گفتمان بازگشت ادبی و هنجارهای تصویری در شمایل فتحعلی‌شاه قاجار

مریم نریمی*

کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس

اصغر فهیمی‌فر

دانشیار پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس

ابراهیم خدایار

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۱۲، ش ۴۷، پاییز ۱۳۹۸ (صص ۱۳۷-۱۶۷)

چکیده

هر گفتمان متشکل از چندین گزاره و صورت گفتمانی است که با توجه به شرایط سیاسی، فرهنگی و اجتماعی در هر دوره به‌وجود می‌آید. در دورهٔ سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار (۱۱۷۶-۱۲۱۳ق)، گفتمان مسلط بازگشت ادبی که همان گفتمان سنتی محسوب می‌شود، براساس نظام ادراکی حاکم بر عصری شکل گرفت که در آن شاه و دربار، در مقام نهاد تولیدکنندهٔ گفتمان یادشده، اصلی‌ترین حامی هنر و ادبیات شناخته می‌شوند. هدف اصلی این پژوهش بررسی نقش گفتمان ادبی بازگشت در تصاویر مختص فتحعلی‌شاه قاجار با توجه به وضعیت سیاسی، اجتماعی، زمینه‌های معرفتی و سامانهٔ دانایی یا همان روح حاکم بر زمانه است. اگر بپذیریم که تا این دوره، نقاشی ایرانی و ادبیات فارسی کمابیش با یکدیگر در ارتباط و تعامل بوده‌اند، باید گفت که با شکل‌گیری و قدرت یافتن گفتمان ادبی این دوره، هنجارهای تصویری در نقاشی ایرانی نیز دگرگون و ویژگی‌های تازه‌ای در آن پدیدار شد که در نگارگری

---

* نویسندهٔ مسئول: Maryam.narimi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۴/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۱۴

www.SID.ir

سده‌های پیشین سابقه نداشته است. نگارندگان در پژوهش حاضر کوشیده‌اند تا براساس نظریهٔ گفتمان فوکو، به‌عنوان الگوی روش‌شناختی و رویکردی بینارشته‌ای، به این مسئله بپردازند که چگونه گفتمان ادبی بازگشت موجب شکل‌دهی به تصاویر شاهانهٔ مکتب پیکرنگاری درباری و اثرگذاری بر آن شد. بررسی‌ها نشان می‌دهد در این دوره، شعر و توصیفات شعری همچنان به‌منزلهٔ منبع الهام مورد توجه نقاشان بوده است. از این رو صورت‌های گفتمانی غالب در سبک ادبی بازگشت، یعنی صورت تاریخ و صورت سیاست که به گفتمان قدرت بدل شده بودند، در پرده‌های نقاشی تصویری جدید از شاه به‌نمایش گذاشتند؛ به‌طوری که تصاویر شاه غیرواقعی‌تر و هالهٔ تقدسش بزرگ‌تر شد و همچنین پیکرهٔ شاه غیرملموس و استعاره‌ای‌تر گردید.

واژه‌های کلیدی: گفتمان فوکو، بازگشت ادبی، نقاشی پیکرنگاری درباری، فتحعلی‌شاه قاجار.

۱. مقدمه

جریان بازگشت دوره‌ای در تاریخ ادبیات ایران است که پس از سبک هندی، از نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم قمری آغاز شد و تا پیدایش انقلاب مشروطه ادامه یافت. برخی از صاحب‌نظران «رستاخیز ادبی» (بهار، ۱۳۳۷: ۳/ ۳۱۶) را به دو دوره تقسیم‌بندی کرده‌اند: ۱. عصر افشار و زند؛ ۲. عصر قاجار (خاتمی، ۱۳۸۵). تمرکز نگارندگان در این پژوهش بر شعر دورهٔ دوم جریان بازگشت طی سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار است.

بازگشت ادبی که با توجه به شرایط خاص حاکم بر آن دوره شکل گرفته بود، هدفی جز رهایی شعر و ادب فارسی از سبک پرتکلف هندی نداشت؛ بنابراین پیشروان آن تنها راه رسیدن به چنین هدفی را در احیای ادبیات کهن و اقتفای شیوهٔ سخن‌سرایان سبک‌های خراسانی و عراقی یافتند؛ اگرچه بعدها به‌ویژه در زمان سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار توانستند با تکیه بر صبغهٔ فکری و هنری خاص خود گفتمانی جدید در شعر اواخر سدهٔ دوازدهم و اوایل سدهٔ سیزدهم قمری به‌وجود آورند که نه‌تنها در تعارض با سبک هندی بود و هویت خود را در گسست از دورهٔ پیشین کسب می‌کرد، بلکه متشکل از گزاره‌های متعددی بود که از شرایط سیاسی، فرهنگی و اجتماعی آن دوره مایه می‌گرفت.

www.SID.ir

۱ـ۱. مسئله و روش پژوهش

نظریهٔ گفتمان[۱] فوکو[۲] بخشی از مباحث دیرینه‌شناسی[۳] اوست. یکی از رویکردهای مورد توجه در دیرینه‌شناسی آشکارسازی روابط میان صورت‌بندی‌های گفتمانی[۴] و حوزه‌های غیرگفتمانی است. اگر بپذیریم گفتمان نظامی است که نظام دیگری را تولید می‌کند و شکل‌دهنده به موضوعات است و نیز اگر اقرار کنیم که تا اواسط دورهٔ قاجار نقاشی ایرانی همچنان با شعر و ادب فارسی در ارتباط بوده، پس باید گفت که با شکل‌گیری و قدرت یافتن گفتمان ادبی بازگشت، هنجارهای تصویری در نقاشی ایرانی نیز دگرگون و ویژگی‌های تازه‌ای در آن پدیدار می‌شود که در نگارگری سده‌های پیشین سابقه نداشته است. بنابراین در پژوهش حاضر کوشیده‌ایم براساس نظریهٔ گفتمان میشل فوکو، به‌عنوان الگوی روش‌شناختی و رویکردی بینارشته‌ای، به این مسئله بپردازیم که گفتمان ادبی بازگشت چگونه به شکل‌دهی هنجارهای تصویری مکتب پیکرنگاری درباری، به‌ویژه در تصاویر شاهانه، و اثرگذاری بر آن منجر شد و آن‌ها را به سنتی تثبیت‌شده در نقاشی اواخر سدهٔ دوازدهم و اوایل سدهٔ سیزدهم قمری بدل کرد.

۲ـ۱. پرسش پژوهش

ـ کدام‌یک از شاخصه‌های جسمانی، پوششی و تزیینی در تصاویر فتحعلی‌شاه قاجار به‌طور خاص از گفتمان بازگشت ادبی نشئت گرفته است؟

۳ـ۱. فرضیهٔ پژوهش

به‌نظر می‌رسد گفتمانی که در ادبیات اواخر سدهٔ دوازدهم و اوایل سدهٔ سیزدهم قمری حول محور مفاهیمی همچون شاه و بازگشت به گذشته شکل گرفته بود، با اثرگذاری بر سنت تصویرگری این دوره، در گام نخست تصویر شاه را به موضوع اصلی بیشتر آثار تجسمی بدل کرد و در گام‌های بعد نیز با شبیه‌سازی فتحعلی‌شاه قاجار به پادشاهان ایران باستان و پهلوانان اسطوره‌ای *شاهنامه*، تصویری استعاری، نمادین،

www.SID.ir

آرمانی و غیرملموس از او به‌نمایش گذاشت که به‌سبب آن، شاه از تقدس بیشتر برخوردار و بیش از پیش دست‌نیافتنی می‌شد.

۴ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

تا به امروز پژوهش‌های اندکی دربارهٔ روابط میان سبک پیکرنگاری درباری و جریان بازگشت ادبی صورت گرفته است. علت این امر را شاید بتوان در نگاه منفی بسیاری از هنرپژوهان به این دوره از تاریخ هنر و ادبیات ایران دانست.[۵] با این حال، در سال‌های اخیر کتابی با عنوان *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار* از جواد علیمحمدی اردکانی (۱۳۹۲) به‌چاپ رسیده که نویسنده در آن با مرور نقاشی و ادبیات نیمهٔ نخست عصر قاجار، به‌صورت توصیفی و تحلیلی و به‌روش بینامتنی، به بررسی میزان اثرپذیری نقاشی‌های این دوره از نمادها و نشانه‌های وصف‌شده در شعر بازگشت پرداخته است. پژوهش‌های دیگری دربارهٔ سبک پیکرنگاری درباری و جریان بازگشت ادبی به‌طور جداگانه انجام شده است که در تحقیق پیشِ‌رو نگارندگان به آن‌ها توجه داشته‌اند. لیلا دیبا در مقاله‌ای با عنوان «تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۷۸۵ـ۱۸۳۴م)» (۱۳۷۸) با مطالعهٔ تصاویر شاهانه از فتحعلی‌شاه قاجار، هدف از ارائهٔ این آثار و همچنین قدرت تصاویر در مقام ابزار تبلیغاتی و رسانه‌ای را بررسی کرده است. علاوه‌بر این‌ها، نویسندگان پژوهش حاضر در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل پیوندهای زیبایی‌شناختی شعر بازگشت و نقاشی پیکرنگاری درباری در دورهٔ فتحعلیشاه قاجار» (۱۳۹۴) به‌روش تاریخی، تحلیلی و توصیفی و با رویکرد بینارشته‌ای مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی، به بررسی پیوندهای زیبایی‌شناختی از منظر شکل و محتوا پرداخته‌اند. در مقالهٔ یادشده، تمرکز نگارندگان بر مطالعهٔ تفاوت‌ها و تشابهات از انعکاس مفهومی مشترک در کلام و تصویر است و بررسی چگونگی بازنمایی توصیفات شعری و مفاهیم ادبی در متون تصویری؛ به‌طوری که باوجود تأثیرات هنر غربی بر نقاشی این دوره و درعین حال نگاه به گذشتهٔ رستاخیز ادبی، توانستند درنهایت به زبان مشترک دست یابند. محمود فتوحی رودمعجنی در مقالهٔ «دانشکدهٔ ادبیات وارث زیبایی‌شناسی بازگشت قاجاری» (۱۳۹۷)

www.SID.ir

ضمن بررسی علت مخالفت نویسندگان و ادبای عصر قاجار و پس از آن با ادبیات دورهٔ صفویه و سبک هندی، در بخشی‌هایی از مقاله به گفتمان رایج و غالب سبک ادبی بازگشت اشاره کرده‌اند که در اینجا نیز از آن بخش‌ها بهره برده شد. خاتمی، امن‌خانی و علی‌مددی در مقالهٔ «نگاهی به چرایی بازگشت ادبی از منظر نظریهٔ گفتمان فوکو» (۱۳۸۸) با نگاهی تازه علت شکل‌گیری جریان بازگشت ادبی را براساس صورت گفتمانی تاریخ بررسی کرده‌اند. مبانی نظری مقالهٔ پیشِ‌رو در بخش ادبیات خود را وام‌دار این مقاله می‌داند. با این حال، تاکنون اثری مستقل دربارهٔ بروز نظام‌های غیرکلامی، به‌ویژه هنرهای دیداری (نقاشی پیکرنگاری درباری) براساس گفتمان کلامی (گفتمان بازگشت ادبی) تألیف نشده است. جنبهٔ نوآورانهٔ مقاله نیز علاوه‌بر بینارشته‌ای بودن آن، همین موضوع پیش‌گفته است.

