Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۷/۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۲/۲۰

نفیسه اثنی‌عشری [۱]، محمدتقی آشوری [۲]

بهره‌گیری فتحعلی‌شاه از زبان تصویر در قدرت‌نمایی [۳]

چکیده

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

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

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر دانشگاه هنر تهران و عضو هیات علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه بوعلی سینا، استان تهران، شهر تهران
E-mail: Asna792.as@gmail.com
۲. دانشیار گروه آموزشی پژوهش هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: Taghi.Ashori@gmail.com
۳. این مقاله برگرفته از بخشی از مطالعات پایان‌نامه دکتری نویسنده اول با عنوان «تحلیل جامعه‌شناختی مبانی گرافیک مدرن ایران در دوران قاجار» با راهنمایی جناب آقای دکتر محمد تقی آشوری است.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

فتحعلی‌شاه به اهمیت انتقال مفهوم قدرت سلطنت در برابر عامه مردم، به مدد رسانه‌ی تصویر پی برده بود، آنچنان‌که «یکی از برجسته‌ترین جنبه‌های هنر در این دوران، نقاشی از چهره‌های سلطنتی اســت که به شــیوه‌های مختلف اجرا شــده‌اند.» (خلیلی،۱۳۸٦، ۱۱۷) او بیش از همه شاهان قاجار «با حالت و چهره‌های گوناگون در شــماری از تابلوهای نقاشــی ظاهر شــد تا به جهانیان قدرت و شوکت خود را نشان دهد.» (فلور، ۱۳۸۱، ۳۱) از جمله‌ی آنها می‌توان به «تک‌چهره‌های متنوعی از فتحعلی‌شاه در کاخ گلستان تهران، دو تصویر در موزه ارمیتاژ لنینگراد، دو تصویر در تالار یادبود ویکتوریا در کلکته و تصویری در موزه‌ی ورســای» اشــاره کرد. (پنجه‌باشی ، ۱۳۸۷، ٦) همچنین «تصاویر باشکوه او بناهایی مانند راشتراپاتی بهاوان در دهلی نو، موزه ارمیتاژ در سن پترزبورگ و کاخ ویندسور را آراسته است.» (خلیلی ، ۱۳۸٦ ، ۱۱۷) شاید عامل احیای این سنت، در آموخته‌ها و کســب تجاربی ریشــه داشت که او پیش از نائل–شدن به مقام سلطنت، در دوران ولیعهدی خود در مقام حاکم فارس در شــهر شیراز کســب کرده بود، زیرا وی در این دوران با بخشی از تاریخ و میراث باســتانی ایران به‌ویژه آثار برجای‌مانده از دوران هخامنشیان آشنا شده بود و بی‌تردید این آشــنایی، در توجه و تمایل او به احیای آداب دربارهای پرشــکوه گذشــته‌ی ایران مؤثر بود. فتحعلی‌شــاه تحت تأثیر فضای فرهنگی شیراز در جایگاه یکی از ماندگارترین و متعالی‌ترین مراکز فرهنگی و هنری ایران باستان و درک چگونگی عملکرد پادشاهان باستانی آن دوران، به بازخوانی سنتی فرهنگی و تاریخی دست زد، سنتی که در تاریخ هنر کهنسال ایران و از جمله هنرهای درباری آن از دیرباز کاربرد داشت. هدف از این مقاله ضمن بررسی اهداف و روش–های تبلیغات تصویری فتحعلی‌شاه، شرح این نکته است که ابداع بصری مزبور در سرشت خود چه فصل مشترکی با هنر گرافیک ایران و یا معادل آن ارتباط تصویری داشته است.

پیرامون نقاشــی دوران قاجار تألیفات و آثار پژوهشــی متعددی انجام شده که عموماً به شرح این آثار از منظر تاریخی و تا حدودی شــرح تأثیرات این نقاشــی‌ها در ســطح جامعه‌ی آن دوران پرداخته‌اند، از جمله کتاب‌هایی همچون *نقاشی و نقاشان دوره قاجار*(فلور، ۱۳۸۱)، *هنر صفوی، زند و قاجار* (اسکارچیا، ۱۳۷٦)، *هنرهای ایران* (فریه ،۱۳۷٤)، *پرتره‌های قاجار* (RABY , 1999)، *تصاویر قدرت و قدرت تصاویر*(DIBA, 1998) ، همچنین بررسی چگونگی سیر تحولات نقاشی در این دوران به دنبال تعاملات و تحولات اجتماعی کشور با تأثیر از اروپا و یا شرح اثرگذاری سبک نقاشی غرب بر سیاق نگارگری ایران، بُعد دیگری از انواع پژوهش‌های پیرامون این موضوع را شکل می‌دهد که از جمله این آثار می‌توان به تألیفات ذیل اشــاره کرد:*گرایش به غرب* (اســتفان، ۱۳۸۳)، *گرایش به غرب در هنر قاجار ، عثمانی و هند* (خلیلی، ۱۳۸۳) و نیز ارتباط و نفوذ ادبیات فارســی به‌ویژه در نقاشی اوایل دوران قاجار از جمله فتحعلی‌شاه که در این باره می‌توان به کتاب‌های *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار* (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲) و نیز *همگامی نقاشی با ادبیات ایرانی* (اشرفی، ۱۳٦۷) اشاره کرد، اما این مقاله به شرح چگونگی بهره‌برداری تبلیغاتی فتحعلی‌شاه از زبان تصویر به‌مثابه رسانه‌ای مؤثر می‌پردازد، رسانه‌ای که دیگر فاقد محدودیت‌های زبان نوشتاری در انتقال پیام‌های او به جامعه مخاطبینش بود.

