

## صُورِ اَعَاظِمِ و چهره‌یابی دولت\*

بابک افشار<sup>۱</sup> اصغر محمد مرادی<sup>۲</sup>

### چکیده

در آن حوزه‌ای که امروزه هنر دوران قاجار دانسته می‌شود، یک بخش مهم شامل تجربیات پیچیده‌ای بود که به بازنمایی تصویری شاه و صاحب‌منصبان بستگی داشت. این سلسله از کردارهای معطوف به تصویر در آن روزگار اهمیتی ویژه داشت، اما طی همین زمان تغییرات بنیادینی را نیز از سر گذراند. مسئله این پژوهش فراهم کردن روایتی معتبر از این جنبه فرهنگ بصری در دوران قاجار است، به نحوی که پیوندهای سیاسی آن با بستر تاریخی خاصی که از آن برخاسته نگسلد. به این منظور دو مورد تاریخی شاخص از پرتره‌های چاپ سنگی عهد ناصری در روزنامه‌های رسمی دولت علیّه ایران (۱۲۸۷-۱۲۷۷ ق) و سَرَف (۱۳۰۹-۱۳۰۰ ق) مورد بررسی و تفسیر قرار گرفته‌اند: نخست از نظر تحولات تکنیکی درهم‌تنیده در حوزه‌هایی چون نقاشی، عکاسی و چاپ که زمینه‌ساز ظهور چنین تصاویری بوده‌اند؛ و سپس از نظر معنای سیاسی و اهمیت فرهنگی ویژه‌ای که آن‌ها را به نقاط چرخشی شاخص در سنت مستقر بازنمایی بصری قدرت از دوران فتحعلی‌شاه تا آن زمان بدل ساختند. بر مبنای چنین روایتی ممکن است فهمی از پرتره‌ها به مثابه ظهور و بروز فرآیند چهره‌یابی دولت مدرن در آغاز عصر جدید حاصل شود؛ این فهم شاید گام کوچکی در فراهم آوردن اسباب و مقدمات لازم برای گشودن چشم‌اندازی تاریخی به مناسبات میان هنرها و دولت در ایران معاصر باشد. واژگان کلیدی: دوران قاجار، دولت‌سازی، فرهنگ بصری، پرتره‌نگاری، نقاشی، عکاسی، چاپ، روزنامه.

## Qajar Portraits and the Emerging Face of the State

Babak Afshar<sup>3</sup> Asghar Mohammad Moradi<sup>4</sup>

### Abstract

Within the boundaries of what today is known as Qajar art in Iran, a significant chapter was made of complex experiments linked with the mission of visually representing the king and noble ranks. These particular series of visual experiments were of special importance during the whole era, however, this did not stop them from being subject to fundamental transformations at the same time. This study presents a genuine narrative on this aspect of Qajar visual culture, without breaking its political ties with the historical context from which it has emerged. To that purpose, two historically important set of images from lithographic portraits of Naser al-Din Shah Era in official newspapers of "Dowlat-e Aliyye-ye Iran" (1860-1871) and "Sharaf" (1882-1891) have been investigated and interpreted: first, in relation to codependent technical developments in painting, photography and printing, which laid the ground for the images to be produced at first place and second, from the view point of their very political meaning and cultural importance that makes them a critical turning point in the established tradition of visual representation of power since Fath-Ali Shah Era. Based on this narrative, there can be an understanding of these portraits as the emerging face of the modern state in Iran at the end of the 19th century; an understanding that might lead, although in small degrees, to an oversight observing the relation between arts and the state in contemporary Iran from a historical point of view.

Keywords: Qajar Period, State-building, Visual Culture, Portraits, Painting, Photography, Printing, Newspaper.

\* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکترای بابک افشار است. تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۶/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۷/۱۰

۱. پژوهشگر دوره دکترای دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران (نویسنده مسئول).

۲. استاد تمام دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران.

3. PhD Candidate in Architecture, School of Architecture and Environmental Design, IUST (Iran University of Science and Technology). Corresponding Author: babak.afshar@gmail.com

4. Professor, School of Architecture and Environmental Design, IUST

## مقدمه

تصویر در دوران قاجار امری پُراهمیت بود: میان دو دانشجویِ بارِ نخست که عباس میرزا به فرنگ فرستاد، یکی برای تحصیل پزشکی اما دیگری به منظور تعلیم نقاشی به اروپا رفت. بدین سان در فرآیند نوسازیِ ناشی از شکست‌های نظامی مقابل قوای روس، اگرچه اولویت با امر قشون بود، تصویرپردازی نیز از همان آغاز به طرزی اسرارآمیز در کنار تفنگ‌سازی، توپخانه، مهندسی و پزشکی در کانون توجهات قرار گرفت. تصویر در این هنگام منطقهٔ سوق‌الجیشیِ مشترکی مشتمل بر نقاشی و نقشه (و بعدها عکس) بود که تصویری از کنترل بر امر واقع به دست می‌داد و حوزه‌های تخصصِ نقاش و مهندس (و بعدها عکاس) را بر هم منطبق می‌کرد؛ فراتر از این نوعی هم‌چشمی و هم‌آوردی را در مواجهه با دیگری و نیز نوعی آبروداری و تفاخر را میان هم‌قطاران ممکن می‌ساخت که به‌واقع گونه‌ای از برتری‌جویی و سیاست بود.<sup>۵</sup>

