پشت سر اوست. مسلماً، وی علاوه‌بر سازمان‌بندی صوری، به دنبال اهداف دیگری مانند نشانه‌پردازی نیز بوده است. «او با الهام از هنر یونان باستان، قرون وسطی و به‌ویژه بیزانس، ناپلئون را درسبک شخصی خویش، آمیخته با نمادهای محرمانه و پیچیده، در جایگاه خدایان به‌تصویر کشید. او عصای سلطنتی چارلز پنجم را در یک دستش گذاشت که بر فراز آن، تندیس کوچکی از «چارلز بزرگ»[15] قرار داشت و به دست دیگرش چوبدست عدالت داد که ظاهراً آن نیز به چارلز بزرگ تعلق داشت و دستی از جنس عاج در انتهای آن بود. علاوه‌براین، یکی از مهم‌ترین نشانه‌های ژوپیتر، یعنی عقاب را در قالب نقش فرش تعریف کرد و زیر پای او انداخت»(Tinterow & Conisbee, 1999: 66 & 68). او به جهت ابرام بر این اسطوره‌سازی، با عصای سلطنتی، چوبدست عدالت و خطوط مورب ردای فاخر پادشاه پیکانی می‌سازد که به فرش زیرپای او با نقش عقاب ختم می‌شود و آن را محل توجه بیش‌تر قرار می‌دهد. نقاش درحاشیه فرش، نقش دوازده ماه سال را تکرار می‌کند. حتی «عصای سلطنتی هم نشانه سلطنت و قدرت آسمانی و نماد زئوس/ ژوپیتر است»(هال، ۱۳۸۰: ۱۶۶؛ کوپر، ۱۳۹۲: ۲۷۹). «در رم باستان، اسطوره‌های بسیاری از زئوس به ژوپیتر، نسبت داده شد. او در کالبد امپراتوران حلول می‌کرد و آنان برای افزایش اعتبار خود، القاب او را به خود نسبت می‌دادند»(اسمیت، ۱۳۸۳: ۲۴۰). انگر در این تابلو، نه‌تنها همچون بیش‌تر پیکره‌نگاری‌های نئوکلاسیک با ترسیم پس‌زمینه کم‌عمق و مملو از خاکستری‌های رنگی بر عظمت اهورایی انسان اغراق ورزیده است، بلکه توانسته به‌واسطه بزرگ‌نمایی ویژه جایگاه ناپلئون، او را تا مرز خداگونگی ارتقاء داده و موقعیت ممتاز او را در جامعه نشان دهد.

تصویر ۷- نادرشاه، منسوب به محمدرضا هندی، افشاریه، ایران، ۱۱۵۲ه.ق./۱۷۴۰م.، موزه ویکتوریا وآلبرت، انگلستان (Diba, 1998:139).

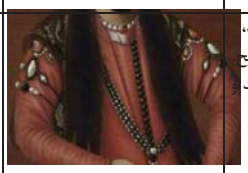
تصویر ۸- ناپلئون بر تخت پادشاهی، اثر ژان دومینیک انگر، نئوکلاسی-سیسم، فرانسه، ۱۲۱۶ه.ق./ ۱۸۰۶م.، موزه ارتش، فرانسه (Tinterow & Conisbee, 1999: 67).

جدول ۱. تطبیق شباهت‌های ساختاری تصاویر ۱- ۸ از نادرشاه و ناپلئون (مأخذ: نگارندگان)

شماره تصاویر			۱		۲	
تشابه ساختار صوری پیکره‌نگاری‌های نادر و ناپلئون	تجسم تمکن و ثروت ملوکانه	چهره‌سازی فردی و نمایش پیکره انسانی به شکل تصنعی	نمایش نادرشاه با تاج‌کلاه نادری و پیکری که گویا روبه‌روی دوربین عکاسی قرار گرفته است.		چهره ناپلئون جوان در هیئت ژنرال نظامی و پیکری‌که گویا روبه روی دوربین عکاسی قرار گرفته است.	
		آذین‌بندی در عین حفظ پیراستگی	کلاه، بازوبند، خنجر، نیزه‌دان و سایر تزیینات مروارید و مرصع همچون زین اسب جواهرنشان		تزیینات خنجر، دستکش و حاشیه زردوزی لباس	
	تجسم تسلط و فرمانروایی مقتدرانه	اقتباس از الگوهای باستانی و عناصر هنری پیشینیان	مشخص نبودن منبع نور، حجم‌پردازی اندک، فضاسازی پله‌ای و نمایش عناصر تصویری به شکل مستقل، آرایه‌بندی دقیق و گسترده		تجسم تناسب و زیبایی آرمانی در قالب اندام خوش-تراش ناپلئون و اسبش	
		بهره‌گیری از عناصر تصویری متناسب با احیای قدرت سیاسی و نظامی	تجسم ادوات جنگی همچون شمشیر، سپاهیان، توپ‌های جنگی و پادشاه در حال تاخت		تجسم ادوات جنگی همچون شمشیر، سپاهیان، توپ‌های جنگی و پادشاه در حال تاخت	

