۲

چهره‌های قاجاری

جولین رابی

ترجمه: مریم خلیلی/ دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این نوشتار ترجمه‌ای است از مقدمه کتاب «چهره‌های‌قاجاری» (با عنوان اصلی Qajar Portraits) که در تکمیل‌کتاب Royal Persian Paintings که در سال ۱۹۹۸ درحاشیه نمایشگاه بزرگ هنر قاجار در لندن به چاپ رسید نوشته‌شده است و نویسنده در آن به نکات بدیع و قابل توجهی در هنرچهرهنگاری قاجار اشاره کرده است. تنها بخش کوچکی از این‌جستار که درباره ساخت و اهدای نشان‌های سلطنتی است، به‌دلیل طولانی بودن متن اصلی، حذف شده است.

«چهره‌های قاجاری» گزیده‌ای ازچهرهنگاری‌های دوران قاجار است. که البته تمامی آثار به تصویر درآمده این عصر(۱۳۴۲ - ۱۲۰۰ ه .ق / ۱۹۲۵ - ۱۷۸۵ م) را دربر نمی‌گیرد، اما می‌تواندتصویری کلی از این هنر در مهمترین سده حکومت‌قاجار را نشان دهد؛ قرنی که از بر تخت نشستن‌فتحعلی‌شاه در سال ۱۲۱۲ ه . ق / ۱۷۹۷ م آغاز شدو به ترور ناصرالدین‌شاه در سال ۱۳۱۳ ه . ق /۱۸۹۶ م انجامید. دورنمای سلطنت قاجار به نوعی‌تحت تأثیر حکومت این دو نفر قرار گرفته است. نه‌تنها به دلیل این‌که هر دوی آنان دورانی طولانی برتخت نشسته بودند. بلکه از آن رو که هر دو، هنرپیکرنگاری را به عنوان ابزاری در امر مملکت‌داری‌به خدمت گرفتند. با این‌که دوران نسبتا کوتاه‌سلطنت محمدشاه (۱۲۶۴- ۱۲۵۰ ه . ق / ۱۸۳۴ -۱۸۴۸ م) یکدستی میان این دو مقطع را مخدوش‌کرده است(۱). اما در عین حال می‌توان آن را بمعنوان نقطه عطفی دانست که اختلاف میان دو نیمه‌این سده را نمایان‌تر می‌سازد. تفاوت میان این‌دونیمه از مقایسه دو تکچهره به تصویر درآمده‌توسط نقاشباشی هر دوره بهتر درک می‌شود؛تکچهره فتحعلی‌شاه به قلم میرزابابا به تاریخ۱۲۱۳ ه . ق / ۱۷۹۸ م. که اندکی پس از تاجگذاری به‌تصویر درآمده و دیگری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دارد و بر تضاد جسمانی این دو تأکیدمی‌کند. فتحعلی‌شاه در مجلدی که به پرنس رجنت(Prince Regent) اهدا کرد(۳)، با کنار هم قرار دادن‌تصاویر خود و آغامحمدخان، از این تضاد بهره‌جست. از سوی دیگر فتحعلی‌شاه قصد داشت تاشوکت شاهانه و دربار پرتجمل خود را در تقابل باتصویر ساده و بی‌تکلف کریم‌خان زند به رخ بکشد(تصویر ۸). مهم‌تر از همه این‌که تلاش شاه در به‌وجود آوردن تصویری به شکوه حماسه‌های‌شاهنامه یا نقش برجسته‌های به یادگار مانده ازدوران ساسانی، در واقع کوششی بود برای‌همانندسازی حکومت خود با گذشته شاهنشاهی‌ایران. رابرت کر پورتر (Robert Ker Porter) درماه مارس ۱۸۱۸ م / ۱۲۳۳ هـ . ق شاه را در مراسم‌جشن نوروز چنین توصیف می‌کند:

«درخشش جواهرها که سرتاپای او را دربرگرفته بودند بی‌گمان چشم را به خود خیره‌می‌ساخت. جزئیات لباس او به این شرح بود: تاجی‌بلند متشکل از سه ردیف از جواهرات بر سر داشت‌که متناسب با پادشاهی با چنین تاج و تختی بود. برروی تاج انبوهی از الماسهای درشت و منظم،مروارید، یاقوت و زمرد با چنان ظرافتی در کنار هم‌چیده شده بودند که تلالو نور بر سطح آن‌ها ترکیبی‌از زیباترین رنگ‌ها را به وجود می‌آورد. چند پرسیاه همچون پر حواصیل به این تاج بی‌نظیر اضافه‌شده و در انتهای هر یک، مرواریدی گلابی شکل ودرشت آویزان بود. جامه زربافت وی نیز به همان‌صورت آذین شده بود. دو ریسه مروارید از روی‌شانه‌ها عبور کرده بودند که به نظر می‌رسید‌درشت‌ترین مرواریدهای جهان باشند. لباس‌مرصع شاه از بالا تا پایین دقیقا با ظاهر اشرافی‌وی متناسب بود.»(۴)

بدیهی است چنین شخصیتی، محیط وملزومات شایسته خود را طلب می‌کرد. از این رو به‌غیر از پروژه وسیع بنای قصرهای متعدد، شاه‌دستور ساخت و بازسازی چندین تخت سلطنتی رانیز صادر نمود، از جمله تخت طاووس به سال۱۲۱۴ هـ . ق / ۱۸۰۰ م و تخت مرمر به تاریخ ۲۱ ـ ۱۲۱۹ هـ . ق / ۰۷ ـ ۱۸۰۴ م.(۵) وی نه تنها تاج وتخت جدید، بلکه مجموعه‌ای از لباس‌های فاخر رانیز سفارش داد. مأمور فرستاده ناپلئون، پیرآمدهژوبر (Jubert Pierre-Amedee) در توصیف‌ضیافتی که در سال۱۲۲۱ هـ . ق/ ۱۸۰۶ م در آن‌شرکت کرده بود چنین نوشت:

«... بی‌شمار غلام‌بچگان پوشیده در جامه‌های‌ساتن که بر کمربندشان خنجری الماس‌نشان قرارداشت، حضور داشتند. هر کدام یکی از نشان‌های‌قدرت بی‌حد و مرز شاه، از جمله شمشیر، خنجر،عصای تشریفاتی، زوبین، بازوبند و ابریق را حمل‌می‌کردند.»(۶)

