مطالعه گسست در پیکرنگاری درباری عصر قاجار براساس نظریه قدرت میشل فوکو*

محمدعلی عبدالمحمدی**
نادر شایگان‌فر***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۶/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۲۹

چکیده

پیکرنگاری درباری از آخرین سبک‌های نگارگری ایرانی است که بیش و کم می‌توان آن را سبکی تلفیق‌شده از عناصر ایرانی و اروپایی دانست. این سبک با الهام از فرنگی‌سازی به‌وجود آمد، اما در عصر قاجار تحولات مهمی را از سر گذارند؛ از جمله این تحولات گرایش به نوعی رئالیسم در بازنمایی پیکره‌ها بود. این پژوهش در تلاش است که به دو پرسش در پیرامون این گرایش پاسخ دهد: پرسش اول آنکه گرایش رئالیستی در پیکرنگاری درباری در ارتباط با چه نوع گفتمان اجتماعی به وجود آمد و پرسش دیگر اینکه پیامد آن در فرهنگ بصری ایران چه بوده است. برای همین منظور، ابتدا ویژگی‌های اصلی پیکرنگاری درباری قبل و بعد از فتحعلی‌شاه شناسایی و چگونگی ایجاد این گرایش به‌عنوان گسستی مهم در بازنمایی پیکره‌ها شرح داده شد؛ سپس با تکیه به اندیشه‌های میشل فوکو پیرامون مفهوم تکنیک قدرت، ارتباط این گرایش با گفتمان اجتماعی آن عصر تحلیل و پیامد این گسست در فرهنگ بصری ایران بررسی شد. پس از تحلیل‌های انجام‌شده که به صورت کیفی و با روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی بوده است، این نتیجه حاصل شد که گسست پیکرنگاری درباری در بازنمایی فرم بدن و درون گفتمان وقایع نگاری صورت گرفته و از تصویر همچون نوشتار برای ثبت چیزها بهره‌برداری شده است؛ پیامد آن اینکه به‌عنوان تکنیک قدرت ـ ثبت علاوه بر بازتولید این گفتمان در حوزه هنر، منطق وقایع‌نگارانه و رئالیستی را جانشین زبان استعاری در فرهنگ بصری می‌کند و بدین ترتیب راه برای جذب تکنیک‌های عکاسی و نقاشی رئالیستی هموار می‌شود.

کلیدواژه‌ها: هنر قاجار، نگارگری، پیکرنگاری درباری، میشل فوکو، قدرت

*. مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول، با عنوان «تبارشناسی گفتمان هنر ملی ایران به‌مثابه شکلی از قدرت ـ دانش در فرهنگ بصری معاصر (۱۳۱۰ تا ۱۳۵۰ خورشیدی)» می‌باشد که با راهنمایی نویسنده دوم در دانشگاه هنر اصفهان ارائه شده است.

**. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران.
Email:aliabdolmohammadi324@gmail.com

***. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول).
Email: n.shayganfar@aui.ac.ir

مقدمه

بنا به باور مورخان، پیکرنگاری درباری، سبکی مستحکم در ادامه جریان فرنگی‌سازی است که موفق به تلفیق عناصر ایرانی و اروپایی شد. این آخرین سبک نگارگری ایرانی است. به دلیل پیدایش آموزش‌های رئالیستی، فنون چاپ و عکاسی در معرض نابودی قرار گرفت و در نهایت کمال‌الملک آن را به کلی کنار زد (افشارمهاجر،۱۳۸۴: ۱۷۲-۱۷۹؛ پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۷۲). در این پژوهش سعی می‌شود که ارتباط پیکرنگاری درباری با جریان فرنگی‌سازی و تاثیرات و تفاوت‌های آن شرح داده شود. پرسش اول آنکه گرایش رئالیستی در پیکرنگاری درباری در ارتباط با چه نوع گفتمان اجتماعی به وجود آمد و پرسش دیگر اینکه پیامد آن در فرهنگ بصری ایران چه بوده است. برای این منظور با ارائه تصاویر و نقاشی‌های آن دوره توضیح داده می‌شود که تکنیک ثبت واقعیت چگونه به‌مثابه یک قدرت، عمل هنرمندان را تحت تاثیر قرار داده است و پیش از آنکه آموزش‌های رئالیستی به‌وجود بیاید و هنر اروپایی بر فرهنگ بصری ایران غالب شود، پیکرنگاری درباری به سمت رئالیسم میل پیدا کرد و این همزمان با گسترش تکنیک‌های ثبت واقعیت در حوزه‌های مختلف بود. پس از این، ارزش مرکزی نگارگری ایرانی یعنی بازنمایی ایده‌آلیستی که تا دوره فتحعلی‌شاه در پیکرنگاری درباری وجود داشت ناکارآمد تلقی می‌شود. دست‌کم پیکرنگاری عصر محمدشاه را که ریشه در سنت‌های ایرانی دارد نمی‌توان ادامه منطقی فرنگی‌سازی دانست. این گسست ابتدای راه و در درجه اول داخل فضای زیباشناختی ایرانی صورت می‌گیرد، اما در ادامه ارزش‌های زیباشناختی ایرانی را به‌طور کامل رد می‌کند. سبک کمال‌الملک که دو نسل از این دگرگونی فاصله دارد فقط پاسخی به گفتمان جدید است، نه نقطه گسست در فرهنگ بصری. غالب پژوهش‌های اجتماعی ـ تاریخی در حوزه هنر رئالیستی عصر قاجار، این گرایش را به عواملی مانند تاثیرپذیری از غرب و تکنولوژی جدید غربی ارتباط می‌دهند، بنابراین انجام پژوهش‌هایی که بتوانند از جنبه‌های متفاوت، تفسیری نو از تحولات بصری عصر قاجار ارائه دهند، ضروری به نظر می‌رسد. پژوهش حاضر نیز در همین راستا به دنبال این است که نشان دهد، تحولات درونی در فضای بصری آن دوره چه نقشی در محیط اجتماعی ایفا می‌کرده‌اند. بنابراین رابطه دوسویه میان هنر و جامعه، پایه‌ای برای تحلیل‌های پیش رو است. بر همین اساس، هدف اول آن است که ارتباط گرایش رئالیستی در پیکرنگاری درباری با گفتمان اجتماعی آن دوره تحلیل و سپس پیامد آن در فرهنگ بصری ارزیابی شود.

چهارچوب نظری پژوهش

میشل فوکو[1] زمانی که از قدرت صحبت می‌کند در حقیقت از مجموعه روابطی سخن می‌گوید که همواره در حال عمل کردن بر کنش سوژه‌ها هستند؛ او می‌گوید: «اعمال قدرت، مجموعه‌ای از کنش‌ها بر کنش‌های ممکن است؛ اعمال قدرت بر می‌انگیزد، ترغیب می‌کند، اغوا می‌کند، تسهیل یا دشوارتر می‌کند، باز یا محدود می‌کند، کم‌تر یا بیشتر متحمل می‌کند؛ اما در هر حال اِعمال قدرت همواره شیوه‌ای است از کنش بر یک سوژه کنشگر یا بر سوژه‌های کنشگر و این از آن روست که این سوژه‌ها کنش می‌کنند یا قادر به کنش‌اند. مجموعه‌ای از کنش‌ها بر کنش‌های دیگر» (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۲۶). او همچنین معتقد است که تکنیک‌های قدرت همواره در حال دگرگونی هستند و هر کدام از آن‌ها به‌مثابه نیروهایی هستند که تاریخ خاص خود را دارند (Fou-cault,2007 :154-163). مفهوم قدرت در اندیشه فوکو سرکوب‌گر نیست، بلکه مولد شرایط جدید است. او درباره رابطه تکنیک‌های قدرت با گسست‌هایی که در یک حوزه رخ می‌دهد می‌گوید: «باید قدرت را پیش از هر چیز به منزله کثرت مناسبات نیرو درک کرد، مناسباتی که درون ماندگار عرصه‌ای‌اند که در آن اعمال می‌شوند و سازمانشان را شکل می‌دهند. به منزله بازی‌ای که از طریق مبارزه‌ها و رویارویی‌های بی‌وقفه، این مناسبات نیرو را دگرگون و تقویت و وارونه می‌کند؛... به نحوی که زنجیره یا نظام ، و یا برعکس، گسست‌ها و تضادهایی شکل می‌گیرد که این مناسبات را از یکدیگر مجزا می‌کند... و طرح عمومی یا تبلور نهادینه این استراتژی‌ها در دستگاه‌های دولتی و صورت‌بندی قانون

