کشف ارزش «تصویر» در هنر عهد فتحعلی‌شاه قاجار

چکیده:

همین که نمونه‌های فراوانی از هنرهای تصویری با محوریت پیکر شاه و دیگر صاحبان قدرت و جاه از عهد فتحعلی‌شـــاه قاجار (۱۲۱۲-۱۲۵۰ه.) برجای مانده، نشانگر رونق هنرهای تصویـــری در آن روزگار اســـت. پیکرنگاری‌ها از الگوهای مشـــترکی پیروی می‌کنند که ریشـــه در فرهنگ و آیین و ادب ایران زمین دارد. رعایت هرچه دقیق‌تر این الگوها را می‌توان در شـــمایل شاه ســـراغ گرفت. از این روست که، صدها تصویر از فتحعلی‌شاه در هیأتی ثابت و با ابزارها و کاربردهای مختلف بر دیوارها، بوم‌ها، کتاب‌ها، قلمدان‌ها و ســـکه‌ها برجای مانده است. پرسش این جاســـت که، الگوی اولیه چنین تصاویری چگونه پدید آمد؟ پشـــتوانه‌های نظری و زیباشـــناختی آن کدام بود؟ نظام حکومتی، از انتشـــار و پراکندن آن در ســـطح جامعه، چه هدفی را دنبال می‌کرد؟ به نظر می‌رســـد کنش‌گران 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 قراردادن تمثال شـــاه، به عنوان نشـــان وحدت ملی و تکثیر آن به روش‌ها و اســـلوب‌های گوناگون، از تصویر بهره‌برداری‌هایی کردند که پیش‌تر سابقه نداشت؛ از جمله: تصویر به‌مثابه هدیه‌ای تشـــریفاتی و درباری، تصویر به عنوان الگوی آرایشی و مد، تصویر به نشـــانه مرغوبیت کالا، تصویر به‌مثابه شمایلی آیینی و یا مذهبی. نتیجه کشـــف ارزش‌های تصویر است که اولین ســـکه‌های تصویری بعد از اسلام، نخستین نقش‌برجسته‌ها و حتی اولین سنگ قبرهای تصویری دوران اسلامی، در عهد فتحعلی‌شاه 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
(نویسنده‌مسئول)
دانشـجوی دکتری و عضو هیـات علمی دانشـکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ،تهران.
Email:
Ali.a.mirzaeimehr@gmail.com

مهدی حسینی
اسـتاد دانشـکده هنرهـای تجسـمی دانشگاه‌هنر.تهران.ایران
Email:
mehdi.hosseini343@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۹/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۲۰

این مقاله برگرفته از رساله دکتری در رشته پژوهش هنر با عنوان «باستانگرایی در هنر قاجار» به راهنمایی دکتر مهدی حسینی در دانشگاه هنر تهران می باشد.

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 تنگ‌دست خواهیم یافت؛ به ویژه در سرزمین های 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 فتحعلی‌شاه 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 فتحعلی‌شاه، 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 برجای 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 نوردید؟ و چه اهدافی داشت؟

گمان می‌رود، درک صحیح حکومت نوپای قاجار از ضرورت نوشدن 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، شمایلی که جامع محاسن بود و حاصل جمال و جلال، پدید آمد؛ آن‌گاه در اشکال و اندازه‌های گوناگون، آن را تکثیر کرده و در جامعه پراکندند. هر تصویر، نشان شاهی است که قدرت مطلق و برآیند نیروهای سیاسی و اجتماعی بود و خود را ظل‌الله فی‌الارض 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. او زنجیر نامرئی 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 برجای مانده از عهد فتحعلی‌شاه.

پیشینه‌ی پژوهش

در میان پژوهش‌های مربوط به هنر قاجار، سهم هنر و هنرمندان عصر فتحعلی‌شاه 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 سر و سیمای فتحعلی‌شاه دارد؛ تناولی (۱۳۸۸)، در «سنگ قبر» بر این باور است که اولین سنگ قبر تصویری در ایران مربوط به فتحعلی‌شاه قاجار است و اوست که سنگ قبرهای تصویری را باب می کند؛ موریه[۱] (۱۳۸۶)، سفیر انگلیس در ایران عهد فتحعلی‌شاه، در «سفرنامه» خود، به رسم هدیه دادن چهره پادشاه به بزرگان سیاسی اشاره دارد؛ رابی[۲] (۱۳۸۴)، در مقاله «چهره‌های قاجاری» از تنوع تولیدات تصویری، به‌ویژه رسم هدیه دادن آن به فرمانروایان هم‌عصر، یاد می کند؛ فریه[۳] (۱۳۷۴)، در «هنرهای ایران» معتقد است، اولین سکه‌های تصویری ایران پس از اسلام، مربوط به فتحعلی‌شاه قاجار است؛ مالکوم[۴] (۱۳۶۲)، که سفیر انگلیس در ایران عهد فتحعلی‌شاه بوده، در کتاب خود موسوم به «تاریخ ایران»، به اهمیت و اعتبار آیینی تصویر پادشاه در عصر مورد نظر، اشاره می کند؛ رابینسن[۵] (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 درحالی که، مقاله حاضر تلاشی است در این راستا.