شماره تصاویر			۳		۴	
تشابه ساختار صوری پیکره‌نگاری‌های نادر و ناپلئون	تجسم تمکن و ثروت ملوکانه	چهره‌سازی فردی و نمایش پیکره انسانی به شکل تصنعی	نمایش نادرشاه با تاج‌کلاه نادری و پیکری که گویا روبه-روی دوربین عکاسی قرار گرفته است.		چهره ناپلئون جوان در لباس کنسول اول و پیکری‌که گویا روبه‌روی دوربین عکاسی قرار گرفته است.	
		آذین‌بندی در عین حفظ پیراستگی	کلاه، بازوبند، کمربند، خنجر و سایر تزیینات مروارید و مرصع		تزیینات زردوزی شده کت، چکمه دستکش ناپلئون، یراق‌دوزی پارچه رومیزی	
	تجسم تسلط و فرمانروایی مقتدرانه	اقتباس از الگوهای باستانی و عناصر هنری پیشینیان	مشخص نبودن منبع نور، حجم‌پردازی اندک، فضاسازی پله‌ای و نمایش عناصر تصویری به شکل مستقل، فضاسازی نگارگرانه همچون نحوه ترسیم کفش و پاها یا نمایش اسب از زاویه نیم-رخ		اندام ماهیچه‌ای و ورزیده ناپلئون که اساطیر یونان و رم باستان را یادآوری می‌کند. نمایش برتری انسان و ارزش‌های انسانی همچون اندیشه با تجسم قلم و کاغذ	
		بهره‌گیری از عناصر تصویری متناسب با احیای قدرت سیاسی و نظامی	تجسم خنجر و نیزه زرین و اسب زین‌کرده		تأکید بر قلم و کاغذ به مثابه ابزار قدرت عصر جدید، نمایش شمشیر زرین	

ادامه جدول ۱. تطبیق شباهت‌های ساختاری تصاویر ۱- ۸ از نادرشاه و ناپلئون (مأخذ: نگارندگان)

تشابه ساختار صوری پیکرنگاری‌های نادر و ناپلئون		شماره تصاویر	۵		۶	
	تجسم تمکن و ثروت ملوکانه	چهره‌سازی فردی و نمایش پیکره انسانی به شکل تصنعی	نمایش نادرشاه با تاج کلاه نادری و پیکری که گویا روبه‌روی دوربین عکاسی قرار گرفته است		چهره ناپلئون جوان که به‌عنوان فاتح ایتالیا و فرمانروای اروپا و پیکری که گویا روبه‌روی دوربین عکاسی قرار گرفته است.	
		آذین‌بندی در عین حفظ پیراستگی	کلاه، بازوبند، کمربند، گردنبند، خنجر، تسبیح و سایر تزیینات مروارید و مرصع		تزیینات گسترده همچون نقش‌دوزی‌های لباس، آرایه‌های زرین، تاج و سربند طلایی و مرصع ناپلئون	
	تجسم تسلط و فرمانروایی مقتدرانه	اقتباس از الگوهای باستانی و عناصر هنری پیشینیان	حجم‌پردازی اندک، فضاسازی با عناصر برخاسته از فرهنگ خودی همچون محاسن آراسته و تسبیح		فضاسازی با الهام از طاق‌نصرت‌های رومی، بهره‌گیری از عناصر نمادین و باستانی چون برگ زیتون، عقاب	
		بهره‌گیری از عناصر تصویری متناسب با احیای قدرت سیاسی و نظامی	تجسم پادشاه با اشاره واضح به خنجر مرصع		تجسم شمشیر شاهانه با دسته مزین به عقاب و شیر زرین، نمایش کلاه و سربند پادشاهی	

تشابه ساختار صوری پیکرنگاری‌های نادر و ناپلئون		شماره تصاویر	۷		۸	
	تجسم تمکن و ثروت ملوکانه	چهره‌سازی فردی و نمایش پیکره انسانی به شکل تصنعی	نمایش نادرشاه با تاج کلاه نادری و پیکری که گویا روبه‌روی دوربین عکاسی قرار گرفته است.		چهره ناپلئون که با تاج زرین برگ زیتون بر تخت پادشاهی تکیه زده و پیکری که گویا رو به روی دوربین عکاسی قرار گرفته است.	
		آذین‌بندی در عین حفظ پیراستگی	کلاه، بازوبند، کمربند، گردنبند، شمشیر، تسبیح و سایر تزیینات مروارید و مرصع همچون پایه قلیان		تزیینات گسترده که درخور پادشاهی است که بر تخت تکیه زده و بیش‌تر باغلبه رنگ طلایی تجسم یافته است.	
	تجسم تسلط و فرمانروایی مقتدرانه	اقتباس از الگوهای باستانی و عناصر هنری پیشینیان	حجم‌پردازی اندک، فضاسازی با عناصر برخاسته از فرهنگ خودی همچون نشستن بر روی فرش، محاسن آراسته		آرایه‌بندی‌های نمادی... این تصویر درخور... پژوهشی جداگانه است... که ازجمله آن‌ها شی... پیکربندی ناپلئون است... که از زئوس/ ژوپیتر... تبعیت می‌کند.	
		بهره‌گیری از عناصر تصویری متناسب با احیای قدرت سیاسی و نظامی	تجسم خنجر و نیزه زرین		چوبدست عدالت وعصای چارلز پنجم، به‌عنوان برجسته‌ترین مصادیق تجسم قدرت پادشاهی فرانسه در دو دست ناپلئون قرار گرفته است.	