و سیطره اجتماعی تحقق می‌یابد» (فوکو، ۱۳۸۳: ۱۰۸). به عبارتی دیگر قدرت در اندیشه‌های فوکو با مفهوم سنتی آن تفاوت دارد. قدرت در انحصار دولت یا طبقه خاصی در جامعه نیست، بلکه به صورت تکنیک‌های نقطه‌ای در سرتاسر جامعه پخش است. به عنوان مثال فوکو در کتاب *مراقبت و تنبیه* (همو، ۱۳۷۸) به تکنیک‌هایی اشاره می‌کند که مولد جامعه انضباطی مدرن شده است. او در این کتاب معتقد است تکنیک‌هایی مثل تنظیم برنامه روزانه، قرارگیری در صف، ثبت اسامی، سامان‌دهی سلسله مراتبی وغیره تکنیک‌هایی بودند که به طور مشترک در پادگان‌های ارتش، مدارس و کارخانه‌ها اجرا می‌شدند و در نهایت گفتمان و جامعه انضباطی را پدید آوردند. این تکنیک‌ها به عنوان قدرت‌های نقطه‌ای روی کنش سوژه‌ها عمل کرده‌اند و رفتار آن‌ها را متأثر ساخته‌اند. براساس این چهارچوب نظری، در این پژوهش، واقعگرایی در پیکرنگاری درباری به مثابه یک تکنیک قدرت تفسیر می‌شود و برای تحلیل دقیق‌تر، نقش آن را در درون گفتمان اجتماعی آن دوره ارزیابی می‌کنیم. در همین راستا به تقابلی پرداخته خواهد شد که میان دو نظام بازنمایی در پیکرنگاری درباری به‌وجود می‌آید. به این نحو بیان خواهد شد که چگونه گسست در پیکرنگاری درباری، نشان‌دهنده ایجاد یک گفتمان جدید است.

روش تحقیق

این پژوهش کیفی با رویکرد انتقادی و با روشی توصیفی ـ تحلیلی است. روش گردآوری، مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه‌ای بوده است. این پژوهش برخی از آثار هنریِ سبکِ پیکرنگاری درباری از عصر صفوی تا قاجار را تحلیل می‌کند. پس از بررسی ویژگی‌های آثار مختلف، گسست در پیکرنگاری درباری تحلیل و پیامد آن از طریق توصیف ارتباط آن با مجموعه‌ای از تکنیک‌های قدرت، شناسایی می‌شود.

پیشینه تحقیق

نظریه رایج در اکثر کتاب‌های مربوط به هنر قاجار این است که هنرمندان آن دوره در پی تأثیرپذیری از زیبایی‌شناسی غربی، و همچنین پس از ورود عکاسی و چاپ، به سمت رئالیسم گرایش یافته و زیبایی‌شناسی سنتی را رها کردند. از مهم‌ترین کتاب‌هایی که به این دوره تاریخی پرداخته‌اند می‌توان به کتاب *هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین* (۱۳۹۳) نوشته حمید کشمیرشکن و *هنرمند ایرانی و مدرنیسم* (۱۳۸۴) نوشته کامران افشارمهاجر اشاره کرد که در چهارچوب همین تئوری بحث خود را پیرامون پیکرنگاری درباری و مکتب کمال‌الملک مطرح می‌کنند. از دیگر کتاب‌هایی که به نقاشی دوره قاجار و به‌ویژه پیکرنگاری درباری پرداخته است می‌توان به کتاب *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز* (۱۳۷۹) نوشته رویین پاکباز اشاره کرد. در این کتاب پیکرنگاری درباری در ادامه فرنگی‌سازی، ولی با استحکامی قوی‌تر، معرفی می‌شود و به‌خوبی نقش جدید کمال‌الملک را در قالب هنرمندی ثبت‌گرا بیان می‌کند. در این زمینه مقالات متعددی نیز وجود دارد که می‌توان به «شاخصه‌های پیکرنگاری درباری در نسخه چاپ سنگی هزار و یک شب دوره قاجار» نوشته تراجی (۱۳۹۹) اشاره کرد که به بررسی نقش و تأثیر نقاشی‌های درباری در نسخه چاپ سنگی *هزار و یک شب* در دوره قاجار می‌پردازد و به دنبال واکاوی شاخصه‌های پیکرنگاری در آن است. مقاله «گفتمان بازگشت ادبی و هنجارهای تصویری در شمایل فتحعلی شاه قاجار» نوشته نریمی، فهیمی‌فر و خدایار (۱۳۹۸) که نویسندگان با استفاده از نظریه گفتمان میشل فوکو به دنبال بررسی ارتباط شعر و نقاشی در دوره فتحعلی‌شاه هستند. در این مقاله نویسندگان سرچشمه قدرت را شاه در نظر گرفته‌اند و این مهم‌ترین وجه تمایز با پژوهش حاضر است. مقاله دیگری با عنوان «نشانه‌شناسی قدرت در پیکرنگاری‌های فتحعلی شاه قاجار» نوشته جوانی و یوسفیان (۱۳۹۰) نیز به چگونگی بازنمایی قدرت در پیکره شاه می‌پردازد و معتقد است که هدف اصلی آفرینش این آثار گفتمان قدرت است؛ یعنی از نشانه‌های فرهنگی برای ایجاد گفتمان سیاسی و قدرت استفاده شده است. از مهم‌ترین مقالات در این حوزه می‌توان به «تصویرقدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۷۸۵-۱۸۳۴)» نوشته لیلا دیبا

(۱۳۷۸) اشاره کرد که تاریخچه و تحلیلی مفید از رابطه پیکرنگاری و بازنمایی قدرت ارائه می‌کند. شایان ذکر است، این پژوهش با قبول پیش‌فرض‌های موجود در این نظریه‌ها، به دنبال آن است که نشان دهد، ضرورت‌های اجتماعی قبل از هر چیز میل به رئالیسم را در همان زیبایی‌شناسی سنتی به‌وجود آورده بودند. اقداماتی مثل آموزش هنرمندان در غرب و جذب تکنولوژی‌های جدید، سرچشمه تحولات نبودند بلکه صرفاً پاسخی بودند به گفتمانی که حوزه‌های مختلفی را به سمت هرچه رئالیستی ثبت کردن چیزها برده بود.

گفتمان وقایع نگاری و تکنیک‌های ثبت

قاجار در دوره‌ای به دانشی دست یافت. به واسطه آن پی‌برد که نبود آموزش اصلی‌ترین عامل در پدید آمدن بحران‌های مختلف است. عباس‌میرزا عامل شکست ایران را در جنگ‌های ایران و روس، نبود آموزش‌های نظامی (نفیسی، ۱۳۸۳: ۲۲۱؛ ژوبر، ۱۳۲۲: ۹۴ و ۹۵) و امیرکبیر علت بحران بیماری‌های همه گیر را نبود آموزش‌های پزشکی می‌دانستند (آدمیت،۱۳۶۲: ۳۳۲ - ۳۳۶). عباس‌میرزا با هزینه‌های شخصی و دولتی چند گروه را برای فراگرفتن علوم جدید به اروپا اعزام می‌کند (مینوی،۱۳۳۲: ۱۸۱-۱۸۵) و امیرکبیر دارالفنون را تاسیس می‌کند (شمیم، ۱۳۷۹ : ۱۶۶). در اولین عهدنامه‌های سیاسی که با کشورهای مختلف بسته می‌شود همواره تأکید می‌شود که ژنرال‌ها، مهندسان و استادکاران حرفه‌های مختلف مسئولیت آموزش نیروهای ایرانی را به عهده بگیرند (نفیسی، ۱۳۸۳: ۱۵۱). سفرنامه‌نویسان مختلف آن دوره هم ذکر کردند که بخشی از فعالیت آن‌ها آموزش به ایرانیان بوده است (جونز، ۱۳۹۵: ۲۱۲؛ شمیم ۱۳۷۹: ۷۵و ۷۹؛ گاردان، ۱۳۶۲).

