

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۷/۳

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۲/۲۰

نفسه اثنی‌عشری^۱، محمدتقی آشوری^۲

بهره‌گیری فتحعلی‌شاه از زبان تصویر در قدرت‌نمایی^۳

چکیده

شکل‌گیری شاخه‌ای جدید از هنر نگارگری ایرانی به نام «چهره‌نگاری و پیکرنگاری درباری» به ابتکار فتحعلی‌شاه کاربرد نوعی رسانه تصویری بود که در جهت تحقق اهداف تبلیغاتی شاهان قاجار شکل گرفت و بر این اساس به نظر می‌رسد که بین این آثار و گرافیک فصل مشترکی وجود دارد و لذا مسأله اصلی مقاله آن است که احیای ارتباطات تصویری سلطنتی ایران قدیم به خواست فتحعلی‌شاه دارای چه فصل مشترکی با گرافیک بوده است؟ با کمی تأمل بر غالب آثار برجای‌مانده از هنرهای درباری دوران قاجار همچون انواع نقاشی، صخره‌نگاری و حتی ضرب سکه این نکته آشکار می‌شود که عموم آنها دارای اهدافی تبلیغاتی بوده، آن‌چنانکه اگرچه در ظاهر عناصر تزئینی محسوب می‌شده‌اند، اما در لایه‌های پنهان خود به لحاظ تأثیرات اجتماعی، ناقل مفهوم مشروعیت‌بخشی نظام و در یک کلام سازوکار برجسته‌سازی چهره قدرت بودند، به همین علت می‌توان این آثار را بر اساس هویت کاربردی آنها متعلق به حوزه گرافیک دانست. این مقاله از نوع کیفی و روش آن تحلیلی تاریخی است.

کلیدواژه‌ها: فتحعلی‌شاه، چهره‌نگاری و پیکرنگاری درباری، گرافیک، تصویرسازی تبلیغاتی^۱.

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر دانشگاه هنر تهران و عضو هیات علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه بوعلی سینا، استان تهران، شهر تهران

E-mail: Asna792.as@gmail.com

۲. دانشیار گروه آموزشی پژوهش هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)

E-mail: Taghi.Ashori@gmail.com

۳. این مقاله برگرفته از بخشی از مطالعات پایان‌نامه دکتری نویسنده اول با عنوان «تحلیل جامعه‌شناختی مبانی گرافیک مدرن ایران در دوران قاجار» با راهنمایی جناب آقای دکتر محمد تقی آشوری است.

مقدمه

فتحعلی شاه به اهمیت انتقال مفهوم قدرت سلطنت در برابر عامه مردم، به مدد رسانه‌ی تصویر پی برده بود، آنچنان که «یکی از برجسته‌ترین جنبه‌های هنر در این دوران، نقاشی از چهره‌های سلطنتی است که به شیوه‌های مختلف اجرا شده‌اند.» (خلیلی، ۱۳۸۶، ۱۱۷) او بیش از همه شاهان قاجار «با حالت و چهره‌های گوناگون در شماری از تابلوهای نقاشی ظاهر شد تا به جهانیان قدرت و شوکت خود را نشان دهد.» (فلور، ۱۳۸۱، ۳۱) از جمله‌ی آنها می‌توان به «تک‌چهره‌های متنوعی از فتحعلی شاه در کاخ گلستان تهران، دو تصویر در موزه ارمیتاژ لنینگراد، دو تصویر در تالار یادبود ویکتوریا در کلکته و تصویری در موزه‌ی ورسای» اشاره کرد. (پنجه‌باشی، ۱۳۸۷، ۶) همچنین «تصاویر باشکوه او بناهایی مانند راشترپاتی بهاوان در دهلی نو، موزه ارمیتاژ در سن پترزبورگ و کاخ ویندسور را آراسته است.» (خلیلی، ۱۳۸۶، ۱۱۷) شاید عامل احیای این سنت، در آموخته‌ها و کسب تجاربی ریشه داشت که او پیش از نائل شدن به مقام سلطنت، در دوران ولیعهدی خود در مقام حاکم فارس در شهر شیراز کسب کرده بود، زیرا وی در این دوران با بخشی از تاریخ و میراث باستانی ایران به‌ویژه آثار برجای مانده از دوران هخامنشیان آشنا شده بود و بی‌تردید این آشنایی، در توجه و تمایل او به احیای آداب دربارهای پرشکوه گذشته‌ی ایران مؤثر بود. فتحعلی شاه تحت تأثیر فضای فرهنگی شیراز در جایگاه یکی از ماندگارترین و متعالی‌ترین مراکز فرهنگی و هنری ایران باستان و درک چگونگی عملکرد پادشاهان باستانی آن دوران، به بازخوانی سنتی فرهنگی و تاریخی دست زد، سنتی که در تاریخ هنر کهنسال ایران و از جمله هنرهای درباری آن از دیرباز کاربرد داشت. هدف از این مقاله ضمن بررسی اهداف و روش‌های تبلیغات تصویری فتحعلی شاه، شرح این نکته است که ابداع بصری مزبور در سرشت خود چه فصل مشترکی با هنر گرافیک ایران و یا معادل آن ارتباط تصویری داشته است.

