

ژانر نقاشی مکان‌نگار (امر هنری) در اواخر قاجار و اوایل پهلوی و رابطه آن با گفتمان ناسیونالیسم

(امر سیاسی) تحلیلی مبتنی بر مفاهیم «میانجی» و «کلیت» در روش نظری لوکاج*

خیزران اسماعیل‌زاده**

پریسا شادقزوینی***

چکیده

یکی از ویژگی‌های نقاشی در سال‌های پایانی عصر قاجار و نخستین سال‌های عصر پهلوی گرایش به منظره‌نگاری و ابنیه‌نگاری (که در اینجا مکان‌نگاری نام گرفته) به‌عنوان موضوع کار است. این مقاله قصد دارد تا ارتباط رواج این موضوع در نقاشی را به‌عنوان امری جزئی، ذیل سیطره گفتمان کلی ناسیونالیسم به‌عنوان کلیت تبیین کند. برای مستدل کردن این ایده و توضیح رابطه بین این دو، از روش نظری ارتباط میان «کلیت» و «میانجی»‌های لوکاج استفاده می‌شود.

مقاله گفتمان ناسیونالیسم را به‌عنوان یک کلیت در نظر می‌گیرد. برای توضیح ارتباط میان این کل، با جزء نقاشی مکان‌نگار (به‌عنوان یک ژانر در نقاشی)، ابتدا دو گفتمان خردتر را به‌عنوان میانجی میان گفتمان ناسیونالیسم و نقاشی مکان‌نگار نظر قرار می‌دهد: نخست رواج تاریخ‌نگاری مبتنی بر دانش باستان‌شناسی و دوم تجدد بومی زمینه‌ساز این تاریخ‌نگاری. سپس در گام بعدی روش‌های تصویری تازه‌وارد زمانه را در سفرنامه‌ها به‌عنوان میانجی دیگر در نظر می‌گیرد. در آخر دو کتاب *نامه خسروان* و *آثار عجم* به‌عنوان میانجی‌های کوچک‌تر این حلقه و محل تلاقی گرایش‌های ناسیونالیستی در تاریخ‌نگاری و روش‌های تازه نقاشی مورد توجه قرار می‌دهد تا به این نتیجه برسد که رواج مکان‌نگاری در نقاشی اواخر قاجار و اوایل پهلوی و مشخصاً در کار کمال‌الملک و شاگردانش بر بستری فرهنگی-سیاسی و درون منظومه‌ای از روابط به هم پیوسته رخ داده است.

فرض مقاله بر این است که تألیف دو کتاب *نامه خسروان* تألیف جلال‌الدین میرزا و *آثار عجم* نوشته فرصت شیرازی و تألیف و انتشار تعداد زیادی از «سفرنامه»‌های غربیان درباره ایران، به لحاظ موضوع خود: «شناخت ایران» مبتنی بر تدوین تاریخ و مستندات جدید باستان‌شناسانه، می‌توانند به‌عنوان «میانجی»‌های نهایی فرض شوند که درون کلیتی به نام ناسیونالیسم، قادراند نشان دهند توجه نقاشان به موضوع وطن و مناظر آن تنها تبعیت از یک ژانر مرسوم در نقاشی نیست. به عبارت دیگر مسیر گذار از ناسیونالیسم تا نقاشی منظره و بنا توسط این میانجی‌ها قابل درک است.

کلید واژه‌ها: کلیت، گفتمان، مکان‌نگاری، میانجی، ناسیونالیسم، نقاشی

*. این مقاله برگرفته از رساله دکتری خیزران اسماعیل‌زاده با عنوان «تعارض بین حوزه سیاست و حوزه فرهنگ در هنرهای تجسمی عصر پهلوی» به راهنمایی دکتر پریسا شادقزوینی در دانشگاه الزهرا است.

Email: Kh.esmaeilz@gmail.com

**. دانشجوی دکتری دانشگاه الزهرا.

Email: shad@alzahra.ac.ir

***. عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه الزهرا.

مقدمه

مکان‌نگاری^۱ یکی از آشناترین ژانرها^۲ در تاریخ نقاشی به‌عنوان یک رسانه هنری است. مقاله حاضر بحث را از آنجا آغاز می‌کند که رواج برخی ژانرها در نقاشی یک دوره یا جغرافیای خاص اساساً امری تاریخی به معنای وابسته به عوامل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی- است. در ادامه این نظر طرح خواهد شد که پس از رواج شیوه‌های هنر اروپایی در ایران، یکی از متداول‌ترین موضوعات، بخصوص در کار کمال‌الملک و شاگردانش، نقاشی از مکان‌ها و مناظر بوده است. مقاله می‌کوشد تا رواج نقاشی مناظر و ابنیه را در این زمان، ذیل گفتمان ناسیونالیسم توضیح بدهد و بدین ترتیب ارتباط میان رواج این ژانر و یک گفتمان سیاسی خاص را روشن‌تر سازد. گفتمان ناسیونالیسم در سال‌های پایانی عصر قاجار و طی خودآگاهی منجر به مشروطه آغاز شد و در عصر پهلوی رسمیت دولتی یافت. ریشه‌های این گفتمان با ورود و رواج کاوشگری باستان‌شناسانه و تکمیل و پرورش آن در بستر نوعی «تجدد بومی» قابل پیگیری است. در این زمان است که مفهوم «وطن» برای ایرانیان معنادار می‌شود. وطنی که بازنگری در تاریخ و ترسیم جزئیات مناظر و بناهایش به صورت تصاویر نقاشانه سزاوار توجهی می‌شود که تا پیش از این زمان از آن برخوردار نبود. نقاشی در کنار تاریخ‌نویسی اهمیت تازه می‌یابد و در چنین بستر و زمینه‌ای است که در جای دیگر و در فضای نقاشی هنری، مکان‌نگاری اغلب در نقاشی کمال‌الملک و شاگردانش طی این سال‌ها به موضوعی اصلی و ضروری در آثار هنری بدل می‌شود. ادعای مقاله چنین نیست که شناخت ایرانیان از خود و مفهوم وطن، یا رواج گفتمان‌های سیاسی- اجتماعی ناسیونالیستی، با یک تأثیرگذاری مستقیم، خصلت مکان‌نگارانه آثار هنری این دوران را شکل می‌دهد؛ بلکه تلاش می‌شود تا با شکل‌بخشی به منظومه‌ای از جزئیات ظاهراً نه‌چندان پیوسته و تبیین مسیر ارتباط میان آن‌ها، در نهایت سازوکار اثرگذاری گفتمان ناسیونالیسم به‌عنوان یک کلیت بر هنرهای تجسمی روشن شود. این جزئیات همان میانجی‌هایی هستند که برای درک کلیت ضروری است. برای

دستیابی به این هدف، مقاله در حیطه گفتمان‌های کل‌نگر نظری باقی نمی‌ماند و تلاش می‌کند تا با به میان آوردن میانجی‌هایی همچون دو کتاب تاریخ‌نگارانه (نامه خسروان و آثار عجم) حاوی برخی تصاویر تاریخ‌نگارانه و مکان‌نگارانه در نقاشی‌ها، و نیز تصاویر موجود در سفرنامه‌های سیاحان؛ همچنین توجه به نقطه آغاز باستان‌شناسی و کاوشگری در اقصی نقاط ایران، سازوکار ناسیونالیسم در ذهن ایرانیان و نیز بسط آن در گفتمان دولتی را روشن‌تر کند. روش نظری لوکاچ در درک رابطه بین جز و کل و نگاه به هر عنصر مجزا به‌عنوان یک میانجی در شناخت کلیت، امکان شناخت گفتمان با واسطه‌ها و نتایج آن‌ها را یک کلیت میسر می‌کند. هدف مقاله روشن کردن جزئیات این کلیت (در اینجا گفتمان ناسیونالیسم) با دقت در برخی وجوه کمتر دیده شده است.

روش‌شناسی

این مقاله می‌کوشد تا میان یک ژانر در نقاشی (امر هنری) با گفتمان ناسیونالیسم (امر سیاسی) پیوند ایجاد کند. دغدغه وابستگی میان هنر و سیاست در نیمه اول قرن بیستم، بیش از هر چیزی در سنت مارکسیستی به ظهور رسید و زیبایی‌شناسی جامعه‌شناسانه را طرح کرد. در سنت مارکسیستی، مسأله هنر آشکارا «جامعه‌شناختی» شد و از تأثیر زیربنای اقتصادی بر روبنای فرهنگی و از جمله هنر سخن گفته شد. کسانی چون گئورگ پلخانف^۳ هنر را به‌عنوان عنصری از روبنا، بر مبنای زیربنای اقتصادی و مادی جامعه می‌خواندند. آثار مورخان و نویسندگانی چون آرنولد هاوزر^۴ و یان وات^۵ (درباره رمان‌های انگلیسی متأثر از زندگی اجتماعی و فرهنگی در قرن هجدهم) در این زمره‌اند. نقد مارکسیستی این تصور مرسوم را که هنر و ادبیات یا حوزه‌های فرهنگی، مستقل و خودبنیاد هستند به چالش گرفت و آن را هم‌زمان از عینیت‌گرایی پوزیتیویسم و ذهن‌گرایی رویکردهای تجربه‌گرا و نخبه‌گرایی رویکردهای رمانتیک فراتر برد. مارکسیسم، هنر را در شبکه‌ای از روابط اجتماعی قرار داد که شامل اقتصاد و سیاست نیز بود. مارکسیسم در کنار رویکرد دیگری که

بعدها و به شکلی کلی ساختگرایانه خوانده شد، بر کلّیت، تاریخی بودن و ارتباط اجزا درون ساخت‌های اجتماعی تأکید کرد.

یکی از مهم‌ترین فیلسوفان مارکسیست که ضمن رویکرد زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی، کوشید از استعاره معمارانه زیربنای اقتصادی-روبنای فرهنگی فراتر رود جورج لوکاچ^۶ است. لوکاچ زیربنای اقتصادی را مستقیماً ایجادکننده روبنای فرهنگی نمی‌داند؛ نزد او مجموعه‌ای از روابط پیچیده بین بخش‌های مختلف یک جامعه وجود دارد که بر روی هم یک کلّیت می‌سازد. لوکاچ برای اشاره به چنین وضعیتی از واژه «میانجی» (وساطت - Mediation) استفاده می‌کند. هر رکنی از یک جامعه معین، باید به‌عنوان بخشی از کلّیتی نگریسته شود که اجتماعی است، این کلّیت است که ماهیت بخش‌های متشکل آن را شکل می‌دهد. بنابراین هر بخش مستقیماً نه از بخش دیگر، بلکه از ماهیت آن کلّیت شکل می‌گیرد. آنچه لوکاچ به نظریه مارکسیستی افزود و خود آن را وجه تمایز مارکسیسم از علم پوزیتیویستی (یا به قول لوکاچ دانش بورژوازی) می‌دانست، تأکید بر مفهوم «کلّیت» بود. او در تاریخ و آگاهی طبقاتی می‌نویسد: «وجه تمایز قاطع مارکسیسم از علم بورژوازی، برتری انگیزه‌های اقتصادی در تبیین تاریخ نیست، بلکه دیدگاه کلّیت است.» (لوکاچ، ۱۳۷۸: ۱۲۷) بر مبنای دیدگاه لوکاچ می‌توان بنیان روش مارکسیستی را نه در برداشت تقلیل‌دهنده زیربنای اقتصادی-روبنای فرهنگی، بلکه تغییر مرکز توجه از امر جزئی به امر کلی دانست. لوکاچ به طور ویژه و بخصوص در کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی (۱۹۲۳ م.) روی این مفهوم تمرکز کرده است. پس از او بسیاری از نظریه‌پردازان مارکسیست با مبنا قرار دادن ایده‌های لوکاچ به بسط یا نقد روش او در تحلیل مسائل زیبایی‌شناسانه پرداختند.^۷

یکی از مهم‌ترین روش‌های لوکاچ برای ساخت چارچوب نظری مارکسیستی، در تقابل قرار دادن آن با روش و تفکر و علمی بود که آن را «بورژوازی» می‌خواند. روش بورژوازی مد نظر لوکاچ به پوزیتیویسم اشاره دارد که دانش را حاصل بازتاب واقعیت (عین/ابژه) در ذهن آدمی می‌داند^۸ (اباذری، ۱۳۷۷: ۱۹۵). نقد لوکاچ به

پوزیتیویسم این است که داده‌ها را فارغ از پیوند آن‌ها با کلّیت بررسی می‌کند. بنابراین در چنین علمی مجموعه وسیعی از رشته‌های تخصصی شکل می‌گیرد که هر یک درون خود و به شیوه‌ای خاص تحلیل و بررسی می‌شوند. لوکاچ بررسی‌های تخصصی را به تمامی رد نمی‌کند، اما آن را فقط به عنوان وسیله‌ای برای شناخت کل به رسمیت می‌شناسد. این نگاه به هر جزء درون یک کلّیت بعدها در آثار بسیاری از فیلسوفان استفاده شد. هر چند در نگرش لوکاچ تا به آنجا پیش رفت که علوم مستقلی چون حقوق، تاریخ، زیبایی‌شناسی را به تنهایی به رسمیت نشناخت و از یک علم تاریخی و دیالکتیکی واحد و پیوسته به نام «علم تکامل جامعه به مثابه کلّیت» سخن گفت. (لوکاچ، ۱۳۷۷: ۱۲۹).