نتیجه‌گیری

بر اساس رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی، آثار هنری به هر قالبی که درآیند، آینه‌دار تغییرات اجتماعی عصر خویش هستند و توسط جامعه تعریف و تحدید می‌شوند. تحلیل تفسیری، یکی از راهبردهای این شیوه مطالعاتی است که در آن، جزییات آثار هنری و از جمله مؤلفه‌های ساختار صوری، به بوته نقد کشیده می‌شوند؛ بدین شیوه، استخراج معنای درونی اثر و درک فضای حاکم بر اوضاع دوران شکل‌گیری آن امکان‌پذیر می‌شود. در این پژوهش، پیکره‌نگاری‌های نادرشاه و ناپلئون بناپارت، بستر مطالعاتی را فراهم آورد که با دخیل داشتن رویکرد تطبیقی، تأثیر جامعه بر هنر و خاصه نقاشی بیش‌تر مورد تأکید قرار گیرد. به‌ویژه آن‌که نادر و ناپلئون، به‌لحاظ تاریخی و سیاسی، تشابه بسیاری دارند. تقریباً معاصر با یکدیگر، هر کدام نزدیک به ربع قرن فرمان رانده و در این مدت کوتاه، به‌منظور تأمین و گسترش سرحدات کشورشان دست به جنگ‌های بسیاری برده‌اند و در بیش‌تر آن‌ها، پیروز میدان شده‌اند اما با وجود خدمات فراوانی که داشته‌اند، در نهایت، به دام دیکتاتوری افتاده و با سوءقصد و تبعید از صحنه سیاست به‌در شده‌اند. این قرابت‌ها، به‌حدی است که نادر را ناپلئون ایران نامیده‌اند؛ شاید صحیح‌تر می‌بود به جهت تقدّم و تأخّر تاریخی، ناپلئون، نادر فرانسه نام می‌گرفت! اما یکی از وجوه اساسی تمایز این دو پادشاه، تفاوت نگاه آن‌ها، به هنر است. هنرهای بازمانده از دوران نادر، بسیار محدود است و جستجوی چند پیکره‌نگاری مناسب ازمیان آن‌ها دشوار است؛ حال آن‌که، ناپلئون بر هنر بسیار ارج نهاد و نئوکلاسی‌سیسم را به‌عنوان سبک رسمی دربار عصر خویش اعتلاء بخشید. در زمینه موضوع این مقاله نیز پیکره‌نگاری‌های بسیاری از وی موجود بود که هرکدام درچندین نسخه تکرار شده بودند. محرز آن است که، در تقابل پیکره‌نگاری‌های نادر و ناپلئون، چون قیاس هنر دو سرزمین مطرح است -که از سرچشمه‌های جداگانه‌ای سیراب شده‌اند- تفاوت‌های ساختاری بسیاری وجود دارند که از تفاوت نگاه شرق و غرب به هنر ناشی شده‌اند. اما نکته آنجاست که این دو پادشاه، به جهت روحیه جنگاوری و وطن‌پرستی، هر دو خواهان آن بودند که پیکره‌نگاری همچون بستر مناسب، قدرت آن‌ها را بازنمایی کند بنابراین، همواره پادشاه با آلات جنگی مرصع به تصویر درآمد؛ بدین سبب گاه کارکرد ابزار نظامی همچون نمونه حاضر در تصویر ۴، تصنعی می‌نمود اما وجود بی‌قید آن، الزامی بود. حتی در بعضی موارد، نقاش از این حدود فراتر می‌رفت و برای تأکید بیش‌تر بر قدرت نظامی پادشاه، اقدام به نمادپردازی می‌کرد؛ یا برخی صحنه‌ها را به شکل استعاری نشان می‌داد. به عنوان نمونه تصاویر ۷ و ۸، تجسمی از نمادپردازی نقاشانه هستند؛ چراکه، در تصویر۷، نادر با تسبیح مرواریدنشان در دست و آرامشی در چهره، تمثالی از قدرت پادشاه است و در تصویر ۸، ناپلئون زئوس‌وار بر مسند قدرت تکیه زده است. برای نمایش استعاری قدرت سیاسی پادشاه نیز تصاویر ۱ و ۲، نمونه‌های مناسبی به‌نظر می‌رسند چراکه، هرکدام به نوعی سعی دارند، قدرت پادشاه را در جنگاوری، اسب‌دوانی و حکمرانی به نمایش درآورند. مسلم است که در مسیر این بزرگ‌نمایی، بازگشت به ارزش‌های فرهنگی گذشته و بهره‌گیری از عناصر هنری پیشین، چیزی بود که به باور آنان، به ایشان اصالت می‌بخشید و بر اقتدارشان صحه می‌گذاشت؛ بنابراین، قدرت‌طلبی به بهانه‌ای بدل شد، تا سابقه هنری هر سرزمین مورد تقلید واقع شود. بر همین اساس، منبع نور نامشخص، فضاسازی پله‌ای و نمایش عناصر تصویری به شکل مستقل، آرایه‌بندی دقیق و گسترده در تمام پیکره‌نگاری‌های نادرشاه، همچون اعصار پیش موردتوجه قرار می‌گیرد؛ حتی در برخی نمونه‌ها، مانند تصویر ۳، نحوه ترسیم پیکره نادر و اسبش، به سنت‌های نگارگرانه تکیه می‌زند. در برابر این نگرش، ناپلئون، در تمام نمونه‌ها، به ویژه در تصویر ۴، با زیبایی آرمانی، پیکره‌ای ماهیچه‌ای و ورزیده به نمایش درمی‌آید که خدایان اساطیری یونان و روم باستان را تداعی می‌کند. حتی نقاش در بعضی موارد، مانند تصویر ۶، به این حدود اکتفاء نمی‌کند و در فضاسازی به شاکله‌های معماری رومی پناه می‌برد. نهایت آن‌که، هرچند هنرمندان هر سرزمین، راهی جداگانه در شیوه و اسلوب اجرا اختیار کردند اما وجه مشترک آن‌ها، میراث‌داری گذشته و تکیه بر اصالت هنری سرزمینشان است.