۲. نظریهٔ گفتمان فوکو به‌عنوان الگوی روش‌شناختی

گفتمان یکی از مفاهیم مهم در تفکرات فلسفی، اجتماعی و سیاسی چند دههٔ اخیر است که در اندیشهٔ متفکرانی همچون میشل فوکو، لاکلاؤ[۶]، موفه[۷] و ژاک دریدا[۸] تعابیر متفاوتی یافته است. در نظر فوکو، مجموعه‌ای از ایده‌ها، مفاهیم و باورهای مرتبط با یکدیگر به‌عنوان جهان‌بینی مقبول در جامعه رسمیت می‌یابد و چارچوبی قدرتمند برای فهم و عمل اجتماعی را شکل می‌دهد. در دیدگاه او، هر گفتمان از چندین گزاره یا حکم تشکیل شده است. «این گزاره‌ها یکدیگر را توجیه می‌کنند، با یکدیگر سازگارند و هر گزاره در ارتباط با تمام گزاره‌ها عمل می‌کند. فوکو این روابط را صورت‌بندی گفتمانی نامیده است» (هال، ۱۳۸۶: ۶۲).

فوکو گفتمان‌ها را به این دلیل مطالعه نمی‌کند که تحلیلی از مفاهیم آن‌ها به‌دست آورد. درواقع گفتمان‌ها برای او هستهٔ قدرت‌اند. در نزد وی، گفتمان‌ها،

> عواملی مؤثر هستند و اعمالی (تأثیرگذاری‌هایی) سیستماتیک و شکل‌دهنده به موضوعات (صامت) دارند که باعث می‌شود این پدیده‌های صامت، خود سخن بگویند. گفتمان‌ها دربارهٔ موضوعات صحبت نکرده و هویت آن‌ها را تعیین

www.SID.ir

نمی‌کنند. آنان سازندهٔ موضوعات (و هویت معنایی آن‌ها) هستند (عضدانلو، ۱۳۸۰: ۵۰).

گفتمان یک چارچوب و نظام است که از ایده‌ها، مفاهیم و باورهای انسان شکل می‌گیرد؛ اما انسان خود از آن آگاه نیست و برایش ناشناخته است. این محصول ناشناخته پس از ساخته شدن، بر ذهن و ضمیر و اندیشهٔ آدمی حاکم می‌شود و به قالبی تبدیل می‌شود که اندیشیدن فقط در آن امکان‌پذیر است.

چنان‌که اشاره کردیم، نظریهٔ گفتمان فوکو بخشی از مباحث دیرینه‌شناسی اوست. «دیرینه‌شناسی شیوهٔ تحلیل قواعد نهفته و ناآگاهانهٔ تشکیل گفتمان‌ها در علوم انسانی است. هدف آن توصیف آرشیوی از احکام است که در یک عصر و جامعهٔ خاص رایج‌اند» (دریفوس و رابینو، ۱۳۹۲: ۲۰). دیرینه‌شناسی بر اصل گسست و عدم تداوم تکیه می‌کند و درپی آن است که دوره‌های مستقل و متمایز را در تاریخ بشناسد و عناصر همسوی یک نظام زبانی ـ معرفتی را گرد آورد و قواعد حاکم بر آن‌ها را معیّن کند. فوکو این قواعد و مناسبات حاکم بر هر دوره را اپیستمه[۹] یا سامانهٔ دانایی می‌نامد و معتقد است که نظام ادراکی حاکم بر هر دوره یا همان اپیستمه با دوره‌های دیگر تفاوت اساسی دارد. اپیستمه اندیشه و کردار افراد را نیز شکل می‌دهد، به نظام قدرت منسوب است و روش‌های خاصی برای نظارت اجتماعی و کنترل دارد. به همین دلیل تأویل هر دوره از تاریخ باید همساز با داده‌های علمی، فرهنگی و اجتماعی همان عصر باشد و ابزار خود را از عقلانیت ناشی از همان دوره استخراج کند. درنتیجه هر دوره، نظام تأویلی روش‌ها و راهبردهای خاص خود را دارد (ضیمران، ۱۳۹۳).

۳. زمینه‌های پیدایش و شکوفایی جریان بازگشت ادبی

پیش از مروری بر گفتمان ادبی بازگشت، با توجه به دیدگاه برخی از پژوهشگران تاریخ ادبیات فارسی و با نگاهی به زمینه‌های بروز و شکوفایی رستاخیز ادبی، اوضاعی را بررسی می‌کنیم که گفتمان مزبور در آن بالید؛ چراکه به‌نظر فوکو، معناها باید از دل ساختارهای اجتماعی، تاریخی و فرهنگی بیرون آورده شوند و در ابعاد بیرونی‌شان مورد بررسی قرار گیرند. به بیان دیگر،

www.SID.ir

فوکو گفتمان‌ها را نه به‌خاطر معانی نهفته در آن‌ها، بلکه برای درک شرایطی مطالعه می‌کند که گفتمان‌ها در آن‌ها پدیدار می‌شوند و دگرگونی‌هایی که گفتمان‌ها سبب می‌شوند [...] او به‌دنبال قوانین سازندهٔ گفتمان نیست؛ بلکه در جست‌وجوی شرایطی است که گفتمان‌ها در آن زندگی می‌کنند (عضدانلو، ۱۳۶۹: ۴۶۳).

بروز و بالندگی شعر بازگشت بر اثر عوامل متعدد سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و حتی اقتصادی شکل گرفت که نتیجهٔ یک دورهٔ فترت طولانی، عزلت‌نشینی شعرا و نویسندگان، تحقیق و پژوهش در آثار منظوم و منثور پیشینیان و نیز احساس نیاز مبرم به زنده کردن ادبیات غنی فارسی بود. ریشه‌های جریان بازگشت را می‌توان در عصر صفوی هم دید و «آن را به‌هیچ‌وجه خلق‌الساعه و تنها مولود خواست و ارادهٔ امثال مشتاق و آذر و هاتف و صباحی نباید پنداشت» (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۴۵۹)؛ با این حال، فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی حاصل از پایان غم‌انگیز سلسلهٔ صفوی و پیامدهای حملهٔ افغان‌ها به اصفهان در تاراج کتابخانهٔ سلطنتی و قرار گرفتن بخشی از این کتاب‌ها در دسترس مردم و اهل ذوق یکی از علت‌های مهم شکل‌گیری رستاخیز ادبی است. ملک‌الشعرای بهار دربارهٔ این موضوع می‌نویسد:

کتب اصفهان را افاغنه به غارت بردند و فروختند و کتب معتبر دهلی نیز به دست نادرشاه افتاد و بالجمله به ایران آمد و مجموع این کتب بعد از انقراض افاغنه و نادر به دست مردم افتاد [...] انتشار کتب مذکور در میان مردم خاصه در پایتخت شیراز، بلاشک در تربیت و پرورش ذوق طلبه و تتبع استادان علم و ادب بی‌تأثیر نبوده است؛ چه یک‌مرتبه می‌بینیم که در قرن دوازدهم و سیزدهم شیوهٔ نویسندگی و شاعری تغییر کرده و نثرهایی رفیع و سنجیده و عالی و شعرهایی پخته و خوش‌سبک از کار بیرون می‌آید که هرچند قدری ساده است، طبیعی‌تر و لطیف‌تر می‌نماید (بهار، ۱۳۳۷: ۳۱۷).

از سوی دیگر بیزاری از سبک هندی و وضع نابسامان شعر و ادب عصر صفوی نیز در شکل‌گیری این نهضت ادبی نقش بسزایی داشت.[۱۰] با توجه به نظر پیشروان نهضت بازگشت،

شعر فارسی در طول زمان آن‌چنان پیچیدگی و زرق‌وبرقی یافته است که سادگی اولیهٔ زبان و روشنی بیان خود را ازدست داده است. آنان تصور می‌کردند که این

www.SID.ir

خصوصیت در قرن‌های اخیر نمود بیشتری داشته و شعر فارسی دچار لفاظی‌های گزافه‌آمیز و پرطنطنهٔ سبک هندی شده است (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۶۷).