این دانش که حوزه آموزش را پروبلماتیزه (مسئله‌مند) کرده بود گزاره عدم اگاهی از چیزها را تولید می‌کند. هم‌سطح با این گزاره مجموعه‌ای از تکنیک‌ها به‌وجود می‌آید که ثبت کردن چیزها را برابر با آگاهی یافتن از آن‌ها می‌داند. در سطح سیاسی مجموعه اطلاعات کشوری در شکل نقشه‌ها و گزارشات، ثبت و به دستگاه‌های دولتی داده می‌شود (جونز، ۱۳۹۵ : ۲۱۲-۲۱۴). امیرکبیر اولین سیستم ثبت اسناد و آرشیو را راه‌اندازی می‌کند. (آدمیت، ۱۳۶۲: ۲۱۱)، اولین اقدامات جهت سرشماری و تنظیم دفتر ثبت برای بیماران انجام می‌شود (همان، ۱۳۶۲: ۳۳۶)، روزنامه‌ها با هدف ثبت وقایع تولید می‌شوند و هدف آن‌ها افزایش آگاهی است (اقبال آشتیانی، ۱۳۹۰: ۳۲۶). سفرنامه‌نویسی و خاطره‌نویسی و ثبت وقایع تبدیل به یکی از رایج‌ترین کتاب‌های آن دوره می‌شود و علاوه بر سفیران، حتی شاه و شاهزادگان هم مشغول ثبت وقایع روزانه خود می‌شوند. تکنیک‌های مختلفی در سطوح مختلفی شروع به فعالیت می‌کنند و در کنار هم به ثبت چیزها می‌پردازند. این مجموعه از تکنیک‌های قدرت ـ ثبت پاسخی به گزاره عدم آگاهی می‌دهند و گفتمان وقایع‌نگاری را پدید می‌آورند. فوکو درباره مفهوم گفتمان می‌گوید: «... گفتمان را نباید مجموعه چیزهای گفته‌شده یا شیوه گفتنشان فهمید، بلکه به همان اندازه، گفتمان در آنچه گفته نمی‌شود، یا آن چیزی است که با ژست‌ها، منش‌ها، شیوه‌های بودن، شاکله‌های رفتار و آمایش‌های مکانی مشخص می‌شود. گفتمان مجموعه‌ای است از دلالت‌های مقید و مقیدکننده که از مناسبات اجتماعی می‌گذرند.» (فوکو، ۱۳۸۹: ۲۰۳). براساس این تعریف از گفتمان می‌توان مجموعه کنش‌هایی را که به‌ظاهر با یکدیگر پیوندی ندارند ولی همه آن‌ها در یک محدوده زمانی مشخص با گرایشی ثبت‌گرایانه عمل می‌کنند، عناصر یک گفتمان دانست که مقید به هدف خاصی هستند و بنابراین می‌توان آن را گفتمان وقایع‌نگاری نام نهاد. بازنمایی تصویر در پیکرنگاری درباری هم در همین محدوده زمانی دچار گسست می‌شود. اما برای درک این گسست نیاز است که برخی ویژگی‌های این سبک بررسی و سپس گسست آن تحلیل شود.

پیکرنگاری قبل از دوره قاجاریه

شاید بتوان تاریخ طراحی پیکره‌های مستقل از متن را تا عهد تیموریان و صفویان به عقب برد. بازل گری[۲] می‌گوید: «به نظر می‌رسد که پرتره‌های تکی اولیه احتمالاً در زمان سلطان‌حسین بایقرا در هرات و در

حدود دهه آخر قرن پانزدهم صورت می‌گرفته است. یکی از دو پرتره‌ای که اکنون باقی مانده احتمالاً پرتره امیرعلیشیر وزیر است که به صورت پیرمردی مصور شده...» (گری،۱۳۸۳: ۱۲۴). از دیگر آثار این دوره می‌توان به نگاره‌ای اشاره کرد که بهزاد از شایبک خان ازبک کشیده است (تصویر۲). آنچه از توصیف بازل گری و نگاره بهزاد می‌توان درک کرد وجه رئالیستی حاکم بر طراحی پیکره‌ها است. از صورت پیر امیرعلیشیر و چهره ترکمنی و شکم نسبتاً برآمده شایبک‌خان این واقعیت را می‌توان استنباط کرد. و می‌دانیم که بهزاد در دیگر نگاره‌ها هم به این امر توجه کرده ولی هیچ‌گاه ارزش‌های ایده‌آلیستی نگارگری را کنار نگذاشته است (پاکباز، ۱۳۷۹: ۷۸-۸۴). طراحی از پیکره، به سبک رایج و فاخری در این دوره‌ها نشد، اما وجود خود را به عنوان بخشی لاینفک از فرهنگ بصری حفظ کرد و در دوره صفوی جایگاه مهم‌تری هم یافت. پاکباز درباره پیکرنگاری عهد صفوی می‌گوید: «از نیمه دوم سده دهم با پدیده‌ای جدید در نقاشی ایران روبه‌رو می‌شویم و آن طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب است. در این نگاره‌ها غالباً پیکری با زوجی جوان به اضافه چند گیاه و ابر پیچان بر زمینه‌ای ساده بازنمایی شده‌اند. طرح‌ها و نقاشی‌هایی از این دست به‌طور معمول با تذهیب و قطعات خوشنویسی آرایش می‌یافته و در مرقع‌ها جای می‌گرفته‌اند» (همان،۹۶) پاکباز دلیل بروز این پدیده را دو عامل معرفی می‌کند: «کاهش حمایت درباری و رشد طبقه بازرگان» (همان) همچنین او می‌گوید: «رواج دیوارنگاری در کاخ‌ها و بناهای خصوصی و عمومی از دیگر جلوه‌های شکوفایی نقاشی سده یازدهم بود... در واقع، نقاشی‌های دیواری و کاشی‌های تصویری غالباً به‌لحاظ موضوع و حتی ترکیب‌بندی شباهتی بارز با نگاره‌های آن زمان دارند.» (همان، ۱۲۶) از جمله این دیوارنگاره‌ها می‌توان به آثار موجود در کاخ چهل‌ستون اشاره کرد که دست‌کم چهار مورد از آن‌ها متعلق به عصر صفوی است؛ سه صحنه مربوط به دیدارهای سیاسی و یک صحنه هم با مضمون جنگ است.

هرچه به اواخر دوره صفوی نزدیک می‌شویم متأثر از شرایط زمانه پیکرنگاری گسترش می‌یابد و توأمان با تکنیک‌های سایه‌پردازی، نورپردازی و ژرفنمایی که از عناصر هنر اروپایی است ادغام می‌شود. و جریانی را شروع می‌کند که به فرنگی‌سازی معروف است (همان:۱۴۰ـ۱۵۰). طراحی پیکره‌هایی که به سفارش‌های حکومتی انجام می‌شده غالباً دیوارنگاره است. به‌طور کلی دو ویژگی را می‌توان برای دیوارنگاری این عصر برشمرد: ۱. مضامین تاریخی؛ ۲. کارکردهای تزیینی. معمولاً در آثاری که ویژگی اول تسلط دارد، شاه در مرکز تصاویر است (تصویر ۱و۳)؛ همچنین درآثاری که ویژگی دوم غالب است و صحنه‌هایی از درباریان، اروپایی‌ها و غیره نمایش داده می‌شود.

تصویر۱. مجلس بزم شاه‌عباس کبیر و پذیرایی او از ولی محمدخان پادشاه ترکستان، اصفهان، سده یازدهم (منبع: عکس از محققین ۱۳۹۹)

تصویر۲. تک‌چهره شایبک‌خان، اثرکمال‌الدین بهزاد، هرات، حدود ۹۱۴ق. (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۰۱)

تصویر ۳. مجلس پذیرایی شاه‌عباس دوم از ندر محمدخان پادشاه ترکستان، اصفهان، نیمه دوم سده یازدهم، (منبع: عکس از محققین ۱۳۹۹)

تصویر ۴. بخشی از دیوارنگاره کاخ چهلستون: بزم در دامان طبیعت، اصفهان، میانهٔ سدهٔ یازدهم هجری قمری، (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۲۸)

تصویر ۵. طرح مرکبی (مرقوم معین مصور): جوان خروس در بغل، اصفهان، ۱۰۷۳ق، (همان، ۱۳۷۹: ۱۲۵)

در سفارش‌هایی که خارج از محیط دربار به هنرمندان برای طراحی پیکره داده می‌شد همان‌گونه که پاکباز می‌گوید؛ به صورت تک نسخه یا در مرقع بود که هم می‌توانست به روایت یا داستانی ادبی بازگردد، هم جدای از هرگونه متن تاریخی و ادبی باشد. در این آثار ویژگی مهم برای ما اندازه کوچک تصاویر و قابلیت جابه‌جایی آن‌ها است (تصویر ۵). در بخش بعدی با تکیه بر ویژگی‌های نام برده، ماهیت پیکرنگاری درباری دوره قاجار بررسی و وجه تفاوت آن ذکر می‌شود. بدیهی است که ویژگی‌های دیگری هم برای پیکرنگاری‌های قبل از قاجار می‌توان برشمرد. اما آن ویژگی‌هایی که در این تحقیق اهمیت دارد این موارد است:۱. میل به رئالیسم؛ ۲. مضامین تاریخی با محوریت شاه؛ ۳. کارکرد تزیینی اغلب آثار دیواری؛ ۴. قابلیت جابه‌جایی نسخ کوچک.