در واقع فتحعلی‌شــاه در مقام میراث‌دار ســنت‌های نقاشی ســلطنتی ایران به وضوح به تداوم کاربرد تبلیغاتی هنر آگاهانه و سنجیده آنچنان ادامه داد که می‌توان گفت «با رواج تصاویر پرهیبت همانند موضوعات *شاهنامه* به نوعی اسطوره‌سازی پرداخت» (RABY - 1999 – 9)همچنان‌که نقش

www.SID.ir

Archive of SID

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

کاربرد انواع هنرهای کاربردی و تزیینی در جهت تأمین اهداف سیاسی

زمینه و بســـتر تحقق خواســـته‌های فتحعلی‌شاه در جهت نمایش شکوه ســـلطنتش، پیشاپیش مهیا شـــده بود، زیرا گنجینه-ای از جواهرات گرانبهایی که نادرشـــاه طی جنگ با هند به یغما برده بود، به دنبال سیاســـت‌های ظالمانه‌ی آغامحمدخان قاجار به تصاحب او درآمد و این گنجینه پس از قتل آغامحمدخان به جانشـــین وی یعنی فتحعلی‌شاه رســـید. او با استفاده از این جواهرات هم «دستور ســـاخت تاج جواهرنشان کیانی را صادر کرد» و هم در جهت ساخت کاخ‌های متعدد و آراستن آنها به انواع تزیینات و تخت‌های جواهرنشان، مرصع و مزین به روکشی از طلا، همچون تخت خورشید یا تخت طاووس، تخت مرمر یا تخت ســـلیمان، تخت نادری و دیگر تشکیلات سلطنتی و کیانی بهره گرفت.»(خلیلی،۱۳۸۳، ۹۶)

چهره‌نگاری و پیکرنگاری درباری در دوران فتحعلی‌شاه

نقاشـــی‌های متعددی از فتحعلی‌شـــاه بر جای مانده چرا که «فتحعلی‌شاه به استفاده از چهره‌نگاری درباری، برای تبلیغ حکومت اشـــتیاق وافر داشـــت.» (ورنویت ، ۱۳۸۳ ، ۹۷) همگی این آثار به نوعی «تصویرســـازی‌های تبلیغاتی» محســـوب می‌شـــوند که در جهت تأمین خواســـته‌های او طراحی و اجرا شـــدند. این آثار، شـــاه را در حالت‌های گوناگون و متفاوت و در جامه‌های فاخر و اشـــرافی پـــر از عناصر تجملی نشـــان می‌دهند. چهره‌نگاری‌ها و پیکرنگاری‌هـــای برجای‌مانده از وی دارای ویژگی‌های ایده‌آلیســـتی، آرمان‌گرایانه و به‌منظور انتقال حس قدرت در بیننده طراحی شده‌اند و بر این اساس بیشتر از آنکه نمایانگر واقعیت باشند بیانی کاملاً نمادین دارند. به تعبیر دیگر در هیچ یک از این آثار، فتحعلی‌شاه در حالت واقع‌گرایانه و رئالیستی ترسیم نشده، در تمامی آنها شاهی جوان بر اســـاس معیارهای زیبایی‌شناسی ایرانی و تا حدودی تأثیر سبک عینی نقاشی غرب، چنان غرق در جواهرات ســـلطنتی و لباس‌های فاخر تصویر شده است که به-شایستگی مبین شکوه پادشاهی وی باشد. به‌منظور تأکید بصری هر چه بیشتر در نمایش شوکت شاهانه و تمرکز بیننده بر شخص شـــاه، پس‌زمینه‌ی این آثار غالباً ســـاده نقاشـــی شـــده، درحالی‌که پلان اول و یا پیکر شاه مملو از تزییناتِ پرنقش است.

