تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۱۴

عبدالناصر خیاط[۱]، امیر مازیار[۲]، سید حسن سلطانی[۳]

از شمایل نگاری به چهره‌نگاری؛ تحول الگوهای بازنمایی شاهان قاجار

چکیده

مقاله حاضر پژوهشی کیفی است که هدف از آن مطالعه‌ی سیر تحول الگوهای بازنمایی شاهان قاجار می‌باشد. این نوشتار حرکت از چهره‌نگاری شمایل‌گونه‌ی شاه قاجار به سمت چهره‌هایی که فردیّت خاصی نمایش می‌دهند را به عنوان فرضیه مطرح می‌کند و تفاوت‌های میان این دوگانگی را مورد مطالعه قرار می‌دهد. از میان تصاویر چهار حکمران نخستین قاجار، تعداد ۱۲ تصویر انتخاب شد به گونه‌ای که بتوانند معیاری برای چهره‌نگاری عصر خویش باشند. همچنین دو تصویر از ناپلئون امپراتور فرانسه و یک تصویر از سلطان محمود عثمانی که هم‌عصر شاهان قاجار بودند به صورت هدفمند نمونه‌گیری شد تا با روش توصیفی- تحلیلی و استراتژی مقایسه، ابعادی از تحولات مد نظر را آشکار سازند. جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای صورت گرفت و نتایج حاکی از آن است که در عصر فتحعلی‌شاه طرح‌ریزی و پی‌افکنی تمثال شمایل‌گونه‌ی شاه با بهره‌گیری از نگاه سمبلیک به جایگاه قدرت و سنت‌های فرهنگی بازنمایی می‌شد. اما از دوره محمد شاه به بعد از اعمال افراطی قیود شمایل‌گونه پرهیز شد. سرانجام شبیه‌سازی را باید صفتِ شاخص الگوهای بازنمایی نیمه دوم عصر ناصری دانست که در آن هنرمند در تلاش برای به چنگ آوردن شباهت، علاوه بر نگاه دقیقِ خود به سوژه از قدرت عکاسی هم استفاده کرده است.

کلید واژه‌ها: هنر درباری قاجار، الگوی بازنمایی، شمایل‌شاهانه، چهره‌نگاری، شبیه سازی.

[۱] دانشجوی دوره دکتری، پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده ی مسئول)
Email: n.khayat@student.art.ac.ir

[۲] استادیار، گروه فلسفه هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

[۳] دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

[۴] این مقاله برگرفته از رساله دکترای نویسنده اول با عنوان "تحلیل بسترهای فرهنگی-تاریخی الگوهای بازنمایی در تصویرگری داستان‌های هزارویکشب (نسخه خطی صنیع الملک)" است که تحت راهنمایی نویسنده دوم و با مشاوره نویسنده سوم در دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر دانشگاه هنر تهران در حال انجام است.

مقدمه

تعیین مرزبندی دقیق میان شمایل‌ها با چهره‌نگاری(پرتره) های شاهان قاجار امر دشواری خواهد بود به ویژه اینکه موضوع اصلی و مشترک هر دو، نمایش پیکره شاه است و هر دو در خدمت کارکردهای ایدئولوژیک، اقتدار سیاسی و ترسیم جایگاه اجتماعی سوژه‌ی خود بوده‌اند. در آثاری که با مضامین چهره شاهان قاجار به‌جا مانده سرچشمه تفاوت‌های میان این دو را می‌توان در تضاد میان کاربست الگوهای سنتی در قیاس با بکارگیری الگوهای نو در این قبیل بازنمایی‌ها دانست. در دستگاه‌های فرهنگی وابسته به حاکمیت، تولیدات ادبی- هنری مطابق با الگوهایی تایید شده صورت می‌گرفت. این الگوها در آفرینش‌های هنری پیشامدرنیستی و خصوصاً در جوامع سنتی ویژگی ممتازی برای نظم بخشی به تولیدات هنری داشتند. الگو، برای نمایش مفاهیم و حالات، فنون و راه حل ارایه می‌دهد و این باعث ایجاد نوعی خویشاوندی ساختاری بین تصاویر متنوعی می‌شود که تحت تاثیر الگوهای مشترکی خلق شده‌اند. مطابق این دیدگاه با تحلیل آثاری که به یک دوره زمانی - مکانی مشخص تعلق دارند می‌توان قواعد و الگوهای رایج بازنمایی آن دوره را استخراج نمود.

آثار تمثال گونهٔ فتحعلی شاه قاجار که در اینجا از آن با اصطلاح شمایل یاد می‌شود ظاهر و سیمای او را در قالب فرم تشدید یافته‌ای از نگاه سمبلیک به جایگاه قدرت و مظاهر متعدد آن، مورد تاکید قرار می‌دادند. آنها مطابق با ذوق طبقه حاکم و با پیروی از الگویی آرمان‌گرا و ایجاب کننده از نفوذ، ابهت و توانگری خلق می‌شدند و به نمایش مولفه‌هایی چون؛ اندام و آرایش جامگان، جواهرات و سایر مشخصه‌های سلطنت مانند تاج و تخت و سلاح شاهانه توجه داشتند. این شمایل‌ها با پیروی از قراردادها و سنت فرهنگی راه را برای پذیرش خود هموار می‌ساختند. همچنین با توجه به اوضاع متشنج آن عصر و با تکیه بر جایگاه شاه در باورهای تاریخی و سنت‌های هنری به مطالبات و نیاز حاکمیت به مشروعیت پاسخ می‌دادند.

اما بعد از دوران فتحعلی شاه و در روایت به روز شده‌ای از بازنمایی شاه که در این مرحله آن را با مفهوم چهره‌نگاری مشخص می‌کنیم، الگوهای پیشین دچار تحول می‌شوند. در چهره‌نگاری‌ها جنبه‌های تمثالی، آرمان‌گرایانه و قالب‌های از پیش تعیین شده و قراردادی شمایل‌ها کم رنگ‌تر است و محصول نهایی در اثر نگاه دقیق به ظاهر سوژه و کاربست فنون برجسته نمایی و واقع‌گرایی حاصل از آن به سیمای حاکم نزدیک‌تر می‌باشد. گرچه در این مرحله نیز هدف اصلی نمایش جایگاه والای اجتماعی شاه بود اما نتیجه نهایی خبر از تغییرات شگرف در محیط فرهنگی و قراردادهای هنری می‌دهند. اولویت دادن به قراردادهای نقاشانه‌ی جدید (مانند کاربست فنون واقع‌نمایی) در تقابل با سنت‌های فرهنگی و همچنین بحث پرداختن به یک فردیتِ خاص که حاصل مراودات فرهنگی با غرب بود، چهره‌نگاری شاهانه را از عصر ناصری به بعد متمایزتر از شمایل‌های دوران فتحعلی شاه می‌نماید.

در مرور پیشینه‌ی جدیدترین پژوهش‌های صورت گرفته در ارتباط با هنر درباری قاجار، علی اصغر میرزایی مهر (۱۳۹۸) با تمرکز بر پیکرنگاری‌های فتحعلی‌شاه، باستان‌گرایی را یکی از نمودهای بارز هنر و فرهنگ در محدوده زمانی نیمه اول حکومت قاجارها معرفی می‌کند و در تلاش است تا انگیزه‌های سیاسی و اجتماعی آن را پیگیری نماید. سیامک دل‌زنده (۱۳۹۶) تحولات تصویری هنر معاصر ایران را با تحلیل ساختار نمادین پرتره‌های سلطنتی قاجار آغاز می‌کند و دو قطبی حضور تخت/ صندلی را به منزله نماینده‌های سنت و تجدد در این آثار مطرح می‌کند. وی خارج شدن تختِ پادشاهی از کانون نمادین نظامِ تصویرگری

شاهانه را نشانه‌ای از تغییر در فرهنگ مادی جامعه و نظام حکومتی ایران می‌داند. از نظر نفیسه اثنی عشری و محمد تقی آشوری (۱۳۹۶) اهداف فتحعلی شاه در پیکرنگاری‌های شاهانه همسو با کنش کاربردی طراحی گرافیک است. تصویر شاه در رسانه‌های متداول آن دوران، نوعی تصویرسازی تبلیغاتی به منظور نمایش قدرت و جبران وجاهت از دست رفتهٔ شاهِ شکست خورده در میدان جنگ محسوب می‌شد. الهه پنجه‌باشی (۱۳۹۲) حوزه وسیع‌تر دوران متقدم و متاخر قاجارها را برای مطالعه تطبیقی پیکرنگاری درباری انتخاب کرده و به تحولات تجددگرایانه و تاثیرات آن در هنر این دوره می‌پردازد. جواد علیمحمدی اردکانی (۱۳۹۰) تاثیر ادبیات و صور خیال بر هنر نیمه نخست قاجار را مورد تحلیل قرار می‌دهد و بر تداوم ارتباط و پیوستگی ادبیات با سنت نقاشی ایرانی در این دوره تاکید دارد. اما در پژوهش حاضر سعی بر این است تا آثاری با مضمون چهره‌ی شاهان از دوران فتحعلی شاه قاجار تا مظفرالدین شاه مورد توصیف، تحلیل و همچنین مقایسه با آثار مشابه‌ای در دو دربارِ متفاوت هم عصر خود قرار گیرد تا با توجه به امکانات فرهنگی-تاریخی که نهاد هنر در اختیار داشت، شیوه‌ی به تعادل رسانیدن مطالبات حاکمیت توسط این نهاد بررسی گردد.