نقد دیگر لوکاچ به رویکرد بورژوازی، تجربه‌گرایی ساده‌انگارانه آن است. پوزیتیویسم هر داده، آمار و رویداد را واقعیتی مهم می‌پندارد و با تکیه بر روش علوم طبیعی گمان می‌کند می‌تواند با مشاهده، انتزاع و آزمایش واقعیت خام را بپرورد و به هم مرتبط کند. حال آنکه لوکاچ طرح می‌کند واقعیات تنها از خلال گزینش روش‌شناختی به داده‌های مهم بدل می‌شوند. این فرایند ناگزیر مستلزم نوعی «تفسیر» است (همان: ۹۶). لوکاچ ضرورت درک تاریخی را در تفسیر هر موضوع تبیین می‌کند. نزد او اشکال تجربه باوری در این است که این موضوع را نادیده می‌گیرد که داده‌ها در ساختار عینی خود در عصر سرمایه‌داری پدید آمده‌اند و پیش از این دوران وجود نداشته‌اند و بعد از آن نیز ادامه نخواهند داشت. لوکاچ می‌نویسد برای درک امور واقع باید متوجه مشروطیت تاریخی آن‌ها باشیم (همان: ۹۹).

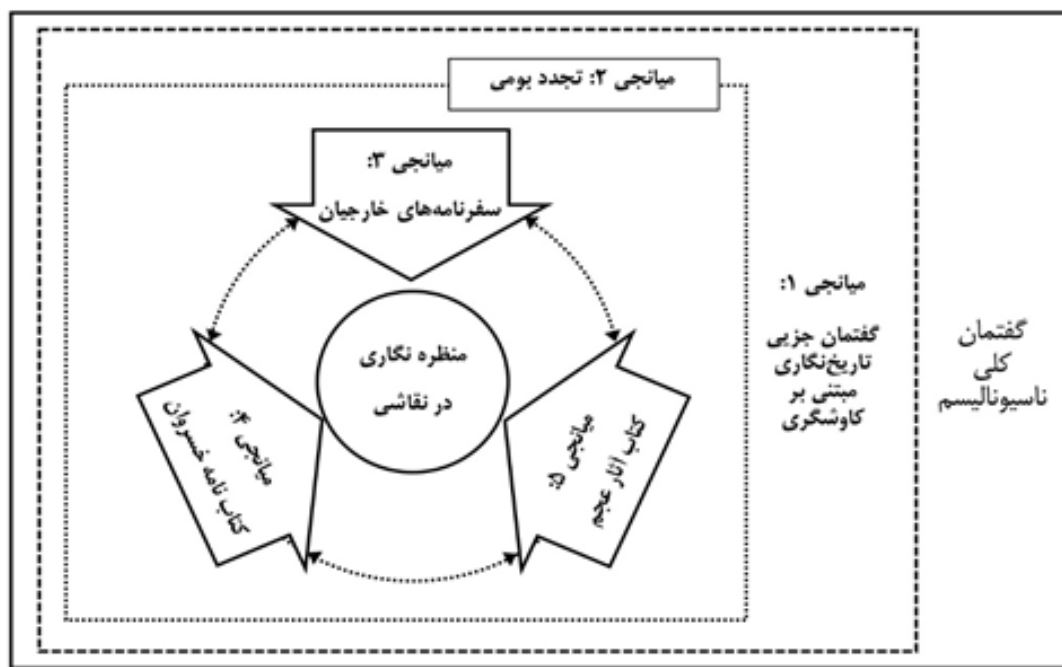
بحث لوکاچ دشواری‌هایی نیز به همراه دارد. دشواری بحث او از آنجا آغاز می‌شود که او در مقابل نگاه فردگرایانه در علم بورژوازی، «آگاهی طبقاتی» را قرار می‌دهد. او معتقد است باید میان شناسنده (سوژه/ذهن) و موضوع شناخت (ابژه/عین) اشتراکی باشد تا امکان حصول معرفت راستین وجود داشته باشد. از آنجا که موضوع شناخت نه یک جزء، که کلّیت است، فاعل شناسایی نیز باید کلّیت باشد. او دلیل کج‌فهمی‌های علم بورژوازی را همین فردگرایی می‌داند. به زعم لوکاچ علم

بررسی قرار می‌دهد. آن را ذیل یک گفتمان بسیار کلی به نام ناسیونالیسم می‌بیند. و برای اتصال مفهوم سیاسی ناسیونالیسم به این ژانر در هنر تجسمی یک گفتمان کوچکتر را به‌عنوان میانجی نخست قرار می‌دهد: گفتمان تاریخ‌گرایی کاوشگرانه. هر میانجی که کلیتی انضمامی ایجاد می‌کند، خود کلیتی جزئی است که با سایر میانجی‌های آن کلیت ارتباط درونی تنگاتنگی دارد، از این رو برای روشن شدن جزئیات گفتمان تاریخ‌گرا روی دانش باستان‌شناسی و تجدد بومی زمینه‌ساز آن تأکید می‌شود. مقاله استدلال می‌کند که چطور عوامل به ظاهر مجزا مثل دانش باستان‌شناسی و سفرنامه‌های خارجی‌ان دربارۀ ایران و دو کتاب به تألیفی توسط ایرانیان (یکی دربارۀ تاریخ: *نامه خسروان* و دیگری دربارۀ جغرافیا و آثار باستانی ایران: *آثار العجم*) می‌توانند به‌عنوان «میانجی»‌هایی فرض شوند که وساطت‌های بین هنر و سیاست را شکل می‌دهند. دلیل انتخاب کتاب‌ها در این مقاله، برخورداری آنان از هر دو سنت فکری و تصویری است که با خصوصیات مشابه در یک ژانر نقاشی متجلی می‌شود.

بوژوایی از درک ساختاری وضعیت عاجز است، چون سوژه شناسنده او نه کلیت که یک اقلیت است (همان: ۱۲۹). بحث لوکاچ وقتی مسأله‌دار می‌شود که سوژه شناسنده به معنای یک کلیت را با طبقه پرولتاریا یکی می‌گیرد. نزد او نماینده فاعل شناسنده در جامعه مدرن طبقات اجتماعی هستند. اما طبقه بورژوا به دلیل دیدگاه فردگرایانه فاقد این آگاهی است، چرا که منافع طبقاتی و فردگرایانه او مانع چنین آگاهی است. اما در مورد پرولتاریا، چون چنین آگاهی با منافع طبقاتی او هم‌خوان است، این طبقه تنها فاعل شناسنده‌ای است که می‌تواند به شناخت کلیت برسد (همان: ۱۷۷).

این مقاله از روش کل‌نگر و انتقادی لوکاچ در بررسی موضوع مورد نظر خود به‌عنوان یک روش با استفاده از مفاهیم کلیت و میانجی و رابطه دیالکتیکی میان اجزا بهره می‌برد و برخلاف لوکاچ قصد تعمیم آن به تمام مسائل جامعه انسانی و تحلیل طبقاتی را ندارد. استفاده از روش دیالکتیکی لوکاچ به معنای قرار دادن هرچیز درون کلیت و دیدن نسبت جزء با کل و به معنای تأکید بر وجه باواسطه امور است. مقاله حاضر نقاشی مکان‌نگار را در بازه زمانی مشخصی موضوع

نمودار ۱. رویکرد روش‌شناسی مقاله در نمای شماتیک



۱. مکان‌نگاری به عنوان یک ژانر در نقاشی ایران

نقاشی از مناظر یکی از مرسوم‌ترین ژانر (گونه)ها در تاریخ هنر است. پیکره (یا پرتره) و طبیعت بی‌جان ژانرهای مرسوم دیگراند. در تاریخ نقاشی ایران تا پیش از دوران جدید، کمتر از نقاشی پیکره و طبیعت بی‌جان سراغ داریم. به همین ترتیب مناظر و بناها به‌عنوان موضوع نقاشی، بدون حضور انسان، حیوان یا یک روایت، کمتر دیده شده است. موضوع شکارگاه که در سنت نقاشی ایران دیده می‌شود، یکی از معدود موضوعاتی است که تا حدی با نقاشی منظره شباهت دارد، اما شکارگاه مانند سایر موضوعات سنت نقاشی ایرانی تنها خصلتی مثالی از طبیعت و منظره را بیان می‌کند. با تغییر ویژگی‌های نقاشی ایرانی در دوران پایانی صفوی، اشکالی از پیکره‌نگاری و منظره‌نگاری مبتنی بر واقعیت در تک‌رقعه‌ها وارد نقاشی ایران می‌شود. اما از دوران قاجار رفته رفته با پیکره‌نگاری، منظره‌نگاری و طبیعت بی‌جان به عنوان موضوع اثر مواجهیم. کمال‌الملک و نقاشان پیرو او بیش از هر موضوع دیگری از پرتره، طبیعت بی‌جان و مکان‌ها و مناظر نقاشی کرده‌اند؛ چنان

که احتمال یافتن نقاشی با موضوعی به غیر از این سه در کارهای آنان بسیار اندک است. البته پیش از کمال‌الملک نیز نمونه‌هایی از گرایش به ثبت مکان‌ها در کار کسانی چون محمود خان ملک‌الشعرا دیده می‌شود. علی‌رغم آثار محدود به دست آمده از این نقاشان می‌توان دریافت که نقاشی از مکان‌ها یکی از پرسامدترین موضوع در کار نقاشان سال‌های پایانی دوره قاجار و سال‌های نخست پهلوی اول است.^۹ نقاشی از بناها اگرچه به اندازه مناظر دیده نمی‌شود، اما حضور یک بنا یا ساختمان در بسیاری از مناظر جلب توجه می‌کند. بعد از کمال‌الملک و شاگردانش، به طور مثال در کار نسل اول هنرمندان نوگرا، همچنان منظره‌نگاری و ابنیه‌نگاری یکی از موضوعات همیشگی نقاشان بود.^{۱۰} هرچند از بسامد آن کاسته شد و اقتضانات مضمونی دیگری یافت. گرایش به نقاشی مکان‌نگاری در کار این نقاشان اغلب تبعیت از ژانرهای مرسوم در فرهنگ نقاشی اروپایی دانسته می‌شود. یاد در مواردی ممکن است حاصل علاقه ناصرالدین شاه قاجار به حضور در طبیعت و به همراه داشتن شخص کمال‌الملک در این سفرها

تصاویر ۱-۱۲. نمونه‌هایی از نقاشی مکان‌نگار در اواخر قاجار و اوایل پهلوی



۲. علی ملک‌الشعرا، منظره امامزاده قاسم شمیران، آبرنگ، ۱۲۶۲ شمسی، محل نگهداری؟ برگرفته از کتاب شاهکارهای نقاشی ایران



۳. محمودخان ملک‌الشعرا، منظره شمالی تهران از روی یکی از بام‌های کاخ گلستان، آبرنگ، ۱۲۴۴ شمسی. محل نگهداری: موزه سعدآباد برگرفته از کتاب شاهکارهای نقاشی ایران.



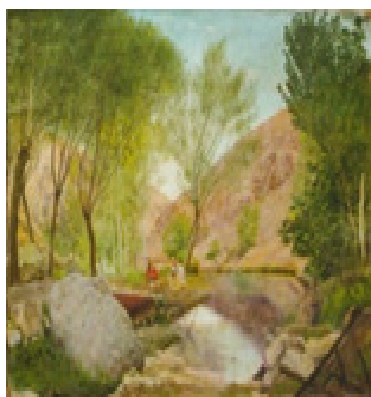
۱. ابوتراب غفاری، تکیه دولت، چاپ سنگی از روی عکس



۵. کمال الملک، میدان باغ شاه، رنگ روغن روی کرباس، ۱۰۶*۱۳۷، ۱۲۶۷ شمسی، محل نگهداری: موزه کاخ گلستان.