پیرامون نقاشی دوران قاجار تألیفات و آثار پژوهشی متعددی انجام شده که عموماً به شرح این آثار از منظر تاریخی و تا حدودی شرح تأثیرات این نقاشی‌ها در سطح جامعه‌ی آن دوران پرداخته‌اند، از جمله کتاب‌هایی همچون *نقاشی و نقاشان دوره قاجار* (فلور، ۱۳۸۱)، *هنر صفوی، زند و قاجار* (اسکارچیا، ۱۳۷۶)، *هنرهای ایران* (فریه، ۱۳۷۴)، *پرتره‌های قاجار* (RABY, 1999)، *تصاویر قدرت و قدرت تصاویر* (DIBA, 1998)، همچنین بررسی چگونگی سیر تحولات نقاشی در این دوران به دنبال تعاملات و تحولات اجتماعی کشور با تأثیر از اروپا و یا شرح اثرگذاری سبک نقاشی غرب بر سیاق نگارگری ایران، بُعد دیگری از انواع پژوهش‌های پیرامون این موضوع را شکل می‌دهد که از جمله این آثار می‌توان به تألیفات ذیل اشاره کرد: *گرایش به غرب* (استفان، ۱۳۸۳)، *گرایش به غرب در هنر قاجار، عثمانی و هند* (خلیلی، ۱۳۸۳) و نیز ارتباط و نفوذ ادبیات فارسی به‌ویژه در نقاشی اوایل دوران قاجار از جمله فتحعلی شاه که در این باره می‌توان به کتاب‌های *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار* (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲) و نیز *همگامی نقاشی با ادبیات ایرانی* (اشرفی، ۱۳۶۷) اشاره کرد، اما این مقاله به شرح چگونگی بهره‌برداری تبلیغاتی فتحعلی شاه از زبان تصویر به‌مثابه رسانه‌ای مؤثر می‌پردازد، رسانه‌ای که دیگر فاقد محدودیت‌های زبان نوشتاری در انتقال پیام‌های او به جامعه مخاطبینش بود.

در واقع فتحعلی شاه در مقام میراث‌دار سنت‌های نقاشی سلطنتی ایران به وضوح به تداوم کاربرد تبلیغاتی هنر آگاهانه و سنجیده آنچنان ادامه داد که می‌توان گفت «با رواج تصاویر پرهیبت همانند موضوعات *شاهنامه* به نوعی اسطوره‌سازی پرداخت» (۹-۱۹۹۹ RABY) همچنان که نقش

برجسته‌های برجامانده از وی نیز یادآور حکاکی‌های پر عظمت دوران هخامنشی و ساسانی بود. به علاوه او به ادبیات فارسی علاقه‌مند بود، گواه این سخن دیوان شعری است که از وی با تخلص «خاقان» بر جای مانده است. به عبارت دیگر «روش و سلوک امپراطوران قبل از اسلام در ایران را با توجه به اطلاعات شاهنامه فردوسی در عصر اسلامی سلطان محمود غزنوی سرلوحه خود قرار داد و حتی تخلص خاقان را نیز به تأسی از خاطره‌ی عصر سلطان محمود و امپراطوران ایلخانی اختیار کرد و طالب دربار پرزرق و برق همانند آنان بود.» (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲، ۵۵)

کاربرد انواع هنرهای کاربردی و تزئینی در جهت تأمین اهداف سیاسی

زمینه و بستر تحقق خواسته‌های فتعلی‌شاه در جهت نمایش شکوه سلطنتش، پیشاپیش مهیا شده بود، زیرا گنجینه‌ای از جواهرات گرانبهایی که نادرشاه طی جنگ با هند به یغما برده بود، به دنبال سیاست‌های ظالمانه‌ی آغامحمدخان قاجار به تصاحب او درآمد و این گنجینه پس از قتل آغامحمدخان به جانشین وی یعنی فتعلی‌شاه رسید. او با استفاده از این جواهرات هم «دستور ساخت تاج جواهرنشان کیانی را صادر کرد» و هم در جهت ساخت کاخ‌های متعدد و آراستن آنها به انواع تزئینات و تخت‌های جواهرنشان، مرصع و مزین به روکشی از طلا، همچون تخت خورشید یا تخت طاووس، تخت مرمر یا تخت سلیمان، تخت نادری و دیگر تشکیلات سلطنتی و کیانی بهره گرفت.» (خلیلی، ۱۳۸۳، ۹۶)

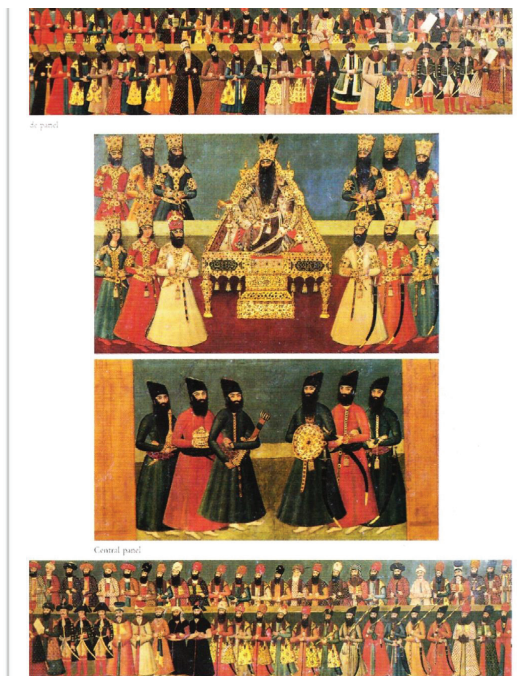
چهره‌نگاری و پیکرنگاری درباری در دوران فتعلی‌شاه