مشروعیت و نمایشی کردن آیین‌های کهن

حکومت‌ها برای توجیه ماندگاری خود بحث مشروعیت را مطرح می‌کنند و یکی از ابزارهای نهاد قدرت برای استمرار مشروعیت، بهره‌گیری از مراسم‌ها و آیین‌ها است. «هر قدرت سیاسی در نهایت، از خلال نمایشی کردن واقعیت‌ها، اتباع خود را وادار به اطاعت می‌کند. تظاهرات قدرت به سختی قابل جمع شدن با ساده‌گرایی هستند و عمدتاً با پدیده‌هایی عظیم، پرطمطراق، آرایش‌ها و تزیینات، شکوه و جلال، آیین‌ها و تشریفات همراه هستند» (بلاندیه، ۲۵:۱۳۸۵). در شیوه‌هایی از مملکت‌داری که قدرت به صورت متمرکز، مطلق و بی قید و شرط در اختیار شهریار بود پایبندی به آیین نیاکان و جایگاه ویژه‌ی شاه اهمیت اساسی داشت. شاهان صفوی نسبت خود را به ائمه معصوم می‌رساندند و خود را نایب امام زمان، پیشوا و سرسلسله صوفیه قلمداد می‌کردند و مریدانی سینه چاک داشتند (رک. سیوری، ۱۳۸۲: ۲۵۳-۲۴۵). در حالی که قاجارها از جایگاه ممتاز شاهان صفوی برخوردار نبودند و نیاز شدیدی به مشروعیت داشتند. سیاست و روش آقامحمدخان در بسیاری از مسایل آمیخته با خشونت و بی رحمی زاید الوصفی بود و او به علت ویژگی‌های اخلاقی و ظاهری ازجمله عوارض روحی و جسمی ناشی از خواجه بودن و خست ذاتی، در طول حکومت اعتنایی به تجمل نداشت. اما با شروع سلطنت فتحعلی شاه برادرزاده‌ی او به عنوان دومین شاه قاجار، شاهد احیای مراسم‌های درباری و بهره برداری وسیع از هنر برای مقاصد سیاسی و حاکمیتی در سطح روابط داخلی و خارجی هستیم. استفاده از نمادها و اجرای مناسک نمادین و پرتجملات در جهت نمایشی کردن قدرت، می‌توانست بر تفاوت و فاصله گذاری بین فرادست و فرودست تاکید نماید و مفهوم استیلا را برجسته‌تر کند. فتحعلی شاه با مرگ عموی خود، حامی مقتدری را از دست داد. ولی در عوض، ثروتی که نادرشاه از تاراج هندوستان اندوخت و هر آنچه که از بازماندگان زند به دست آمده بود به عنوان میراث آقامحمدخان به او رسید. قدرت نظامی نسبی در سطح داخلی و دسترسی به منابع ثروت در خدمت استقرار یک دربار پرهزینه و حامی ادبیات، هنر و معماری قرار گرفت. جنگاوری، ثروت و شوکت، و زیبایی جسمانی، فرزندان پرتعداد، القاب و اسامی از جمله مفاهیم تجلی یافته در رفتارهای نمادین، تشریفات درباری و مراسم‌های شاهانه(شکار، بار عام، سلام نوروزی، خلعت و صله) بود. منشی سفیر

انگلستان، جیمز موریه که در یکی از مراسم‌های بارعام فتحعلی‌شاه حاضر بود، ضمن اشاره به تجملات و شکوه مراسم، آن را با پاره‌هایی از توصیفات کتاب مقدس مقایسه می‌کند که نمایانگر مشترک بودن پاره‌ای از تظاهرات قدرت در دو بستر متفاوت (دینی و دنیایی) می‌باشد (رک. موریه ج۲، ۱۳۸۵: ۲۱۴-۲۱۲).

کارگاه‌های سلطنتی و تدوین سیاست‌های فرهنگی

در دستگاه‌های فرهنگی وابسته به حاکمیت، تمامی تولیدات ادبی- هنری از متون نظم و نثر گرفته تا ساخت عمارت، مصورسازی نسخ با وجود کتابخانه و کارگاه‌های سلطنتی، حلقه‌های ادبی، نقاش‌باشی‌ها و نظارت سرآمدان مورد تایید دربار سمت و سویی واحد پیدا می‌کرد. در واقع نهادهای نامبرده وظیفه تدوین خط مشی فرهنگی دودمان‌های حکومتی را برعهده داشتند. «در غالب مطالعاتی که با موضوع «کتابخانه» سروکار دارد، به‌طور تلویحی این نکته در نظرگرفته شده که کتابخانه نهادی سلطنتی برای ساخت طرح‌ها و تولید اشیای سفارشی یا اقلام مصرفی دربار بوده است» (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۶۵). پیرو این سیاست‌گذاری توسط هنرمندان دربار قاجار الگوهایی رسمی جهت بازنمایی‌های شاهانه استخراج می‌شد. در قالب این الگوها هنرمندان سیمای شاه را مطابق با راهکارها و حالات از پیش تدوین شده‌ای بازنمایی می‌کردند. به گونه‌ای که ده‌ها نسخه از طرح مورد تایید تهیه می‌شد که تنها ممکن بود در جزییات تفاوت‌های اندکی با هم داشته باشند.

شمایل‌های شاهانه

فتحعلی شاه قبل از سلطنت حاکم شیراز بود و فرصت آشنایی با آثار شاهان باستانی ایران را داشت. در همین راستا بهره‌برداری از سنت شاهان گذشته و مراسم‌هایی چون سلام نوروزی شاهان و مرئی‌سازی این قبیل تظاهرات قدرت برای تاکید بر استمرار سنت پادشاهی مورد توجه قرار گرفت. دوران حکومت ۳۷ساله او را می توان عصری طلایی و پربار در زمینه پیکرنگاری درباری تلقی نمود. دستگاه هنرپرور دربار او نگاه ویژه‌ای به نمایش تصویر شاهانه داشت و مرئی‌سازی انگاره‌ی شاه بودن با محوریت چهره فتحعلی شاه و به کمک سنت‌های هنری، فرم تشدید یافته‌ای از ماهیت هنر درباری را تشکیل می‌داد. از اوایل گسترش اسلام بسیاری از سنت‌های شاهان باستانی در ایران کم و بیش به دست فراموشی سپرده شده بود. در ادوار اسلامی از میان هنرهای درباری باستان، نقش برجسته‌های صخره‌ای شاهان کمتر از هر سنت هنری دیگری مورد تقلید قرار می‌گرفت. اما فتحعلی شاه در چندین مورد به بازآفرینی این گونه‌ی عمومی نمایش چهره مبادرت کرد. گرچه صخره نگاری‌های قاجاری تفاوت‌های آشکاری با نمونه‌های باستانی خود داشتند، اما می‌توان مضامین و اهداف مشترکی را میان آنها سراغ گرفت. حجاری‌های قاجاری به قصد نمایش شکوه دربار و با به تصویر کشیدن شاه در میان فرزندان پرشمار و درباریان عالی‌رتبه و همچنین صحنه‌های شکار شاهانه انجام می‌شد. اجرای این نقش برجسته‌ها در جوار نمونه‌های باستانی مناطقی چون دروازه قرآن شیراز، کازرون، طاق بستان و چشمه علی شاید به منزله تلاشی جهت انتصاب خود به سلسله‌ی شاهان گذشته بوده باشد (رک. Luft, 2001).

استفاده خلاقانه شاهان قاجار از تصاویر و بهره‌گیری از زبانی نمادین و استعاری در بازنمایی شاهانه پژوهشگرانی چون لیلا دیبا را متقاعد ساخته است که این امر را از مولفه‌های یک سیاست فرهنگی هماهنگ محسوب کند که هدف آن برابری و یکسانی شاهان قاجار با همتایان خود در ایران باستان است(Diba,1998:31). دیبا با استناد به آثار به جامانده از شاهان ایران باستان عنوان می‌کند که الگوهای این قبیل بازنمایی‌ها از سیمای

فتحعلی شاه پیش از آنکه محصول مفاهیم بیگانه(فرنگی) باشند، مرتبط با سنت تصویری قبل از اسلام هستند. در این برنامه فرهنگی چهره شاه به صورتی گسترده در نقاشی‌های پرده‌ای و دیواری بزرگ اندازه و همچنین در تصاویر نسخ خطی و نقش برجسته‌ها نمایش داده می‌شد. علاوه بر فرزندان پرتعداد فتحعلی شاه که حاکمان ولایات مختلف بودند و برای خود دربار و تشکیلات محلی داشتند، درباریان و اشراف نیز در نقش حامیان این هنرظاهر شدند و بر فراوانی آثار چهره‌نگاری در این دوره افزودند.