روش پژوهش

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

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

شکل‌گیری شمایل‌های شاهانه

این نوشتار به تجزیه و تحلیل تصاویری اختصاص دارد که از سیما و پیکر فتحعلی‌شاه (۱۲۱۲-۱۲۵۰هـ)، بر جای مانده است. درصد انطباق این تصاویر با چهره و اندام وی، برای ما چندان روشن نیست؛ اما مسلم آن که، وی خوش‌چهره و جذاب بوده و بُرز 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، ۱۳۸۰ج۲ : ۹۴۹؛ عضدالدوله،۱۳۶۲:۱۳۷؛ سپهر ، ۱۳۷۷ ج ۲ : ۲۷۸؛ هالینگبری،۱۳۶۳:۶۷؛ موریه ، ۱۳۸۶ج۱ : 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 فتحعلی‌شاه 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، شمایلی است ایده‌آل، که علاوه بر تمام محسنات زمینی، خصایص جاودان‌نما و نمادهای آرمانی را نیز به‌دست می‌آورد؛ و آن‌گاه که چنین «تیپ»، «پز»، «تمثال» یا شمایلی 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 چندانی در گذشته نداشتند. پس، هنرمندان خلاقی که در ارتباط مستقیم با شخص شاه بودند، با حضور مستمر در دربار، به‌تدریج مکتب نوینی در هنرهای تصویری ایران پدید آوردند که به «پیکرنگاری درباری»[۷] نام‌آور شد. در این مکتبِ 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 تحکّم، 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 اندازه‌ای که، چه بسا از بیننده خود بزرگ‌تر است و بالاتر ایستاده است. آرام، باوقار، صبور و پرهیبت. بلندپرواز است و افق‌های دوردست را می‌نگرد و مخاطب را تا حدودی تحقیر می‌کند. پر ابهت 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. هیچ‌کس خندان نیست. هیچ‌کس گریان نیست. کسی خشم و خروش ندارد. کسی معمول و دم دست و صمیمی و خودمانی نیست. هیچ‌کس به کار و شغلی مشغول نیست. هیچ‌کس پشت به بیننده

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 فتحعلی‌شاه، 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 واستوار، 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 جستجویش هستیم.

تاکید بر نشانه‌های تصویری؛ هنرمند و حامی‌اش در ارائه برخی نشانه‌های تصویری چنان مصرند که، کم‌کم این نشانه‌ها به لحاظ بسامد بالا، جزو مختصات این گروه از آثار، به شمار می‌رود. مثلاً هنرمند توصیفی دقیق و ظریف از زیورآلات و جواهرات الصاق شده بر البسه مدل دارد، که نشانه‌ای از تمکّن مالی اوست و تاکیدی بر ستبری سینه و بازوان، که نشانه قدرت جسمی شاه است؛ شمشیر و خنجرِ در غلاف، نشانه‌ای از تهوّر و جنگاوری نهفته ؛ نگاهی موقر به دوردست‌ها، نشانه‌ای از بلند نظری ؛ باریکی کمر، گواهی بر چالاکی 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 تزیینی و تجریدی، هم‌چون تذهیب، نقوش گچ‌بری و کاشی کاری باقی ماند؛ ولی نگارگری ایرانی اسلامی، در ساختار درونی خود، بیش‌تر به ترکیب‌های حلزونی و موّاج و منتشر متکی بود، که پویایی چشم‌گیری ایجاد می‌کردند؛ نه ترکیب‌بندی‌های متقارن و ایستا. پویایی، در ترکیب‌بندی به بیننده می‌گوید: ببین و بگذر. در حالی که، ترکیب بندی‌های ایستا می‌گوید: بأیست و نظاره کن. تمثال‌های شاهانه، ترکیب‌بندی‌های ایستا و