نقاشی‌های متعددی از فتعلی‌شاه بر جای مانده چرا که «فتعلی‌شاه به استفاده از چهره‌نگاری درباری، برای تبلیغ حکومت اشتهایق وافر داشت.» (ورنویت، ۱۳۸۳، ۹۷) همگی این آثار به نوعی «تصویرسازی‌های تبلیغاتی» محسوب می‌شوند که در جهت تأمین خواسته‌های او طراحی و اجرا شدند. این آثار، شاه را در حالت‌های گوناگون و متفاوت و در جامه‌های فاخر و اشرافی پر از عناصر تجملی نشان می‌دهند. چهره‌نگاری‌ها و پیکرنگاری‌های برجای‌مانده از وی دارای ویژگی‌های ایده‌آلیستی، آرمان‌گرایانه و به‌منظور انتقال حس قدرت در بیننده طراحی شده‌اند و بر این اساس بیشتر از آنکه نمایانگر واقعیت باشند بیانی کاملاً نمادین دارند. به تعبیر دیگر در هیچ یک از این آثار، فتعلی‌شاه در حالت واقع‌گرایانه و رئالیستی ترسیم نشده، در تمامی آنها شاهی جوان بر اساس معیارهای زیبایی‌شناسی ایرانی و تا حدودی تأثیر سبک عینی نقاشی غرب، چنان غرق در جواهرات سلطنتی و لباس‌های فاخر تصویر شده است که به‌شایستگی مبین شکوه پادشاهی وی باشد. به‌منظور تأکید بصری هر چه بیشتر در نمایش شوکت شاهانه و تمرکز بیننده بر شخص شاه، پس‌زمینه‌ی این آثار غالباً ساده نقاشی شده، درحالی‌که پلان اول و یا پیکر شاه مملو از تزئینات پر نقش است.

البته آراسته‌بودن فرمانروایان قاجار به انواع جواهرات تنها مربوط به تصویرسازی ایشان در عالم نقاشی نبوده، زیرا این تزئینات که بیانگر مقام اشرافی ایشان بوده، بخشی از پوشش رسمی آنان محسوب می‌شده است، آن‌چنان‌که سر رابرت کرپرتر در دیدارش از فتعلی‌شاه، وی را به «کوره‌ای مشتعل از جواهرات که دیدگان را خیره و بی‌خبر از دنیای مجاور می‌سازد تشبیه کرده و همچنین در توصیف فتعلی‌شاه و تختگاهش نوشته، تاج شاهی‌اش کاملاً پوشیده از جواهرات برهم‌انباشته، الماس، یاقوت و زمرد بود و چنان به سنجیدگی در کنار هم نصب شده که

گویی مجموعه‌ای از زیباترین رنگ‌ها را به پاسخگویی بر درخشش متقابل یکدیگر واداشته‌اند[...]. با این‌همه از جهت جلوه‌گری هیچ‌چیز را یارای برابری با بازوبندهای پهنش و همچنین با کمر بند جواهرنشانش نبود، [جواهراتی] که در برخورد با تابش خورشید برای خودنمایی شعله‌ور می‌شدند.» (فریه ، ۱۳۷۴ ، ۱۹۴)

از جمله نقاشان در خدمت وی عبارت بودند از: «میرزا بابا، مهرعلی و عبدالله‌خان [که] هر یک به سهم خود در تشفی-بخشیدن اشتیاق وافر پادشاه به داشتن پرده‌های بزرگ تمام‌قد از هیأت فحیم و فاخر خویش، سعی بلیغ به‌کار بردند [...] مهر علی در میان آن سه تن بهترین نقاش است. این هر سه تن ولی‌نعمت و یا پادشاه زمان خود را در هیأتی چنان که باید شاهوار، با چهره و اندامی به‌اندازه‌ی طبیعی و جامه و جواهری بیرون از حد تصور، در حالات گوناگون و دفعات بسیار به‌تصویر کشیدند، ضمن آنکه میرزا بابا و مهرعلی از چهره پادشاه، آثاری به شیوه مینیاتورسازی در مقیاس ریزنقش بر اشیاء درودگری و میناکاری نیز پدید آوردند. بزرگ‌ترین اثر عبدالله‌خان دیوارنگاره معروفش بر سه سمت سراسری در تالار بارعام کاخ نگارستان بوده که در ۱۲۲۸ ه.ق به پایان رسیده [...] این مجلس نقاشی مشتمل بر نقش فتحعلی‌شاه نشسته بر تخت در میان درباریان و گروهی از پسرانش با ردیفی از فرستادگان دولت‌های خارجی مانند سرگوراوزلی از انگلستان و ژنرال گاردن از فرانسه بود.» (رابینسون، ۱۳۷۴، ۲۲۵-۲۲۸) اگرچه اثری از این نقاشی بر جای نمانده اما چند نقاشی همچون تصویر شماره یک به بازنمایی آن پرداخته‌اند. اثر مذکور به دلیل نمایش صف طولانی افراد، به نوعی یادآور نقش برجسته‌های دوران پیش از اسلام بود، البته عبدالله‌خان افزون بر فعالیتش در حوزه نقاشی و تزیین کاخ‌های دومین شاه قاجار، در طراحی و ساخت آنها نیز دست داشت و بر این اساس «از فتحعلی‌شاه و محمدشاه لقب معمارباشی گرفت.» (پاکبان، ۱۳۷۹، ۳۵۴)



تصویر ۱. صف سلام فتحعلی‌شاه، هنرمند ناشناخته، منبع: DIBA , 1998, 175



تصویر ۲. راست: تصویر شماره ۲، پرده رنگ‌وروغنی فتحعلی‌شاه در لباس رسمی، اثر مهرعلی، تهران، ۱۲۲۸، منبع: پاکباز، ۱۳۷۹، ۱۷۹.

تصویر ۳. وسط: تصویر شماره ۳، پرده رنگ‌وروغنی فتحعلی‌شاه ایستاده با عصای شاهی، اثر مهرعلی، ۲۵۳×۱۲۴ سانتی‌متر، منبع: آداموا، ۱۳۸۶، ۲۴۲.

تصویر ۴. چپ: ناپلئون بناپارت در لباس امپراطوری، اثر فرانسوا ژرار، ۱۸۰۵ میلادی، رنگ‌وروغن روی بوم، موزه لوور، منبع: DIBA, 1998, 175.