ازسوی دیگر، قدرت و مکنت پادشاهی، دو مؤلفه‌ای است که معمولاً با یکدیگر تعریف می‌شوند. به سخن دیگر، ثروت پادشاه، یکی از معیارهای تضمین قدرت اوست؛ پس پیکره‌نگاری زمینه‌ای شد تا پادشاه علاوه بر بهره‌گیری از عناصر هنری پیشین، تمکن و ثروت خویش را با آذین‌بندی و زینت‌نگاری -که حتی تا اندازه‌ای در سبک نئوکلاسیک زیادی می‌نمود- به‌نمایش بگذارد بنابراین، در تمام تصاویر مذکور از نادر و ناپلئون، لباس، کلاه و ابزار جنگی از مرغوب‌ترین

مواد اولیه و مزین به طلا و جواهرات گران‌قیمت تهیه شده است. چنان‌که تزیینات مروارید نادرشاه و زردوزی‌های پوشش ناپلئون، به ویژه در تصاویر ۵ و ۶، مصداق این سخن است. بدین‌سان، این عناصر در کنار یکدیگر، زمینه‌ای فراهم آوردند، تا ساختار صوری پیکره‌نگاری‌های این دو پادشاه، درعین بیگانگی، به‌یکدیگر نزدیک باشد و تأیید شود که ایدئولوژی‌های تقریباً هم‌سوی این دو سردار قدرت، طلایه‌دار سازمان-بندی عناصر ساختار صوری در پیکره‌نگاری آن‌ها بوده است. مهم آن‌که، این ارزش‌گذاری، تا به آنجا پیش رفت که حتی در نمونه‌های ایرانی- به‌رغم تمام ممنوعیت‌ها و به موازات پایبندی به دستاوردهای هنری پیشین- چهره‌سازی فردی و نمایش پیکر انسانی به شکل تصنعی به اصل بی‌بدیل پیکره‌نگاری-های شاهانه تبدیل شد. رسمی که هرچند از غرب به ایران ورود می‌کند، اما آن‌چنان در این دوره رشد می-یابد و درخور مکنت ملوکانه تلقی می‌شود که بعدها، مقارن با حکومت قاجاریه به شیوه رسمی بازنمایی بدل می‌گردد.

امید است پژوهندگان تاریخ هنر، با مطالعه ابعاد ناشناخته عصر افشار از ابهام‌های موجود این حلقه مفقوده هنر ایران پرده بردارند و بر دانش سبک‌شناسی بیفزایند. مسلماً در این مسیر، بهره‌گیری از رویکرد تطبیقی، چراغ راهی خواهد بود که محققان را از افتادن در دام قضاوت‌های غیرعلمی مصون می‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

[۱] پیکرنما یا فیگوراتیو، مربوط به هنری است که اشیاء یا جانداران، مخصوصاً انسان به طریقی در آن بازنمایی شده باشد. در هنر پیکرنما، کم یا بیش، صریح یا غیر صریح، اشارتی به صورت طبیعی وجود دارد (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۴۸).