ادوارد براون نیز علت بازگشت ادبی را از سویی «عدم توجه ممدوحین به شعرای قصیده‌سرا و از سوی دیگر رابطهٔ جدی شاعر با مردم و یا به‌تعبیری وقف شعر برای مردم از سوی شعرا می‌داند» (براون، ۱۳۱۶: ۱۹۵). در این میان، باید به نقش فتحعلی‌شاه نیز اشاره کرد که بعد از به سلطنت رسیدن، با حمایت‌هایش از شعرا «قریحهٔ ادبی را که آن‌چنان مورد اهمال اسلافش قرار گرفته بود، حیات دوباره بخشید» (رابینسون، ۱۳۵۴: ۱/ ۱۱). از این رو قصیده و مدح از نو زنده شدند و شعر و ادبیات در انحصار دربار و به خدمت طبقهٔ خاصی از جامعه درآمدند. به بیان دیگر، «شعر بار دیگر از مردم جدا شد و به قدرت پیوست. بازار مداحی و چاپلوسی دیرین گرمی گرفت» (نوبخت، ۱۳۷۳: ۷۵). بنابراین در این دوره، «سلیقهٔ اشراف عامل تعیین‌کنندهٔ ارزش ادبیات است» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۷: ۵۸۲). علاوه‌بر این‌ها، باستان‌گرایی و آشنایی روش‌فکران ایرانی با تاریخ ایران پیش از اسلام و درعین حال تحقیرهای ناشی از شکست‌های پیاپی قوای ایران از روسیهٔ تزاری و ازدست دادن مناطق وسیعی از خاک کشور منجر به شکل‌گیری یک آرزوی همگانی در بازگشت به قدرت و عظمت روزگار پیشین شد. اگرچه ضعف و عقب‌ماندگی نظامی و نداشتن ارتش منسجم و نیرومند نتوانست قدرت سیاسی و اعتبار گذشته را به ایرانیان بازگرداند، این خواست و آرزوی عمومی خود را در قالب شعر و ادبیات نشان داد و آثاری همچون *شهنشاهنامه‌ی* صبا به تقلید از *شاهنامه‌ی* فردوسی سروده شد؛ هرچند زمینه‌های اجتماعی و تاریخی حماسه در آن دوره وجود نداشت (نوبخت، ۱۳۷۳: ۷۴).

۴. گفتمان بازگشت ادبی

گفتمان مسلط بازگشت ادبی همان گفتمان سنتی است. در گفتمان سنتی، جامعه حکم نظام بسته‌ای را دارد که از اجزا و روابط معدود و مشخصی ساخته شده است. این اجزا که شامل آداب و رسوم، رفتارها و باورها می‌شود، عموماً پیش‌داده و کهن‌اند و زبان نیز همواره یادآور سنت‌های کهن است و با این کار درجهت حفظ و تداوم آن‌ها عمل

www.SID.ir

می‌کند؛ بنابراین زبان به انواع نمادپردازی‌ها، استعاره‌ها، کنایه‌ها و تشبیهات آراسته و به اقسام تلمیحات و کهنه‌گرایی‌ها مزین می‌شود (حق‌شناس، ۱۳۸۲). در گفتمان ادبی بازگشت، دو مؤلفهٔ سنت‌گرایی و شاه‌محوری ـ که از نظریهٔ شاه آرمانی در اندیشهٔ سیاسی ایران‌شهری تبعیت می‌کرد ـ نقش مهم و اساسی را ایفا کردند. این دو نیز علاوه‌بر اینکه از حقیقت و روح حاکم بر آن عصر نشئت گرفته بودند، به گفتمان قدرت در آن دوره نیز بدل شدند.

۴ـ۱. سنت‌گرایی

نگاه انتقادی ادبا و منتقدان این دوره به سبک هندی و بیزاری جستن از آن و همچنین تکرار گزاره‌های منسجم و احکامی دربارهٔ ادبیات دورهٔ صفوی مانند اینکه «شعر سبک هندی از دایرهٔ درک و فهم خارج شده است؛ سبک هندی از نظر کاربرد زبان فارسی، سست و ضعیف است؛ الگوی زبان و شعر را باید در آثار سخنوران بزرگ و کهن (شاعران سدهٔ چهارم/ دهم و پنجم/ یازدهم) بازجست» (موریس و دیگران، ۱۳۸۰: ۴۳۸)، باعث شد تا شاعران ادبیات بازگشت بیش از هر دورهٔ دیگری به‌دنبال زنده کردن میراث ادبی و سنت‌های شعری گذشتگان باشند، تاحدی که «تحول شعر را از جریان به دَوَران انداختند» (خاتمی، ۱۳۸۵: ۴۹). تقلید از سخن‌سرایان بزرگ ادب فارسی و دل‌بستگی به سنت در اشعار و نوشته‌های باقی‌مانده از شعرای جریان بازگشت به‌خوبی مشهود است؛ زیرا در گفتمان بازگشت ادبی «حقیقت ساخته شده و صورت گفتمانی تاریخش که در آن اصالت با گذشته و سنت‌ها و سرآغازهاست، اجازهٔ مطرح شدن هیچ ایدهٔ دیگری جز بازگشت به گذشته را باقی نمی‌گذاشت» (خاتمی، امن‌خانی و علی‌مددی، ۱۳۸۸: ۸۳). به همین دلیل است که آذر بیگدلی در *آتشکده* (۱۳۳۶: ۴۱۶) به‌صراحت از اقتفای شیوهٔ شاعران گذشته و تجدید اسلوب متقدمان، یعنی سبک شعرای پیش از عصر صفوی، سخن به‌میان آورده و یا صاحب کتاب *تذکرهٔ روز روشن* از قول مشتاق چنین گفته است: «از معتقدات اوست که بر شاعر واجب است در غزل به سعدی شیرازی، در قصیده به انوری، در رزم به فردوسی، در بزم به

www.SID.ir

نظامی، در قطعه به ابن‌یمین و در رباعی به خیام اقتدا نماید، ورنه جادهٔ خطا پیماید» (حسین صبا، ۱۳۴۳: ۷۳۸).

۴ـ۲. حکومت پدرشاهی[۱۱]

فوکو در فصل ضمیمهٔ کتاب دیرینه*شناسی* قواعد حاکم بر ظهور و بروز گفتمان را در صورت زبان بیان می‌کند: «قواعد بازی زبانی را نباید در متن گفتمان جست‌وجو کرد؛ بلکه باید آن را در کارکردهای نهادی یافت که تولیدکنندهٔ گفتمان مزبور است» (ضیمران، ۱۳۹۳: ۲۷). در دورهٔ دوم جریان بازگشت ادبی نیز دربار فتحعلی‌شاه قاجار در مقام یک نهاد سیاسی، تولیدکنندهٔ گفتمان بازگشت ادبی است. در این نهاد، حکومت به‌شکل پدرشاهی یا پاتریمونیالیسم اداره می‌شود. این نوع حکومت در جامعه‌شناسی سیاسی ماکس وبر صورتی از حاکمیت سیاسی سنتی است که در آن شاه در رأس همهٔ امور قرار دارد و همه‌چیز حول محور وجودی او می‌چرخد. وابستگی کامل نظام دیوان‌سالاری به شخص پادشاه و فردی بودن روند تصمیم‌گیری که موجب شخصی شدن کامل اقتدار می‌گردد، از ویژگی‌های این نوع حکومت است (فروند، ۱۳۶۲). لرد کرزن در اثر تاریخی‌اش با عنوان *ایران و قضیهٔ ایران* می‌نویسد: «شاه عملاً محور گردش تمام کارهای ملک است و تمام کارهای قضایی، اجرایی و قانون‌گذاری دولت را یک‌جا در دست دارد» (۱۳۸۰: ۲۴۷). این موضوع سبب ایجاد صورت گفتمانی سیاست در گفتمان بازگشت شد. بنابراین واژهٔ «شاه» در اشعار این دوره به کلیدواژه تبدیل گشت و در نظر شاعرانش، وجود عالم به وجود شاه وابسته شد؛ چنان‌که قاآنی در مدح فتحعلی‌شاه سروده است:

ستوده فتحعلی‌شاه، شهریار جهان که اصل و فرع وجود است و مایهٔ اشیاست

(۱۳۸۰: ۱۰۷)

فتحعلی‌شاه قاجار طی ۳۷ سال سلطنتش کوشش کرد تا یادمان‌های ایران پیش از اسلام را از نو زنده کند و «آن‌چنان که شاه و اشراف اذعان داشتند، تلاششان در احیای شکوه و عظمت دوران هخامنشی و ساسانی بود» (آداموا، ۱۳۸۶: ۸). وی با تقلید از سنت‌های ایران پیش از اسلام، منتسب کردن خود و خاندانش به سلسلهٔ کیانیان،

www.SID.ir

استفاده از القاب باستانی و تجلیل از جشن‌های ایرانی، سعی می‌کرد تا به حکومت خویش اعتبار و مشروعیت ببخشد. از سوی دیگر او همواره خود را به شاهان هخامنشی و ساسانی تشبیه می‌کرد؛ برای نمونه در زیر دیوارنگارهٔ عبدالله‌خان در کاخ سلیمانیهٔ کرج این عبارت را نوشته بود: «این تخت فتحعلی‌شاه، داریوش زمان است» (ورنویت، ۱۳۸۳: ۹۷). وی همچنین از نظریهٔ شاهی در اندیشهٔ ایران‌شهری تبعیت می‌کرد. این اندیشه پس از اسلام موتور محرک اندیشهٔ سیاسی ایرانیان شده بود. در این نظریه، شاه فرهٔ ایزدی داشت و نه‌تنها از مرتبه و جایگاه بلند دنیوی برخوردار بود، بلکه از شأن و منزلت معنوی نیز بهره می‌برد. به بیان دیگر، اندیشهٔ سیاسی ایران‌شهری «نگرش قدسی به سیاست و مقولهٔ فرمانروایی [داشت] و شهریار را انسانی آرمانی و نزدیک به جهان خدایان تلقی می‌کرد» (رستم‌وندی، ۱۳۸۸: ۳۰). بنابراین در گفتمان بازگشت ادبی، شاه همچون قهرمانان و شخصیتی مقدس تصور می‌شد که دارای جنبه و ویژگی‌های آرمانی و منشأ خیر و قدرت است. در این باره می‌توان به وصف فتحعلی‌شاه قاجار از زبان نشاط اصفهانی اشاره کرد:

ز آهـن گر فریدون راست لافی — تو از فولادِ تیغ آهـن‌شکافی
زمین مشتی غبار از آستانت — حجـابی چند بر در آسمانت
ز ذاتت جز خدا برتر که باشد — گرین شـاهی، خداوندی چه باشد؟

(۱۳۳۷: ۲۱۱)

