

## کشف ارزش «تصویر» در هنر عهد فتحعلی شاه قاجار

### چکیده:

همین که نمونه‌های فراوانی از هنرهای تصویری با محوریت پیکر شاه و دیگر صاحبان قدرت و جاه از عهد فتحعلی شاه قاجار (۱۲۱۲-۱۲۵۰ ه.ق) بر جای مانده، نشانگر رونق هنرهای تصویری در آن روزگار است. پیکرنگاری‌ها از الگوهای مشترکی پیروی می‌کنند که ریشه در فرهنگ و آیین و ادب ایران زمین دارد. رعایت هر چه دقیق‌تر این الگوها را می‌توان در شمایل شاه سراغ گرفت. از این روست که، صدها تصویر از فتحعلی شاه در هیأتی ثابت و با ابزارها و کاربردهای مختلف بر دیوارها، بوم‌ها، کتاب‌ها، قلمدان‌ها و سکه‌ها بر جای مانده است. پرسش این جاست که، الگوی اولیه چنین تصاویری چگونه پدید آمد؟ پشتوانه‌های نظری و زیباییشناختی آن کدام بود؟ نظام حکومتی، از انتشار و پراکندن آن در سطح جامعه، چه هدفی را دنبال می‌کرد؟ به نظر می‌رسد کنش گران عرصه هنر، در تعاملی مطلوب با راس هرم قدرت یعنی شاه، به درک متفاوتی از عملکردهای بالقوه و ارزش‌های نهفته تصویر دست یافتند؛ از این رو، با الگو قرار دادن تمثال شاه، به عنوان نشان وحدت ملی و تکثیر آن به روش‌ها و اسلوب‌های گوناگون، از تصویر بهره‌برداری‌هایی کردند که پیش‌تر سابقه نداشت؛ از

جمله: تصویر به مثابه هدیه‌ای تشریفاتی و درباری، تصویر به عنوان الگوی آرایشی و مد، تصویر به نشانه مرغوبیت کالا، تصویر به مثابه شمایی آیینی و یا مذهبی. نتیجه کشف ارزش‌های تصویر است که اولین سکه‌های تصویری بعد از اسلام، نخستین نقش برجسته‌ها و حتی اولین سنگ قبرهای تصویری دوران اسلامی، در عهد فتحعلی شاه پدید آمده‌اند. این مقاله، به روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده و اطلاعات ارائه شده در آن، تلفیقی از شیوه کتابخانه‌ای و میدانی است.

واژگان کلیدی: تصویر، فتحعلی شاه، پیکرنگاری، نقاشی قاجار.

### علی اصغر میرزایی مهر

(نویسنده مسئول)

دانشجوی دکتری و عضو هیات علمی  
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و  
فرهنگ، تهران.

Email:  
Ali.a.mirzaeimehr@gmail.com

### مهدی حسینی

استاد دانشکده هنرهای تجسمی  
دانشگاه هنر، تهران، ایران

Email:  
mehdi.hosseini343@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۹/۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۲۰

## مقدمه

به واسطه پیدایش دو هنر - صنعت دوربین عکاسی و چاپ است که جهان پیرامون ما، با انواع حیرت‌انگیزی از «تصویر» تسخیر شده است. اگر به جامعه پیش از اختراع این دو برگردیم، از لحاظ تصویری آن را بسیار فقیر و تنگ دست خواهیم یافت؛ به ویژه در سرزمین‌های اسلامی و از جمله، ایران.

پر واضح است که این دو هنر - صنعت که عامل عمده تسهیل تکثیر تصویر در دنیای معاصر هستند، در عهد فتحعلی شاه هنوز پا به عرصه حیات نگذاشته بودند. به ویژه، وقتی مقصود از تصویر، شمایل آدمی و پیکرنگاری باشد. اما میراث تصویری بر جای مانده از عهد فتحعلی شاه، در مقایسه با ادوار پیش از آن، گوناگونی و فراوانی چشم‌گیر و ناگهانی را نشان می‌دهد. با بررسی این میراث، که جلوه‌گاه اصلی آن سیما و پیکر آراسته شاه است، به روشنی می‌توان دریافت که در این سال‌ها، نه تنها تولید تصویر افزایش معناداری یافته، بلکه خوانش‌های تصویری نیز بسیار دگرگون شده است. اعتلای جایگاه تصویر در آن عصر، به حدی است که می‌توان از آن، به عنوان «کشف ارزش تصویر» یاد کرد.

شباهت میان تمامی تصاویر پیکرداری که از آن سال‌ها بر جای مانده، معلوم می‌دارد که تصویر، جنبه تمثیلی داشته است و هنرمندان برای خلق آن، از الگوی مشترکی تبعیت می‌کردند. از پرسش‌های پیش رو آن که، مختصات این الگوها چه بود؟ و با کدام پشتوانه‌های فکری و زیباشناختی پدید آمده بود و کدام عرصه‌ها را در نور دید؟ و چه اهدافی داشت؟

گمان می‌رود، درک صحیح حکومت نوپای قاجار از ضرورت نوشتن تبلیغات حکومتی، جهت تثبیت و گسترش نفوذ اجتماعی از یک سو، و تعامل مطلوب و حمایت کافی از هنرمندان از سویی دیگر، موجب پیدایش خوانش‌ها و کاربردهای متنوع تصویر شده است.

ابتدا در تفاهمی دو سویه میان هنرمند و حامی‌اش، شمایی که جامع محاسن بود و حاصل جمال و جلال، پدید آمد؛ آن‌گاه در اشکال و اندازه‌های گوناگون، آن را تکثیر کرده و در جامعه پراکنندند. هر تصویر، نشان شاهی است که قدرت مطلق و برآیند نیروهای سیاسی و اجتماعی بود و خود را ظل الله فی الارض معرفی می‌کرد. در همه جا حاضر بود و ناظر اعمال همه، روی سکه‌ها، روی ظروف، بر دیوار کاخ‌ها و عمارت‌ها، بر

صفحه کتاب‌ها و حتی بر سینه سنگی کوه‌ها. اوزنجیر نامریی بود که همه مردم را به هم پیوند می‌داد؛ او نشانی از وحدت ملی بود.

این مقاله، تلاشی است برای شناخت عمیق‌تر گستره تصویری و عملکرد شمایل‌های شاهانه بر جای مانده از عهد فتحعلی شاه.

## پیشینه‌ی پژوهش

در میان پژوهش‌های مربوط به هنر قاجار، سهم هنر و هنرمندان عصر فتحعلی شاه چشم‌گیر نیست. در کتاب‌ها و مقاله‌های زیر، به گونه‌ای شمایل و تصویر مورد توجه و بررسی قرار گرفته‌اند:

علیمحمدی (۱۳۹۲)، در «همگامی ادبیات با نقاشی قاجار» روابط متقابل ادبیات و نقاشی قاجار را مورد واکاوی قرار می‌دهد؛ خاوری (۱۳۸۰)، وقایع نگار دربار فتحعلی شاه، در «تاریخ ذوالقرنین» اشارات دقیقی به ویژگی‌های ظاهری و سیمای فتحعلی شاه دارد؛ تناولی (۱۳۸۸)، در «سنگ قبر» بر این باور است که اولین سنگ قبر تصویری در ایران مربوط به فتحعلی شاه قاجار است و اوست که سنگ قبرهای تصویری را باب می‌کند؛ موریه<sup>۱</sup> (۱۳۸۶)، سفیر انگلیس در ایران عهد فتحعلی شاه، در «سفرنامه» خود، به رسم هدیه دادن چهره پادشاه به بزرگان سیاسی اشاره دارد؛ رابی<sup>۲</sup> (۱۳۸۴)، در مقاله «چهره‌های قاجاری» از تنوع تولیدات تصویری، به ویژه رسم هدیه دادن آن به فرمانروایان هم‌عصر، یاد می‌کند؛ فریه<sup>۳</sup> (۱۳۷۴)، در «هنرهای ایران» معتقد است، اولین سکه‌های تصویری ایران پس از اسلام، مربوط به فتحعلی شاه قاجار است؛ مالکوم<sup>۴</sup> (۱۳۶۲)، که سفیر انگلیس در ایران عهد فتحعلی شاه بوده، در کتاب خود موسوم به «تاریخ ایران»، به اهمیت و اعتبار آیینی تصویر پادشاه در عصر مورد نظر، اشاره می‌کند؛ رابینسن<sup>۵</sup> (۱۳۵۴)، در «نگاهی به نگارگری ایران در سده دوازدهم و سیزدهم هجری»، از کثرت تولیدات تصویری توسط هنرمندان دربار فتحعلی شاه، سخن به میان می‌آورد.

روشن است که موضوع اصلی هیچ کدام از منابع یاد شده تحلیل ارزش‌ها و گوناگونی عملکرد تصاویر نبوده است. در حالی که، مقاله حاضر تلاشی است در این راستا.

## روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی است و به روش توصیفی - تحلیلی

در ارتباط مستقیم با شخص شاه بودند، با حضور مستمر در دربار، به تدریج مکتب نوینی در هنرهای تصویری ایران پدید آوردند که به «پیکرنگاری درباری»<sup>۷</sup> نام آور شد. در این مکتب تصویری، نقش محوری بدون تردید شاه است؛ اما کم نیستند کسانی از صاحبان قدرت و ثروت، شاهزادگان و امیران ذی نفوذ، که از هر جهت سعی در نزدیک شدن به شاه دارند. این نزدیکی و شباهت، حوزه وسیعی از رفتار، کردار، لقب، جاه و جلال تا شکل ظاهری، آرایش و پیرایش را شامل می‌شد. از همین رو، طیف گسترده‌ای از تصاویر، با ساختاری تقریباً مشترک پدید آمد، که نمونه‌های اصلی و اولیه و برتر آن، قطعاً شمایل شاه بود.