تصویر ۱- فتحعلی‌شاه، اثر مهر علی رنگ روغنی روی بوم ۱۲۲۸ هـ.ق (مأخذ: کیکاووسی ۱۳:۱۳۷۱)

تصویر ۲- فتحعلی‌شاه در لباس رزم اثر مهرعلی (مأخذ: سودآور، ۳۸۹:۱۳۸۰)

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 گفتمان 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 ـ خصوصاً نمونه کامل‌تر و سالم‌تر آن تخت‌جمشید ـ هر مضمونی جایگاه و شأن ویژه‌ای داشت، که از پیش تنظیم شده بود، و نمی‌شد آن را جابه‌جا کرد. برای مثال در تخت‌جمشید، 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 خوش منظرترین نقطه تالار، می‌بایست قرار گیرد.

کم اهمیت 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 تزیینی دارند و ارتباط مضمونی یا روایی، با پیکر موجود در تابلو ندارند.

زاویه دید روبه رو؛ در تصاویر مورد بحث زاویه دید از روبه روست؛ بوم مقابل نقاش قرار می‌گیرد نه همچون نگاره زیردست نگارگر. از همین رو، اثر هنری، نوعی برابری و هم‌آوردی 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، وا می‌دارد.

تیپ، پُز؛ تمثال یا شمایلی 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 موردنظر 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، تشخّصی فراتر نیز داشته باشد، که او را از همه سرداران و سرآمدان، جدا کند. امتیازی استثنایی، که مطلقاً هیچ‌کس بدان دست نیابد. در نتیجه، او با هیچ‌کسی اشتباه گرفته نشود؛ هر چند دیگران نیز صاحبان خدم و حَشم 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 تشخّص 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

که نشانه گذشـــت ایام و یا تحول ســـلیقه آرایشی باشد، در شمایل وی اتفاق نیافتاده اســـت. او هیچ‌گاه ریش بلند خود را که تا کمرگاهش می‌رسید، کوتاه نکرد؛ در تمام تصاویری که با اندازه‌های متعدد و کاربردهای گوناگون از سیمای وی، تهیه شده است، شـــاخص‌ترین عامل شناسایی حضرتش، همانا ریش بلند و باشکوه است[۸].

عملکردهای مختلف شمایل‌های شاهانه

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

تصویر به‌مثابه هدیه‌ای تشریفاتی و درباری

یکی از مصـــارف چهره‌هـــا و پیکرنگاری‌هـــای فراوانی که هنرمنـــدان دربار از شـــاه و برخـــی دیگر از بـــزرگان پدید می‌آوردند، تقدیم آن‌ها به شـــاهان یا رهبران دیگر کشورها بود.

فتحعلی‌شـــاه در دربار خود شـــرایطی را فراهم آورده بود که «هنرمندان دربارش، در سراســـر اوقات به ترسیم تصاویر از پادشـــاه، 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).

بنابـــر اهـــداف و برنامه‌های سیاســـی و تبلیغی کـــه دربار دارد، تک‌چهره‌های شـــاهانه با شـــکوه، مـــورد توجه خاص قـــرار می‌گیرد؛ و بـــه طیفی پر رونـــق در تولیدات نقاشـــی تبدیل می‌شود؛ تا جایی که، برای دوســـتداران هنر نقاشی ایران، «نام فتحعلی‌شاه بیش از هر چیز، مجموعه‌ای وسیع از چهره‌نگاری‌ها را در ذهن تداعی می‌کنـــد؛ نه تنها به منظور تزیین کاخ‌های متعدد از آن‌ها استفاده می‌شد، بلکه شاه آنان را برای همتایان اروپایی خویش نیز می‌فرســـتاد. در مجموع می‌توان گفت، آفرینش ایـــن آثار دو هدف کلـــی را مدنظر داشت: یکی جنبه ملی و کاربردهای داخلی و دیگری جنبه سیاسی و روابط بین‌المللی.