کسب فنون جدید نقاشی و نقشه‌کشی، ترویج صنعت عکس و گسترش کار چاپ در روزگار قاجار، در چنین بستری از نیاز و میل به تصویر راست‌هایی برای کوشش شد. ساخت تصویر از صورت‌پیکر انسانی دولت‌مردان بخشی اساسی از این کوشش کلی بود که اگرچه بر سنتی جاافتاده در بیان بصری قدرت تکیه داشت، از زمان فتحعلی‌شاه تا میانه‌های عهد ناصری تحولات بنیادینی را از سر گذراند. جریان این تحولات در وجه عینی از تغییرات اساسی در ابزارها و تکنیک تصویرپردازی نشئت می‌گرفت که خود محصول افزایش مرادها با خارجی‌ها بود؛ اما در وجه دیگر — ذیل فشار برآمده از مواجهه با همین نیروها که نه‌تنها الهام‌بخش بلکه متخاصم بودند — با بروز مناسبات قدرت و روابط معنایی جدیدی پیوند یافت که رفته‌رفته تصوّر شاه، شاهزادگان و صاحبان مناصب را به شیوه‌ای متفاوت از پیش ضروری ساخت و تخیل نوع دیگری از حکومت را ممکن کرد. پس موضوع نه‌تنها به اشاعهٔ فنون و تحول صنعت، بلکه به الزامات برآمده از یک منظومهٔ کلان علیّ مربوط بود که آرایش جدیدی از معانی و امکانات را پیرامون دولت‌مرد و دولت — و به‌تبع آن ایرانی و ملت — موجب می‌شد.

۵. نقاشی و عکس از شاه و صاحب‌منصبان قاجار در معنایی از سیاست در منابع فراوان آمده. برای رشتهٔ تحصیلی دانشجویان اعزامی به فرنگ نک: مونی‌کام. رینگر، آموزش، دین، و گفت‌وگوهای اصلاح فرهنگی در دوران قاجار، ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه (تهران: ققنوس، ۱۳۸۱). برای درک اهمیت تصویرسازی به مثابه «شاخه‌ای از علوم طبیعی» (به‌عنوان مثال) نک: تصاویر جواهرالشریح ناصری در محمد گلبن، سرگذشت و آثار تصویرگر بزرگ، میرزا ابوتراب‌خان غفاری کاشانی (۱۳۰۷-۱۲۶۳ق) (تهران: انجمن آثار و مفاخر ملی، ۱۳۸۶)، ص ۳۶۹-۳۵۴. نیز اطلس تازهٔ جغرافیایی عهد جدید در میرزا رضاخان مهندس (معمدالسلطان)، دومین اطلس جغرافیایی دورهٔ قاجار، شامل نقشه‌های ایران، تهران و قاره‌های جهان در یکصد و بیست سال قبل، ویراستهٔ جواد صفی‌نژاد، غلامرضا سبحان، و سعید بختیاری (تهران: دنیای جغرافی سحاب، ۱۳۹۱). اخبار روزنامه‌ها نیز بر این موضوع دلالت‌هایی اساسی دارند؛ نک: نازنین زنگی‌آبادی، اخبار عکاسی در عهد ناصری (تهران: پیکره، ۱۳۹۳).

در این میان کوشش دربار قاجار در نشر روزنامه‌های مصور دولتی در عصر ناصری موردی شاخص بود که اهمیت تصویر صاحب‌منصبان، همچنین بروز چرخشی اساسی در نحوهٔ پرداخت این‌گونه از تصاویر را عیان می‌کرد. مسئلهٔ این پژوهش کوشش در ارائهٔ یک روایت تاریخی کُل‌نگر از همین مورد تاریخی شاخص است. پرسش اصلی شکل‌دهنده به تحقیق حاضر این‌گونه صورت‌بندی می‌شود: چگونه، یعنی در دل چه تغییر و تحولاتی در قلمرو ابزارها و تکنیک، همچنین در پیوند با چه دگرگونی و چرخش‌هایی در عرصهٔ مناسبات قدرت و روابط معنی، صورت صاحب‌منصبان قاجار چنین مکرر و پُر تعداد و با این میزان از واقع‌نمایی در نخستین روزنامه‌های رسمی تاریخ ایران ظاهر شد؟ به بیان خلاصه‌تر، بستر ظهور این تصاویر و نیز اهمیت سیاسی آن‌ها چه بود؟

### بیان هدف و اهمیت موضوع

ظهور پرتره‌های روزنامه را در عهد ناصری ممکن است در پی تغییرات صناعت به‌منزلهٔ یک نقطهٔ پایان، یک معلول یا محصول نهایی درک کرد؛ اما در قیاس با روند تحولات در شبکهٔ قدرت و معنی، آن‌ها را باید دال‌هایی کوچک و جزئی از یک جریان گستردهٔ تاریخی به شمار آورد. از این منظر تاریخ واقعی آن‌ها هرگز از کلیت خود جدا نخواهد بود؛ کلیتی تفکیک‌ناپذیر و به‌چنگ‌نیامدنی از یک شبکهٔ مولد اجتماعی که گویی از لحظه‌ای فرضی — مثلاً از زمان شکست‌های نظامی ایران مقابل قوای روس در عصر فتحعلی‌شاه — به حرکت درآمد و با تسلسلی از رویدادها، در اپیزودهای به‌هم‌پیوسته‌ای که حداقل تا عصر پهلوی اول ادامه یافت، در بطن خود انقلاب مشروطه و برآمدن دولت‌مردن ایران را ممکن ساخت.

