تداوم مبانی سنت بصری ایرانی*
با تأکید بر ترکیب‌بندی عکس‌های یادگاری دورهٔ ناصری

حسنعلی پورمند**
نسرین معصومی بدخش***

چکیده

در قالب‌های مختلف هنر درباری ایران، نوعی تداوم در به کار بردن برخی مفاهیم و اصول از جمله رعایت تشریفات مشاهده می‌شود. این تداوم به‌گونه‌ای موجب تبدیل ترتیب‌ها و تشریفات به قواعد اساسی در فرهنگ سنت بصری مقامی ایرانی شده است. عکاسی در دورهٔ قاجار که تعارفات و تشریفات جزء لاینفک زندگی مردم به شمار می‌رفت، وارد ایران (۱۸۴۲م/۱۲۵۸هـ‌ق) شد. تقارن ورود عکاسی به ایران و حکومت ناصرالدین‌شاه که سخت شیفتهٔ پدیدهٔ عکاسی شده بود، موجبات رشد و ترقی این هنر را فراهم کرد. عکاسی در بدو ورود به ایران به علت هزینه هنگفت در خدمت دربار قرار گرفته و در آن محیط رشد کرد و به نوعی هنر درباری به شمار می‌رود، این قضیه انگیزه‌بخش انجام تحقیق پیش‌روست. پرسش طرح شده این است : تداوم سنت بصری مقامی ایرانی در نوع چیدمان پیکره‌ها در عکس‌های دورهٔ ناصری به چه شکلی رخ نمایانده و از سوی دیگر ویژگی‌های فنی عکاسی چه تغییری در نحوه نمایش آن ایجاد کرده است؟

فرضیه حاکی از آن است که سیر تکامل عکاسی در محیط درباری سبب تأثر این پدیده در نوع چیدمان افراد، از تشریفات درباری شده که با بررسی مقوله ترکیب‌بندی پیکره‌ها در نقش‌برجسته‌های ایران و پیگیری این امر در بازنمایی‌های مشابه در عکس‌های دوره ناصری به اثبات می‌رسد. نقش‌برجسته یکی از هنرهای درباری است که همواره مورد توجه پادشاهان و تحت نظارت مستقیم دربار بوده و از این جهت شباهت بسیاری با محیطی که عکاسی در آن رشد کرده دارد. روش تحقیق به شیوه تحلیلی و مقایسه ترکیب‌بندی پیکره‌های موجود در نقش‌برجسته‌ها و عکس‌های دسته‌جمعی دورهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار است. نمونه‌های مورد مطالعه از عکس‌های عکاسان درباری دورهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار انتخاب شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در ترکیب‌بندی افراد در عکس‌های دورهٔ مذکور نیز سنت پرسپکتیو مقامی موجود در آثار هنری ادوار پیشین تداوم یافته، اما محدودیت‌های فنی رسانهٔ عکاسی موجب دگردیسی در نحوه بازنمایی آن شده است.

واژگان کلیدی

عکاسی قاجار، ترکیب‌بندی عکس، نقش‌برجسته، تشریفات.

*. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نسرین معصومی بدخش تحت عنوان «مبانی ترکیب‌بندی عکاسی دوران قاجار (مطالعه موردی : عکس‌های یادگاری دوره ناصری)» به راهنمایی دکتر حسنعلی پورمند در دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس است.

**. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.hapourmand@modares.ac.ir
***.کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. نویسنده مسئول ۰۹۱۰۰۰۷۳۵۸۲
nasrin.masoumi_b@yahoo.com

مقدمه

عکاسی تنها سه سال بعد از اختراع در اروپا (۱۸۳۹م/۱۲۵۵هـ‌ق) به ایران (۱۸۴۲م/۱۲۵۸هـ‌ق) راه پیدا کرد و به علت هزینه هنگفت در ابتدا به خدمت دربار و سپس اشراف و در نهایت به عرصه عمومی جامعه گام نهاد و برخلاف اروپا سیر نزولی طی کرد (مهاجر، ۱۳۸۴: ۵۹-۵۸). رشد عکاسی در میان درباریان و اشراف سبب تأثر این پدیده از فضای حاکم بر سطوح بالای جامعه شد. جامعه‌ای که در آن تعارفات و تشریفات جزء لاینفک زندگی مردم به شمار می‌رفت و به واسطه تکرار مکرر به قوانین اجتماعی بدل شده بود و عدم رعایت آن بی‌نزاکتی به شمار می‌رفت.

مهم‌ترین گام در تحلیل هر پدیده بصری پرداختن به ترکیب‌بندی[۱] آن اثر است چراکه رسیدن به معنای مدنظر در هر عبارت تصویری بستگی تامی به نوع ترکیب‌بندی اثر دارد و در جلب توجه بیننده نیز نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند (داندیس، ۱۳۸۵: ۴۲). پژوهش حاضر تشریفات را یکی از مولفه‌های اصلی در نوع ترکیب‌بندی پیکره‌ها در آثار هنر درباری خصوصاً عکاسی دوره ناصری می‌داند. بنابراین در ادامه به بررسی تشریفات درباری و بازنمود آن در ترکیب‌بندی پیکره‌های نقش‌برجسته‌های چهار دوره هخامنشی، اشکانی، ساسانی و قاجار پرداخته می‌شود. از آنجا که ساخت نقش‌برجسته یکی از بارزترین هنرهای درباری برای ثبت شکوه حکومت پادشاهان و بانظارت مستقیم دربار انجام می‌گرفته، شباهت بسیاری با محیط رشد عکاسی داشته و به این دلیل از بین هنرهای درباری گزینش شده است. به نظر می‌رسد اصول کلی تشریفات درباری ادوار پادشاهی مختلف ایران تا حدود زیادی به هم نزدیک است، از این‌رو تنها چهار دوره مذکور مورد بررسی قرار می‌گیرد . در پایان تداوم و دگردیسی این نوع ترکیب‌بندی‌ها برگزیده‌ای از عکس‌های دورهٔ ناصری مورد مطالعه قرار خواهد گرفت. از آنجایی که در این مقاله عکس‌های عکاسان درباری مورد بررسی قرار گرفته، بدیهی است که در چیدمان عکس‌های این عکاسان قوانین تشریفاتی در نوع قرارگیری افراد لحاظ شده است.