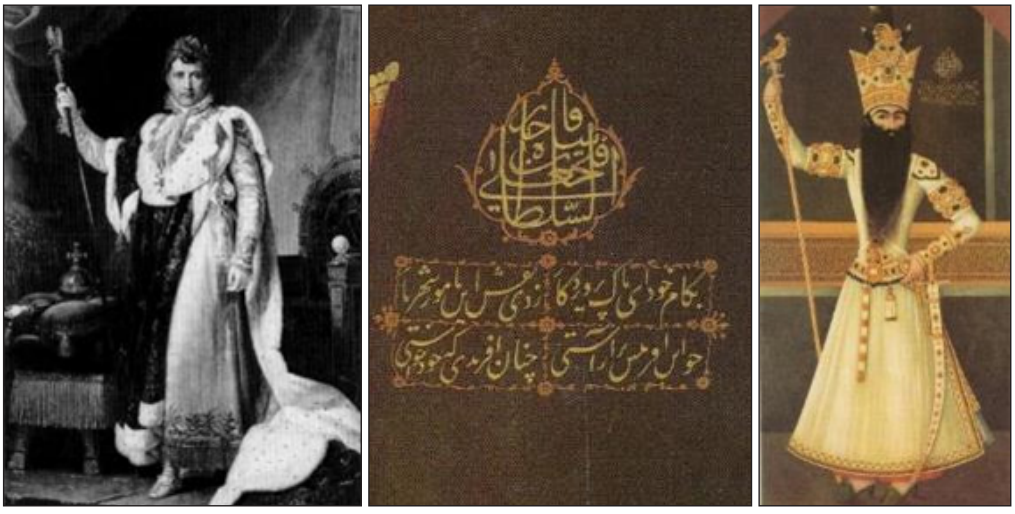
در تهران انجمن ادبی "خاقان" به ریاست فتحعلی شاه تاسیس شد و نهضت بازگشت ادبی به اوج خود رسید. رویکرد این سبک ادبی نگاهی دوباره به میراث کهن بود که نظیر آن در ادبیات بسیاری از اقوام اتفاق افتاده است. شمیسا شاعران دوره بازگشت را نخستین سبک شناسانی می‌داند که بدون اینکه خود بدانند به مطالعات سبک شناسی اشتغال ورزیدند. آنها برای تقلیدهای درست، مجبور بودند به همه جوانب مختصات زبانی و فکری و ادبی آثار قدما دقیق شوند و به سنن ادبی توجه داشته باشند (رک. شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۹۸). به اعتقاد یارشاطر شعر دستمایه‌ی عظیم هنر ایران است و به دلیل وسعت دامنه و رواج عام شعر، آن را گسترده‌ترین عرصه‌ی تجلی اندیشه‌ها و احساسات و خلاقیت هنری و فکری ایرانیان به شمار می‌آورد. وی با اشاره به جنبه ذهنی و انتزاعی شعر فارسی از آن به عنوان خصوصیتی نام می‌برد که جلوه مشخص و گویای خود را در نقاشی ایرانی یافته است. «شاعر ایرانی بیشتر از آنکه دل مشغول جلوه‌های عینی واقعیت باشد، دلبسته‌ی برداشت ذهنی و خیالی خود از آن است و نگاه او به اشیاء و واقعیات عینی نه به صورت فردی آن، بلکه به صورت نوعی آن است. شبیه سازی و تصویر فردی همان قدر از شعر ایرانی دور است که از پرده‌ی مینیاتور سازی ایرانی» (یارشاطر، ۱۳۹۵: ۵۱۳).

مقصود از یادآوری همگامی میان ادبیات فارسی و نقاشی ایرانی ردیابی تاثیرگذاری صور خیال در طرح ریزی و پی افکنی سیمای شاه قاجار است. الگوی بازنمایی فتحعلی شاه در این آثار ترکیبی از نمادهای سلطنتی (تاج، جواهرات و سنگ‌های با ارزش)، عناصر تزئینی، و پاره‌ای از مشخصه‌های ظاهری شاه قاجار می‌باشد که با تمثال آرمانی شده‌ی معشوق در هنر ایرانی درآمیخته، تلطیف گشته سپس در قالب چهره فتحعلی شاه طرح ریزی شده است. ابروان کشیده، چشمان خمار، ریش بلند، سینه‌ای فراخ، کمر باریک، بازوانی ستبر همراه با جامگان آراسته با انبوهی از سنگ‌های قیمتی شمایل خاقان را به مطلوب‌ترین شیوه تجسم کرده‌اند. این برداشت از مفهوم بازنمایی چهره در این بستر فرهنگی تاریخی بسیار نزدیک است به آنچه که ارنست گامبریچ از آن ارایه می‌دهد: «چهره‌نگاری ضبط صادقانه‌ی تجربه‌ای دیداری نیست، بلکه ساخت صادقانه‌ی الگویی همبسته [به آن] است. ممکن است که بتوان چنین الگویی را به هر اندازه‌ی مطلوبی از دقت ساخت» (سوچک، ۱۳۸۸: ۸۷ ، رک. Gombrich, 1984:73). "همبسته بودن" و "مطلوب بودن" دو نکته کلیدی شمایل‌های عصر فتحعلی شاه می‌باشند. با انگاره شاه بودن در نزد فتحعلی شاه و صور خیال در ادبیات کلاسیک فارسی همبسته است، با الگوهای نمایش شاهان باستانی ایران خویشاوندی دارد و همچنین با آثار پرتعداد چهره فتحعلی شاه که در انواع واسطه‌های هنری ثبت گشته در ارتباط است. عالی‌ترین نمونه‌ها در ارتباط با همبسته بودن و مطلوب سازی الگوها را می توان در آثار مهرعلی و میرزابابا یافت.

در تصویر (۱) که تاریخ خلق آن ۱۰-۱۸۰۹م (۱۲۲۴ق) می‌باشد چهره شاه با ابعادی بزرگ در حالتی ایستاده، با انبوهی از جواهرات گرانبها توسط مهر علی نمایش داده شده است. آثاری از این قبیل که موفقیت آنها در بازنمایی حالات مطلوب دربار چشم‌گیر بود با تغییراتی جزیی در تزیینات و رنگ جامه مجدداً بازتولید می‌شدند. اروپاییانی که از نزدیک با فتحعلی شاه ملاقات داشته‌اند بر آراستگی ظاهر وی

تاکید داشتند. «همه ناظران تایید می‌کنند که در ظاهر هر ذره وجودش شاه بود، و با چهره خاص قاجارها مردی بسیار زیبا می‌نمود. از بسیاری لحاظ ظاهری سنتی و عامه‌پسند داشت. شاهی موقر و خوش‌رو بود، و ضمن آنکه پارسایی مرسومی را نشان می‌داد، از خوش گذرانی غفلت نمی‌کرد» (همبلی، ۱۳۹۳: ۱۹۲). او اصرار داشت تا پنج نسل قبل خود را شاه و حکمران معرفی نماید و مطابق با پاره‌ای از روحیات و دعاوی شخصی فتحعلی شاه که خویشتن را مردی بسیار زیبا می‌یافت، شاعران و منشیانی از دربار مامور شدند تا رساله "شمایل خاقان" و "ملوک الکلام" را در شرح حالش و وصف ظاهرش بنویسند (رک. نفیسی، ۱۳۸۷: ۷۴۹-۷۴۲). فتحعلی‌شاه چنان به زیبایی خود مغرور بود که می‌گویند یک خال در زیر چانه داشت که دیده نمی‌شد ولی او به نقاش دربار اصرار می‌ورزید که آن را بر روی گونه‌اش بکشد (سایکس، ۱۳۶۲ :۴۷۱). دو بیت شعر ستایش آمیز که مضمون آن در ارتباط با مدح خلقت زیبای شاه مطابق با خواست پروردگار است و تاییدی بر تمایلات شاه در این ارتباط می‌باشد در بالا و سمت چپ این اثر نقل شده است (تصویر۲):

به کام خود ای پاک پروردگار　　زدی نقش این نامور شهریار
چو این آفرینش برآراستی　　چنان آفریدی که خود خواستی



تصویر۱- راست، فتحعلی شاه قاجار، اثر مهر علی ۱۰-۱۸۰۹م (Diba,1998:183)
تصویر۲- وسط، جزئی از پرتره فتحعلی شاه قاجار، اثر مهر علی ۱۰-۱۸۰۹م (Diba,1998:183)
تصویر۳- چپ، ناپلئون بناپارت در ردای امپراتوری، جزیی از اثر، اثر ژرار، ۱۸۰۵م (Raby,1999:13)

صرف نظر از شمشیر صفوی که به نشانه تقدس بر کمر شاهان قاجار بسته شد و به‌رغم احترام قاجارها به علمای اسلام و تظاهر به دین داری آنها، چهره‌نگاری شاهان این دوره از نمادهای مذهبی تهی می‌باشد. گرچه آداموا نقش پرنده هدهد بر روی عصای سلطنتی فتحعلی شاه در تصویر (۱) را در ارتباط با داستان قرآنی حضرت سلیمان می‌داند.(Adamova, 2012: 255) در حالی که رابی نمونه‌هایی از هنر اروپا را منبع الهام اینگونه حالت ایستادن و در دست گرفتن عصای سلطنتی می‌داند. او استدلال می‌کند که تا آن زمان، تصویری از عصا در دست داشتن به این شیوه در شمایل‌نگاری شاهان ایرانی وجود نداشته است. وی به چندین پرتره از ناپلئون که در سال ۱۸۰۴م به عنوان امپراتور تاجگذاری کرد اشاره دارد (تصویر۳) که در

آنها امپراطور ردای سلطنتی فاخری پوشیده و عصای شارل پنجم را در دست دارد. پرتره‌های ناپلئون ممکن است در جریان مراودات سیاسی میان ایران و فرانسه به دربار قاجار راه پیدا کرده باشند(Raby,1999: 11-12) . همسو با گرایشات حماسی در جامعه انقلابی آن روز فرانسه، هنرمندان دربار ناپلئون با پرچمداری داوید و با تمایل به اصول کلاسیک دوران یونان و رم باستان توانستند دستگاه تبلیغاتی حکومت را شکل دهند. این بازگشت به سنت‌های هنری گذشته توسط استادان آکادمی فرانسه و همچنین شکل‌گیری نهضت بازگشت ادبی شاعران دربار فتحعلی شاه را می‌توان نوعی پاسخ به مطالبات حاکمیت از نهاد هنر قلمداد کرد. گرچه در زمینه نقاشی تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای میان هنر دربار قاجار و ناپلئون وجود دارد. تصویر (۵) از ناپلئون یادآور شیوه‌های تجسم شاه-سرباز[1] می‌باشد که از الگوهای باستانی تمدن‌هایی چون ساسانی و رم به جامانده و در آن شاه در قالب سوارکارِ جنگاوری مجسم شده که با اشاراتی متهورانه پیشروی به سمت جلو را همچون یک فرمانده جنگی بی باک تداعی می‌نماید.