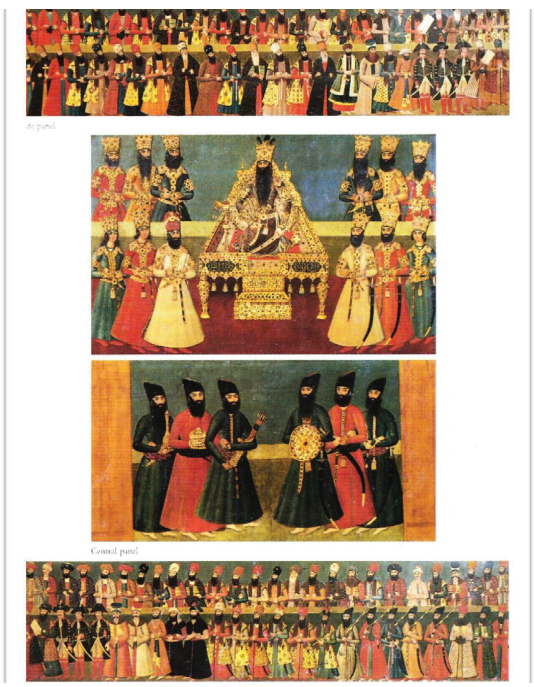
البته آراســـته‌بودن فرمانروایان قاجار به انواع جواهرات تنها مربوط به تصویرســـازی ایشان در عالم نقاشـــی نبوده، زیرا این تزیینات که بیانگر مقام اشـــرافی ایشـــان بوده، بخشی از پوشش رســـمی آنان محسوب می‌شـــده است، آن‌چنان‌که ســـر رابرت کرپرتر در دیدارش از فتحعلی شاه، وی را به «کوره‌ای مشـــتعل از جواهرات که دیدگان را خیره و بی‌خبر از دنیای مجاور می‌ســـازد تشبیه کرده و همچنین درتوصیف فتحعلی‌شاه و تختگاهش نوشته، تاج شاهی‌اش کاملاً پوشیده از جواهرات برهم‌انباشته، الماس، یاقوت و زمرد بود و چنان به سنجیدگی در کنار هم نصب شده که

www.SID.ir

Archive of SID

گویی مجموعه‌ای از زیباترین رنگ‌ها را به پاســخگویی بر درخشش متقابل یکدیگر واداشته‌اند[...] بــا این‌همه از جهت جلوه‌گری هیچ‌چیز را یــارای برابری با بازوبندهای پهنش و همچنین با کمربند جواهرنشــانش نبــود، [جواهراتی] کــه در برخورد با تابش خورشــید برای خودنمایی شــعله‌ور می‌شدند.» (فریه ، ۱۳۷٤، ۱۹٤)

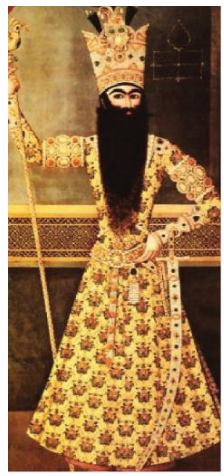
از جمله نقاشان در خدمت وی عبارت بودند از: «میرزا بابا، مهرعلی و عبدالله‌خان [که] هر یک به سهم خود در تشفی-بخشیدن اشتیاق وافر پادشاه به داشتن پرده‌های بزرگ تمام‌قد از هیأت فخیم و فاخر خویش، ســعی بلیغ به‌کار بردند [...] مهر علی در میان آن ســه تن بهترین نقاش اســت. این هر ســه تن ولی‌نعمت و یا پادشــاه زمان خود را در هیأتی چنان که باید شاهوار، با چهره و اندامی به‌انــدازه‌ی طبیعی و جامه و جواهــری بیرون از حد تصور، در حالات گوناگون و دفعات بســیار به‌تصویر کشیدند، ضمن آنکه میرزا بابا و مهرعلی از چهره پادشاه، آثاری به شیوه مینیاتورسازی در مقیــاس ریزنقش بر اشــیاء درودگری و میناکاری نیز پدید آوردنــد. بزرگ‌ترین اثر عبدالله‌خان دیوارنگاره معروفش بر ســه ســمت سراسری در تالار بارعام کاخ نگارســتان بوده که در ۱۲۲۸ ه.ق به پایان رســیده [...] این مجلس نقاشی مشــتمل بر نقش فتحعلی‌شاه نشسته بر تخت در میان درباریان و گروهی از پســرانش با ردیفی از فرستادگان دولت‌های خارجی مانند سرگوراوزلی از انگلستان و ژنرال گاردن از فرانسه بود.» (رابینسون، ۱۳۷٤، ۲۲۵- ۲۲۸) اگرچه اثری از این نقاشی بر جای نمانده اما چند نقاشی همچون تصویر شماره یک به بازنمایی آن پرداخته‌اند. اثر مذکور به دلیل نمایش صف طولانی افراد، به نوعی یادآور نقش‌برجسته‌های دوران پیش از اسلام بود، البته عبدالله‌خان افزون بر فعالیتش در حوزه نقاشــی و تزیین کاخ‌های دومین شــاه قاجار، در طراحی و ساخت آنها نیز دست داشت و بر این اساس «از فتحعلی‌شاه و محمدشاه لقب معمارباشی گرفت.» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۳۵٤)