اینک مختصات زیبایی‌شناسی این شمایل‌های شاهانه، از دو منظر مورد بررسی قرار می‌گیرد:

#### الف) مختصات شمایل‌ها

ب) ساختار تجسمی و فضای پیرامونی شمایل‌ها.

#### الف) مختصات شمایل‌ها

برتری جویی؛ این تصاویر انسانی فرازمانی و فرامکانی را نشان می‌دهد؛ انسانی بلندبالا، پرشکوه، اشرافی، ثروتمند و بی‌نیاز، آماده کارزار، آماده تحکم، آماده تملک، آماده تفاخر، آماده تظاهر و جلوه فروشی. او، آمادگی که نتیجه‌اش پیروزی قطعی است، به رخ می‌کشد و تحمیل می‌کند. با قامت خود، با شمشیر و گرز و سنان خود و با جواهرات و زیورآلات خود. در اندازه‌های که، چه بسا از بیننده خود بزرگ‌تر است و بالاتر ایستاده است. آرام، باوقار، صبور و پرهیبت. بلندپرواز است و افق‌های دور دست را می‌نگرد و مخاطب را تا حدودی تحقیر می‌کند. پراهمت است و بازتاب‌های عاطفی، به چهره او راهی ندارد، خشک و رسمی، والا و دست نیافتنی است؛ و این همه نیست، مگر آن که بیننده عادی وی را با قهرمانان جاودانه عرصه گسترده ذهن خویش، مقایسه کند و با شخصیت‌های اسطوره‌ای و آرمانی، پیوند بزند.

پیراستگی از عواطف نفسانی؛ شخصیت‌ها، در این تصاویر پیراسته از عواطف نفسانی هستند. هیچ کس خندان نیست. هیچ کس گریان نیست. کسی خشم و خروش ندارد. کسی معمول و دم دست و صمیمی و خودمانی نیست. هیچ کس به کار و شغلی مشغول نیست. هیچ کس پشت به بیننده

نوشته شده است؛ اطلاعات ارائه شده در آن، به شیوه کتابخانه‌ای و میدانی حاصل آمده است. جامعه آماری، شامل طیف‌های وسیعی از آثار تصویری بر جای مانده از مقطع تاریخی مورد نظر است. قلمرو مکانی و زمانی این نوشتار، گستره سیاسی ایران در سال‌های حاکمیت فتحعلی شاه را در بر می‌گیرد.

#### شکل‌گیری شمایل‌های شاهانه

این نوشتار به تجزیه و تحلیل تصویری اختصاص دارد که از سیما و پیکر فتحعلی شاه (۱۲۱۲-۱۲۵۰هـ)، بر جای مانده است. در صد انطباق این تصاویر با چهره و اندام وی، برای ما چندان روشن نیست؛ اما مسلم آن‌که، وی خوش‌چهره و جذاب بوده و برز و بالایی متناسب داشته است؛ زیرا نه فقط دبیران و منشیان درباری، که سیاحان و سفیران فرنگی نیز به این زیبایی و جمال به تناوب اشاره کرده‌اند خاوری، ۱۳۸۰ ج ۲: ۹۴۹؛ عضدالدوله، ۱۳۷: ۱۳۶۲؛ سپهر، ۱۳۷۷ ج ۲: ۲۷۸؛ هالینگبری، ۱۳۶۳: ۶۷؛ موریه، ۱۳۸۶ ج ۱: ۲۲۹؛ دروویل، ۱۳۸۷: ۱۶۸).

اما زیبایی اجزای صورت و قد و بالای رسا، برای مردان به‌خصوص شخصیت‌های سیاسی و به‌ویژه شاه، در فرهنگ اجتماعی ایران چندان امتیاز و اهمیتی نداشته است و ندارد. چه بسا بسیاری از شاهان اعصار گذشته، از این خوشایندی جسمانی برخوردار بوده‌اند؛ اما کسی به آن تاکید نکرده و در اذهان ماندگار نشده است. آنچه زیبایی فتحعلی شاه را متفاوت و شاخص می‌کند، نخست، وقوف شخص وی بر این جمال و تناسب اندام است. دوم، بهره‌گیری از انواع آرایه، پیرایه و جواهر، تا صفت «جلال» را نیز بر آن بیافزاید. البته در دستیابی به این هدف، همراهی هنرمندان بارگاه و نقاش‌باشی‌ها را نباید نادیده گرفت. نتیجه چنین کوششی، شمایی است ایده‌آل، که علاوه بر تمام محسنات زمینی، خصایص جاودان‌نما و نمادهای آرمانی را نیز به دست می‌آورد؛ و آن‌گاه که چنین «تیپ»، «پن»، «تمثال» یا شمایی پرورده شد، شاه و هنرمندان خدمتگزار او، در پاسداری و تکثیر آن، مجدانه می‌کوشند، تا آن را به عنوان نشان و نماد حضور شاه، در همه جا بپراکنند. این شمایل‌های شاهانه، سابقه چندان در گذشته نداشتند. پس، هنرمندان خلاق که

گواهی بر چالاکي و تناسب، چشم و ابروی سیاه و مخمور، نشانه‌ای از اصالت نژادی و زیبایی جسمانی و ریش سیاه، نشانی از مردانگی اوست... حتی از دهان غنچه و خال لب نیز نمی‌گذرد؛ تا قهرمانان دست آفریده اش، از نشانه‌های دلربایی و عاشق کشی نیز بی‌بهره نباشند. (تصویر ۱-۲)

### ب) ساختار تجسمی و فضای پیرامونی شمایل‌ها

با توجه به ظرایف به‌کار رفته در جزئیات تصاویر، رعایت دقایقی هم‌سنگ با آن در ساختار کلی و عناصر پیرامونی، دور از انتظار نیست. چینش عناصر تجسمی و تنظیم فضای پیرامونی شمایل‌ها، در راستای تقویت شأن و شکوه پیکر یا پیکرهای داخل کادر تصویر است.

ترکیب‌بندی‌های ایستا و متقارن؛ عنصر تقارن در آثار هنری و تصویری ایران پیش از اسلام، سابقه‌ای کهن دارد، و در عصر اسلامی، تقارن در هنرهای تزئینی و تجریدی، هم‌چون تذهیب، نقوش گچ‌بری و کاشی‌کاری باقی ماند؛ ولی نگارگری ایرانی اسلامی، در ساختار درونی خود، بیش‌تر به ترکیب‌های حلزونی و موج و منتشر متکی بود، که پویایی چشم‌گیری ایجاد می‌کردند؛ نه ترکیب‌بندی‌های متقارن و ایستا. پویایی، در ترکیب‌بندی به‌بیننده می‌گوید: ببین و بگذر. در حالی که، ترکیب‌بندی‌های ایستا می‌گوید: بایست و نظاره کن. تمثال‌های شاهانه، ترکیب‌بندی‌های ایستا و

نمی‌کند. هیچ‌کس روزمرگی ندارد و شخصیت‌ها در بی‌نیازی مطلق هستند. هیچ‌کس نگرانی و بیم و هراس ندارد؛ همه چیز خوب است و پسندیده و متعادل. هر عنصری، به دقت سر جای خود قرار دارد و حالت آرمانی خود را به دست آورده است از تناسب اندام تا حالت و رفتار، از اندازه چشم و ابرو تا تناسب اندازه تابلو با فضای معماری...

هنرمند عهد فتحعلی شاه، قهرمانان خویش را اگرچه از شخصیت‌های پیرامونی و معاصر برگزیده است، اما از امروز و اینجا، آن‌ها را جدا کرده و نفسانیات حقیر ایشان را زدوده است؛ و در غرفه‌های رفیع ذهن خویش، آنان را به مسند نشانده با وقار و استوار، همانند شخصیت‌های اساطیری یا مذهبی.

انجماد صحنه‌ها و سنگواره بودن پیکرها؛ در این آثار، گویی پیکرها در لحظه‌ای ایده‌آل تبدیل به سنگ شده‌اند. طرز نورپردازی به اجزای تصویر، به گونه‌ای است که همه چیز را به سنگواره‌ای تبدیل می‌کند؛ آرام و منجمد، از دنیای عینی و زنده پیرامون ما بیرون می‌روند و در فضایی رمزآمیز و اساطیری جای خوش می‌کنند.

نقاش با تاباندن نورهایی مفروض و محدود، ایجاد نیم‌سایه‌های جانبی و بدون سایه افتان، محیط تصویر را از نور و حالت طبیعی و مادی دور می‌کند، و با ایجاد محیطی بدون وزن، همانند حجاری‌های باستانی، در بخش‌های مختلف، اندکی برجستگی پدید می‌آورد؛ تا جایی که، گویی پیکره بر بستر سنگی خود متصل است و از ازل تا ابد، بر همین سیاق خواهد ماند و مخاطب را زیر نظر خواهد گرفت. با این فنون، هنرمند مادیت عینی و زمینی مدل خود را از میان می‌برد؛ و او را شخصیتی فرامادی جلوه می‌دهد، که در محیط قهرمانان ذهنی، در جستجوییش هستیم.