[۲] Jean Dominique Ingres: نقاش و رسام فرانسوی(۱۲۸۳-۱۱۹۴ه.ق/ ۱۸۶۷ـ ۱۷۸۰م.) برجسته‌ترین رهبر و مدافع کلاسیک‌گرایی سده نوزدهم م. به شمار می‌آید (همان: ۵۳)

[۳] محمدشاه از پادشاهان دوره مغول صغیر در امپراتوری گورکانیان هند بود. او بین ۱۱۳۱- ۱۱۶۱ه.ق مقارن با ۱۷۱۹- ۱۷۴۸ م. بر این سرزمین فرمانروایی کرد.

[۴] پژوهشگر و هنرشناس دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

[۵] نقاش، تصویرگر و قلمدان‌نگار ایرانی -که در حدود سال‌های ۱۰۴۹-۱۱۲۰ه.ق./ ۱۶۳۹-۱۷۰۸م. می‌زیست- او به سبب نوآوری و وسعت تأثیر بر دیگران، یکی از شخصیت‌های برجسته در تاریخ نقاشی ایران به حساب می‌آید(همان: ۵۱۸).

[۶] Arnold Hauser: متخصص تاریخ هنر رومانی تبار (۱۳۹۸ -۱۳۱۰ ه.ق/ ۱۹۷۸-۱۸۹۲ م) است.

[۷] Antoine Jean Gros: نقاش فرانسوی (۱۲۵۰- ۱۱۴۸ ه.ق /۱۸۳۵ـ ۱۷۷۱م.) است. نومایه‌ترین شاگرد «داوید» که پس از مرگ وی، رهبری مکتبش را بر عهده گرفت. این هنرمند نئوکلاسی‌سیسم را پذیرفت؛ با این حال، برخی از آثار اولیه‌اش هنرمندان رمانتی‌سیسم را سخت تحت‌تأثیر قرار داد (همان: ۴۵۰).

[۸] اصطلاحی در تاریخ هنر برای توصیف هنر تزیینی در زمینه‌های مختلف مربوط به دوره پادشاهی لوئی پانزدهم، که در حدود ۱۷۲۰ م. در فرانسه پدید آمد و سراسر اروپا را تسخیر کرد (همان:۲۵۶).

[۹] کنسول‌های فرانسه دولتی است که متشکل از کمباسره، ناپلئون و لبرون بود. مجموع این افراد تا زمان پدیداری امپراتوری ناپلئون بر سر کار بودند.

[۱۰] آندره آپیانی، نقاش نئوکلاسیک ایتالیایی(۱۱۶۷-۱۲۳۳ه.ق. / ۱۷۵۴-۱۸۱۷م.) است.

[۱۱] Zeus: بزرگ‌ترین خدای المپیایی یونان، خدای خدایان و فرمان-روای آسمان و زمین است. اقامتگاهش درخت بلوط بود و تاجی از برگ زیتون به‌عنوان حامی نخستین بازی‌های المپیک بر سر می‌گذاشت. از نشانه‌های اصلی او عقاب و آذرخش است و هنگامی‌که بر تخت نشسته، عصای سلطنتی در دست می‌گیرد(هال، ۱۳۸۰: ۳۶۵ـ ۳۶۶).

[۱۲] Jupiter: «زئوس» نزد رومیان به «ژوپیتر» شهرت دارد (همان: ۹۸۴).

[۱۳] کنستانتین بزرگ یکی از امپراتوران روم مسیحی سده چهارم میلادی بود که سنت مصلوب کردن را ممنوع اعلام کرد.

[۱۴] چارلز پنجم مشهور به چارلز دانا، پادشاه فرانسه در سده چهارده میلادی بود که در زمان وی جنگ صدساله فرانسه با انگلستان ادامه یافت.

[۱۵] چارلز بزرگ در قرون وسطی، بسیاری از اروپای غربی و مرکزی را متحد کرد. او اولین امپراتور به رسمیت شناخته شده بود که نظام شارلمانی را بنیان نهاد.

منابع

آدامووا، آ. ت. (۱۳۸۶). ***نگاره‌های ایرانی گنجینه آرمیتاژ***، ترجمه زهره فیضی، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب(۱۳۸۴). افول کتاب‌آرایی و طلیعه‌پیکره‌نگاری در نقاشی دوره افشاریه، ***هنرهای زیبا***، شماره ۲۴، ۸۱ ـ ۸۸.

اسکارچیا، ج.(۱۳۸۴). ***هنر صفوی زند و قاجار***، ترجمه یعقوب آژند، چ. دوم، تهران: مولی.

اسمیت، ژوئل(۱۳۸۳). ***فرهنگ اساطیر یونان و رم***، ترجمه شهلا خسروشاهی، تهران: فرهنگ معاصر.