تاکنون متون بسیاری پیرامون عکاسی دورهٔ قاجار در دو حوزه منتشر شده که اکثراً در برگیرنده موضوعات تاریخی و کمتر تحلیلی است. تحقیقات افراد بنامی چون دایان استاین (کتاب سرآغاز عکاسی در ایران)، یحیی ذکاء (کتاب تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران)، ایرج افشار (کتاب گنجینهٔ عکس‌های ایران، به همراه تاریخچهٔ ورود عکاسی به ایران)، محمدرضا طهماسب‌پور (کتاب ناصرالدین، شاهِ عکاس) و محمد ستاری (مجموعه مقالات)، از جمله مهم‌ترینِ متون منتشر شده در باب تاریخچه عکاسی دوره قاجار به شمار می‌آیند. مطالعهٔ متون مذکور جهت آشنایی با تاریخچه و ویژگی‌های فنی عکاسی و نوع عملکرد عکاسان قاجاری ضروری است. برخلاف زمینه غنی حوزهٔ تاریخ عکاسی ایران، در تحقیقات دانشگاهی کمتر به تحلیل عکس‌های دورهٔ مذکور از زوایای مختلف پرداخته شده است. «رضویان» در مقاله‌ای تحت عنوان «عکاسی یادگاری و مستندنگاری قاجاری» به کلی‌گویی در نوع چینش افراد در برخی از عکس‌های قاجار (دوره مشروطه) اکتفا کرده است. وی در سخنی اجمالی عکس‌های این دوره را تحت تأثیر نقاشی و معماری ایران و قواعد زیبایی‌شناسی هنرهای ایرانی می‌داند. «عراقچی» در مقالهٔ خود «نگاه شرقی، نگاه غربی» به معرفی و بیان عملکرد چند عکاس ایرانی و اروپایی پرداخته و آثار عکاسان اروپایی را میراث‌دار سنت نقاشی غربی و آثار عکاسان ایرانی را برگرفته از عناصر تلفیقی نقاشی غرب و فرهنگ ایرانی می‌داند. این پژوهش به تحلیل و پیگیری ریشه‌های ترکیب‌بندی افراد در عکس‌های یادگاری دوره ناصری پرداخته و در ادامه به الگوهایی جهت چینش پیکره‌ها در عکس‌های این دوره دست خواهد یافت که از جنبه‌های نو این تحقیق به شمار می‌رود.

بازنمودگی تشریفات در ترکیب‌بندی نقش‌برجسته‌ها در ایران

بررسی و تحلیل صوری آثار هنری در هر اجتماع مستلزم شناخت فرهنگ، اندیشه‌ها و احوالی است که در دل جامعه پدید آمده‌اند. بررسی هنر آنگاه جامع است که در آن نسبت فرهنگ جامعه با صورت‌های هنری منظور شود. هرچه کشوری بنیان‌های فرهنگی نیرومندتری داشته باشد، طبعاً آداب و رسوم بومی آن کشور هم غنای خاصی خواهد داشت (خرم، ۱۳۸۹: ۴۰-۳۹). نقش‌برجسته یکی از ابزار ثبت شوکت و جلال پادشاهان به شمار می‌رفت. تداوم در هدف، زبان، بیان و فنونِ از ویژگی‌های مشترک در نقش‌برجسته‌های ایران است و اکثراً دربردارنده موضوعاتی چون قدرت الهی پادشاه و صحنه‌های آیینی است. به دلیل وجود مستندات مکتوب از دورهٔ هخامنشی به بعد، این دوره مبدأ بررسی نقوش برجسته در پژوهش حاضر در نظر گرفته شده است. دوران هخامنشی : براساس منابع موجود ترتیب جلوس مقامات داخلی و مسئله تقدم نمایندگان ملل، در زمان هخامنشیان همراه با تشریفات دقیق بوده است. محل جلوس مقامات داخلی مشخص بوده و تقدم مقام افراد معیاری برای نزدیکی محل نشستنشان به تخت شاه بوده است. مقام افراد نشسته بالاتر از افراد ایستاده، و قرار گرفتن در سمت راست شاه مهم‌تر از سمت چپ او بوده. اهمیت دقت در این مسایل جزیی از نشستن اردشیر دوم پایین‌تر از مادرش و بالاتر از همسرش استاتی درک می‌شود (پیرنیا، ۱۳۳۳: ۱۴۶۶). اسکندر مقدونی تحت تأثیر پارسی‌ها، پس از فتح شوش کمال احترام را در حق سی‌سی گامبیس مادر داریوش (که اسیر او بود) ادا کرد و در ملاقات وی گفت : "... می‌دانم که موافق عادات شما پسر نمی‌تواند در حضور مادرش بی‌اجازه بنشیند. و بنابراین هر زمان که من نزد تو آمده‌ام پیش تو ایستاده‌ام تا تو به من اشاره کرده‌ای بنشینم..." (ملک‌زاده، ۱۳۴۷: ۱۳۴-۹۴).

وجود و رعایت چنین قوانینی که حتی کوچک‌ترین حرکات را در بر می‌گیرد، خبر از فرهنگی بسیار غنی می‌دهد، تا آنجا که فرد با قرارگیری در جایی پایین‌تر از جایگاه همیشگی‌اش متوجه نزول مقامش از طرف پادشاه می‌شود. در ادامه با بررسی نقش‌برجسته‌های هخامنشی، سایه تشریفات و قواعد آن در نوع قرارگیری پیکره‌ها و ترکیب‌بندی صحنه درک می‌شود. هنرمند حجار تا جایی که حدود این هنر اجازه می‌دهد به ثبت واقعیت جاری در دربار پرداخته است (تصویر ۱).

آنچه در نقش‌برجسته‌های هخامنشی به چشم می‌خورد نمایش قدرت، عظمت پادشاه، ظرافت و رعایت تناسبات و توازن و تقارن در حجاری است. در این نقش‌برجسته‌ها نقطهٔ عطف بر شخص پادشاه در حالتی بسیار رسمی بنا شده. معمولاً شاه در بین مجموعه‌ای از ملازمان و فرستادگان و یا نمایندگان ملل مختلف دیده می‌شود که نشانی از روحیه جمعی این جامعه دارد. پیکره‌ها همه در سکون و ایستایی هستند. در هیچ جای پیکره‌نگاری هخامنشی اشخاص از روبه‌رو ترسیم نشده‌اند. این مطلب سندی بر پیشینهٔ نیم‌رخ نمایی در هنر ایران است. حضور ناصرالدین‌شاه در مرکز عکس‌ها، وامدار سنت پرسپکتیو قدرت در ایران دورهٔ هخامنشی و نیز دورتر از آن است. یکی از نقش‌برجسته‌های تخت جمشید (تصویر۱) مجلسی از بارعام شاهی را نشان می‌دهد که خشایارشاه با ظاهری تشریفاتی بر تختی نشسته، ولیعهد پشت سر شاه ایستاده و خدمتکاران و محافظان شخصی شاه پشت سر او ایستاده‌اند. در مقابل شاه، بین او و باریافتگان، دو عودسوز قرار دارد. به نظر می‌رسد این عود سوزها نیز یکی از ترتیبات درباری است که شاه را از استشمام بوی دهان مرئوسین و نیز از احتمال انتقال عوامل بیماری‌زای آنان حفظ می‌کند. نقش‌برجستهٔ بالا، نمونه‌ای از بازنمود رخدادهای بارعام در دورهٔ هخامنشی، پیرو قواعد خاص بصری است. به‌منظور تأکید بر مقام پادشاه وی بزرگ‌تر از بقیه تصویر شده، که یکی از قوانین به کار رفته در هنر هخامنشی و ادوار بعدی است. مرکزیت پیکره شاه و امتداد خطوط عصا و پیکرهٔ خمیدهٔ فرد مقابل، نمایانگر پرسپکتیو قدرت به کار رفته در ترکیب‌بندی اثر است. جلوس شاهانه بر تخت نیز یکی دیگر از تکنیک‌های تفهیم مقام برتر پیکرهٔ شاه در تصویر است. همواره خدمتکاران و محافظان در پشت سر مقام برتر تصویر نقش می‌شوند، این قضیه بازنمودی از واقعیت جاری در اجتماع درباری ایران بوده است. دورهٔ اشکانی : تأثیرات هنر یونانی بر هنر دورهٔ اشکانی انکارناپذیر است. البته اساتید و هنرمندان ایرانی به‌طور کلّی از دوره‌های گذشته درصدد کسب اطلاع و استفاده از ایده‌های خارجی بوده و هستند ولی هیچ‌گاه دست‌بسته مقابل این ایده‌ها تسلیم نشده‌اند بلکه آنها را با اوضاع طبیعی و اجتماعی ایران تطبیق داده و بومی‌سازی کرده‌اند (بنجامین، ۱۳۶۳ :۲۲۲). از آنجایی که این تأثیرپذیری تفاوت چندانی در نوع تشریفات درباری نداشته و تا حدود بسیاری نزدیک به تشریفات دورهٔ هخامنشی است، از بازگویی مطالب تکراری اجتناب می‌شود. نقش‌برجسته‌های اشکانی قوت فنی و ظرافت حجاری دورهٔ هخامنشی را ندارد. اصل تقابل یا تمام رخ‌نمایی مهم‌ترین نوآوری در نقش‌برجسته‌های دورهٔ اشکانی است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۵۲). از دیگر نوآوری‌های حجاری این دوره حک نام افراد در کنار تصویرشان است، چرا که پیکره‌ها معمولاً با کمی تفاوت حجاری می‌شدند. ناصرالدین‌شاه نیز معمولاً در کنار عکس افراد اسامی یا القاب آنها را می‌نوشت که می‌تواند به تقلید از این مسئله باشد.