سرجان ملکم (Sir John Malcolm)، از دیگرحاضران در این ضیافت چنین نوشته است:

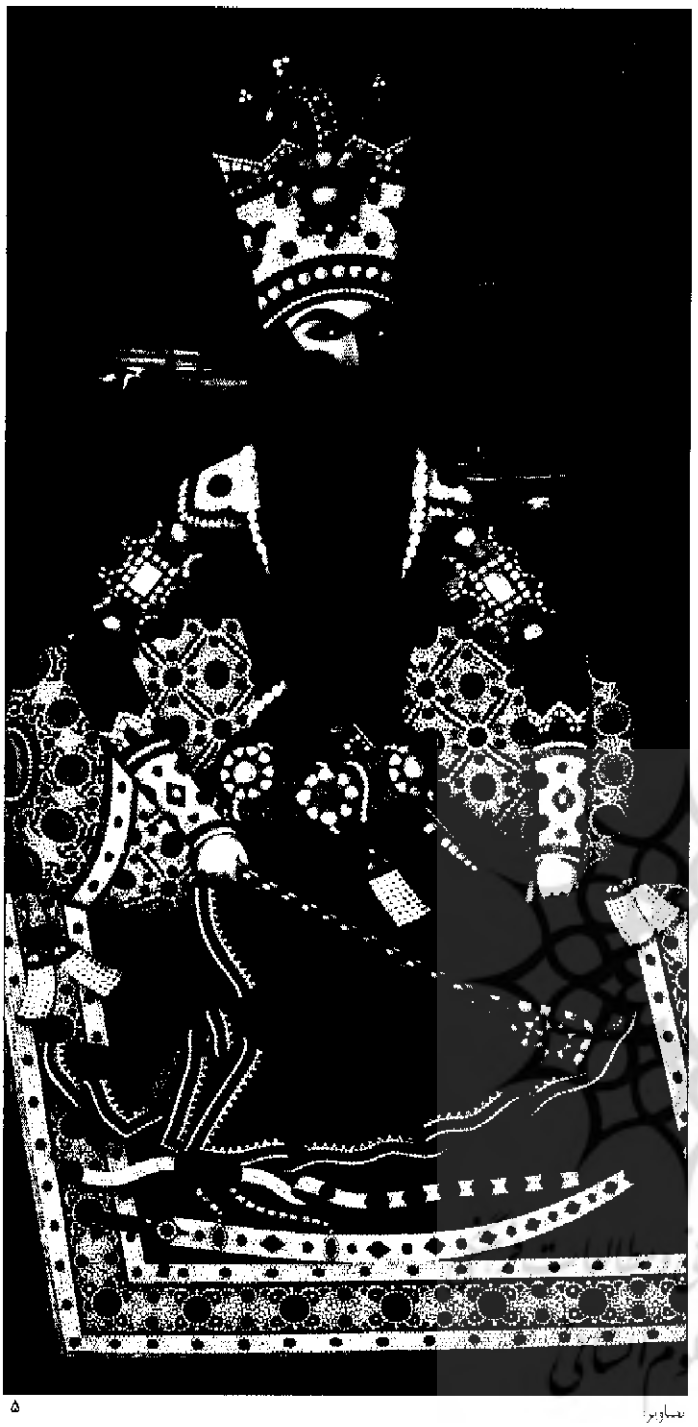
«... هیچ درباری به اندازه دربار ایران، چنین‌توجه دقیقی را به تشریفات مبذول نمی‌دارد. نگاه‌ها،کلمات و حرکات با سخت‌ترین آداب و رسوم نظم‌یافته بودند. وقتی پادشاه در انظار حاضرمی‌گشت، وزیران، درباریان و پسرانش دست به‌سینه و خبردار در جایگاه مخصوص به خودایستاده و به ولی‌نعمت خود چشم می‌دوختند که‌کوچک‌ترین نگاهش به منزله یک فرمان بود... درمناسبت‌های خاص، هیچ چیز یارای برابری باشکوه دربار ایران را ندارد که جلال و جبروت را به‌تمام معنا توسط تشکیلاتی منظم و منسجم جلوه‌گرکرده است. هیچ حکومتی نیست که چنین توجه بی‌نظیری به اجرای مراسم تشریفاتی داشته باشدکه به نظر می‌رسد همگی برای حفظ و نمایش قدرت‌و شوکت سلطنت ضروری است، و افسران‌عالیرتبه‌ای که این وظیفه مهم را بر عهده دارند، ازاختیار کامل برخوردارند تا زیردستان در لحظه‌اوامرشان را به اجرا درآورند.»(۷)

فتحعلی‌شاه برای نشان دادن عظمت ایران‌نوین، از توان تصویرپردازی کلامی و تجسمی‌بهره گرفت. حمایت او در آن زمان، به شعر وشاعری جانی دوباره بخشید، در حالی که قبل ازدوران او یکی از معاصران همان دوره گفته است:«روزگار به گونه‌ای بود که هیچ کس دل آن نداشت‌که شعری بخواند، چه رسد به آن که شعری‌بسراید.»(۸)

فتحعلی‌شاه خود نیز طبعی شاعرانه داشت واین استعداد را با فرستادن نسخه‌هایی متعدد ازدیوان اشعارش به دول اروپایی به رخ می‌کشید.همچنین به دستور وی حماسه‌ای در وصف تاریخ‌خاندان قاجار سروده شد که حداقل پنج نسخه‌مصور از آن را به پادشاهان و مقامات عالیرتبه‌اروپایی اهدا کرد.

اما نام فتحعلی‌شاه، بیش از هر چیز مجموعه‌ای‌وسیع از چهرهنگاری‌ها را در ذهن تداعی می‌کند کهنه تنها به منظور تزیین کاخ‌های متعدد از آنهااستفاده می‌شد، بلکه شاه آنان را برای همتایان اروپایی خویش نیز می‌فرستاد. در مجموع می‌توان‌گفت آفرینش این آثار دو هدف کلی را مدنظرداشت؛ یکی جنبه ملی و کاربردهای داخلی آثار ودیگری جنبه سیاسی و روابط بین‌المللی.