بازنمایی شکوه در پیکرنگاری عصر فتحعلی‌شاه

در دوره فتحعلی‌شاه شاهد اتفاقات جدیدی در حوزه طراحی پیکره هستیم که غالباً سفارشات درباری است. این آثار با آثار پیشین شباهت‌ها و تفاوت‌هایی اساسی دارد (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۴۷ و ۱۴۸). ویژگی‌های اصلی پیکرنگاری در نقاشی‌های دیواری عصر صفوی با دیوارنگاره‌های عصر قاجار یکسان است. اما با ویژگی‌هایی که در پیکرنگاری روی بوم قاجاریه است، تفاوت‌های اساسی دارد. کارکرد اصلی پیکره‌های روی بوم سیاسی و به لحاظ مضمون غیرروایی بودند. یعنی آن دو ویژگی محتوای تاریخی و کارکرد تزیینی در دیوارنگاره‌های پیشین، در نقاشی روی بوم تغییر کرد اما همچون دیواره‌نگاره‌های تاریخی، مرکزیت شاه حفظ شد. کارکردهای سیاسی پیکرنگاری درباری همان‌گونه که لیلا دیبا می‌گوید در نتیجه ایجاد روابط سیاسی جدید بوده که به عنوان یکی از پیامدهای جنگ ایران و روس اتفاق افتاد. دیبا می‌گوید: «سنت تبادل تصویر میان پادشاهان اروپایی نیز از قرن شانزدهم تا هجدهم رواج داشت. تنها در دو دهه نخست قرن نوزدهم، بیشتر از پانزده تصویر تکی فتحعلی‌شاه به عنوان هدایای دیپلماتیک به انگلستان، هند، روسیه و فرانسه فرستاده شد . این تصاویر را می‌توان در عین حال معرف نخستین واکنش فرمانروایان ایران نسبت به امکان تسلط نفوذ اروپاییان بر کشور دانست. از سوی دیگر، در این تصاویر گرز سلطنتی و شمشیر در غلاف معرف تهدیدی تلویحی بود و نشان‌ها، یراق‌ها و بازوبندهای مرصع جواهرنشان شاه و تزیینات گران‌بهای سالن، گویای ثروت و تمکن او» (دیبا، ۱۳۷۸: ۴۴۰). در نتیجه این کارکرد سیاسی پیکرنگاری درباری با نوعی بیان استعاری از شکوه هماهنگ شد و در حالی که از دستاوردهای نقاشان فرنگی‌ساز در کاربرد نور و سایه و ژرفنمایی استفاده می‌کرد، آن میل و شوقی که نگارگران پیشین برای بازنمایی هرچه بیشتر رئالیسم داشتند در پیکرنگاری عصر فتحعلی‌شاه به‌طور موقت کنار گذاشته شد. پاکباز می‌گوید: «به رغم بهره‌گیری از اسلوب برجسته‌نمایی، همواره شبیه‌سازی فدای میثاق‌های زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۵۱).

پیکرنگاری درباری در مقایسه با پیکره‌های نسخ خطی و مرقع‌ها یک ویژگی کارکردی مشابه دارد و آن قابلیت جابه‌جایی است. بوم این فرصت را در اختیار نقاشان می‌گذاشت که پیکره‌های بزرگ و با شکوه از شاه و درباریان تصویر کنند و مانند نسخه‌های تکی و مرقع آن‌ها را به نقاط مختلف ببرند. بنابراین پیکرنگاری درباری قابلیت جابه‌جایی را از نسخ خطی به ارث برد، ولی در ابعاد بزرگ‌تر و با شکوه‌تر؛ که با کارکردهای سیاسی آن هم‌خوانی داشت.

در جمع‌بندی این بحث می‌توان گفت آن چهار ویژگی پیکرنگاری پیشین در پیکرنگاری دربار فتحعلی‌شاه به این صورت بازسازی شد: ۱. میل به بازنمایی شکوه سلطنت، جایگزین میل به رئالیسم در چهره‌ها و حرکات شد؛ ۲. مضمون‌های غیرروایی جایگزین مضمون‌های تاریخی شد؛ ۳. کارکرد سیاسی جایگزین کارکردهای تزیینی شد؛ ۴. قابلیت جابه‌جایی حفظ شد، اما در ابعاد بزرگ‌تر و به جهت کارکرد سیاسی آن.

در نهایت این سبک جدید جایگاه خاصی یافت که قطعاً ریشه در سنت‌های گذشته دارد و هر چند از جریان فرنگی‌سازی اسلوب‌هایی را فرا گرفته، همواره اهمیت مفاهیم استعاری درآن، اولویت اصلی بوده است. به طور مثال این موضوع را می‌توان در بازنمایی پیکره فتحعلی‌شاه در حدود سال‌های ۱۲۱۳ تا ۱۲۳۴ ق دید (تصاویر۶تا۹). این نقاشی‌ها را چند هنرمند مختلف کشیده‌اند که نشان‌دهنده اسلوب قراردادی خاصی است. صورت و سیمای فتحعلی‌شاه در این پیکره‌هایی که در ادوار مختلف کشیده شده همواره یکسان و اسلوب زیبایی و شکوه در آن‌ها تکرار شده است. همان‌گونه که نجم‌آبادی توضیح می‌دهد: «تصور از زیبایی در اوایل دوران قاجاریه در ایران (۱۳۰۴-۱۱۷۴ شمسی) عمدتاً فارغ از وجوه جنسیتی بود؛ به عبارت دیگر، زنان و مردان زیبا، با ویژگی‌های بسیار مشابهی از نظر بدنی و چهره به تصویر در می‌آمدند. گاهی تنها وجه تمایز مرد از زن در بازنمایی‌های تصویری، شیوه پوشش سر آن‌ها است» (نجم‌آبادی، ۱۳۹۶: ۳۵).

کارکردهای سیاسی این آثار حتی برخی از دیوارنگاره‌های این دوره را تحت شعاع قرار می‌دهد. مثلا در کاخ نگارستان دیوارنگاره‌ای موجود بوده است به اسم سلام نوروزی که عبدالله‌خان از فتحعلی‌شاه و درباریان کشیده و در آن می‌توان همان استعاره‌های روی بوم با همان حالت‌های ساکن پیکره‌های آن را دید. (تصویر ۶) اما این بازنمایی‌ها علاوه بر توصیف‌های اروپاییان در سفرنامه‌های خود، همچنان کارکرد سیاسی داشته‌اند. برای حل مشکل جابه‌جایی آن، چند نسخه از آن در اندازه کوچک نقاشی و به نقاط مختلف ارسال شده است. آژند در این باره می‌گوید: «...رونگاشتی از آن در سال ۱۳۳۲ق اجرا شده است که از قرار معلوم در وزارت خارجه ایران است. رونگاشت‌های کوچک‌تر دیگری از این نقاشی نیز تهیه شده که یکی از آن‌ها در کتابخانه ایندیا آفیس محفوظ است... فتحعلی‌شاه عظمت و شوکت خود را در این دیوارنگاره به رخ نگارندگان کشیده... شاه رونگاشت‌هایی از آن را همراه دیوان خاقان خود و نسخه *شاهنشاهنامه* صبای کاشانی به عنوان هدیه دیپلماتیک برای سلاطین آن روزگار می‌فرستاد» (آژند، ۱۳۸۵: ۳۴). اما این سنت در عصر محمدشاه دچار گسست می‌شود و عناصری که به‌طور چشمگیری نشان‌دهنده شکوه بوده‌اند از میان می‌روند و تکنیک‌هایی که واقعیت دربار را ثبت می‌کنند کم کم جایگزین آن می‌شوند و در اوایل دوره ناصرالدین‌شاه برای بازنمایی وضعیت دربار تکنیک ثبت واقعیت اهمیتی اساسی پیدا می‌کند.

تصویر ۶. کپی دیوارنگاره عبداللله‌خان معمارباشی، ناشناس، ۱۸۱۵م.
(Diba & Ekhtiar, 1998: 175)

تصویر ۷. فتحعلی‌شاه قاجار، هنرمند: نامعلوم، ۱۲۳۴ ق.
مجموعه صدرالدین آقاخان.
(Diba & Ekhtiar, 1998: 177)

تصویر ۸. فتحعلی‌شاه قاجار، اثر مهرعلی
،۱۲۲۴ق
Piotrovsky & Rogers,)
(2004:154

تصویر ۹. فتحعلی‌شاه، اثر میرزابابا، ۱۲۱۳ ق.
(Diba & Ekhtiar, 1998: 180)

بازنمایی شکوه در فرم بدن

در پیکره‌های موجود از فتحعلی شاه حالتی نمادین در اندام او وجود دارد که یکی از آن، عناصر استعاری برای شکوه شاه است. حالت دست‌های او که بیشتر به سمت کمر یا پا خم شده است و دستی دیگر که معمولاً وسیله‌ای در اختیار دارد؛ این عنصر مهم شاه را با ابهت یک قهرمان و به همراه شکوه شاهانه‌اش بازنمایی می‌کند (تصاویر۶-۹). این حالت دست‌ها را می‌توان در پیکره‌های قدیمی‌تر که از شاهان کشیده شده هم دید؛ به طور مثال دیوارنگاری‌های کاخ چهل‌ستون در دو تصویری که از شاهان ایرانی در ملاقات‌های سیاسی کشیده شده، با ابهت چشمگیری در مقابل پادشاه دولت‌های بیگانه تصویر شده‌اند و همین فرم بدن در آن‌ها تکرار شده است (تصویر ۱ و ۳). یا مثلاً در نسخه‌ای از جهانگشای نادری که منسوب به محمدعلی بیک نقاش‌باشی و حدوداً ۵۸ سال قبل‌تر از نقاشی مهرعلی از فتحعلی‌شاه تصویر شده است، نادرشاه، سردار نامی و فاتح هندوستان در سال ۱۱۷۰ق با همان هیبتی بازنمایی شده که فتحعلی‌شاه، شاه مغلوب در جنگ با سپاه روسیه در سال ۱۲۲۸ق؛ یعنی همان سالی که قرارداد گلستان منعقد می‌شود و رسماً جنگ ده‌ساله ایران و روس با شکست ایران پایان می‌یابد. در تصاویر دیگر از نادرشاه (تصویر ۱۰) و عباس میرزا (تصویر ۱۱) همین حالت استعاری دیده می‌شود.

