مهدی محمدزاده[1]

نشانهای مصور و تقدیس قدرت در عصر قاجار

حکومتها، که در پی جلب حمایت و اطاعت و تبعیت‌اند، از هنر چون ابزاری برای نیل به این هدف بهره می‌گیرند. شاید بتوان بارزترین نمونهٔ این سودجویی ابزاری از هنر را در عصر قاجار سراغ گرفت. دربار قاجار، که به علل متعددی با مشکل مشروعیت حاکمیت در جامعهٔ ایرانی مواجه بود، برای توجیه دینی حکومت و قداست بخشیدن به قدرت خود اقدامهای گوناگونی کرد. یکی از بارزترین این اقدامها ظاهرسازیهای عامیانهٔ آیینها و در پیش گرفتن سیاستهای عامه‌پسند بود. در همین مسیر، برجسته‌ترین کارکرد آیینی تصویر را در تاریخ هنر ایران بعد از اسلام در دورهٔ قاجاریان پدید آمد. فارغ از شمایل‌نگاریهای مرسوم، یکی از زمینه‌های این گونهٔ تصویری نشانهای منقوش به چهرهٔ حضرت علی (ع) است که پادشاهان قاجار در مراسم ملی و مذهبی به کار می‌بردند. از این گونه نشانها چندین نمونه باقی مانده است، که از بررسی آنها می‌توان به معانی و مقصودهای نهفته در آنها پی برد.

ایران در قرن نوزدهم آبستن تحولاتی شد که آن‌را در تاریخ ایران اسلامی یگانه ساخت. تحلیل تدریجی حاکمیت صفوی و سقوط این سلسله زمینهٔ بروز بحرانهای داخلی بی‌شماری را فراهم کرد که در زمانی قریب به یک قرن، اساس فرهنگ و هنر و اقتصاد و حتی دین جامعهٔ ایرانی را متزلزل ساخت.[2] برآمدن قاجارها با طوفان وحشتی که آقامحمدخان به راه انداخت، پایان این بحرانها و آغاز تحولاتی تازه بود که نوع نگاه به آنها هنوز محل اختلاف نظر بسیاری است. فارغ از داوری این تحولات، آنچه موضوع بحث ماست تحول در نگاه تصویری ایرانیان این عصر به مقدسان دینی‌شان است؛ تحولی که هرچند به‌صورت پراکنده از پایان دورهٔ صفوی قابل پی‌گیری است، در قرن نوزدهم در روند عامیانه‌سازی هنر ایرانی به اوج ظهور و رونق خود رسید. علل متعدد «عامیانه شدن» هنر ایران عصر قاجار نیز موضوع بحث ما نیست؛ ولی با توجه به رابطهٔ تنگاتنگ آن با شمایل‌نگاری شیعی ایران در قرن نوزدهم، ناگزیر در متن نوشتار اشاراتی بدان خواهیم داشت.

بازنمایی تصویری و چهره‌نگاری مقدسان دینی هرچند همیشه در نقاشی ایرانی حضوری بارز داشته است،[3] چهره‌های مقدسان دینی هرگز در تاریخ هنرهای بصری ایران قبل از دورهٔ قاجار ظهور آیینی نیافت؛ بلکه بنا به ضرورت متنی که تصویر در خدمت آن بود، نهایتاً در متن روایت دینی به کار گرفته می شد. اما رویکرد قاجارها به تصاویر مذهبی در نهایت به ظهور جریانی انجامید که بی‌تردید می توان آن را «شمایل‌نگاری شیعی» نام نهاد ــ عبارتی که به مصادیق خود بار آیینی می‌بخشد و از حرمت دینی آنها سخن می‌گوید. حال جای این سخن باقی است که چه عواملی در جامعهٔ ایرانی تصویر را از کارکرد هنری و تزیینی‌اش به جایگاه عنصری آیینی نزدیک می‌ساخت؟ از میان علل متعدد این پدیدهٔ قرن نوزدهمی در جامعهٔ ایرانی، به اقدامات عامه‌پسند دربار قاجار در استفادهٔ ابزاری از هنر در جهت انتساب قدرت خود به منابع دینی و قهرمانان مذهبی مقدس مردم می‌پردازیم.

قرن نوزدهم در جامعه ایرانی را نه از نگاه تاریخی، بلکه از جهت رویکرد تحولات جاری در آن در دو بخش ناسیونالیسم درباری و ناسیونالیسم توده پی می‌گیریم.