افشار مهاجر، کامران(۱۳۸۴). ***هنرمند ایرانی و مدرنیسم***، تهران: دانشگاه هنر.

الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰). ***جامعه‌شناسی هنرها***، ترجمه اعظم راوداد، تهران: فرهنگستان هنر.

بکولا، ساندرو(۱۳۸۷). ***هنر مدرنیسم***، ترجمه رویین پاکباز و دیگران، تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین(۱۳۷۴). ***در جستجوی زبان نو***، چ. دوم، تهران: نگاه.

پاکباز، رویین(۱۳۸۳). ***دایـره‌المعـارف هنـر***، چ. چهـارم، تهران: فرهنگ معاصر.
پاکباز، رویین(۱۳۸۵). ***نقاشی ایران از دیرباز تـا امـروز***، تهران: زرین و سیمین.
ترکاشوند، نازبانو(۱۳۸۸). اثـر هنـری و رویکـرد بازتـاب در جامعه‌شناسی، ***هنرهای زیبا هنرهای تجسمی***، شماره ۴۰، ۲۵-۳۲.
حسینی‌راد، عبدالمجیـد؛ گـودرزی، مصـطفی و رضـوانیان، بامداد(۱۳۸۹). چهره‌نگاری در هنر نقاشی، ***جلوه هنـر***، شماره ۴، ۱۵-۲۲.
خسـروی، نقـی(۱۳۹۰). ***نادرشـاه افشـار***، تهـران: سـفیر اردهال.
دورانت، ویل و دورانت، آریل(۱۳۶۵). ***تاریخ تمدن***، ترجمه اسماعیل دولتشاهی و علی‌اصـغر بهـرام‌بیگـی، جلـد۱۱، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
دووینیو، ژان(۱۳۹۲). ***جامعه‌شناسی هنر***، ترجمـه مهـدی سحابی، چ. ششم. تهران: مرکز.
رابـی، جـولین(۱۳۸۴). چهـره‌هـای قاجـاری، ***هنرهـای تجسمی***، ترجمه مریم خلیلی، ۱۳۸۴، شماره ۲۳، ۴۸-۵۵.
رابینسـون، ب.و.(۱۳۷۶). ***هنرهای ایران(نقاشی پـس از دوره صفویه)***، گردآوری ر. دبلیو فریـه، ترجمـه پرویـز مرزبان، تهران: فرزان، صص ۲۳۱ ـ ۲۲۵.
راودراد، اعظم(۱۳۸۶). نقد جامعـه‌شناسـانه هنـر، ***مقـالات سومین هم‌اندیشی نقد هنر***، تهران: فرهنگستان هنر، ۷۵ـ ۹۴.
ریاض‌الاسلام (۱۳۷۳). ***تاریخ روابط ایران و هند***، ترجمـه محمدباقر آرام و عباسقلی غفاری‌فرد، تهران: امیرکبیر.
ریگـین، چـارلز(۱۳۸۸). ***روش تطبیقـی فراسـوی راهبردهای کمـی و کیفـی***. ترجمـه محمـد فاضـلی، تهران: آگاه.
زرین‌کوب، عبدالحسـین(۱۳۷۴). ***روزگاران ـ تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی***، چ. هفـتم، تهـران: سخن.
سودآور، ابوالعلاء(۱۳۷۴). نگارگری ایران: سـده دوازدهـم و سیزدهم، ***هنـر***، ترجمـه مهـدی حسـینی، شـماره ۲۸، ۲۹۷-۳۱۴.
سودآور، ابـوالعلاء(۱۳۸۰). ***هنر دربارهای ایـران***، ترجمـه ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ.
شـعبانی، رضـا(۱۳۸۱). ***نادرشـاه افشـار***، تهـران: دفتـر پژوهش‌های فرهنگی.
شـیروانلو، فیـروز(۱۳۵۵). ***گسـتره و محـدوده جامعـه-شناسی هنر و ادبیات***، تهران: توس.
علیمحمدی اردکانی، جـواد(۱۳۹۲). ***همگـامی ادبیـات و نقاشی قاجار***، تهران: یساولی.
غیبی، مهرآسا(۱۳۸۵). ***هشت هزار سال تاریخ پوشـاک اقوام ایرانی***، تهران: هیرمند.
کسروی، احمد(۱۳۵۶). دیباچـه کتـاب نادرشـاه، ***کاونـد کسروی***، گردآوری یحیی ذکاء، تهران: کتاب‌های جیبی.
کوپر، جـی. سـی.(۱۳۹۲). ***فرهنـگ نمادهـای آیینـی***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: علمی.
گال، مردیت؛ بورگ، والتر و گـال، جـویس (۱۳۸۷). ***روش-های تحقیـق کمّـی و کیفـی در علـوم تربیتـی و روانشناسی***، به اهتمام احمدرضا نصر، جلد ۲، چ. سوم. تهران: سمت.
گودرزی، مرتضـی(۱۳۸۹). ***تاریخ تطبیقی هنـر***، جلـد ۳، تهران: سوره مهر.
گیدنز، آنتونی(۱۳۸۷). ***جامعه شناسـی***، ترجمـه منـوچهر صبوری، چ. بیست و سوم، تهران: نی.
مرزبان، پرویز(۱۳۶۵). ***خلاصه تاریخ هنر***، تهران: سـازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
ولف، جانـت(۱۳۶۷). ***تولید اجتماعی هنـر***، ترجمـه نیـره توکلی، تهران: مرکز.
هال، جیمز(۱۳۸۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
هاوزر، آرنولـد(۱۳۷۷). ***تـاریخ اجتمـاعی هنـر***، جلـد ۳، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: خوارزمی.
همپارتیان، تیرداد(۱۳۸۵). بررسی ویژگـی‌هـای نگـاره‌هـای نسخه جهانگشـای نـادری، ***مطالعـات هنـر اسـلامی***، دوره۳، شماره ۵، ۷۳-۹۶.