تصویر۲ مربوط به نقش‌برجسته‌ای از مهرداد پارتی است که سوار بر اسب در میان راه به سمت رودان، مراسم تنفیذ قدرت شاهک الیمادی را اجرا می‌کند. فردی که به نظر یکی از غلامانش است در پشت سر وی قرار گرفته است (محمدی‌فر، ۱۳۸۶: ۱۳۲–۱۱۹). یکی از حاکمان محلی در وسط تصویر تمام‌قد و از روبرو ایستاده است. در طرف دیگر سه نفر ایستاده‌اند. یک روحانی که چیزی شبیه به میوهٔ کاج در دست دارد و دو نفر دیگر که همانند مجسمه‌های ایلامی به منظور ادای احترام دو دست مقابل شکم دارند به نظر خدمه می‌آیند. به نظر می‌رسد در سنت تصویری ایرانی، برای تأکید بر مقام فرد، وی را در حالت جلوس بر تخت و یا سوار بر اسب نقش می‌کنند. در این پیکره شاهک الیمادی بزرگ‌تر از چهار مرد ایستاده و مهرداد پارتی با همان تناسبات شاهک، سوار بر اسب نقش شده است. سوار بر اسب بودن مهرداد می‌تواند نشانهٔ برتری وی و یا تفهیم اجرای این مراسم در میان مسیر حرکت مهرداد به سمتی باشد.

دوران ساسانی : منشأ حکمرانی در دنیای قدیم «فره ایزدی»، «تبار خانوادگی» و «تعدد خدم و حشم» بوده و نمایش بزرگی و شکوه پادشاهان، ضامن استمرار و قوام حکومت آنان می‌شد. تشریفات دوران ساسانی تا حدودی با بررسی تاج‌نامه‌ها[۲] میسر می‌شود. شاه برای اطلاع از چگونگی ادارهٔ مملکت و کشورداری پادشاهان سابق به تاج‌نامه‌ها مراجعه می‌کرد (امین، ۱۳۸۰: ۱۱۶–۱۰۴).

ابو عثمان عمروبن بحرجاحظ در کتاب تاج (اخلاق الملوک) در باب تشریفات ساسانیان در قسمت (رفتار پادشاهان بامهان) در زمینهٔ دیدار پادشاهان از زیردستان خود چنین می‌نویسد : "و آیین ایرانیان

تصویر ۱. نقش‌برجسته هخامنشی، موزه ایران باستان، مأخذ: Godrej, 2002: 59.

Fig. 1. the Achaemenid reliefs, Museum of Ancient Persia. Source: Godrej, 2002: 59.

تصویر۲. نمای خطی از نقش‌برجسته هونگ ارژنگ، متعلق به دوره اشکانی، مأخذ : محمدی‌فر، ۱۳۸۶.

Fig. 2. The linear view of Hong Arjang relief, belonging to the Parthian era. Source: Mohammadifar, 2007.

به عصر اردشیر بابکان و خسرو انوشیروان چنین بود که اگر پادشاهی یکی از وزیران یا یکی از حاجتمندان را دیدن می‌کرد، نامش را در تاریخ می‌نوشتند و چنان بود که هرکس این موهبت می‌دید به چندین امتیاز نایل می‌شد از آن جمله: –اگر در بزمی سزاوار بود که با پادشاه بنشیند جای او را سمت راست معین می‌کردند. –اگر در رکاب شاهانه ملازم می‌شد رسم بود که به دست راست پادشاه بروند. – و چون از بار بیرون می‌شد دگر کس را حق نبود که بجای او قرار گیرد" (شریف، ۱۳۵۰: ۴۳-۳۴).

همان‌طور که در تشریفات دورهٔ هخامنشی هم ذکر شد در تعاملات اجتماعی همواره سمت راست بر سمت چپ ارجحیت داشته است. تداوم ارجحیت سمت راست در تشریفات درباری ادوار مختلف به اصولی جهت به تصویر درآوردن پیکر انسانی بدل شد.

نقش‌برجسته‌های ساسانی همگی در تجلیل از مقام پادشاه و نشان دادن قدرت او است. صحنه‌های تاجستانی و پیروزی بر دشمنان مؤید این امر است. نمایش پیکرهٔ بزرگ شاه در تمامی صحنه‌ها، که گاهی از قاب نقش‌برجسته بیرون می‌زند، تأکیدی بر اهمیت و عظمت پادشاه است. اصولاً پادشاه محور اصلی در ترکیب‌بندی پیکره‌هاست و تمامی خطوط به سوی او معطوف است. در کل صحنه، هماهنگی، توازن و تعامل دیده می‌شود (رضایی‌نیا، ۱۳۸۶: ۱۰۴-۸۷). هدف عمدهٔ هنرمند حجار نشان دادن جایگاه افراد، کلاه، نشان‌ها و درجهٔ آنها است. از زمان بهرام دوم به بعد، از موضوعات رسمی کاسته و صحنه‌های خصوصی زندگی شاه تصویر شده است. قرینه‌سازی از اصول اساسی هنر ایران باستان است که در دورهٔ ساسانی نمود بیشتری یافت. استمرار این اصل در ترکیب‌بندی عکس‌های دورهٔ ناصری دیده می‌شود. همچنین در این عکس‌ها جنبهٔ خصوصی‌تری از زندگی ناصرالدین‌شاه و مقامات دیده می‌شود که ریشه‌های آن را می‌توان در نقش‌برجسته‌های دورهٔ ساسانی دنبال کرد.