تاکید بر نشانه‌های تصویری؛ هنرمند و حامی اش در ارائه برخی نشانه‌های تصویری چنان مصرند که، کم‌کم این نشانه‌ها به لحاظ بسامد بالا، جزو مختصات این گروه از آثار، به‌شمار می‌رود. مثلاً هنرمند توصیفی دقیق و ظریف از زیورآلات و جواهرات الصاق شده بر البسه مدل دارد، که نشانه‌ای از تمکّن مالی اوست و تأکیدی بر ستبری سینه و بازوان، که نشانه قدرت جسمی شاه است؛ شمشیر و خنجر در غلاف، نشانه‌ای از تهور و جنگاوری نهفته؛ نگاهی موقر به دور دست‌ها، نشانه‌ای از بلند نظری؛ باریکی کمر،



تصویر ۲- فتحعلی شاه در لباس رزم اثر مهر علی (مأخذ: سودآور، ۱۳۸۰: ۳۸۹)



تصویر ۱- فتحعلی شاه، اثر مهر علی رنگ روغنی روی بوم ۱۲۲۸ هـ ق (مأخذ: کیکاووسی، ۱۳۷۱: ۱۴)

هم آوردی با بیننده دارد؛ چون محل قرارگیری یا نصب اثر در بنا، اغلب بالاتر از زاویه دید و قامت ناظر است، لذا بر وی پیروز می‌شود؛ و او را به متابعت و خضوع، وامی‌دارد.

تیپ، پُز؛ تمثال یا شمایل که بدین ترتیب پرورده می‌شد، زیبایی ناب، حاصل جمال و کمال و غایت حسن محسوب می‌شد، که در چیدمان ترکیبش، هزار نکته باریک‌تر از مو رعایت می‌گردید. نماینده این تیپ، شخص اول مملکت و شماری از شخصیت‌های ذی نفوذ مرتبط با وی بودند. هر چه زمان می‌گذشت، تیپ مورد نظر پالوده و ویراسته‌تر می‌شد و جنبه‌های عینی خود را به سود جنبه‌های معنوی، از دست می‌داد و با گذشت ایام و پراکنش در میان مردم، تدریجاً الگویی، برای شخصیت‌های جاودانه و حتی مذهبی می‌گردید.

اما آنچه گفته شد، می‌توانست مختصاتی فراگیر، برای گروهی نسبتاً گسترده از تصاویر شاهانه باشد. در حالی که، می‌بایست شاهنشاه، تشخصی فراتر نیز داشته باشد، که او را از همه سرداران و سرآمدان، جدا کند. امتیازی استثنایی، که مطلقاً هیچ کس بدان دست نیابد. در نتیجه، او با هیچ کسی اشتباه گرفته نشود؛ هر چند دیگران نیز صاحبان خدم و حشم و شأن و شوکت باشند و از خاندان جلیل سلطنت. خصیصه و نشانی ورای همگان، بی‌همتا و غیرقابل رقابت یا تکرار.

فتحعلی‌شاه، به زودی این نشان کاملاً استثنایی را در خویش‌تن کشف کرد. او از اوایل جوانی، دریافت که رشد موهای ریش و صورتش بیش‌تر از حد متعارف است؛ پس ریش خود را فروهشت، تا بلند و بلندتر گردد. ریشی که در فرهنگ ایرانی اسلامی، بار مثبت داشت و «محاسن» نامیده می‌شد. وی ریش خود را چندان پایید که هیچ ریشی در مملکت به بلندای آن نرسد؛ همین نشانه‌ای شد، جهت تشخیص و تفکیک وی از هر فرد دیگر، چه عوام و چه خواص.

بدین ترتیب، وقتی او با ریش بلند، تیپ یا شمایل ویژه و مطلوب خود را حاصل کرد، بدون هیچ تغییری آن را تا پایان عمر حفظ نمود و بر ثباتش پای فشرد. با مرور و مطالعه منابع تاریخی و تصویری که از سال‌های زندگی و حکومت وی از ولایت‌عهدی تا مرگ بر جای مانده، روشن می‌گردد، تفاوتی

اغلب متقارن دارند؛ البته این ساختار، با اهداف تأمل برانگیز آثار مزبور، قرابت بیش‌تری داشت.

ارتباط با معماری؛ طیف اصلی و نمونه‌های اولیه این تصاویر شاهانه، که با رنگ روغن بر بوم‌های پارچه‌ای اجرا می‌شدند، در ارتباطی تنگاتنگ با هنر معماری قرار داشتند. پیکرهای بزرگ، هم‌طراز قامت آدمی و یا حتی بزرگ‌تر ساخته می‌شد؛ در ارتفاعی بیش از قامت ناظر و مسلط بر وی، بر دیوار نصب می‌شد؛ صامت و پر وقار در برابر بیننده، می‌ایستاد و با او، وارد نوعی محاوره و گفت‌وگو متقابل می‌شد؛ با جلال ظاهری می‌کوشید، تا خود را به مخاطب روبه‌رو تحمیل کند. تعداد و اندازه تابلوهایی که برای یک تالار، در نظر گرفته می‌شد، ارتباطی مستقیم با وسعت و تقسیمات معماری آن تالار، به‌ویژه تعداد طاقچه‌هایی داشت، که تابلو در آن قرار می‌گرفت.

جالب‌تر آن که، همانند الگوهای باستانی - خصوصاً نمونه کامل‌تر و سالم‌تر آن تخت جمشید - هر مضمونی جایگاه و شأن ویژه‌ای داشت، که از پیش تنظیم شده بود، و نمی‌شد آن را جابه‌جا کرد. برای مثال در تخت جمشید، قطعاً جایگاه نقش سربازان جاویدان، هدیه آورندگان نوروزی و یا بارعام داریوش، از پیش تعریف شده بود؛ و هرگز امکان نداشت که محل الصاق یا اجرای این مضامین، جابه‌جا شود. در این روزگار نیز محلی که تابلو شاهزادگان یا رامشگران نصب می‌شد، قطعاً شأن و ارزش بصری کم‌تری داشت. در حالی که، تمثال شاهنشاه در مرکز ثقل نیروهای بصری و خوش‌منظرترین نقطه تالار، می‌بایست قرار گیرد.

**کم‌اهمیت بودن عناصر پیرامونی پیکرها؛** گاهی نقاش به جهت تقویت ساختار ترکیب‌بندی، یا به تناسب محل قرارگیری و نصب اثر در فضای داخلی بنا، ترجیح می‌دهد، عناصری از معماری، مانند در، پنجره، پرده، محجر چوبی، گل و گلدان و یا حیوانات دست‌آموز خانگی را در پیرامون پیکر، به تصویر بکشد. این عناصر، غالباً جنبه نشانه‌ای، نمادین و یا تزئینی دارند و ارتباط مضمونی یا روایی، با پیکر موجود در تابلو ندارند.

**زاویه دید روبه‌رو؛** در تصاویر مورد بحث زاویه دید از روبه‌روست؛ بوم مقابل نقاش قرار می‌گیرد نه همچون نگاره زیردست نگارگر. از همین رو، اثر هنری، نوعی برابری و

داشت: یکی جنبه ملی و کاربردهای داخلی و دیگری جنبه سیاسی و روابط بین‌المللی.

از میان ۲۵ تک‌چهره فتحعلی‌شاه، که حدوداً در طول ۲۰ سال، کشیده شدند؛ بیش از پانزده اثر، برای فرمانروایان هم‌عصر وی فرستاده شدند. شاه در سال ۱۲۱۴ هـ. / ۱۸۰۰ م. تصویری برای شاهزاده سند (ناحیه‌ای در هند) فرستاد. سپس این کار را در طول دوران سلطنت بارها تکرار کرد؛ از تصاویر ارسالی، می‌توان به نمونه‌های فرستاده شده برای ناپلئون، کمپانی هند شرقی، سال ۱۲۲۱ هـ. / ۱۸۰۶ م.؛ پرنس رجنت، سال ۱۲۲۷ هـ. / ۱۸۱۲ م.؛ و بار دیگر کمپانی هند شرقی، سال ۱۲۳۷ هـ. / ۱۸۲۲ م. اشاره کرد. هم‌چنین در سال ۱۲۳۲ هـ. / ۱۸۱۷ م. شاه تک‌چهره‌ای به ژنرال یرملوف<sup>۹</sup>، روسی، اهدا کرد. نکته مهم این است که، پس از این رویداد، شاه به یک نقاش وابسته به دستگاه یرملوف دستور داد، تا دو تابلو از چهره او تهیه کند، یکی برای خودش و یکی برای ارسال به اروپا» (رابی، ۱۳۸۴: ۵۲).