ت۱. محمداسماعیل نقاش‌باشی، *چهره‌نگارهٔ منوچهرخان*، جعبه‌آیینهٔ زیرلاکی، اصفهان ۱۸۴۸، موزهٔ هنر بروکلین، ۷۱، ۴۹، ۲

ت۲. (صفحهٔ مقابل، بالا) بهرام کرمانشاهی، *ناصرالدین‌شاه قاجار*، رنگ‌وروغن روی بوم، ۲۲/۵×۳۶ س م، ایران، ۱۲۴۷ق/ ۱۸۵۷م، پاریس، موزهٔ لوور، MAO ۷۷۶

ت۳. (صفحهٔ مقابل، پایین) بخشی از تصویر ۲

تلاش قاجاریانِ تازه‌برآمده در پایان قرن هجدهم در برقراری امنیت داخلی در ایرانِ برون‌جسته از قریب به یک قرن بحران داخلی، رجوع ادبیات عصر خاقان به مکاتب ادبی پیشین ایرانی، احیای شکوه هنر ایرانی در نیمهٔ اول قرن نوزدهم، تلاشهای بی‌بدیل دربار ولی‌عهد در تبریز برای تشکیل قشون قدرتمند ملی و موارد دیگر از عزم دربار در ایجاد ناسیونالیسمی درباری در ایران نیمهٔ اول قرن نوزدهم حکایت می‌کند. در این نوع ناسیونالیسم، ضمن رجوع به هنر و فرهنگ و ادبیات قرون پیشین ایرانی، دربار و درباریان نه تنها حامی و گاه مبدع جریان بودند، بلکه به طرزی بسیار وسیع و بی‌سابقه موضوعات ادبی و هنری را نیز به خود اختصاص دادند. ناسیونالیسم درباریِ عصر اول ضمن اینکه تلاشی بود در جهت انتساب حاکمان جدید به لحظات افتخارآمیز گذشتهٔ تاریخی ایران در جهت توجیه حقانیت حاکمیت آنها، اقدامی بود در جهت تحریک روحیهٔ وطن‌پرستی برای مقابله با تهدیدهای نظامی متعدد خارجی و نیز سرپوش گذاشتن بر شکستهای نظامی.

اگر دربار قاجار در دهه‌های آغازین قرن نوزدهم با مشکل تهدیدهای نظامی خارجی درگیر بود، در میانهٔ قرن، برعکس، با مشکل مشروعیت حاکمیت به منزلهٔ مسئله‌ای درونی دست و پنجه نرم می‌کرد. اگر دربار فتح‌علی‌شاه برای سرپوش گذاشتن بر ضعفها و شکستهای نظامی خود به مدد هنر و ادبیات ایرانی و در عین حال درباری، شکوه و قدرت خود را به رخ می‌کشید، دربار ناصرالدین‌شاه، برعکس، برای توجیه وجههٔ شرعی خود، نه‌تنها همسویی با وجوه مذهبی هنر و ادبیات مردمی را در پیش گرفت، بلکه خود به بزرگ‌ترین حامی و حتی بدعت‌گذار عامیانه‌سازی هنر بدل شد. خارج از دربار، جامعهٔ ایرانی عصر ناصرالدین‌شاه نیز، ضمن وقوف به پیشرفتهای حاصل‌آمده در خارج مرزها، رویارویی با تهدیدهای فرهنگ تازه‌وارد و پیرو خیزشهای جدید دینی در درون جامعهٔ ایرانی،[۴] از پایه‌ریزی حرکتهای عامیانه و گاه متظاهرانه در حیطهٔ هنر و آیینهای مذهبی استقبال می کرد. بدین‌گونه، نوعی حرکت ملیت‌خواهانهٔ مردمی به صورت واکنش فرهنگی خاصی شکل گرفت که ضمن رجوع به فرهنگ ملی، به بازپردازی متون مذهبی و طرح مجدد قهرمانان دینی و ملی می‌پرداخت. فراخوانی و بازپرداخت قهرمانان ملی و دینی از طرفی دیگر با ورود شیوه‌های بیانی جدید به جامعهٔ ایرانی و با تکثر فناوریهای ارتباطی تازه‌وارد، مثل چاپ، روزنامه، تئاتر، و حتی عکاسی معاصر می‌گردد. به‌عبارت دیگر، بازپردازی قهرمانان ملی و مذهبی با تکثر و تنوع شیوه‌های بصری بیان تلاقی کرد. این چنین است که شکوه چهره‌نگاره‌های درباری عصر خاقان را در میانهٔ قرن نوزدهم باید در تعزیه‌های اجرا شده در تکیه‌های باعظمت پایتخت قاجار و در پایان قرن نوزدهم در چهره‌نگاره‌های مذهبی مقدسان شیعه جستجو کرد.