نکتهٔ دیگری که در اینجا باید بدان اشاره کرد، روابط میان شاه و بندگان یا رعایایش بود. در چنین نهادی، هرچه افراد به شاه نزدیک‌تر می‌بودند، از موقعیت والاتری نیز برخور می‌شدند. از این رو شاعران به‌سبب وابستگی به دربار و به‌منظور تقرب بیشتر به شاه، اشعاری می‌سرودند که در آن‌ها با توصیفات اغراق‌آمیز به وصف ویژگی‌های ظاهری و باطنی فتحعلی‌شاه می‌پرداختند. برای مثال خاور امیری، از شعرا و ملتزمان رکاب فتحعلی‌شاه، در وصف او می‌گوید:

عشق بتان سنگدل، تن کاهد و جان پـرورد
دل را که عشق است آب و گل، دیدار جانان پرورد

www.SID.ir

دل کیست او رسوای عشق از جان و دل شیدای عشق
پنهان او پیـدای عشق، ایـن راز پنهان پرورد
زلف کج دلخواه را چون پرورد بین ماه را
شمشـیر شاهنـشاه را مـانـد که ایمـان آورد
(به نقل از گروسی، ۱۳۷۶: ۱۱۰)

درواقع چون فتحعلی‌شاه بیشتر طالب اشعار و آثاری بود که به مدح و ستایش وی پرداخته شده باشد، شعرا مجبور بودند به خواست شاه گردن نهند؛ زیرا «گفتمان پاتریمونیالیسم سنتی، دراساس به‌صرف اقتدار مطلق و اطاعت مطلقه به‌شیوه‌ای پدرسالارانه و یا شبه‌تئوکراتیک تأکید می‌گذاشت. از این رو رعیت چیز یا کس دیگری چون مطیع مطلق نبود» (بشیریه، ۱۳۸۳: ۱۷).

۵. شمایل شاهانه و تأثیرات گفتمان بازگشت ادبی

مکتب پیکرنگاری درباری را می‌توان از آخرین تلاش‌ها برای حفظ پیوند هزاروانده‌ی‌سالهٔ نقاشی ایرانی و ادبیات فارسی دانست. هرچند این شیوه در تکنیک، فرم، نگاه متفاوت به انسان و حتی موضوع از نگارگری فاصله گرفت و تاحدودی به هنر غربی گرایش یافت، الگوها و هنجارهای تصویری خود را، به‌ویژه در تصاویر شاه، از توصیفات شعری برگرفت. به عبارت دیگر، شعر و توصیفات شعری، به‌عنوان منبع الهام، مورد توجه نقاشان قرار گرفت و آنان از این راه توانستند سنت‌های تصویری و شاخصه‌های هنر ایرانی را به‌شکلی نوین در آثارشان به‌نمایش بگذارند. علاوه‌بر این، از گفتمان‌های غالب بر شعر آن دوره، همچون گفتمان تاریخ و گفتمان سیاست، درجهت بزرگ‌نمایی و نمایش اسطوره‌ای و شخصیت‌پردازی فراواقعی فتحعلی‌شاه در تصاویر شاهانه استفاده کردند. بدین ترتیب، هرچه در این گفتمان‌ها جایگاه و منزلت شاه بالاتر می‌رفت، تصاویر او نیز استعاری‌تر، غیرواقعی‌تر و هالهٔ تقدسش نیز بزرگ‌تر می‌شد.

اگر بپذیریم که «هر گفتمان محصول فضای فرهنگی، ذهنیت زمانه، ساختارهای سیاسی، اقتصادی و فرهنگی خاص است» (آشوری، ۱۳۷۶: ۲۴)، پس گفتمان‌های غالب در شعر بازگشت و تصاویر فتحعلی‌شاه را باید با توجه به وضعیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن دوره بررسی کرد؛ زیرا نقاشی و شعر این دوره در پیوندی لاینفک با شاه و دربار هستند و هر دوی آن‌ها نیز محصول دوران انحطاط سیاسی‌اند.

www.SID.ir

شکست‌های ایران از روسیه و درپی آن تحمیل دو عهدنامهٔ گلستان (۱۸۱۳م) و ترکمنچای (۱۸۲۸م) از مهم‌ترین رویدادهای سیاسی این دوره است که نه‌تنها به تجزیهٔ بخش زیادی از ایران منجر شد، بلکه شاه و دربار او را، چه در داخل و چه در خارج، در موضع ضعف قرار داد. بنابراین فتحعلی‌شاه تلاش می‌کرد تا به‌شکلی بر ناتوانی‌ها و ضعف‌های سیاسی‌اش سرپوش بگذارد و غرور خُردشده‌اش را التیام بخشد.[۱۲] «فتحعلی‌شاه تلاش داشت تا با به‌جا گذاشتن چهره‌ای شکوهمند از خود، شکست مفتضحانهٔ خود از روس‌ها در سال ۱۱۲۸/ ۱۸۱۳ را جبران کند؛ بنابراین جاذبه‌های پرطمطراق صوری جایگزین کمبودهای نظامی گشته بود» (سودآور، ۱۳۷۴: ۳۰۵). از این رو به خواست وی اشعاری در وصفش سروده شد که با حقیقت دمساز نبود. در برخی از این سروده‌ها، شاعر با لحنی حماسی تلاش می‌کند تا صفاتی چون قدرت، جنگجویی، درایت و غیرت را در پادشاهی نمایان سازد که به گواه تاریخ، کمترین نشانی از این صفات در او دیده نمی‌شود.

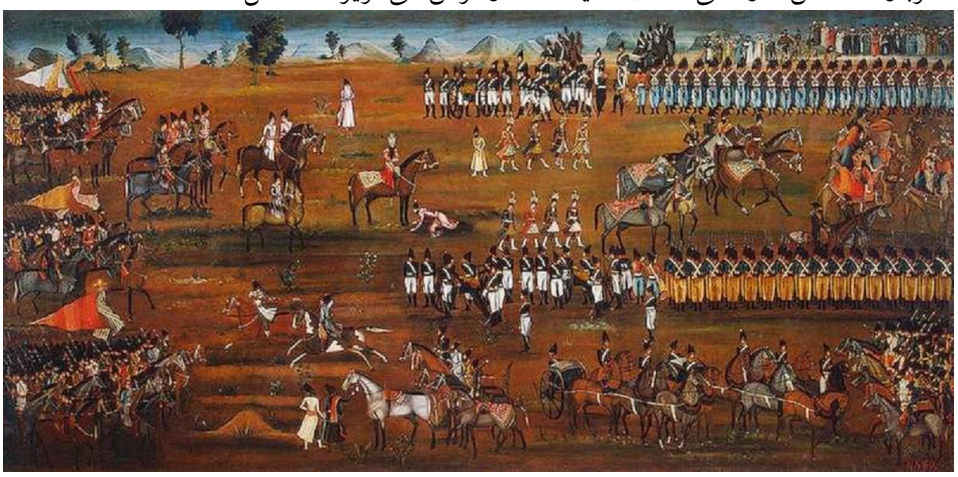
به یکباره گردان روسی‌سپاه نهادند رو سوی آوردگاه
در و دشت پر آتشین باره گشت جهان پر ز نستوه پتیاره گشت
همی ز آسمان گرز بارید و تیغ همی آتش افشاند بر تیره‌میغ
ز هر سو در آهنگ شاه جهان دم آهنج بر اژدهای دمان

(صبا، ۷۲۷)

همین رویکرد در تصاویر شاه نیز به‌کار برده شد و نقاشی به‌نوعی روح و خصایص تاریخ و زمانهٔ خود را بازتاب داد و به ابزار تبلیغاتی درجهت خدمت به شاه و حفظ منافع او تبدیل شد. این درحالی است که پس از ورود اسلام به ایران، نقاشی تنها در خدمت کتاب‌آرایی بود و شاهان ایرانی و دربارهایشان بااینکه حامی هنر و ادبیات بودند، از آن‌ها به‌عنوان ابزاری درجهت مشروعیت بخشیدن به تاج و تخت خود بهره نبردند. «شاهان قاجار بیش از سلسله‌های دیگر تلاش می‌کردند تا در داخل و خارج از ایران قدرت و اهمیت خود را به‌وسیلهٔ هنر به رخ مردم بکشند، از دوره‌هایی که شاهان ایرانی برای تبلیغ حکومت خود، از هنرهای تجسمی بهره می‌جستند، ادوار پیش از اسلام بود» (فلور، چکلووسکی و اختیار، ۱۳۸۱: ۳۱). در برخی از تصاویر، فتحعلی‌شاه

www.SID.ir

مقتدرانه یا درحال سان دیدن از ارتش است (شکل ۱) و یا حال جنگ با روس‌ها (شکل ۲) و لگدکوب کردن اجساد
سربازان دشمن، درحالی که نجات‌یافتگان از ترس می‌گریزند (شکل ۳).



شکل ۱. بازدید فتحعلی‌شاه از ارتش، بدون رقم، رنگ روغن روی بوم، آغاز سدهٔ ۱۹م، موزهٔ آرمیتاژ (آداموا، ۱۳۸۶: ۲۶۲)

شکل ۲. نبرد فتحعلی‌شاه با روس‌ها، بدون رقم، رنگ روغن روی بوم، اوایل سدهٔ ۱۹م، موزهٔ باستان شناسی، تهران (Diba, 1998: 169)

www.SID.ir

شکل ۳. فرار دشمنان از شاه در بخشی از تابلو «نبرد فتحعلی‌شاه با روس‌ها»، بدون رقم، رنگ روغن روی بوم، اوایل سدهٔ ۱۹م، موزهٔ باستان‌شناسی، تهران (همان‌جا)

تعداد دیگری از این تصاویر نیز شامل تک‌چهره‌های شاهانه، اهدایی به سران کشورهای اروپایی بود که در آن با اختصاص دادن مرکز تابلو به پیکرهٔ شاه و پرداختن به جزئیات اندام، چهره، پوشش، جواهرات، ابزار و ادوات جنگی و دیگر تعلقات وی، پیامی خاص به مخاطبان القا می‌شد (شکل ۴).