روایت تاریخی این پرتره‌ها تنها با تقطیع، گزینش و چینش عناصری از این جریان متکثر و ممتد ممکن خواهد بود؛ تقلیل و انتزاع در آن ناگزیر است، اما حتی‌الامکان باید کوشید تا همین تفکیک‌ناپذیری از زمینه، همین تعلق پرتره‌ها به کل و نیز نقش برسازندهٔ آن‌ها در ظهور آن کل، به طریقی در این روایت منعکس گردد. برای این منظور پرتره‌ها را باید مانند تکه‌های کوچکی از آینه فرض کرد که با چرخاندن‌شان به زوایای مختلف ممکن است بتوان به‌طور هم‌زمان تجسم و تصویری از آن جریان عظیم به دست داد. هدف پژوهش حاضر گزارش چنین روایتی از پرتره‌های روزنامه در عهد ناصری است که خوانش آن‌ها را درون تاریخ یک دوران خاص — نه در تفکیکی از پیش حاصل‌شده با آن — ممکن کند.

در مسیر پُر پیچ‌و-خمی که میدان نیروهای زایندهٔ اجتماعی در سراسر دوران قاجار طی کرد،

ظهور پرتره واقع‌نمای دولت‌مردان در نخستین روزنامه‌های رسمی عهد ناصری رخدادی کوچک اما حائز اهمیت بود. این موضوع که صورت دولت‌مردان را به‌طور رسمی چگونه تصویر می‌کردند، بخشی جدایی‌ناپذیر از آن بود که ماهیت دولت را به‌طور رسمی چگونه تصور می‌نمودند؛ پس بررسی زمینه و معنای رسمی این پرترها در وهله اول ممکن است از منظر رصد کردن تحولات ظریف در معنای رسمی قدرت و حکومت در یک رسانه خاص حائز اهمیت باشد. اما توجه به این موضوع نیز لازم است که تأثیرات این تجربه تنها به ژانر نقاشی محدود نماند؛ از همان زمان شیوه تصویر کردن صورت انسان و فنون وسواس‌گونه برآمده از آن (رسم صُورِ اعظام) مدخل و مبنایی شد در فراهم آمدن هر امکان (در انعکاس هر نشانه‌ای از عظمت) تا محصولاتی دیگر در ژانرهای متفاوت (مثلاً ساختمان‌ها در ژانر معماری) در مسیر بازنمایی دولت به‌طرزی مشابه انسان‌گونه شوند (یعنی برای آن‌که نمایانگر دولت باشند، انسان‌گونه شخصیت‌پردازی شوند و مانند پرترها با تمرکز واقع‌گرایانه بر جزئیات تجسمی و توسل به جنبه‌های شخصیت‌مند کالبد خود تصویر و تصور گردند).<sup>۶</sup> پس اهمیت نهایی بررسی این پرترها معطوف به آن است که فهمی از پیش‌تاریخ مناسبات میان ژانرهای مشابه دیگر (مثلاً معماری) و دولت برای عصر پیش رو رقم زنند. از این منظر، بازسازی روایت تاریخی آن‌ها ممکن است گامی در تهیه اسباب و مقدمات لازم برای فهمیدن نسبتی مشابه در زمان حال باشد. بحث لحظه حال از حیطة این تحقیق کوچک بیرون است، اما نوشتار حاضر را می‌توان آزمونی تلقی کرد در احتمال گشودن چشم‌اندازی تاریخی، به مجموعه‌ای از مناسبات میان پیش‌نمونه‌هایی از آن‌چه امروزه «هنر» یا «هنرهای تجسمی» دانسته می‌شود، با پدیده‌ای که از دوران قاجار به بعد در جامعه ایران رفته‌رفته «دولت» خوانده شد.