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

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۲. راست: تصویر شماره ۲، پرده رنگوروغنی فتحعلی‌شاه در لباس رسمی، اثر مهرعلی ، تهران، ۱۲۲۸، **منبع**: پاکباز ، ۱۳۷۹، ۱۷۹،

تصویر۳. وسط: تصویر شماره ۳، پرده رنگوروغنی فتحعلی‌شاه ایستاده با عصای شاهی، اثر مهرعلی، ۲۵۳× ۱۲٤سانتی‌متر، **منبع**: آداموا، ۱۳۸٦، ۲٤۲

تصویر۴. چپ: ناپلئون بناپارت در لباس امپراطوری ، اثر فرانسوا ژرار، ۱۸۰۵ میلادی ، رنگوروغن روی بوم ، موزه لوور، **منبع**:DIBA , 1998, 175

مهرعلی در جایگاه یکی دیگر از موفق‌ترین نقاشان دوران فرمانروایی فتحعلی‌شاه «پس از میرزابابا به مقام نقاشباشی دربار نائل شد و بعضی از شیوه‌ها و خصوصیات کارهای میرزابابا را در آثارش تکرار کرد و توانست در تکثیر جاه و جلال پادشاه از میرزابابا و سایر هنرمندان دربار پیشی بگیرد و منزلتی ویژه نزد پادشاه کسب کند.» (خلیلی ، ۱۳۸۳، ٤٦) از جمله آثار وی که گویای ذوق و مهارت او در تجسم بصری هیبت شاهانه است، تصاویر شماره ۲ و ۳ در خور ذکرند که شامل طراحی دو شمایل تمام‌قد از فتحعلی‌شاه با عصایی جواهرنشان و مرصع در دست به همراه تاج کیانی است، «در این پرده‌ها انتخاب حالت ایستادن شاه با یک بازوی بالاآورده و یک دست بر کمرزده جلوه‌ی شکوهمند خاصی را به وجود آورده و ریش پهن سیاه و انبوه، جواهرِ جامه و تاج جقه‌دار بزرگ او این جلوه را دوچندان می‌کند.» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۱۵۳) جولین رابی در کتاب خود به نام چهره‌های قاجار معتقد است مهرعلی در طراحی این آثار و یا ساختار ترکیب‌بندی آنها از اثر هنرمندی فرانسوی به نام فرانسوا ژرار الهام گرفته، این اثر که در تصویر شماره ٤ ارائه شده، ناپلئون بناپارت را در لباس سلطنتی و درحالی‌که عصای شاهی را در دست راست خود گرفته مبتنی بر سبک طبیعت‌پردازانه [...] نقاشی شده، فصل مشترک این آثارِ مهرعلی با هنرمند فرانسوی در انطباق ژست فتحعلی‌شاه با فیگور ناپلئون است.

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

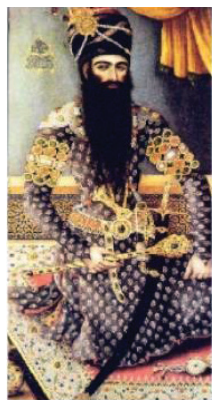
اگر نظر رابی درست باشد، این آثار مهرعلی به‌روشنی بازتاب مستندی از انواع تراوشات فرهنگی است، چرا که نقاش استادانه در نمایش تلفیق سنن بصری ایرانی و اروپایی در یک قالب پالایش‌یافته و شکوهمند با تسلط بر موازین نگارگری ایرانی توفیق یافته است. البته در نگاهی به

www.SID.ir

Archive of SID

کلیت آثار برجای‌مانده از مکتب پیکرنگاری درباری دوران فتحعلی‌شاه می‌توان این آثار را آمیزه‌ای از روش‌های چکیده‌نگاری و آذین‌گری ایرانی و روش عینی غرب دانســت که به گونه‌ای منسجم و هماهنگ با هم سازگار شده‌اند.

پیش‌تر ذکر شــد که میرزابابا یکی دیگر از نقاشان دربار فتحعلی‌شاه بود و تصویر شماره ۵، نمونه‌ای از آثار اوست.