مهرعلی در جایگاه یکی دیگر از موفق‌ترین نقاشان دوران فرمانروایی فتحعلی‌شاه «پس از میرزابابا به مقام نقاشباشی دربار نائل شد و بعضی از شیوه‌ها و خصوصیات کارهای میرزابابا را در آثارش تکرار کرد و توانست در تکثیر جاه و جلال پادشاه از میرزابابا و سایر هنرمندان دربار پیشی بگیرد و منزلتی ویژه نزد پادشاه کسب کند.» (خلیلی، ۱۳۸۳، ۴۶) از جمله آثار وی که گویای ذوق و مهارت او در تجسم بصری هیبت شاهانه است، تصاویر شماره ۲ و ۳ در خور ذکرند که شامل طراحی دو شمایل تمام‌قد از فتحعلی‌شاه با عصایی جواهرنشان و مرصع در دست به همراه تاج کیانی است، «در این پرده‌ها انتخاب حالت ایستادن شاه با یک بازوی بالا آورده و یک دست بر کمرزده جلوه‌ی شکوهمند خاصی را به وجود آورده و ریش پهن سیاه و انبوه، جواهر جامه و تاج جقه‌دار بزرگ او این جلوه را دوچندان می‌کند.» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۱۵۳) جولین رابی در کتاب خود به نام چهره‌های قاجار معتقد است مهرعلی در طراحی این آثار و یا ساختار ترکیب‌بندی آنها از اثر هنرمندی فرانسوی به نام فرانسوا ژرار الهام گرفته، این اثر که در تصویر شماره ۴ ارائه شده، ناپلئون بناپارت را در لباس سلطنتی و درحالی‌که عصای شاهی را در دست راست خود گرفته مبتنی بر سبک طبیعت‌پردازانه [...] نقاشی شده، فصل مشترک این آثار مهرعلی با هنرمند فرانسوی در انطباق ژست فتحعلی‌شاه با فیگور ناپلئون است.

هرچند مدرکی دال بر اثبات ورود این اثر به ایران موجود نیست اما بر مبنای وجود تعاملات ایران با اروپا و نیز شباهت‌های بسیار بین نقاشی فرانسوا ژرار و این دو اثر مهرعلی به نظر می‌رسد که وی «در خلق این نقاشی‌ها، ضمن حفظ اصول چهره‌نگاری اوایل قاجار، از نحوه‌ی ایستادن و نیز عصای سلطنتی [ناپلئون] الهام گرفته است.» (RABY, 1999, 13)

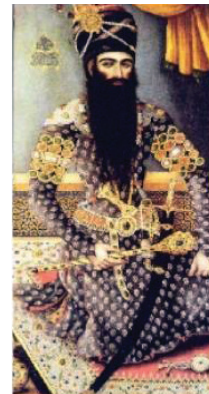
اگر نظر رابی درست باشد، این آثار مهرعلی به‌روشنی بازتاب مستندی از انواع تراوشات فرهنگی است، چرا که نقاش استادانه در نمایش تلفیق سنن بصری ایرانی و اروپایی در یک قالب پالایش‌یافته و شکوهمند با تسلط بر موازین نگارگری ایرانی توفیق یافته است. البته در نگاهی به

کلیت آثار برجای مانده از مکتب پیکرنگاری درباری دوران فتحعلی شاه می توان این آثار را آمیزه‌ای از روش‌های چکیده‌نگاری و آذین‌گری ایرانی و روش عینی غرب دانست که به گونه‌ای منسجم و هماهنگ با هم سازگار شده‌اند.

پیش‌تر ذکر شد که میرزاابا یکی دیگر از نقاشان دربار فتحعلی شاه بود و تصویر شماره ۵، نمونه‌ای از آثار اوست.



تصویر ۶. نقاشی لاک الکل بر روی جلد کتاب، ایران، حدود ۱۸۳۵ میلادی، منبع: خلیلی، ۱۳۸۶، ۱۱۹



تصویر ۵. فتحعلی شاه، رنگ‌وروغن روی بوم، منبع: علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲، ۶۴

دامنه گسترده این آثار تبلیغاتی فقط مشتمل بر تولید تابلوهای نقاشی نبود، بلکه آثار دیگری چون انواع قلمدان، جلد کتاب و نسخه‌های نفیس خطی، صندوقچه و غیره را نیز دربرمی‌گرفت که در آنها از تکنیک لاک الکل برای تصویرسازی و تبلیغ هیبت شاهانه فتحعلی شاه استفاده می‌شد. از آنجاکه این وسایل عمدتاً جزو هدایای ملوکانه بودند، طیف دیگری از انواع تبلیغات مصور را شامل می‌شدند، به‌ویژه انواع قلمدان، که تعاملی بی‌واسطه بین آن با مناصب اداری و مملکتی نیز وجود داشت زیرا هرگاه «سلطان یا حاکمی قلمدانی به شخصی عطا می‌کرد همگان می‌دانستند که شاهین اقبال بر دوش کاتب نشسته و احتمالاً به وزارت و یا منصبی اداری گماشته خواهد شد و متقابلاً بازپس گرفتن قلمدان نشان از عزل صاحب منصب بود.» (خلیلی، ۱۳۸۶، ۲۱۲) تصاویر شماره ۶ و ۷ از جمله نمونه‌های نقاشی لاک الکی‌اند.