از میان ۲۵ تکچهره از فتحعلی شاه که حدوداًدر طول بیست سال کشیده شدند، بیش از پانزده اثر برای فرمانروایان هم عصر وی فرستاده رشدند.(۹) شاه در سال ۱۲۱۴ هـ . ق / ۱۸۰۰م تصویری برای شاهزاده سند (ناحیه‌ای در هند ـ م)فرستاد و سپس این کار را در طول دوران سلطنتش بارها تکرار کرد. از جمله تصاویر ارسالی می‌توان به نمونه های فرستاده شده برای ناپلئون(۱۰)،کمپانی هند شرقی در سال ۱۲۲۱ هـ . ق / ۱۸۰۶ م،پرنس رجنت در ۱۲۲۷ هـ . ق / ۱۸۱۲ م(۱۱) و بار دیگر کمپانی هند شرقی در ۱۲۳۷ هـ . ق / ۱۸۲۲ م اشاره‌کرد.(۱۲) همچنین در سال ۱۲۳۲ هـ . ق / ۱۸۱۷ م.شاه تکچهره‌ای را به ژنرال یرملوف (Yermolov)روسی اهدا کرد (تصویر ۵). نکته مهم این است که‌پس از این رویداد شاه به یک نقاش وابسته به‌دستگاه یرملوف دستور داد تا دو تابلو از چهره اوتهیه کند؛ یکی برای خودش و یکی برای ارسال به‌اروپا.(۱۳) البته در چشم‌اندازی کلی هرچند در این‌تکچهره‌ها وضعیت قرارگیری پیکرها، همچون‌حالت ایستادن یا نحوه نشستن، با یکدیگر متفاوت‌بود، اما همه آنان ویژگی مشترکی داشتند و آن‌تغییرناپذیری ابدی شاه بود. شاه در تمامی این آثارکه در طول بیست سال کشیده شدند، در هیأت‌ثابت و لباسی منحصر به فرد و از همه مهم‌تر



۵

تصاویر:

۱ ـ چهره محمدشاه، اثر احمد (فعال در سالهای ۴۲ ـ ۱۸۱۹) امضا شده به تاریخ ۱۲۳۰ هـ . ق / ۱۸۴۴ م، رنگ و روغن روی بوم، ۸۱×۶۳ سانتیمتر، مجموعه‌خصوصی، منبع عکس: PaintingsQajar ,1999, cat 117 (محمدشاه مدالیونی از تصویرفتحعلی‌شاه بر روی سینه دارد.)

۲ـ چهره مظفرالدین‌شاه و صدراعظم عبدالمحمدعین‌الدوله، اثر ابوالحسن (صنیع همایون) وزیری، تهران، رنگ و روغن روی بوم، ۱۲۵×۸۰سانتیمتر، مجموعه خصوصی، منبع عکس: Royal Persian Paintings, 1998,cat.90

۳ـ چهره حسین‌علی‌خان معیرالممالک، اثر ابوالحسن‌غفاری، امضا شده به تاریخ ۱۲۷۰ هـ . ق / ۱۸۵۳ م، رنگ و طلا روی مقوا، مجموعه هنر اسلامی،ناصر خلیلی، منبع عکس همان: cat.121

۴ ـ چهره فتحعلی شاه نسخه‌ای اثر مهرعلی، امضاشده به تاریخ ۱۲۳۴ هـ . ق / ۱۸۰۹ م، رنگ و روغن روی بوم، ۲۲۳×۱۲۴ سانتیمتر، موزه ارمیتاژ، سن‌پترزبورگ، منبع عکس: PaintingsRoyal Persian ,cat.39

۵ـ چهره فتحعلی‌شاه نشسته، اثر مهرعلی، به تاریخ۱۲۲۹ هـ . ق، رنگ و روغن روی بوم، ۲۲۳×۱۱۸ سانتیمتر، موزه هرمیتاژ، سن پترزبورگ، منبع‌عکس: Royal Persian Paintings ۱۹۹۸, cat.40

۶ـ ناپلئون در ردای پادشاهی، اثر فرانسوا ژرژ،تاریخ ۱۸۰۵ م موزه لوور، پاریس (تحشیه از نادا،منبع عکس: Qajar Paintings, 1999, fhg.3

۷ـ چهره فتحعلی‌شاه، اثر میرزابابا (فعال درسالهای ۱۷۸۹ تا ۱۸۱۰ م) امضا شده به تاریخ ۱۲۱۳ هـ . ق / ۱۷۹۸ م، رنگ و روغن روی بوم،۳۰۰×۲۱۷ سانتیمتر، کتابخانه پریناستن، منبع عکس: Qajar Portraits, 1999 ,cat. 110

۸ـ چهره کریمخان زند، نقاش ناشناخته، ربع سوم‌قرن هجدهم میلادی، مینیاتور، آبرنگ روی کاغذ،۲۳×۱۶ سانتیمتر، کتابخانه پریناستن، منبع‌عکس: cat. 109

۹ـ چهره ناصرالدین شاه، اثر کمال‌الملک، مشاهده به تاریخ ۱۳۰۷ هـ . ق / ۱۸۸۹ م، رنگ و روغن روی بوم، ۱۲۰×۸۳ سانتیمتر، موزه هنرهای‌معاصر، تهران، منبع عکس، همان: cat. 127

۱۰ـ دربار فتحعلی شاه، نقاش ناشناخته، حدود ۱۲۳۰ هـ . ق / ۱۸۱۵ م، آبرنگ و طلا روی کاغذ، قطعه‌مینیاتور، ۵۲×۶۰ سانتیمتر، مینیاتور و نسخ خطی، کتابخانه‌سلطنتی، منبع عکس: Persian PaintingsRoyal ,1998, cat 34