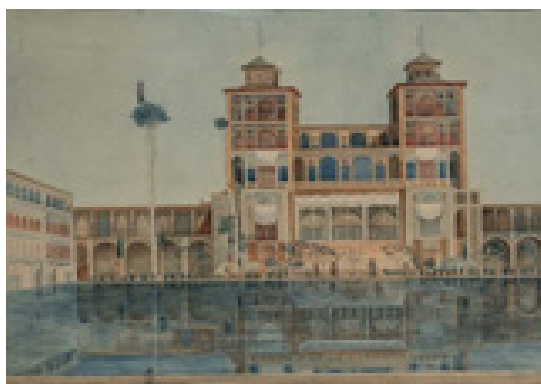
۴. کمال الملک، اردوی بلده أمل، رنگ روغن روی کرباس، ۳۳*۴۵ سانتی متر، ۱۲۸۶ شمسی، محل نگهداری: نگارخانه کاخ سعدآباد.



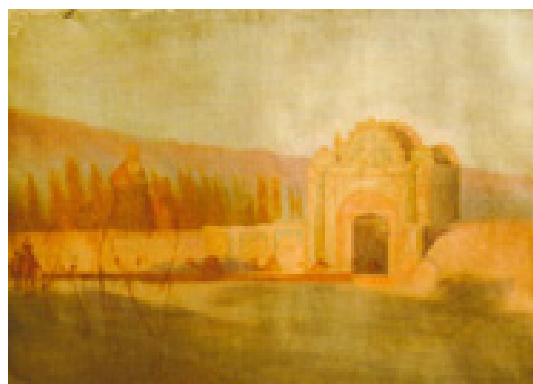
۷. حسنعلی وزیری، گل عسلک گلابدره، رنگ روغن روی بوم، ۱۱۳*۸۴ سانتی متر، محل نگهداری مجموعه خصوصی برگرفته از کتاب یادنامه حسنعلی خان وزیری.



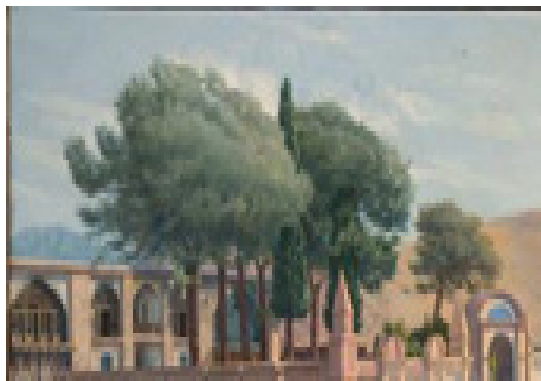
۶. کمال الملک، خیابان دوشان تپه، رنگ روغن روی کرباس، ۱۳۷*۱۰۶، ۱۲۸۸ شمسی، محل نگهداری: موزه کاخ گلستان.



۹. آقا بالا، بنای شمس العماره، آبرنگ روی مقوا، ۴۱*۵۵، ۱۲۴۵ شمسی، برگرفته از سایت tehranauction.com



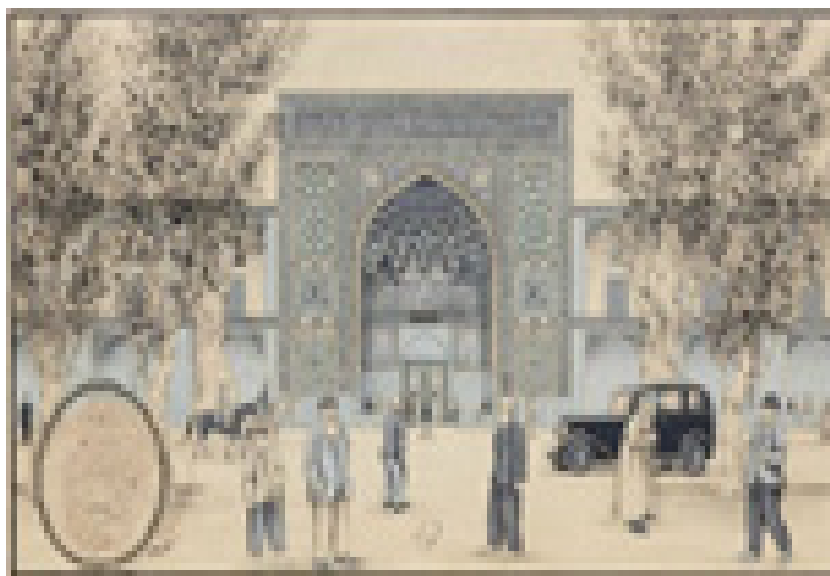
۸. حسنعلی وزیری، نمایی از دروازه گمرک تهران (نیمه تمام)، رنگ روغن روی بوم، ۸۶*۱۳۵ سانتی متر، محل نگهداری: مجموعه خصوصی برگرفته از کتاب یادنامه حسنعلی خان وزیری.



۱۱. علی رخساز، آرامگاه سعدی، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۱۸ شمسی، ۴۰*۷۰ سانتی متر، برگرفته از سایت tehranauction.com



۱۰. محمود جوادی پور، کارخانه سیمان، رنگ روغن روی مقوا، ۱۳۲۳ شمسی، ۴۷*۶۸ سانتی متر، برگرفته از کتاب راز مشتاقان، مروری بر زندگی و آثار استاد محمود جوادی پور.



۱۲. حاج مصور الملکی اصفهانی، مدرسه مادر شاه یا مدرسه چهارباغ، آبرنگ روی کاغذ، اوایل سده بیستم، ۲۲*۳۶ سانتی متر، برگرفته از سایت flickr.com

نیست. در ادامه استدلال خواهد شد که چرا رواج یک ژانر بخصوص می‌تواند دلایل سیاسی-اجتماعی خاص خود را داشته باشد.

۱.۱. رواج یک ژانر در نقاشی و ارتباط آن به زمینه‌های تاریخی-اجتماعی

بسیاری از نظریه‌پردازان «ژانر» در آثار هنری را موضوع تحقیقات و نظریه‌پردازی‌های خود قرار داده‌اند. رمان تاریخی موضوع کار لوکاچ، درام باروک موضوع کار والتر بنیامین و تراژدی کلاسیک فرانسوی موضوع کار لوسین گلدمن بود. رواج ژانر در هنر و ادبیات دو سویه دارد: ژانر هم از قوانین درونی یک رسانه پیروی می‌کند و هم‌هنگام، محصول تاریخی زمان‌های خاص است (Moretti, 1997: 9).

دلیل افزایش تعداد نقاشی‌هایی با موضوع منظره و مکان‌نگاری دانسته شود که در کار شاگردان کمال‌الملک نیز تکرار شده است. این تبیین‌ها اگرچه ممکن است کمابیش برداشت‌های صحیحی باشند، اما این مقاله قصد دارد تا ضمن آگاهی به این موارد، اهمیت رواج موضوع مکان‌نگاری را در زمینه‌ای متفاوت‌تر برجسته کند. توجه به این زمینه متفاوت، به معنای رد دیگر احتمالات و امکان‌ها نیست. ممکن است چنین ادعا شود که نقاشی از مکان‌ها یک ژانر تثبیت‌شده و معمول در تاریخ هنر است و هر نقاشی در دوره‌ای از مسیر حرفه‌ای خود این موضوع را دست کم مشق می‌کند و تعدد نقاشی منظره روالی طبیعی در تاریخ هنر است و پرداخت به آن نیازمند دلایل خاصی بیرون از حوزه هنر

تصاویر مناظر هلندی، خانواده‌های مرفه شهرنشین را به خرید ملک در نواحی روستایی ترغیب می‌کرد (اندروز، ۱۳۸۸: ۱۱۵).

کریستوفر الی تصویرسازی مناظر روسی را متأثر از فرهنگ اروپایی می‌داند و شرح می‌دهد که ادبیات و فیگورهای هنری اروپایی استانداردهای زیبایی‌شناسی روسی را طی یک «انتقال زیبایی‌شناسانه» برمی‌سازند. او شرح می‌دهد که از قرن هجدهم تصور ملت روسیه از سرزمین خود تغییر می‌کند. مناظر روسی که تا پیش از این با صفاتی همچون «ناچیز» و «کم ارزش» توصیف می‌شد در طی قرن نوزده و آغاز قرن بیستم و طی بازتاب در هنر و ادبیات، به معیاری برای بروز احساسات ناسیونالیستی بدل شدند. در روسیه، نقاشی از مکان‌ها بازتابی از تأثیر رمانتیک و فرهنگی ناسیونالیسم بود که در پرورده‌های هنری بروز می‌یافت و بدین ترتیب ایده وحدت ملی را پرورش می‌داد و شکاف عظیم میان نخبگان زمین‌دار و دهقانان را ترمیم می‌کرد (Ely, 2009: 134).

این نمونه‌ها و تغییر نگاه به نقاشی از مکان‌ها در دوره‌های مختلف نشان می‌دهد که حتی اگر مناظر تنها یک ژانر در تاریخ هنر باشد، پدیداری آن در هر زمان و محدوده جغرافیایی خصلتی تصادفی و خودبخودی ندارد. نقاشی از مکان، خاطرنشان می‌کند که به کجا تعلق داریم و ما را به کنجکاو و تأمل درباره سرزمین و هویت خود وامی‌دارد؛ و همه این موارد را نمی‌توان به مسأله لذت از طبیعت محدود ساخت. جان برجر در این باره می‌نویسد: «منظره پیش از آنکه ماوایی برای ساکنانش باشد، پرده‌ای است که در پس آن کوشش‌ها، دستاوردها و حوادث زندگی جریان می‌یابد. برای آن‌ها که همراه با ساکنان در پس پرده قرار دارند، نمادهای بارز زمین [نظیر آبشارها و صخره‌های بلند و زیبا] دیگر نه جغرافیایی که شخصی‌اند و به جزئی از زندگی ساکنان تعلق دارند.» (Berger, 1976: 13-15). می‌توان ایده برجر را این‌گونه بسط داد که مکان‌ها نه تنها جغرافیایی و شخصی که بازتابی از «زندگی جمعی» مردم آن طبیعت است. آن‌گاه که در یک سنت یا مکتب هنری، مکان‌نگاری موضوع بیشترین آثار هنری می‌شود،

اگرچه ممکن است برخی توجه به موضوع منظره در هنر را به لذت طبیعی انسان از بازنمایی طبیعت و امر مطبوع تقلیل دهند^{۱۱}؛ اما نگاهی به رویکردهای مختلف در تاریخ نقاشی منظره در هنر غرب عوامل دیگری را در آن برجسته می‌کند. دنیس کازگروو، جغرافی‌دان منظره‌نگاری را نوعی «شیوه دیدن» متأثر از عوامل تاریخی و فرهنگی می‌داند. به زعم او تحول مفهوم منظره در هنر به شکل‌گیری نظام سرمایه‌داری اولیه و الغای نظام‌های فئودالی تملک زمین مرتبط است. کسانی که در زمین کار می‌کردند و حیات و معاششان از طریق زمین بود، با زمین ارتباطی از جنس «خودی» برقرار می‌کردند. برای این افراد زمین حکم منظره نداشت. لذت بردن از منظره به‌عنوان یک تصویر حاصل مناسبات فاصله‌گیری از زمین به‌عنوان یک ابژه مجزا و ارتباط «غیرخودی» با زمین است. او نقاشی از مناظر را تابعی از تغییرات اقتصاد - سیاسی زمین می‌داند و معتقد است وقتی زمین ارزش سرمایه‌ای یافت، منظره بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت و خود به نوعی سرمایه یا ارزش زیبایی‌شناختی بدل شد (Cosgrove, 1998: 19). جستجو در تاریخ هنر و توجه به دوره‌ها و سرزمین‌هایی که نقاشی از مناظر و مکان‌ها در آن‌ها به هنر دوران بدل شده نیز شواهد مشابهی را آشکار می‌کند. برای نمونه رواج منظره‌نگاری در هلند قرن هفدهم، هم ذیل وضعیت سیاسی، ستایش از جمهوری نوپای هلند تفسیر شده؛ و هم ذیل وضعیتی اقتصادی، به جمعیت بالای شهرنشینان در این کشور مرتبط دانسته شده است. کریستوفر الی مکان‌نگاری‌های هلندی و فلاندری را به ندرت نمادین می‌داند، و این ایده را طرح می‌کند مناظر در اجتماعاتی سرشار از ایمان به خدا و توجه به طبیعت، در دوره مشاهده و کاوش، به غرور ملی، منطقه‌ای یا محلی، کشاورزی و تجارت و اوقات فراغت ارجاع دارند. ویژگی‌هایی مثل آسیاب‌های بادی، مزارع، بنادر، آبراهه‌ها و مانند این‌ها. مجموعه این تصاویر تاریخ زنده و مکان‌نگاری از جمهوری نوپای هلند بودند که امکان بازنمایی آنان هم در نقشه و هم در تاریخ نقاشی وجود داشت (Ely, 2009: 134). به زعم ملکوم اندروز چشم‌اندازهای فریبنده روستایی بازنمایی شده در

احتمالاً بسترهای دیگری در سایر حوزه‌ها برای این بروز و ظهور فراهم بوده است. بستر مد نظر این مقاله گفتمان ناسیونالیسم است.