تصویر ۷. نقاشی لاک الکل بر روی صندوقچه و داخل در صندوقچه، ایران، ربع دوم قرن نوزدهم میلادی، منبع: خلیلی، ۱۳۸۶، ۱۲۷

همچنین از دیگر فعالیت‌های تبلیغاتی وی، اهداء نقاشی‌هایی تمام‌قد در ابعاد بزرگ و یا پرتره‌هایی از شاه به سبک نگارگری به سفرا بود؛ در واقع فتحعلی‌شاه «طراحی از چهره و پیکره‌ی تمام‌قد خود را به‌عنوان وسیله‌ای برای مرکزیت-دادن به قدرت و تحکیم روابط دیپلماتیک با دولت‌های خارجی، در کانون هنرهای تجسمی دوران اولیه قاجار قرار داد.» (اختیار، ۱۳۸۱، ۹۲) «بیش از پانزده طراحی پرتره از فتحعلی‌شاه موجود است که در قالب هدایای سیاسی در طول دو دهه نخست قرن نوزدهم به فرمانروایان انگلستان، روسیه، فرانسه و پادشاهی سند فرستاده شد.» (DIBA, 1998, 40) در این مورد می‌توان به نمونه‌های ذیل اشاره کرد: «تک‌چهره‌ی موجود در ورسای به ناپلئون تقدیم شد، تک‌چهره‌هایی که در لنینگراد است به تزار اهدا شد و تک‌چهره کلکته هم احتمالاً به امرای سند تقدیم گردید.» (پنجه‌باشی، ۱۳۸۷، ۶) به‌علاوه «منطبق بر گفته سر ویلیام اوزلی، سفیر انگلیس، تشخیص چهره خوش‌قیافه و مردانه‌ی فتحعلی‌شاه آسان بود. طراحی چهره‌هایی که وی دیده بود تصاویر متعددی از چهره شاه بودند، چهره‌نگاری‌های شاه را در هر شهر ایران می‌شد پیدا کرد، این آثار بر روی بوم‌های بزرگ و کوچک یا روی کاغذ، قاب عینک، قلمدان و ... به‌تصویر درآمده بودند.» (EKHTIAR, 1998, 51) در نگاهی کلی نقاشی‌هایی که از چهره‌ی شاه در اندازه‌ی واقعی ترسیم می‌شد هم در قالب ابزاری تبلیغاتی در راستای نمایش قدرت مرکزی کاربرد داشت، هم در جهت ثبات و تحکیم روابط سیاسی با فرمانروایان خارجی.



تصویر ۸. راست: « تصویر کنده‌کاری‌شده رنگین از فتحعلی‌شاه، پاریس، ۱۲۲۲ ه.ق، منبع: خلیلی، ۱۳۸۳، ۹۴
تصویر ۹. چپ: فتحعلی‌شاه نشسته بر صندلی شاهی، منسوب به مهرعلی، رنگ‌ورغن روی بوم (۱۳۱ ×
۲۲۷۰۵ سانتی‌متر)، منبع: DIBA, 1998, 181

از موارد مستند در این رابطه می‌توان به تصویر شماره ۹ که «تصویری کنده‌کاری‌شده رنگین از فتحعلی‌شاه [است اشاره کرد] این کنده‌کاری برگرفته از یک نقاشی از فتحعلی‌شاه است که توسط هنرمند دربار [وی] مهرعلی کشیده شده و در سال ۱۲۲۱ ه.ق به عنوان هدیه‌ای برای ناپلئون به کاردار سفارت فرانسه پیرامند ژوبر تحویل داده شد. روابط سیاسی ایران و فرانسه پس از آن تاریخ برای مدت کوتاهی در نتیجه قرارداد فینکناشتاین گسترش پیدا کرد. ناپلئون، ژنرال گاردن را به عنوان یک فرمانده نظامی به ایران فرستاد. در ۲۱ ژانویه سال ۱۸۰۸ میلادی برابر ۱۲۲۳ هجری قمری، فتحعلی‌شاه توافق‌نامه‌ای را با ناپلئون منعقد کرد که به موجب آن ۲۰۰۰۰ قبضه سلاح گرم به

ایران ارسال شد و تعدادی از هنرمندان فرانسوی نیز روانه‌ی این کشور شدند. ژوبر هنگامی که این نقاشی را دریافت کرد در عمارت سلطانیه اقامت داشت: در روز ۱۲ جولای، دو وزیر که می‌خواستند مرا با خود به دربار ببرند، هنگام صبح به چادر من آمدند. روز قبل برای من یک خلعت و چندین هدیه از جمله نقاشی بزرگی از شاه، کتب دستنویس فارسی، چندین اسلحه، منسوجات و چند اسب فرستاده شده بود.» (خلیلی، ۱۳۸۳، ۹۵) ذکر این نقل قول همچنان مهر تأییدی بر عملکرد تبلیغاتی این آثار است. یکی دیگر از موارد مستند در این رابطه «یک بشقاب جواهرنشان و میناکاری شده با تصویر تمام‌قدی از فتحعلی‌شاه با امضای علی و تاریخ ۱۲۳۲ ه.ق. است که توسط سفیر ایران ابوالحسن‌خان در سال ۱۲۳۴ ه.ق به امپراتوری اتریش، فرانسیس اول اهداء شد.» (خلیلی، ۱۳۸۳، ۹۹) تمامی اقدامات تبلیغاتی فتحعلی‌شاه تا کنون تنها معطوف به محیط دربار و مخاطبان درباری، چه ایرانی و چه خارجی، بود، اما از جمله اقدامات دیگر وی در راستای تحقق اهدافش که مخاطبانی بسیار وسیع‌تر از جامعه‌ی سلطنتی و چه‌بسا کل جامعه را دربرمی‌گرفت، ضرب چهره‌ی خویش بر روی سکه بود. این عمل در حقیقت نوعی دیگر از انواع تصویرسازی‌های تبلیغاتی دوران وی محسوب می‌شود. ظاهراً این اقدام فتحعلی‌شاه همچنان بیانگر شناخت و دانش وی از تأثیر انتشار و عمومی‌سازی چهره خویش در معرض دید عموم افراد جامعه بود، زیرا «فتحعلی‌شاه نخستین سلطان ایرانی [پس از اسلام] بود که فرمان داد چهره‌اش را بر روی سکه‌ها ضرب کنند» (خلیلی، ۱۳۸۳، ۹۷) و بدین ترتیب در زمان این شاه «نقش‌های تصویری سرانجام بر مسکوکات مرئی شدند و ما پادشاه را می‌بینیم که سوار بر اسب و با نیزه و شمشیر در عرصه سکه‌طلایی به تاخت‌وتاز درآمده [تصویر شماره ۱۰] و بر سکه‌ای دیگر شاه تاجدار نشسته بر تخت جواهرنشان و با شمشیری در دست به ضرب تبریز» دیده می‌شود. (مایکل براون، ۱۳۷۴، ۱۹۹)