### ملاحظات مربوط به روش

هر گزارش تاریخی با مجموعه‌ای از اسناد یا فاکت‌ها سروکار دارد و می‌کوشد تفسیری از آن‌ها به دست دهد؛ پس از منظر روش، پژوهش تاریخی به زبان ساده یعنی «تفسیر اسناد». در این مورد باید نحوه مواجهه با اسناد و همچنین شیوه تفسیر را روشن کرد:

اسناد تاریخی مورد بررسی در این نوشتار همگی از پیش شناخته شده‌اند. مواجهه با هر سند از پیش دیده شده (همین‌طور مواجهه با هر سنخ از پیش شناخته شده اسناد) در عمل به معنای

۶. برای بحث دقیق‌تر در این خصوص نک: بابک افشار و غلامحسین معماریان، «صورت معماری دولت»، تاریخ ایران، زیر

روپارویی با مجموعه‌ای از تفاسیرِ متناظر خواهد بود که در ساختارِ از پیش موجودِ روایت‌های تاریخی تکرار شده‌اند. این شرایطِ مطلوبی نیست: ممکن است به نادیده گرفتن سند و تکرار تفسیری از پیش نقل شده منجر گردد که از نظر معرفتی فاقد ارزش است. برای آن که در مورد سندی از پیش دیده شده چیز جدیدی گفته شود، نخست باید فشار و استیلای تفاسیرِ پیشینی را پس زد، تا از دلِ این پس زدن سند دوباره دیده شود، و هر چه بیش‌تر با اتکا بر عناصر درونی خویش به توصیف درآید. پس شرط احتیاط آن است که تحقیق در مواجهه با اسنادش، کار را حتی‌الامکان از نوعی مواجههٔ آشنایی‌زدایی شده (یا مفهوم‌زدایی شده) با آن‌ها آغاز کند. این موضوع در مواجهه با پرتره‌ها بدان معناست که نخست باید کوشش کرد دوتایی‌های پیشینی (پیشرفت/ارتجاع، غرب/شرق، مدرنیته/ سنت و شاید دشوارتر از آن‌ها رئالیسم/نارئالیسم) از ذهن دور شوند. از پیش فرض گرفتن یک مسیر (پیشرفت یا انحطاط)، از اصل دانستنِ یک وجه (معمولاً پیشرفته، غربی، مدرن، رئال و البته گاه بدوی، شرقی، سنتی، نارئال)، از دیدن نقاشی‌های اولیهٔ قاجار به‌طور سلیبی (به‌مثابه حاشیه، غیر، پس‌ماند یا انحرافی از آن اصل)، و سرآخِر از فشردن نقاشی‌های متأخرِ آن دوران به قالب شواهدِ حصولِ اصل (یا لزوم بازگشت به آن) باید پرهیز کرد تا خودِ پرتره‌ها در استناد به تاریخ‌شان دیده شوند.

به‌عنوان یک استعارهٔ سودمند این شیوهٔ مواجهه با اسناد را می‌توان ذیل تمرین جالبی شرح داد که بتی ادواردز در کتاب معروف خود «طراحی با سمت راست مغز» آورده: «طراحی از طرح وارونه.»<sup>۷</sup> او با تکیه بر مجموعهٔ طراحی‌های شاگردان مبتدی نقاشی به‌طرز جالبی نشان می‌دهد کلیشه‌های ذهنی چطور ممکن است مانع دیدن شوند و عمل طراحی را تضعیف کنند. طرح‌هایی که شاگردان ادواردز از روی طرح وارونه ترسیم کرده‌اند نسبت به طراحی‌ها از روی همان مدل در شرایط معمول «از دقت بیشتری برخوردارند و به نظر می‌رسد که افرادِ ماهرتری آن‌ها را کشیده‌اند.» در توجیه این وضعیت او شرح می‌دهد کشیدن طرح از روی مدل وارونه ذهن را با «تصویر ناآشنا» روبه‌رو می‌کند؛ در این حالت نیم‌کرهٔ چپ مغز که مسئول نام‌گذاری و تکلم است سردرگم می‌شود،<sup>۸</sup> و کار به نیم‌کرهٔ دیگر، یعنی نیم‌کرهٔ راست سپرده می‌شود که نوعی دیگر از دیدن را در پی دارد. حین مواجهه با اسناد در این پژوهش تاریخی از تجربهٔ همین تمرین یاری گرفته شده است. در واقع

۷. بتی ادواردز، طراحی با سمت راست مغز، ارائهٔ شیوه‌های علمی در آموزش طراحی، ترجمهٔ عربعلی شروه (تهران: عفاف، ۱۳۷۷)، ص ۶۶-۵۸.

۸. ادواردز به مطالعه نیم‌کرهٔ چپ را «علامهٔ دهر» خوانده: این همان نوع پژوهشگری است که برای خوب دیدن هر سند، نخست باید از شر آن خلاص شد.

شرح ادواردز از این تمرین طراحی را با اندکی دست‌کاری، می‌توان به متنی مفید در روش پژوهش تاریخی برگرداند؛ گویی خطوط راهنمای مفیدی برای دیدن اسناد و توصیف درون‌ماندگار آن‌ها به دست داده باشد:

هر خطی [هر سند، هر جزء، هر بخش] را کپی کنید [توصیف کنید]. از یک خط [یک سند، یک جزء، یک بخش] به خط مجاور [سند مجاور، جزء یا بخش مجاور] بروید و آن‌ها را مثل یک پازل باهم جفت کنید. به نام‌گذاری قسمت‌ها [احضار مفاهیم و نظریات از پیش موجود] نپردازید، زیرا این کار ضرورت ندارد. وقتی به قسمت‌هایی می‌رسید که احتمالاً نام‌شان به ذهن‌تان می‌آید (مثل دست یا صورت) [عناصری که پیش‌تر آن‌ها را توسط مفاهیم و نظریات از پیش آماده شناخته‌اید، مثل ش‌رقی یا غربی]، یادتان باشد که هیچ‌چیز را نام‌گذاری نمی‌کنیم. فوراً با خودتان بگویید خوب این خط [این سند، این جزء، این بخش] به آن طرف می‌پیچد؛ این خط [این سند، این جزء، این بخش] آن‌یکی را قطع می‌کند و آن شکل کوچک را می‌سازد؛ این خط [این سند، این جزء، این بخش] نسبت به لبه کاغذ [فلان سند مهم یا جزء و بخش شاخص] فلان زاویه را دارد و غیره. تکرار می‌کنم: سعی نکنید فرم‌ها را به شکل دست، پا و غیره [به شکل مفاهیم و نظریات از پیش آماده] ببینید و از هر کوششی برای شناخت و نام‌گذاری قسمت‌ها بپرهیزید [...] به یاد داشته باشید که هر آن چه برای طراحی [برای فراهم کردن یک روایت تاریخی] از این شکل لازم دارید، درست مقابل چشمان شماست.<sup>۹</sup>

پس از این، یعنی پس از کوشش در «مواجهه دوباره» با سند، کار تنها با کوشش در «تفسیر دوباره» ممکن است تکمیل شود. پژوهش تاریخی تنها در این صورت ممکن است چیز جدیدی به لحظه حال بیفزاید. این موضوع مستلزم آن است که اسناد یا فاکت‌های مشاهده شده بار دیگر به طریقی مورد تقطیع، گزینش و چینش قرار گیرند و در قالب واژگانی مشخص به روایتی معنی‌دار — در میان روایت‌های دیگر که مجموعاً تاریخ دورانی را بازگو می‌کنند — تحویل گردند. در این مرحله رجوع به آثار بنیان‌گذارانه ماکس وبر در جامعه‌شناسی تاریخی راه‌گشاست.<sup>۱۰</sup> در واقع با اتکاء به روش او در این سطح دو پرسش اساسی قابل طرح است؛ نخست این‌که: انجام عمل تفسیر،

۹. ادواردز، طراحی با سمت راست مغز، ارائه شیوه‌های علمی در آموزش طراحی، ص ۶۱-۶۰.

۱۰. نک: ماکس وبر، روش‌شناسی علوم اجتماعی، ترجمه حسن چاوشیان (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲)؛ سوزان هکمن، وبر، گونه ایده‌آل و نظریه اجتماعی معاصر، ترجمه علی پیمان (زارعی) و مهدی رحمانی (تهران: رخداد نو، ۱۳۹۱). برای بحث گسترده‌تر در مورد روش‌شناسی وبر نک:

David Owen, *Maturity and Modernity: Nietzsche, Weber, Foucault, and the Ambivalence of Reason* (London & New York: Routledge, 1994); Basit Bilal Koshul, *The Postmodern Significance of Max Weber's Legacy: Disenchanting Disenchantment* (USA & England: Palgrave Macmillan, 2005); David J. Chalcraft et al., eds., *Max Weber Matters, Interweaving Past and Present* (USA & England: Ashgate, 2008).



یعنی برساخت روایتی معنی‌دار از موضوع مشاهده، با تکیه بر چه امکاناتی در زبان ممکن است؟ به عبارت بهتر تفسیر با تکیه بر چه رابطه‌ای میان واقعیت و زبان و به کمک چه انواعی از واژگان می‌تواند صورت‌بندی شود؟

واقعیت تاریخی نامتناهی و در کلیت خود درک‌ناپذیر است. معرفت تاریخی جز با انتزاع این جریان بس‌گانه در ذهن محدود انسانی، یعنی در زبان ممکن نمی‌شود. طی این فرآیند، کلیت از دست می‌رود و ناگزیر به بخش‌هایی از خود تقلیل می‌یابد که از چشم‌اندازهای مشخص بشری دارای امکان و ارزش شناخته شدن بوده‌اند. شناخت این بخش‌های محدود، به معنای انتزاع آن‌ها در زبان است. بر اساس میزان از دست رفتن کلیت، بر اساس درجه تقلیل یا شدت انتزاع، این موضوع را می‌توان در دو مرحله قابل حصول فرض کرد: زبان واقعیت را در سطح اول به «استعاره» و سپس به «مفهوم» فرو می‌کاهد. استعاره‌ها واژگانی معنادار هستند که هنوز عنصری از تکرر واقعیت را در خود حفظ کرده‌اند؛ در نتیجه قادر به بیان وضعیت‌های خاص هستند و البته همچنان به درجاتی ابهام برانگیزاند. در سوی دیگر مفاهیم واژگانی هستند که به بهای کنده شدن از خاص‌بودگی امر واقع و فراموش شدن تکرر آن، عمومی‌تر و از چشم‌اندازی مشخص به اندازه کافی دقیق‌اند. این عقیده که مفاهیم مطلقاً از استعاره‌ها دقیق‌تر هستند، تصویری بی‌پایه است: آن‌ها تنها در انتزاع یک وضعیت در قالب امری عمومی و از منظری خاص ممکن است دقیق یا نادقیق باشند. هرگاه منظور از دقت، نزدیکی بیشتر به غنای امر واقع و بیان کامل‌تر تکرر آن باشد، استعاره‌ها را باید از مفاهیم دقیق‌تر دانست. به تعبیر وبر: «معناداری با قوانین متناظر نیست [...] اندیشیدن به واقعیت بر اساس ارزش‌هایی که معنایی بدان می‌دهند و برگزیدن و نظم‌بخشیدن به چنین پدیده‌هایی با توجه به دلالت فرهنگی آن‌ها، امری است کاملاً متفاوت با تحلیل واقعیت بر اساس قوانین و مفاهیم عام.»<sup>۱۱</sup>