برای پی بردن به زمینه‌های پدیداری نقاشی مکان‌نگار ایران در اواخر قاجار و اوایل پهلوی، روی چند میانجی مجزا اما مؤثر تأکید خواهد شد. نخست گفتمان تاریخ‌نگاری مبتنی بر کاوشگری باستان‌شناسانه به عنوان یکی از بسترهای مؤثر در تغییر نگاه ایرانیان به خود طرح خواهد شد و در ادامه زمینه‌های رواج این گفتمان در بستر پدیداری شکلی از تجدد بومی بررسی خواهد شد. سپس به ادبیات سفر و سفرنامه‌نویسی در راستای شناخت از ایران توجه خواهد شد و پیوند و توازی این ادبیات با نقاشی منظره و ابنیه مد نظر قرار خواهد گرفت. و در پایان دو کتاب با موضوع تاریخ‌نگاری و ابنیه‌نگاری مبتنی بر گفتمان کاوشگری باستان‌شناسانه که حاوی تصاویر و مضامین ملهم از ادبیات سفرنامه‌نویسی هستند به عنوان حلقه اتصال بین شناخت نظری از ایران و ترسیم تصاویر وطن طرح خواهند شد. بدین ترتیب مشخص خواهد شد که نقاشی از مناظر و بناها در این دوران به روشی غیرمستقیم و با میانجی می‌تواند به گفتمان کلی ناسیونالیسم پیوند بخورد. این پیوندها را باستان‌شناسی کاوش‌گرانه، ادبیات سفرنامه‌ای و تصاویر کتابهای تازه تألیف تاریخی، ممکن می‌سازند.

۲. میانجی‌ها

۲.۱. رواج گفتمان تاریخ‌نگاری مبتنی بر کاوش باستان‌شناسانه در ایران

در سال ۱۸۴۰ م. (۱۲۱۹ ش. و ۱۲۵۶ ق.) برخی از اتباع دو دولت روسیه و انگلیس کار باستان‌شناسی در ایران را آغاز کردند. در این سال‌ها تی.ای. د بوده^{۱۲} روس و آستین اچ. لایرد^{۱۳} انگلیسی میلادی به خوزستان سفر و تعدادی از سایت‌های باستان‌شناسی را ثبت کردند. پیش‌تر از آن و طی سال‌های ۱۸۳۶ تا ۱۸۴۱ م. هنری سی. رالینسون^{۱۴} کتیبه سه زبانه بیستون را کپی کرده و با رمزگشایی آن گام بلندی در خوانش متون باستانی برداشته بود. رالینسون بعدتر با انتشار این متون نخستین تاریخ ایران باستان از عصر مادها تا ساسانیان را در کتابی

با عنوان «هفت پادشاهی بزرگ دنیای شرق باستان»^{۱۵} مکتوب کرد^{۱۶} (Abdi, 2001: 53).

شاید بتوان مهم‌ترین عامل توسعه باستان‌شناسی را در دوران پایانی قاجار شروع کار کاوش فرانسویان در شوش دانست. پس از کاوش‌های اولیه و کشف اهمیت باستانی شوش توسط ویلیام ک. لووتوس^{۱۷} انگلیسی در سال‌های ۱۸۵۰ تا ۱۸۵۲، بریتانیایی‌ها شوش را ترک کردند تا به کاوش در بین‌النهرین بپردازند. در این زمان فرانسوی‌ها از خروج بریتانیا استفاده کردند و در سال ۱۸۸۲ مارسل و ژان دیولافوا^{۱۸} به دولت ایران برای تحقیق در شوش درخواست دادند. ناصرالدین شاه در نهایت با این پیشنهاد موافقت کرد. و بدین ترتیب تا سال‌ها انحصار حفاری در مناطق باستانی ایران در دست فرانسویان باقی ماند (Ibid:54).

تحت تأثیر توجهاتی از این دست به آثار کهن، ناصرالدین شاه یک موزه سلطنتی و دولتی در کاخ گلستان تأسیس کرد. او بعدها پس از مسافرت به اروپا در ۱۲۹۰ ق (۱۲۵۲ ش/۱۸۷۳ م) و دیدن موزه‌های کشورهای غربی تصمیم گرفت موزه‌ای شبیه به موزه‌های اروپایی در ارگ سلطنتی ایجاد کند.^{۱۹} به نظر می‌رسد در این دوران آنچه بیش از هر چیز از طرف شاه شایستگی جای گرفتن در موزه داشت، بخش عمده‌ای از جواهراتی بود که از کاوش‌های باستانی به دست می‌آمد. در این زمان علاقه ایرانیان به کاوش‌های باستانی به‌ندرت از گنج‌یابی یا لذت کشف اشیاء عتیقه فراتر می‌رفت و درک چندانی از ارزش فرهنگی و تاریخی آثار باستان‌شناسانه پدید نیامده بود. اما این درک رفته‌رفته در طی زمان تا حدی در نزد شاه ایران و تعدادی از نخبگان شکل گرفت و تکامل پیدا کرد که یکی از نمودهای آن ساخت اتاق موزه مجزا در کاخ گلستان بود.

با پیشروی کاوش‌های باستان‌شناسی، ایرانیان دریافتند آنچه به آن به‌عنوان ثروت مادی یا عتیقه می‌نگریستند؛ ارزشی فرهنگی و فرامادی دارد. بناها و اشیای کهن، بازماندگان تاریخ بسیار کهنی هستند که در این محدوده جغرافیایی وجود داشته است و رفته‌رفته دریافتند که «باستان‌شناسی» دانشی است که آنان را قادر خواهد ساخت گذشته خود را دقیق‌تر بشناسند.

شرایطی فراهم نمودند تا بسیاری از کتاب‌های فارسی نخستین بار چاپ و منتشر شود.^{۲۰} این روند بعدها با برخی مجادلات سیاسی و غلبه گرایش غرب‌گرایان به آموزش همگانی غربی تغییر کرد، اما در بازه‌ای از زمان سبب شد تا بسیاری از نخستین کتاب‌های فارسی از جمله نخستین فرهنگ‌نویسی‌ها به زبان فارسی در هند آغاز شده و بعدها در ایران ادامه یابد^{۲۱} (خراسانی، ۱۳۹۴: ۹۷-۱۰۲). زبان فارسی در هند همیشه در جایگاه دومین زبان مهم و در دودمان گورکانی زبان رسمی این کشور بود. همین‌طور هند نخستین کشور در شرق دنیا بود که از ماشین چاپ بهره‌مند می‌شد. از این رو نخستین کتاب‌های فارسی در هند به چاپ گسترده رسیدند.

پیوستگی تاریخ و فرهنگی ایران و هند، در کنار اراده سیاسی و اقتصادی کمپانی هند شرقی و امکانات تکنولوژیک آن سبب شد تا حجم زیادی از کتاب‌های فارسی از این کشور وارد ایران شده و بخشی از گفتمان تاریخ‌گرای جدیدی شود که بسیاری از مفاهیم جدید آن در ذیل کاوشگری‌های باستان‌شناسانه در حال ساخته شدن بود. انتشار گسترده متونی در ستایش ایران همچون *دساتیر*^{۲۲}، *دبستان مذهب و شارستان چهارچمن* در نیمه نخست سده ۱۳ ق/ ۱۹ م این تغییر مبنایی را سبب شد.^{۲۳} در این کتاب‌های تازه منتشر شده، عوامل و روابط نوینی در متون فارسی پدیدار شد. تا پیش از این «کشور ایران» و «ایران زمین» در متون به عنوان مرکز زمین و یکی از اقلیم هفتگانه معرفی می‌شد. اما در بازنگری‌های این زمان به مرزهای امروزی محدود شد و مفهوم کشور ایران رفته رفته جایگزین گستره فرمانروایی پادشاهان شد که با اسطوره‌ها و افسانه‌ها درآمیخته بود. تاریخ‌نگاری جای وقایع‌نگاری را گرفت و «ایران» در این تاریخ‌های جدید اهمیت مبرم و تازه یافت. در متون تاریخی جدید اندک اندک تاریخ پادشاهان با احوال ایران درآمیخت. تاریخ قدیم اغلب با آفرینش آدم آغاز و با رسالت محمد (ص) انجام می‌گرفت؛ اما تاریخ‌نویسی‌های جدید «ایران‌مدار» بودند. طی این تحول زمانه‌های *دساتیر*، *دبستان* و *شارستان* و *شاهنامه* جایگزین زمانبندی‌های کتاب مقدس و قرآن شد. و

گذشته‌ای که می‌توانست مایه مباهات باشد و آنان را از ناکامی‌های زمان حال فراتر برد. کاوش‌های باستان‌شناسی کمک کرد تا ایرانیان بتوانند در تاریخ و مکتوبات مرجع خود بازنگری کنند، اما این بازنگری تنها توسط غربیان و طی کاوش‌های باستان‌شناسانه آنان رخ نداده بود، بلکه زمینه‌های دیگری از آن در میان ایرانیان و با انتشار کتب فارسی در هند و ذیل نوعی تجدد بومی فراهم شده بود. در ادامه به شکل‌گیری زمینه‌های این تجدد بومی و پیدایش مفاهیمی مثل «وطن» که حاصل این بازنگری و چرخش عمده در اندیشه ایرانی بود پرداخته خواهد شد.

۲.۲. تجدد بومی، بسترهای فرهنگی گفتمان تاریخ‌نگاری کاوشگرانه در ایران و هند

اگرچه باستان‌شناسی به عنوان یک دانش علمی از اروپا به ایران وارد شد، اما درک اهمیت این دانش و پیوند آن با مسأله هویت و ملیت در ایران، به کمک بسترهای فرهنگی دیگری رخ داد که در شرق و در پیوند میان ایرانیان و هندیان و تحت نفوذ و گسترش زبان و ادبیات فارسی فراهم شده بود. این بستر کمک کرد تا گفتمان باستان‌شناسانه مبتنی بر کاوشگری بتواند با زمینه‌های فرهنگی هویتی ایرانیان ارتباط پیدا کند و مسأله شناخت وطن و ثبت تصاویر آن را برای پیشبرد شناخت خود جدی‌تر طرح کند. اشتراک در پیشینه فرهنگی و قومی ایرانیان و هندیان، یکی از بسترهای موجود در شکل‌گیری هویت ایرانیان بود. وجوه مشترک فرهنگی، روابط سیاسی، حوادث تاریخی، مهاجرت هنرمندان؛ شاعران و عارفان ایرانی به هند، دلبستگی حکمرانان هندی به زبان فارسی و نقش حمایت‌گرانه آن‌ها در قبال هنرمندان فارسی‌زبان بخشی از این تاریخ فرهنگی مشترک است. این بستر روابط فرهنگی تاریخ‌مند، در قرون ۱۸ و ۱۹ م. (۱۲ و ۱۳ ق.) و به شکلی متناقض در ذیل حاکمیت استعماری بریتانیا اوج و رواج بیشتری یافت؛ و به جایگزینی تاریخ جدید ایرانی به جای تاریخ اسلامی کمک بسیاری کرد. بریتانیایی‌ها به دلیل نوع نگاه حاکم و در تضاد بین دو نگاه خاورگرایان و شرق‌گرایان در شبه قاره هند،



تصویر ۱۳. امامزاده‌ای در تهران، طرحی که ناصرالدین میرزا از روی طرح کلمباری کشیده است. برگرفته از کتاب تصاویری از ایران.

بستر فرهنگی بازآفریده شده توسط رواج کتاب‌های فارسی منتشر شده در شرق، فضایی فراهم شد که شناخت خود و کاوشگری در مرزهای ایران به عنوان «وطن» به یکی از مهم‌ترین اصول آن بدل شود. پس از این باستان‌شناسی برای بسیاری نخبگان ایرانی از موضوعی مرتبط با گنج و عتیقه‌جات به یک موضوع هویتی بدل شد. اشیاء کاوش‌شده دیگر نه سرمایه‌های اقتصادی که سرمایه‌های فرهنگی و ملی و از این حیث دارای اهمیت سیاسی بودند. گوشه گوشه خاک ایران دیگر نه تنها اقلیم‌هایی ناشناخته که بخش‌هایی از وطنی بودند که احتیاج به «کاوش»، «شناخت» و «از آن خودسازی» داشت.