فارغ از دربار، روحانیان نیز از این رویکرد مردمی جامعهٔ ایرانی در بازنمایی تجسمی مقدسان دینی چندان دلخور نبودند. از دهه‌های آغازین سدهٔ نوزدهم، زمانی که

هنر نمایشی تعزیه و هنر تصویری شمایل‌نگاری در حال حرکت به سمت دوران طلایی خود بودند، از عالمان شیعهٔ ایرانی صدای مخالف مهمی در برابر بازنمایی مقدسان شیعه بر جای نمانده است. ابوالقاسم میرزای قمی (گیلانی)، از فقیهان بزرگ عصر فتح‌علی‌شاه، در پاسخ به سؤالی دربارهٔ شرایط ایفای نقش امامان و اهل بیت (ع) در تعزیه فتوایی صادر کرد که بعدها در کتاب *جامع الشّتّات* او به چاپ رسید. میرزای قمی با ارجاع به یکی از منابع بزرگ شیعی قرن ششم هجری، *اطواق الذهب من المواعظ والخطب*،[5] که در آن گریه کردن و گریاندن مؤمنان برای امام حسین (ع) را کاری شایسته و موجب ثواب شمرده شده، حکم داد که «دلیلی برای ممانعت نمایش معصومین وجود ندارد. چرا مانع گریستن پیروان دین برای سالار شهیدان و شهدای کربلا شویم؟»[6] این نوع نگرش به بازنمایی مقدسان دینی به گفتمان غالب در ایران قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم تبدیل شد. بعد از ظهور و اوج‌گیری شق تصویری این نوع بازنمایی‌ها در اواخر قرن نوزدهم و در گیرودار انقلاب مشروطه، حتی ریشه‌های قدسی و آیینی برای بازنمایی مقدسان دینی مطرح شد. آیت‌الله شیخ محمدعلی نخجوانی در سال ۱۳۳۰ق (شش سال بعد از اعلام مشروطیت) در *الدعاة الحسینیه* می‌نویسد:

> اگر بگویند نفس تشبیه امام به غیر امام مذموم بلکه حرام است، جواب می‌گوییم که این افترا به خدا و رسول صلی‌الله علیه و آله است؛ زیرا که حضرت احدیت بعد از شکایت ملائکه که ممکن نمی‌شود بر ما زیارت حضرت امیرالمؤمنین علی بن ابیطالب و ما از فیض زیارت آن حضرت محروم هستیم، حضرت احدیت برای اسکات ملائکه یک صورت در آسمانها شبیه صورت مولی‌المتقین امیرالمؤمنین علی بن ابیطالب بر ملائکه ظاهر نمود و امر فرمود بر ملائکه که زیارت آن بروند. و ملائکه مشغول بودند بر طواف و زیارت آن صورت مبارکه تا زمانی که ابن ملجم زندیق خون فرق امیرالمؤمنین را بر سر و صورت و محاسن سفید او جاری کرد.[7]

به موازات این تغییر نگرش عمومی به بازنمایی مقدسان، دربار تمام تلاش خود را به کار گرفت تا ضمن حرکت در خط مقدم این جریان، در عصری که به هر علتی حمایت دینی علما را از دست داده بود، خود را بی‌واسطهٔ آنان به تودهٔ مردم نزدیک سازد. بهره‌گیری از

ت۴. هاکوپ هوناتانیان (منسوب)، *ناصرالدین‌شاه قاجار*، رنگ‌وروغن روی بوم، ۱۴۹×۲۳۶ س م، بین سالهای ۱۸۶۰ـ ۱۸۷۰، وین، موزهٔ تاریخ هنر