فتحعلی شاه درک درستی از اوضاع و شرایط عصری که در آن زندگی می‌کرد نداشت و ایام سلطنت او با نخستین مرحله برخورد تلخ و ناگوار ایران با غرب و آغاز کشمکش فرستادگان بریتانیایی، فرانسوی و روسی در دربار همراه بود. دور اول جنگ‌های ایران و روسیه تزاری در فاصله سال‌های ۱۸۱۳-۱۸۰۴م (۱۲۲۸-۱۲۱۸ق) به وقوع پیوست که علیرغم رشادت نیروهای ایرانی و همچنین عقد پیمان هـمکاری تسلیحاتی در سال ۱۸۰۷م با ناپلئون سرانجـامی برای ایـران نداشت و نتیجه آن شکست و تن دادن به قرارداد گلستان بود (رک. همبلی،۱۳۹۳). در حدود سال‌های ۱۸۰۶تا ۱۸۲۲م بالغ بر ۱۵ عدد تک چهره فتحعلی شاه در ابعاد بزرگ به عنوان هدیه به انگلستان، روسیه، فرانسه و فرمانداران انگلیسی هند فرستاده شد. دیبا در مورد این گونه آثار خصوصاً با توجه به تاریخ خلق آنها معتقد است که بازنمایی شاه با شمشیر جواهرنشان، گرز مرصع و جواهرات گرانبها را می‌توان در زمره واکنش دربار به تهاجمات خارجی قلمداد کرد (تصویر۴) (رک.Diba,1998:40).

تصویر۴- راست، پرتره فتحعلی شاه قاجار، اثر مهر علی۱۴-۱۸۱۳م (Diba,1998:183)
تصویر۵- چپ، ناپلئون در عبور از رشته کوه آلپ، اثر ژاک لویی داوید، ۱۸۰۰م (Encyclopedia Britannica)

مقوله جنگ در میان جوامع سنتی دارای رسوم و مناسکی می‌باشد که در واسطه‌های گوناگون منعکس شده است. وقوع شرایط دشوار جنگ و یا دگرگونی‌های عمیقی چون انقلاب‌ها، تقویت روحیات حماسی جامعه را در پی‌دارد که منجر به بهره‌گیری و نگاه مجدد به فرم‌های خاصی از هنر گشته است. در متون ادبی به تفصیل و با کلامی حماسی از جزئیات و کلیات وقایع و ترتیب امور رزم از جمله: دعا و نیایش قبل از جنگ تا شادمانی و شعف پیروزی نهایی سخن فرسایی شده است و ادبیات حماسی اعتبار خاصی به هردو مقوله‌ی جشن و جنگ می‌بخشد. محور این شاخه از ادبیات در مرکز قرار دادن شاه و پهلوانان نامدار، ذکر اغراق آمیز رشادت‌های کرده و ناکرده، خواری دشمن و تفاخر به اصل و نسب قومی و ایلی می‌باشد. نمایش و عرضه توانمندی‌هایی از قبیل سلاح، ثروت و قدرت در جشن و جنگ از خودنمایی‌هایی است که جهت تقویت روحیه خودی و تضعیف دشمن صورت می‌گیرد که هر دو با انجام برخی اعمال نمادین همراه هستند(رک. بوتول، ۱۳۸۷: ۷۱-۶۳ و ماسه، ۱۳۵۰: ۲۰۲-۱۷۵). سه نسل متوالی از ایل قاجار درگیر منازعات داخلی قدرت با سایر رقبای خود بودند تا سرانجام توانست تاج و تخت را به دست آورند. اما در جنگ با روسیه تشکیلات نظامی قاجار که ساختاری ایلیاتی داشت در مواجه با ارتش نسبتاً مدرن روسیه تزاری قرار گرفته بود. در میان جوامع ایلی شجاعت و جنگاوری از صفات مورد تمجید بود و در این مورد نقش شاه-پدر به عنوان بالاترین مقام این جوامع اهمیت بسزایی داشت. از جمله وظایف مهم پدرسالارانه شاه دفاع از مملکت در برابر تهاجمات خارجی بود و رشادت و دلاوری او نباید دچار تردید می‌شد (رک. امانت،۱۳۸۳: ۴۷-۴۶). بر خلاف آقامحمدخان که شخصاً در میدان‌های نبرد حضور داشت، فتحعلی شاه امورات جنگ با روس را به ولیعهدش عباس میرزا واگذار کرده بود و خود سالی یک بار در چمن سلطانیه اردو نظامی برقرار می‌کرد که بیشتر جنبه سرگرمی و تفریح داشت. تاکید بر نمایش سلاح و ادوات جنگی شاهانه در تعداد قابل توجهی از شمایل‌نگاری‌های او را می‌توان به نوعی تجلی زیبایی‌شناسی جنگ قلمداد نمود. پرده‌های شاه و فرزندان پرتعداداش با الگوهای مشابهی رشادت، توانگری و سلاح جنگی حاکمان قاجار را به رخ می‌کشد. در زمینه شعر و ادب نیز منظومه حماسی شهنشاهنامه سرودهٔ فتحعلی خان صبا که لقب ملک الشعرای دربار فتحعلی شاه را داشت در بزرگداشت پیروزی‌های ایل بر سایر رقبای داخلی و همچنین در واکنش به جنگ با روسیه تزاری سروده شد.

از دوره فتحعلی شاه ساخت ابنیه حکومتی و کاخ‌های سلطنتی در تهران و بعضی نقاط دیگر شتاب بیشتری گرفته بود. یکی از مضامین مورد علاقه شاه برای آراستن این مکان‌ها پرده‌های بزرگ نقاشی از چهره شاه قاجار و فرزندانش و همچنین چهره شاهان باستانی و یا جهان‌گشایان تاریخی از جمله افراسیاب و چنگیزخان مغول بود. (تصویر ۷ و ۶) گرچه این شخصیت‌ها متعلق به زمان‌های تاریخی متفاوتی بودند اما به صورت محسوسی با همان با آداب و رسوم و جامگان بزرگان قاجار تجسم شدند. بسیاری از این آثار اکنون از بین رفته‌اند ولی در گزارشات بازدیدکننده‌های اروپایی آن روزگار به آنها اشاره شده است. شارل تکسیه[۲] معمار و باستان‌شناس فرانسوی که در همان عصر از نقاشی‌های کاخ سلطانیه (کرج) بازدید نموده معتقد است طرح‌های این گونه آثار می‌بایست با الزامات بعضی حامیان رسمی منطبق می‌بود و تمامی آنها از روی نقشه واحدی اجرا می‌شد. یکی از نقاشی‌ها به عنوان سرمشق در تمام موضوعات مرتبط مورد الگوبرداری قرار می‌گرفت و به صورت مینیاتور و یا به صورت نقاشی‌های تاریخی بزرگ عرضه می‌گشت (رک. اختیار، ۱۳۸۱: ۹۳).

تصویر۶- راست، پرتره افراسیاب، اثر مهر علی، ۴-۱۸۰۳م (Raby,1998:116)
تصویر۷- چپ، پرتره چنگیرخان، اثر مهر علی، ۴-۱۸۰۳م (Raby,1998:115)

از شمایل نگاری به چهره‌نگاری

از تأثیرات شکست ایران از روس تکاپوی عباس میرزا برای انجام اصلاحات بود. حلقه تجددخواهان و اصلاح‌گران نخستین بار در شهر تبریز و از درون مقامات وابسته به دربار عباس میرزا تشکیل شد. اگر چه با مرگ او اصلاحات ناتمام ماند اما برنامه‌ها و افکار وی جرقه‌ای برای شروع تحولات در جامعه ایرانی محسوب می‌شد. عباس میرزا برای راه‌اندازی چاپخانه و اقدام برای تحصیل جوانان ایرانی در اروپا تلاش کرد. همچنین شخصی را برای آموختن نقاشی مأمور کرد گرچه این فرد چند سال بعد در انگلستان درگذشت (محجوبی اردکانی، ۱۳۷۰). سومین حکمران قاجار، محمد شاه (حکومت ۱۲۴۵ تا ۱۲۶۴ق) تحت نفوذ مرشد، آموزگار و وزیر خود حاجی میرزا آغاسی به کلی مجذوب و مشتاق صوفی‌گری شد، اما با این حال رگه‌هایی از ترقی خواهی را از پدر به ارث برده بود. در دوره او کتاب‌های چاپ سنگی و سربی و روزنامه رواج پیدا کرد و صنعت عکاسی به دربار معرفی شد. یکی از ویژگی‌های قابل توجه صنعت چاپ (سنگی و سربی) و عکاسی قابلیت تکثیر و نسخه برداری به شیوه‌ای متفاوت از روش‌های سنتی است. این دو نوآوریی غربی در اروپا هم منشاء تغییرات قابل توجه و چند جانبه‌ای در جامعه و همچنین در تولیدات هنری شدند. ترجمه منابع غربی نیز که از دوران عباس میرزا با تمرکز بر متون نظامی و دانش‌های مرتبط با آن از جمله ریاضیات و جغرافیا شروع شده بود وسعت بیشتری پیدا کرد و در همراهی با توانمندی چاپ باعث شد الگوی غربی دانش در مقابل نوع سنتی و ایرانی آن به صورت تمام قد عرض اندام کند و عرصه را بر دانش قدیم تنگ نماید.