#### تصویر به مثابه یک شمایل آیینی

در عصر فتحعلی‌شاه، تصویر و در درجه نخست، تصویر شاه در حد یک شیء رازناک و مقدس با نیروهای ویژه و ناشناخته، منزلت می‌یابد. به گونه‌ای که احترام به آن، هم‌سان احترام به خود شخص تلقی می‌شود؛ هم‌چنان که باید در برابر شاه یا حاکم مطلق، کرنش نمود، در برابر تصویر او نیز رعایت احترامات، الزام‌آور است. گویی بخشی از شخصیت فرد، در تصویرش حلول کرده است؛ هنرمند نقاش با خلق تصویر شاه و یا دیگر بزرگان، آنان را تکثیر کرده است؛ تا در همه جا، ناظر اعمال و کردار مردم زیر سلطه خویش، باشد. از این رو، همانند یک شیء مقدس با آن برخورد می‌شد؛ نگهداری، حمل و نقل، اساساً برخورد با آن، مستلزم رعایت نوعی آیین بود. سرجان مالکوم، سفیر انگلیس در دربار ایران، می‌نویسد: «چندی قبل تصویر فتحعلی‌شاه را به جهت امیر سند فرستادند؛ آن را در صندوقی گذارده در تخت روان نهادند و تخت روان را به دو قاطر بستند؛ در هر ملکی که می‌گذشت، اهل ملک احترام سلطنت به تخت روان به جامی آوردند؛ چون به نزدیک بوشهر رسید، حاکم آنجا، جمیع لشکر و خدم تا یک منزلی، استقبال کردند؛ چون نزدیک رسیدند، از اسب

که نشانه گذشت ایام و یا تحول سلیقه آرایشی باشد، در شمایل وی اتفاق نیافتاده است. او هیچ‌گاه ریش بلند خود را که تا کمر گاهش می‌رسید، کوتاه نکرد؛ در تمام تصاویری که با اندازه‌های متعدد و کاربردهای گوناگون از سیمای وی، تهیه شده است، شاخص‌ترین عامل شناسایی حضرتش، همانا ریش بلند و باشکوه است.<sup>۱۰</sup>

#### عملکردهای مختلف شمایل‌های شاهانه

تفکری که در فرآیندی پیچیده، همراه با ساز و کاری چند وجهی، این تصاویر یا شمایل‌های شاهانه را پدید آورده بود، بدیهی است که تاثیرگذاری و جایگاه اجتماعی آن را به درستی رصد کرده، و به موارد مصرف آن نیز اندیشیده باشد. به‌زودی، بسیاری از شمایل‌های شاهانه، در سطح جامعه پراکنده شد، با خوانش‌ها و اهداف و ماموریت‌های متفاوت؛ اینک به بررسی این خوانش‌ها می‌پردازیم:

#### تصویر به مثابه هدیه‌ای تشریفاتی و درباری

یکی از مصارف چهره‌ها و پیکرنگاری‌های فراوانی که هنرمندان دربار از شاه و برخی دیگر از بزرگان پدید می‌آوردند، تقدیم آن‌ها به شاهان یا رهبران دیگر کشورها بود.

فتحعلی‌شاه در دربار خود شرایطی را فراهم آورده بود که «هنرمندان دربارش، در سراسر اوقات به ترسیم تصاویر از پادشاه، معمولاً با رنگ روغنی، اندازه واقعی و هم‌چنین به صورت مینیاتور، برای مصور ساختن دستنویس‌ها یا مرقع‌ها و نیز به صورت رنگ‌های لعابی به روی طلا، مشغول بودند» (رابینسن، ۱۳۵۴: ۱۲).

بنابر اهداف و برنامه‌های سیاسی و تبلیغی که دربار دارد، تک‌چهره‌های شاهانه با شکوه، مورد توجه خاص قرار می‌گیرد؛ و به طیفی پررونق در تولیدات نقاشی تبدیل می‌شود؛ تا جایی که، برای دوستداران هنر نقاشی ایران، «نام فتحعلی‌شاه بیش از هر چیز، مجموعه‌ای وسیع از چهره‌نگاری‌ها را در ذهن تداعی می‌کند؛ نه تنها به منظور تزئین کاخ‌های متعدد از آن‌ها استفاده می‌شد، بلکه شاه آنان را برای هم‌تایان اروپایی خویش نیز می‌فرستاد. در مجموع می‌توان گفت، آفرینش این آثار دو هدف کلی را مدنظر

### تصویر به مثابه الگوی شمایل مذهبی

با توجه به این که، هیچ تصویر مستندی از پیامبر یا دیگر رهبران دینی صدر اسلام بر جای نمانده، و در محدود تصاویر مذهبی قبل از قاجار سیمای این شخصیت‌ها پوشیده است، حال اگر هنرمند نقاش بخواهد، در راستای نیازهای فرهنگ مذهبی جامعه و توسعه هنرهای دینی، سیمای ائمه یا شمایی مذهبی ترسیم کند، باید از کدام الگوهای ذهنی یا عینی پیروی کند؟

روشن است که در دنیای تصویری آن روز ایران، فقط یک تیپ یا پز و مدل بود که جامع محاسن به شمار می‌رفت. زیبایی ناب، حاصل جمال و کمال و غایت حُسن محسوب می‌شد. این تیپ تنوعی محدود داشت؛ ولی نماینده اصلی آن، شخص اول مملکت یعنی شاه بود. شاه در وهله نخست، نماینده قدرت این جهانی به شمار می‌رفت، به همین دلیل، پیکر او به نشانه ثروت مملکت زیر سلطه‌اش، آراسته به انواع زر و زیور بود. از دیگر سو، شاه تبلیغات گسترده‌ای در راستای پیوند دیانت با حکومت داشت؛ البته در ذهن توده‌ها صدها سال بود که، شاه ظل الله فی الارض به شمار می‌رفت، و با القابی نظیر نایب امام زمان، ستوده می‌شد و از جانب رهبران دینی «سلطنت شرعی» او، تایید می‌گردید.<sup>۱۲</sup> پس هنرمند شمایل نگار مذهبی که آثار خود را اغلب بر دیوار بقاع متبر که یا پرده‌های درویشان و نقالان، ترسیم می‌کرد و مخاطبان‌اش نه فرهیختگان و خواص، که توده‌های مردم بودند، از این الگوی حاضر و آماده بهره جست. البته منهای زر و زیورش تا گرد زخارف دنیوی از دامان قدیسین دور بماند. این گونه بود که در عهد فتحعلی شاه، نوعی شمایل مذهبی پدید آمد که شباهت‌های غیر قابل انکاری به پیکرهای شاهانه داشت؛ تا بدانجا که، وقتی مختصات شمایل‌های درباری عصر فتحعلی شاهی را برمی‌شماریم، گویی همان مختصات سیمای رازناک معصومین اعصار بعدی است که باز شمرده می‌شود. بی شک ترکیب کلی، حالت عمومی و حتی اجزای قراردادی چهره امام حسین و حضرت ابوالفضل در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای یا دیوارنگاری‌های بقاع، الگوبرداری از چهره فتحعلی شاه یا دیگر شخصیت‌های درباری آن عصر است؛ حضرت علی اکبر و قاسم نیز الگوهای همانند شاهزادگان قاجاری دارند. نه فقط چهره و سیما که گاهی

پیاده شده، پیش رفتند؛ حاکم بوشهر تخت روان را بوسید؛ چون آن را ابوشهر آوردند، حکم شد تا مردم هر قدر بخواهند، شادمانی کنند. (مالکوم، ۱۳۶۲: ۶۱۱)

همین سیاستمدار، سیاح و ایران شناس انگلیسی در جایی دیگر و به بیانی دیگر، می‌نویسد: «سفیران سند، برای حکمران خود در میان هدایایی دیگر، تصویری از اعلیحضرت فتحعلی شاه را هم آورده‌اند. این نقاشی را در یک جعبه تجاری با دقت پیچیده بودند؛ ولی تصویر داخل آن را نمی‌توانستند، بدون ابراز احترام به خود شاه، تقدیم حکمران کنند. از این رو، حکمران و ساکنان ابوشهر برای دیدار آن یک منزل پیشباز رفتند و جملگی آن‌ها از فاصله قابل ملاحظه‌ای، در مقابل آن کرنش کردند. در موقع ورود تصویر از دروازه‌های شهر، گلوله‌ای از توپ سلطنتی برای احترام شلیک شد؛ هنگامی که سفیران حامل تصویر هم وارد شدند، تشریفات مشابهی اجرا گردید» (فلور و همکاران، ۱۳۸۱: ۳۱-۳۰؛ خلیلی، ۱۳۸۳: ۹۸).

مراسم مشابهی نیز در سال ۱۲۳۳ هـ توجیه مورس دو کو تزبوئه<sup>۱</sup> را به خود جلب کرد، که همراه یک گروه ۳۰۰ نفری، اعضای سفارت روسیه در ایران به ریاست الکساندر یرملوف عازم ایران بود. یرملوف حاکم کل قزاقستان، محسوب می‌شد. در میان این گروه، ماشکوف،<sup>۱۱</sup> هنرمند فارغ‌التحصیل دانشگاه روسیه نیز بود. او تصویر فتحعلی شاه را در سلطانیه نقاشی کرده، و در بازگشت دو تصویر تمام قد از فتحعلی شاه کار هنرمند ایرانی را که به عنوان هدیه، دریافت کرده بود، به همراه داشت. با این گونه تصاویر، به اقتضای سیاست، بسیار محترمانه برخورد می‌شد. احترام به تصویر افراد به گونه‌ای که گویی به خود فرد، احترام می‌گذارند، در فرهنگ ایرانیان است. خاصه اگر این تصویر از آن شاه باشد. از این رو، سفیر فرمان داد، تا این نقاشی توسط گروهی از بلندپایگان سفارت‌خانه به اردوگاه، حمل شود. به این نقاشی، آن چنان در میان نظامیان و مردم احترام می‌شد، که گویی شخص شاه، در میان آن‌هاست (همان).