در فضای بصری دیوارنگاره‌هایی که در چهل‌ستون وجود دارد، پاسخی به استعاره شکوه وجود دارد. پادشاهان دولت‌های دیگر و هیئت‌های سیاسی آنان در مقابل شاه دستان بسته دارند، یا دست‌های آن‌ها روی زانو است (تصاویر۱ و ۳)؛ فقط ندر محمدخان، پادشاه ترکستان، همچون شاهان دست به کمر زده که هنرمند آن را به‌طور کامل بازنمایی نکرده و به نوعی آن را به وسیله بدن وزیر پیر دربار ترکستان پوشانده است. خود وزیر با خشوع تمام دست‌های خود را جمع کرده و مقابل شاه‌عباس دوم که هم قوی هیکل‌تر است و هم خنجرش را با دست دیگر گرفته به زمین چشم دوخته، اما دست‌های ندرمحمد خان در نهایت در جیب ردایش رفته و بازنمایی ابهت شاهانه آن با ترفندهایی پوشیده شده تا شاه ایرانی بیش از هر پیکره‌ای بدرخشد (تصویر۳). علاوه بر این برخی از وزیران ایرانی هم با همان حالت شاه‌عباس دوم، شکوه خود را به رخ هیئت ترکستان کشیده‌اند. در دیوارنگاره کاخ نگارستان که عبدالله‌خان تصویر کرد و پیش از این بدان اشاره کردیم، همین بازنمایی وجود دارد. این دیوارنگاره اکنون از بین رفته، ولی قسمتی از آن را یک عکاس ناشناس

تصویر۱۰. شمایل نادرشاه، اثر محمدرضا هندی، اصفهان، ۱۷۴۰م، (ibid: 139)

تصویر۱۱. عباس‌میرزا. هنرمند: نامعلوم (منسوب به الله وردی افشار)، ۱۲۳۵ق، موزه آرمیتاژ، (Piotrovsky & Rogers, 2004:146)

تصویربرداری کرده که در موزه بروکلین وجود دارد. در مرکز این تصویر فتحعلی‌شاه روی تخت نشسته و با همان حالت استعاری، یک دست خود را برای لمس شال کشمیری خم کرده و با دست دیگرش خنجر را نگه داشته؛ برخی از شاهزادگان هم همان حالت را دارند، ولی شاهزادگانی که دورتر هستند و اهمیت سیاسی کمتری دارند دست‌های خود را همچون پیکره‌های ثانوی کاخ چهل‌ستون جمع کرده‌اند. در نسخه رونگاشت از این دیوارنگاره مشاهده می‌شود که فقط فتحعلی‌شاه این ژست را دارد و باقی شاهزادگان قریب به اتفاق همه در شمایل پیکره ثانوی بازنمایی شده‌اند. بین آن‌ها فقط سفرا و ژنرال‌های اروپایی متفاوت‌اند، اما حالت پیکره آن‌ها شاهانه نیست و پیکره‌ای ثانوی محسوب می‌شوند (تصویر۶). بنابراین بازنمایی فرم بدن، از عناصر مهم و البته سنتی است که هم در بازنمایی شکوه شاهانه و هم در بازنمایی پیکره‌های ثانوی نقش مهمی دارد و مکرراً در نقاشی ایرانی تا عصر فتحعلی‌شاه تکرار شده و در پیکرنگاری درباری به اوج خودش رسیده، به‌طوری که این تک‌پیکره‌های درباری، جایی برای نمایش پیکره ثانوی ندارند و فقط تصویر تامی از شکوه شاهانه نمایش می‌دهند.

در بخش بعدی نشان داده خواهد شد که در پیکره‌های بازنمایی شده از دو شاه بعدی، این زبان استعاری جای خود را به فرم‌های واقع‌گرایانه می‌دهد.

گسست در پیکرنگاری درباری و پیامد آن

تکنیک‌های جدید رئالیستی پیش از آنکه هنرمندان در اروپا آموزش ببینند یا به واسطه استعداد کمال‌الملک و فناوری‌های جدید چاپ و عکس گسترش بیابد، در نگارگری درباری خود را نشان داده بود. به طور مثال تصویری که صنیع الملک در سال ۱۲۶۰ق از محمدشاه نقاشی کرده (تصویر۱۲)؛ چهره شاه به صورتی صوفی‌مسلک نقش شده است. همچنین چون در ماجرای هرات از انگلیسی‌ها شکست خورده بود، با حالتی سرد و خسته کشیده شده و فرم بدن و دست‌ها از استعاره شکوه عاری است. سلاحی که پیش از این نماد قدرت بود و از دست شاهان جدا نمی‌شد به‌صورت ظاهری بر کمر محمدشاه قرار گرفته و دستان او به سمت داخل و با بی‌خیالی بازنمایی شده. به همین ترتیب حالت نشستن او روی صندلی طوری بازنمایی شده که هر شخص دیگری هم روی صندلی بنشیند، احتمالاً همین حالت را اختیار می‌کند؛ به طور مثال می‌توان به عکسی اشاره کرد که حدوداً بیست سال بعد ناصرالدین‌شاه از غلام خود گرفته (تصویر۱۳). حالت نشستن این غلام تقریباً همان حالتی است که محمدشاه سابقا داشته است. اگر این تصویر با نقاشی عباس‌میرزا (تصویر ۱۱) مقایسه شود، تفاوت آشکار نگارگری عصر محمدشاه با دوره‌های پیش از خود کاملا آشکار می‌شود. تفاوتی که پیش از این در پیکره شاهانه و پیکره ثانوی بود، از بین