در دوره محمد شاه از سنت بازنمایی اوایل قاجار که تاکید زیادی بر آرمانی سازی چهره و اندام داشت و همچنین از اعمال افراطی قیود شمایل‌گونه پرهیز شد. البته فاصله گرفتن از شیوه شمایل‌نگارانه‌ی دوره قبل به معنی صرف‌نظرکردن از کاربست پاره‌ای از اصلاحات در طرح‌ریزی نهایی اثر با در نظرگرفتن موقعیت اجتماعی سوژه نیست و این را می‌توان یکی از قابلیت‌های نقاشی در تضاد با صراحت بی رحمانه عکاسی

عنوان نمود. اما در هر صورت خصوصیات چهره و اندام به مشخصه‌های ظاهری سوژه نزدیک‌تر شد. کاهش استفاده از جواهرات و تمایل به نمایش ویژگی‌های غربی از جمله در پوشش و جامگان نیز از جمله دیگر تمایلاتی هست که در چهره‌نگاری‌های محمد شاه مشهود است.

تصویر (۸) که چهره محمد میرزا را در ایام ولیعهدی نمایش می‌دهد رویکرد متفاوتی به نمایش مشخصه‌های چهره دارد و از شیوه های اروپایی تاثیرپذیری زیادی گرفته است. نماد شیر و خورشید به صورت کلیشهٔ تکرار شده بر روی پرده قرمز رنگ پشت سر، از نوآوری‌های منحصربفرد این اثر می‌باشد (تصویر شماره ۹). زیرا که تا آن زمان دیده نشده یک نماد شناخته شده که ماهیتی مادی هم ندارد (شیر و خورشید) به عنوان عنصر هویت بخش در چهره‌نگاری درباری قاجار نقش آفرینی کند. در تعدادی از نقاشی‌های دوره فتحعلی شاه با موضوع جنگ با روس پرچم سپاه ایران مزین به شیری ایستاده است که شمشیر در دست دارد و خورشید از پشت شیر طلوع می‌کند. اما در این اثر شیر به صورت نشسته و بدون شمشیر با نقش خورشید ترکیب شده که متفاوت با علامت شیر و خورشید منقوش بر پرچم قشون ایران در جنگ با روس است.

تصویر۸- راست، چهره محمد شاه قاجار ، هنرمند ناشناخته، اوایل دهه ۱۸۳۰م (Diba, 1998:223)
تصویر۹- چپ، جزئی از اثر، هنرمند ناشناخته، اوایل دهه ۱۸۳۰م (Diba, 1998:223)

در کنار این نوآوری با توجه به شیوه نمایش خصوصیات چهره و حجم پردازی اجزای صورت این احتمال می‌رود هنرمند این اثر فردی اروپایی باشد که تلاش کرده اسلوب کار خود را به الگوهای مطلوب قاجاری نزدیک نماید و آنچه که این فرض را تقویت می‌کند دامنه‌دار نبودن این الگوی چهره‌پردازی در سایر آثار آن دوره است. گرچه مواردی نظیر پرده پشت سر و نمایش آسمان از میان گوشه برافتاده پرده در آثاری نظیر تصویر (۱۰) که خالق آن از هنرمندان درباری بود مورد الگو برداری قرار می‌گرفت.

در تصویر (۱۰) محمد شاه لباس سنتی برتن دارد ولی علاوه بر شمشیر و خنجری که به صورت معمول در بازنمایی شاهانه بر کمر بسته می‌شد حضور یک تپانچه بر روی میز پشت صحنه جلب توجه می‌کند زیرا که تا آن دوران نمایش اسلحه گرم خصوصاً در چهره‌نگاری انفرادی شاهانه امر متداولی نبود. سلاح گرم در موقعیت تاریخی آن دوره برای قاجارها اهمیت حیاتی داشت. گاوین همبلی اولین دغدغه ایرانیان برای

شناخت غرب را بیشتر در زمینه تکنولوژی جنگی می‌داند که آن را به عنوان گام کوتاهی از سوی ایران عصر قاجار برای همانند سازی خود با گیراترین جنبه‌های یک تمدن بیگانه در سراسر عمر فتحعلی شاه و محمد شاه محسوب می‌کند (همبلی، ۱۳۹۳: ۲۲۲).

در پس زمینه این اثر به مانند تصویر قبل گوشه‌ای از پرده پشت صحنه برافتاده و از میان آن منظره‌ای به شیوه اروپایی دیده می‌شود. این قبیل الگوبرداری از گنجاندن منظره به شیوه غربی در پس زمینه آثار، ناشی از تداوم الگوهای فرنگی سازی ادوار قبل در ساخت فضا و مکان است که بدون اشاره به یک مکان مشخص جغرافیایی قابل بازشناسایی، صورت می‌گرفت. در واقع اجرای مناظر عام و بی ارتباط با مضامین اصلی در پس زمینه اثر، راه را برای استفاده هدفمند از پس‌زمینه و قابلیت‌های آن می‌بست. در مقام مقایسه، یک چهره‌نگاری مربوط به میانه قرن ۱۹م از سلطان محمود دوم به عنوان امپراتور عثمانی و معاصر فتحعلی شاه قاجار موجود است که در آن از پس زمینه و فضای میانه تصویر به صورت معنادار و خلاقانه‌ای بهره برداری شده است. در تصویر (۱۱) تاثیرات هنر غرب در چهره‌نگاری دربار عثمانی شدت بیشتری به نسبت الگوی دوره محمد شاه قاجار دارد. سلطان عثمانی فرمانی رسمی و منقش به امضای طغرای مخصوص خود را در دست دارد که او را در حال صدور دستوراتی نمایش می‌دهد. نقاش ناشناخته این چهره‌نگاری در میانه تصویر با بهره‌گیری از نمایش چند کتاب، فضایی از فرهیختگی را در دربار سلطان مورد تاکید قرار می‌دهد در حالی که در پس زمینه و با کنار رفتن پرده، نمایی از تنگه استراتژیک و حیاتی بسفر همچون یک نشانگر جغرافیایی، موقعیت پایتخت عثمانی را در اثر بازنمایی می‌کند (رک. Terndrup, 2015).

تصویر۱۰ - راست، چهره محمد شاه قاجار، اثر محمد حسن افشار، ۶-۱۸۳۵م (Diba,1998:224)
تصویر۱۱ - چپ، چهره سلطان عثمانی محمود دوم، هنرمند ناشناس، میانه قرن نوزدهم (Terndrup, 2015:48)

محمد شاه با حمایت فرستادگان انگلیس و روسیه به سلطنت رسید و او را می‌توان اولین شاه ایران نامید که لباس فرنگی نیز می‌پوشید. مستوفی گزارش می‌دهد که محمد شاه نخستین کسی است که لباس کوتاه

دربر کرده و به درباریان و مردم توصیه نموده است که لباس بلند را که علامت تکبر است ترک گویند. اما لباس رسمی صاحب منصبان ارشد در مواقع سلام باز همان جبه و شال و کلاه بوده است (مستوفی، ۱۳۸۲: ۵۲). گرچه امانت معتقد است تغییر آشکار ظاهر همایونی با توجه به تفاوت چشم‌گیر میان سر و وضع سنتی فتحعلی‌شاه با ردای مزین ایرانی، پاشنه بلند و ریش طویل در قیاس با ظاهر جانشین‌اش و حتی تغییر پوشاک نیروی نظامی ایران نیز برخاسته از نگاه شاه قاجار و شاهزادگان ارشد از عباس میرزا به بعد است که اروپا را به عنوان مظهر قدرت می‌نگریستند (امانت، ۱۳۸۳: ۵۸).

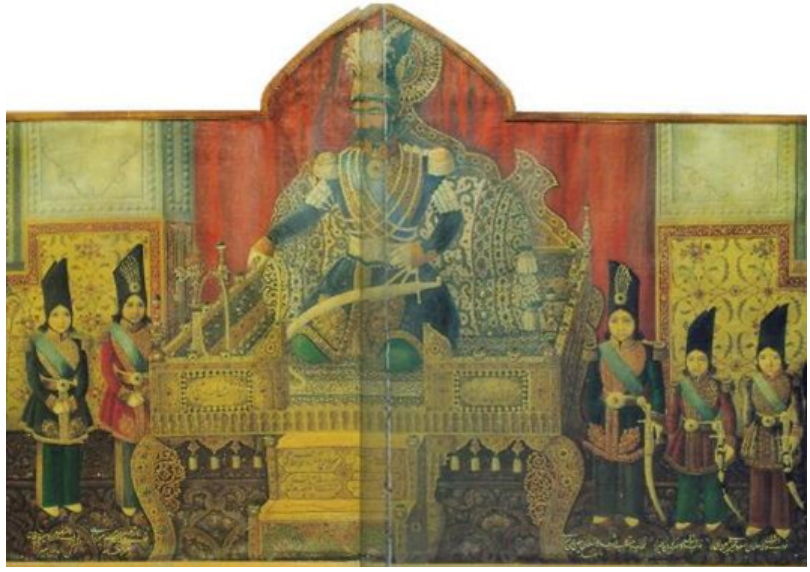
در چندین نقاشی محمد شاه در لباس نظامی همراه با جواهرات سلطنتی نمایش داده شده است که در مجموع اونیفورم تزار نیکلای اول را به خاطر می آورد (رک. ریشار، ۱۳۶۹: ۲۰۵). در تصویر (۱۲) او با یونیفورم نظامی اروپایی به رنگ قرمز، شمشیر و کمربند و بازوبند مرصع، و با انگشتانی حنا بسته، کتابی در دست دارد و بر روی صندلی دسته‌دار جواهرکاری شده‌ای نشسته است. در اینجا تاج کیانی و معروف دوره فتحعلی شاه جای خود را به کلاه سیاه استرخانی مزین به سنگ‌های قیمتی داده است. علاوه بر تغییر قابل توجه در پوشش لباس، استفاده از سنجاق سینه که تصویر فتحعلی شاه را به ذهن تداعی می‌کند از نکات قابل توجه در این اثر می‌باشد. در دوره فتحعلی شاه به نشانه تشکر از خدمات کارداران و دیگر مقامات عالی رتبه پرتره شاه در قالب سنجاق سینه و در اندازه کوچک که گاهی مزین به قطعاتی از سنگ وجواهرات با ارزش بود به آنها اهدا می‌شد(ورنویت، ۱۳۸۳: ۱۰۵).