بنابه نظر لیلا س. دیبا:

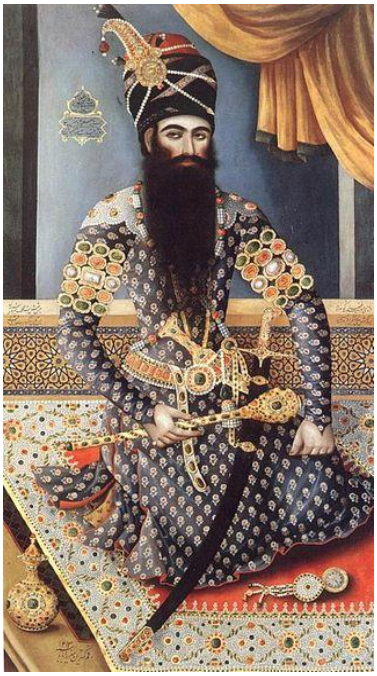
> [این تصاویر را می‌تون] معرِف نخستین واکنش فرمانروایان ایران نسبت به امکان تسلط و نفوذ اروپاییان بر کشور دانست. از سویی دیگر، در این تصاویر، گرز سلطنتی و شمشیر در غلاف معرف تهدیدی تلویحی بود؛ و نشان‌ها، یراق‌ها و بازوبندهای مرصع جواهرنشان شاه و تزیینات گرانبهای سالن، گویای ثروت و[تمکن] او بود (۱۳۷۸: ۴۴۱).

تصویر انسان در مکتب پیکرنگاری درباری که در اینجا مشخصاً پیکرهٔ شاه است، برخلاف نگارگری، ویژگی‌های مثالی را که در آموزه‌های عرفانی با آن مواجهیم، ازدست داد و تصویرگر با اثرپذیری از گفتمان قدرت و روح زمانه، نگاه به دورهٔ

www.SID.ir

باستانی ایران و شیوهٔ انسان‌گرایانه غربی، مخاطب را برای نخستین بار با انسانی خاص، اسطوره‌ای و درعین حال این‌جهانی مواجه کرد. به‌علاوه تزیینات فراوان به‌کاررفته در عناصر نمادینی همچون تاج، عصای سلطنتی، کمربند و بازوبند شاه نشانه‌ای از ثروت و شکوه دربار قاجار بوده است.

> از آنجا که هدف اصلی از شیوهٔ پرتجمل دربار فتحعلی‌شاه اثر گذاشتن بر بیننده با مبالغه در ابهت و حشمت و نیز حقانیت شاه و حاکم بود، حاصل تلاش نقاشان آن دوره چیزی جز تظاهر شکوهمندیِ سرد و عاریتی و ازمیان رفتن جذابیت و صمیمیت شیوه‌های پیش از کار درنیامد (فریه، ۱۳۷۴: ۲۴۸).



شکل ۴. فتحعلی‌شاه نشسته با ساعت جیبی، رقم میرزابابا، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۱۳ق (Raby, 1999: 38)

www.SID.ir

از آنجا که در تاریخ نقاشی ایرانی ـ اسلامی این نخستین بار است که شاهد چنین نگاهی به شاه هستیم،[۱۳] بی‌تردید این امر متأثر از صورت گفتمانی سیاست است که خواهان توجه بیشتر به نقش شاه می‌شد. بخش دیگری از نقاشی‌های متعلق به فتحعلی‌شاه نیز تصاویری است که در آن‌ها شاه با ژست‌های تصنعی، رمانتیک‌گونه و همراه با زیبایی‌های آرمانی ترسیم شده است. در این سنت تصویری، امور روزمره جایی ندارند و شاه درحال جلوس بر تخت سلطنت، نشسته در میان فرزندانش، سوار بر اسب و درحال شکار می‌باشد. این موضوعات بیشتر یادآور حجاری‌ها و نقوش برجسته‌ای هستند که شاهان هخامنشی، اشکانی و ساسانی بر دل کوه‌ها، صخره‌ها و ظروف سیمین از خود به‌یادگار گذاشتند (شکل ۵ـ۶) در این دوره، عظمت باستانی ایران بار دیگر به نقاشی راه یافت تا با شبیه‌سازی فتحعلی‌شاه قاجار به شاهان و خسروان ایرانی و قهرمانان ملی و اسطوره‌ای در *شاهنامه* نشان دهد قاجاریان وارثان برحق سلطنت ایران هستند. این دسته از آثار با اثرپذیری از صورت گفتمانی تاریخ شکل گرفتند؛ تا جایی که «تصاویر تمام‌قد وی [فتحعلی‌شاه] نماد جلال پادشاهی و فرهنگ تاریخ‌محور بود» (س. دیبا، ۱۳۷۸: ۴۴۶).

شکل ۵. بخشی از دیوارنگارهٔ سلام نوروزی فتحعلی‌شاه، اثر عبدالله‌خان، نقاشی دیوار تالار بارعام کاخ نگارستان، تهران، پایان سدهٔ ۱۹م (Diba, 1997: 175)

www.SID.ir

شکل ۶. سمت راست: فتحعلی‌شاه درحال شکار، اثر عبدالله‌خان، حجاری روی سنگ، ری، حدود ۱۸۲۰ـ۱۸۳۰م (Diba, 1998 :41)؛ **سمت چپ: هرمز دوم درحال جنگ، حجاری روی سنگ، نقش رستم، آغاز سدهٔ ۴م** (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۷۷)

موضوع دیگری که در شمایل شاه خودنمایی می‌کند، کاربرد نمادین تاج کیانی و عصای سلطنتی است (شکل ۷).

> تاج کیانی که در عموم آثار مهرعلی و یک نمونه در آثار میرزا بابا مشاهده می‌شود، مرصع به الماس و زمرد و یاقوت و مروارید بوده و در زمان فتحعلی‌شاه قاجار ساخته شده و مورد استفاده سایر سلاطین قاجاری قرار گرفته است. این اولین تاجی است که پس از سلاطین ساسانی، تا زمان سلاطین صفویه به این صورت ساخته شده، زیرا در زمان صفویه تاج‌ها به‌صورت جقّه بوده است (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۰: ۱۲۷۷).

www.SID.ir

شکل ۷. تک‌چهرهٔ تمام‌قد فتحعلی‌شاه قاجار، رقم مهرعلی، رنگ روغن روی، ۱۸۰۹م
(Diba, 1998 :183)

عصای سلطنتی از دیگر عناصر مورد توجه نقاشان این دوره در تصاویر شاهانه است؛ گرچه در حجاری‌های هخامنشی این نماد بارها تکرار شده است (شکل ۸).

> در طول تاریخ، عصا در دست شهریاران نمادی از شوکت و قدرت بود و شاهان آن را نشان فرمانروایی خود می‌پنداشتند [...] و آنچه بیش از همهٔ نمادها برجسته و ملموس است و نماد شهریاری و سلطهٔ مقتدرانهٔ شاه محسوب می‌شود، عصا یا دبوسی است که در دست آنان قرار دارد (کاویانی پویا و امیری زرند، ۱۳۹۷: ۱۹۷).

در تصاویر فتحعلی‌شاه در بالای عصای سلطنتی نقش هدهد دیده می‌شود که آن را می‌توان تأکیدی مضاعف بر وجه شاهانهٔ تصویر دانست؛ به‌ویژه که به‌طرز اغراق‌آمیزی تزیین و مرصع‌کاری شده است.

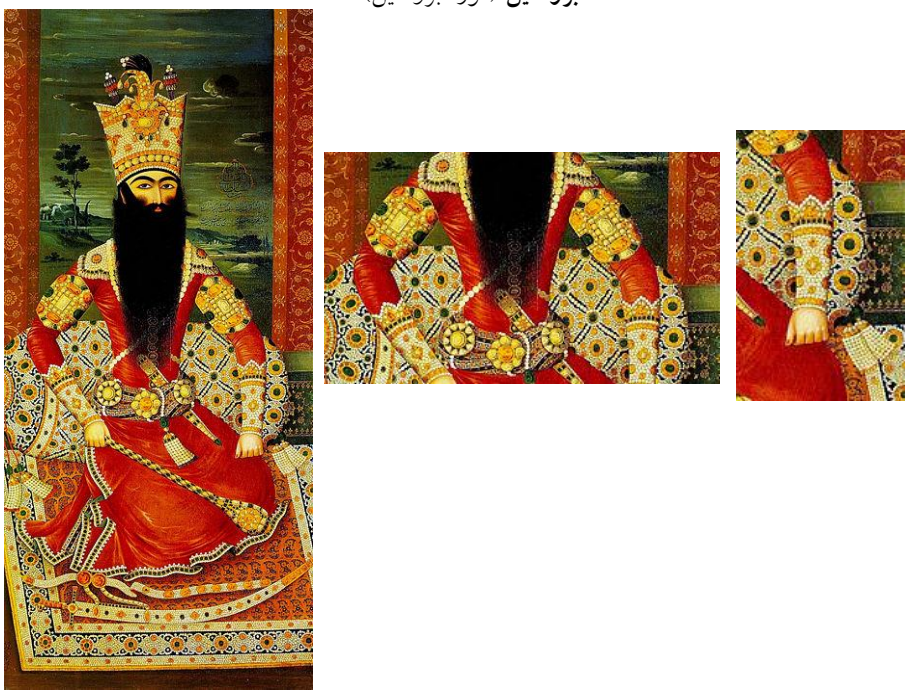
www.SID.ir

شکل ۸. داریوش بزرگ نشسته بر تخت شاهی. حجاری بر دیوار کاخ تخت جمشید (ویکی‌پدیا)

از دیگر هنجارهای تصویری این دوره، شکل و حالت‌های زنانهٔ پیکره‌های مردانه است و تک‌چهره‌های فتحعلی‌شاه نمود بارز چنین هنجاری است. نکته تأمل‌برانگیز اینجاست که نقاش ضمن نمایش ویژگی‌های مردانه همچون محاسن و ریش بلند، بازوان سترگ و سینهٔ ستبر که «این ویژگی‌ها و خصایص تصویری، در تصاویر و توصیفات کلامی *شاهنامه* هم به‌چشم می‌خورد» (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۴) بر کمر باریک، دستان ظریف، ناخن‌های حنابسته، چشمان خمار و سرمه‌کشیده و ابروان کمانی شاه نیز تأکید می‌کند و بر جلوهٔ زنانه وی اصرار می‌ورزد (شکل ۹ـ۱۰).