نتیجه بحث آن است که عمل تفسیر واقعیت تاریخی، با معنادار کردن واژه‌ها در فضایی زبانی، یعنی جایی میان استعاره و مفهوم رخ می‌دهد: این واژگان هرچه به استعاره نزدیک‌تر باشند کمتر از واقعیت تاریخی منتزع‌اند؛ غنا و البته ابهام نهفته در آن را بهتر بیان می‌کنند. هرچه به سمت مفهوم سوق داده شوند انتزاعی‌تر می‌شوند، اما ممکن است در برآوردن منظورهایی مشخص کارآتر گردند. از آن‌جا که هدف اصلی تفسیر در پژوهش حاضر شرح رویداد منحصر به فرد ظهور پرتره‌ها در کلیت آن است، استعاره‌ها برای آن سودمندتر اند؛ اما گاهی توجه به آن معطوف است که پرتره‌ها

از وضعیت تاریخی منحصر به فرد خود خارج شوند، یعنی به منزله مقوله‌ای عام به سوی میدان‌های تفسیری دیگر حرکت داده شوند؛ مثلاً در فهم مناسبات هنرها و دولت در تاریخ معاصر ایران مورد اشاره قرار گیرند. در این موارد واژگان ناچار به مفهوم نزدیک‌تر خواهند شد. پرسش دوم در همین امتداد قابل طرح است: در یافتن این استعاره‌ها و ساختن این مفاهیم، بر چه وجوهی از اسناد و فاکت‌های مورد مشاهده باید تمرکز کرد؟ به عبارت بهتر این واژگان با تکیه بر چه بخشی از واقعیت متکثری که پیرامون پرتورها مستقر بوده، باید ساخته شوند؟

در مواجهه با اسناد یا فاکت‌ها، برای دانشمند طبیعی — که کشف قوانین را مدنظر دارد — ممکن و مطلوب است واژگان تفسیری با تکیه بر جنبه‌های عمومی و مشترک، یعنی با تمرکز بر توالی‌های منظم تکرار شونده در پدیده‌ها گزینش شوند؛ اما برای پژوهشگر تاریخ چنین چیزی در اولویت نیست. او به بررسی و فهم پدیده‌های منحصر به فرد مشغول است. دیدن سند یا فاکت به منزله «نمونه‌ای از کل» منظور او را برآورده نمی‌کند. لازم است که هر سند و هر وضعیت را در «جایگاه ویژه خودش» به مثابه یک امر تکرار نشدنی ببیند. از این رو حین مواجهه با هر فاکت یا هر سند به جای تأکید بر جنبه‌های عمومی و مشترک، باید بر مشخصه‌های خاص تمرکز کند؛ باید واژگان تفسیری‌اش را با اتکاء بر آن جنبه‌هایی از هر پدیده سامان دهد که از معنایی ویژه، از نوعی اهمیت معنایی برخوردارند. این مشخصه‌ها در بردارنده وجوهی هستند که جایگاه خاص موضوع مشاهده را میان موارد دیگر برجسته کنند و امکان ساخت شبکه‌ای از روابط متقابل معنی‌دار میان آن موضوع با دیگران، یعنی امکانی در توصیف یک منظومه علی مشخص به دست دهند. به تعبیر وبر می‌توان گفت: «در هر پدیده موجود که از پیچیدگی نامحدود برخوردار است، فقط برخی از وجوه آن ارزش شناختن دارند، یعنی وجوهی که ما بدان‌ها اهمیت فرهنگی عام نسبت می‌دهیم. و فقط همین وجوه هستند که موضوعی برای تبیین علی می‌گردند [...] در تبیین علی ما فقط علت‌هایی را برمی‌گزینیم که خصوصیت ذاتی هر واقعه منفرد را ناشی از آن‌ها می‌دانیم.»<sup>۱۲</sup>

پژوهش حاضر که بر فردیت رویداد چاپ پرتورها متمرکز است، حین تفسیر در جستجوی علیت به معنای قوانین نیست؛ بلکه به دنبال شرح مناسبات علی مشخصی است که ظهور پرتورها در عهد ناصری بخشی از آن بوده است. هدف آن نیست که پرتورها به منزله نمونه‌هایی برای مقولات عام (نظیر سنت یا تجدد) یا شاهدهی از یک قانون کلی (مثلاً پیشرفت یا انحطاط) به توضیح درآیند؛ هدف تبیین آن‌ها به منزله عضوی از یک منظومه است. به این منظور لازم است تمام مشاهدات



تاریخی ممکن از عهد ناصری — تا جایی که حول موضوع مرکزی پرتره‌ها و در حد امکانات این پژوهش قابل حصول بوده‌اند — حین تفسیر به جای آن که به جنبه‌های عمومی و مشترک‌شان فروکاهیده شوند، به وجوه شاخص و معنابخشی تحویل گردند که از منظر مسئله این پژوهش، یعنی معنای سیاسی تصاویر و دلالت‌گر بودن هنر در بازنمایی قدرت، آن‌ها را حین خوانش تاریخ یک دوران خاص در منظومه‌ای از روابط متقابل معنی‌دار قرار دهد.