تصویر ۳، نقش‌برجسته‌ای از بهرام دوم (ساسانی) است. شاه در مرکز ترکیب‌بندی جلوس کرده و در هر سمت وی دو نفر از بزرگان ساسانی ایستاده‌اند. شاه بر صندلی نشسته و بزرگ‌تر از بقیه نقش شده، همان‌طور که گفته شد بیرون‌زدگی کلاه وی از قاب تصویر تأکید بر مقام برتر شاه است. همچنین رعایت تقارن که اساس حجاری دوره ساسانی است، در تصویر نمایان است.

دوران قاجار: تشریفات در دربار ایران به سبب پشتوانه‌ای دیرینه، از شکوه و عظمتی بی‌مانند برخوردار بوده و همواره زبانزد عام و خاص در دنیا بوده است. سیاحان بسیاری در مجد جلال و شکوه تشریفات دربار قاجار بارها لب به سخن گشوده‌اند. دوستعلی‌خان مُعیّر الممالک، در کتاب "زندگانی خصوصی ناصرالدین‌شاه" تشریفات حاکم بر جریان برگزاری جشن نوروز و آیین سلام عام را در کاخ مرمر چنین شرح داده است : در شاه‌نشین‌های اطراف تخت، رؤسای ایل قاجار [...] می‌ایستادند. در یک طرف هفت‌سین، سران سپاهی [...] و در رأس آنها نایب‌السلطنه قرار می‌گرفت. در طرف دیگر، مستوفیان [...] ایستاده و مستوفی الممالک [...] مقدم بر همه جای می‌گرفت. بین دو صف مزبور راهی باریک تا شاه‌نشین بزرگ باز بود. طرفین تخت به طور نیم‌دایره، شاهزادگان [...] ایستاده، هر یک یکی از وصله‌های طلا و جواهرنشان سلطنتی را از قبیل : شمشیر، خنجر، گرز و سپر به دست می‌گرفتند. نزدیک تخت، صدراعظم [...] ایستاده، وزرا و اعیان، زیر دست وی قرار می‌گرفتند. عَمله خلوت (خدمتکاران اندرونی) و پیشخدمت‌های مخصوص در یکی از شاه‌نشین‌های نزدیک تخت گرد می‌آمدند. خطیب الممالک و منجم باشی، روبروی تخت ایستاده، اطبا و بعضی اروپاییانی که بنا بر خواهش، به تماشا می‌آمدند پشت آنها قرار می‌گرفتند. جمعی از علما نیز می‌آمدند و بعضی از خواص آنها به تخت برآمده در کنار مسند شاه می‌نشستند و بقیه در پای تخت قرار می‌گرفتند [...] یک ربع به تحویل مانده [...] ورود شاه را خبر می‌داد. [...] نظامیان در حال احترام ایستاده و بقیه سر تعظیم فرود می‌آوردند. [...] آنگاه شاه [...] وارد و با قدم‌های آهسته از میان صفوف گذشته بر تخت می‌نشست. ولی [شاه] بنابر احترام [به] آقایان علما بر صندلی مرصعی که روی تخت بود نمی‌نشست و روی مسند زربفت جا گرفته [...] گروهی از خواجه سرایان و خواص که به دنبال شاه آمده بودند، در کنار قرار می‌گرفتند (معیرالممالک، ۱۳۹۰: ۵۵-۵۴).

با توجه به تشریح دوستعلی خان مُعیّر الممالک از فضا و تشریفات حاکم بر جریان برگزاری آیین سلام عام، چندین نکته در بازنمودگی تصویری از این مراسم اجتماعی در عکس‌های باقیمانده از دورهٔ ناصری به وضوح مشاهده می‌شود : ۱- چینش افراد دربار بر مبنای مقام آنهاست. ۲- با فاصله گرفتن از پادشاه، نزول درجه تفهیم می‌شود. ۳- چیدمان بار همان رویهٔ شاه‌محوری تشریفات هخامنشی و قبل‌تر از آن را طی می‌کند، شاه در مرکز توجه قرار دارد. ۴- سرهای تعظیم شده نشان از ادای احترام است. ۵- تقارن در چیدمان افراد حاکم است. ۶- خودآرایی شاهزادگان با جواهرات و در دست داشتن شمشیر و خنجر و از این قبیل اشیاء جزیی از سنت درباری است ۷- فقط پادشاه اجازهٔ نشستن دارد.

تصویر ۳. نقش‌برجسته سرآب بهرام متعلق به دوره ساسانی، واقع در نزدیکی نور آباد پائین شاپوروفهلیان، مأخذ : جوادی، ۱۳۸۸: ۹۵.

Fig. 3. Sarab- e Bahram reliefs belonging to the Sassanid era, located near Noor Abad. Source: Javadi, 2010: 95.

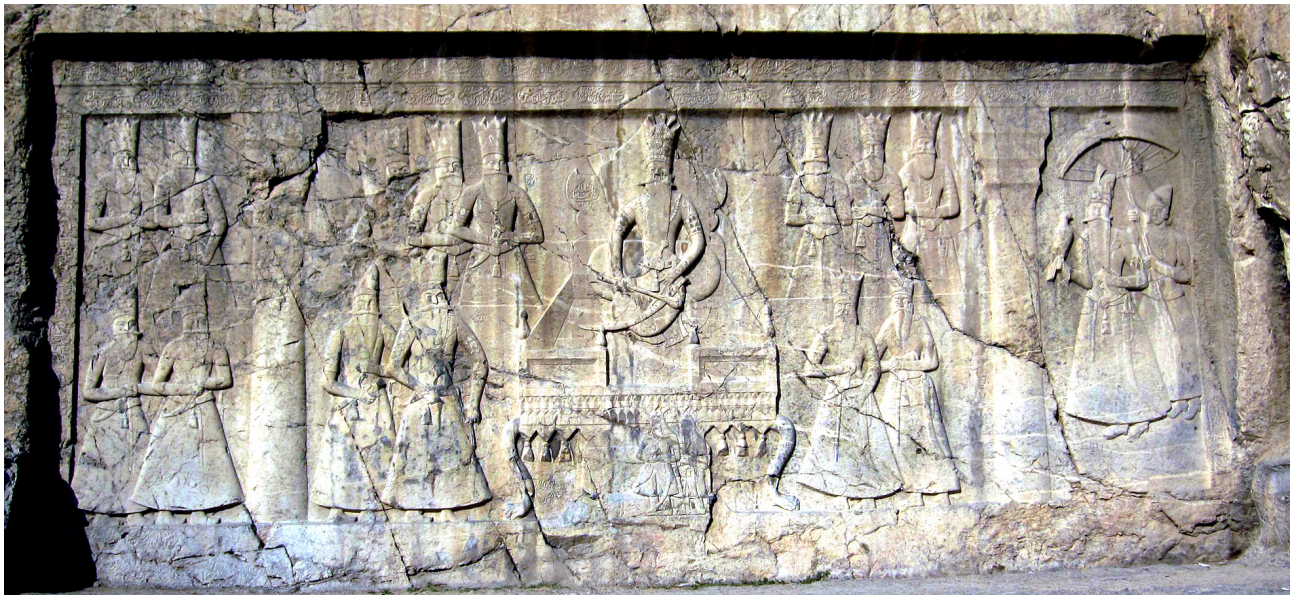
۸- خدمه پشت سر شاه جای می‌گیرند.