از همین روست که، ابوالحسن خان ایلچی، سفیر فتحعلی شاه در لندن، آنگاه که در مدخل تالار کمپانی هند شرقی، تصویر تمام قد فتحعلی شاه را بر روی سه پایه‌ای می‌بیند، چنان تعظیمی می‌کند که سرش با پای مبارک هم طراز می‌شود (Diba, 1998:30).

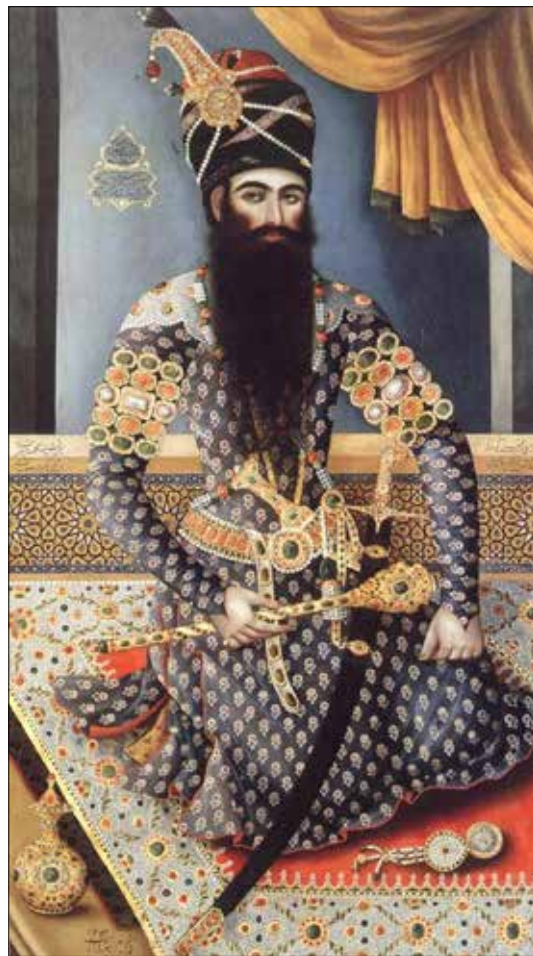
حرکات و پوشاک و اعمال نیز تقلیدی از سکنات به تصویر درآمده شاهانه است. (تصاویر - ۴-۳)

### تصویر شاه به مثابه عیار سنجش و ارزش

در ایران باستان ضرب سیمای شاه بر سکه‌ها، متداول بود؛ اما پس از حاکمیت مسلمانان در ایران، کلمات و نوشته‌های اعتقادی به خط و زبان نوپدید عربی، جای سکه‌های تصویری را گرفت. این روند بیش از ۱۲۰۰ سال تداوم داشت، تا آن که در عصر فتحعلی شاه برای نخستین بار، در دوران اسلامی با سکه‌هایی مواجه هستیم که به تصویر شاه آراسته‌اند (فریه، ۱۳۷۴: ۱۹۹). روشن است که نیروهای تاثیرگذار به‌ویژه هنرمندان درباری و در رأس آن‌ها شخص شاه، ارزش تصویر و عملکردهای مختلف آن را کشف کرده‌اند؛ سهولت و سرعت تاثیر تصویر بر آن‌ها، معلوم شده است. از سویی دیگر، جایگاه تبلیغی سکه، نفوذ و راهیابی آن را به تجارخانه‌ها، خزانه‌ها و خلوت همه مردم خوب می‌دانند و ماندگاری مواد و مصالح آن را درک کرده‌اند. چنین تبلیغات تصویری با روحیه خودستا، اشرافی و تجمل‌دوست فتحعلی شاه، کاملاً سازگار است. پس درنگ نمی‌کنند؛ احتمالاً آنگاه که، تعدادی از سکه‌های باستانی مکشوفه از اقصا نقاط، به دربار و خزانه حکومتی می‌رسد که مزین به نقش شاهان باستانی است ۱۳، شاه به ضرب سکه‌های تصویری اقدام می‌کند.

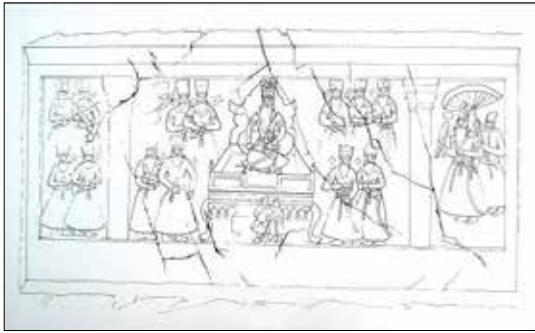
ارزش ذاتی سکه که ضروری وجود اوست، عامل تبلیغی و رسانه بسیار مهمی در جهت فراگیر شدن حضور شاه در همه جاست، از دربار سلطنت تا حجره کاسب. فراموش نمی‌کنیم که انواع دیگر پول، اعم از کاغذی یا اوراق اعتباری بهادار، هنوز پدید نیامده بودند؛ پس این سیمای جذاب و آراسته شاه بود که سیمین و زرین می‌نمود و عیار سنجش و ارزش بود. هر روز هزاران بار، دست به دست می‌گشت و به خانه هر کسی در تمامی شرایط، عزا و عروسی، و از تولد تا مرگ راه می‌گشود.

البته با امکانات فنی آن روز و مصالح به کار رفته در سکه‌ها و اندازه کوچک آن‌ها، نمایش جزئیات چهره شاه امکان‌پذیر نبود. پس تصویر شاه، به شکل خلاصه و ساده شده قالب زده می‌شد؛ در نتیجه، آنچه به چشم می‌آمد، بیش‌تر یک پز و تیپ بود که اتفاقاً به لحاظ سادگی و بسامد تکرار، چون پیوسته در گردش بود و دیده می‌شد، در خاطر‌ها نقش می‌بست و



تصویر ۳ و ۴- مقایسه تصویر مختار ثقفی از بقعه آقا سید حسین در لنگرود با تصویر فتحعلی شاه اثر میرزا بابا، (ماخذ: میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۱۱۲)





تصویر ۵- حجاری نقش خاقان شهر ری ۱۲۴۸ (مأخذ: اجرای خطی توسط نگارندگان)

است؛ اما اصول کلی و ساختار زیبایی‌شناسی آن، منطبق بر همان شمایل‌های شاهانه است.

بدین ترتیب، مجموعه نقوش برجسته‌ای پدید آمد که شاه را به مثابه نگهبان سرزمین‌ها، مرزها، راه‌ها و ضامن امنیت کاروانیان معرفی می‌کرد. عموم حجاری‌های فتحعلی‌شاهی، بر سر راه‌های کاروان‌رو و در جوار چشمه‌سارها قرار دارند؛ تا کاروانیان به هنگام اتراق با تامل در شمایل شاه بنگرند و از آرامش و ثبات او، آرام گیرند. (تصویر ۵)

### تصویر به مثابه آرایه سنگ قبر

در روزگاری که هر خانه و کاشانه‌ای و هر مسجد و میخانه‌ای با تصاویر شاهانه آراسته می‌شدند، چرا خانه آخرت و منزلگاه ابدی با تمثال، آرایش نیابد؟ همین نکته بود که آخرین جلوه خلاقانه هنر تصویری در عهد فتحعلی‌شاه را پدید آورد، و باعث گردید که وی بنیان‌گذار سنگ‌قبرهای تصویری قلمداد گردد. در تاریخ و جغرافیای ایران پیش از فتحعلی‌شاه، هرگز سنگ قبری که آراسته به تصویر فرد متوفی باشد، سراغ نداریم. به گفته ناسخ‌التواریخ: «همانا شاهنشاه دانا، یک سال از آن پیش که مرگش فرارسد، بفرمود در قم، به یک سوی از روضه مطهره بضعه موسی بن جعفر علیه‌السلام از بهر او مقبره‌ای کردند [...] و در دارالخلافة حکم داد، تا از بهر نصب بر سنگ قبر خویش، سنگی از مرمر صافی قطع کردند؛ و میرزا تقی علی‌آبادی، شرحی از آثار و صفات حضرتش تلفیق نمود و میرزا زین‌العابدین مستوفی کاشانی به خط نستعلیق بر آن رقم کرد. استادان فرهاد پیشه منقر نمودند و این سنگ در سرای سلطانی بود. در این مدت که استادان رنج آن می‌بردند، همه روزه شاهنشاه به زیارت سنگ می‌آمد و استادان را در انجام امر تعجیل می‌نمود و یاد مرگ می‌فرمود» (سپهر،

ذهن بیننده و دارنده سکه را نسبت به شناسایی چهره شاه، که همانا نماد و نمود زیبایی و تناسب و از سوی حاکم مطلق بود، ممکن می‌کرد.