تصویر۵. فتحعلی‌شاه ، رنگ‌وروغن روی بوم، **منبع:** علیمحمدی اردکانی ، ۱۳۹۲ ، ٦٤

تصویر۶. نقاشی لاک الکل بر روی جلد کتاب ، ایران ، حدود ۱۸۳۵ میلادی، **منبع:** خلیلی ، ۱۳۸٦ ، ۱۱۹

دامنه گســترده این آثار تبلیغاتی فقط مشــتمل بر تولید تابلوهای نقاشی نبود، بلکه آثار دیگری چون انواع قلمدان، جلد کتاب و نســخه‌های نفیس خطی، صندوقچه و غیره را نیز دربرمی‌گرفت که در آنها از تکنیک لاک الکل برای تصویرســازی و تبلیغ هیبت شــاهانه فتحعلی‌شاه استفاده می‌شد. ازآنجاکــه این وســایل عمدتاً جزو هدایای ملوکانه بودند، طیف دیگــری از انواع تبلیغات مصور را شــامل می‌شدند، به‌ویژه انواع قلمدان، که تعاملی بی‌واسطه بین آن با مناصب اداری و مملکتی نیز وجود داشــت زیرا هرگاه «سلطان یا حاکمی قلمدانی به شخصی عطا می‌کرد همگان می‌دانستند که شــاهین اقبال بر دوش کاتب نشســته و احتمالاً به وزارت و یا منصبی اداری گماشته خواهد شد و متقابلاً بازپس‌گرفتن قلمدان نشــان از عزل صاحب منصب بــود.» (خلیلی ، ۱۳۸٦ ، ۲۱۲) تصاویر شماره ٦ و ۷ ازجمله نمونه‌های نقاشی لاک الکلی‌اند.

تصویر۷. نقاشی لاک الکل بر روی صندوقچه و داخل در صندوقچه، ایران، ربع دوم قرن نوزدهم میلادی، **منبع:** خلیلی، ۱۳۸٦ ، ۱۲۷

www.SID.ir

Archive of SID

همچنین از دیگر فعالیت‌های تبلیغاتی وی، اهداء نقاشی‌هایی تمام‌قد در ابعاد بزرگ و یا پرتره‌هایی از شاه به سبک نگارگری به سفرا بود؛ در واقع فتحعلی‌شاه «طراحی از چهره و پیکره‌ی تمام‌قد خود را به‌عنوان وسیله‌ای برای مرکزیت–دادن به قدرت و تحکیم روابط دیپلماتیک با دولت‌های خارجی، در کانـــون هنرهای تجســـمی دوران اولیه قاجار قـــرار داد.» (اختیـــار، ۹۲،۱۳۸۱) «بیش از پانزده طراحی پرتره از فتحعلی‌شـــاه موجود اســـت که در قالب هدایای سیاســـی در طول دو دهه نخست قرن نوزدهم به فرمانروایان انگلســـتان، روسیه، فرانسه و پادشـــاهی سند فرستاده شد.» (DIBA , 1998,40) در این مورد می‌توان به نمونه‌های ذیل اشـــاره کرد: «تک‌چهره‌ی موجود در ورســـای به ناپلئون تقدیم شـــد، تک‌چهره‌هایی که در لنینگراد است به تزار اهدا شد و تک‌چهره کلکته هم احتمالاً به امرای سند تقدیم گردید.» (پنجه‌باشی، ۱۳۸۷، ٦) به‌علاوه «منطبق بر گفته سر ویلیام اوزلی، سفیر انگلیس، تشخیص چهره خوش‌قیافه و مردانه–ی فتحعلی شاه آسان بود. طراحی چهره‌هایی که وی دیده بود تصاویر متعددی از چهره شـــاه بودند، چهره‌نگاری‌های شاه را در هر شهر ایران می‌شد پیدا کرد، این آثار بر روی بوم‌های بزرگ و کوچک یا روی کاغذ، قاب عینک، قلمدان و ... به‌تصویر درآمده بوددند.» (EKHTIAR , 1998 , 51) در نگاهی کلی نقاشی‌هایی که از چهره‌ی شاه در اندازه–ی واقعی ترســـیم می‌شد هم در قالب ابزاری تبلیغاتی در راستای نمایش قدرت مرکزی کاربرد داشت، هم در جهت ثبات و تحکیم روابط سیاسی با فرمانروایان خارجی.

تصویر۸. راست: « تصویر کنده‌کاری‌شده رنگین از فتحعلی‌شاه، پاریس، ۱۲۲۲ه.ق، **منبع:** خلیلی، ۱۳۸۳، ۹٤
تصویر۹. چپ: فتحعلی‌شاه نشسته بر صندلی شاهی، منسوب به مهرعلی، رنگ‌وروغن روی بوم (۱۳۱ × ۲۲۷۰۵سانتی‌متر)، **منبع:**DIBA , 1998 , 181