از میان ۲۵ تک‌چهره فتحعلی‌شـــاه، که حدوداً در طول ۲۰ سال، کشـــیده شـــدند؛ بیش از پانزده اثر، برای فرمانروایان هم‌عصر وی فرستاده شدند. شاه در ســـال ۱۲۱۴ ه./ ۱۸۰۰ م. تصویری برای شاهزاده ســـند (ناحیه‌ای در هند) فرستاد. ســـپس این کار را در طول دوران سلطنت بارها تکرار کرد؛ از تصاویر ارسالی، می‌توان به نمونه‌های فرســـتاده شده برای ناپلئـــون، کمپانی هند شـــرقی، ســـال ۱۲۲۱ ه./۱۸۰۶ م.؛ پرنس رجنت، ســـال ۱۲۲۷ ه./ ۱۸۱۲ م.؛ و بار دیگر کمپانی هند شرقی، سال ۱۲۳۷ ه./ ۱۸۲۲ م. اشاره کرد. هم‌چنین در سال ۱۲۳۲ ه./ ۱۸۱۷ م. شاه تک‌چهره‌ای به ژنرال یرملوف،[۹] روسی، اهدا کرد. نکته مهم این است که، پس از این رویداد، شاه به یک نقاش وابسته به دســـتگاه یرملوف دستور داد، تا دو تابلو از چهره او تهیه کنـــد، یکی برای خودش و یکی برای ارسال به اروپا» (رابی، ۱۳۸۴: ۵۲).

تصویر به‌مثابه 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، هم‌ســـان احترام به خود شخص تلقی می‌شود؛ هم‌چنان که باید در برابر شاه یا حاکم مطلق، کرنـــش نمود، در برابر تصویـــر او نیز رعایت احترامات، الزام‌آور اســـت. گویی بخشی از شخصیت فرد، در تصویرش حلول کرده اســـت؛ هنرمند نقاش با خلق تصویر شـــاه و یا دیگر بزرگان، آنان را تکثیر کرده اســـت؛ 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 قبـــل تصویر فتحعلی‌شـــاه را به جهت امیر ســـند فرســـتادند؛ 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 ســـلطنت به تخت روان بـــه جا می‌آوردند؛ چون به نزدیک بوشهر رسید، حاکم آنجا، جمیع لشکر و خدم تا یک منزلی، استقبال کردند؛ چون نزدیک رسیدند، از اسب

پیاده شـــده، 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 ایران‌شناس انگلیسی در جایی دیگر و به بیانی دیگر، می‌نویسد: «سفیران سند، برای حکمران خود در میان هدایایی دیگر، تصویری از اعلیحضرت فتحعلی‌شاه 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).

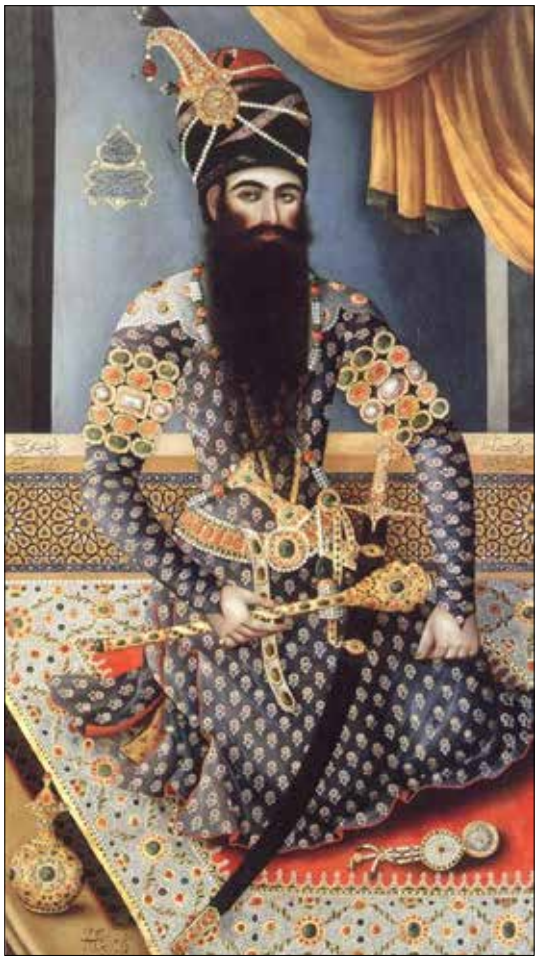
مراســـم مشـــابهی نیز در ســـال ۱۲۳۳ هـ توجـــه موریس دوکوتزبوئه[۱۰] را به خود جلب کـــرد، که همراه یک گروه ۳۰۰ نفری، اعضای سفارت روســـیه در ایران به ریاست الکساندر یرملوف عازم ایران بود. یرملوف حاکم کل قزاقستان، محسوب می‌شد. در میان این گروه، ماشکوف،[۱۱] هنرمند فارغ‌التحصیل دانشگاه روســـیه نیز بود. او تصویر فتحعلی‌شاه را در سلطانیه نقاشی کرده، و در بازگشت دو تصویر تمام قد از فتحعلی‌شاه کار هنرمند ایرانی را که به عنوان هدیـــه، دریافت کرده بود، به همراه داشـــت. با این گونه تصاویر، به اقتضای سیاســـت، بســـیار محترمانه برخورد می‌شـــد. 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 این‌رو، سفیر فرمان داد، تا این نقاشی توســـط گروهی از بلندپایگان سفارت‌خانه به اردوگاه، حمل شود. به این نقاشی، آن‌چنان در میان نظامیان و مردم احترام می‌شد، که گویی شخص شاه، در میان آن‌هاست (همان).