### شمایل شاه به مثابه پاسدار راه‌ها و سرزمین‌ها

فتحعلی‌شاه هم‌چنان که اولین سکه‌های تصویری بعد از اسلام را ضرب کرد، نخستین پادشاه مسلمان بود که هنر فراموش شده نقش برجسته تراشی را، که پس از عصر ساسانی به مدت دوازده سده به طور کامل فرو نهاده شده بود، بار دیگر به عرصه آورد؛ و دستور نقر نقوش متعددی را در کوه‌ها و صخره‌ها، با اندازه و مختصاتی که یادآور نمونه‌های باستانی بود، صادر کرد. از سال‌های حاکمیت فتحعلی‌شاه ۹ نقش برجسته، در نقاط مختلف ایران غالباً بر سینه سنگی کوه‌ها، به جای مانده است که به ترتیب تاریخ اجرا، عبارتند از: ۱. نقش جلوس فتحعلی‌شاه، دروازه قرآن ۱۲۱۸ ه. شیراز؛ ۲. نقش شکار شیر، دروازه قرآن ۱۲۱۸ ه. شیراز؛ ۳. نقش شکار گاه فتحعلی‌شاه، تنگه واشی ۱۲۳۳ ه. فیروزکوه؛ ۴. نقش قهرمانان شاهنامه، باغ نظر، احتمالاً ۱۲۳۴ ه. شیراز؛ ۵. نقش دولت‌شاه، طاق بستان ۱۲۳۷ ه. کرمانشاه؛ ۶. نقش تیمور شاه، پل آبگینه ۱۲۴۵ ه. کازرون؛ ۷. نقش شکار شیر، کوه سرسره ۱۲۴۶ ه. شهر ری؛ ۸. نقش خاقان چشمه علی ۱۲۴۸ ه. شهر ری؛ ۹. سنگ قبر فتحعلی‌شاه ۱۲۴۹ ه. قم. (مأخذ: نگارنده)

چنان که از سال‌های اجرای نقش برجسته‌ها و پراکندگی جغرافیایی‌شان می‌توان دریافت، این هنر برای فتحعلی‌شاه و دربارش نه هوسی زودگذر و مقطعی، که برنامه‌ای هدفمند و پایدار بوده و طی سال‌های متمادی از حاکمیت وی استمرار داشته است. با توجه به اندازه<sup>۱۴</sup> و ابزار و مکان این آثار، بی‌شک خلق هر یک از آن‌ها ماه‌ها و بلکه سال‌ها به طول انجامیده است.<sup>۱۵</sup> پس می‌توان گفت، طراحان و حجاران دربار، پیوسته در حال فعالیت و تراش سنگ در راه‌های دور و دراز و در شرایطی پر مخاطره بوده‌اند. علاوه بر مدیریت پیچیده، امکانات و هزینه چشم‌گیر، تولید چنین آثاری، تربیت نسلی جدید از هنرمندان را نیاز داشت. اما شوق فتحعلی‌شاه، شناخت وی از ارزش تصویر و پشتیبانی‌های همه‌جانبه‌اش، بر همه این مشکلات فایق می‌آمد. هر چند، در این هنر مواد، مصالح، اسلوب‌ها و محل اجرا با دیگر هنرهای تصویری کاملاً متفاوت

ابزار گوناگون، روی اشیایی با جنس و بافت‌های مختلف اجرا می‌شد. با این ترتیب، تصویر شاه کم‌کم نقش یک «نشان» را بازی کرد؛ چون این «نشان»، اغلب روی اشیاء نفیس و شاهانه و گرانبیامت اجرا می‌شد، پس به تدریج، تصویر شاه نقشی همانند «نشان مرغوبیت کالا» را به دست آورد؛ حتی هنگامی که کالای تولید شده، چندان هم شاهانه نبود؛ ولی وجود تصویر شاه، می‌توانست جایگاه آن را در ذهن مخاطب یا خریدار بالا ببرد.

### شمایل شاهانه به مثابه نقوش تزئینی بر روی اشیاء

علاوه بر هنرمندان نامدار، که در پیوند با دربار، پیوسته به خلق شمایل‌های باشکوه و بزرگاندازه مشغول بودند، کم‌کم کار تولید تصویر، عرصه‌های مردمی‌تر را نیز درنوردید؛ کار به جایی رسید که، اهل ذوق و ماهر در طرح و نقش، نمونه‌هایی با کیفیت‌ها و اسلوب‌ها و ابزارهای گوناگون از شمایل شاهانه پدید آوردند و در سطح جامعه نشر دادند؛ از جمله، هنرمندان فعال در حوزه هنرهای سنتی و صنایع دستی، از همین رو، علاوه بر آنچه پیش‌تر گفته شد، نمونه‌های فراوانی از شمایل‌های شاهانه را روی قلمدان‌ها، قاب آئینه‌ها، جلد کتاب‌ها، نسخ مصور، روی کاشی‌ها، روی بشقاب‌ها، سینی‌ها، استکان‌نعلبکی‌ها، فنجان‌ها، گنجف‌ها (ورق‌های بازی)، شیشه‌ها، سرقلبان‌ها و حتی بافته شده بر فرش‌ها مشاهده می‌کنیم.<sup>۶</sup> همه این تصاویر، با اهداف و کاربردهای متنوع، در یک هدف مشترک بودند، که عبارت بود از: گسترش دامنه حضور شاه و تبلیغات حکومتی.

### نتیجه

در عهد فتحعلی شاه، بر اساس برنامه‌ریزی‌هایی که مصدر آن دربار بود، فهم متفاوت و بسیار گسترده‌ای از ارزش تصویر پدید آمد که منتج به تولید انبوهی از شمایل‌های شاهانه شد؛ به گونه‌ای که تصویر شاه، سطح جامعه را فرا گرفت. هیأت حاکمه و در رأس آن شاه، پیش‌تر برای توده مردم کوچه و بازار، یک مفهوم ذهنی بود؛ چه بسا، بسیاری از مردم در طول عمر خویش، هرگز شاه را ندیده بودند و درکی عینی و ملموس از شاه نداشتند؛ اما در عهد فتحعلی شاه و پس از آن‌که، کارآمدی‌ها و ارزش‌های متنوع تصویر کشف شد، اقدامات وسیعی در راستای تولید و تکثیر انواع آن، صورت

پس از آن‌که اولین سنگ قبر تصویری با شکل فتحعلی شاه، حجاری شد (تناولی، ۱۳۸۸: ۱۲۱). بر روی این سنگ مرمر سبز رنگ زیبا، نقش برجسته فتحعلی شاه را با ابهت و شکوه تمام، در حالتی به تصویر در آورده‌اند که دو فرشته وی را به دارالقرار جاوید، رهنمون می‌شوند. قراردادهای تصویری متداول در دیگر شمایل‌ها، در اینجا نیز به دقت رعایت شده است. ساختن سنگ قبرهای تصویری پس از او، توسط برخی جانشینان و نوادگانش تداوم یافت؛ و از اواخر دوره قاجار، به تدریج در میان توده مردم نیز دوستداران بسیار پیدا کرد. (تصویر ۶)

### شمایل شاهانه به مثابه نشان مرغوبیت کالا

بی تردید بسیاری نقاشان و خالقان شمایل‌های شاهانه، اثر خویش را نه مستقیماً از روی چهره شاه، بلکه از روی نمونه‌های تصویری پیشین، خلق و بازآفرینی می‌کردند. چه بسا این بازآفرینی‌ها ده‌ها بار، تکرار می‌شدند؛ در نتیجه، برخی جزئیات فردی تصویر، به نفع تیپ یا کلیات آن، عقب می‌نشست و حذف می‌شد؛ به‌ویژه، وقتی تصویر در اندازه‌ای کوچک و با



تصویر ۶- سنگ قبر فتحعلی شاه، قم، ۱۲۴۹، (مأخذ: نگارندگان)

با آن، هر نیازی مرتفع می‌شد و ملاک و عیار ارزش و سنجش او قرار گرفت. عارف و عامی، شهری و روستایی و جوان و پیر در سفر و حضر، تعدادی از آن «شاهی»‌ها را در اختیار داشتند و با وجود آن‌ها احساس بی‌نیازی می‌کردند. شاه به واسطه تکثیر تصویر خویش، نه تنها حضوری پررنگ در گستره جغرافیایی حاکمیت خود به دست می‌آورد، بلکه با فرستادن برخی از تصاویر گزیده به دیگر ممالک دنیا، حس سلطه‌جویی خویش را بر آن سرزمین‌ها تا حدی ارضای می‌کند. حال که، سلطه سیاسی یا نظامی نمی‌تواند بر اقصای گیتی داشته باشد، حداقل سلطه تصویری خود را در مراکز قدرت دیگر سرزمین‌ها می‌گستراند. هر تصویر به هر شکل و اندازه و با هر اسلوب که تولید می‌شد، شاه را تکثیر می‌کرد و نشانی از «حضور» شاه بود، در خلوت و جلوت. همه خود را در برابر دیدگان شاه می‌دیدند. گویی شاه پیوسته اعمال و کردار ایشان را می‌پاید؛ پس کم‌تر کسی جرأت تخطی از فرامین او را به خود می‌داد. گویی همگان در برابر وی، برابر بودند. او به همه یکسان می‌نگریست. او ریسمانی بود که مردمان را به یکدیگر و به مرکز قدرت پیوند می‌زد؛ او نشانه وحدت ملی بود. میراث تصویری فتحعلی شاه پس از او، هرگز از میان نرفت. بلکه شاهان و حکام بعدی نیز متناسب با شرایط و امکانات نوشونده روزگار خویش، کوشیدند و می‌کوشند تا سلطه تصویری خود را در جامعه توسعه بخشند. هر چند با ابداع فنون چاپ و عکاسی در سال‌های پس از حاکمیت فتحعلی شاه قاجار، روش‌های تولید تصویر تسهیل و دگرگونی پذیرفته، ولی این روند هم‌چنان ادامه دارد.