باورهای عمیقاً عامیانه چیزی بود که قاجارها از همان آغاز بارها بدان متوسل شده بودند. آقامحمدخان قاجار، که در اولین مراسم تاج‌گذاری این سلسله ضمن امتناع از پذیرش تاج نادرشاه، شمشیر شاهانه‌ای را که وقف مقبرهٔ مؤسس سلسلهٔ صفویه بود با افتخار به کمر بسته و برای حمایت از شیعه با آن شمشیر مقدس عهد بسته بود، خود گفته بود که روزی مردی در لباس علما بر وی نظر کرده و پس از این نظر عمیق، او خود را به‌راستی پادشاه ایران یافته بود.[۸] بعدها، در زمانی که عباس‌میرزا در حال مذاکره با روسها برای پایان دادن به جنگ دوم بود، حسن‌علی میرزا شجاع‌السلطنه که امیدوار بود به هر نحو جایگاه ولی‌عهدی را ازچنگ عباس‌میرزا درآورد، با چهار علم سیاه که مدعی بود به طرزی معجزه‌آسا از امام رضا (ع) دریافت کرده است، به سمت تهران حرکت کرد تا به برکت این علمها روسها را از ایران به‌در کند.[۹]

اگر آقامحمدخان به مدد نظر عالمی ناشناس، و حسن‌علی‌میرزا به واسطهٔ پرچم‌داری علمهای امام هشتم به دنبال جایگاهی مقدس می‌گشتند، صاحب طولانی‌ترین پادشاهی سه قرن اخیر ایران، یعنی ناصرالدین‌شاه، شیوه‌ای دیگر برگزید. گوبینو[(۱)]، نویسنده و دیپلمات فرانسوی، جزئیات رفتار شمایل‌پرستانه ناصرالدین‌شاه را به‌دقت ثبت کرده است. بخش زیادی از ملاحظات او را رضاقلی‌خان هدایت در *روضة الصفای ناصری* و محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه در *تاریخ منتظم ناصری* ثبت کرده‌اند. مطابق این متون، ناصرالدین‌شاه قبل از سقوط هرات اعلام کرد که تمثالی اصیل از حضرت علی (ع) در اختیار دارد که در زمان حیات آن حضرت کشیده شده است. رضاقلی‌خان هدایت واعتمادالسلطنه دربارهٔ اصل تصویر به ذکر این مطلب اکتفا کرده‌اند که «از خزائن ملوک سلف» بوده است. اما بر طبق یادداشتهای گوبینو که آن را فرستاده‌ای از هندوستان می‌داند، چنان شایع شده بود که «در اصل و شباهت کامل آن هیچ تردیدی نمی‌توان داشت؛ لذا از گران‌بهاترین حامیان و حافظان ملت است.»[۱۰] گویا ناصرالدین‌شاه، که هر صبح این «سرچشمهٔ فیض» را زیارت می‌کرد،[۱۱] دیدار اختصاصی آن را به خود منحصر کرده بود. در نهایت، به نقاش‌باشی دربار دستور داد نمونهٔ آن تمثال را در مدالی نقش بزند تا همیشه آذین سینهٔ پادشاهی باشد. «از روی آن تمثالی عدیم‌المثال ساخته، به جواهر آبدار ترصیع کردند و به لآلی شاهوار علاقه بستند.»[۱۲] در ۲۷ ربیع الاول ۱۲۷۳ ق/ ۲۶ نوامبر ۱۸۵۶م، مدالی را که ابوالحسن‌خان نقاش‌باشی (صنیع الملک) به تمثال امام علی (ع) آراسته بود، طی مراسمی باشکوه در حضور درباریان و عالمان دینی و به دست یکی از آنان «آن تمثال مبارک را از پیکر خسروانی فروآویختند.»[۱۳] بر اساس اظهارات رضاقلی‌خان هدایت،

زمانی که میرزاآقاخان مدال را در مجمعه‌ای جواهرنشان به پیشگاه آورد، ناصرالدین‌شاه به پای خاست و به

(1) Gobineau

ت۵. (راست) بخشی از تصویر ۴

ت۶. (چپ) هاکوپ هوناتانیان (منسوب)، *تمثال امام علی (ع)*، رنگ‌وروغن، اصفهان، موزهٔ هنرهای تزیینی ایران

مدال سلام کرد. آن‌گاه یکی از شیخان، به‌نام شیخ رضا، آن‌را به گردن شاه آویخت.[۱۴]

و در همان حال در میدان توپ‌خانهٔ پایتخت، ۱۱۰ گلوله توپ[۱۵] به میمنت نام علی (ع) شلیک کردند و«جشن و سروری باشکوه و سلام عام منعقد گردید» و شعرا به سرودن قصایدی چند در آیین آویختن نشان تمثال پرداختند، تا اهالی ایران‌زمین از برکتی بی‌بدیل که نصیب پادشاهشان شده بود باخبر شوند:

شهنشهی که بود طوق طاعتش هموار
طراز گردن میران و گردن احرار
به فرخی و سعادت کنون فروآویخت
به گردن اندر تمثال حیدر کرّار
ز بهر شادی تمثال شیر ایزد کرد
بزرگ جشنی آراسته چو باغ بهار[۱۷]

پولاک (۱۸۱۸–۱۸۹۱)، پزشک اتریشی ناصرالدین‌شاه، با ذکر این مراسم می‌افزاید که پادشاه، که تمثال بی‌نقاب امام علی را تنها خود در اختیار دارد، برای آن مراسمی نیایش‌گونه ترتیب داده بود.[۱۸] شمایلی از پیامبر اکرم (ص) نیز بود که «همه‌ماهه هنگام رؤیت هلال ماه، برای شاه از صندوق‌خانه آورده می‌شد و شاه چشمان بستهٔ خود را بر آن می‌گشود و شمایل را زیارت

ت۷. جعفر نقاش، بخشی از *چهره‌نگارهٔ میرزا حسین‌خان سپهسالار*، رنگ‌وروغن روی بوم، ۱۲۸۹ق، تهران، نگارخانهٔ کاخ گلستان

می کرد.»[۱۹] همچنان‌که می بینیم، ناصرالدین‌شاه تمام تلاش خود را برای انحصاری کردن تملک تصویری که آن را تا حد ابزار عبادت مطرح کرده بود، به عمل می‌آورد.

نشانی که ابوالحسن نقاش‌باشی طراحی کرده بود، یگانه اقدامی از این دست نبود. هانری بروکش[۲]، دیپلمات پروسی، چهار سال بعد از مراسم یادشده نشانی را بر سینهٔ ناصرالدین‌شاه دیده بود که نقاش آن یک ارمنی تفلیسی بود.[۲۰] بدین‌گونه، ناصرالدین‌شاه دست‌کم به ساخت دو نمونه از این نوع نشانها امر کرده بود، که یکی را ابوالحسن نقاش‌باشی و دیگری را هاکوپ هوناتانیان ساخت.[۲۱]

(2) Brugsch

ت۸. استاد مطّلب، *مظفرالدین‌شاه*، مداد رنگی و گواش روی کاغذ، ۱۳۱۴ق، تهران، نگارخانهٔ کاخ گلستان

قبل از پرداختن به تصاویر ارائه‌شده در نشانهای مذکور، شایان ذکر است که ناصرالدین‌شاه نخستین فردی نبود که سینهٔ خود را به نشان مصور به تمثال حضرت علی (ع) آراست. یک دهه قبل از آن، محمداسماعیل نقاش‌باشی جعبه‌آیینه‌ای را به شیوهٔ نقاشی زیرلاکی مصور کرد که یکی از صحنه‌های آن تک‌پیکره‌ای را از منوچهرخان گرجی، والی قدرتمند اصفهان، نشان می‌دهد (ت۱). در این تصویر، که امروزه در موزهٔ هنر بروکلین نگهداری می‌شود، خواجه منوچهرخان سینه‌اش را به دو نشان مصور آراسته است. نشان سمت راست او حاوی چهرهٔ فتحعلی‌شاه است که منوچهرخان را سالها پیش به این سمت منصوب کرده بود؛ و نشان سمت چپ شمایل نشسته‌ای از حضرت علی (ع) است. طرح چهرهٔ امام علی (ع) به نمونه‌های دیگری از شمایل ایشان که همین نقاش در سالهای بعد کشید شباهت بسیار دارد.[۲۲]

هرچند امروزه از سرنوشت نشانهای مصوری که به دستور ناصرالدین‌شاه ساخته بودند اطلاع دقیقی نداریم،[۲۳] از منابع تصویری جزئیات روشنی از آنها به دست می‌آید. یک سال بعد از اینکه ناصرالدین‌شاه اولین نشان مصورش به چهرهٔ امام علی (ع) را طی مراسمی که شرح آن رفت بر سینه نصب کرد، بهرام کرمانشاهی چهره‌نگارهٔ رنگ‌وروغنی بی‌نظیری از شاه جوان کشید که امروزه در موزهٔ لوور نگهداری می شود(ت ۲). تصویر نشستهٔ شاه بر روی صندلی سلطنتی و نوع پوشش او بیشتر از اینکه نشان‌دهندهٔ سنت تصویری خاقانی[۲۴] باشد، متأثر از شیوه‌های بازنمایی دربارهای قرن هیجدهم اروپاست. برای اولین بار در نقاشی ایرانی، زمینهٔ اثر، همچون نمونه‌های اروپایی، به‌صورت تخت تیره شده تا بر جلای رنگها و روشنی چهرهٔ پادشاه افزوده شود. فارغ از ویژگیهای یگانهٔ این اثر، نکتهٔ مورد نظر خاص ما بازپردازی نشانی است که آذین سینهٔ ناصرالدین‌شاه است.