### ظهور پرتره‌ها

پس از کاغذ/اخبار نخستین نشریه فارسی‌زبانی که در ایران چاپ شد روزنامه‌چهارم اخبار دارالخلافته طهران در عهد ناصرالدین شاه قاجار بود (۱۲۶۷ق). این نشریه از شماره دوم به روزنامه وقایع اتفاقیه تغییر نام داد و صرف‌نظر از طرح «سرلوحه» اش — که بیان‌های متفاوتی از نشان رسمی دولت یعنی علامت شیر و خورشید را در بر داشت — تا مدت‌ها فاقد تصویر بود. نخستین تغییر پُراهمیت در این خصوص، در نمره ۴۷۰ روزنامه رخ داد که نوع ترسیم نشان شیر و خورشید در آن به طرز آشکار عوض شد، من جمله دارای عمق‌نمایی و پرداخت سایه‌روشن گردید. بلافاصله پس از این در نمره ۴۷۱ که استثنائاً با نام روزنامه وقایع منتشر شده بود، دو تصویر دیگر در روزنامه ظاهر شدند: یکی صحنه شکار توسط شاه و دیگری ذیل عنوان «وقایع و اخبار عراق» سرنگون شدن و جان به در بردن یک طفل «از دریچه‌ای که زیاده از سی ذرع ارتفاع داشته» را حین مراسم تعزیه در روستایی نشان می‌داد.<sup>۱۳</sup> نام نشریه از نمره بعد بار دیگر تغییر کرد و به روزنامه دولت علیّه ایران موسوم گشت که از همان ابتدا مصور بود و تصاویر پُرشماری در آن به چاپ رسید؛ در میان آن‌ها فراوانی غالب با اختلاف بسیار به پرتره دولت‌مردان قاجار اختصاص یافت: انبوه تصاویر نیم‌تنه روبه‌رو از چهره‌های ظریف و اثیری که پرداختی فوق‌العاده از جزئیات کلاه و لباس و نشان، و نیز شیوه‌های آرایش مو و ریش و سیل افراد را در بر داشت؛ مهم‌تر آن که صورت‌ها را به طرز نشان می‌داد که گویی دریچه‌ای به تشخیص فردی هر یک گشوده باشد [تصویر ۱] — اگرچه تاریخ‌نگاری‌های رایج غالباً روزنامه وقایع اتفاقیه و روزنامه دولت علیّه ایران را به دلیل اهمیت‌شان تحت سرفصل‌های جداگانه قرار می‌دهند، اما باید بر این موضوع درنگی کرد که آن‌ها در واقع یکی بودند و در پی هم نمره شدند؛ در این صورت شاید بتوان گفت اهمیت تصویر در آن هنگام چنان بود که روزنامه رسمی دولت نام‌وسامان جدید خود را ذیل فرآیندی از مصور شدن باز یافت که اساساً به چهره

دولت‌مردان معطوف بود.

فن عکاسی به شیوهٔ داگرتوتایپ از دوران محمدشاه به ایران راه یافته بود و تا زمان مصور شدن روزنامهٔ دولتی شیوه‌های جدیدتر عکاسی — یعنی کالوتایپ و کلودیون<sup>۱۴</sup> — نیز در دربار آزموده شده بود.<sup>۱۵</sup> در دوران قاجار تکنیک چاپ سُربی با حروف فارسی نیز از اواخر قرن ۱۸م در استانبول و کلکته در دسترس بود؛ از زمان عباس میرزا هم نخست در تبریز و سپس در تهران و بعد در اصفهان ماشین‌های چاپ سُربی وجود داشت.<sup>۱۶</sup> با وجود این، تکنیک مصورسازی و چاپ روزنامه در این زمان مستقیماً بر هیچ‌یک از این دو رسانه — یعنی عکاسی و چاپ سُربی — متکی نبود؛ بلکه با یک