از موارد مستند در این رابطه می‌توان به تصویر شماره ۹ که «تصویری کنده‌کاری‌شده رنگین از فتحعلی‌شاه [است اشاره کرد] این کنده‌کاری برگرفته از یک نقاشی از فتحعلی‌شاه است که توسط هنرمند دربار [وی] مهرعلی کشـــیده شـــده و در ســـال۱۲۲۱ ه.ق به عنوان هدیه‌ای برای ناپلئون به کاردار ســـفارت فرانسه پییرآمد ژوبر تحویل داده شـــد. روابط سیاسی ایران و فرانسه پس از آن تاریخ برای مدت کوتاهی در نتیجه قرارداد فینکناشتاین گسترش پیدا کرد. ناپلئون، ژنرال گاردن را به عنوان یک فرمانده نظامی به ایران فرستاد. در ۲۱ ژانویه سال ۱۸۰۸میلادی برابر ۱۲۲۳ هجری قمری، فتحعلی‌شاه توافق‌نامه‌ای را با ناپلئون منعقد کرد که به موجب آن ۲۰۰۰۰ قبضه سلاح گرم به

www.SID.ir

Archive of SID

ایران ارسال شد و تعدادی از هنرمندان فرانسوی نیز روانه‌ی این کشور شدند. ژوبر هنگامی‌که این نقاشی را دریافت کرد در عمارت سلطانیه اقامت داشت: در روز ۱۲ جولای، دو وزیر که می‌خواستند مـــرا با خود به دربار ببرند، هنـــگام صبح به چادر من آمدند. روز قبل برای من یک خلعت و چندین هدیه از جمله نقاشی بزرگی از شاه، کتب دستنویس فارسی، چندین اسلحه، منسوجات و چند اسب فرستاده شـــده بود.» (خلیلی، ۱۳۸۳، ۹۵) ذکر این نقل قول همچنان مهر تأییدی بر عملکرد تبلیغاتی این آثار اســـت. یکی دیگر از موارد مســـتند در این رابطه «یک بشقاب جواهرنشان و میناکاری‌شده با تصویر تمام‌قدی از فتحعلی‌شـــاه با امضای علی و تاریخ ۱۲۳۲ه. ق. اســـت که توسط سفیر ایران ابوالحسن‌خان در ســـال ۱۲۳٤ه.ق به امپراتوری اتریش، فرانسیس اول اهداء شد.» (خلیلی، ۱۳۸۳، ۹۹) تمامی اقدامات تبلیغاتی فتحعلی‌شاه تا کنون تنها معطوف به محیط دربار و مخاطبان درباری، چه ایرانی و چه خارجی، بود، اما از جمله اقدامات دیگر وی در راستای تحقق اهدافش که مخاطبانی بسیار وسیع‌تر از جامعه‌ی ســـلطنتی و چه‌بسا کل جامعه را دربرمی‌گرفت، ضرب چهره‌ی خویش بر روی ســـکه بود. این عمل در حقیقت نوعی دیگر از انواع تصویرســـازی‌های تبلیغاتی دوران وی محسوب می‌شود. ظاهراً این اقدام فتحعلی‌شاه همچنان بیانگر شناخت و دانش وی از تأثیر انتشار و عمومی‌ســـازی چهره خویش در معرض دید عموم افراد جامعه بود، زیرا «فتحعلی‌شـــاه نخستین ســـلطان ایرانی [پس از اســـلام] بود که فرمان داد چهره‌اش را بر روی سکه‌ها ضرب کنند» (خلیلی ، ۱۳۸۳، ۹۷) و بدین ترتیب در زمان این شـــاه «نقش‌های تصویری ســـرانجام بر مسکوکات مرئی شـــدند و ما پادشـــاه را می‌بینیم که ســـوار بر اسب و با نیزه و شمشـــیر در عرصه سکه طلایی به تاخت‌وتاز درآمده [تصویر شماره ۱۰] و بر سکه‌ای دیگر شاه تاجدار نشسته بر تخت جواهرنشان و با شمشیری در دست به ضرب تبریز» دیده می‌شود. (مایکل براون ، ۱۳۷٤، ۱۹۹)

تصویر۱۰. دوره قاجار، سکه‌ی طلای نیم تومانی فتحعلی‌شاه، ضرب تبریز، سال ۱۲۳۸ ه.ق، **منبع**: مایکل براون، ۱۳۷٤، ۱۹۹

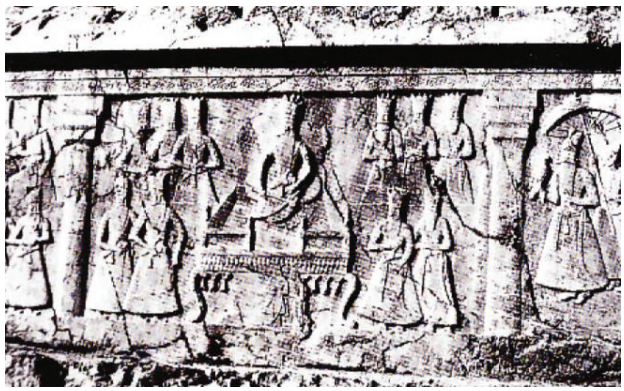
افزون بر تمامی آنچه تاکنون ذکر شـــد، فتحعلی‌شـــاه احیاگر هنر نقش‌برجسته‌سازی سلطنتی ایران باســـتان بود. این هنر نه‌فقط در ایران، بلکه در خاور نزدیک ســـابقه‌ای بسیار کهن داشت، اما پس از ورود آیین اســـلام به ایران، هنر صخره‌نگاری همچون نقاشی و چهره‌نگاری با موضوعات انســـانی و حیوانی بنا بر ملاحظات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