یکی از دو نشان ارائه‌شده در این تصویر همان نشان سنتی دربار ایرانی، یعنی شیر و خورشید، است که از مدتها پیش در دربار و هنر ایرانی رایج بود. در نمونهٔ ارائه‌شده در این تصویر، هرچند بیشتر بر شیر تأکید شده، طرّاحی شکل خود نشان به هیئت خورشید کاملاً تصور شیر و خورشید را تداعی کرده است. اما شیر، فارغ از بار سنتی‌اش در هنر باستانی و اساطیر ایرانی، در باور شیعی ایرانیان کارکرد تازه‌ای نیز یافت و آن مقارنت با نام امام اول شیعیان بود. شاید به همین علل ملی و مذهبی بوده باشد که شاه هر دو نماد را یکجا به کار گرفته است؛ چرا که نشان دوم حاوی چهرهٔ حضرت علی (ع) است. نیم‌تنهٔ ارائه‌شده از حضرت علی (ع) در این نشان چندان شباهتی به تمثالهای آن حضرت در قبل و بعد از این تاریخ ندارد. نوع طراحی پیکره تا حدودی مبین این نظر گوبینو است که تصویر یادشده را شاه‌زاده‌ای هندی برای شاه فرستاده بود. نمونهٔ این نوع نیم‌تنه‌ها در هنر هند و کشمیر به‌وفور یافت می‌شود.

چند سال بعد چهره‌نگارهٔ رنگ‌وروغنی تمام‌قدی از ناصرالدین‌شاه به فرانتس یوزف اول[۳] (۱۸۳۰ـ۱۹۱۶) هدیه شد که منسوب به هاکوپ هوناتانیان[۴] (۱۸۰۶ـ۱۸۸۱/۱۸۸۴) است (ت۴).[۲۵] سه عنصر اساسی

(3) Franz Josef I

(4) Akop Ovntanian/ Hagop Hovanatanian

تصویری به منزلهٔ نمادهای حکومتی با اندکی تغییر در این تمثال هم حضور دارد: تاج سلطنتی نشانی از شکوه پادشاهی، نشان مصور به چهرهٔ حضرت علی (ع) نمادی برای عدالت‌جویی حاکمیت، و توپ نشانی از قدرت و قاطعیت حاکمیت. برای اولین بار در این تصویر، شمشیر همیشه حاضر در تصاویر سلطنتی قاجار حذف شده و کارکرد نمادین آن را توپ جنگی ایفا می‌کند. و از طرف دیگر، پادشاه دوربینی را در دست گرفته و به‌طرز برجسته‌ای بر آن تأکید شده است. شاید دوربین در این تصویر نشانی از دوراندیشی تلقی شود. اما بی‌تردید مرکز ثقل بصری این تصویر نشان مصور به چهرهٔ حضرت علی است. بر این نشان هم از لحاظ شکل، هم از لحاظ کنتراست رنگی، و هم از لحاظ ترکیب‌بندی کل اثر تأکید بصری شده است. این چهره‌نگار، برخلاف اثر بهرام کرمانشاهی، فاقد نشان سنتی سلطنت ایرانی، یعنی شیر و خورشید است. تنها نشانی که در این تصویر آمده تمثالی نشسته از امام علی (ع) است که شمشیر معروفش ذوالفقار را در یک دست و تسبیحی در دست دیگر دارد.