۷

۸

بدون‌هیچ‌گونه تغییری ناشی از گذشت زمان ظاهرگشت.
البته این سیمای همواره ثابت تحولات ظریفی‌را که این آثار در طول زمان پشت سر گذاشته‌اند ازنظر پنهان می‌دارد؛ یکی از آن موارد شیوه مختص‌هر هنرمند است. در دهه نخست سلطنت‌فتحعلی‌شاه، جایگاه میرزابابا به عنوان نقاش‌مخصوص دربار توسط مهرعلی متزلزل شد.اگرچه سر گور اوزلی (Sir Gore Oseley)خاطرنشان کرده است که میرزابابا - محتملاً همان‌میرزابای نقاش - اندکی قبل از آمدن وی به ایران‌در سال ۱۲۲۶ هـ. ق / ۱۸۱۱ م به جرم اختلاس به‌مرگ محکوم شد، اما بی‌تردید در توفیق مهرعلی درکسب مقام نقاشباشی، دلایل هنری نیز اهمیت‌داشته است.(۱۴)
در مقایسه با میرزابابا، مهرعلی بر چهره ونفوذ نگاه شاه تأکید بیشتری داشته است، و به این‌منظور از رنگ‌های روشن‌تری استفاده کرده و درسایه‌پردازی صورت بر تضاد میان تیرگی وروشنی افزوده است. او فتحعلی‌شاه را با ریشی‌انبوه‌تر و ابروانی تیره‌تر نشان داده و با کاستن ازساخت و ساز صورت و افزودن بر سفیدی‌چشم‌ها، به شاه حالتی سحرآمیز و پرصلابت‌بخشیده که با نگاهی نافذ و مستقیم به مخاطب خودخیره شده است.
مهرعلی با به تصویر درآوردن پرده‌های«فتحعلی‌شاه نشسته بر تخت نادری» و«فتحعلی‌شاه ایستاده با عصای سلطنتی» باعث‌ظهور برخی نوآوری‌ها در هنر شمایل‌نگاری‌دوران خود شده است (تصویر ۴). به ویژه نمونه‌دوم که برای مهرعلی موفقیتی بزرگ به حساب‌می‌آمد و چنان که خود نیز بر روی اثر درج کرده‌رضایت خاطر شاه را کاملاً جلب کرده است.(۱۵)
تردیدی نیست که حالت پیکره و شیوه‌روبه‌رونمایی این تصویر را می‌توان در گذشته‌های‌دور، حتی تا زمان هخامنشیان دنبال کرد.(۱۶) اما منبع الهام‌بخش این اثر را نه در سنت‌های کهن‌تصویری ایران، بلکه در الگوهای معاصر اروپایی‌باید جستجو کرد که نمونه آن به احتمال قوی یکی‌از تابلوهای متعدد از «ناپلئون در ردای امپراتوری»است (تصویر ۶). در اینجا با یکی از مهمترین‌تصاویر قرن مواجه هستیم. در این تصویرامپراتور در حالی که ایستاده عصای بلند سلطنتی‌را با کمی فاصله از بدن در دست گرفته است. تنهاهمین عنصر (عصا) کافی است تا تأثیرپذیری‌مهرعلی از این منبع را در به کارگیری نقش‌مایه‌ای‌که تا آن زمان در سنت نقاشی ایران سابقه نداشته‌است، روشن سازد.
تاریخ خلق آثار نیز بر این نکته تأکید می‌کند.ناپلئون در دسامبر ۱۸۰۴ م، تاج امپراتوری بر سرنهاد. در بین سالهای ۱۸۰۵ و ۱۸۰۶ مشاور هنری‌او، ویوان دنون (Vivant Denon) حداقل به چهارنقاش، ترسیم تصویر امپراتور در ردای تاجگذاری‌را سفارش داد. سه تن از این نقاشان، ژاک لوئی‌داوید (Jaques Louis David)، فرانسوا ژرار(Gerard Francios) و رابر لفور (Robert Lefevr)حالت ایستاده امپراتور را با عصای شارل

پنجم برای خلق اثر خود انتخاب کردند.(۱۷) ناپلئون پس‌از دیدن اثر داوید، آن را نپذیرفت، اما لفور موفق شددر سپتامبر همان سال اثرش را به «سالون»بفرستد. در سالهای بعد لفور و ژرار نسخه‌های‌متعددی از آثارشان تولید کردند و نسخه‌های‌دیگری نیز توسط دیگر نقاشان همچون الکساندرکازانوا (Alexsandre Casanova) و درولینگز(Drollings) تهیه شد. دو نمونه متأخر که هر دو درسال ۱۸۰۸ کشیده شده و همچنین نسخه دیگری ازلفور، (که در موزه «لوزیون دو نور» نگهداری‌می‌شود) در این جستار اهمیت ویژه‌ای دارند. زیرادر اثر مهرعلی مانند اثر داوید، امپراتور در حالتی‌که دست چپش به سمت کمرش خم شده نشان داده‌شده است.(۱۸)

متأسفانه سند مکتوبی در خصوص هدایای‌رسالی فرانسه در این سال‌ها به شاه ایران دردست نیست. پیر آمده ژوبر در سال ۱۸۰۶ م. به‌ایران فرستاده شد و در سال ۱۲۲۲ هـ. ق / ۱۸۰۷م فتحعلی‌شاه نیز نماینده تام‌الاختیار خود را روانه‌فرانسه کرد که حاصل آن، عقد قرارداد«فین‌کنشتاین» میان ایران و فرانسه بود. سپس درسالهای ۱۸۰۶ و ۱۸۰۷ ناپلئون ژنرال گاردان(General Gardan) را راهی ایران کرد وعسکرخان افشار نیز به عنوان سفیر ایران عازم‌پاریس شد. عسکرخان در پنجم نوامبر ۱۸۰۸ دردیداری که از «سالون» داشت، از پرترههای‌امپراتور، امپراتریس و سایر اعضای خانواده سلطنتی بازدید کرد.(۱۹) در حقیقت پرترههای‌سلطنتی در مراودات سیاسی نقش داشتند. به عنوان مثال ژنرال گاردان، یک جفت مدال منقوش به‌تصاویر ناپلئون و امپراتریس را به عباس میرزای ولیعهد اهدا کرد(۲۰) و همچنین گفته شده که عباس‌میرزا، پرترهای از ناپلئون در کاخ خود در نزدیک‌شهر تبریز داشته که به احتمال قوی توسط یکی از فرستادگان فرانسوی آورده شده بود(۲۱). ضمن‌این که فتحعلی شاه از طریق ژوبر تکچهره نشسته خود بر تخت نادری را برای ناپلئون فرستاد.(۲۲) بااین تفاسیر، مشکل بتوان پذیرفت که ناپلئون با آن‌علاقه افراطی‌اش به هنرهای تبلیغی، وقتی که‌گاردان را در سال ۱۲۲۳ هـ. ق / ۱۸۰۸ م روانه ایران‌کرد، در ازای این حرکت فتحعلی شاه پاسخی نداده باشد. نخستین نمونه از دو اثر شناخته شده‌مهرعلی با خصوصیات مذکور، مرقوم به تاریخ۱۲۲۴ هـ. ق / ۱۰ - ۱۸۰۹ م. است که این تطابق‌تاریخی اگرچه در عمل چیزی را ثابت نمی‌کند، اما فرضیه وجود ارتباط میان این تصاویر را تقویت‌می‌کند.