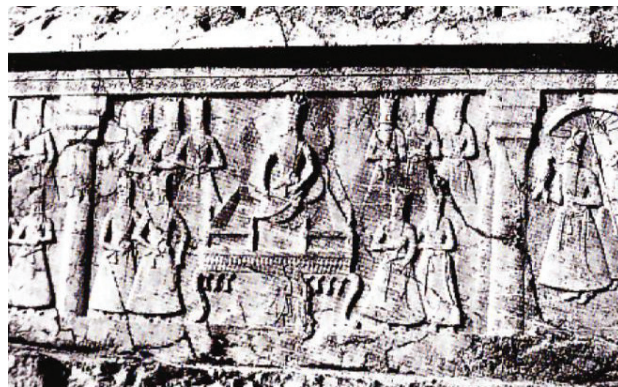


تصویر ۱۰. دوره قاجار، سکه‌ی طلای نیم تومانی فتحعلی‌شاه، ضرب تبریز، سال ۱۲۳۸ ه.ق، منبع: مایکل براون، ۱۳۷۴، ۱۹۹

افزون بر تمامی آنچه تاکنون ذکر شد، فتحعلی‌شاه احیاگر هنر نقش‌برجسته‌سازی سلطنتی ایران باستان بود. این هنر نه فقط در ایران، بلکه در خاور نزدیک سابقه‌ای بسیار کهن داشت، اما پس از ورود آیین اسلام به ایران، هنر صخره‌نگاری همچون نقاشی و چهره‌نگاری با موضوعات انسانی و حیوانی بنا بر ملاحظات شرعی منسوخ شد، تا اینکه در روزگار دومین شاه قاجار، بعد از فترتی طولانی این هنر مجدداً احیاء شد. همچنان‌که پیش‌تر ذکر شد، اقامت فتحعلی‌شاه در مقام ولیعهد آغامحمدخان و حاکم شیراز منجر به آشنایی و شناخت او با بخشی از آثار هنری ایران باستان در تخت جمشید، نقش رستم، نقش رجب و بیشاپور شد. افزون بر این، «وی با تصاویر حکاکی شده از رستم و اشکبوس، رستم و دیو سپید واقع در دیوان‌خانه و ارگ زندیه در شیراز آشنا گردید.» (LUFT, 2001, 41) تمامی این عوامل در گرایش‌های باستان‌گرایانه‌ی او و یا به نوعی

ناسیونالیسم ایرانی مؤثر بود، این گرایش مشهود از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر دوران فتحعلی‌شاه بود. بر مبنای انواع تولیدات هنری این دوران، همچون احیای آیین پیکرنگاری درباری، وی شیفته روش‌های تبلیغاتی فرمانروایان ایران باستان بود تا بدان حد که به پیروی از ایشان، دستور ایجاد چندین نقش برجسته را صادر کرد. ارنست هرتسفلد نیز معتقد است که «نقش برجسته‌های قاجاری به حالات شاهان ایران باستان شباهت دارد.» (HERZFELD, 1948, 315) وی فرمان ساخت این آثار را در مکان‌های مختلفی که در معرض دید و عبور مردم بود، مانند ری و تنگ واشی در جاده فیروزکوه، صادر کرد. ظاهراً هدف وی از ساخت این نقش برجسته‌ها، همانندسازی او با فرمانروایان ایران باستان، ارائه چهره‌ای متفاوت و قدرتمند به منظور گسترش دامنه نفوذ و قدرت خود در میان عامه‌ی مردم، به‌ویژه پس از شکست‌های متعدد نظامی از دولت روس، و بازیابی جایگاه خود در میان مردم به‌منظور جبران وجهت از دست‌رفته خویش بود.