عناصر تصویری (شمشیر،تسبیح، شعاعهای نور، شکل و رنگ دستار) و طرح پیکرهٔ امام علی در این تصویر هیچ تردیدی بر جای نمی‌گذارد که عیناً بر اساس تابلو رنگ‌وروغن منتسب به همین نقاش کشیده شده است که امروزه در موزهٔ هنرهای تزیینی ایران (اصفهان) نگهداری می‌شود (ت ۶). چشم آسمان، فرشته‌های حامل تاج گل و شعاعهای نور کاملاً بیانگر تأثیر هنر مسیحی است. در آشنایی هوناتانیان ارمنی و بسیاری دیگر از هنرمندان ایرانی این عصر با شیوه‌های تصویری مسیحیت نیازی به بحث نیست. در این میان، شاید نقاش‌باشی دربار، ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک، که خود از هنرآموختگان در ایتالیا بود، بیش از همه به رموز هنر مسیحی واقف بوده باشد. یکی از ره‌آوردهای بزرگ سفر او به ایتالیا تهیهٔ مشاهایی از آثارمسیحی بزرگان نقاشی مغرب‌زمین بود که با مهارت تمام انجام داده و با خود به ایران آورده بود. از آن میان می‌توان از *عذرای* فولینیو[۵]، اثر رافائل، یاد کرد.[۲۶]

حتی در همین زمان، تصاویر حضرت مسیح (ع) در بین درباریان قاجار ناشناخته نبود. در کاخ گلستان تهران چهره‌نگاره‌ای از میرزا حسین‌خان سپهسالار (ف ۱۲۹۹ق)، صدر اعظم ناصرالدین‌شاه، هست که او را با دهها نشان منقوش بر سینه نشان می‌دهد. در بین نشانها تصویری از امام علی (ع) دیده نمی‌شود. گویا این افتخار برای شخص شاه منحصر شده بود. با این حال، یکی از نشانهای سپهسالار حاوی تمثالی از حضرت عیسی (ع) است (ت۷)، که در حواشی آن به زبان یونانی این عبارت نوشته شده است: «صاحب من، دست راست تو حامی من است.» بی‌تردید آشنایی با این‌گونه کاربرد تصاویر دینی در دنیای مسیحیت می‌توانست دربار ایران را که همیشه مدعی تحت‌الحمایگی مقدسان شیعه بود به کاربردی مشابه ترغیب کند.

سالها بعد، مظفرالدین‌شاه نیز به همین شیوه از نشانهای منقوش به چهرهٔ امام علی (ع) استفاده کرد؛ با این تفاوت که او دیگر نشان منقوش را بر سینهٔ خود نصب نکرد، بلکه بر گردن آویخت. تصویر مداد رنگی جالبی که استاد مطلب از او کشیده، و امروزه در کاخ گلستان نگهداری می شود، شاهد این سخن است (ت۸).

نتیجه

چنان‌که دیدیم، کاربرد آیینی تصویر به عادت دربار ایران در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم تبدیل شد؛ اما کاربرد مردمی این نقوش کمی دیرتر، در اواخر سدهٔ نوزدهم و بالاخص دهه‌های اول سدهٔ بیستم، رایج شد. بدین طریق، تصاویر مقدسان شیعی، هر چند نه به‌صورت ابزارمطلقاً آیینی همچون شمایل در مسیحیت، ولی به‌صورت اشیایی محترم و دارای توان آیینی در ایران قرن نوزدهم مورد توجه قدرتمندان واقع شد. یکی از زمینه‌های ظهور و بروز این توجهِ ابزاری به تصاویر مقدسان، نشانهای سلطنتی پادشاهان قاجار بود، که بر مبنای قراین تاریخی، سابقه‌ای دیرین‌تر از عصر قاجار ندارد.□

(5) *La vierge de Fligno*

کتاب‌نامه

آغداشلو، آیدین. *از خوشیها و حسرتها*، تهران، آتیه، ۱۳۷۸.

آقاجری، سیدهاشم. «گفتمانهای عاشورا»، در: *عصر نو*، ش ۴۷.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان. *تاریخ منتظم ناصری*، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۶۶، ج۲.

الگار، حامد. *دین و دولت در ایران: نقش علما در دورهٔ قاجار*، ترجمهٔ ابوالقاسم سری، تهران، توس، ۱۳۶۹.

پولاک. *سفرنامهٔ پولاک*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۱.

جهانگیرمیرزا. *تاریخ نو*، تهران، اقبال، ۱۳۲۷.

سروش اصفهانی. *شمس المناقب*، چاپ سنگی، تهران، ۱۳۰۰ق.

ذکاء، یحیی، «میرزاابوالحسن‌خان صنیع‌الملك غفاری، مؤسس نخستین هنرستان نقاشی درایران»، در: *هنر و مردم*، دورهٔ ۱، ش ۱۰ و ۱۱ (مرداد و شهریور ۴۲).

ـــــــــ. *زندگی و آثار صنیع‌الملک*، ویراستهٔ سیروس پرهام، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۲.