گرفت؛ بنابراین، شاه از خلوت خاصه دربار و از درون مفاهیم ذهنی بیرون آمد و به سطح جامعه پای نهاد؛ به تدریج، سراسر جغرافیای حاکمیت خویش را به تصرف تصویری خود درآورد. از دورترین نقاط تا مرکز ثقل قدرت یعنی دربار. از درون کاخ‌ها و کوشک‌ها تا معابد و زیارتگاه‌ها و خانه‌ها، با تصویر او آراسته شد؛ در اندازه‌های مختلف و با کیفیت‌های تصویری متنوع و اهداف بعضاً پیچیده. کاروانیان در طی سفرها، پیکر حجاری شده شاه را استوار بر سینه کوه‌ها و گذرگاه‌ها تماشا نموده و سکنه‌خاطر حاصل می‌کردند. والیان و حکام، سیمای باشکوهش را بر فراز سر خود در ایوان‌ها و تالارهای ولایات نصب کرده، وی را بر اعمال و کردار خود حاضر و ناظر می‌دیدند. ثروتمندان و اشراف، شمایل باوقارش را با ظرافت تمام، بر ظروف، از قلیان تا سینی و بشقاب‌های مینایی و مطلقاً تماشا کرده، وی را در عشرت و ثروت خویش شریک و همراه می‌یافتند. مومنین سیمای آرام و متناسب شاه را در مراکز مذهبی و زیارتگاه‌ها بر پرده‌ها و دیوارهای بقاع متبرکه همگام و مترادف با ائمه دین می‌دیدند و بخشی از دعا و ثنای خویش را نثار وی و پایداری حکومتش می‌نمودند. تصویر ریزنقش شاه، روی قلمدان‌ها و جلد کتاب‌ها حضور معنوی او را در مکتب، مدرسه، نزد معلم و متعلم، تضمین می‌کرد و از همین طریق، به قصه‌ها و شعرها راه می‌یافت. اما این حضور تصویری، وقتی دوچندان شد که به ابتکار دربار، تصویر شاه روی سکه‌ها نقش بست. پس از این، دامنه نفوذ تصویری شاه از خزانه سلطنتی تا همیان و خورجین فلان روستازاده را در نور دید. شاه و «شاهی» فریادرس همگان بود.

#### پی‌نوشت‌ها:

- 1- J.Morier
- 2- J. Roby
- 3- W.Frier
- 4- S.G. Malkom
- 5- Robinson

۶. پُژ (فرانسوی): ریخت، هیأت، شکل، صورت.

تیپ: دسته، گروه، نمونه بارز یکدسته، نوع، جنس، صفت.

تمثال: صورت نگاشته، پیکر نگاشته، صورت و شکل و پیکر و تندیس و تصویر و شبیه.

شمایل: خوبی‌های مردم، خصلت‌ها، عادت‌ها، طبع‌ها، خوبی‌های ذات. سرشت‌های نیکو. خصلت‌های پاکیزه. اخلاق پسندیده. جمع شمال که به معنی خوبی، ذات و سرشت نیکو و خصلت‌های پاکیزه و اخلاق پسندیده باشد (دهخدا: ذیل شمایل)

۷. پیکرنگاری درباری، اصطلاحی برای توصیف مکتبی در نقاشی ایرانی که در نتیجه تجربه‌های فرنگی‌سازی پدید آمد. آغاز شکل‌گیری این مکتب از اواخر

سده هجدهم م. / دوازدهم ه. و اوج شکوفایی آن در زمان سلطنت فتحعلی شاه بود (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۴۷).

۸. البته این ریش زیبا که تا پایان عمر سیاه‌رنگ نگاه داشته شد؛ در تقابل با صورت چروکیده و بی‌ریش عمومی قهار و تاجبخش و قرار می‌گرفت و آن را از یادها

می‌برد.

9- Yermelov

10- Maurice de Kotzebue 11- Mashkov

۱۲. خاوری در چگونگی اخذ حکم جهاد از مجتهدین وقت، برای جنگ با روسیه و جایگاه «سلطنت شرعی» فتحعلی شاه چنین می نویسد: «ذکر فتاوی مجتهدین در باب مسئله جهاد و سلطنت شرعی شاهنشاه مروت نهاد و [...] پس از قلیل مدتی رسالات عدیده از طرف عراقین عرب و عجم رسید که: شاه اسلام پناه، غازی فی سبیل الله است و مجادله کفره روسیه جهادی بی اکره.

در رسالات جناب مجتهدین محترمین شیخ محمد جعفر و آقا سیدعلی که راس و رئیس مجتهدین زمان بودند به صراحت این مطلب نگارش یافته بود که: امروز پادشاه اسلام، نایب امام و برگزیده فقهای ذوی الاحترام است و محاربات با روسیه ظلام جهادی بی شائبه، تردید، اوهام است و هر چه به قانون شرع شریف، خراج حسابی از رعایا گرفته صرف این راه شود، بی شائبه حلال... (خاوری، ۱۳۸۰، ج ۱: ۲۹۵-۲۹۴).

۱۳. خاوری در تاریخ ذوالقرنین می نویسد: «در بلوک ورامین، ری و کوهستانان سمنان و دامغان مدتی زر و سیم مسکوک از زیر خاک پیدا شد. یک اشرفی در آن میان سکه شاپور ذوالاکتاف بود صورت این مدعا از پرده خفا چنین جلوه گری نمود که، صورت شاپور را در بعضی از امکانه فارس و شوشتر بر سنگ نقش بسته اند و از سحرپردازی و نیرنگ سازی لوح نقوش مانوی را در هم شکسته اند. چون صورتی در یک طرف اشرفی به همان هیأت نقش بود، لهذا هر کس که دید، بلا تامل همین مظنه را نمود (خاوری، ۱۳۸۰، ج ۱: ۶۱۰).

۱۴. حجاری های قاجاری با مساحت های چند ده متری خود، اندازه های بزرگی را تشکیل می دهند. برای مثال حجاری نقش خاقان ری  $۱۰/۷۰ \times ۵/۳۰$  متر و حجاری شکار گاه تنگه واشی  $۹ \times ۷$  متر است دیگر حجاری ها نیز چندان کوچک تر از این ها نیستند؛ مگر سنگ قبر فتحعلی شاه که به تناسب موضوع و کاربردش  $۲۷۲ \times ۱۳۸$  سانتیمتر است.

۱۵. خاوری درباره حجاری نقش خاقان در شهر ری می نویسد: «عبدالله خان اصفهانی، نقاش باشی و معمار باشی که در صنایع مهندسی و نقاشی، ثانی سنمار و مانی است، به انجام این خدمت کمر همت بریست و از وسط سال ماضی تا اوایل این سال نیکو مال، این صنعت را جلوه بروز داده، از توجه خاطر همایون اعلی بر قلعه جبل افتخار و اعتبار برنشست. (خاوری، ۱۳۸۰، ج ۲: ۸۷۶).

۱۶. سرگور اولی اولین سفیر انگلیس در دربار قاجار چنین می نویسد: «سیمای خوش و مردانه شاه از روی تصویری که قبلاً از وی دیده بودم، قابل تشخیص بود [...] عکس های شاه [تصاویر] در هر شهری نزد ایرانیان یافت می شود؛ بزرگ و رنگی روی کرباس، یا کوچک روی بره های کاغذ، در روی آینه، روی قلمدان یا روی پوشش جعبه ها. حتی عکس هایی که ناشیانه به تصویر کشیده شده است، شباهت هایی را آشکار می سازد. حداقل جملگی تصاویر حق ریش شاهانه را ادا می کرد؛ چه نتوانستم همان طور که حدس می زدم عکسی را ببابم که از جهت طول و پریشتی ریش مبالغه نباشد.» (زند فرد، ۱۳۸۶: ۱۴۲).