www.SID.ir

شکل ۹. چشم‌ها در بخشی از تابوی «چهرهٔ فتحعلی شاه قاجار»، رقم مهر علی، ۱۸۱۵م، موزهٔ بروکلین (موزهٔ بروکلین)



شکل ۱۰. فتحعلی‌شاه نشسته، رقم مهرعلی، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۳۴ـ۱۳۳۵ق
(Diba, 1998 :84)

شعرا نیز در اشعارشان به برخی از این ویژگی‌ها اشاره کرده‌اند؛ مثلاً مفتون عبدالرزاق‌بیگ در وصف فتحعلی می‌گوید:

www.SID.ir

یاری که شب قدر و شب عید من او راست
آن گیسوی آشفته و آن طرّهٔ طرار
رویش مه و لب مهره ولی تا نبری دست
آن ماه برِ عقرب و آن مهره بر مار
... گر باد گذر یابد از آن زلف و بناگوش
کافور به خرمن بَرَد و مشک به خروار
دارای جهان فتحعلی شه که به نامش
بر سکه بسی منت و از سکه به دینار

(به نقل از گروسی، ۱۳۷۶: ۱۱۰)

حال پرسش این است که در دوره‌ای که نگاه نقاش به گذشته و احیای سنت‌های هنری ایران باستان است (دوره‌ای که خصایص مردانه بر آثار تجسمی غلبه دارند)، چرا در تصاویر آن، به‌ویژه در تک‌چهره‌های شاه، زنانگی و ظرافت بیش از حد سایه می‌افکند. در پاسخ به این پرسش باید گفت به‌نظر می‌رسد اصلی‌ترین عامل در بروز چنین هنجاری، حضور پررنگ موضوعات غنایی و فضای عاشقانهٔ حاکم بر شعر دورهٔ بازگشت باشد و از آنجایی که «بخش اعظم ادبیات شعری بر جمال‌شناسی مؤنث و تصویر و شکل بیرونی و زیبای جسم متمرکز است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۰۵)، شعرای جریان بازگشت ادبی نیز به‌تبع شاعران سبک‌های خراسانی و عراقی، زیبایی‌های معشوق، محبوب و یا ممدوح خود را براساس ویژگی‌ها و صفات زنانه توصیف می‌کردند؛ از این رو تصویرگران سبک پیکرنگاری درباری با اثرپذیری از فضای عاطفی حاکم بر شعر این دوره و به‌منظور ارائهٔ تصویری بی‌مانند و زیبا از شاه و دیگر سفارش‌دهندگان آثار، از توصیفات و تصویرسازی‌های شعری بهره می‌بردند؛ به همین دلیل حالات و ویژگی‌های زنانه بر پیکره‌های مردانه در این دوره سایه افکند.

۶. نتیجه

در این پژوهش، با ترسیم گفتمان‌های غالب بر سبک ادبی بازگشت براساس نظریهٔ گفتمان میشل فوکو و نسبت آن با نقاشی پیکرنگاری درباری ـ که به‌زعم نگارندگان

www.SID.ir

محصول کنش‌ها و برهم‌کنش‌های بین‌گفتمانی و سیاسی آن عصر است ـ کوشیده شد تا از طریق پیوند دو حوزهٔ گفتمانی زبانی و تصویری و تحلیل مناسبات میان این دو، دریچه‌ای نو به بازخوانی بخشی از هنر نقاشی دورهٔ قاجار گشوده شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد در گفتمان بازگشت ادبی که همان گفتمان سنتی محسوب می‌شود، تکرار احکام و گزاره‌هایی همچون شعر سبک هندی از دایرهٔ درک و فهم خارج شده، سبک هندی از نظر کاربرد زبان فارسی سست و ضعیف است، و الگوی زبان و شعر را باید در آثار سخنوران بزرگ و کهن بازجست، منجر به بازگشت به سنت و شکل‌گیری صورت‌بندی گفتمانی تاریخ شد و از سوی دیگر فتحعلی‌شاه و دربارش، به‌عنوان حامی ادبیات و هنرها و یکی از گزاره‌های شکل‌دهنده به گفتمان قدرت، با برجسته‌سازی شخصیت شاه و تبدیل آن به کلیدواژه، صورت‌بندی گفتمانی سیاست را تبیین کرد. در پاسخ به مسئلهٔ اصلی پژوهش که گفتمان ادبی بازگشت چگونه منجر به شکل‌دهی هنجارهای تصویری مکتب پیکرنگاری درباری به‌ویژه در تصاویر شاهانه و اثرگذاری بر آن شد و آن‌ها را به سنت تثبیت‌شده در نقاشی اواخر سدهٔ دوازدهم و اوایل سدهٔ سیزدهم قمری بدل کرد، باید گفت در این دوره شعر و توصیفات شعری همچنان به‌عنوان منبع الهام، مورد توجه نقاشان بودند؛ از این رو صورت‌های گفتمانی غالب در سبک ادبی بازگشت، یعنی صورت تاریخ و صورت سیاست که به گفتمان قدرت بدل شده بودند، در پرده‌های نقاشی تصویری از شاه به‌نمایش گذاشتند که در تاریخ نقاشی ایرانی ـ اسلامی بی‌سابقه بود. به این دلیل که تصاویر شاه غیرواقعی‌تر و هالهٔ تقدسش نیز بزرگ‌تر شد. همچنین پیکرهٔ شاه غیرملموس و استعاره‌ای‌تر گردید. به بیان دیگر، هرقدر فتحعلی‌شاه قاجار با ویژگی‌های آرمانی و اسطوره‌ای در اشعار توصیف می‌شد، شمایل او نیز فراواقعی و نمادین‌تر می‌گردید. از سوی دیگر با بازنمایی فتحعلی‌شاه قاجار در هیئت شاهان باستانی، تصویر به‌عنوان یک ابزار تبلیغاتی مهم در راستای اعتباربخشی به سلطنت شاه، نمایش شوکت و جلال دربار قاجار و به‌طور کلی اهداف شاهانه گام برمی‌داشت. یکی دیگر از هنجارهای تصویری این دوره، غلبهٔ حالت‌ها و ظرافت‌های زنانه در پیکره‌های مردانه است که این موضوع به‌سبب حضور پررنگ موضوعات غنایی و فضای عاشقانهٔ حاکم بر شعر دورهٔ بازگشت بود. همچنین شعرای

www.SID.ir

دورهٔ بازگشت با تبعیت از سنت‌های شعری سده‌های چهارم تا هشتم قمری به توصیف زیبایی‌های معشوق، محبوب یا ممدوح خود، براساس ویژگی‌ها و صفات زنانه دست می‌یازیدند که این موضوع باعث شد تا تصویرگران سبک پیکرنگاری درباری نیز با اثرپذیری از فضای عاطفی حاکم بر شعر این دوره و به‌منظور ارائهٔ تصویری بی‌مانند و زیبا از شاه و دیگر سفارش‌دهندگان آثار، از توصیفات و تصویرسازی‌های شعری بهره ببرند؛ این امر موجب غلبهٔ ویژگی‌های زنانه بر پیکره‌های مردانه و تصویرپردازی براساس جمال‌شناسی مؤنث شد.

پی‌نوشت‌ها

1. discourse
2. Paul Michel Foucault
3. archeology
4. discursive formation

۵. بسیاری از هنرپژوهان معتقدند شعر و تصویرگری عصر قاجار را نمی‌توان جزو هنر و ادبیات عالی و فاخر دانست؛ چراکه شعر بازگشت تکرار مکررات اشعار سده‌های پیش است و «اگر این دوره را از تاریخ ادبیات فارسی حذف کنند، چیزی ازدست نمی‌رود؛ چون نمونه‌های اصلی شعر آن را می‌توان در دیوان‌های سعدی، منوچهری، عنصری و امیر معزی بازجست» (موریس و دیگران، ۱۳۸۰: ۴۴۰). دربارهٔ سبک پیکرنگاری درباری نیز نگاهی مشابه مبنی بر کم‌ارزش دانستن هنر تصویرگری این دوره وجود دارد؛ مثلاً آیدین آغداشلو در مقاله‌ای با نام «مقدمه‌ای بر نقاشی قاجار» می‌نویسد: «از اوایل قرن دوازدهم هجری قمری، سنت و خاطرهٔ نگارگری فاخر و بی‌نظیر کم‌کم فراموش شد و جست‌وجوی شگفت‌انگیزی که می‌خواست تصور انسان فانی از جنت موعود ابدی را تصویر کند، جای خود را به تثبیت و تجلیل لذت‌های گذرای نفس‌پرستانه داد که پادشاهان و شاه‌زادگان بی‌مقدار را برمی‌کشید و بر اریکهٔ جلال و شکوه دروغین و ناموجودی می‌نشاند که درواقع و در باطن، همگی از شئون و مناسبات جهان معاصر خود حذف شده بودند. تصویر لحظه‌گرای نقاشی قاجاری آرزوها و آرمان‌های شریف را دنبال نمی‌کرد [...] و گمان می‌کنم اگر تمامی نسخه‌های خطی مصور این یکصدوپنجاه سال در کفهٔ ترازویی قرار گیرند و از نسخه‌های معتبر قرن دهم هجری قمری، مثلاً *هفت‌اورنگ* جامی سلطان‌ابراهیم میرزای صفوی، در کفه‌ای دیگر، این کفه چیرگی و سنگینی خواهد یافت» (۱۳۸۴: ۹۰ـ ۹۱).