www.SID.ir

Archive of SID

ناسیونالیســـم ایرانی مؤثر بود، این گرایش مشهود از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر دوران فتحعلی‌شاه بود. بر مبنای انواع تولیدات هنری این دوران، همچون احیای آیین پیکرنگاری درباری، وی شـــیفته روش‌های تبلیغاتی فرمانروایان ایران باستان بود تا بدان حد که به پیروی از ایشان، دستور ایجاد چندین نقش‌برجسته را صادر کرد. ارنست هرتسفلد نیز معتقد است که «نقش‌برجسته‌های قاجاری به حالات شـــاهان ایران باستان شـــباهت دارد.» (HERZFELD, 1948 , 315) وی فرمان ساخت این آثـــار را در مکان‌هـــای مختلفی که در معرض دیـــد و عبور مردم بود، مانند ری و تنگ واشـــی در جادهٔ فیروزکوه، صادر کرد. ظاهراً هدف وی از ســـاخت این نقش‌برجســـته‌ها، همانندســـازی او با فرمانروایان ایران باســـتان، ارائه چهره‌ای متفاوت و قدرتمند به‌منظور گسترش دامنه نفوذ و قدرت خـــود در میان عامه‌ی مردم، به‌ویژه پس از شکســـت‌های متعدد نظامـــی از دولت روس، و بازیابی جایگاه خود در میان مردم به‌منظور جبران وجاهت ازدست‌رفته خویش بود.

همچنین یکی از افتخارات شاهان باستان که درعین‌حال از تفریحات ایشان نیز محسوب می‌شد، مهارت در شـــکار بود. این تفریح را که لازمه‌اش توانایی در ســـوارکاری و تیراندازی بود، شاهان قاجار نیز اتخاذ کردند، آن‌چنان‌که «قدیمی–ترین نقش‌برجســـته‌ی این دوران، نقش صحنه شـــکار فتحعلی‌شـــاه در تنگ واشی در شمال روســـتای جلیزجند فیروزکوه است که به سال ۱۲۳۳ ه.ق در میان شـــکاف عمیق کوه بر سینه سنگ تراشیده شـــد.» (وحدتی ، ۱۳۸۵ ، ٤٥) در این اثر حکاکی، نقش شاه مبتنی بر پرســـپکتیو مقامی نگارگری ایرانی و به رسم تصویرسازی شهریاران باستان بزرگ‌تر از همه و در مرکز صحنه به منظور تأکید بصری بر قدرت شـــاهی او حک شـــده اســـت. ساختار ترکیب‌بندی این اثر، به‌ویژه از لحاظ ترکیب‌بندی موقعیت شاه، یادآور نقش‌برجسته شکار شاهی در طاق بستان کرمانشاه است. همچنین نقش دو فرشته بالدار در طرفین کتیبه نیز مستقیماً ملهم از نقش فرشتگان دو ســـوی طاق بستان است. از دیگر آثار حکاکی، نقش‌برجسته‌ای است که روایتگر به تخت نشســـتن فتحعلی‌شاه و فرزندان و نوه اوست، این نقش نیز به نقش‌برجسته–های ساسانی، به‌خصوص بهرام دوم، شباهت دارد. (تصویر شماره ۱۱)



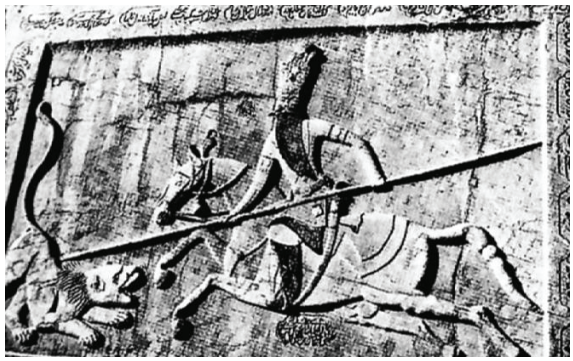
تصویر۱۱. مجلس تاجگذاری فتحعلی‌شاه، **منبع**: اسکارچیا، ۱۳۷٦، ۱۰۲

نقش‌برجســـته تصویر شماره ۱۲ نیز روایتگر صحنهٔ جدال با شیر در کوه سرسره‌ی ری است، نوع ترکیب‌بندی آن یادآور نقوش نبرد شـــاهان اشکانی و ساســـانی با جانوران وحشی است. این نقش‌برجســـته‌ها نیز همچنان تداوم قدرت و شـــوکت ســـلطنتی اســـت، آنچنان‌که نقش شیر در این حکاکی به‌طور ضمنی بیانگر مفهومِ تســـلیم و فرمانبـــرداری قدرتمندترین افراد همچون قوی‌ترین

www.SID.ir

Archive of SID

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



تصویر۱۲. نقش‌برجسته‌های جدید از نوع [هخامنشی] و ساسانی در کوه‌های ری نزدیک تهران، فتحعلی‌شاه را در حال کشتن شیری نشان می دهد.، **منبع:** اسکارچیا، ۱۳۷٦، ۱۰۲