رفته است. نکته مهم این است که صنیع‌الملک این نقاشی را زمانی کشید که هنوز به اروپا نرفته بود و لقب صنیع‌الملکی نداشت (Amanat, 2011:5-15) و آموزش‌های او در همان سنت پیکرنگاری پیشین بود. در یک پیکره دیگر از محمدشاه که هنرمند دیگر یعنی محمدحسن افشار سه سال بعد در سال ۱۲۶۳ق از محمدشاه کشیده (تصویر ۱۴) باز هم همان بازنمایی رئالیستی دیده می‌شود، هر چند ویژگی‌های لباس او همان تجملات پیشین را دارد ولی دست‌ها و فرم بدنش شکوه سابق را ندارد و سلاح باز هم به حالت صوری به بدن او آویخته شده است. در این تصویر روی سینه محمدشاه یک آویز قرار دارد که چهره فتحعلی‌شاه با ریش بلند و تاج کیانی تصویر شده است؛ این عنصر از جمله آن عناصر استعاری در پیکرنگاری درباری دوره فتحعلی‌شاه است. محمدحسن افشار با طراحی این تصویر کوچک از شاه پیشین نشان می‌دهد در کدام سنت تربیت شده ولی در بازنمایی محمدشاه عامدانه از آن‌ها استفاده نمی‌کند. هنرمندان دریافتند که زمان استفاده از تکنیک جدید فرا رسیده است. این تغییر تکنیک از بازنمایی شکوه به سمت ثبت واقعیت صرفاً تلاشی برای جذب اسلوب نقاشی اروپایی، همانند فرنگی‌سازان، نیست بلکه یک گسست در سبک پیکرنگاری درباری است. بازنمایی شاه در پیکرنگاری درباری به اسلوب ثابتی رسیده بود و هنرمندان نیازی به زیبایی‌شناسی جدید یا تجربه اسلوب اروپایی نداشتند. این گسست را فقط می‌توان در درون یک گفتمان درک کرد. نجم‌آبادی به نقل از کاترین بابایان می‌گوید: «این تغییر، آن‌گونه که معمولاً تصور می‌شود، صرفاً دگرگونی در سبک نقاشی‌ای که متأثر از مکاتب اروپا باشد، نبود؛ بلکه تغییری در جهان‌بینی بود» (نجم آبادی، ۱۳۹۶: ۱۰۷). تکنیک ثبت واقعیت در بازنمایی شاه در ارتباط با نوعی تغییر فضا در حوزه‌های مختلف بود که هدف آن افزایش آگاهی از طریق ثبت چیزها بود. این تکنیک، تکنولوژی ثبت را در عرصه‌های مختلف تولید و بازتولید می‌کرد و در عین حال نیروی خود را از آن می‌گرفت. برای تبیین این امر می‌توان تأثیراتی را که نگارگری درباری عصر فتحعلی‌شاه از دستاوردهای فرنگی‌سازی برده بود ارزیابی کرد. آن‌گونه که بحث شد پیکرنگاری درباری میل رئالیستی در فرنگی‌سازی را کنار گذاشته بود و میل به بازنمایی شکوه شاهانه را از هنرهای پیشین جذب کرده بود. مثلاً می‌توان به نگاره‌ای از علیقلی جبادار (تصویر ۱۵) اشاره کرد که شاه‌سلیمان و درباریان را کشیده است. این اثر و یکی از نخستین آثار فرنگی‌سازی است که هم میل به بازنمایی رئالیستی در حالات و چهره‌ها دارد (ویژگی اصلی فرنگی‌سازی) و هم از عناصر استعاری شکوه شاهانه استفاده کرده. فرم بدن شاه بر شکوه او تأکید دارد و فرم بدن‌های درباریان بیان استعاری بر نقش ثانوی آن‌ها است. این اثر زمانی که با دیوارنگاره عبدالله‌خان (تصویر ۶) مقایسه شود نشان می‌دهد آنچه پیکرنگاری درباری از هنرهای گذشته بیش از هر عنصری به ارث برده تکنیک‌های بازنمایی شکوه بوده نه میل به رئالیسم. اما میل جدید به رئالیسم در دربار محمدشاه، هم ریشه در پیکرنگاری دوره فتحعلی‌شاه دارد و هم در تضاد با آن است. پیکرنگاری جدید ویژگی کارکرد سیاسی را به ارث برده؛ ولی متناسب با اهداف سیاسی خودش که در راستای ثبت تصویر واقعی از دربار بود. تضاد پیکرنگاری جدید با پیکرنگاری سابق در بازنمایی شکوه بود که به همین دلیل گسست را رقم زد، زیرا بازنمایی ایده‌آلیستی عنصر مرکزی نگارگری ایرانی بود و در پیکرنگاری درباری خودش را در قالب شکوه شاه نمایان می‌کرد و طرد کردن این عنصر به معنی طرد کردن کل پیوند با تاریخ نگارگری و ایجاد یک گسست ریشه‌ای بود. در نتیجه این میل رئالیستی به ثبت را باید در کنار عناصر گفتمانی دیگر درک کرد که همه به منزله تکنیک‌های قدرت ـ ثبت عمل می‌کردند. تکنیک‌هایی مثل ثبت وقایع‌نگارانه تاریخ؛ ثبت خاطره‌نویسی؛ ثبت و آرشیو گزارش‌های سیاسی؛ استفاده از عکاسی پیکره برای نقاشی کردن؛ گسترش روزنامه برای ثبت وقایع و در نهایت بهره‌مندی روزنامه از تصویر، که همگی با هدف آگاهی ترویج و گسترش داده می‌شدند. از این جهت میل به ثبت رئالیستی در پیکرنگاری درباری اساساً متفاوت با اندیشه‌های فرنگی‌سازی و ذوق‌زدگی آن‌ها برای یادگیری ژرف‌نمایی است. این گسست بیشتر خبر از اهمیت ثبت

در حوزه سیاسی می‌دهد و زمانی که در کنار تکنیک‌های ثبت در حوزه‌های دیگر (گسترش کتب وقایع‌نویسی، سفرنامه‌نویسی، روزنامه‌های تصویری، آرشیو متون و غیره) قرار داده شود، در مجموع می‌توان آن را به عنوان بخشی از تکنولوژی قدرت ـ ثبت درک کرد.

این گسست در فهم از تصویر شاه و دربار را می‌توان در مقایسه عملکرد دو شرق‌شناس اروپایی که یکی در عصر فتحعلی‌شاه و دیگری در عصر محمدشاه به ایران آمدند، به‌طور واضح دید و بررسی آن می‌تواند در فهم فرهنگ بصری به ما کمک کند. اولین شرق‌شناس رابرت کرپورتر[۳] دیپلمات و نقاش انگلیسی است. آژند برخورد دربار فتحعلی‌شاه با او را این‌گونه شرح می‌دهد: «عباس‌میرزا در سال ۱۲۳۳ق بنا به در خواست رابرت کرپورتر...او را به قصر سلیمانیه برد تا این تابلوها[ی دیواری] را به او نشان دهد و شوکت پدرانش را به رخ او بکشد. با اینکه عباس‌میرزا از این نقاشی‌ها تعریف می‌کند، ولی در نظر کرپورتر بسیار خشن و خام و خشک بوده اند» (آژند، ۱۳۸۵: ۳۵ و ۳۶). کرپورتر پس از اینکه به دربار تهران و نزد فتحعلی‌شاه می‌رود یک پیکره از او نقاشی می‌کند که هرچند به‌دست یک هنرمند اروپایی نقاشی شده، همان عناصر استعاری شکوه ایرانی بر آن چیره شده است. تاج کیانی و ریش بلند، کمرباریک، خنجر آماده و از همه مهم‌تر همان فرم بدن در بازنمایی شکوه که وجه اصلی شکوه پیکره شاه از پیکره‌های ثانوی بود، اینجا هم پیدا می‌شود و نشان دهنده این است که فرهنگ بصری در حوزه سیاسی تا چه حد به بازنمایی شکوه دربار اهمیت می‌داده و از این ارزش‌های زیباشناختی دست نمی‌کشیده است. مشابه همین تصویر در برخی دیگر از سفرنامه‌ها دیده شده (نفیسی، ۱۳۸۳: ۲۱۴) که با همان ویژگی‌ها بازنمایی شده است. این اتفاق کوچک زمانی که با اتفاقی مشابه در دوره محمدشاه مقایسه شود نکات مهمی را نشان می‌دهد. شرق‌شناس دوم کلنل کلمباری[۴] ایتالیایی است که در سال ۱۲۴۹ق به ایران سفر کرده بود. او هم در امور نظامی و هم در نقاشی سررشته داشت. این شرق‌شناس تصاویر بسیاری به شیوه رئالیستی از اماکن مختلف ایران نقاشی و در کتاب سفرنامه خود منتشر کرد. محمدشاه جذب آثار او می‌شود، چون اکثراً در راستای ثبت واقعیت ایران بود؛ بنابراین در سال ۱۲۵۳ق دستور استخدام او را صادر می‌کند و برای او حقوق مشخصی تعیین می‌شود. در بخشی از فرمان استخدام او آمده است: «مهندس فرنگی در فن نقاشی و مهندسی کمال مهارت و استادی دارد. استادی است کامل و نقاشی است قابل، مصنوعات او که به نظر مهر اثر اشرف والا رسید مستحسن و مقبول نظر مبارک گشته». (تورنتن، ۱۳۷۵: ۳۸).

کلمباری هم از شاه دوران خودش نقاشی کشیده است. او ادعا کرده بود به دنبال تلفیق سبک ایرانی با سبک اروپایی بوده، اما در مقایسه با نقاشی کرپورتر متوجه می‌شویم که وجه رئالیستی در نقاشی او بر عناصر استعاری ایرانی رجحان دارد. چهره اخموی محمدشاه، البسه‌ها و حتی فرم بدن شاه هیچ شکوهی را بازنمایی نمی‌کند و بیشتر نشان‌دهنده علاقه دربار به ثبت واقعیت است. این گسست حتی منطق بازنمایی برخی از نقاشان اروپایی در دو زمان مختلف را دچار دگرگونی کرده بود.