References

Adamova, A. T. (1996). ***Persian Manuscripts Paintings and Drawings: From the 15th to the Early 20th Century in the Hermitage Collection***, M. Feyzi, 2008, Tehran: Iranian Academy of the Arts (Text in Persian).
Afshar Mohajer, K. (2006). ***Iranian Artist and Modernism,*** Tehran: University of Art (Text in Persian).
Alexander, V. (2003). ***Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Form,*** A. Ravadrad, 2011, Tehran: Iranian Academy of the Arts (Text in Persian).
Alimohammadi Ardekani, J. (2013). ***The Synchronization of Qajar Art and Literature***, Tehran: Yasavoli (Text in Persian).
Azhand, Y. (2006). The Downfall of the Book Design and the Beginning of Figurative Painting in Afsharid Period, ***HONAR-HA-YE-ZIBA***, No: 24, pp: 81- 88 (Text in Persian).
Bocola, S. (1999). ***The Art of Modernism: Art Culture and Society from Goya to the Present Day***, Rouin Pakbaz and etc., 2008, Tehran: Farhange Moaser (Text in Persian).
Cooper, J. C. (1978). ***An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols***, R. Behzadi, 2013, Tehran: Elmi (Text in Persian).
Diba, S. L. (1998). ***Royal Persian Painting***, London: I. B. Tauris.
Durant, W & A. (1963). ***The Story of Civilization*** (Vol. 11), S. Dolatshahi, A. Bahrambeygi, 1987, Tehran: Publication and Education Organization of