از همین روست که، ابوالحسن‌خان ایلچی، سفیر فتحعلی‌شاه در لندن، آنگاه که در مدخل تالار کمپانی هند شرقی، تصویر تمام قد فتحعلی‌شـــاه را بر روی ســـه پایه‌ای می‌بیند، چنان تعظیمی می‌کند که ســـرش با پای مبارک هم‌طراز می‌شود (Diba, 1998:30).

تصویر به‌مثابه الگوی شمایل مذهبی

با توجه به این کـــه، هیچ تصویر مســـتندی از پیامبر یا دیگر رهبران دینی صدر اسلام بر جای نمانده، و در معدود تصاویر مذهبی قبل از قاجار سیمای این شخصیت‌ها پوشیده است، حال اگر هنرمند نقاش بخواهد، در راستای نیازهای فرهنگ مذهبی جامعه و توســـعه هنرهـــای دینی، ســـیمای ائمه یا شمایلی مذهبی ترســـیم کند، باید از کدام الگوهای ذهنی یا عینی پیروی کند؟

روشن اســـت که در دنیای تصویری آن روز ایران، فقط یک تیپ یا پز و مدل بود که جامع محاســـن به شـــمار می‌رفت. زیبایی ناب، حاصل جمال و کمال و غایت حُســـن محسوب می‌شد. این تیپ تنوعی معدود داشـــت؛ 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 نشـــانه ثروت مملکت زیر ســـلطه‌اش، آراسته به انواع زر و زیور بود. از دیگر سو، شـــاه تبلیغات گسترده‌ای در راستای پیوند دیانت با حکومت داشت؛ البته در ذهن توده‌ها صدها سال بود که، شـــاه ظل‌الله فی‌الارض به شمار می‌رفت، و با القابی نظیر نایب امام زمان، ســـتوده می‌شـــد و از جانب رهبران دینی «سلطنت شـــرعی» او، تایید می‌گردید.[۱۲] پس هنرمند شـــمایل‌نگار مذهبی که آثار خـــود را اغلب بر دیوار بقاع متبرکه یا پرده‌های درویشـــان 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 گردِ زخارف دنیوی از دامان قدیسین دور بماند. این‌گونه بود که در عهد فتحعلی‌شـــاه، نوعی شمایل مذهبی پدید آمد کـــه شـــباهت‌های غیرقابل‌انکاری بـــه پیکرهای شـــاهانه داشـــت؛ تا بدانجا که، وقتی مختصات شمایل‌های درباری عصر فتحعلی‌شاهی را برمی‌شـــماریم، گویی همان مختصات سیمای رازناک معصومین اعصار بعدی است که باز شمرده می‌شود. بی‌شک ترکیب کلی، حالت عمومی و حتی اجزای قراردادی چهره امام حســـین و حضرت ابوالفضل در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای یا دیوارنگاری‌های بقاع، الگوبرداری از چهره فتحعلی‌شـــاه یـــا دیگر شـــخصیت‌های درباری آن عصر است؛ حضرت علی‌اکبر و قاســـم نیز الگوهایی همانند شـــاهزادگان قاجاری دارند. نه فقط چهره و سیما که گاهی



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

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

تصویر شاه به‌مثابه عیار سنجش و ارزش

در ایران باستان ضرب سیمای شاه بر ســـکه‌ها، 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 فتحعلی‌شاه برای نخســـتین بار، در دوران اسلامی با سکه‌هایی مواجه هســـتیم که به تصویر شاه آراسته‌اند (فریه، ۱۳۷۴: ۱۹۹). روشـــن اســـت 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 تجارتخانه‌ها، خزانه‌ها و خلوتِ همه مردم خوب می‌دانند و ماندگاری مواد و مصالح آن را درک کرده‌اند. چنین تبلیغات تصویری با روحیه خودستا، اشـــرافی و تجمل‌دوست فتحعلی شـــاه، کاملاً سازگار است. پس درنگ نمی‌کنند؛ احتمالاً آنگاه که، تعدادی از سکه‌های باســـتانی مکشـــوفه از اقصا نقاط، به دربار و خزانه حکومتی می‌رسد که مزیّن به نقش شاهان باســـتانی است[۱۳]، شاه به ضرب سکه‌های تصویری اقدام می‌کند.