6. Ernesto Laclau
7. Chantal Mouffe
8. Jacques Derrida
9. episteme

www.SID.ir

۱۰. گرچه سبک هندی در دربار عثمانیان و گورکانیان خریداران بسیار داشت، «در ایران، عموماً سبک هندی را نازل و کوچه‌بازاری می‌شمارند و بسیاری از منتقدان و ادیبان طراز اول، عصر رواج سبک هندی را دورهٔ انحطاط شعر کلاسیک فارسی می‌نامند؛ زیرا در آن از اندیشه‌های متعالی عرفانی و روایت‌های بزرگ و معانی پرشکوه و زبان فاخر شعر کلاسیک خبری نیست» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۵۸۹). همچنین افراط شعرا و ادبای این سبک در آفرینش مضامین تازه، خیال‌پردازی و تشبیهات دور از ذهن، پیچیدگی و دشوارگویی موجبات واکنش‌ها و بیزاری جستن شعرای بازگشت ادبی از نظم و نثر این دوره فراهم شد.

11. paternalism

۱۲. یکی از مهم‌ترین آثار حماسی این دوره، مثنوی بلندی است به نام *شهنشاهنامه* که در دورهٔ اول جنگ‌های ایران و روس، به دستور فتحعلی‌شاه قاجار و به دست فتحعلی‌خان صبای کاشانی در بحر متقارب سروده شد. «صبا خود این منظومه را *شهنشاهنامه* نامیده و ظاهراً این تسمیه به اشارت فتحعلی‌شاه قاجار صورت گرفته است. به نامش چو این نامه کردم تمام/ *شهنشاهنامه* شهش کرد نام» (صفا، ۱۳۸۹: ۳۷۱). به‌طور کلی این کتاب روایتی است از جنگ‌های فتحعلی‌شاه، آمیخته به تاریخ سلسلهٔ قاجار به‌همراه مبالغات اغراق‌آمیز. تا جایی که به‌نظر برخی از پژوهشگران، *شهنشاهنامهٔ* صبا «چیزی جز یک مدیحهٔ سربسته دربارهٔ فتحعلی‌شاه و فرزندش عباس‌میرزا نیست و درواقع قصیده جای خود را به یک ستایش‌نامهٔ مفصّل مثنوی داده است» (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۲۴).

۱۳. در سدهٔ نوزدهم میلادی تک‌چهره‌های فتحعلی‌شاه قاجار نه‌تنها جنبهٔ کاربردی، سیاسی و تبلیغاتی داشت، بلکه در مقام یک نشان سلطنتی در تکیه‌ها، بازارها و دیگر مکان‌ها در معرض دید عموم قرار می‌گرفت. این درحالی است که در نگارگری ایرانی ـ اسلامی نمایش فردیت، جایگاه و منزلت اجتماعی شاه از اهمیت چندانی برخوردار نبود و چهره و پیکرهٔ پادشاه نیز با اصولی ثابت، بدون توجه به شخصیت‌پردازی یا انعکاس حالات عاطفی مانند نخوت و غرور در چهره، بدون ارائهٔ ژست‌های رسمی، تصنعی و رمانتیک‌گونه و همچنین بدون تأکید بر جسمانیت او ترسیم می‌شد.

منابع

ـ آداموا، ا. ت. (۱۳۸۶). *نگاره‌های ایرانی گنجینهٔ ارمیتاژ*. ترجمهٔ زهره فیضی. تهران: فرهنگستان هنر.

ـ آذر بیگدلی، لطفعلی‌بیگ (۱۳۳۶). *آتشکده*. با تصحیح و تحشیه و تعلیق حسن سادات ناصری. تهران: امیرکبیر.

ـ آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲). *از صبا تا نیما*. ج۱. تهران: زوار.

www.SID.ir

ـ آشوری، داریوش (۱۳۷۶). *ما و مدرنیته*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی صراط.
ـ آغداشلو، آیدین (۱۳۸۴). «مقدمه‌ای بر نقاشی قاجاری». *حرفهٔ هنرمند*. ش۱۳. صص۹۰ـ۹۱.
ـ بروان، ادوارد (۱۳۱۶). *تاریخ ادبیات ایران*. ترجمهٔ رشید یاسمی. تهران: بی‌نا.
ـ بشیریه، حسین (۱۳۸۳). «ایدئولوژی سیاسی و هویت اجتماعی در ایران». *ناقد*. ش۲. صص۱۳ـ۳۰.
ـ بهار، محمدتقی (۱۳۳۷). *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*. ۳ج. ج۱ و ۳. تهران: امیرکبیر.
ـ حسین صبا، محمدمظفر (۱۳۴۳). *تذکرهٔ روز روشن*. به تصحیح و تحشیهٔ محمدحسین رکن‌زاده آدمیت. تهران: کتابخانهٔ رازی.
ـ حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸۲). *زبان و ادبیات فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته*. تهران: آگه.
ـ خاتمی، احمد (۱۳۸۵). *دورهٔ بازگشت و سبک هندی*. تهران: پایا.
ـ خاتمی، احمد، عیسی امن‌خانی و مونا علی‌مددی (۱۳۸۸). «نگاهی به چرایی بازگشت ادبی از منظر نظریهٔ گفتمان فوکو». *تاریخ ادبیات*. ش۳ (پیاپی ۶۰). صص۷۳ـ۸۸.
ـ دریفوس، هیوبرت و پل رابینو (۱۳۹۲). *میشل فوکو فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*. ترجمهٔ حسین بشیریه. تهران: نشر نی.
ـ رابینسون، ب. و. (۱۳۵۴). نگاهی *به نگارگری ایران در سده‌های دوازدهم و سیزدهم (گزیده‌ای از نوشته‌ها)*. ج۱. ترجمهٔ کلود کرباسی. تهران: دفتر مخصوص علیاحضرت شهبانوی ایران.
ـ رستم‌وندی، تقی (۱۳۸۸). *اندیشهٔ ایرانشهری در عصر اسلامی*. تهران: امیرکبیر.
ـ زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۵). *از گذشتهٔ ادبی ایران*. تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.
ـ س. دیبا، لیلا (۱۳۷۸). «تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۷۸۵ـ ۱۸۳۴ م)». *ایران‌نامه*. ش۶۷. صص۴۲۳ـ۴۵۲.
ـ سودآور، ابوالعلاء (۱۳۷۴). «نگارگری ایرانی: سده‌های دوازدهم و سیزدهم». ترجمهٔ مهدی حسینی. *فصلنامهٔ هنر*. ش۲۸. صص ۲۹۷ـ۳۱۴.
ـ ــــــــــــــ (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. ترجمهٔ ناهید محمد شمیرانی. تهران: کارنگ.
ـ شمیم، علی‌اصغر (۱۳۹۰). *ایران در دورهٔ سلطنت قاجار*. تهران: زریاب.

www.SID.ir

ـ صبا، فتحعلی‌خان، *شاهنشاهنامه*. نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران به شمارهٔ ۱۵۶۵.
ـ صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۹). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: امیرکبیر.
ـ ضیمران، محمد (۱۳۹۳). *دانش و قدرت*. تهران: هرمس.
ـ عضدانلو، حمید (۱۳۶۹). «از دیدگاه دیگر: گفتاری دربارهٔ گفتمان». *ایران‌نامه*. ش۳۱. صص۴۵۴ـ۴۶۵.
ـ ــــــــــــــ (۱۳۸۰). *گفتمان و جامعه*. تهران: نشر نی.
ـ علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲). *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*. تهران: یساولی.
فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
ـ ــــــــــــــ (۱۳۹۲). «سبک هندی» در *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی در شبه‌قاره*. ج۳. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. صص۵۶۳ـ۵۹۱.
ـ ــــــــــــــ (۱۳۹۷). «دانشکدهٔ ادبیات وارث زیبایی‌شناسی بازگشت قاجاری» در *دیهیم هفتاد*. صص۵۷۳ـ۵۹۴.
ـ فروند، ژولین (۱۳۶۲). *جامعه‌شناسی ماکس وبر*. ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گوهر. تهران: نیکان.
ـ فریه، ر. دبلیو (و.) (۱۳۷۴). *هنرهای ایران*. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: فرزان روز.
ـ فلور، ویلم، پیتر چکلووسکی و مریم اختیار (۱۳۸۱). *نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجار*. تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی.
ـ فهیمی‌فر، اصغر، ابراهیم خدایار و مریم نریمی (۱۳۹۴). «تحلیل پیوندهای زیبایی‌شناختی شعر بازگشت و نقاشی شاه قاجار پیکرنگاری درباری در دورهٔ فتحعلی (۱۲۱۳ـ۱۱۷۶ه.ق)». *دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. ش۲ (پیاپی ۶). صص۱۳۱ـ۱۵۶.
ـ قاآنی شیرازی، میرزاحبیب (۱۳۸۰). *دیوان حکیم قاآنی شیرازی*. براساس نسخهٔ میرزا محمود خوانساری. به تصحیح امیر صانعی (خوانساری). تهران: نگاه.
ـ کاویانی پویا، حمید و امیره امیری زرند (۱۳۹۷). «عصا و جایگاه نمادین آن در فرهنگ‌ها و باورهای باستانی». *ادبیات تطبیقی*. ش۱۹. صص۱۸۲ـ۲۰۲.
ـ کرزن، جرج ناتانیل (۱۳۸۰). *ایران و قضیهٔ ایران*. ترجمهٔ غلامعلی وحید مازندرانی. تهران: علمی و فرهنگی.

www.SID.ir

ـ کریمی امامی و دیگران (۱۳۵۴). *مروری بر نقاشی سده‌های دوازدهم و سیزدهم در ایران ـ گزیده‌ای از نوشته‌ها*. تهران: انتشارات دفتر مخصوص.
ـ کریمی حکاک، احمد (۱۳۸۴). *طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی*. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مروارید.
ـ گروسی، فاضل‌خان (۱۳۷۶). *تذکرهٔ انجمن خاقان*. با مقدمهٔ دکتر توفیق سبحانی. تهران: روزنه.
ـ گیرشمن، رمان (۱۳۷۰). *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی. تهران: علمی و فرهنگی.
ـ مک‌دانل، دایان (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*. ترجمهٔ حسینعلی نوذری. تهران: فرهنگ گفتمان
ـ موریس، جرج و دیگران (۱۳۸۰). *تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا به امروز*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: نشر گستره.
ـ نشاط اصفهانی، عبدالوهاب (۱۳۳۷). *گنجینهٔ دیوان نشاط اصفهانی*. تصحیح حسین نخعی. تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی شرق.
ـ نوبخت، ایرج (۱۳۷۳). *نظم و نثر پارسی در زمینهٔ اجتماعی: از آغاز تا نهضت مشروطه*. تهران: ربیع.
ـ هال، استوارت (۱۳۸۶). *غرب و بقیه: گفتمان و قدرت*. تهران: آگاه.
ـ ورنویت، استفان (۱۳۸۳). *گرایش به غرب*. ترجمهٔ پیام بهتاش. تهران: کارنگ.