بنجامین، نخستین سفیر ایالات متحدهٔ امریکا در ایران، در باب تشریفاتِ حاکم بر ملاقات‌های مقامات قاجار چنین می‌گوید : "معمولاً گوشه‌ای از اتاق که دورتر از درِ ورودی باشد، بهترین و بالاترین جای اتاق محسوب می‌شود. میهمان اگر عالی‌رتبه‌تر از میزبان باشد، وقتی جای نشستن را ـصندلی یا مخدعهـ در بالای اتاق به او تعارف می‌کنند، ضمن آنکه به‌عنوان تواضع در نشستن در آنجا تعلل می‌کند، سعی می‌نماید که نگذارد میزبان که از او رتبهٔ کمتری دارد، در جای بالاتر بنشیند و برعکس اگر میهمان رتبه‌اش کمتر از میزبان باشد، وقتی جایی را در بالای اتاق به او تعارف می‌کنند، باید جداً از قبول آن خودداری کرده و زیردست میزبان بنشیند و اگر خلاف این کار را بکند، مانند آن است که به میزبان خود توهین کرده و باید انتظار توهین متقابل را داشته باشد" (بنجامین، ۱۳۶۳: ۸۰). آنچه تاکنون گفته شد همگی بر اهمیت تشریفات در موقعیت و قرارگیری افراد تأکید دارد. در دوران اسلامی، نخست ساخت نقش‌برجسته مشابه بت‌سازی شمرده و تحریم شد. اما بعدها ساخت نقش‌برجسته را از آن رو که مجسمهٔ کامل نیست مجاز شمردند (فلور، ۱۳۸۱: ۳۰). هنر نقش‌برجسته در زمان فتحعلی‌شاه آغاز و احیا شد. بیشترین نقش‌برجسته‌های برجای مانده از دورهٔ قاجار متعلق به وی است. تصویر ۴ نقش‌برجسته‌ای از فتحعلی شاه در شهر ری است. در این نقش‌برجسته تأثیر هنر ایران باستان (هخامنشی و ساسانی) به وضوح پیداست. مانند موقعیت شاه در مرکز صحنه که منجر به پدید آمدن پرسپکتیو قدرت در این تصویر شده و نیز بزرگ‌تر نقش شدن پادشاه. در پیرامون شاه ده تن از بزرگان حکومت به صورت قرینه قرار دارند که همانند نقش‌برجسته‌های اشکانی با حک نامشان معرفی شده‌اند.

آداب درباری ایران از دوره‌ای به دورهٔ دیگر با کم و بیش تغییر، انتقال یافته است. در تمامی سلسله‌های پادشاهی ایران جایگاه جلوس افراد مشخص است. کسانی که در سمت راست شاه قرار می‌گیرند نسبت به سایرین از مقام بالاتری برخوردارند. در تصاویر شاهانه خدمه همواره در پشت‌سر پادشاهان می‌ایستند. ترتیب و تشریفات حاکم بر دربار هخامنشی روح حاکم بر چیدمان و صحنه‌های منتخب نقش بسته بر سنگ‌های تخت جمشید و امثال آن است. می‌توان هنرمند حجار را در حکم عکاس مستند در نظر گرفت که صحنه‌ای واقعی را در یک لحظه به ثبت رسانده است. ازاین‌رو صحنه‌آرایی توسط حکاک صورت نگرفته بلکه چیدمان او یکسره منطبق بر واقعیت است. با تعمیم این قضیه برعکس‌های یادگاری دورهٔ ناصری تا حد زیادی می‌توان به مقام افراد پی برد.

تحلیل چیدمان پیکره‌ها در ترکیب‌بندی عکس‌های دورهٔ ناصری

هر حکومت در پیرامون خود میدانی از تصاویر را خلق می‌کند تا ماهیت خود را در آنها به نمایش بگذارد. تقارن اختراع عکاسی و حکومت ناصرالدین‌شاه منجر به استفاده شاه صاحب‌قران از این رسانه برای نمایش و ثبت حکومتش شد. عکاس برای ثبت تصاویر، سنت بصری مقامی جاری در هنر ایران را به علت محدودیت‌های فنی به شکلی متفاوت از هنرمندان پیشین به کار گرفته است. تا پیش از این حجار با بزرگ‌تر و کوچک‌تر نمایش دادن پیکره‌ها مقام برتر را در تصویر القا می‌کرد. همچنین برای انتقال معنا از چندین پلان سود می‌جست. عکاس با خرد و هنر خویش با چیدمان افراد در یک پلان و قرار دادن فرد برتر در مرکز ترکیب‌بندی به شکلی متفاوت سنن بصری مقامی را تداوم می‌بخشد. افراد با نزول درجه از مرکز به سمت کناره‌های تصویر قرار می‌گیرند. بدین ترتیب تداوم حاکمیت روح تشریفات در نحوهٔ قرارگیری افراد، همان‌گونه که در قسمت تشریفات و تحلیل نقش‌برجسته‌ها ذکر شد، در چیدمان



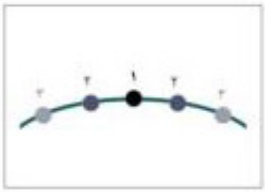
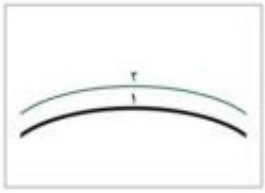
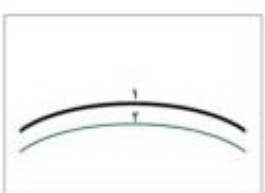
تصویر ۴. مجلس تاجگذاری، قرن نوزدهم میلادی/ قرن سیزدهم هـ‌ق، واقع در چشمه علی در شهر ری استان تهران، مأخذ : اسکارچیان، ۱۳۷۶: ۱۰۳.

Fig. 4. The coronation, the nineteenth century, at the Fountain of Ali in Ray, Tehran, Source: Askarchyan, 1998: 103.

عکس‌های ناصری نیز مشاهده می‌شود.
لازم به ذکر است که نشستن بر روی صندلی در دوره قاجار نیز، همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، داشتن مقام برتر بین جمع را می‌طلبد. این قضیه در یکی از مفاد قرارداد در باب تشریفات بین روسیه و ایران کاملاً مشهود است : "اگر سفیر کبیر به دیدن حضرت معزی‌الیه آمد، مشارالیه و تمام اشخاصی که جزو سفارت هستند، دعوت به جلوس خواهند شد و به جناب سفیر صندلی داده خواهد شد" (دوسرسی، ۱۳۶۲: ۹۱). در اغلب عکس‌های سه‌ردیفه، مشاهده می‌شود که شخصیت برتر، روی صندلی نشسته و دو ردیف، یکی ایستاده و یکی نشسته، بر زمین هستند. اگر بیننده از اسامی و مقام افراد داخل عکس بی‌اطلاع باشد،

جدول ۱. تحلیل چیدمان افراد در ترکیب‌بندی عکس‌های یادگاری دورهٔ ناصری، مأخذ : نگارنده.
مأخذ تصاویر۵، ۶، ۸ : سمسار، محمدحسن و سراییان، فرهاد. ۱۳۸۲. مأخذ تصویر۷ : افشار، ۱۳۷۱.