در گفتمان وقایع‌نگاری می‌توان روزنامه *وقایع اتفاقیه* را نام برد که نشانی برای میل به ثبت اطلاعات در حوزه سیاسی بود و صراحتا با هدف افزودن «آگاهی دولت و ملت» منتشر می‌شد (آدمیت، ۱۳۶۲: ۳۷۲)؛ اما در بخش روزنامه‌های بصری، *روزنامه دولت علیه ایران* را می‌توان گواهی برای میل دربار به «ثبت واقعیت»های سیاسی خود دانست. این روزنامه اولین روزنامه مصور ایران بود و قرار بود در هر شماره علاوه بر شرح وقایع، «تک‌چهره‌هایی از شاهزادگان و اشراف» تصویر شود (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۵۲ و۵۳). ثبت چهره عکس‌گونه درباریان در روزنامه به همراه شرح وقایعی از آن‌ها و همچنین نام روزنامه نشان‌دهنده این موضع‌گیری جدید در دربار پادشاهی است. «ثبت واقعیت» سیاسی به عنوان تکنیک جدید در کنار «ثبت اطلاعات»، در روزنامه جدید اجرا شد. بنابراین پیش از هر چیز این تکنیک‌های قدرت و گفتمان وقایع‌نگاری بود که عمل هنرمند و دربار را به سوی رئالیسم پیش برد و در پیکرنگاری درباری گسست به‌وجود آورد. این روابط بود که نقش جدید برای هنرمندان تعیین کرده بود. نوع

تصویر۱۲. محمدشاه قاجار، اثر صنیع‌الملک، ۱۲۶۰ق (ذکا،۱۳۸۲ : ۸۲)

تصویر۱۳. اقا جوهر، عکس از ناصرالدین‌شاه، ۱۲۸۲ق، (سمسار،۱۳۹۰: ۱۹۱)

تصویر۱۴. محمدشاه قاجار، اثر محمد حسن افشار، ۱۲۶۳ق (منبع: Wikipedia)

جدید از هنرمند که بر خلاف گذشته، هدف او ثبت وقایع است، در این لحظه متولد شد و جایگاه جدیدی پیدا کرد. پیش از اینکه دارالفنون به آموزش هنرمندان رئالیست بپردازد و پیش از آنکه کمال‌الملک استعداد خود را نشان دهد، فرهنگ بصری ایران، رئالیستی شده بود و ارزش‌های ایده‌آلیستی که در تاریخ نگارگری ایران اهمیت بالایی داشت، در روابط قدرت وقت ناکارآمد تلقی شد.

رابطه گفتمان وقایع‌نگاری و پیکرنگاری درباری

فوکو در خصوص چگونگی ارتباط گفتمان با عناصر تشکیل‌دهنده آن می‌نویسد: «در صورتی که بتوانیم یک قاعده‌مندی را میان ابژه‌ها، انواع گزاره‌پردازی‌ها، مفاهیم و انتخاب درون‌مایه‌ها تعریف کنیم... بنابر قرارداد خواهیم گفت با یک شکل‌گیری گفتمانی سروکار داریم» (فوکو، ۱۳۹۲: ۵۹). بنابراین گفتمان است که به عنوان یک کردار میان همه این عناصر مختلف منظومه‌ای از روابط برقرار می‌کند. براساس این توصیف فوکو از عناصر تشکیل‌دهنده گفتمان، تحولات ذکرشده در پیکرنگاری درباری را در ارتباط با گفتمان وقایع‌نگاری قرار می‌دهیم تا نقش این گرایش را به عنوان تکنیک قدرت بررسی کنیم. درون گفتمان وقایع‌نگاری، تکنیک‌های متنوعی در حوزه‌های مختلف دیده می‌شود که قاعده اصلی آن‌ها گرایش به ثبت واقعیت و اطلاعات است. به‌طور مثال به روایت مورخان، اولین سیستم‌های گزارش‌نویسی، ثبت و آرشیوسازی اسناد و اطلاعات سیاسی، در حوزه بروکراسی دولتی، در همان دوره راه‌اندازی شد، اولین روزنامه‌ها با هدف ثبت وقایع تاسیس شدند که در همان دوره عنصری مهم در ثبت واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی محسوب می‌شدند. اولین سرشماری‌ها و ثبت اطلاعات شهری نیز در همین زمان اهمیت بالایی پیدا کرد (آدمیت، ۱۳۶۲).

جز حوزه‌های سیاسی و اجتماعی می‌توان به حوزه تاریخ‌نویسی اشاره کرد که به‌طور بی‌سابقه‌ای کتاب‌های وقایع‌نویسی و سفرنامه‌نویسی اطلاعات وسیعی از اتفاقات روزانه نویسنده، حوادث و مناطق جغرافیایی را ثبت می‌کردند. آنچه اهمیت دارد این است که تکنیک‌های ذکرشده غالباً از نوشتار برای ثبت واقعیت استفاده می‌کردند. تقریباً با کمی تأخیر نسبت به این تکنیک‌های نوشتاری، و قبل از رواج عکاسی و نقاشی رئالیستی در آن دوره، پیکرنگاری درباری به‌صورت آهسته زبان استعاری را کنار گذاشت و به سمت نوعی واقع‌گرایی گرایش پیدا کرد. این نوع پیکرنگاری میل داشت که پیکره‌ها را به واقعیت ظاهری آن‌ها نزدیک کند. این گرایش همچون تکنیک‌های ذکرشده بود؛ با این تفاوت که از زبان تصویر برای این عمل استفاده می‌کرد. به عبارت دیگر، خود را به عنوان عنصری جدید در کنار تکنیک‌های قدرت قرار داد که منظومه گفتمانی را شکل داد، به‌طوری که ثبت واقع‌گرایانه هر چیز را به‌مثابه راهی برای آگاهی از آن چیز تلقی می‌کرد. ادعای

تصویر۱۵. تصویری در یک مرقع (مرقوم علیقلی جبادار): شاه‌سلیمان، درباریان و نوازندگان، احتمالاً اصفهان، حدود ۱۰۷۵ق. (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۳۹)

این پژوهش این است که گفتمان ثبت‌گرایانه ابتدا از طریق پیکرنگاری حوزه هنر را متأثر کرد. درست پس از این بود که راه برای عکاسی و نقاشی رئالیستی در دوره قاجار هموار شد. تکنیک عکاسی و نقاشی رئالیستی به دلیل نزدیکی زیاد به گفتمان ثبت‌گرایانه عمیقاً حمایت و تا چندین سده جانشین نگارگری ایرانی شدند. تکنیک‌های ذکرشده که ابتدا مبتنی بر نوشتار بودند، بعد از این گسست، از تصویر نیز برای ثبت دقیق‌تر اطلاعات بهره بردند؛ به‌طور مثال می‌توان به روزنامه‌ها یا سفرنامه‌های تصویری اشاره کرد که یا از نقاشی رئالیستی بهره می‌بردند یا از دوربین عکاسی. در مقابل چشم نقاش و لنز دوربین، شاه هیچ تفاوتی با دیگر اشخاص جامعه نداشت، چون آنچه اهمیت داشت نزدیک بودن بازنمایی به واقعیت ظاهری بود.

نتیجه‌گیری

با بررسی آثار قبل از دوره محمدشاه، قاعده خاصی در بازنمایی حالت بدن و شکوه شاهانه دیده شد که از نقاشی‌های دیواری کاخ چهل‌ستون به بعد با نوعی رئالیسم مخصوص به فرنگی‌سازی همراه بوده است. این اسلوب بازنمایی در دوره فتحعلی‌شاه یکسره استعاری می‌شود و رئالیسم فرنگی‌سازی در آن به پایین‌ترین حد ممکن می‌رسد. اما در عصر محمدشاه و پیش از اینکه صنیع‌الملک به اروپا برود رئالیسم تبدیل به اصلی‌ترین قاعده برای بازنمایی واقعیت‌های سیاسی می‌شود و زبان استعاری که از ویژگی‌های اصلی نگارگری ایرانی است بسیار کمرنگ می‌شود. به عبارت دیگر زبان تماماً استعاری در فاصله‌ای نسبتاً کوتاه جای خود را به زبان تماماً واقع‌گرایانه می‌دهد و گسست در پیکرنگاری را پدید می‌آورد که در حقیقت آخرین گسست در نگارگری ایرانی است. اما این گسست صرفاً دلیل تغییر در فضای هنری و اسلوب‌های آن نیست، بلکه آن را در ارتباط با گفتمان وقایع‌نگاری و تمام تکنیک‌های ثبت‌گرایانه دیگر، که در همان زمان در عرصه‌های مختلف از جمله تاریخ و سیاست به‌وجود آمده بود، می‌توان دید. همچنین قابل مشاهده است که چگونه این گسست هم در نتیجه این گفتمان است هم این گفتمان را بازتولید می‌کند و به عنوان تکنیک قدرت در این گفتمان روی عمل هنرمندان و سلیقه زیبایی‌شناسی دربار اعمال نیرو می‌کند و از آن برای ثبت واقعیت استفاده می‌کند.