تابلوی «ناپلئون در ردای امپراتوری» تصویری فخرفروشانه از شخص ناپلئون در دربار سلطنتی‌فرانسه است، اما نقاشی مهرعلی با تأکید برخصوصیات بنیادین عناصر صحنه از جمله عصای سلطنتی و نحوه ایستادن پیکره، شاه را به‌نمادی از اقتدار بدل می‌کند. این نکته مهم گویای آن است که این اثر همچنان به سنت تصویرپردازی‌دوران اولیه سلطنت قاجار تعلق دارد. در هر حال‌این تأثیرپذیری، حس قاطعیت بیشتری به چهرهشاه داده است؛ در اثر مذکور، شاه برخلاف‌نمونه‌های قبلی که نشسته بر تخت یا دو زانو به‌نمایش درآمده بود، با حالتی بی‌تفاوت ظاهرنگشته، بلکه با اختصاص پیش‌زمینه صحنه به‌خود، بیننده را با اثر درگیر می‌کند. پس شگفت‌آورنیست که این اثر به الگوی مشخصی در ترسیم‌چهره فتحعلی‌شاه بدل شده است(۲۳).

بنابراین پیکرنگاری دربار فتحعلی‌شاه نسبت‌به شیوه‌های قبلی، سازگاری بیشتری باپیشرفت‌ها و تحولات زمانه‌اش داشت. پیداست که‌شاه از این مسئله آگاه بود که رقیب عثمانی‌اش‌سلطان سلیم، در مراوداتش با اروپا از چهره نگاری سود می‌جوید. به عنوان مثال تصویری چاپی ازسلطان سلیم در سال ۱۷۹۲ م. در لندن به منظورارسال به مقامات عالیرتبه تهیه شده بود و وی در۱۸۰۶ م. تصویری از خود را برای ناپلئون فرستاد.همچنین در ۱۸۱۵ تصاویر تمام سلاطین عثمانی‌در لندن به چاپ رسید(۲۴). اقدامات سلیم در امراصلاحات و برقراری ارتباط با اروپا، از نظرفاجاریان دور نماند و بی‌دلیل نبود که تصویر وی‌در میان تصاویر فتحعلی‌شاه و ناپلئون در کاخ‌ولیعهد در تبریز نصب شده بود(۲۵).

تمرکز بر تکچهره‌های فتحعلی شاه که بسیاری از آنها به کشورهای غربی فرستاده شدند، نباید توجه ما را از آثار بزرگ کاخ‌های شاه‌دور کند. این دسته از آثار اغلب موضوعات‌محدودی داشتند. آثار موجود در مکان‌های عمومی‌تنها به سه مضمون اختصاص می‌یافت:صحنه‌های جلوس شاه، شکار شاه و به ندرت نبردشاه(۲۶). اما نقاشی‌های عمارت‌های اندرونی‌کاخ‌ها، شاه را اغلب در حالی که در جمع زنان،رقاصان، نمایشگران و رامشگران احاطه شده بود،نشان می‌داد. اگرچه نمونه‌هایی از ضیافت شاهان‌صفوی، برای مثال در دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان موجود بود، اما هنوز مدرکی‌دال بر اقتباس نقاشان قاجار از آنان در دست‌نیست. ترکیب‌بندی‌های بزرگ با تمام محدودیتشان‌در قیاس با تکچهره‌ها، که به راحتی می‌توانستندحس نخوت و تکبر پادشاه را القا کنند، مضامین‌متنوع‌تری را دربر داشتند.(۲۷) در هر حال مضمون‌هرچه که بود، همواره برای جلوه‌گر کردن اهمیت واقتدار همایونی به کار برده می‌شد. حداقل در هفت‌کاخ، نمونه‌هایی از صحنه جلوس فتحعلی شاه درحالی که ردیفی از پسرانش در کنارش بودند، وجودداشت(۲۸). جیمز موریه (James Morier) دربارهصحنه‌ای از شکار شاه که به جرج سوم اهدا شدنوشته است: «نقاش با مهارتی بی‌نظیر توانسته بودچهل تن از پسران شاه را همچون دسته‌های‌ستارگان بر پهنه افلاک بر گرد او بگنجاند، و تنهاکمبود فضا باعث شده بود که نتواند مابقی را در آن‌جای دهد.»(۲۹)

اکثر این تصاویر بزرگ‌اندازه از بین رفتهاند.اما از طریق دو طرح دیوارنگاری که توسط عبدالله نقاش، در سال ۱۲۲۷ هـ. ق / ۱۸۱۲ م کشیده شده، می‌توان به قواعد کلی این دسته آثار پی برد. یکی ازآنها، دیوارنگاری عظیمی در صحن بار عام کاخ‌نگارستان تهران بود که در آن اثر، شاه بر تخت‌کیانی در وسط تالار نشسته و اطراف وی راصفوف طویل و منظم درباریان و نمایندگان‌قدرت‌های بزرگ، اسلامی و اروپایی دربر گرفته‌بودند (تصویر ۱۰). اگرچه این نقاشی، صحنه‌ای ازیک واقعه تاریخی نبود، اما با کنار هم قرار دادن‌سفیران کشورهای مختلف، قصد تأکید بر اعتباردربار فتحعلی‌شاه و موفقیت وی در عرصه‌سیاست را داشت. نقطه تمرکز این ترکیب‌بندی، به‌شاه و دوازده تن از پسرانش اختصاص یافته‌بود.(۳۰)

این مضمون سلطنتی به صورت واضح‌تر درتالار شرقیایی کاخ سلیمانیه کرج به نمایش درآمد.تالار دراز طبقه اول در دو طرف با دو دیوارنگاره‌به طول پنج متر پوشیده شده بود. یکی از آنهافتحعلی‌شاه را نشسته بر تخت طاووس به همراه‌پسران تاجدارش نشان می‌داد و دیگری، نمایشگرآغامحمدخان در میان اعضای خاندان قاجار درهیأتی نظامی بود(۳۱).