از این زمان به بعد، «تصویر ایران» به عنوان وطن اهمیتی تازه و فزاینده می‌یابد. سنت‌های موجود نگارگری قابلیت بازنمایی تصویری ایران را نداشتند. از این رو ضرورت خلق یک سنت تصویری تازه برای بازنمایی تصاویر وطن حس شد. یکی از منابعی که برای بیان تصویری ایران، به آن‌ها رجوع شد سفرنامه‌های سیاحانی بود که به ایران آمده و «تصویر» این کشور را ثبت نموده بودند. سفرنامه‌ها هم به کار شناخت ایران که گفتمان مسلط زمانه بود می‌آمدند و هم سنتی تصویری را با خود می‌آوردند که بعدها به کتاب‌های تاریخ و ایران‌شناسی و نیز هنر نقاشی وارد می‌شد. سفرنامه‌های خارجی‌ان احتمالاً نخستین تصاویر از ایران هستند که با کمک نقاشی و نقشه‌کشی، به قصد شناخت ایران،

به‌جای داستان آدم و نوح و موسی و عیسی، زمانه‌های کیومرث و هوشنگ و طهمورث مورد توجه و مبنای تاریخ قرار داده شد. همچنین روایات داستانی در نوشته‌های آذرکیوانیان شرح و بسط داده شد. فرهنگ برهان قاطع نیز که واژگان داستانی را در برگرفته بود، در اشاعه این تاریخ‌نگری نو ایران محور تأثیری گزاف داشت (توکلی طرقي، ۱۳۹۵ : ۱۵-۳۷). این کتاب‌ها کمک کردند تا معانی کهنی که درباره «ایران»، «ملت»، «کشور»، «علم» و «سیاست» وجود داشت کنار رود و معانی تازه‌ای جایگزین آن‌ها شود. معانی تازه‌ای که نشان‌دهنده نگرش‌های سیاسی نوینی بود.

در سده سیزدهم ق. کوشش برای شناخت مبدأ در میان ایرانیان بسیاری رواج یافت. از جمله این کوشش‌ها می‌توان به نامه خسروان جلال‌الدین میرزا، فرازستان میرزا اسمعیل توپسرکانی، آینه سکندری و نامه باستان میرزا آقاخان کرمانی، تاریخ ایران و تاریخ سلاطین ساسانی میرزا حسین خان ذکاءالملک فروغی، درالتیجان فی تاریخ بنی اشکان محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، و خلاصه التواریخ محمودمفتاح‌الملک نام برد (همان: ۲۳). بسیاری از این متون که از نوشته‌های داستانی نشأت گرفته بودند، تلاش داشتند تا تاریخی ایران‌مدار بنویسند که مبدأ و سرآغاز ایران و سیر تغییر آن را نشان دهد.

بدین ترتیب رفته‌رفته در ایران آستانه عصر مشروطه ذیل میل به کاوشگری غربیان برای شناخت شرق و نیز

تصویری مشخص و انضمامی از بناها، شهرها و اقلیم‌های مختلف پدید آوردند.

۲.۳. سفرنامه‌ها و تصاویر ایران، زمینه‌سازی برای خلق یک سنت تصویری

طی ۸۰۰ سال گذشته تعداد زیادی سیاح، غالباً از میان تجار، مأموران سیاسی و مبلغان مذهبی به ایران سفر کردند، بسیاری از این افراد در حین سفر یا پس از بازگشت، متن‌هایی درباره سفر خود به ایران نوشته‌اند. قدمت تاریخ شناخته‌شده سفرنامه‌های خارجی دربار ایران به دوره ایلخانان می‌رسد. برخی از این سفرنامه‌ها در زمان خود به زبان‌های مختلف چاپ شدند. اما به نظر می‌رسد بیشترین تعداد سفرنامه‌های نوشته شده درباره ایران مربوط به دوره حاکمان قاجار باشد که مرادیه میان ایرانیان و اروپاییان بیش از هر زمان دیگری بود. تعداد این سفرنامه‌ها دقیق مشخص نیست. برای نمونه لرد کورزون در کتاب *ایران و قضیه ایران* ۲۹۶ سیاح را که تا سال ۱۸۹۵ به ایران سفر کرده و سفرنامه نوشته‌اند فهرست کرد. برخی محققین تعداد بسیار بیشتری را فهرست کرده‌اند (محسنیان راد، ۱۳۷۱-۷۲: ۳۱۲).

متونی که روی تعداد سفرنامه‌های ترجمه شده به فارسی تحقیق کرده‌اند نشان می‌دهند که دست‌کم ۱۳۷ سفرنامه از آثار سیاحان خارجی به زبان فارسی ترجمه شده است (همان‌جا). این‌که دقیقاً چه تعداد از این کتاب‌ها در سال‌های آخر قاجاریه و سال‌های نخست پهلوی ترجمه شده روشن نیست، اما از تاریخ انتشار این کتاب‌ها چنین به نظر می‌رسد که دست‌کم چیزی حدود ۴۰ تا ۵۰ عنوان سفرنامه در همین محدوده زمانی به فارسی ترجمه و به شیوه خطی یا چاپی در دسترس عموم قرار گرفته‌اند. به نظر می‌رسد سفرنامه‌های شاردن، کورزون، کروسینسکی و رابینو بیش از بقیه منتشر شده باشند.

شماره‌ای از این مسافران نقاش در نقش معلم به تعلیم نقاشی در ایران پرداختند. به‌عنوان نمونه رابرت کرپورتر سیاح و دیپلمات انگلیسی که در سال‌های سلطنت فتحعلی شاه در ایران اقامت داشت، مدتی به محمد

میرزا ولیعهد طراحی و نقاشی می‌آموخت (تورنتن، ۱۳۷۴: ۲۴). همچنین تمرین نقاشی از روی آثار این سیاحان نقاش نیز رواج داشت، مثلاً فرصت‌الدوله شیرازی در خاطرات خود نقل می‌کند که برای تمرین نقاشی و در جوانی تصاویر فرنگی و باسمة‌های انگلیسی را الگوی مشق نقاشی خود می‌کرده است (فرصت شیرازی، ۱۳۶۲: ۱۹). در نمونه جالب توجه دیگر، گفته می‌شود ناصرالدین شاه که به طراحی و نقاشی بسیار علاقه‌مند بود، از روی آثار کلنل کلمباری سیاح ایتالیایی طراحی می‌کرده است (تورنتن، ۱۳۷۴: ۲۴) تصویر ۱۳. بدین ترتیب آشنایی و مرادیت ایرانیان با این سیاحان، دسترسی نخبگان ایرانی به تصاویر ترسیم شده توسط سیاحان و بعدها ترجمه این کتاب‌ها در تصویری که ایرانیان از موطن خود ترسیم کرده‌اند، مؤثر افتاد. اما تأثیرگذاری نقاشی‌ها و متون سیاحان درباره ایران تنها به خاطرات و اشارات مؤلفین عصر قاجار و برخورداردی مستقیم افرادی از خاندان سلطنتی از آموزش سیاحان یا نخبگان از تصاویر به‌عنوان الگوی تمرین نقاشی محدود نشد. چرا که از شیوه تألیف و مواجهه مؤلفین ایرانی با موضوع ایران در برخی کتاب‌ها، می‌توان نشانه‌های اثرپذیری آنان از تصاویر غربیان از این کشور را دریافت. سفرنامه‌ها برای تدقیق جزئیات خود از تصویر برای مستندسازی استفاده می‌کردند. برخی از سیاحان خود نقاش بودند (همچون ژان باتیست تاورنیه سیاح فرانسوی، الکسی سلتیگوف سیاح روس، کلنل ف. کلمباری سیاح ایتالیایی، اوژن فلاندن، انگلبرت کمپفر سیاح آلمانی، رابرت کرپورتر سیاح انگلیسی و ...) یا با همسفرانی نقاش سفر می‌کردند (همچون پروگش سیاح آلمانی) تا بتوانند جزئیات سرزمینی را ثبت کنند که به هدف سیاحت کاوشگرانه به آن وارد شده بودند. بخش عمده این تصاویر به منظره شهرها و روستاهای ایران و نیز بناها - بخصوص بناهای تاریخی - اختصاص دارد. این آثار غالباً طراحی شده‌اند و مهم‌ترین ویژگی‌های آن‌ها توجه دقیق به مکان‌ها و بناها، استفاده از نقشه و هاشور و خطوط متمایز کناره نما، دقت در ساخت جزئیات، وفاداری به واقعیت و پرهیز از اغراق در اندازه‌ها یا مناظر است. مشابه این ویژگی‌هایی بعدها در

جزئیات (آنچنان که در سفرنامه‌ها و کار سیاحان نقاش پدیدار شده بود. دوم، نقشی که نقاشی به لحاظ ارتباط با تاریخ ایران می‌یابد (همچون تصویربخشی مبتنی بر باستان‌شناسی در نامه خسروان) و سوم، تصویری از وطن که میان ایرانیان پدید می‌آورد و نفس شناخت وطن را به‌عنوان یک موضوع رسمیت می‌دهد (همچون مکان‌نگاری از بناهای تاریخی در آثار عجم)

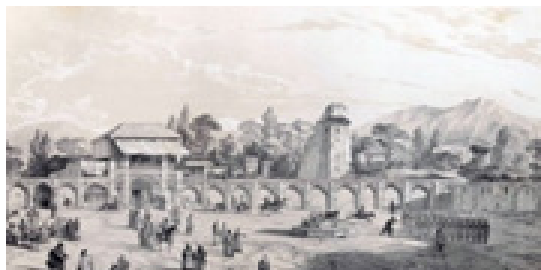
۴-۲. نامه خسروان: محل تلاقی تاریخ‌نویسی

ملی‌گرایانه و تصاویر مبتنی بر دانش باستان‌شناسی

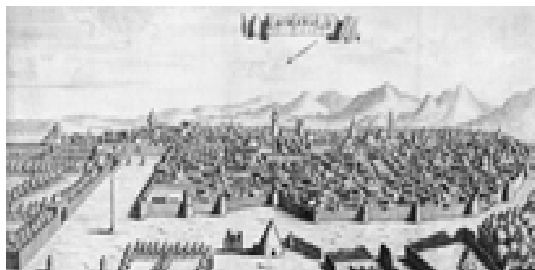
نامه خسروان^{۲۴} شاید نخستین کوشش در عهد قاجار برای نگارش یک تاریخ موجز و مصور برای مردم بود که تاریخ ایران را از عهد باستان تا امروز یکی و پیوسته می‌شمرد و نشان مهمی از گرایش‌های ملی در بازنگری به گذشته داشت. جلال‌الدین میرزا از شاهزادگان قاجار علاقه‌مند فرهنگ غربی بود و فرانسه را به‌خوبی می‌دانست. فارسی سره می‌نوشت و خود را زرتشتی می‌خواند (امانت، ۱۳۷۷: ۵). بخش اول کتاب نامه خسروان از مه‌آبادیان که نویسنده آن را آغاز تاریخ ایران باستان می‌دانست آغاز می‌شد تا انجام ساسانیان پایان می‌گرفت. بخش دوم پیدایش اسلام و دوران طاهریان تا خوارزمیان و بخش سوم زمان چنگیز تا زندیه را شامل می‌شد و بخش چهارم که هرگز نوشته نشد به روزگار ایران در عصر قاجار اختصاص داشت. این کتاب سه بار منتشر شد. شیوه تاریخ‌نگاری کتاب نامه خسروان از این حیث که تاریخ را نه از حکومت اسلام یا صدر اسلام که از سلسله‌ای ایرانی پیش از ورود اسلام آغاز می‌کرد جالب توجه و در امتداد سنت نوپای بازنگری تاریخی در حال شکل‌گیری بود (همان: ۱۶). نامه خسروان هنوز تا

کار ایرانیانی دیده می‌شود که موطن خود را به تصویر می‌کشند. آنچه بیش از هر چیز در تصاویر سفرنامه‌ها دیده می‌شود پیوستگی تصاویر آن‌ها با مسأله سرزمین ایران به‌عنوان مکانی بیگانه و ناآشنا و تلاش برای شناخت آن در جزئیات است. این همان خصلتی است که دیرتر شکلی از توجه به منظره و ابنیه را در بستری دیگر در کتاب‌های تاریخ‌نگاری و ایران‌شناسی پدید آورد که توسط نخبگان ایرانی نوشته شد.