ارزش ذاتی ســـکه که ضروری وجود اوســـت، 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 ســـیمای جذاب و آراسته شاه بود که سیمین و زرین می‌نمود و عیار ســـنجش 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.

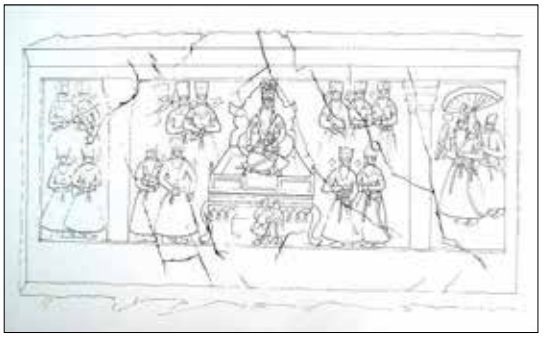
البته با امکانات فنی آن روز و مصالح به کار رفته در ســـکه‌ها و اندازه کوچک آن‌ها، نمایش جزئیات چهره شاه امکان‌پذیر نبود. پس تصویر شاه، به شکل خلاصه و ساده شده قالب زده می‌شد؛ در نتیجه، آنچه به چشم می‌آمد، بیش‌تر یک پز و تیپ بود که اتفاقاً به لحاظ سادگی و بســـآمد تکرار، چون پیوسته در گردش بود و دیده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

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

شمایل شاه به‌مثابه پاسدار راه‌ها و سرزمین‌ها

فتحعلی‌شاه هم‌چنان که اولین سکه‌های تصویری بعد از اسلام را ضرب کرد، نخستین پادشاه مسلمان بود که هنر فراموش شده نقش‌برجسته‌تراشی 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 نقش‌برجسته، 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 شکارگاه 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. (ماخذ: نگارنده)

چنان که از سال‌های اجرای نقش‌برجسته‌ها 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[۱۴] و ابزار و مکان این آثار، بی‌شک خلق هر یک از آن‌ها ماه‌ها و بلکه سال‌ها به طول انجامیده است.[۱۵] پس می‌توان گفت، طراحان و حجاران دربار، پیوسته در حال فعالیت و تراش سنگ در راه‌های دور و دراز و در شرایطی پرمخاطره 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 همه جانبه‌اش، بر همه این مشکلات فایق می‌آمد. هرچند، در این هنر مواد، مصالح، اسلوب‌ها و محل اجرا با دیگر هنرهای تصویری کاملاً متفاوت



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 به‌مثابه 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 به‌مثابه 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 سنگ قبرهای 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 فرا رسد، بفرمود در قم، به یک سوی از روضهٔ مطهرهٔ بضعه موسی‌بن‌جعفر علیهم‌السلام از بهر او مقبره‌ای کردند [...] و در دارالخلافه 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،

۱۳۷۷، ج ۱: ۵۱۷). «چنین شد که اولین سنگ قبر تصویری با شکل فتحعلی‌شاه، حجاری شد» (تناولی، ۱۳۸۸: ۱۲۱).
بر روی این سنگ مرمر سبز رنگ زیبا، نقش برجسته فتحعلی‌شاه 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 به‌مثابه 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 فتحعلی‌شاه، قم، ۱۲۴۹، (مأخذ: نگارندگان)

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 گرانقیمت اجرا می‌شد، پس به تدریج، تصویر شاه نقشی همانند «نشان مرغوبیت کالا» را به‌دست 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 به‌مثابه نقوش تزیینی بر روی اشیا

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 آیینه‌ها، جلد کتاب‌ها، نُسخ مصور، روی کاشی‌ها، روی بشقاب‌ها، سینی‌ها، استکان نعلبکی‌ها، فنجان‌ها، گنجفه‌ها (ورق‌های بازی)، شیشه‌ها، سرقلیان‌ها و حتی بافته شده بر فرش‌ها مشاهده می‌کنیم.[۱۶] 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 فتحعلی‌شاه، 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 فتحعلی‌شاه و پس از آن که، کارآمدی‌ها و ارزش‌های متنوع تصویر کشف شد، اقدامات وسیعی در راستای تولید و تکثیر انواع آن، صورت