تصویر۱۲- چهره محمد شاه قاجار، محمد حسن افشار، ۷-۱۸۴۶م (Raby, 1999:118)

چهره‌نگاری از چهارمین شاه قاجار تنوع قابل توجهی دارد؛ این تنوع از سنین خردسالی تا سالهای آخر عمر ناصرالدین شاه را در بر می‌گیرد و علاوه بر واسطه‌های متداول دوره‌های قبل، تصاویر چاپ سنگی و عکاسی را هم شامل می‌شود. عکاسی در سال ۱۸۴۴م (۱۲۶۰ق) با ثبت چهره بعضی از افراد خانواده سلطنتی از

جمله ناصرالدین میرزای سیزده یا چهارده ساله به ایران وارد شد (رک. افشار، ۱۳۷۰: ۱۹). در دوره ناصرالدین شاه همسو شدن قابلیت ثبت دقیق مشخصه‌های ظاهری فرد توسط عکاسی با توانمندی صنعت چاپ سنگی در تکثیر تصویر منجر به ثبت چهره شاه و صاحب منصبان در قالب روزنامه‌های دولتی چون شرف و شرافت شد. شبیه‌سازی را باید صفت مشخص الگوهای بازنمایی این قبیل آثار چاپ سنگی دانست که در آن هنرمند در تلاش برای به چنگ آوردن شباهت، علاوه بر نگاه دقیق خود به سوژه از قدرت عکاسی هم استفاده کرده است. دیبا با اشاره به ویژگی‌های تزیینی، سبکی و تجریدی که نقاشی ایرانی تا آن زمان حفظ کرده بود؛ معتقد است که عکاسی همچون یک میانبر برای چهره‌نگاری واقع‌گرایانه مورد توجه دربار قرار گرفت. وی اضافه می‌کند که حداقل از اواخر قرن پانزدهم میلادی به ویژه در حوزه چهره‌نگاری، اشتیاق به نوعی واقع‌گرایی بومی در میان ایرانیان وجود داشت. عکاسی این واقع‌گرایی را که ایرانیان مدت‌ها در جستجوی آن بودند را برای آنها مقدور ساخت (رک، Diba, 2012:86).

دربار قاجار در آن دوران به استفاده از هنرمندانی ذوفنون مانند عبدالله خان معمارباشی که در بیش از یک هنر و پیشه مهارت داشتند و به تولید آثار از طریق رسانه‌های مختلف می‌پرداختند متمایل بود (اختیار،۱۳۸۱: ۹۵). پیرو همین سیاست در اواخر سلطنت محمد شاه برای ابوالحسن صنیع‌الملک که از وی به عنوان شاگرد مهر علی یاد می‌شود، زمینه و امکان بهرمندی از مواهب سفر به اروپا و تماس نزدیک با الگوهای غربی فراهم شد. این هنرمند نقاش با یادگیری فنون چاپ سنگی و به‌خصوص چاپ تصویر و هم چنین تأسیس نخستین هنرستان نقاشی به سبک اروپایی از چهره‌های مطرح عصر ناصری به شمار می‌رود. صنیع الملک در سال ۱۲۷۴ق پرده دیواری سلام نوروزی ناصرالدین شاه را با نود و چهار تصویر انسانی انجام داد (تصویر ۱۳). این پروژه چهره‌نگاری با مشارکت گروهی از دستیاران نقاش صورت گرفت به نحوی که ابتدا خود صنیع الملک تک‌چهره افراد حاضر در پرده نگاره را روی کاغذ و در ابعاد کوچکتر تهیه می‌کرد و سپس وی به همراه شاگردانش به تناسب آنها را بر روی بوم بزرگتر کرده و با هیکل و لباس ها همراه می‌کردند (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۰۹و۴۳).



تصویر۱۳- پرده تالار نظامیه (سلام نوروزی ناصرالدین شاه)، جزیی از اثر، صنیع الملک و شاگردان، ۶-۱۸۵۳ م (ذکاء، ۱۳۸۲: ۳-۱۱۲)

در مرکز پاره اصلی این پرده نگارهٔ هفت قسمتی، ناصرالدین شاه را با لباس نظامی به رنگ آبی و شلوار سبز رنگ، ریش کوتاه، سبیل بلند و چهره‌ای لاغر می‌بینیم. او بر روی تخت طاووس که به اشعار و سنگ‌های قیمتی مزین می‌باشد جلوس کرده است. در ردیف اول که مخصوص نزدیکان و شاهزادگان عالی رتبه بود چهره مظفرالدین میرزای خردسال (شاه بعدی) با کلاه استرخانی و بدون جقه دیده می‌شود (ردیف سمت راست، کودک وسطی) زیراکه در آن ایام ولیعهد معین الدین میرزا بود (بین شاه و مظفرالدین میرزا در ردیف سمت راست). عناوین و القاب هر کدام از حاضران در بالا و یا پایین آنها مشخص است، به جزء شخص شاه که اشعار نوشته شده بر روی تخت در وصف مقام شاهی او می‌باشد. علاوه بر شاه که مدالی مدور بر گردن دارد بعضی از مقامات هم مدال‌هایی بر جامه خود آویخته‌اند. برخلاف نمونه‌های سلام نوروزی دوران فتحعلی شاه که سلاح‌های سردی همچون شمشیر، کمان،گرز و سپر در تعداد زیاد به نشانه جنگاوری و رشادت نمایش داده شده بود در این اثر غیر از شاه و سه تن از شاهزادگان خردسال هیچ فرد دیگری مسلح به شمشیر یا سلاح دیگری نیست.

تصویر۱۴- راست، چهره ناصرالدین شاه قاجار ، محمد اصفهانی، ۶- ۱۸۵۵م (Raby,1999:124)
تصویر۱۵- چپ، چهره ناصرالدین شاه قاجار ، ابوالحسن غفاری، ۱۸۵۸م (Diba,1998:242)

وجود شباهت‌های بسیار در میان تصاویر متنوع ناصرالدین شاه، تأییدی بر این مطلب است که در دوران نخست سلطنت او همانند ادوار قبل، از روی تصویر تأیید شده شاه نسخه‌های متعددی توسط نقاشان مختلف دربار تهیه می‌شد. با مقایسه تصویر (۱۴) اثر محمد اصفهانی با تصویر (۱۵) اثر صنیع الملک علیرغم تفاوت‌های جزیی این امر مشهود است. صنیع‌الملک در تصویرگری نسخه خطی هزارویکشب از چهره ناصرالدین‌شاه در بیش از ۳۲ مجلس در قالب شخصیت‌های داستانی استفاده کرده است (رک. بوذری، ۱۳۹۶). در این نسخه شش جلدی عظیم مضامین داستان‌های عامیانه هزارویکشب برمبنای شباهت با مشخصه‌های فرهنگی عصر قاجار تصویرگری شد. صنیع الملک توانسته منطق حاکم بر این قصه‌های

کهن را با سلایق، تمایلات و الگوی بازنمایی عصر خود هماهنگ و منطبق سازد. ناصرالدین شاه در تصاویر این نسخه در نقش پادشاه، سلطان و ملک دیده می‌شود و به فراخور روایت با درایت و تدبیر و نه جنگاوری و قدرت شمشیر به ایفای نقش داستانی خود می‌پردازد. در تمامی تصاویر مورد بحث ناصرالدین شاه در سن و سال جوانی و با الگویی همبسته و نزدیک به تک نگاره‌هایی که از همان دوران از وی به جامانده نمایش داده شده است. کلاه بلند و سیاه استرخانی همراه با جقه تنها نشان سلطنت است که به صورت مشترک در تمامی این مجالس بر سر ناصرالدین شاه مشاهده می‌شود. در تصویر (۱۶) شاه قاجار در نقش هارون الرشید خلیفه عباسی و امیر کبیر در نقش جعفر برمکی ظاهر شده‌اند. در ترکیب بندی این اثر موقعیت و جایگاه ویژه‌ای از کادر (مرکز تصویر به طور معمول) به ناصرالدین شاه اختصاص داده نشده است. همچنین فضای اطراف شخصیت‌ها به گونه‌ای عام بازنمایی شده و ظرفیت این را ندارد تا به مکان و یا زمان تاریخی خاصی اشاره داشته باشد. مخاطب از روی نشان‌گذاری‌های صورت گرفته در تصویرگری پوشش و نظام لباس آنها است که به سرچشمه قاجاری این اثر رهنمون می‌شود.