- Adāmuva, A.T. (2007). *Negareh-haye Ganjinh-ye Hermitage*. Trans. Zohreh Feyzi. Tehran: Farhangestān-e Honar Publication. [in Persian]
- Aghdāshloo, A. (2005). "Moghadameh-ei bar Naghāshi-e Ghājar". *Herfeh Honarmand*. No. 13. pp. 91-90. [in Persian]
- Ali Mohammadi Ardakāni, J. (2013). *Hamgāmi-e Adabiyāt Va Naghāshi-e Ghājar*. Tehran: Yasāvoli Publication. [in Persian]
- Arianpoor, Y. (2003). *Az Saba ta Nima*. Vol. 1. Tehran: Zavar Publication. [in Persian]
- Ashurri, D. (1997). *Mā va Moderniteh*. Tehran: Moa'sese-ye Farhangi-e Serāt Publication. [in Persian]
- Azar Bigdeli, L.B. (1957). *Atashkadeh*. Ed. Hasan Sādāt Nāseri. Tehran: Amirkabir Publication. [in Persian]
- Browne, E. (1937). *Tārikh-e Adabiyāt-e Irān*. Trans. Rashid Yāsami. Bina.

www.SID.ir

- Bahār, M.T. (1958). *Sabk Shenāsi yā tārikh-e Tatavor-e nasr-e fārsi*. Vol. 1 va 3. (3 Volumes). Tehran: Amir Kabir Publication. [in Persian]
- Boshrie, H. (2004). "Ideolozhi-e siyāsi va Hoviyat-e Ejtema'i Dar Irān". *Naghed*. No. 2. pp. 30-13. [in Persian]
- Diba, L. (1998). *Royal Persian Paintings*. London: I. B. Tauris Publishers.
- Dreyfus, H. Va P. Rabinow (2013). *Michel Foucaul Farāsuy-e Sākhtargerāei Va Hermomotik*. Trans. Hossein Boshriy-e Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Curzon, G.N. (2001). *Irān Va Ghaziyeye Irān.* Trans. Gholam Ali Vahid Māzandarani. Tehran: 'lmi Va Farhangi Publication. [in Persian]
- Ezodānloo, H. (1990). "Az Didgah-e Digar: Goftari Darbāre-ye Goftemān". *Irān Nāme.* No. 31. pp. 465-454. [in Persian]
- _____ (2001). *Goftemān Va Jame'e*. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Fahimi Far, A., E. Khod āyar Va M. Narimi (2015). "Tahlil-e Peyvandha-ye Zibāei Shenākhti-e She're Bāzgasht Va Naghāshi-ye Peykar Negari-e Darbāri dardorey-e Fath Ali shāh-e Ghājar (1726-1686)". *Do faslnāme-ye pazhuhesh-haye Adabiyāt-e Tatbighi*. No. 2. pp. 156-131. [in Persian]
- Ferrier, R. (1995). *Honarha-ye Irān.* Trans. Parviz Marzban. Tehran: Farzan Roz Publication. [in Persian]
- Floor, W., P. Chlkowski Va M. Ekhtyār (2002). *Naghāshi Va Naghāshan-e Dorey-e Ghājar*. Tehran: Ille Shāhsavan Publication. [in Persian]
- Fotuhi roodm'eji, M. (2006). *Belāghat-e Tasvir*. Tehran: Sakhon Publication. [in Pesian]
- _____ (2013). "Sabk-e Hendi" in *Dāneshnāme-ye Zabān Va Adab-e Farsi dar Shebh-e Ghare-ye Hend*. No. 3. Tehran: Farhangestan-e Zabān Va Adab-e Fārsi. pp. 591-563. [in Persian]
- _____ (2018). "Dāneshkade-ye Adabiyāt Vāres-e Zibāei Shenāsi-ye Bazgasht-e Ghajari". *Deyhim-e Haftād.* pp. 594-573. [in Persian]
- Freund, J. (1983). *Jāme'e Shenasi Max Weber.* Trans. Abdoll Hossein Nik Gohar. Tehran: Nikan Publication. [in Persian]
- Haghshenās, M.A. (2003). *Zabān Va Adabiyāt-e Fārsi Dar Gozargah-e Sonat Va Moderniteh*. Tehran: Agah Publication. [in Persian]
- Hall, S. (2207). *Gharb Va Baghiyeh: Goftemān Va Ghodrat.* Tehran: Agāh Publication. [in Persian]
- https://fa.wikipedia.org/ 1398/7/13.
- https://www.brooklynmuseum.org/ 1398/7/13.

www.SID.ir

- Garoosi, F. (1997). *Tazkere-ye Anjoman-e Khāghān*. Introduction. Dr. Tofigh Sobhāni. Tehran: Rozan-e Publication. [in Persian]
- Ghaāni Shirāzi, M. (2001). *Divān-e Hakim Ghaāni Shirazi*. Based on Noskhey-e Mirza Mahmud Khānsari. Edited Amir Sāne'i (Khānsāri) Tehran: Negāh Publication. [in Persian]
- Ghirshman, R. (1991). *Honar-e Irān Dar Doran-e Parti Va Sasani*. Trans. Bahram Farehvashi. Tehran: 'lmi Va Farhangi Publication. [in Persian]
- Karim Zāde-ye Tabrizi, M.A. (1991). *Ahvāl Va Asār-e Naghāshān-e Ghadim-e Irān.* London: Satrap.
- Karimi Hakāk, A (2005). *Tal'i-ye Tajadod Dar Sh'r-e Fārsi.* Trans. Mas'oud Jafari. Tehran: 'lmi Va Farhangi Publication. [in Persian]
- Kāviāni Pooya, H. Va A. Amiri Zarand (2018). "Asa Va Jāygāh-e Namādin-e An Dar Farhang-ha Va Bāvarha-ye Bāstāni'. *Adabiyāt-e Tatbighi*. No. 19. pp. 202-182. [in Persian]
- Khātami, A. (2006). *Dorey-e Bāzgasht va Sabk-e Hendi.* Tehran: Paya Publication. [in Persian]
- Khātami, A., I. Amn Khāni Va M. Ali Madadi (2009). "Negāhi Be Cheraei-e Bāzgasht-e Adabi Az manzar-e Goftemān-e Foucaul". *Tārikh-e Adabiyāt*. No. 3. Peyapey 60. pp. 88-73. [in Persian]
- McDianel , M.D. (2001). *Moghadameh-ee Bar Nazarieh-haye Gofteman.* Trans. Hossein Ali Nozari. Tehran: Farhang-e Gofteman Publication. [in Persian]
- Morris, G. et al. (2001). *Tārikh-e Adabiyāt-e irān Az Aghaz ta be Emroz*. Trans. Ya'ghub-e Azhand. Tehran: Gostardeh Publication. [in Persian]
- Neshat-e Esfahāni, A. (1958). *Ganjine-ye Divān-e Neshat Esfahani*. Ed. Hossein Nakha'ei. Tehran: Mo'sesey-e Matbu'āti-e Shargh Publication. [in Persian]
- Nobakht, I. (1994). *Nazm Va Nasr-e Pārsi dar Zamine-ye Ejtema'i: Az Aghaz Tā Nehzat-e Mashrut-e*. Tehran: Rabi' Publication. [in Persian]
- Raby, J. (1999). *Qajar Portraits*. London New York: I. B. Tauris Publisher.
- Robinson, B.V. (1975). *Negāhi Be Negārgari-e Irān Dar Sadeh-haye 12 va 13 (Gozide-ee az neveshteh-ha)*. Vol. 1. Trans. Klud Karbāsi. Tehran: Daftar-e Makhsus-e Oliya Hazrat Shahbanooy-e Iraān.
- Rostam Vandi, T. (2009). *Andishe-ye Irānshahri Dar Asr-e Eslāmi*. Tehran: Amir Kabir Publication. [in Persian]
- Saba, Fath Ali Khān. *Shāhanshāh NāMeh*. Noskhe-ye Mahfuz Dar Ketāb Khāne-ye Meli-e Jomhuri-e Eslāmi-e Irān No. 1565. [in Persian]
- Safa, Z. (2010). *Hem āse Soraei Dar Irān*. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]

www.SID.ir

- Sabā, H. (1964). *Tazkerey-e Ruz-e Roshan*. Edited Mohammad Hossein Rokn Zāde Adamiyat. Tehran: Ketābkhāne-ye Razi Publication. [in Persian]
- S. Diba, L. (1999). "Tasvir-e Ghodrat Va Ghodrat-e Tasvir: Niyat Va Natije Dar Nakhostin Naghāshihā-ye Asr-e Ghājar (1834-1785)". *Irān Nāme*. No. 67. pp. 452-42. [in Persian]
- Shamim, A. (2011). *Irān Dar Doreh-ye Saltanat-e Ghajar*. Tehran: Zaryab Publication. [in Persian]
- Soudavar, A. (1995). "Negārgari-e Irāni: sadeha-ye 12 Va 13". Trans. Mahdi Hosseini. *Faslnāme-ye Honar*. No. 28. pp. 314-297. [in Persian]
- _____ (2001). *Honar-e Darbārha-ye Irān*. Trans. Nahid Mohammad Shemirani. Tehran: Kārang Publication. [in Persian]
- Zeymarān, M. (2014). *Dānesh Va Ghodrat*. Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Zarinkub, A. (1998). *Az Gozashteh-ye Adabi-e Irān*. Tehran: Beinolmelali Al-mahdi Publication. [in Persian]
- Vernoit, S. (2004). *Gerāyesh Be Gharb.* Trans. Payām Behtāsh. Tehran: kārang Publication. [in Persian]

www.SID.ir