گرفت؛ بنابراین، شـــاه 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 مرکـــز ثقل قدرت یعنی دربـــار. از درون کاخ‌ها و کوشـــک‌ها تا معابد و زیارتگاه‌ها و خانه‌ها، با تصویر او آراسته شـــد؛ در اندازه‌های مختلف و با کیفیت‌های تصویری متنوع و اهداف بعضاً پیچیده. کاروانیان در طی ســـفرها، پیکر حجاری شده شاه را استوار بر ســـینه کوه‌ها و گذرگاه‌ها تماشا نموده‌وسکینه‌خاطری حاصل می‌کردند.والیان‌وحکام،سیمای باشـــکوهش را بر فراز ســـر 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 مطلّا تماشا کرده، وی را در عشرت و ثروت خویش شریک و همراه می‌یافتند. مومنین سیمای آرام و متناسب شـــاه را در مراکز مذهبی و زیارتگاه‌ها بر پرده‌ها و دیوارهای بقاع متبرکه همـــگام و مترادف با ائمه دین می‌دیدند و بخشـــی از دعا و ثنای خویش را نثار وی و پایداری حکومتش می‌نمودند. تصویر ریز نقش شاه، روی قلمدان‌ها و جلد کتاب‌ها حضور معنوی او را در مکتب، مدرسه، نزد معلم و متعلّم، 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 بســـت. پس از این، دامنه نفوذ تصویری شـــاه از خزانه ســـلطنتی تا همیان و خورجین فلان روستازاده را درنوردید. شاه و «شاهی» فریادرس همگان بود.

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، نه‌تنها حضوری پررنگ در گستره جغرافیایی حاکمیت خود به دســـت می‌آورد، بلکه با فرستادن برخی از تصاویر گزیده به دیگر ممالک دنیا، حس سلطه‌جویی خویش را بر آن سرزمین‌ها تا حدی ارضا 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 می‌پایید؛ 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 نشـــانه وحدت ملی بود. میراث تصویری فتحعلی‌شاه پس از او، هرگز از میان نرفت. بلکه شاهان و حکام بعدی نیز متناسب با شرایط و امکانات نو شـــونده روزگار خویش، کوشیدند و می‌کوشند تا سلطه تصویری خود را در جامعه توسعه بخشند. هرچند با ابداع فنون چاپ و عکاسی در سال‌های پس از حاکمیت فتحعلی‌شاه قاجار، روش‌های تولید تصویر تســـهیل و دگرگونی پذیرفته، ولی این روند هم‌چنان ادامه دارد.

پی‌نوشت‌ها:

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

۶. پُز (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: خوی‌های مردم، خصلت‌ها، عادت‌ها. طبع‌ها، خوبی‌های ذات. سرشت‌های نیکو. خصلت‌های پاکیزه. اخلاق پسندیده. جمع شمال که به معنی خوی، 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 سدهٔ هجدهم م./دوازدهم ه. و اوج شکوفایی آن در زمان سلطنت فتحعلی‌شاه بود (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۴۷).

۸. البته این ریش زیبا که تا پایان عمر سیاه‌رنگ نگاه داشته شـــد؛ در تقابل با صورت چروکیده و بی‌ریش عموی 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» فتحعلی‌شاه چنین می‌نویسد: «ذکر فتاوی مجتهدین در باب مسئله جهاد و سلطنت شرعی شاهنشاه مروّت نهاد و [...] پس از قلیل مدتی رسالات عدیده از طرف عراقین عرب و عجم رسید که: شاه اسلام پناه، غازی فی سبیل‌الله است و مجادله کفرهٔ روسیه جهادی بی‌اکراه.

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 بی‌شائبه، تردید، اوهام است و هرچه به قانون شرع شریف، خراج حسابی از رعایا گرفته صرف این راه شود، بی‌شائبه حلال... (خاوری، ۱۳۸۰، ج ۱: ۲۹۵-۲۹۴).

۱۳. خاوری در تاریخ ذوالقرنین می‌نویسد: «در بلوک ورامین، ری و کوهستانات 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 پردهٔ خفا چنین جلوه‌گری نمود که، صورت شاپور را در بعضی از امکنهٔ فارس و شوشتر بر سنگ نقش بسته‌اند و از سحرپردازی و نیرنگ‌سازی لوح نقوش مانوی را درهم شکسته‌اند. چون صورتی در یک طرف اشرفی به همان هیأت نقش بود، لهذا هرکس که دید، بلاتامّل همین مظنه را نمود (خاوری، ۱۳۸۰، ج ۱: ۶۱۰).