این دو اثر به لحاظ پس‌زمینه‌های متفاوت‌رنگین و نیز اختلاف در مضمون از یکدیگر متمایزمی‌شوند؛ سیمای فارغ‌البال فتحعلی شاه با ریشی‌انبوه در مقابل چهره پژمرده و بی‌موی‌آغامحمدخان؛ فرزندان خبردار ایستاده در برابراقوام و بستگان نشسته؛ و تاج و جامه ابریشمی درمقابل زره و کلاهخود. نقاشی آغامحمدخان به‌همراه بزرگان و دیگر اعضای خاندان قاجار،گذشته‌ای پرجنگ و اضطراب را به خاطر می‌آورد،و تصویر فتحعلی‌شاه حال و آینده‌ای آسوده ومطمئن را تداعی می‌کرد.

کاخ کرج که برای ولیعهد، عباس میرزا، ساخته‌شده بود، در سال ۱۲۵۶ هـ. ق / ۱۸۴۰ م توسطفرزندش محمدشاه (سلطنت ۶۴ - ۱۲۵۰ هـ. ق / ۴۸ -۱۸۳۴ م) نوسازی شد. در این بازسازی، تصویری‌به مجموعه تصاویر سلطنتی اضافه شد که برحقانیت حکومت شاه جدید تأکید می‌ورزید. در این‌صحنه که جلوس فتحعلی‌شاه را نمایش می‌داد، درکنار عباس میرزا، شاهزاده کوچکی نشان داده شدهبود که به احتمال قوی فرزند عباس میرزا و شاه‌آینده، محمدشاه بود که به هنگام خلق اثر در سال۱۲۲۷ هـ. ق / ۱۸۱۲ م کودکی پنج ساله به نظرمی‌رسید.(۳۲)

نقاشخانه دربار سلیم سوم، استمرار سیصدساله سلطنت عثمانی را به نمایش می‌گذاشت، اما فتحعلی‌شاه که چنین موقعیتی نداشت و اساساًشکل‌گیری حکومت قاجار با عثمانیان تفاوت‌داشت، نقاشی‌های درباری را با اهدافی متفاوت ازعثمانیان به کار گرفت. عثمانیان بر گذشته خویش‌تکیه داشتند، اما اصرار فتحعلی‌شاه بر گنجاندن‌پسرانش در تصاویر، بر بقای سلطنت در آینده‌تأکید می‌نهاد.

مسئله حقانیت سلطنت، همچنان برای‌قاجاریان اهمیتی ویژه داشت. اما شیوه بیان‌تجسمی این موضوع در زمان محمدشاه ازپرده‌های بزرگ‌اندازه به سمت نمونه‌های کوچک‌ترتغییر یافت. محمدشاه برای نخستین بار درنقاشی‌های متعلق به دهه ۱۸۴۰ م. به تقلید از شیوه پوشش اروپاییان، با نشانی منقوش به تصویرفتحعلی‌شاه ظاهر گشت (تصویر ۱). این اقدام درزمان ناصرالدین‌شاه نیز ادامه پیدا کرد. چنان که‌وی نیز تصویری از پدرش را به گردن آویخت. درواقع همه‌ای دیگر تغییراتی که در زمان قاجار باالگوبرداری از اروپاییان و عثمانیان پدید آمده بود،ظهور و استمرار این شیوه نیز تحولی نوین درشمایل‌نگاری درباری به حساب می‌آمد.

فتحعلی‌شاه مراسم اهدای نشان را نیز به‌پیروی از نشان «لژیون دو نور» باب کرد، و در ۲۱دسامبر ۱۸۰۷ م. مأمور ناپلئون، ژنرال گاردان رامفتخر به دریافت نشان درجه اول «خورشید» نمودو به همراهانش از جمله برادر گاردان، پل آنژ لویی -دو گاردان (Gardane Paul-Ange Louis de) وژوزف روسو (Joseph Rousseau، برادرزاده ژان‌ژاک روسو) نشان درجه دوم «خورشید» اعطاکرد.(۳۳)

در پی آن فتحعلی‌شاه بر آن بود تا نشان«خورشید» را به فرستاده انگلیس، سرجان ملکم‌اهدا کند، ولی او با قاطعیت از پذیرش «نشانی که درجهت منافع دشمن ساخته شده بود» سر باز زد.(۳۴)پس از آن شاه ساخت نشان جدید «شیر وخورشید» را سفارش داد. در زمان روی کار آمدن‌محمدشاه در سال ۱۲۵۰ هـ. ق / ۱۸۳۴ م اصلاحاتی‌در امر اهدای نشان صورت گرفت. بدین ترتیب کهنشان‌ها به دو گروه نظامی و غیرنظامی تقسیم‌شده و هر یک به هشت رتبه و هر رتبه به سه درجه‌دسته‌بندی شدند.

محمدشاه احتمالاً در سال ۱۲۴۷ هـ. ق / ۱۸۳۱ م از جانب عثمانیان «نشان افتخار» دریافت کرد، امادلیل اصلی تجدیدنظر وی در سیستم اهدای نشان‌بر اساس قواعد مذکور، این بود که در واپسین‌سالهای حکومت شاه پیشین، این مراسم اهمیت‌خود را به علت «باب شدن عرضه دیگر هدایا» ازدست داده بود.(۳۵) تغییرات عمده دیگر، در زمان‌سلطنت ناصرالدین‌شاه در سال‌های ۱۸۴۸ و ۱۸۶۰م. پدید آمد. اما آنچه در این خصوص اهمیت داردسرنوشت چهرهنگاری درباری است.

توسعه نشان‌های درباری، تنها یکی ازجنبه‌های تأثیرات روزافزون سنت‌های اروپایی بودکه در دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ م. رو به گسترش‌نهاد. بسیاری از شئونات زندگی در دربار قاجارآشکارا تحت تأثیر آداب و رسوم و دستاوردهای‌تکنولوژی اروپایی دستخوش تغییر و تحولات شد.فروش نقاشی‌های دوران فتحعلی‌شاه در کاخ‌های‌تهران در دهه ۱۸۷۰ م / ۱۲۸۷ هـ. ق، نخستین گام‌در جهت این تغییرات عمیق و دامنه‌دار به حساب‌می‌آمد.