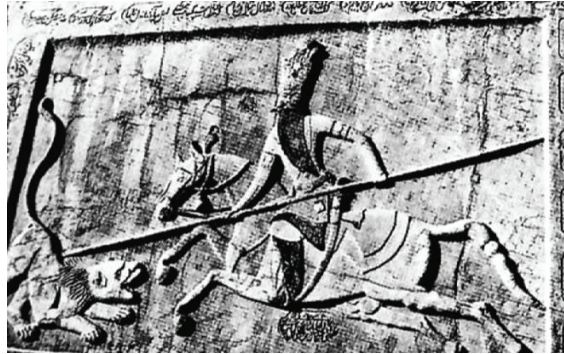
همچنین یکی از افتخارات شاهان باستان که در عین حال از تفریحات ایشان نیز محسوب می‌شد، مهارت در شکار بود. این تفریح را که لازمه‌اش توانایی در سوارکاری و تیراندازی بود، شاهان قاجار نیز اتخاذ کردند، آن‌چنان‌که «قدیمی‌ترین نقش برجسته‌ی این دوران، نقش صحنه شکار فتحعلی‌شاه در تنگ واشی در شمال روستای جلیزجند فیروزکوه است که به سال ۱۲۳۳ ه.ق در میان شکاف عمیق کوه بر سینه سنگ تراشیده شد.» (وحدتی، ۱۳۸۵، ۴۵) در این اثر حکاکی، نقش شاه مبتنی بر پرسپکتیو مقامی نگارگری ایرانی و به رسم تصویرسازی شهریاران باستان بزرگ‌تر از همه و در مرکز صحنه به منظور تأکید بصری بر قدرت شاهی او حک شده است. ساختار ترکیب‌بندی این اثر، به‌ویژه از لحاظ ترکیب‌بندی موقعیت شاه، یادآور نقش برجسته شکار شاهی در طاق بستان کرمانشاه است. همچنین نقش دو فرشته بالدار در طرفین کتیبه نیز مستقیماً ملهم از نقش فرشتگان دو سوی طاق بستان است. از دیگر آثار حکاکی، نقش برجسته‌ای است که روایتگر به تخت نشستن فتحعلی‌شاه و فرزندان و نوه اوست، این نقش نیز به نقش برجسته‌های ساسانی، به‌خصوص بهرام دوم، شباهت دارد. (تصویر شماره ۱۱)



تصویر ۱۱. مجلس تاجگذاری فتحعلی‌شاه، منبع: اسکارچیا، ۱۳۷۶، ۱۰۲.

نقش برجسته تصویر شماره ۱۲ نیز روایتگر صحنه جدال با شیر در کوه سرسره‌ی ری است، نوع ترکیب‌بندی آن یادآور نقوش نبرد شاهان اشکانی و ساسانی با جانوران وحشی است. این نقش برجسته‌ها نیز همچنان تداوم قدرت و شوکت سلطنتی است، آن‌چنان‌که نقش شیر در این حکاکی به‌طور ضمنی بیانگر مفهوم تسلیم و فرمانبرداری قدرتمندترین افراد همچون قوی‌ترین

حیوانات در برابر قدرت پادشاه است. عبدالله مستوفی در کتاب خاطراتش توضیح داده است که «در نقش برجسته‌ی ری تلاش بر آن بوده که فتحعلی‌شاه در مقام رام‌کننده شیر تصویر شود...» (DIBA, 1998, 41)



تصویر ۱۲. نقش برجسته‌های جدید از نوع [هخامنشی] و ساسانی در کوه‌های ری نزدیک تهران، فتحعلی‌شاه را در حال کشتن شیری نشان می‌دهد. منبع: اسکارچیا، ۱۳۷۶، ۱۰۲

در مجموع ابعاد مشترک نقش برجسته‌های دوران قاجار با حکاکی‌های صخره‌ای ایران باستان را می‌توان در قالب چند موضوع یکسان تعیین کرد که عبارتند از نقر «صحنه‌ی به‌تخت‌نشستن پادشاه، شاه در حال شکار و جدال با حیوانات قوی و درنده مانند شیر و نیز شاه در صحنه‌ی نبرد؛ یکسان بودن نوع موضوعات علاوه بر اثبات الهام فتحعلی‌شاه از نقوش برجسته هخامنشیان و ساسانیان دلالت بر کاربرد تبلیغاتی این آثار در گذشته همچون دوره قاجار دارد. از نشانه‌های دیگر تأثیرپذیری هنر قاجار از هنر ایران باستان، «کاربرد نقش گل لوتوس، شیر، گاو، قوچ، ماهی، برس و خورشید است که نه تنها در نگارگری بلکه در نقش برجسته‌های قاجاری نیز به‌کار رفته اند.» (مرتضایی و دیگران، ۱۳۹۳، ۳۳)

بر مبنای شناسایی نقوش برجسته برجای‌مانده از دوران قاجار، به‌ویژه دوران فتحعلی‌شاه، می‌توان آنها را از نظر موضوعی در یک طبقه‌بندی چهارگانه قرار داد:

«(۱) به‌تخت‌نشستن شاه و نمایش شاه و درباریان در چشمه‌ی علی شهر ری، در کنار مقبره خواجه کرمانی در دروازه‌ی قرآن شیراز، در تنگه بریده جاده‌ی هراز (مربوط به ناصرالدین‌شاه)، پل آبگینه‌ی کازرون، طاق بستان کرمانشاه؛

(۲) صحنه‌ی شکار در تنگ و اوشی فیروزکوه در کنار مقبره‌ی خواجه کرمانی در دروازه قرآن شیراز؛

(۳) نبرد شاه با شیر در کوه سرسره یا طبرک در شهر ری؛

(۴) نمایش رستم پهلوان اسطوره ایران، در کنار مقبره‌ی خواجه کرمانی در دروازه قرآن شیراز.» (رضائی‌نیا، ۱۳۸۶، ۱۰۰-۱۰۱)

در تحلیلی کلی، اگرچه هنر صخره‌نگاری همچون هنر چهره‌نگاری و پیکرنگاری درباری به دلیل اشتراک در عملکرد تبلیغاتی دارای اهداف یکسانی بودند، اما به دلیل محدوده جامعه مخاطب در نقطه مقابل هم قرار داشتند زیرا مخاطبین نقش برجسته‌ها بر خلاف نقاشی‌ها که تنها محدود به نمایش در فضای بسته کاخ‌ها بود، مشتمل بر عموم افراد جامعه می‌شد و دقیقاً بر این اساس،

حکاکی‌های مذکور با طراحی گرافیک پیوند بسیار نزدیکی دارند تا بدان حد که می‌توان این آثار را سرآغاز شاخه‌ای از طراحی گرافیک به نام گرافیک محیطی برشمرد. زیرا گرافیک محیطی، افزون بر زیباسازی محیط، دارای اهداف مهم‌تری از جمله تبلیغ، پیام‌رسانی و یادآوری موضوع به جامعه‌ی مخاطبین است. بر این مبنا به نظر می‌رسد که بتوان نقش برجسته‌های شاهان قاجار، ضرب چهره‌ی ایشان بر روی سکه، قلمدان، جلد کتب نفیس خطی و ... را همچون ادوار پیش از آن، ضمن سازوکار برجسته‌سازی چهره‌های قدرت، در حقیقت سرآغاز شکل‌گیری گرافیک محیطی برشمرد.