تصویر۱۶- ناصرالدین شاه در نقش هارون الرشید، هزارویکشب، صنیع الملک و شاگردان (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۴۰)

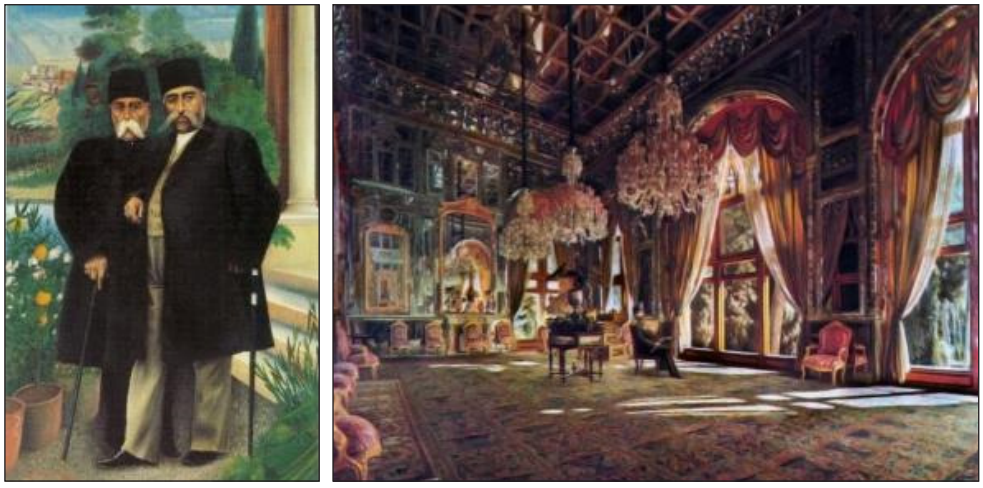
سفر خیالی شاه به دنیای قصه‌ها و جانشینی و همانندی با شخصیت‌های داستانی در مقایسه با سفر واقعی او به اروپا در دوره دوم سلطنت‌اش و مواجهه و آشنایی با پیشرفت‌های آنها، عمق دگرگونی میان این دوپاره‌ی سلطنت ناصرالدین شاه را نشان می‌دهد. با ظهور نسل جدیدی از نقاشان که در رأس آنها کمال الملک را می‌توان نام برد الگوی بازنمایی چهره شاه دستخوش تغییرات اساسی می‌شود. نام این هنرمند با نقاشی به تعریف غربی آن در تاریخ هنر ایران همراه است. با وجود روی گردانی او از سنت‌های نقاشی ایرانی و بکارگیری اسلوب و شیوه طبیعت‌گرای اروپایی و تمرکز بر نقاشی روی بوم (در تضاد با مفهوم ذوفنون بودن نقاشان قبل از خود) وی به سمت نقاشباشی دربار ناصری منصوب می‌گردد.

تصویر۱۷- چهره ناصرالدین شاه قاجار، کمال الملک، ۹۰- ۱۸۸۹م (Raby,1999:127)

کمال‌الملک تحصیل کرده دارالفنون و از شاگردان علی اکبرخان مزین‌الدوله بود. معلم و استاد او از نخستین کسانی بود که قواعد و اصول علمی طبیعت پردازی را در ایران معمول کرد (پاکباز،۱۳۸۱: ۳۵۹). چهره‌نگاری‌های او تحت تأثیر عکاسی و همچنین سبک و شیوه هنری‌اش ثبت دقیق مشخصات سوژه و محیط پیرامون سوژه را به همراه دارد. کمال الملک در تصویر (۱۷) ناصرالدین شاه را در سنین میانسالی با یونیفورم نظامی و کلاهی کوتاه با علامت شیر و خورشید نمایش داده است. در این اثر استفاده از جواهرات به کمترین میزان خود تقلیل یافته، اما از ابهت مقام شاهانه کاسته نشده و هنرمند توانسته سیمای حاکمی باتجربه، مصمم و کارآزموده را به شاه ببخشد.

اثر مشهور به «تالار آینه» (تصویر۱۸) یکی از قابل توجه‌ترین چهره‌نگاری‌ها به قلم کمال الملک می‌باشد. شاید به علت تسلط کامل مکان بر سوژه انسانی و همچنین نامگذاری اثر به اسم تالار آینه، کمتر پژوهشی آن را از دریچه چهره‌نگاری توجه شده است. در این تابلو شاه قاجار را بسیار متفاوت با اصول متداول چهره‌نگاری درباری می‌بینیم. در میان انبوه جزئیات و ریزه کاری‌های مربوط به انعکاس نقوش تالار آینه‌کاری شده، پیکر شاه ممکن است در نگاه اول کمتر به چشم بیاید. این تالار و شکوه سلطنتی آن که با آینه‌کاری، چلچراغ‌های باشکوه، صندلی‌های اروپایی، پنجره و پرده‌های بزرگ بازنمایی شده، نمایشِ مکانی واقعی در کاخ گلستان تهران است. جسم ناصرالدین شاه آنچنان در این تالار محاط شده که هویت، مقام و جایگاه ممتاز خود به عنوان شاه را از مشخصه‌های شکوهمند مربوط به یک مکانی واقعی اخذ می‌کند. در این اثر تبعیت از قوانین پرسپکتیو خطی، هنرمند را وا می‌دارد تا استیلای جایگاه و هاله دور شخص شاه را که در سنت شمایل‌نگاری درباری مقدم بر ویژگی‌های فضایی- مکانی بود زیر پا بگذارد. این قابلیت افسون زدای

پرسپکتیو خطی است که بنا بر ذات ریاضی گونه‌ی خود تناسبات حقیقی را بر پیکره‌های انسانی، پدیده‌ها، اشیاء و تمامی عناصر حاضر در صحنه اعمال می‌نماید.



تصویر۱۸- راست، تالار آینه ، کمال الملک، ۹۶- ۱۸۹۲م (www.fa.wikipedia.org)
تصویر۱۹- چپ، مظفرالدین شاه و عین الدوله ، ابوالحسین صنیع همایون، اوایل قرن بیستم (Diba,1998:270)

سرانجام در تصویر (۱۹) می‌توان گسست کامل الگوهای بازنمایی شاهانه از تمام آنچه که سنت نقاشی درباری از قبل در این زمینه تعیین کرده بود را شاهد باشیم. هنرمند این اثر، عبدالحسین که از طرف مظفرالدین شاه به "صنیع همایون" ملقب گشته بود، با پرهیز از به‌کارگیری هرگونه نمادپردازی شاهانه و نبود نمایش کوچک‌ترین نشان‌های سطنتی، اقدام به ثبت عکس گونه‌ی لحظه‌ای گذرا از قدم زدن مظفرالدین شاه و عین الدوله صدراعظم کرده است. نتیجه این بازنمایی در تضاد کامل با چهره‌های شمایل‌گونه‌ی عصر فتحعلی شاه قرار دارد. شاه در سنین پیری با عصایی در دست؛ که هیچ شباهتی به آن عصای مرصع فتحعلی‌شاه و مزین به نماد هدهد ندارد، هم دوش با عین الدوله، بدون در نظر گرفتن سلسله مراتب مقامی، و فارغ از هر گونه مراسم رسمی یا تجملات و تعلقات شاهانه در عادی‌ترین حالت ممکن نمایش داده شده است.

نتیجه گیری

چهره‌نگاری بخش عمده ماهیت خود را بر پایه قراردادهای فرهنگی- تاریخی و الگوهای بازنمایی هر عصری استوار می‌سازد و هرگاه دگرگونی در نیروها، سنت‌ها و نهادهای فرهنگی جامعه صورت گیرد امکانات و توانمندی‌های نهاد هنر نیز برای بازنمایی چهره دچار تحول می‌شود. این مقاله سیر تحول الگوهای بازنمایی چهره شاهان قاجار را در قالب حرکت از شمایل‌نگاری به سمت چهره نگاری بررسی و تحلیل می‌شود. سلطنت فتحعلی شاه که به دنبال چندین سال منازعات قاجارها با رقبای داخلی خود بر سر قدرت و مشروعیت آغاز شده بود، در ادامه با دوران پرچالش جنگ با روسیه تزاری مواجه شد و از این جهت با ایام شاهان بعدی این سلسله تفاوت آشکاری دارد. در این عصر احیای مراسم‌ها و آیین‌های درباری شاهان گذشته جهت نمایش اقتدار و مشروعیت توجه شد و در عرصه تجسمی تمرکز بر نمایش پیکره شاه به کانون

اصلی هنر درباری بدل شد. الگوهای این قبیل بازنمایی‌ها از سیمای فتحعلی شاه پیش از آنکه محصول مفاهیم بیگانه باشند، مرتبط با سنت‌های فرهنگ بومی بود که با برخی از گرایش‌های ایلیاتی در خصوص جنگاوری و شجاعت پیوند خورده است. تفاخر به ثروت و شوکت، زیبایی جسمانی، فرزندان پرتعداد و سایر مشخصه‌های سلطنت مانند تاج و تخت و سلاح شاهانه از جمله دیگر مفاهیم سهیم در طرح‌ریزی شمایل‌های شاهانه آن دوران بود که جایگاه شاه را با تکیه بر متون و باورهای تاریخی و سنت‌های فرهنگی بازنمایی می‌کرد.