در این پژوهش، هدف اول آن بود که ارتباط گرایش رئالیستی در پیکرنگاری درباری با گفتمان اجتماعی آن دوره تحلیل و سپس پیامد آن در فرهنگ بصری ارزیابی شود. بنابراین، بخشی از آثار هنری تولیدشده در سبک پیکرنگاری درباری ارزیابی و کوشش شد که با استفاده از اندیشه‌های میشل فوکو پیرامون مفهوم قدرت و ویژگی مولد و سازنده آن، نقش این گسست نشان داده شود. همان‌گونه که فوکو معتقد است، تکنیک‌های قدرت به صورت نقطه‌ای در حوزه‌های به ظاهر متفاوت عمل می‌کنند، تا در نهایت گفتمانی را پدید آورند که بر حوزه‌های مختلف دیگر اعمال نیرو کنند. در این پژوهش نیز گرایش‌های واقع‌گرایانه در پیکرنگاری درباری عصر محمدشاه به مثابه تکنیکی از شبکه قدرت تفسیر شد تا ارتباط آن با گفتمان اجتماعی تحلیل شود. درون این گفتمان مجموعه‌ای از تکنیک‌های مختلف وجود داشت که در حوزه‌های مختلف اطلاعات و وقایع را ثبت

می‌کردند و هدف آن‌ها از این کار افزایش آگاهی بود. این تکنیک‌ها (گزارش‌نویسی دولتی، آرشیوسازی اسناد، ثبت اطلاعات شهری و جمعیتی، روزنامه وقایع اتفاقیه، گسترش تاریخ‌نویسی به سبک وقایع‌نگاری، سفرنامه‌نویسی و غیره) صرفاً از نوشتار برای این امر بهره می‌بردند. اما با به‌وجود آمدن گسست در پیکرنگاری درباری و گرایش آن به واقع‌گرایی، از تصویر نیز همچون نوشتار برای ثبت واقعیت ظاهری چیزها استفاده شد و گفتمان وقایع‌نگاری را در حوزه هنر بازتولید کرد؛ بنابراین در مقام یک تکنیک قدرت در منظومه گفتمان وقایع‌نگاری قرار گرفت. پس از آن که پیکرنگاری زبان استعاری در بازنمایی را به‌آرامی رها کرد و به سمت بازنمایی رئالیستی سوق پیدا کرد، زمینه جذب تکنیک‌های عکاسی و نقاشی رئالیستی اروپایی هم فراهم شد. بنابراین بر اساس تعریف فوکو از تکنیک قدرت که آن را مولد نقطه‌ای و بازتولیدکننده یک گفتمان می‌داند، گرایش‌های واقع‌گرایانه در پیکرنگاری درباری یک تکنیک قدرت است که به صورت نقطه‌ای در حوزه هنر، گفتمان وقایع‌نگاری را بازتولید می‌کند.

بنابراین در پاسخ به این پرسش که گرایش رئالیستی در پیکرنگاری درباری در ارتباط با چه گفتمان اجتماعی به وجود آمد؛ می‌توان این‌گونه پاسخ داد که این گرایش در ارتباط با گفتمان وقایع‌نگاری به‌وجود آمد. گفتمانی که خود نتیجه عملکرد تکنیک‌های قدرت در حوزه‌های مختلف بود، به‌طوری که همه آن‌ها با هدف ثبت دقیق اطلاعات و واقعیت‌ها به کار گرفته می‌شدند که صرفا مبتنی بر نوشتار بودند. ولی گسست در پیکرنگاری درباری و به‌وجود آمدن گرایش رئالیستی در آن، حوزه هنرهای تجسمی را هم به این گفتمان اجتماعی وصل کرد و همین‌طور از تصویر همچون نوشتار برای ثبت واقعیت استفاده شد.

در پاسخ به این پرسش که پیامد این گسست در فرهنگ بصری ایران چه بوده است؛ باید گفت پس از به وجود آمدن گسست و پدیدار شدن گرایش رئالیستی در پیکرنگاری درباری علاوه بر بازتولید گفتمان وقایع‌نگاری در حوزه هنر می‌توان به این اشاره کرد که تکنیک‌هایی که تا پیش از این صرفاً مبتنی بر نوشتار بودند، از نقاشی‌های عکس‌گونه هم برای ثبت اطلاعات استفاده کردند. این امر فرهنگ بصری ایران را عمیقاً به سمت رئالیسم سوق داد و زمینه جذب عکاسی و نقاشی رئالیستی فراهم شد. زیرا این تکنیک‌ها کارکرد مشابهی با گفتمان وقایع‌نگاری داشتند.

پی‌نوشت‌ها

1. Michel Foucault
2. Basil Gray
3. Robert Ker Porter
4. F. Colombari

کتابنامه

آدمیت، فریدون. (۱۳۶۲)، *امیرکبیر و ایران (چاپ هفتم)*، تهران: انتشارت خوارزمی.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵)، دیوارنگاری در دوره قاجار، مجله *مطالعات هنرهای تجسمی*، ش۲۵، صص ۳۴ تا ۴۱.

اسکارچیا، جیان روبر. (۱۳۷۶)، *هنر صفوی، زند،قاجار*. ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.

افشارمهاجر، کامران. (۱۳۸۴)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۹۰)، *امیرکبیر: برآمدن، زندگی*، صدارت و فرجام کار میرزاتقی‌خان امیرکبیر، تهران: انتشارات نگاه.

پاکباز، رویین. (۱۳۷۹)، *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*، تهران: انتشارات زرین وسیمین.

ـــــــ . (۱۳۷۸)، *دایره‌المعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک)*، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

تورنتن، لین. (۱۳۷۵)، *تصاویری از ایران (سفر کلنل ف. کلمباری به دربار شاه ایران) ۱۲۴۹ تا ۱۲۶۵ هجری قمری*. ترجمه مینا نوایی، تهران: دفترپژوهش‌های فرهنگی.

جونز، هارفورد. (۱۳۹۵)، *گزارشی از دربار ایران (سال‌های۱۸۰۷-۱۸۱۱)*. ترجمه سید عبدالحسین رئیس‌السادات. تهران: انتشارات امیرکبیر.

دل‌زنده، سیامک. (۱۳۹۵)، *تحولات تصویری هنر ایران*، تهران: چاپ و نشر نظر.

دیبا، لیلا. (۱۳۷۸)، تصویرقدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۷۳۴-۱۸۸۵) مجله *ایران‌نامه*، ش۶۷، صص۴۲۳ـ ۴۵۲.

ذکاء، یحیی. (۱۳۸۲)، *زندگی و آثار استاد صنیع الملک*. تهران، مرکزنشردانشگاهی (نشر سمت)؛ سازمان میراث فرهنگی کشور.

ژوبر، پ. آ. (۱۳۲۲)، *مسافرت به ارمنستان و ایران*، ترجمه محمود هدایت، تهران: چاپخانه تابان.

سمسار، محمدحسن؛ سرائیان، فاطمه. (۱۳۹۰)، *کاخ گلستان*، آلبوم خانه، تهران: کتاب آبان.

شمیم، علی‌اصغر. (۱۳۷۹)، *ایران در دوره سلطنت قاجار: قرن سیزدهم و نیمه اول قرن چهاردهم*، تهران: انتشارات زریاب.

فوکو، میشل. (۱۳۸۳)، *اراده به دانستن*، ترجمه نیکوسرخوش؛ افشین جهاندیده. تهران: نشرنی.

ـــــــ . (۱۳۸۹)، *تئاترفلسفه*، ترجمه نیکوسرخوش؛ افشین جهاندیده. تهران: نشرنی.

ـــــــ . (۱۳۷۸)، *مراقبت و تنبیه*، ترجمه نیکوسرخوش؛ افشین جهاندیده، تهران: نشرنی.

ـــــــ . (۱۳۹۲)، *دیرینه‌شناسی دانش*، ترجمه نیکوسرخوش؛ افشین جهاندیده. تهران: نشرنی.

گاردان، آلفرد دو. (۱۳۶۲)، *ماموریت ژنرال گاردان در ایران (چاپ دوم)*. ترجمه عباس اقبال‌آشتیانی، تهران: انتشارات نگاه.

گری، بازل. (۱۳۸۳)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه عربعلی شروه، تهران: نشردنیای نو.

مینوی، مجتبی. (۱۳۳۲)، *اولین کاروان معرفت*، نشریه یغما، ش ۶۲. صص ۱۸۱ ـ ۱۸۵.

نجم‌آبادی، افسانه. (۱۳۹۶)، *زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش: نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیته ایرانی*، ترجمه آتنا کامل، ایمان واقفی، تهران: نشرنیسا.

نفیسی، سعید. (۱۳۸۳)، *تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دوره معاصر*، تهران: نشر اهورا.

Amanat, Abbas. (2011), Court patronage and public space, Abu l-Hasan Sani ol-Mulk and the art of Persianizing the Other in Qajar Iran, in court cultures in the Muslim world, Eds. Albert Fuess and Jan-peter Hartung, London: Routledge.

Diba, Leyla.s & Ekhtiar, Maryam. (1998), Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925. Brooklyn, New York: I. B. Tauris Publishers in association with Brooklyn Museum of Art.

Foucault, Michel. (2007), In Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography, edited by Jeremy W. Crampton and Stuart Elden. Routledge press.

Piotrovsky, M. B. & Rogers, J. M. (2004), Heaven on Earth: Art from Islamic Lands; Work from The State Hermitage Museum and the Khalili Collection. New York: Prestel Pub.