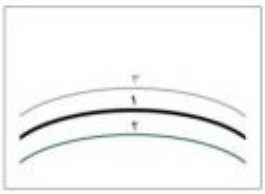
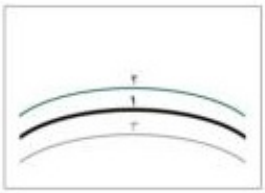
Table 1. analyzing the composition of people in family photos of Naseri Era (during the rule of Naser al-Din Shah). Source: author.

شماره	مدل راهنما	گزیده ای از عکس های ناصری	تحلیل ترکیب بندی
۵			عکاس در تداوم به کارگیری سنت بصری مقامی ایرانی، در چیدمان افراد با مواجه محدودیت فنی دوربین، افراد را در یک ردیف چیده و شخصیت برتر را در مرکز تصویر، کمی جلوتر از بقیه جای داده است.
۶			امتداد رعایت تشریفات درباری دوره هخامنشی و پیش‌تر از آن به قرار زیر در عکس‌های دوره ناصری بازنمود شده است. شخصیت برتر در مرکز تصویر و افراد دیگر با نزول مقام، ازمرکز به سمت کنارهای تصویر جای می‌گیرند.
۷			برطبق بازنمودگی تشریفات درباری در سنت بصری مقامی ایرانی، به ویژه درسنگ نگارها، افراد نشسته بر صندلی و تخت از اهمیت بیشتری نسبت به افراد ایستاده برخوردارند. این مسئله در چیدمان عکس‌های دوره ناصری نیز دنبال شده است.
۸			در تشریفات درباری افراد جلوس کرده بر صندلی از منزلت بیشتری نسبت به افراد نشسته بر روی زمین برخوردارند. این قضیه در ترکیب بندی عکس‌های این دوره به وضوح دیده می‌شود.

تشخیص اینکه کدام گروه درجه دو و کدام درجه سه هستند، برایش تأمل‌برانگیز است. در برخی عکس‌ها، خدمه (گروه درجه سه) درحالی‌که دست بر دست دارند، ایستاده‌اند و در برخی دیگر از عکس‌ها، روی زمین نشسته‌اند. گاهی گروه درجه دو روی زمین می‌نشینند[۳] و در بعضی از عکس‌ها می‌ایستند. در برخی از عکس‌های این دوره مشاهده می‌شود که افراد دست خود را بر روی سینه قرار داده‌اند، این حالت نشانی از ادای احترام به فرد برتر حاضر در صحنه دارد، این ژست پیش از این در نقش‌برجسته‌ها نیز مشاهده شد. ادامهٔ تحلیل چیدمان افراد در ترکیب‌بندی عکس‌های دورهٔ ناصری در جدول ۱ دنبال شده است.

ادامه جدول ۱. تحلیل چیدمان افراد در ترکیب‌بندی عکس‌های یادگاری دورهٔ ناصری، مأخذ : نگارنده.
مأخذ تصاویر ۹، ۱۰، ۱۱و ۱۲ : سمسار، محمدحسن و سراییان، فرهاد. ۱۳۸۲.

Table 1. analyzing the composition of people in family photos of Naseri Era (during the rule of Naser al-Din Shah. Source: author.

شماره	مدل راهنما	گزیده ای از عکس های ناصری	تحلیل ترکیب بندی
۹			در تشریفات درباری ترتیب قرارگیری افراد به این قرار است که: افراد برتر بر صندلی جلوس می‌کنند و گروه نشسته بر زمین، بر گروه ایستاده ارجحیت دارند. این اصل در ترکیب‌بندی عکس‌ها معمولاً در سه ردیف دیده می‌شود.
۱۰			نوع دیگری از چیدمان افراد در ترکیب‌بندی‌های سه ردیفه به همان شکلی که در بالا اشاره شد انجام می‌گیرد با این تفاوت که این بار گروه ایستاده بر گروه نشسته برتری دارند.
۱۱			در ترکیب‌بندی عکس‌های دسته جمعی که افراد زیادی را در بر می گیرد، افراد برتر در ردیف وسط و یا ردیف جلو قرار می‌گیرند.
۱۲			در ترکیب‌بندی عکس‌های پر جمعیت شخصیت‌های مهم در وسط تصویر حضور دارند. افراد ایستاده در چارچوب و قاب پنجره ها معمولاً شخصیت‌های کم اهمیت تصویر مانند کودکان و خدمه هستند. این نوع چیدمان در نگارگری نیز دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر به دنبال تبیین تداوم مبانی سنت بصری ایرانی (با تأکید بر ترکیب‌بندی عکس‌های یادگاری دورهٔ ناصری) از آنجایی که گفته شد، نوعی تداوم در به کاربردن برخی اصول از جمله رعایت تشریفات درباری در قالب‌های مختلف هنر درباری ایران مشاهده شده است مراحل زیر را پیمود : در ابتدا به بررسی تشریفات درباری و بازنمودگی آن در ترکیب‌بندی پیکره‌های نقش‌برجسته‌های چهار دورهٔ هخامنشی، اشکانی، ساسانی و قاجار پرداخت. چراکه نقش‌برجسته یکی از بارزترین و مشخص‌ترین هنرهای درباری ادوار مختلف بوده و با نظارت مستقیم دربار برای ثبت جلال و شکوه حکومت پادشاهی انجام می‌گرفته به این سبب با شرایط رشد عکاسی همخوانی داشته است. در این بررسی روشن شد که هنرمند حجار در ترکیب‌بندی پیکره‌ها از نکات تشریفاتی بهره جسته که در اثر تکرار مکرر در دوره‌های مختلف به صورت قوانینی در به تصویر درآوردن پیکرهٔ پادشاهان و درباریان درآمده است. از جمله قوانینی که در ترکیب‌بندی پیکره‌های نقش‌برجسته‌ها مشاهده شد، قرار گرفتن پیکره برتر در حالت نشسته بر تخت و یا سوار بر اسب، ارجحیت قرار گرفتن در سمت راست شاه بر سمت چپ وی و فاصلهٔ افراد از شاه به سبب نزول درجه‌یشان است. در پاسخ به پرسش این پژوهش عنوان می‌شود که تداوم سنن بصری مقامی که برگرفته از تشریفات حاکم بر دربار پادشاهان بوده در نوع چینش افراد حاضر در عکس‌های دورهٔ ناصری نیز با اندک تفاوتی که در ادامه ذکر می‌شود دیده می‌شود مانند : تبدیل تخت پادشاهی به صندلی (افراد برتر تصویر بر روی صندلی جلوس دارند)، اهمیت مقام افراد در چینش مقابل دوربین (افراد با نزول درجه در کناره‌های تصویر جای داده می‌شوند)، معمولاً افرادی که در سمت راست قرار دارند بر افراد سمت چپ ارجحیت مقامی دارند، افرادی که بر صندلی نشسته‌اند نسبت به افراد ایستاده و یا نشسته برتری دارند، فردی که بر روی گلیم یا فرشی نشسته است برتری دارد بر افرادی که بر روی زمین بدون کف‌پوش نشسته‌اند و یا در کناری ایستاده‌اند. حجار برای القای برتری شاه یا فرد بلندپایه، وی را بزرگ‌تر از بقیه به تصویر درآورده ولی ویژگی‌های فنی رسانه عکاسی این اجازه را به عکاس نمی‌داده بنابراین عکاس با در مرکز قرار دادن شاه و یا فرد بلندپایه، برتری وی را نسبت به بقیه تفهیم کرده است. همچنین عکاس به دلیل محدودیت‌های فنی دوربین برخلاف هنرمند حجار، مجبور به چینش تمامیه موضوع در یک پلان بوده است. قرارگیری افراد در یک ردیف همانند سنت بصری ایرانی سبب عدم وجود پرسپکتیو در عکس‌های دورهٔ ناصری شده است. از آنچه تاکنون گفته شد بی‌شک می‌توان تشریفات درباری را یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های ترکیب‌بندی افراد و روح حاکم بر عکاسی دورهٔ ناصری دانست و به این ترتیب فرضیهٔ پژوهش به اثبات می‌رسد. نقاشی همچون دیگر هنرهای تصویری درباری در بدو ورود عکاسی بر آن تأثیراتی داشته است. از سوی دیگر عکاسی نیز بر مبانی بصری نقاشی تأثیراتی انکار ناپذیر داشته است. بررسی تأثیرات متقابل عکاسی و نقاشی می‌تواند موضوع پژوهش دیگری باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. ترکیب‌بندی معادل فارسی واژهٔ Composition به معنای تطبیق، استقرار و ارتباط عناصر یا ایجاد نظم و وحدت بین آنهاست.
۲. اصطلاح تاج‌نامه به فارسی و التاج به عربی به کتاب‌ها و رساله‌هایی اطلاق می‌شود که قواعد و اصول یا آداب و رسوم فرمانروایی، کشورداری و رعیت‌پروری و نیز تشریفات درباری را در نظام پادشاهی به‌طور عام، یا در دورهٔ یکی از پادشاهان به‌طور خاص، بیان می‌کند.
۳. اجازهٔ نشستن در حضور فرد بلندپایه در تشریفات ادوار پیشین جزیی از افتخارات اجتماعی محسوب بوده است.