مختاباد، سید مصطفی. *دورنمایهٔ تشبیه در تعزیه*، در: *فصلنامهٔ هنر*، ش ۲۸ (۱۳۷۴).

هدایت، رضاقلی‌خان. *روضة الصفاء ناصری*، تهران، ۱۳۳۹.

Brugsch, S. H. *reise der königlichen preussischen gesandtschaft nach Persieno,* Leipzig, 1862.

Diba, Layla S and Maryam Ekhtiar (ed.), *Royal Persian Paintings, the Qajar Epoch*, 1785-1925, I B Tauris & co Ltd, 1998.

Floor, Willem. "Art (Naqqashi) and Artists (Naqqashan) in Qajar Persia", in: *Muqarnas*, vol. 16 (1999), pp. 125-154.

Garpard, Drouville. *voyage en Perse pendant les années 1812 et 1813*, Tehran, Imperial organisation for social services, 1976.

Gobineau. *trois ans en Asie*, Paris, 1859.

پی‌نوشتها

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

۲. در مورد تزلزل بنیان هنر و ادبیات ایرانی در قرن هجدهم، نک:

آغداشلو *از خوشیها و حسرتها*، ص ۳۸ ـ ۵۲؛

Garpard, *voyage en Perse pendant les années 1812 et 1813*, PP. 42-43.

۳. مکاتب نقاشی ایرانی از عصر سلجوقیان تا قاجار هرگز فاقد تصاویر پیامبر اسلام (ص) و ائمه نبوده است و از اولین نمونه‌های مصور کتب فارسی، مثل *ورقه و گلشا* و *مرزبان‌نامه*، مقدسان دینی به تصویر درآمده‌اند.

۴. یکی از بارزه‌های ایران قرن نوزدهم ظهور فرقه‌های دینی جدیدی است، که از آن میان می‌توان از بابیت و بهائیت یاد کرد.

۵. کتابی از متکلم بزرگ اسلامی، ابوالقاسم محمود بن عمر زمخشری (۴۶۷– ۵۳۸ق)

۶. نقل شده در: مختاباد، *دورنمایهٔ تشبیه در تعزیه*، ص ۴۹۳.

۷. آقاجری، «گفتمانهای عاشورا».

۸. هدایت، *روضة الصفاء ناصری*، ص ۲۸۱.

۹. جهانگیرمیرزا، *تاریخ نو*، ص ۱۰۲.

10. Gobineau, *trois ans en Asie*, p. 317.

۱۱. الگار، *دین و دولت در ایران: نقش علما در دورهٔ قاجار*، ص ۲۴۲.

۱۲. اعتمادالسلطنه، *تاریخ منتظم ناصری*، ج ۲.

۱۳. همان جا.

۱۴. نقل شده در: الگار، همان.

۱۵. هدایت، همان، ص ۲۸۱.

۱۶. عدد ۱۱۰ به حساب جمل برابر با نام «علی» می‌باشد: الگار، همان، ص ۲۴۳.

۱۷. سروش اصفهانی، *شمس المناقب*، ص ۸۱.

۱۸. سفرنامهٔ پولاک، ص ۲۲۳.

۱۹. یحیی ذکاء، *زندگی و آثار صنیع‌الملک*، ص ۴۱.

20. Brugsch, S H. *reise der königlichen preussischen gesandtschaft nach Persien*. vol. 2, p.310.

21. Diba and Bakhtiar, *Royal Persian Paintings*, p. 247.

۲۲. برای نمونه می‌توان از شمایل ایشان بر روی جعبه‌آیینهٔ درشتی نام برد که محمداسماعیل در ۱۸۷۱ کشید. این اثر امروزه در موزهٔ تاریخ برن (۷۳/۱۹۱۳) نگهداری می‌شود.

۲۳. طبق نوشتهٔ یحیی ذکاء در *زندگی و آثار صنیع‌الملک*، نشان تصویر شده به دست ابوالحسن غفاری امروزه در خزانهٔ جواهرات بانک مرکزی نگهداری می‌شود.

۲۴. اصطلاح سنت خاقانی را در اینجا برای چهره‌نگاره‌های درباری عصر فتحعلی‌شاه به‌کار می‌بریم.

25. Floor, Art (Naqqashi) and Artists (Naqqashan) in Qajar Persia.

۲۶. یحیی ذکاء، «میرزاابوالحسن‌خان صنیع‌الملك غفاری، مؤسس نخستین هنرستان نقاشی درایران».