با شروع سلطنت محمد شاه قاجار و پیامدهای فرهنگی حرکت‌های تجددخواهانه پس از جنگ با روس، الگوهای بازنمایی شاه دچار تغییرات محسوسی می‌شود. این الگوها از وابستگی به یک ذهنیت آرمانی و تمایل به خلق تمثال‌گونه و شمایل‌وار تصویر شاه در دوره فتحعلی شاه به سمت ثبت مشخصات و خصوصیات فیزیکی و فردی پیکره و اندام فرد نزدیک گشت. با تغییر در جریان‌ها و نیروهای بسترساز در عرصه عاملیت و نهاد هنری سهم و ظرفیت مؤلفه‌های متنوع انسانی، فرهنگی، مکانی و در چهره‌نگاری نیز دچار دگرگونی می‌شود و میزان مشارکت این مولفه‌ها در بازنمایی هویت شاهانه جدی‌تر می‌گردد. در عصر ناصری و در پی آشنایی بیشتر با فرهنگ غربی، تغییر شیوه‌های آموزش هنرمندان در کنار پیدایش عواملی چون صنعت عکاسی که محصول آن وابستگی تامی به چارچوب‌های فیزیکی و جسمانی سوژه دارد، عرصه برای نمایش خصوصیات جسمانی در چهره نگاری‌ها هموار می‌گردد. همراه با دگرگونی در سیما و ظاهر شاه و تغییر پوشش و آرایش جامگان، بارقه‌هایی از توجه به مواردی چون بازنمایی مکان، محیط فرهنگی و فیزیکی و قابلیت‌های آنها در ساخت الگوهای بازنمای دیده می‌شود. در نهایت به مدد محرک‌ها و تجهیزات کمکی مانند عکاسی و همراه با افزایش توانمندی تکنیکی، مفهوم بازنمایی چهره با کنش نگاه دقیق هنرمند گره می‌خورد تا شاهد گذار از مرحله شمایل‌نگاری به چهره‌نگاری باشیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Soldier_ King Type
2. Charles Texier

فهرست منابع

- اثنی عشری، نفیسه، آشوری، محمد تقی(۱۳۹۶)، «بهره‌گیری فتحعلی شاه از زبان تصویر در قدرت‌نمایی»، *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، (شماره ۲۰)، ۵۸-۴۷.
- اختیار، مریم(۱۳۸۱)، *از کارگاه و بازار تا دانشگاه، در نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه*، ویلم فلور و دیگران، ترجمه یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بختیاری.
- افشار، ایرج(۱۳۷۰)، *گنجینه عکس های ایران*، تهران: ایران زمین.
- امانت، عباس(۱۳۸۳)، *قبله عالم: ناصرالدین شاه قاجار و پادشاهی ایران*، ترجمه حسن کامشاد، تهران: کارنامه.
- بلاندیه، ژرژ(۱۳۸۵)، *سیاست بر صحنه، پاره‌های انسان شناسی*، ترجمه ناصر فکوهی، تهران: نشر نی.
- بوتول، گاستون(۱۳۸۷)، *جامعه شناسی جنگ*، چاپ هفتم، ترجمه هوشنگ فر خجسته، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- بوذری، علی(۱۳۹۶)، «تحلیل گفتمان نگاره های نسخ خطی هزارویک شب»، رساله دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۱)، *دایره المعارف هنر*، چاپ سوم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پنجه باشی، الهه(۱۳۹۲)، «مطالعه تطبیقی پیکرنگاری درباری دوره متقدم و متاخر قاجار»، دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، دانشکده هنر.
- دل‌زنده، سیامک(۱۳۹۶)، *تحولات تصویری هنر ایران؛ بررسی انتقادی*، تهران: چاپ و نشر نظر.
- ذکاء، یحیی (۱۳۸۲)، *زندگی و آثار استاد صنیع الملک*، ویرایش و تدوین: سیروس پرهام، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- راکسبرگ، دیوید جی(۱۳۸۸)، *پژوهش درباره نقاشی و هنرهای کتاب آرایی ایرانی*، در نگارگری ایرانی اسلامی. ترجمه صالح طباطبایی، تهران:فرهنگستان هنر.
- ریشار، یان(۱۳۶۹)، *ایران و اقتباس های فرهنگی شرق از مغرب زمین*، ترجمه ابوالحسن سرو قدم مقدم، مشهد: آستان قدس رضوی.
- سایکس، سرپرسی(۱۳۶۲)، *تاریخ ایران*، ج۲، ترجمه محمد تقی فخر داعی گیلانی تهران: انتشارات علمی.
- سوچک، پریسیلا(۱۳۸۸)، *نظریه و کاربست چهره‌نگاری در سنت ایرانی*، در نگارگری ایرانی اسلامی. ترجمه صالح طباطبایی، تهران:فرهنگستان هنر.
- سیوری، راجر. ام. (۱۳۸۲)، *تحقیقاتی در تاریخ ایران عصر صفوی* (مجموعه مقالات)، ترجمه عباسقلی غفاری فرد، محمد باقر آرام، تهران: امیرکبیر.
- شمیسا، سیروس(۱۳۸۸)، *سبک شناسی شعر*، چاپ چهارم، تهران: میترا.
- علیمحمدی اردکانی، جواد(۱۳۹۰)، «تحلیل بازنمایی واقعیت و صور خیالی در نقاشی قاجار تا سال ۱۲٦٤ هجری قمری»، دکتری پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر.
- ماسه، هنری(۱۳۵۰)، *فردوسی و حماسه ملی*، ترجمه مهدی روشن ضمیر، تبریز: کمیته استادان دانشگاه تبریز.
- محجوبی اردکانی، حسین(۱۳۷۰)، *تاریخ موسسات تمدنی جدید در ایران*، ج۱، تهران: دانشگاه تهران.
- مستوفی، عبداله (۱۳۸۲)، *شرح زندگانی من: تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه*،ج ۱، نشر زوار.
- موریه، جیمزجاستی بین(۱۳۸۵)، *سفرنامه جیمز موریه*، ۲جلدی، ترجمه ابوالقاسم سری، تهران: توس.
- میرزایی مهر، علی اصغر(۱۳۹۸)، «باستان گرایی در هنر قاجار»، رساله دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، پردیس بین المللی فارابی.
- نفیسی، سعید(۱۳۸۴)، *تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دوره معاصر*، تهران: اهورا.
- ورنویت، استفان(۱۳۸۳)، *گرایش به غرب: در هنر قاجار، عثمانی و هند*، ترجمه پیام بهتاش، تهران: کارنگ.
- همبلی، گاوین(۱۳۹۳)، *تاریخ ایران؛ دوره افشار زند و قاجار*؛ تاریخ کمبریج به سرپرستی پیتر آوری، ترجمه مرتضی ثاقب فر، چاپ سوم، تهران: جامی.
- یارشاطر، احسان (۱۳۹۵)، *حکمت تمدنی؛ گزیده آثار استاد احسان یار شاطر*، به کوشش محمد توکلی طرقی ، تورنتو: ایران‌نامگ.

- Adamova, Adel (2012), *Persian Manuscripts, Paintings and Drawings of the 15th- 19th Centuries from the Hermitage museum*, London: Azimuth Editions.
- Diba, Layla S. (2012): "Muhammad Ghaffari: The Persian Painter of Modern Life", in *Iranian Studies*, 45:5, 645-659.
- _____ (1998), *Image of Power and the Power of Image*, in Royal Persian Painting, New York: Brooklyn Museum of Art.

- Gombrich, E. H. (1984), *Art and Illusion*, a Study in the Psychology of Pictorial Representation, London: Phaidon.
- Luft, J. P. (2001), "The Qajar Rock Reliefs", *in Iranian Studies*, Vol. 34, No. 1/4, pp. 31-49.
- Raby, Julian (1999), *Qajar Portraits*, London: Azimuth Editions.
- Terndrup, Alison Paige (2015), "Cross-Cultural Spaces in an Anonymously Painted Portrait of the Ottoman Sultan Mahmud II". Graduate Theses and Dissertations. University of South Florida.

Received: 2020/09/14
Accepted: 2021/01/03

From Iconography to Portraiture; Transformation of Portrait Representation Patterns of Qajar Kings

Abdol Naser Khayat, Ph. D. Candidate of Art Studies, Faculty of theories and art studies, Art University, Tehran, Iran.
Amir Maziar, Assistant professor, Faculty of theories and art studies, Art University, Tehran, Iran.
Seyed Hasan Soltani, Associate Professor, Faculty of visual arts, Art University, Tehran, Iran

Abstract

In examining the portraits of Qajar kings, we see profound changes in their representation patterns. So it is assumed that we are witnessing a transformation from icons to portraits. This article tries to examine the source of the differences between these two concepts from the perspective of using traditional patterns in contrast to using new patterns. For this purpose, images from Fath Ali Shah Qajar to Muzaffar al-Din Shah will be described, analyzed, and also compared with similar images in two other courts in the same era. The results show that in the era of Fath Ali Shah, according to a planned cultural policy, the image of "Shah Qajar" was represented by using a symbolic view of the position of power and relying on historical texts, beliefs, and cultural traditions. For three consecutive generations, the Qajar tribe engaged in internal power struggles with other rivals until it finally won the throne. But in the war with Russia, the Qajar military organization, which had a non-modern structure, was confronted with the relatively modern army of Tsarist Russia. Among the tribal communities, courage and fighting spirit were praised, and in this case, the role of the king-father as the highest official of these communities was very important. Considering the civil wars and the war with Russia, the emphasis on the display of royal weapons in a significant number of icons can be considered as the emergence of the aesthetics of war in works of art. During the reign of Mohammad Shah, the extreme use of symbolic markings was avoided. Facial features became closer to the subject's physical characteristics. Reducing the use of jewelry and the tendency to display Western features, including in clothing, are among the other tendencies seen in Mohammad Shah's portraits. The portraits of the fourth Qajar king have considerable variety; this diversity covers the period from adolescence to the last years of Nasser al-Din Shah's life, and in addition to the popular media of previous periods, it also includes lithographs and photography. Finally, likeness should be considered as a distinctive feature of representation patterns in the second half of the Naser al-din shah era. In addition to looking closely at the subject, the court artist has used photographic power in an attempt to capture the likeness. In the period of Muzaffar al-Din Shah, we see the complete rupture of the patterns of royal representation from all that the tradition of court painting had already determined in this field. For example, in one of the portraits of Muzaffar al-Din Shah, the use of any royal symbolism or the display of the smallest static symbols has been avoided. The court artist has recorded a passing moment of the walk of Muzaffar al-Din Shah and the Prime Minister. The result of this representation is in complete contrast with the iconic figures of the era of Fath Ali Shah. The king is depicted in his old age in the most ordinary way possible, regardless of any formal ceremony or royal luxuries and belongings.

Keywords: Qajar court art, representation pattern, royal icon, portraiture, likeness.