فهرست منابع

- افشار، ایرج. ۱۳۷۱. *گنجینه عکس‌های ایران*. تهران : فرهنگ.
- محمدی‌فر، یعقوب. ۱۳۸۶. بازشناسی نقش‌برجسته اشکانی سرپل ذهاب. *مجله مطالعات و پژوهش‌های دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، (۵۰)، ۱۳۲-۱۱۹.
- جوادی، شهره و آورزمانی، فریدون. ۱۳۸۸. *سنگ‌نگاره‌های ساسانی*. تهران : بنیاد نیشابور، نشر بلخ.
- اسکارچیان، جیان روبرتو. ۱۳۷۶. *تاریخ هنر ایران هنر صفوی، زند*. قاجار. ت : یعقوب آژند. تهران : مولی.
- امین، سید حسن. ۱۳۸۰. تاج‌نامه‌ها .*مجله علوم انسانی ایران‌شناسی*، (۴۹): ۱۱۶-۱۰۴.
- بنجامین، س.ج.و. ۱۳۶۳. *ایران و ایرانیان*. ت : محمدحسین کردبچه. تهران : سازمان انتشارات جاویدان.
- پیرنیا، حسن. ۱۳۳۳. *ایران باستان*. جلد دوم. تهران : دنیای کتاب.
- خرم، امید. ۱۳۸۹. تشریفات یک میراث مشترک بشری است. *مدیریت ارتباطات*، (۶) : ۴۰- ۳۹.
- داندیس، دونیس. ۱۳۸۵. *مبادی سواد بصری*. ت : مسعود سپهر. تهران : سروش.
- دوسرسی، کنت. ۱۳۶۲. *ایران در ۱۸۳۹-۱۸۴۰م-سفارت فوق‌العادهٔ کنت دوسرسی*. ت : احسان اشراقی. تهران : مرکز نشر دانشگاهی.
- ذکا، یحیی. ۱۳۸۸. *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*. تهران : علمی و فرهنگی.
- رضایی‌نیا، عباس. ۱۳۸۶. سیر تحول هنری نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران.*گلستان هنر*، (۱۰) : ۱۰۴- ۸۷.
- رضویان، امیرشهاب. ۱۳۸۴. عکاسی یادگاری و مستندنگاری قاجاری. *حرفه و هنرمند*، (۱۳) : ۶۵-۶۰.
- شریف، علی‌اصغر. ۱۳۵۰. قدرت عاطفی شاه. *حقوق (ماهنامه قضایی)*، (۱۰۶۲) : ۴۳- ۳۴.
- سمسار، محمدحسن و سراییان، فرهاد. ۱۳۸۲. *برگزیدهٔ عکس‌های دوره قاجار- کاخ گلستان (آلبوم خانه)*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

- طهماسب پور، محمدرضا. ۱۳۸۷. *ناصرالدین‌شاه عکاس*. تهران : تاریخ هنر.
- عراقچیان، مهدی.، ستاری، محمد. ۱۳۸۹. نگاه شرقی، نگاه غربی. *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، (۴۲) : ۵۶-۵۴.
- اختیار، مریم. چلکووسکی، پیتر. فلور، ویلم. ۱۳۸۱. *نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه*. ت : یعقوب آژند. تهران : ایل شاهسون بغدادی.
- گیرشمن، رمان. ۱۳۷۰. *هنر در دوران پارتی و ساسانی*. ت : بهرام فره‌وشی، تهران : علمی و فرهنگی.
- محمدی‌فر، یعقوب. ۱۳۸۶. بازشناسی نقش‌برجسته اشکانی سرپل ذهاب. *مجله مطالعات و پژوهش‌های دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، (۵۰) : ۱۳۲-۱۱۹.
- معیرالممالک، د. ۱۳۹۰. *یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین‌شاه*. تهران : تاریخ ایران.
- ملک‌زاده، فرخ. ۱۳۴۷. نقش زن در هنر هخامنشی. *زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، (۶۵ و ۶۶) : ۱۳۴- ۹۴.
- موریه، جیمز. ۱۳۶۸. *سفرنامه جیمز موریه*. جلد یک. ت : ابوالقاسم سری، تهران : توس.
- مهاجر، مهران. ۱۳۸۴. پرسه‌زدن در بازیگوشی‌های قاجاری. حرفه و هنرمند، (۱۳) : ۵۹- ۵۸.