اگرچه سنت نقاشی در ایران همواره با کتابت آمیخته بوده اما تا پیش از این دوران، نقاشی اغلب برای تصویربخشی به ادبیات داستانی یا دینی کاربرد داشت و گاهی جنبه‌های آموزشی و علمی را در بر می‌گرفت. استفاده از نقاشی برای شناخت جزئیات وطن به‌عنوان یک موضوع در تاریخ نقاشی ایران بی‌سابقه بود. نخستین بار و در عصر قاجار است که مؤلفین ایرانی برای برجسته کردن «ایران» به استفاده از نقاشی در کتاب‌ها می‌پردازند. این بار رسانه نقاشی در ارتباط میان توجه به هویت و ملیت ایرانی و اهمیت یافتن باستان‌شناسی مبتنی بر کاوشگری کارکردی مستندسازانه و شناختی می‌یابد. در نمونه کتاب نامه خسروان تألیف جلال‌الدین میرزا، نقاشی‌ها بر مبنای مستندات جدید باستان‌شناسانه تلاش می‌کنند تا به گذشته و تاریخ پادشاهان ایرانی تصویر و سیما ببخشند. و در نمونه کتاب آثار عجم، فرصت‌الدوله شیرازی در سطحی گسترده‌تر نقاشی از «مکان» را موضوع کار کتاب تاریخی خود قرار می‌دهد. بدین ترتیب می‌توان میان نقاشی به‌عنوان یک رسانه هنری با نگاه به وطن به عنوان یک موضوع از چند سو ارتباط پیدا کرد: یکم، به جهت بهره‌گیری از سنت‌های تصویری غربی مبتنی بر شناخت و توجه به واقعیات و



تصویر ۱۵. اوژن فلاندن، میدان شاه تهران، از سفرنامه Voyage en Perse ۱۸۵۱ تصویر برگرفته از: fa.wikipedia.org



تصویر ۱۴. ژان شاردن، منظره کاشان در سفرنامه Voyages de Mr. Le Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient ۱۶۷۰ تصویر برگرفته از: commons.wikimedia.org

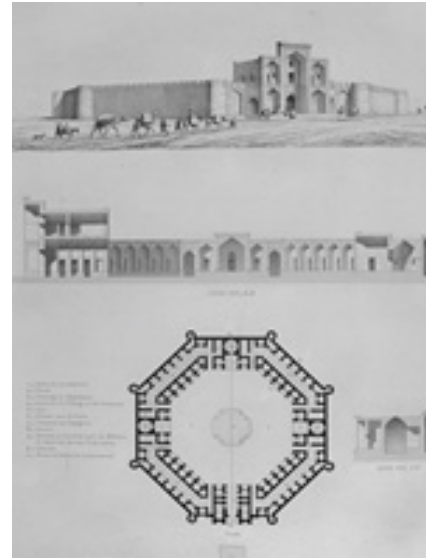


تصویر ۱۸. ژان دیولافوا، مقبره حضرت معصومه در قم، از کتاب Perzia, Chaldea en Susiane ماخذ تصویر: <http://www.gutenberg.org>

پادشاهان است که صورت بسیاری از آنان از نقوش سکه‌های ساسانی گرفته شده بود، هرچند مواردی نیز بر مبنای تخیل نویسنده/نقاش ترسیم شدند.

اگرچه موضوع کتاب مصور نامه خسروان نه ابنیه و مکان‌های وطن - به عنوان موضوع بررسی در این مقاله - که شناساندن پادشاهان تاریخی گذشته است، اما از حیث شیوه طراحی و دقت در جزئیات و استفاده از تکنیک هاشور تصاویر سفرنامه‌های اروپاییان شباهت دارد. تاج و زیور و جامه پادشاهان اغلب بر مبنای سکه‌ها تصویرسازی شده اما زمینه یا تختگاهشان به نقاشی‌های عامه پسند سده نوزدهم اروپایی شباهت دارد.

نامه خسروان گرچه فاقد نقاشی مکان‌نگارانه است، می‌تواند به‌عنوان یکی از میانجی‌های اصلی میان گفت‌وگو ناسیونالیسم و نقاشی مکان‌نگار فرض شود، از آن رو که از نخستین کوشش‌های مؤلفین ایرانی برای نوشتن تاریخی مدرن بر مبنای بازنگری‌های بومی به شمار



تصویر ۱۶. پاسکال کوست، طراحی و نقشه کاروانسرای امین‌آباد در راه اصفهان به شیراز، از سفرنامه Monuments modernes de la Perse me-۱۸۴۰ surés, dessinés et décrits تصویر برگرفته از: commons.wikimedia.org

حد زیادی بر مبنای تاریخ شاهنامه‌ای نوشته شد و نه کاملاً بر مبنای تاریخ نویسی نوین و باید آن را مسیر عبور از تاریخ شاهنامه‌ای به تاریخ مبتنی بر دانش باستان‌شناسی دانست. با این حال نکته تأمل‌برانگیز در این کتاب مصور، تنها بهره‌گیری آن از شیوه تازه تاریخ‌نویسی نیست. تصاویر ترسیم شده در نامه خسروان بر اطلاعات تاریخی تازه به دست آمده از ایران مبتنی شده‌اند. در این زمان پژوهش‌های تاریخی و باستان‌شناسانه چنان پیش رفته بود که امکان طبقه‌بندی مناسبی از تصاویر پادشاهان ساسانی بر مبنای سکه‌های کشف شده مطابق با منابع فارسی، عربی و اروپایی را فراهم می‌کرد. غالب تصاویر کتاب از چهره‌های



تصویر ۱۹. کلنل کلمباری، تبریز، از کتاب L'illustration, Journal Universel, No 578, Volume XXIII ۱۸۵۴ تصویر برگرفته از: gettyimages.co.uk



تصویر ۱۷. انگلبرت کمپفر، میدان نقش جهان اصفهان در سفرنامه Engelbert Kaempfer's Amoenitates Exoticae ۱۷۱۲ تصویر برگرفته از: fa.wikipedia.org



تصویر ۲۱. تصویر کیکاووس پادشاه ایرانی از کتاب نامه خسروان



تصویر ۲۰. تصویر هرمز سوم پادشاه ایرانی از کتاب نامه خسروان

مناظر استفاده شده اما به نظر نمی‌رسد نقاش نوعی مردم‌نگاری را هم مد نظر داشته است. حضور انسان‌ها برای واقع‌نمایی بیشتر مناظر و مکان‌ها و قیاس آن با ابعاد انسانی است. همچنین آثار عجم به شیوه بسیاری از سفرنامه‌ها و کتب تصویری دوران، از طراحی، هاشور و نقشه بهره برده است.

فرصت شیرازی نویسنده، سیاح و نقاش؛ مسلط به خطوط میخی، کوفی و پهلوی بود که به‌تازگی دانش باستان‌شناسی وقت با آن‌ها آشنا و موفق به کشف رموز آن شده بود. تألیف کتاب در سال ۱۳۱۴ ق. (۱۲۷۵ ش.) به پایان رسید. کتاب در ۱۳۱۴ ق. برای اولین بار در بمبئی هند با مقدمه میرزا ابوالحسن اصطهباناتی و شیخ مفید شیرازی منتشر شد. چاپ دوم این کتاب در سال ۱۳۵۴ ق. (۱۳۱۳ ش.) و در چاپخانه نادری تهران بود (شعار: ۱۰۹). زندگی فرصت شیرازی نیز همچون جلال‌الدین میرزا نویسنده نامه خسروان نشان حشر و نشر او با غربیان و برخورداری وی از توشه‌های فرهنگی از غرب آمده است. در عین حال که گرایش او به ادبیات مشروطه‌خواهی و آثار همخوان با زمینه‌های ایران‌ستای تجدد بومی ایران مشهود است.

کتاب مصور آثار عجم به روایت نویسنده‌اش، در بخش‌هایی از سفرنامه گوبینو الهام می‌گیرد. کتابی درباره تاریخ ایران که ایران باستان را مظهر اخلاق پاک انسان‌ها می‌شمرد، اخلاقی که پیش از رسوخ روش‌های سامی در جهان حکم‌فرما بود (ناطق: ۱۳۶۴: ۱۰).^{۲۵}

می‌رود، همچنین بسیاری از تصاویر آن بر کاوش‌های باستان‌شناسانه مبتنی هستند؛ و نیز شیوه تصویرگری آن‌ها بسیار متأثر از سنت غربی نقاشی است که سفرنامه‌ها و سیاحان آن را به ایران آورده‌اند. این کتاب قادر است باستان‌شناسی، تجدد بومی و تصاویر سفرنامه‌ای را به نقاشی مکان‌نگار پیوند بدهد، نقاشی مکان‌نگاران‌هایی که در کتابی همچون آثار عجم دیده می‌شود: آخرین میانجی اتصال ناسیونالیسم به نقاشی مکان‌نگار.

۲.۵. آثار عجم: درونی شدن سنت تصاویر مکان‌نگار در تاریخ‌نگاری ایرانیان

کار تألیف کتاب آثار عجم توسط فرصت شیرازی (۱۲۷۱-۱۳۳۹ ق.) و در سال‌های پایانی عصر قاجار (۱۳۰۷ ق./ ۱۲۶۸ ش.) برای نقشه‌برداری و تصویربرداری از آثار تاریخی فارس و به دستور مقامات دولتی وقت آغاز شد. یکی از نخستین کتاب‌های مؤلفین ایرانی است که در آن تصویر و نقاشی به خدمت مستندسازی و شناخت وطن درآمده است. آثار نقاشی کتاب از چند خصلت مهم برخوردارند: نخست آنکه چون به قصد شناخت و بررسی سرزمین تصویر شده‌اند جزئیات و اندازه‌ها در آن اهمیت زیادی دارد. پرسپکتیو تا حد زیادی در آن‌ها رعایت شده و با نگاهی مهندسی طراحی شده‌اند. از همین رو بر سنت نقاشی اروپایی مبتنی هستند. دیگر آنکه اگرچه از تصویر انسان و حیوان در



تصویر ۲۲. نمونه‌ای از تصاویر مکان‌نگار در کتاب آثار عجم فرصت شیرازی به همراه شرح و توضیح در صفحات پیشین

کانونی که تمام زمینه‌های فرهنگی مطرح شده برای این ادعا که مکان‌نگاری در نقاشی ایران می‌تواند حاصل اتصال با باستان‌شناسی، تاریخ‌نگاری جدید و سنت سفرنامه‌ای باشد در آن نمود پیدا می‌کند. روشن شدن چنین زمینه‌هایی در تاریخ فرهنگی دوران می‌تواند پاسخی باشد به این پرسش که چرا مکان‌نگاری در نقاشی کمال‌الملک و شاگردانش اهمیت یافته است. اکنون اگر نقاشی‌هایی که این هنرمندان از مناظر و مکان‌ها تصویر کرده‌اند در منظومه‌ای کلیت‌تر نگریسته شود، جایگاه این آثار در بستر آن تاریخی و فرهنگی مشخص می‌شود که در ایران عصر قاجار در حال شکل‌گیری بوده است. این زمینه نشان می‌دهد که چرا توجه نقاشان زمانه به «مکان»‌ها می‌توانسته برانگیخته شود. اگرچه ممکن است در سنت نقاشی شکل گرفته در کار کمال‌الملک و نقاشان بعدی ارجاعات تاریخی دیگر اهمیتی نداشته باشد، اما این سنت توجه به منظره، بنا و مکان نه مستقیماً و به تنهایی بر اثر وجود ژانر نقاشی منظره در سنت نقاشی غربی پدید آمده و نه خودبخودی بوده است. بلکه می‌توان آن را درون تاریخ فرهنگی و اجتماعی جدیدی دید که ناسیونالیسم نام دارد و همواره بخش مهمی از مدرنیسم ایرانی بوده است.

نتیجه‌گیری

ادعای این مقاله چنین بوده است که رواج مکان‌نگاری به‌عنوان یک ژانر در نقاشی سال‌های پایانی قاجار و اوایل پهلوی بر باد و وضعیت خاص در پیوست

نویسنده همچنین به کتاب تاریخ ایران نوشته سر جان ملکم ارجاع می‌دهد. او علاوه بر سفرنامه گوینو و تاریخ ایران سر جان ملکم، به این نکته نیز اشاره دارد که برای آموختن فن نقاشی از روی آثار غربیان تمرین نموده است. فرصت در ذکر خاطرات شخصی‌اش می‌نویسد که علی‌رغم تخصص پدرش در تذهیب، خود به صورتگری متمایل بوده و از روی آثار فرنگی و باسمة‌های انگلیسی کپی و مشق نقاشی کرده است (فرصت شیرازی، ۱۳۶۲: ۱۹). وی در همان خاطرات اظهار می‌کند که کارهای نقاشی او توسط مشتریان فرنگی و نیز پادشاه وقت خریداری شده است. (همان) و نیز بارها با کارهای فرنگیان مشتبّه می‌شد، چرا که مانند آن‌ها از روی «برهان» کار می‌کرد (همان: ۲۷).