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

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

« ۱) به‌تخت‌نشستن شاه و نمایش شاه و درباریان در چشمهٔ علی شهر ری، در کنار مقبره خواجوی کرمانی در دروازهٔ قرآن شیراز، در تنگه بریده جادهٔ هراز (مربوط به ناصرالدین‌شاه)، پل آبگینهٔ کازرون، طاق بستان کرمانشاه؛

۲) صحنهٔ شکار در تنگ واشی فیروزکوه در کنار مقبرهٔ خواجوی کرمانی در دروازه قرآن شیراز؛

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

٤) نمایش رستم پهلوان اسطوره ایران، در کنار مقبره‌ی خواجوی کرمانی در دروازه قرآن شیراز.» (رضائی‌نیا ، ۱۳۸٦، ۱۰۰- ۱۰۱)

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

www.SID.ir

Archive of SID

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

نتیجه‌گیری

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

پی‌نوشت‌ها

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

فهرست منابع

- آداموا ، ا. ت (۱۳۸٦)، *نگاره‌های ایرانی گنجینه آرمیتاژ*، ترجمه زهره فیضی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- اختیار، مریم (۱۳۸۱)، *کارآموزی و تولید هنر در دوره قاجار، نقاشی و نقاشان دوره قاجار*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
- اسکارچیا، جان روبرتو (۱۳۷٦)، هنر صفوی، زند وقاجار، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- اشرفی م.م (۱۳٦۷)، *همگامی نقاشی با ادبیات ایرانی*، ترجمه رویین پاکباز، تهران: انتشارات نگاه.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، دایره المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
- پنجه‌باشی، الهه (۱۳۸۷)، برتری تصویر فتحعلی شاه در موزه لوور، *آینه خیال*، شماره ۱۱، ۱۳-٦.
- خلیلی، ناصر (۱۳۸۳)، *گرایش به غرب (در هنر قاجار ، عثمانی و هند)*، مترجم: پیام بهتاش، تهران: نشر کارنگ.
- خلیلی، ناصر (۱۳۸٦)، مجموعه هنر اسلامی، مترجم: سودابه رفیعی سخایی، تهران: کارنگ.
- رابینسون، ب. و (۱۳۷٤)، *نقاشی پس از دوران صفوی، هنرهای ایران*، زیر نظر ر. دبلیو. فریه، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: نشر فرزان.
- رضائی‌نیا، عباس (۱۳۸٦)، سیر تحول هنری نقش برجسته‌های صخره‌ای ایران، *گلستان هنر*، شماره ۱۰، ۸۷ - ۱۰٤.
- فلور، ویلیام و دیگران (۱۳۸۱)، *نقاشی و نقاشان دوره قاجار*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
- فریه، ر . دبلیو (۱۳۷٤)، *هنرهای ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان.

www.SID.ir

Archive of SID

– علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲)، *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*، تهران: یساولی.
– مایکل براون، اچ (۱۳۷٤)، *سکه‌سازی*، زیر نظر ر. دبلیو. فریه، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان.
– مرتضایی، محمد، دهقان، مریم، حیدری بابا کمال، یداله (۱۳۹۳)، بررسی و تحلیل نقش برجسته‌های قاجاری مجموعه سنگ طاق بستان، کرمانشاه، نشریه *هنرهای زیبا – هنرهای تجسمی*، دوره ۱۹، شماره ۲، ۲۷ – ۳٦.
– وحدتی، علی اکبر (۱۳۸۵)، تجدید حیات هنر ایران باستان در نقوش برجستهٔ دورهٔ قاجار، *باستان‌پژوهی*، شماره یک، ٤۹– ٤۲.
– ورنویت ، استفان (۱۳۸۳)، *گرایش به غرب*، ترجمه پیام بهتاش، تهران: کارنگ.
- Diba, Layla (1998) *Images of Power and the Power of Images* - Royal Persian Paintings, New york: brooklyn museum of art.
- Ekhtiar, Maryam (1998) *From Workshop and Bazar to Academy* – Royal Persian Paintings, New york: brooklyn museum of art.
- Ekhtiar, Maryam (2001) *Naser Din Shah and Dar al funon*, qajar art and society, the exolusion of an insti tu tion studies, VOL 0 34 – N0 1 / 4 .
Herzfeld, Ernest (1948) *Iran in the Ancient East*, New york.
Luft. J. P , (2001) *The Qajar Rock Reliefs*, Iranian Studies – 34/ 1- 4, PP. 31- 49.
Raby, Jolian (1999) *Qajar Portraits*, New york, London: I.B. Tauris Publishers.

www.SID.ir