ناصرالدین‌شاه همچون همتای عثمانی‌اش،شیوه‌های اروپایی را در تجهیزات و پوشش خودبرگزید. دیگر، دوران استفاده بی‌دریغ از جواهرات‌رنگارنگ و ژست‌های خشک و رسمی به سرررسیده بود. در عوض شاه در حالتی غیررسمی ودر فضاهای داخلی و شخصی به تصویر درمی‌آمد. این تغییرات محتوایی با تحولی عمده درسبک و تکنیک نقاشی همراه بود. در نقاشی‌های زمان فتحعلی‌شاه برجسته‌نمایی تنها به چهره‌اختصاص داشت و دیگر اجزای پیکره توسط‌خطوط از یکدیگر تفکیک می‌شدند و بدین شکل‌حالتی سایه وار پیدا می‌کردند و بر هیبت آن افزوده‌می‌شد. از اینجا به بعد چهرهنگاری در راستای افزودن بر جنبه‌های توصیفی، خصلت نمادین خودرا از دست داد.

طلایه‌دار این جریان هنری، ابوالحسن غفاری(صنیع‌الملک)، عضو خاندان بزرگی از کاشان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۰

بود که بسیاری از مهم‌ترین نقاشیهای عصر قاجار بقلم اوست (تصویر ۳). در پی حرکتی که عباس‌میرزا، با اعزام محمد جعفر به آکادمی هنرهای زیبای شهر سن پترزبورگ آغاز کرد(۳۶)، ابوالحسن‌غفاری نیز در زمان محمدشاه به منظور تحصیل بهاروپا فرستاده شد و پس از بازگشت، جنبه‌های‌شبیه‌سازی شیوه و اسلوب او در دهه‌های ۱۸۵۰ و۱۸۶۰ م. برجسته‌تر شد. اما رویداد مهم‌تر از بازگشت شخصیت‌منحصر به فردی چون صنیع‌الملک، تأسیس«دارالفنون» بود. دارالفنون که بر پایه شیوه‌های‌آکادمیک غرب در زمینه آموزش‌های نظامی وصنایع مختلف بنا شده بود، در دسامبر ۱۸۵۱ م. /۱۲۶۸ هـ. ق رسما فعالیت خود را آغاز کرد. اکثرهنرمندان برجسته نسل بعد، از جمله‌برادرزاده‌های صنیع‌الملک؛ ابوتراب و کمال‌الملک،در اینجا پرورش یافتند. بسیاری از اساتیددارالفنون، اروپایی بودند، اما شخصیت مهم درنقاشی، مزین‌الدوله بود که زمانی را در پاریس بهسر برده بود. از جمله فنونی که در آن جا تعلیم داده‌می‌شد، فنون چاپ و عکاسی بود که در سال ۱۲۷۷هـ . ق / ۱۸۶۰ م جزو رشته‌های تحصیلی محسوب‌می‌شدند. عکاسی در ایران مورد علاقه و استقبال‌فراوان قرار گرفت، به گونه‌ای که شخص‌ناصرالدین شاه حدود بیست هزار نسخه عکس چاپ‌کرد که اکنون در مجموعه‌ای در تهران نگهداری‌می‌شوند. گسترش عکاسی در جریان نوین نقاشی‌توصیفی و رئالیستی آن دوران، تأثیر به سزایی‌داشت. چنان‌که عمادالسلطنه وزیر دارالطباعه‌ذکر کرده؛ عکاسی در بهبود کیفیت کاربست‌اسلوب سایه‌روشن‌کاری و پرداز، و نیز به دست‌آوردن تناسبات و عمق نهایی اثر بسیار موثربود.(۳۷) همچنین کمال‌الملک، سردمدار نقاشان‌نیمه دوم سلطنت ناصرالدین شاه هیچ اکراهی‌ندارد از این که بازگو کند در چهره‌هایی که ترسیم‌کرده اغلب از عکس کمک گرفته است.

اهمیت نقشی که دارالفنون در این دوران ایفاکرده بر کسی پوشیده نیست، زیرا نه تنها نظام‌جدیدی از هنرآموزی و آموزش فنون نوین راعرضه داشت، بلکه امکان تبادلات فکری میان‌هنرمندان ایرانی و اروپایی را فراهم ساخت. برخی‌پر این باورند که این جریان به بهای از دست رفتن‌ذات و جوهر هنر ایران تمام شد، اما به هر حال درآن زمان شرایط به گونه‌ای بود که این شیوه بااستقبال شدید مواجه شد. دارالفنون، شخصیتهای‌برجسته فراوانی را به دربار ناصرالدین شاه‌تحویل داد که همگی به محیطی تعلق داشتند که‌تغییر و دگرگونی عنصر اساسی آن بود، و این‌دگرگونی حمایت گسترده‌تر از هنرهای تجسمی به‌ویژه چهره‌پردازی را نیز شامل می‌شد.