استفاده فرصت از هردو منابع ایرانی و نیز غربی کتاب او را در جایگاه جالب توجهی قرار می‌دهد. تجلی تمامی این زمینه‌های شکل گرفته از تاریخ‌نویسی بازنگرانه مبتنی بر تجدد بومی و باستان‌شناسی تا سنت تصویری غربی و مستندسازی سفرنامه‌ای، آثار عجم را به عنوان میانجی نهایی بین گفتمان کلی ناسیونالیسم و نقاشی مکان‌نگار عصر قاجار و پهلوی اول قرار می‌دهد. این کتاب مصوّر از طرفی بر گفتمان جدید تاریخ‌نویسی که اطلاعات اولیه‌اش را از باستان‌شناسی مبتنی بر کاوشگری کسب کرده مبتنی است، از دیگر سو ادبیات مشروطه‌خواهی و ایران‌ستایی را در خود درونی کرده و از سوی دیگر به سنت سفرنامه‌ها به نقاشی و مکان‌نگاری دقیق پرداخته است. به عبارت دیگر نقطه‌ای است

و ارتباط است. نخست، بازنگری بنیادین در شیوه تاریخ‌نگاری و مبنا قرار دادن متون جدید و کاوش‌های باستان‌شناسی. دوم، اهمیت یافتن مسأله وطن و به تصویر درآوردن آن به هدف شناخت. این میانجی‌های فرضی ترسیم شد تا ارتباط میان یک گفتمان کلی در سیاست و یک موضوع ژانر در نقاشی مشخص شود.

اگرچه در نگاه اول ممکن است ارتباط میان ژانر مکان‌نگار و مسأله ناسیونالیسم به وضوح روشن نباشد، این مقاله تلاش می‌کند تا با ترسیم میانجی‌هایی ملهم از روش نظری لوکاج نشان دهد چگونه ارتباط میان یک جزء با اجزای دیگر و درون یک کلیت معنادار و ممکن می‌شود. ایده اصلی ارتباط میان ناسیونالیسم به عنوان یک گفتمان کلی با بازنگری در تاریخ ایران و شناخت مسأله وطن و به تصویر درآوردن این وطن است. هدف مقاله طرح چند گفتمان و کتاب برای رسیدن به هدف کشف روابط علی و معلولی به شیوه‌ای پلکانی از ناسیونالیسم تا نقاشی مکان‌نگار نیست؛ هدف ترسیم منظومه‌ای کلی است که در آن هر جزء در رابطه‌ای معنادار و تفسیرپذیر با جزء دیگر و با کلیت است و لزوماً پای تأثیری پلکانی و خطی و به ترتیب در میان نیست، از همین رو است که از میانجی سخن گفته می‌شود و نه علت. یکی از این میانجی‌های اولیه - که می‌توان آن را گفتمانی خردتر هم به شمار آورد - ورود دانش باستان‌شناسی به ایران و تاریخ‌نگاری ذیل گفتمان باستان‌شناسی مبتنی بر کاوشگری بود. کاوش‌های باستان‌شناسی نه تنها اشیاء کهن را از عتیقه به اشیای تاریخی ارتقا می‌داد، بلکه کمک می‌کرد تا تاریخ دیگری درباره ایران نوشته شود. تاریخی بازنگری شده که افسانه‌ها یا تاریخ اسلامی را، آنچنان که مرسوم تاریخ‌نگاری‌های تا آن زمان بود، مبنای خود نمی‌گذاشت؛ بلکه روایت تازه‌ای مبتنی بر سلسله‌های پادشاهی ایرانی طرح می‌کرد. تاریخی که درک ایران را از مرکز اقالیم هفتگانه در جهان به محدوده جغرافیایی که امروزه می‌شناسیم تغییر می‌داد. باستان‌شناسی کمک کرد تا هرکدام از پادشاهان تصویر پیدا کنند و صدایشان از خلال متون و دیوانه‌نوشته‌هایی که حالا قابل خواندن و ترجمه به زبان روز بودند، شنیده شود. همزمان انتشار

کتاب‌هایی با موضوع ستایش از ایران در هند سنت تازه‌ای را رواج می‌داد که بر همین تاریخ باستان‌شناسانه مبتنی بود و مفهوم وطن را ذیل ردّ تاریخ اسلامی و عربی و تأکید بر نژاد ایرانی و فرهنگ پارسی شکل می‌داد. در این بستر، رواج سفرنامه‌های غربیان، هم شناخت وطن را ضرورت می‌بخشید و هم برای مکان‌های ناشناخته در وطن تصویری می‌ساخت که تا پیش از این زمان، از آن برخوردار نبود. به لحاظ مفهومی، تاریخی و جغرافیایی «وطن» در حال شکل گرفتن بود و تصاویر آن نیز به شکلی مادی در حال ساخته شدن بود. نامه خسروان یکی از نخستین کوشش‌ها برای تاریخ‌نویسی جدید و به تصویر درآوردن چهره پادشاهان ایرانی مبتنی بر باستان‌شناسی بود. این کتاب اگرچه فاقد تصاویر مناظر و مکان‌های ایران است، اما می‌توان آن را یکی از میانجی‌های اتصال میان گفتمان ناسیونالیسم و نقاشی مکان‌نگار فرض کرد. به این دلیل که هم بر تاریخ جدید باستان‌شناسی استوار بود و هم می‌کوشید تا این تاریخ را با تصویری مستند به چهره پادشاهان ایرانی روایت کند. شیوه نقاشی آن نیز به تصاویر سفرنامه‌ها شباهت داشت. پس از کتاب *نامه خسروان*، کتاب *آثار عجم* با روایت تاریخ فارس و تلاش برای تصویرسازی مدون از مکان‌ها و ابنیه منظره‌نگاری و شناخت ایران را به هم پیوند می‌داد. درون منظومه‌ای این چنین مفهومی و تصویری است که منظره/مکان قادر است به یکی از اصلی‌ترین موضوعات برای رسانه نقاشی بدل شود.

در این مقاله سفرنامه‌ها، *نامه خسروان* و *آثار عجم* به دلیل برخورداری از تصویر وطن، به مثابه میانجی‌هایی طرح شده‌اند که نشان می‌دهد ژانر مکان‌نگاری و منظره‌نگاری که هم‌زمان با این گرایش‌ها و بعدتر از این‌ها در کار نقاشان سال‌های پایانی قاجار از جمله کمال‌الملک و شاگردانش پدید آمد، نه تنها تصویر مناظر طبیعی و ساختمان‌ها، که تصاویر وطن هستند و در ارتباط با سنتی نوپا پدید آمده‌اند که توجه به مکان در آن اهمیتی خاص و پیوسته با هویت ملی دارد؛ و از همین رو می‌توانند ذیل گفتمان کلی ناسیونالیسم دیده شوند.

در دو کتاب *نامه خسروان* و *آثار عجم* - که به‌عنوان

نقاشی منظره و در نهایت نقاشی طبیعت بی‌جان می‌رسید. اگرچه اولویت‌بندی مبتنی بر نظر آکادمی قرن هفدهمی فرانسه در این مقاله محلی ندارد، و اساساً امروز بی‌معنا است، اما این چهار مورد به‌عنوان ژانرهای موجود نقاشی پیش‌فرض گرفته شده‌اند.

3. Georgi Plekhanov

4. Arnold Hauser

5. Ian Watt

6 György Lukács

۷. لوسین گلدمن از کسانی است که این ایده را پروراند، آدورنو و هورکهایمر به طور مستقیم به خصوص در ایده «صنعت فرهنگ» از او الهام گرفتند. نقد لوئی آلتوسر به مفهوم کلیت هگلی و تلاش برای پیرایش آراء مارکس از این ایده هگلی نیز در امتداد قرائت لوکاچ از مارکس اتفاق افتاد (نک: اباضری، ۱۳۷۷: ۱۷۹).

۸. روش لوکاچ از دوگانه بین ذهن و عین (سوژه و ابژه) فراتر می‌رود و از کلیتی سخن می‌گوید که نخست، سوژه و ابژه را دربرمی‌گیرد و آن‌ها را این‌همان می‌کند و دوم، فرایندی تاریخی-اجتماعی است (مزوارش، ۱۳۸۷: ۴۸). مسأله سوژه و ابژه و وحدت این دو در آثار لوکاچ دغدغه‌ای قدیمی است. او در کتاب نظریه رمان (۱۹۱۶م.) به روشی هگلی عصر مدرن را از عصر حماسه متمایز می‌کند و معتقد است درحالی که در عصر حماسه سوژه و ابژه با یکدیگر یکی بودند، در روزگار معاصر این وحدت از هم پاشیده است و رمان اثر هنری بازنمایاننده این گسست است. در تاریخ و آگاهی طبقاتی (۱۹۲۳) وحدت سوژه و ابژه دیگر نه تنها موضوعی برای تحلیل زیباشناسی که به‌عنوان نوعی آرمان پیش روی جنبش انقلابی طرح می‌شود. این‌همانی سوژه و ابژه در نظرگاه لوکاچ راه حل او برای تاکید بر نوعی سوژگی جمعی (آگاهی طبقاتی) بود که برای فراروی از موضع بورژوازی و فریب سرمایه‌داری در جستجوی آن بود و کل تاریخ فلسفه را از همین موضع نقد می‌کرد. این بخش از مواضع لوکاچ در مورد وحدت سوژه و ابژه موضوع این مقاله بخصوص نیست، و تنها روش دیالکتیکی او در بهره‌گیری از اجزا و ارتباط آن‌ها توسط میانجی‌ها برای درک یک کلیت مورد استفاده این مقاله است.

۹. با توجه به وضعیت آرشیو آثار نقاشی و عدم دسترسی به آنان نمی‌توان آمار دقیقی از تعداد تابلوهایی داد که مکان‌نگاری به شمار می‌آیند. تعداد نقاشی‌های این‌بیه (منحصراً) در قیاس با نقاشی منظره تعداد کمتری دارد، اما در بسیاری از مناظر همچنان می‌توان ساختمانی را مشاهده

میانجی طرح شده‌اند، موضوع اصلی نقاشی مکان‌نگارانه، بهره‌برداری از تصویر برای شناخت و مستندسازی است و نه خلق آثار هنری. حال آنکه در مکتب کمال‌الملک موضوع اصلی شناخت وطن نیست. هدف خلق زیبایی هنری با مضمون مکان‌نگاری است. از همین رو جزئیات طراحان‌های که مثلاً در کار فرصت شیرازی وجود دارد، در کار کمال‌الملک و نقاشان پس از او دیده نمی‌شود. این امر ناشی از خاصیت متفاوت دو رسانه است. آنچه در این جا مد نظر است، نه شباهت‌ها تکنیکی نقاشانه، که دلایل و فضای کلی است که می‌تواند توجه نقاش یا نویسنده را - آگاهانه یا ناخودآگاه - به موضوعی خاص جلب کند.

گرایش به مکان‌نگاری در نقاشی اواخر عصر قاجار و اوایل پهلوی اگرچه ممکن است دلایل اجتماعی یا فرهنگی دیگری نیز داشته باشد، اما دنبال کردن میانجی‌های طرح شده در این مقاله نشان می‌دهد که می‌توان مدعی شد نقاشی مکان‌نگار در این عصر، در پیوست با سنت تازه و در حال نضجی است که سعی در شناخت و تجلیل وطن دارد و از این رو با گفتمان ملی‌گرایی در ایران همبسته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. آنچه موضوع این مقاله است همان چیزی است که معمولاً نقاشی منظره (landscape) خوانده می‌شود. اما از آنجا که landscape ترجمه دقیقی که متضمن جزئیات مد نظر این مقاله باشد در فارسی ندارد، گاهی بجای آن و برای نشان دادن منظره نه فقط به عنوان تصاویر طبیعت، بلکه منظره شامل بناها و مکان‌ها از عبارت «مکان‌نگاری» استفاده شده است.
 ۲. مفهوم «ژانر» در اینجا به نقاشی موسوم به «نقاشی ژانر» (Genre Painting) که به زندگی روزمره در نقاشی هلندی در دوره‌های خاص اشاره دارد، ارتباطی ندارد. ژانر در این مقاله به همان مفهوم کلی گونه، فرم، یا صورت فرهنگی استفاده شده که شباهت‌هایی را در شیوهی بیان اثر هنری نمادین می‌کند و به آن‌ها نام می‌دهد.
- ژانر در این جا مشخصاً به آن دسته‌بندی خاصی اشاره دارد که آکادمی هنر فرانسه در قرن هفدهم برای اولویت‌بندی موضوعات نقاشی‌ها مشخص کرده بود که از نقاشی تاریخی شروع می‌شد و در درجات بعد به نقاشی پرتره،

از قرار در تنظیم موزه و تعیین محل اشیاء و آثار و جواهرات و تابلوها خود ناصرالدین شاه نیز شرکت کرده و در آرایش تالار دخل و تصرف می نموده و تا چندین سال این کار همچنان ادامه داشته و شاه اوقات فراغت خود را صرف ترتیب موزه و بخصوص جواهرات آن می کرد (<http://www.golestanpalace.ir/museum/talareasli.html>).