۱۴. حجاری‌های قاجاری با مساحت‌های چند ده متری خود، اندازه‌های بزرگی را تشکیل می‌دهند. برای مثال حجاری نقش خاقانِ ری ۵/۳۰ × ۱۰/۷۰ متر و حجاری شکارگاه تنگه واشی ۷×۹ متر است دیگر حجاری‌ها نیز چندان کوچک‌تر از این‌ها نیستند؛ مگر سنگ قبر فتحعلی‌شاه که به تناسب موضوع و کاربردش ۱۳۸×۲۷۲ سانتیمتر است.

۱۵. خاوری درباره حجاری نقش خاقان در شهر ری می‌نویسد: «عبدالله‌خان اصفهانی، نقاش‌باشی و معمارباشی که در صنایع مهندسی و نقاشی، ثانی سنمّار و مانی است، به انجام این خدمت کمر همت بربست و از وسط سال ماضی تا اوایل این سال نیکو مآل، این صنعت را جلوهٔ بروز داده، از توجه خاطر همایون اعلی برقلّه جبل افتخار و اعتبار برنشست. (خاوری، ۱۳۸۰، ج ۲: ۸۷۶).

۱۶. سرگور اوزلی اولین سفیر انگلیس در دربار قاجار چنین می‌نویسد: «سیمای خوش و مردانه شاه از روی تصاویری که قبلاً از وی دیده بودم، قابل تشخیص بود [...] عکس‌های شاه [تصاویر] در هر شهری نزد ایرانیان یافت می‌شود؛ بزرگ و رنگی روی کرباس، یا کوچک روی برگه‌های کاغذ، در روی آیینه، روی قلمدان یا روی پوشش جعبه‌ها. حتی عکس‌هایی که ناشیانه به تصویر کشیده شده است، شباهت‌هایی را آشکار می‌سازد. حداقل جملگی تصاویر حقِ ریش شاهانه را ادا می‌کرد؛ چه نتوانستم همان‌طور که حدس می‌زدم عکسی را بیابم که از جهت طول و پرپشتی ریش مبالغه نباشد.» (زندفرد، ۱۳۸۶: ۱۴۲).

منابع:

- پاکباز، رویین (۱۳۷۸). ***دایره‌المعارف هنر***، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- تناولی، پرویز (۱۳۸۸). ***سنگ قبر***، تهران: انتشارات بنگاه.
- دروویل، کاسپار (سرهنگ) (۱۳۸۷). ***سفرنامه درووِیل***، ترجمه جواد محبی، تهران: انتشارات گوتنبرگ.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- رابی، جولین (۱۳۸۴). ***چهره‌های قاجاری***، ترجمه مریم خلیلی، هنرهای زیبا، شماره ۲۳، تهران، صص ۴۹-۵۵.
- رابینسن، ب، و، و همکاران (۱۳۵۴). ***نگاهی به نگارگری ایران در سده‌های دوازدهم و سیزدهم***، ج ۱، تهران: انتشارات افست.
- زندفرد، فریدون (۱۳۸۶). ***سرگور اوزلی*** (اولین سفیر انگلیس در دربار قاجار)، تهران: انتشارات نشر آبی.
- سپهر، محمدتقی لسان الملک (۱۳۷۷)، ***ناسخ‌التواریخ***، تصحیح جمشید کیانفر، ج ۲، تهران: انتشارات اساطیر.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). ***هنر دربارهای ایران***، مترجم ناهید محمد شمیرانی، تهران: نشر کارنگ.
- خاوری، میرزا فضل‌الله 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، احمدمیرزا (۱۳۶۲). ***تاریخ عضدی***، تهران: انتشارات سرو.
- علی‌محمدی، جواد (۱۳۹۲). ***هم‌گامی 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، دبلیو (۱۳۷۴). ***هنرهای ایران***، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: انتشارات فرزان روز.
- کیکاووسی، نعمت‌الله (۱۳۷۱). ***گلگشت در نگارستان***، تهران: انتشارات نگار.
- مالکوم، سرجان (۱۳۶۲). ***تاریخ ایران***، ترجمه میرزا اسمعیل حیرت، تهران: انتشارت 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). ***نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران***، تهران: فرهنگستان هنر.
- هالینگبری، ویلیام (۱۳۶۳). ***روزنامه سفر هیأت سرجان مالکوم***، ترجمه امیرهوشنگ امینی، تهران: انتشارت کتاب‌سرا.
- Diba, L. S. (1998). *Royal Persian Painting: Image of Power & the Power of Image*. London: Taurs.