چهره‌پردازی، اساسا از دو جنبه قابل بررسی‌است: شبیه‌سازی و معناشناسی. شبیه‌سازی دروهله نخست توصیفی است؛ اما معناشناسی‌مقوله‌ای تجویزی است. شبیه‌سازی به ظواهر،آن‌گونه که هست، می‌پردازد؛ اما معناشناسی به‌آنچه که باید باشد. اگرچه این دو مقوله منحصراجدا از هم نیستند، اما اختلاف بنیادینی که با یکدیگردارند، می‌تواند در بررسی چهره‌نگاری عصرقاجار مفید باشد. اگر دو تصویری را که در ابتدای‌بحث به آن اشاره شد در نظر آوریم - یعنی تصویرمیرزابابا از فتحعلی‌شاه و نقاشی کمال‌الملک ازناصرالدین‌شاه - مشاهده خواهیم کرد که درتصویر فتحعلی‌شاه، در درجه اول تأکید بر جنبه معناشناسی است. پیکره، همراه با دیگر عناصرصحنه نمادی از عظمت و اقتدار شاه را بازمی‌تابانند. در این دسته آثار حتی اگر قصدی برتوصیف واقعیتی نیز وجود داشته، می‌بینیم که سیمای شاه در مدت سی سال همواره یکسان باقی‌مانده است. در اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه این‌تأکید به سمت جنبه‌های شبیه‌سازی، توصیفی وواقع‌نمایی تغییر جهت می‌دهد. بسیاری از آثاری‌که در سال‌های میان این دو دوره خلق شده‌اند، ازلحاظ هنری نیز در حد وسط این دو شیوه قرارمی‌گیرند. اما در هر دو نیمه از قرنی که مدنظرماست، هنرمندان برای خلق تکچهره‌های اشخاص،به احتمال قوی تنها به یک یا حداکثر چند برداشت ازمدل اکتفا می‌کردند. نقاشان در زمان فتحعلی‌شاه‌غلب به قواعد دیرپای تصویرپردازی متکی بودند،به همین دلیل است که زُست فتحعلی‌شاه در برابرنقاش زُنرال یرملوف، اقدامی بی‌سابقه و منحصربه فرد به حساب می‌آمد.(۳۸) شیوه طبیعت‌گرا وآکادمیک کمال‌الملک نیز، چنانچه دیدیم، بیش از آن‌که مطالعه‌ای بر روی مدل زنده باشد، بر استفاده ازعکس استوار بود. این مسئله که در هر دو دوره‌منبع دیگری به عنوان واسطه بین مدل و پترناش وجود داشت، تنها گویای این نکته است که آنچه که نقاشی‌های این دوران‌ها را به لحاظ تغییر در مفهوم و بینش از هم متمایز می‌کند، نمی‌تواند چندان به‌تغییر در تکنیک و طرز عملی برخورد با کارهامربوط باشد.

چهره‌نگاری از جنبه معناشناسی به یک‌شکلی و همسانی گرایش دارد؛ و شبیه‌سازی به تفاوت وتغییر. این بدان معناست که نقاشی دوران قاجار،در دهه‌های نخستین به گونه‌ای است که چهره‌ها دربیان حالت، یکسان بودند. همان‌گونه که چهره‌فتحعلی‌شاه همواره یک‌شکل است، در حالی که چهره‌های ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین‌شاه گزارشی صادقانه از تغییرات به وجود آمده درسلطنت را ارائه می‌دهند. اما چنین گزارشی، خودمی‌تواند معناشناسانه باشد. چنان که اثری چون«مظفرالدین شاه و صدراعظم عبدالمجید میرزاعین‌الدوله» (تصویر ۲)، گزارشی بصری است ازکسالت حال شاه و شخصیت مضطرب و نگران‌صدراعظم که نشان از سرنوشت رو به انحطاط‌سلطنت قاجار دارد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- در مورد اهمیت دوران حکومت محمدشاه نگاه کنید به:
Adamova in Royal Persian Paintings.

2- Lord Curzon 1892, p. 338.
3- Stanley in Khalili, Robinson & Stanley 1996, pp. 160-61.
4- Ker Porter, vol.I,p. 324.
5- Zuka 1969; Diba 1998, p. 38, cf.p. 159.
6- Jaubert 1821, p. 206; Meen & Tushingham 1968, p.96.
7- Malcolm 1815, pp. 554-5.
8- Perry 1979, p. 243.
9- Diba 1998, p. 40.
10- Robinson 1964, p. 100.
11- Robinson 1964, p. 99.
12- Foster 1924, no. 38.
13- Kotzebu 1819, p. 260; Robinson 1964, p.98.

۱۴- مدرک معتبری که ارتباط میرزابابای محکوم به مرگ و میرزابابای نقاش را روشن کند وجود ندارد، بنابراین برخی وجود چنین ارتباطی را مورد تردید قرار دادهاند. اما شایان توجه است که بعد از تکچهره فتحعلی شاه که میرزابابا در سال ۱۸۰۲ م کشیده است، همان سالی که وی تخت مرمر را نیز طراحی کرده، هیچ تصویر دیگری با امضای میرزابابا در دست نیست. در حالی که در همان دهه نخستین قرن نوزدهم، دو اثر برجسته به قلم مهرعلی وجود دارد که حاکی از آن است که میرزابابا از جایگاه ممتازی که داشت عزل شده است.

15- Adamova in Royal Persian Paintings, pp. 69-70 .
16- Robinson 1964, p. 97.
17- Washington 1998, pp. 65-72.

۱۸- در مورد تمام این نمونهها نگاه کنید به:

Bordes & Pougetoux 1983 .
19- Amini 1999, pp. 145-6.
20- Amini 1999, p. 119.
21- Kotzebu 1819, p. 115.
22- Vernoit 1997, cat. 49.
23- see note 15 above.
24- see Gnsel Renda, Sanat Tarihi, Istanbul, 1996.
25- Kotzebu 1819, p. 115.
26- Robinson 1964, p. 97.
27- Robinson 1964, p. 96.
28- Robinson 1964, p. 96, Keliss & von Gall, 1979, p.337.
29- James Morier, Hajji Baba in England, cited Robinson 1964, p. 99; see Diba 1998, p.40.

۳۰- این دیوارنگارهها (که اکنون از بین رفتهاند) بسیاری از دیدارکنندگان اروپایی را تحت تأثیر قرار داد. بنابراین فتحعلی‌شاه این مضمون را در نسخههای متعدد رنگ و روغنی و آبرنگ به کار برد. بسیاری از این نمونهها خیلی زود به اروپا رسیدند زیرا احتمالاً به فرستادگان اروپایی هدیه می‌شدند. در مورد یکی از این نسخههای رنگین عالی متعلق به India Office Library نگاه کنید به:

Robinson 1982, pp. 42-3, 45, 48-9, 52-3.

۳۱- در مورد عبداللهخان نقاش نگاه کنید به:

Robinson 1964, pp. 102-103.
32- Keliss & von Gall 1979, pp. 338-9.
33- Amini 1999, p. 122.
34- J.W.Kay, Life Correspondence of Major General Sir John Malcolm, London 1856, vol II, p. 31.
35- Mulder 1990, p. 21.
36- Adamova in Royal Persian Paintings, p.72.
37- Royal Persian Paintings, cat. 88 .
38- Kotzebu 1819, p. 260.