۲۰. انگلیسی ها (و به طور ویژه و عمدتاً کمپانی هند شرقی) تا مدت ها پس از استیلا بر هندوستان بر رواج زبان فارسی و دیگر زبان های رایج در هندوستان تأکید داشتند و برای این کار بودجه های ویژه ای اختصاص می دادند. نهادهایی همچون «انجمن آسیایی بنگال» که توسط شرق شناسان انگلیسی در قرن هجدهم تاسیس شده بود، مطالعه و ترویج فرهنگ و زبان های موجود در هند را پی می گرفت. سران کمپانی مانع آموزش فرهنگ و آموزه های دینی غربی می شدند که گهگاه توسط میسیونرهای غربی انجام می شد. به این دلیل که الزامات سیاسی و تجاری اداره هندوستان توسط کمپانی هند شرقی ایجاب می کرد تا از تحریک عواطف مذهبی مردم هند خودداری شود (خراسانی، ۹۴: ۹۹).

۲۱. بسیاری از فرهنگ های مهم این دوران از جمله *انجمن آرای ناصری و لغتنامه دهخدا* نتیجه کوشش هایی بود که در هند و در راستای غنا و ترویج زبان فارسی انجام شده بود (طرقی، ۱۳۹۵: ۱۴).

۲۲. *دستیر آسمانی* کتابی است که در زمان اکبر شاه گورکانی (سده دهم ق) توسط آذرکیوان یکی از پارسیان هند به زبانی ویژه نوشته شده و توسط خود وی به فارسی برگردانده شده. این کتاب به زبان پارسی سره نوشته شد و از آوردن لغات عربی در آن پرهیز شد. همچنین وی بسیاری واژه جدید بر مبنای واژگان سانسکریت و اوستایی ساخت که بعدها در نوشتن فرهنگ های فارسی از آنان بهره گرفته شد و به ادبیات شاعران و نویسندگان نیز راه یافت.

۲۳. «کشور ایران» و «ایران زمین» پیش تر، مرکز زمین و یکی از اقالیم هفتگانه پنداشته می شد در این بازنگری ها به مرزهای امروزی محدود شد. (این محدودیت ذیل کوشش های شناساگرانی پدید آمد که جزئیات مرزها را تدقیق و مستند کرده اند). «ملت» که ابتدا به معنای «اهل کتاب» بود و بعد از صفویه با پیروان شیعیان اثنی عشری پیوند یافته بود، به مردمانی اطلاق شد که در ایران متولد شده و فرزندان «مادر وطن» شمرده می شدند. «علم» که به فنون اسلامی و گستره دانایی «علمای دین» محدود بود، به دانشی اطلاق شد که تحصیل کردگان جدید و

کرد. در نمونه شخص کمال الملک، ۱۲۲ اثر مشخص از او باقی مانده است. ۴۴ نقاشی از او به پرتره اختصاص دارد، ۳۷ نقاشی به منظره و ۶ نقاشی به کاخ سلطنتی (مجموعاً ۴۳ اثر)، ۱۸ نقاشی به موضوعات اجتماعی، و ۱۳ کار از او کپی هایی از آثار استادان نقاشی جهان هستند. باقی به موضوعات متفرقه می پردازند. هیچ نقاشی از کمال الملک به موضوعات تاریخی یا مذهبی توجه نداشته و تابلوی میدان کر بلا تنها کار اوست که مضمون شهری دارد. (<http://www.iranicaonline.org/articles/ka-mal-al-molk-mohammad-gaffari>) در دو کتابی (کتاب *نقاشان مکتب کمال الملک و یادنامه حسنعلی وزیر*) که از مجموعه نقاشان مکتب کمال الملک گردآوری شده تعداد نقاشی های منظره و ابنیه به طور قابل توجهی بالا است. به خصوص در میان آثار به جامانده از شخص کمال الملک و نیز یکی از مهم ترین شاگردان او حسنعلی وزیر تعداد آثاری با این مضمون چشم گیر است. ۱۰. به عنوان نمونه در کار محمود جواد پور یا طراحی های سیحون.

۱۱. از دهه ۱۹۷۰ به این سو پژوهش های جالبی درباره نقاشی منظره و اولویت آن در نگاه عموم مردم به عنوان موضوعی دلخواه انجام شده است. بخش زیادی از این پژوهش ها گرایش به منظره تمایل ژنتیکی انسان عصر جدید به نوعی غریز بقا جویانه و محیط طبیعی دانسته شده که در تاریخ تکوین بشر وجود داشته و از گذشته ای دور با او بوده است (اندروز، ۱۳۸۸: ۳۰). یک پژوهش جالب که توسط الکس ملامید و ویتالی کومار در ۱۵ کشور انجام شده نشان می دهد که نقاشی منظره در میان مردم ۱۱ کشور از بالاترین میزان محبوبیت برخوردار است (همان: ۳۲).

12. Baron Th. A. de Bode

13. Austin H. Layard

14. Henry C. Rawlinson

15. The Seven Great Monarchies of the Ancient Eastern World

۱۶. این کتاب گامی بزرگ در تاریخ نگاری ایران به حساب می آمد. چرا که برای نخستین بار تاریخ مستند به مکتوبات و آثار ملی را جایگزین تاریخ های اساطیری از جمله تاریخ نویسی مبتنی بر شاهنامه می کرد. پنجمین پادشاهی در این کتاب به هخامنشیان، ششمین پارتیان و هفتمین آن به ساسانیان اختصاص داشت.

17. William K. Loftus

18. Marcel and Jean Dieulafoy

۱۹. کار ساخت بنا و بازگشایی موزه تا حدود ۱۲۹۶ طول کشید.

کتابنامه

- اباذری، یوسف (۱۳۷۷). *خرد جامعه‌شناسی*، تهران: طرح نو.
- فتخاری، سید محمود (۱۳۹۵). *شاهکارهای نقاشی ایران: مروری بر آثار نقاشی نوین ۴ تن از استادان دوره قاجار و معاصر: محمود ملک‌الشعرا، محمود فرشچیان، کمال‌الملک، پرویز کلانتری*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- امانت، عباس (۱۳۷۷). «پور خاقان و اندیشه بازیابی تاریخ ملی ایران: جلال‌الدین میرزا و نامه خسروان»، *ایران نامه*، ش ۶۵، اندروز، ملکوم (۱۳۸۸). *منظره و هنر غرب*، بابک محقق، تهران: فرهنگستان هنر.
- توکلی طوقی، محمد (۱۳۹۵). *تجدد بومی و بازاندهی تاریخی*، ویراست دوم، تهران: کتاب ایران نامگ.
- تورنتون، لین (۱۳۷۴). *تصاویری از ایران (سفر کلنل ف. کلمباری به درباره شاه ایران. ۱۲۴۹ تا ۱۲۶۵ هجری قمری)*، مینا نوایی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- جلال‌الدین میرزا (۱۳۸۹). *نامه خسروان (داستان پادشاهان پارس از آغاز تا پایان ساسانیان)*، تهران: پازینه.
- جوادی یگانه، محمدرضا (۱۳۹۱). «ایرانی‌ای که بود، ایرانی‌ای که هست: درآمدی بر نگاه گوبینو به ایرانیان و زمینه‌های شکل‌گیری آن» *جستارهایی در جامعه‌شناسی تاریخی*. سال اول، ش دوم. پاییز و زمستان.
- حامدی، محمدحسن، و مهاجر، شهرزاد (۱۳۹۳). *نقاشان مکتب کمال‌الملک*، تهران: پیکره.
- حامدی، حسنعلی وزیری (۱۳۹۶). *یادنامه حسنعلی خان وزیری*، تهران: پیکره.
- خراسانی، امیر (۱۳۹۴). «کمپانی هند شرقی و سیاست زبانی در هند»، *شبه قاره (ویژه‌نامه فرهنگستان)*، ش ۴.
- شعار، جعفر، «آثار عجم» در *دایره‌المعارف بزرگ اسلامی*، جلد اول. قابل دسترسی در <https://www.cgie.org.ir/fa/publication/entryview/17295>
- گوبینو، کنت ژوزف آرتور (۱۳۸۳). *شکوه ایرانیان*، ترجمه رضا مستوفی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور (پژوهشگاه).
- فرصت‌الدوله شیرازی (۱۳۶۲). *آثار عجم*، تهران: بامداد.
- لوکاچ، جورج (۱۳۷۸). *تاریخ و آگاهی طبقاتی*، پژوهشی در دیالکتیک مارکسیستی؛ محمدجعفر پوینده، چ دوم، تهران: تجربه.
- محسنیان راد، مهدی (۱۳۷۱-۱۳۷۲). «سفرنامه‌های ترجمه شده درباره ایران»، *علوم اجتماعی (دانشگاه علامه طباطبایی)*، ش ۳ و ۴.
- ناطق، ناصر (۱۳۶۴). *ایران از نگاه گوبینو*، تهران: بنیاد موقوفات

منورالفکران مدعی خرد و علوم تجربی از اروپا وارد کرده بودند. علمای دینی به «روحانیون» تغییر و تنزل جایگاه پیدا کردند و دیگر «رؤسای ملت» نبودند. این عنوان نیز با برپایی مجلس شورای ملی به رئیس مجلس اطلاق شد. «سیاست» که از حقوق پادشاه در سرکوبی، شکنجه و برخورد با بلواگران شمرده می‌شد، به مجموع کوشش «مردم» برای به خدمت‌گیری «دولت» در پیشبرد منافع «ملت» اطلاق شد. واژگانی همچون «رعیت» و «نوکر دولت» رفته‌رفته کمرنگ‌تر شد و «دولت» از بخت و ثروت حاکمان به نهادی پابرجا بدا شد که وظیفه‌اش پیشبرد منافع همگان است (توکلی طوقی، ۱۳۹۵: ۱۵-۱۶).

۲۴. تاریخ دقیق نگارش *نامه خسروان* روشن نیست. به نظر می‌رسد نخستین بخش کتاب اول بار در تهران و سال ۱۲۸۵ ق. (۱۸۶۸-۱۸۶۹ م.) منتشر شده باشد. همین در سال ۱۲۹۷ ق. (۱۸۸۰ م.) به همت هانری بارب مستشرق اطریشی و به خط نستعلیق منتشر شد. بخش دوم در ۱۲۸۷ ق. (۱۸۷۰ م.) و بخش سوم در ۱۲۸۸ ق. (۱۸۷۱-۱۸۷۲) در تهران منتشر شد (امانت، ۱۳۷۷: ۱۵-۱۶).

۲۵. اصلی‌ترین اثر گوبینو کتاب *تاریخ ایرانیان* است که در سال ۱۳۲۶ قمری قسمتی از آن توسط نظم‌الدوله به فارسی برگردانده شده است. گوبینو معتقد است که ایران باستان، بالاترین مظهر اخلاق پاک انسان‌ها است؛ اخلاقی که تا پیش از رسوخ روش‌های سامی در جهان حکم‌فرما بود (ناطق، ۱۳۶۴: ۱۰۷). این کتاب در چارچوب نظریه نژادی گوبینو قرار می‌گیرد. از نظر گوبینو، علت عقب‌ماندگی ایران، اختلاط نژادی است. گوبینو مدعی است تمدن بزرگ ایرانیها، پس از دوره پارتها دچار اختلاط نژادی شد و سیر نزولی خود را آغاز کرد و این سیر نزولی تا پایان دوره ساسانی ادامه یافت. گوبینو نوشته است: «میان نژادها مقایسه کردم و از میان یافته‌های خود، بهترین نژاد را برگزیدم و لذا تاریخ ایرانیان را نگاهشتم تا نشان دهم که یک ملت آریایی که کمترین اختلاط را داشته، چگونه برتری خود را حفظ کرده و عواملی چون تفاوت آب و هوا و شرایط زمانی، تأثیری در تغییر و یا شکستن نبوغ یک نژاد ندارد و صرفاً اختلاط نژادی عامل سقوط و تنزل است.» (گوبینو، ۱۳۸۳: ۱۰۷). این کتاب از حیث توجه به تاریخ ایران و نژادآریایی و برجسته کردن نقش آن در اذهان ایرانیان بسیار اثرگذار بود (ببینید: جوادی یگانه، ۱۳۹۱: ۵۰).



دکتر محمود افشار یزدی.

Berger, John. (1976) *A Fortunate Man, Writers' and Readers' Publishing Cooperative*, London.

Cosgrove, Denis (1998). "Social Formation and Symbolic Landscape", in University of Wisconsin Press.

Ely, David Christopher (2009). *This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia*, Northern Illinois University Press.

Moretti, Franco (1988). *Sign taken for Wonders*, Verso.

Abdi, Kamyar (Jan, 2001). "Nationalism, Politics, and the Development of Archaeology in Iran", *American Journal of Archaeology*, Vol. 105, No. 1, pp. 51-76.