## منابع:

- پاکباز، رویین (۱۳۷۸). *دوره المعارف هنر*، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- تناولی، پرویز (۱۳۸۸). *سنگ قبر*، تهران: انتشارات بنگاه.
- دروویل، کاسپار (سرهنگ) (۱۳۸۷). *سفرنامه دروویل*، ترجمه جواد محبی، تهران: انتشارات گوتنبرگ.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). *لغت نامه*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- رایبی، جولین (۱۳۸۴). *چهره های قاجاری*، ترجمه مریم خلیلی، هنرهای زیبا، شماره ۲۳، تهران، صص ۴۹-۵۵.
- رابینسن، ب. و همکاران (۱۳۵۴). *نگاهی به نگارگری ایران در سده های دوازدهم و سیزدهم*، ج ۱، تهران: انتشارات افست.
- زند فرد، فریدون (۱۳۸۶). *سرگور اولی* (اولین سفیر انگلیس در دربار قاجار)، تهران: انتشارات نشر آبی.
- سپهر، محمد تقی لسان الملک (۱۳۷۷). *ناسخ التواریخ*، تصحیح جمشید کیانفر، ج ۲، تهران: انتشارات اساطیر.
- سود آور، ابوالعلا (۱۳۸۰). *هنر دربار های ایران*، مترجم ناهید محمد شمیرانی، تهران: نشر کارنگ.
- خاوری، میرزا فضل الله شیرازی (۱۳۸۰). *تاریخ ذوالقرنین*، تصحیح ناصر افشارفر، ج ۱ و ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- خلیلی، ناصر (۱۳۸۳). *گرایش به غرب در هنر قاجار عثمانی و هند*، ج ۶، از مجموعه هنر اسلامی، تهران: انتشارات کارنگ.
- عضدالدوله، احمد میرزا (۱۳۶۲). *تاریخ عضدی*، تهران: انتشارات سرو.
- علی محمدی، جواد (۱۳۹۲). *هم گامی ادبیات با نقاشی قاجار*، تهران: انتشارات یساولی.
- فلور، ویلم؛ پیتر چلکووسکی و مریم اختیار (۱۳۸۱). *نقاشی و نقاشان دوره قاجار*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی.
- فریه، ر. دلبلیو (۱۳۷۴). *هنر های ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: انتشارات فرزاد روز.
- کیکاووسی، نعمت الله (۱۳۷۱). *گلگشت در نگارستان*، تهران: انتشارات نگار.
- مالکوم، سر جان (۱۳۶۲). *تاریخ ایران*، ترجمه میرزا اسمعیل حیرت، تهران: انتشارات یساولی (فرهنگسرا).
- موریه، جیمز (۱۳۸۶). *سفرنامه جیمز موریه* (سفر یکم)، ۱۸۰۸-۱۸۰۹، ترجمه ابوالقاسم سری، ج ۱، تهران: انتشارات توس.
- میرزایی مهر، علی اصغر (۱۳۸۶). *نقاشی های بقاع متبرکه در ایران*، تهران: فرهنگستان هنر.
- هالینگبری، ویلیام (۱۳۶۳). *روزنامه سفر هیأت سر جان مالکوم*، ترجمه امیر هوشنگ امینی، تهران: انتشارات کتاب سرا.

- Diba, L. S. (1998). *Royal Persian Painting: Image of Power & the Power of Image*. London: Taurs.

## An Assessment of the Value of "Image" in the Art of Fath-Ali Shah Qajar's Era

### Abstract

A glance at the history of creating pictorial representations in the past societies indicates that prior to the invention of the photography and printing industry, the world around us was indeed suffering from the lack proper illustrations. Hence, the earlier societies should have also been in scarcity in terms of images since replication was impossible then.

With the invention of photography camera and the subsequent boom in printing industry as the main factors in facilitating the reproduction of image, happened and spread after the reign of Fath-Ali Shah Qajar (1212-1250 SH / 1834-1797 AD); however, if we compare the legacy of image production remaining from the era of Fath-Ali Shah's reign with those of the preceding years, we find out a fundamental change in the volume of image production and its application.

Of course, in this article, 'image' means the human figure and in particular the king's physiognomy, which is portrayed wearing various materials and tools. However, such iconography also contains images of chiefs, chieftains, governors and princes, and even from time to time, the image of maidservants and dancers, but their presence is secondary to that of the king.

The images follow common aesthetic patterns, including calm faces with monobrows, languish eyes, bud-shaped mouths with beauty marks around the lips, with fit bodies and narrow waists, armed with all kinds of weapons such as dagger, mace, sword... (for men) and adorned with aristocratic jewelry and garments and expressionless countenance looking at distant landscapes.

The more precise application of these patterns, which are deeply rooted in Iran's culture and literature, in Fath-Ali Shah's image is due to the fact that hundreds of images of this handsome King have remained with almost ever the same portrait unaffected by the passage of time. These images are created using diverse tools, in different sizes with various applications. Some are on canvases or on the walls of palaces and mansions in large scales on while others are on penholders, containers and coins, even on jewelry and ornaments in very small sizes.

Undoubtedly, such number of images have been carried out by artists of different professional expertise and have enjoyed the all-out support of the government and the King as its top authority. The diversity of images signifies a great management and wise interaction with painters.

This paper intends to answer this main question that what purpose the government, and the King as its leader, sought in supporting the production and spreading of such images within the society. Evidently, more questions also arise that how the primary pattern of such images or royal representation was created and what were their specific features?

In addition to elucidation of the aesthetic features and the theoretical foundations of the creation of these images, this study seeks to shed light on the hidden intentions of the government for dispersing such images.

The research findings indicated that the newly established Qajar Government was aware of the necessity of propaganda for the consolidation and expansion of social influence on one hand and the importance of developing favorable interaction

### Aliasghar Mirza'imehr

(Corresponding Author)

Ph.D. Student & Assistant Professor, Faculty of Arts & Architecture, Tehran University of Science & Culture

Email:

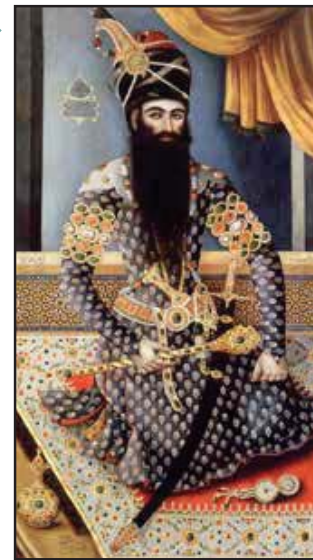
ali.a.mirzaimehr@gmail.com

### Mehdi Hosseini

Professor, Faculty of Visual Arts, University of Art, Tehran

Email:

mehdi.hosseini343@yahoo.com



with the artists and supporting them on the other, promotes the artists' and the society's understanding of the image. Thus different types of pictures are produced with a variety of interpretations and applications.

Apparently, the artists, while maintaining good relations with the head of the state, achieved a fresh understanding of the potential functions and hidden values of image, insofar as they might have 'discovered' its true value. Therefore, using Shah's icon as a sign of national unity and its propagation in various ways and modes, they used image in an unprecedented manner which included utilizing image as a ceremonial or royal gift; a model of beauty and fashion; a sign of the quality of goods as well as ritual and religious icons.

The discovery of the values of image resulted in the emergence of, during Fath-Ali Shah's rule, the first pictorial coins after the advent of Islam in Iran, the first bas-reliefs and even the first pictorial gravestones of the Islamic era. This research has employed descriptive-analytic method of research with the data collected through analyzing library resources and findings of field studies.

**Keywords:** Image, Fath-Ali Shah, Iconography, Qajar Painting.

#### References:

- Alimohammadi, J. (2013). *Synchronicity of Literature with Qajar Painting (1st ed.)*. Tehran: Yasavoli.
- Azd ud-Dowleh, A.M. (1983). *Azodi History (1st ed.)*. Tehran: Sarv.
- Dekhoda, A.A. (1998). *Dictionary (1st ed.)*. Tehran: Tehran University Press.
- Diba, L. S. (1998). *Royal Persian Painting: Image of Power & the Power of Image*. London: Taurus.
- Drouville, G. (Colonel) (2008). *Drouville's Travelogue (1st ed.)* (Javad Mohebbi, Trans.). Tehran: Gutenberg.
- Ferrier, R. W. (1995). *Arts of Iran (1st ed.)* (Parviz Marzban, Trans.). Tehran: Farzan-e Rooz.
- Flora, W., Chelkowski, P., & Ekhtiyar, M. (2002). *Painting & Painters of Qajar Era (1st ed.)* (Ya'ghoob Azhand, Trans.). Tehran: Il-Shahsavan Baghdadi.
- Hallingbury, W. (1984). *Travels of Sir John Malcolm's Delegation (1st ed.)* (Amir Houshang Amini, Trans.). Tehran: Ketab Sara.
- Keikavusi, N. (1992). *Golgasht Dar Negarestan: Promenade in the Picture Gallery (1st ed.)*. Tehran: Negar.
- Khalili, N. (2004). *Occidentalism in the Art of Qajar, Ottoman & India (1st ed., Vol 6)* from "Collection of Islamic Art", Tehran: Karang.
- Khavari (Mirza Fazlollah Shirazi) (2001). *History of Zulqarnain (1st ed., Vol 1 & 2)*. (Naser Afsharfar, Rev.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Malcolm, S. J. (1983). *History of Iran (1st ed.)* (Mirza Esmaili Heierat, Trans.). Tehran: Yasavoli (Culture Center).
- Mirzaie Mehr, A.A. (2007). *Paintings in Iranian Holy Shrines (1st ed.)*. Tehran: Academy of Art.
- Murray, J. (1386). *James Murray's Travelogue (First Trip: 1808-1809) (1st ed., Vol 1)* (Abolqasem Sari, Trans.) Tehran: Toos.
- Pakbaz, R. (1999). *Encyclopedia of Art (1st ed.)*. Tehran: Farhang-e Moaser.
- Robbie, J. (2005). Faces of Qajars. (Maryam Khalili, Trans.). *Honarha-ye Ziba*, 23, 49-55.
- Robinson, B. et al. (1975). *A Glance at 12th & 13th Century Persian Miniature (1st ed., Vol. 1)*. Tehran: Offset Publishing.
- Sepehr, Mohammad Taghi Lessan ol-Molk. (1988). *Nasikh al-Tawarikh (1st ed., Vol. 2)*. (Jamshid Kianfar, Rev.), Tehran: Asatir.
- Soodavar, A. A. (2001). *Art of the Iranian Courts (1st ed.)* (Nahid Mohammad Shemirani, Trans.). Tehran: Karang.
- Tanavoli, P. (2009). *Tombstone (1st ed.)*. Tehran: Bongah.
- Zand Fard, F. (2007). *Sir Gore Ouseley (the 1st British Ambassador to the Qajar Court) (1st ed.)*. Tehran: Nashr-e Abi.