Reference list

- Godrej, Pheroza J., Punthakey mistree, F. (2002). *A Zoroastrian tapestry, art, religion & culture*. New Delhi: pvt.ltd.
- Mohammadifar, J. (2007). Recognizing the Parthian reliefs near the Bridge of Zahab in Kermanshah City. *Journal of Studies and Research, Faculty of Letters and Human Sciences*, (50): 119-132.
- Javadi, Sh., Avarzmani, F. (2009). *Sangnegare- ha- ye SaSani* [Sasanian rock]. Tehran: Balkh publication.
- Askarchyan, G. (1998). *Safavid art, art history, Zand, Qajar*. Translated to Persian by Azhand, Y. Tehran: Molly.
- Amin, H. (2001). Tajnamhha. *Magazine of Human Biology*, (49): 104-116.
- Benjamin, S.J.V. (1984). *Iran and Iranians*. Translated to Persian by Kurdbacheh, M. H. Tehran: The Javidan Publication.
- Pirnia, H. (1954). *Ancient Persia.* Volume II, Tehran: Donya- ye ketab.
- Khorram, O. (2010). Formalities is a common heritage of mankind. *Journal of Communication Management,* (6): 39-40.
- Dandys, D. (2006). *Principles of visual literacy.* Translated to Persian by Sepehr, M. Tehran: Soroush.
- Dvsrsy, K. (1983). *Iran in the years 1839-1840- Ambassador Extraordinary Dvsrsy Kent.* Translated to Persian by E. Eshraghi. Tehran: University Publication Center.
- Ziya, Y. (2009). *Photography and Photographers pioneer in Iranian history*. Tehran: Scientific and Cultural.
- Rezaeiniya, A. (2007). The evolution of rock art reliefs. *Golestan Art Magazine*, (10): 87- 104.
- Razavi, A SH. (2005). Qajar documentary photography and memorabilia. *Professional Artist Magazine*, (13): 60-65.
- Sharif, AA. (1971). The emotional power of the king. *Law Magazine, "judiciary"*, (1062): 34-43.
- Semsar, M. H., Soraiyan, F. (2003). *Selected photos Qajar period Golestan Palace (Home's album)*. Tehran: Publications of the Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Pour Tahmasp, M. R. (2008). *Photographer Naser al-Din Shah*. Tehran: Art History.
- Araghchian, M., Sattari, M. (2010). Looking east, looking west. The Fine Arts-the visual arts Magazine, (42), PP. 54-56.
- Ekhtiyar, M., Chlkvvsky, P., Flora, W. (2002). *Qajar painting and painters*. Translated by Azhand, Y. Tehran: Baghdad Shahsavan tribe.
- Ghirshman, R. (1991). *During the Parthian and Sasanian art*. Translated by B. fareh Vashi. Tehran: Scientific and Cultural.
- Mohammadifar, J. (2007). Recognizing the Parthian reliefs near the Bridge of zahab, *Journal of Studies and Research, Faculty of Letters and Human Sciences*, (50): 119-132.
- Moayerrol, D. A. (2011). *Note that the private life of the Naser al-Din Shah*. Tehran: Iran's history.
- Malekzadeh, F. (1968). Image of Women in Achaemenid art. *Journal of Language and Literature "Faculty of Letters and Humanities, Tehran University"*, (65, 66): 94-134.
- Morier, J. (1989). *James Justinian Morier travelogues*. Volume one. Translated to Persian by series, A. Tehran: Tous.
- Mohajer, M. (2005). Roam the Qajar playfulness. *Journal of Occupational and artist,* (13): 58-59.

The Continuity within Basics of Iranian Visual Tradition*
with emphasis on the composition of memorial photos in Naseri's Era

Hasanali Pourmand**
Nasrin Masoumi Badakhsh***

Abstract

To concentrate on formal analysis of artistic works in a society, it is necessary to know the culture of thoughts and situations from which artistic works are emerged. Study on art is comprehensive when the relation of culture with artistic faces is considered. In different forms of Iranian court art, there is a kind of continuity in using some concepts and principles regarding court ceremonies. Observing these principles somehow causes arrangements and ceremonies to change into basic rules in culture of Iranian visual tradition on rank. A clear example representing ceremonies as basic principles used in Iranian court art is the position of censer between the king and the man in a bas-relief called "motazallem maddi" from Achaemenid Era. Magnificent ceremonies held in Iranian court have been explained and mentioned in historical documents and travel books written by foreigners who visited Iran. During Qajar Era, when compliments and formalities was an essential part of people's lives, photography entered Iran three years after its registration as an invention in Europe in 1842. The rise of this new media in Iran was simultaneous with the era when Naser al-Din Shah was the crown prince and king of Iran. He was a talented man with an extreme interest in photography, so he brought about its growth and improvement in line with the progress in Europe. In Iran, photography was allocated to gentry and the court on its early arrival due to enormous cost. This industry grew in such environments but after a few years it entered through society. Photography can be regarded as the court art because it has progressed in the court. Iranian court artists had to observe basic principles of visual tradition on rank in creating their works and with regard to the fact that photography can be a court art, observing Iranian visual tradition on rank can be found in photos related to Naser al-Din Shah's Era. This subject actually provided an intensive to do the present study. According to previous words, the question is: how has the continuity within Iranian visual tradition on rank been existed in arrangement of figures in photos related to Naser al-Din Shah's Era? And on the other hand, how have the other technical features of photography made changes into the way of representing Iranian visual tradition on rank in mentioned photos? The research hypothesis suggests that the evolution of photography in the court led it to influence on the court ceremonies for figures' arrangement. Basic principles of Iranian visual tradition on rank can be found in the composition of photos related to Qajar Era. The hypothesis is proved by surveying figures' composition in Iranian bas-reliefs and following similar portrayals in Naseri's Era. The bas-relief was one of the court arts to which the kings have always paid attention and while designing, it was controlled directly by the court. Therefore, it looks like the place in which photography has developed and it is a perfect example for the court art in this article. The research method is analytical that compares the figures' composition in bas-reliefs with group photos in Naser al-Din Shah's Era. Since the study emphasizes on the court memorial photos, selected photos are from the ones taken by photographers of Naser al-Din Shah's Court. Because they were familiar with that atmosphere and ceremonies, admitting to observe specified rules in igures' arrangement presented in photos. By studying on bas-reliefs related to four great kingdom eras in Iran (Achaemenid, Parthian, Sasanian and Qajar Empire) it can be said that bas-reliefs remained from these periods are designed based on principles of the court art. The principles include zooming on top figure at the center of photo as well as considering figures' arrangement based on the order in which they are placed according to their posts and other matters. In this way, principles of the court ceremonies are appeared in the bas-relief which was known as one of top court arts before. The research results express that continuity of Iranian visual tradition in figures' arrangement presented in photos is shown by a top figure seated on the chair or floor while others (including crew or lower-ranking officials) stand behind. People having high social position are placed at the center of photo and lower ones are at the sides. Photographers could not make the main figure larger due to limitations and technical features of camera so artists' initiative made this principle possible in other way by placing the top figure at the center. Generally, it can be concluded that similar to works of art in the past, a kind of "perspective on rank" is seen in figures' composition and arrangement of photos related to Qajar Era but technical limitations of the photography cause metamorphosis to represent it.

Keywords

Qajar photography, Photo composition, Relief, Formalities.

*.This paper is derived from the studies of Nasrin Masoumi Badakhsh's thesis entitled "Basics of composition in photography of Qajar Era (case study: memorial photos in Naseri's Era)" carried out under supervision of Dr. Hasanali Pourmand, in Art Research in Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modarres University.

**. Ph. D. in Art Research, Assistant Professor of Art Research in Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modarres University.
hapourmand@modares.ac.ir
***. M. A. in Art Research, Lecturer at Azad University, Yadegar Emam Branch.
nasrin.masoumi_b@yahoo.com