نتیجه‌گیری

فتحعلی‌شاه از رسانه تصویر که فاقد محدودیت‌های زبان نوشتار است جهت انتقال مفاهیم سیاسی خود استفاده کرد. بر این اساس غالب آثار هنری برجای‌مانده از دوران وی، افزون بر اعتبار تاریخی، دارای کنشی کاربردی به دلیل ماهیت تبلیغاتی بودند و همین ویژگی، فصل مشترک این آثار با طراحی گرافیک است، زیرا عموم آثار این دوران، از تصویرسازی و نقاشی گرفته تا صخره‌نگاری و حتی ضرب سکه با نقش شاه، به علت هویت کاربردی‌شان از جمله مهم‌ترین آثار گرافیکی دوران قاجارند، آثاری که بر پایه ویژگی رسانه‌ای‌شان، نوعی تصویرسازی تبلیغاتی محسوب می‌شوند، تصویرسازی‌هایی که به‌منظور نمایش قدرت، تجسم بصری شوکت شاه، مشروعیت‌بخشی به نظام وی، جبران و جاهت از دست‌رفته به دنبال شکست‌های پی‌درپی نظامی، و در یک کلام سازوکار برجسته‌سازی چهره قدرت تولید شدند.

پی‌نوشت‌ها

۱. در این پژوهش تصویرسازی تبلیغاتی، نه به معنای آنچه در صنعت تبلیغات رواج دارد، بلکه به معنای نگارگری‌هایی است که برای صاحب آن چهره جنبه تبلیغی دارند.

فهرست منابع

- آدامووا، ا. ت (۱۳۸۶)، *نگاره‌های ایرانی گنجینه آرمیتاژ*، ترجمه زهره فیضی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- اختیار، مریم (۱۳۸۱)، *کارآموزی و تولید هنر در دوره قاجار، نقاشی و نقاشان دوره قاجار*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
- اسکارچیا، جان روبرتو (۱۳۷۶)، *هنر صفوی، زند وقاجار*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- اشرفی م.م (۱۳۶۷)، *همگامی نقاشی با ادبیات ایرانی*، ترجمه رویین پاکباز، تهران: انتشارات نگاه.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، *دایره‌المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پنجه‌باشی، الهه (۱۳۸۷)، *برتری تصویر فتحعلی‌شاه در موزه لوور، آینه خیال*، شماره ۱۱، ۱۳-۶.
- خلیلی، ناصر (۱۳۸۳)، *گرایش به غرب (در هنر قاجار، عثمانی و هند)*، مترجم: پیام بهتاش، تهران: نشر کارنگ.
- خلیلی، ناصر (۱۳۸۶)، *مجموعه هنر اسلامی*، مترجم: سودابه رفیعی سخایی، تهران: کارنگ.
- رابینسون، ب. و (۱۳۷۴)، *نقاشی پس از دوران صفوی، هنرهای ایران*، زیر نظر ر. دبلیو. فریه، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: نشر فرزاد.
- رضائی‌نیا، عباس (۱۳۸۶)، *سیر تحول هنری نقش برجسته‌های صخره‌ای ایران، گلستان هنر*، شماره ۱۰، ۸۷-۱۰۴.
- فلور، ویلیام و دیگران (۱۳۸۱)، *نقاشی و نقاشان دوره قاجار*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
- فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴)، *هنرهای ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزاد.

- علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲)، همگامی ادبیات و نقاشی قاجار، تهران: یساولی.
- مایکل براون، اچ (۱۳۷۴)، سکه‌سازی، زیر نظر ر. دلبیو. فریه، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزانه.
- مرتضایی، محمد، دهقان، مریم، حیدری بابا کمال، یداله (۱۳۹۳)، بررسی و تحلیل نقش برجسته‌های قاجاری مجموعه سنگ طاق بستان، کرمانشاه، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۱۹، شماره ۲، ۲۷ - ۳۶.
- وحدتی، علی اکبر (۱۳۸۵)، تجدید حیات هنر ایران باستان در نقوش برجسته دوره قاجار، باستان‌پژوهی، شماره یک، ۴۹ - ۴۲.
- ورنویت، استفان (۱۳۸۳)، گرایش به غرب، ترجمه پیام بهتاش، تهران: کارنگ.
- Diba, Layla (1998) *Images of Power and the Power of Images - Royal Persian Paintings*, New York: brooklyn museum of art.
- Ekhtiar, Maryam (1998) *From Workshop and Bazar to Academy - Royal Persian Paintings*, New York: brooklyn museum of art.
- Ekhtiar, Maryam (2001) *Naser Din Shah and Dar al funon*, qajar art and society, the exolusion of an insti tu tion studies, VOL 0 34 - N0 1 / 4 .
- Herzfeld, Ernest (1948) *Iran in the Ancient East*, New York.
- Luft. J. P , (2001) *The Qajar Rock Reliefs*, Iranian Studies - 34/ 1- 4, PP. 31- 49.
- Raby, Jolian (1999) *Qajar Portraits*, New York, London: I.B. Tauris Publishers.