Torkashvand, N. (2010). Artwork and Reflection Approach in Sociology. ***HONAR-HA-YE-ZIBA, HONAR-HA-YE TAJASSOMI***, No: 40, pp. 25- 32 (Text in Persian).
Wolff, J. (1981). ***The Social Production of Art***, N. Tavakkoli, 1988, Tehran: Markaz (Text in Persian).
Zarrinkoob, A. (1995). ***The Ages (Iran's History from the Beginning to the Fall of the Pahlavi)***, (7th ed.) Tehran: Sokan (Text in Persian).
URL1:https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/neo-classicism/a/david-napoleon-crossing-the-alps (access date: 13/12/2014, 7:40 p.m.)
URL2:http://www.legiondhonneur.fr/en/page/france/563#periode4 (access date: 10/12/2014, 6:10 p.m.)
URL3:http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/nadir-shah-shah-of-persia-17321747-191186 (access date: 13/12/2014, 10:45 p.m.)
URL4:https://www.pinterest.com/pin/393079873696205194/ (access date: 10/12/2014, 6:25 p.m.)
Islamic Republic (Text in Persian).
Duvignaud, J. (1984). ***Sociologie de l'art***, M. Sahabi, 2013 (6th ed), Tehran: Markaz (Text in Persian).
Gall, M.; Borg, W.; J. Gall. (1971). ***Damien Educational Research: An Introduction*** (3rd Vol.), A. Nasr, 2008, (2nd ed.), Tehran: Samt (Text in Persian).
Gheibi, M. (2006). ***A History of Persian Cistume***, Tehran: Hirmand (Text in Persian).
Giddens, A. (1982). ***Socialogy***, M. Sabouri, 2008, (23rd ed.), Tehran: Ney (Text in Persian).
Goudarzi, M. (2010). ***Comparative Art History***, Tehran: Soore Mehr (Text in Persian).
Hall, J. (1994). ***Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art***, R. Behzadi, 2001, Tehran: Farhange Moaser (Text in Persian).
Hampartian, T. (2006). A Study on Features of Nadir's World Conqueror History, ***Islamic Art Studies***, Vol: 3, No: 5, pp: 73- 96 (Text in Persian).
Hauser, A. (1951). ***The Social History of Art*** (Vol. 3), E. Younesi, 1998, Tehran: Khaarazmi (Text in Persian).
Hoseynirad, A.; Goudarzi; Rezvanian, B. (2011). Portraits in Art of Painting, ***JELVE-Y-HONAR***, No: 2, pp: 15-22 (Text in Persian).
Kasravi, A. (1977). ***Nadershah handbook Preface, Karvande Kasravi***, Y. Zoka, Tehran: Ketabhaye Jibi (Text in Persian).
Khosravi, N. (2011). ***Nadershahe Afshar***, Tehran: Safire Ardehal (Text in Persian).
Marzban, P. (1986). ***A Summary of the History of Art***, Tehran: Publication and Education Organization of Islamic Republic (Text in Persian).
Pakbaz, R. (1995). In Search of a New Language, 2nd ed, Tehran: Negah (Text in Persian).
---------- (2004). ***Encyclopedia of Art***, (4th ed.), Tehran: Farhange Moaser (Text in Persian).
---------- (2006). ***Iranian Painting: From Past to Present***, Tehran: Zarrin o Simin (Text in Persian).
Rabi, J. (2005). Qajar portraits, ***Visual Arts***, M. Khalili, No: 23, pp. 48- 55 (Text in Persian).
Rabinson, B. W. (1989). ***The Arts of Persia*** (***Painting (in Post Safavid Period***, P. Marzban, 1997, Tehran: Farzan (Text in Persian).
Ragin, C. (1987). ***The Comparative Method: Moving Beyond Qualitative and Quantitative Strategies***, M. Fazeli 2009, Tehran: Agah (Text in Persian).
Riazoleslam. (1970). ***Indo - Persian Relations: A Study of Political and Diplomatic Relations Between Mughul Empire and Iran***. M. Aram, A. Ghafarifard (1994), Tehran: Amir Kabir (Text in Persian).
Scarcia, G. (1961). ***Encyclopedia of World Art***, Y. Azhand, 2006 (2nd ed.), Tehran: Mola (Text in Persian).
Schmidt, J. (1965). ***Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine***, Sh. Khosroshahi, 2005, Tehran: Farhange Moaser (Text in Persian).
Shaabani, R. (2001). ***Nadershah Afshar***, Tehran: Iran Cultural Studies (Text in Persian).
Shirvanloo, F. (1976). ***The Domain and Extent of Art and Literature Sociology***, Tehran: Toos (Text in Persian).
Soudavar, A. (1992). Iranian Painting: Eighteen and Nineteen Cntury, ***Honar***, M. Hosseini, 1995, No: 28, pp: 297-314 (Text in Persian).
---------- (1992). ***Art of Persian Courts***, N. Mohammad Shemirani, 2001, Tehran: Karang (Text in Persian).
Tinterow, G.; Conisbee, Ph. (1999). ***Portraits by Ingres: Images of an Epoch***, New York: The Metropolitan Museum of Art.

A Comparative Study of Reflection Approach in Figurative Paintings of Nader Shah and Napoleon[1]

A. Dadvar[2]
A. Mafitabar[3]

Received: 2015. 06.18
Accepted: 2016. 06. 19

Abstract

During Nader Shah sovereignty, civil and foreign wars happened, which affected the status of art, especially painting. About half a century after these wars, France deals with a great revolution which influences all Europe and leads to short kingdom of "Napoleon" which is accompanied by great territorial expansion. According to mentioned political similarities during almost identical periods of time and by confirmation of the fact that art contents resembling the flows of thoughts of the current time, there must be similarities in arts of both territories despite stylistic differences. Thereafter, this research is supposed to find an answer to the question "What similarities in formal structure of their figurative paintings are the result of similar militarism and policies of "Nader Shah" and Napoleon"? In following, we willanalyzes formal structural components of eight figurative paintings of Nader Shah and Napoleon in expository manner by using reflection approach in sociology. The main purpose of authors of this article is to focus on similarities of these artworks. One of the necessities of this research is neglecting of art in Afsharid era. While comparative tradition can suggest cultural proximity which can confirm possible values. By using analytic method, this research indicates that Afsharid erapainters of Iran government created 2D and 3D spaces by using traditional art principles including distributed lightening, formal configuration and ornamenting. In west, Napoleon gave recognition to Neoclassical Art and emphasized on referring to ancient Rome values. However, power and wealth led to portrayal of kings in both territories with depiction of carbuncled arrays in order to induce their wealth. As a result, Iran and France had different approaches in nature drawing. Nevertheless, in this era they are similar in their artistic background and their emphasis on ornamentation due to extreme emphasis on portrayal of royal glory.

Key Words: Reflection Approach, Figurative Painting, Neo-Classicism, Nader Shah, Napoléon.

[1] DOI: 10.22051/jjh.2018.238.

[2] Prof. of Art Research, Alzahra University, Tehran, Iran. Ghadadvar@yahoo.com
[3] Ph.D Stud. of Art Research, Alzahra University, Tehran, Iran, (Corresponding Author). a.mafitabar@student.alzahra.ac.ir