۱۴. تلاش گسترده برای برداشت عکس در اروپا در دههٔ ۱۸۳۰م/۱۲۵۴ق اوج گرفت و در اواخر همان دهه به اعلان تقریباً هم‌زمان شیوه‌های داگرتوتایپ (در فرانسه) و تالبوتایپ (در انگلستان) منجر شد. اولی چاپ تصویر مثبت و بیکه روی صفحهٔ مسی نقره‌اندود و دومی چاپ تصویر منفی اصلی روی کاغذ آغشته به مواد مخصوص و ایجاد مجموعه‌ای از تصاویر مثبت دیگر به کمک آن بود. داگرتوتایپ به واسطهٔ دقت فوق‌العاده‌اش در ثبت جزئیات و نیز جذابیت ویژه‌ای که از تشکیل تصویر روی فلز براق برمی‌خاست، حدوداً برای یک دهه مسلط بود؛ اما طی این فاصله تالبوتایپ که دیگر کالوتایپ خوانده می‌شد بهبود یافت و به‌واسطهٔ امکاناتی که در تکثیر تصاویر ایجاد می‌کرد، از ۱۸۵۰م/۱۲۶۶ق بر داگرتوتایپ فائق آمد. توسعهٔ عکس‌برداری به روش کلودیون نیز که ثبت تصویر منفی اصلی روی شیشهٔ آغشته به مواد در دو حالت تر یا خشک بود، از ۱۸۴۹م آغاز شد و در ۱۸۵۵م/۱۲۷۱ق در اکثر عکاسخانه‌های تجاری اروپا و آمریکا رایج بود. طی این دوران دغدغهٔ ثبت تصویر اهمیتی فراملی داشت. برای بحث دقیق‌تر در تاریخ جهانی عکاسی نک:

Robert Hirsch, *Seizing the Light, A Social History of Photography*, 2nd Edition (USA: McGraw-Hill, 2008).

۱۵. موسیو ریشار و احتمالاً شاهزاده ملک‌قاسم‌میرزا (هر دو با روش داگرتوتایپ در دههٔ ۱۲۶۰ق)، اگوست کرشیش (بین ۱۲۶۸ تا ۱۲۷۶ق)، مجموعه‌ای از مستشاران ایتالیایی (بین ۱۲۶۵ تا ۱۲۷۹ق) و فرانسوی (بین سال‌های ۱۲۷۴ تا ۱۲۷۷ق)، همچنین موسیو کارلیان (معلم عکاسی شاه) و نیز خود ناصرالدین‌شاه (هر دو از ۱۲۷۵ق) پیش از این در ایران عکاسی کرده بودند و بخش عمده‌ای از کارشان پرترننگاری بود. برای تاریخ عکاسی در ایران نک: دانا استاین، *سرآغاز عکاسی در ایران*، ترجمهٔ ابراهیم هاشمی (تهران: اسپرک، ۱۳۶۸)؛ شهریار عدل و یحیی ذکا، «آغاز عکاسی در ایران و نخستین عکس‌ها»، ترجمهٔ پروین شیبانی، *ایران‌نامه* (زمستان ۱۳۶۸)؛ ص ۷۰-۸۰؛ ایرج افشار، *گنجینهٔ عکس‌های ایران*، همراه تاریخچهٔ ورود عکاسی به ایران (تهران: نشر فرهنگ ایران، ۱۳۷۱)؛ یحیی ذکا، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، ویراستهٔ کریم امامی (تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶)؛ و نیز گزارشی خلاصه‌وومفید در پتر تاسک و محمد ستاری، *سیر تحول عکاسی*، ترجمهٔ محمد ستاری (تهران: سمت، ۱۳۷۷). همچنین به‌منظور عطف توجه به دلالت‌های سیاسی موضوع نک: رضا شیخ، «هویت ملی و عکس‌های انقلاب مشروطه»، در *انقلاب مشروطه ایران*، توسط هوشنگ شهبابی و ونسا مارتین، ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی ولیلایی (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، ۱۳۹۳)، ص ۴۲۳-۴۱۱؛ نیز:

Reza Sheykh, "The Rise Of The Kingly Citizen," in *Portrait Photographs from Isfahan, Faces in Transition 1920-1950*, ed. Parisa Damandan (London: Saqi, 2004), pp. 231-54.

۱۶. برای تاریخ چاپ در ایران نک: شهلا بابازاده، *تاریخ چاپ در ایران* (تهران: طهوری، ۱۳۷۸)؛ حسین گلپایگانی، *تاریخ چاپ و چاپخانه در ایران*، ۱۰۵۰ قمری تا ۱۳۲۰ شمسی (تهران: نشر گلشن، ۱۳۷۸)؛ و نیز روایتی خلاصه‌وومفید در ویلم فلور، «تاریخچهٔ مختصر چاپ در ایران»، در *چاپ سنگی فارسی از نگاه شرق‌شناسان*، هشت مقاله دربارهٔ تاریخچهٔ چاپ سنگی فارسی. توسط اولمپیدا شگلا و دیگران، ترجمهٔ شهروز مهاجر (تهران: پیکره، ۱۳۹۱)، ص ۳۴-۲۱.

صناعت جدید دیگر پیوند داشت: چاپ سنگی، که با سلايق و شیوه‌های استنساخ و تصویرپردازی بومی — یعنی خطاطی و نقاشی — هماهنگ‌تر بود.<sup>۱۷</sup>

در جریان این تغییر و تبدیل، نقش میرزا ابوالحسن خان غفاری (بعدها: صنیع الملک) شاخص بود.<sup>۱۸</sup> وی که پیش از این سِمَت نقاش‌باشی دربار محمدشاه را داشت<sup>۱۹</sup> و نیز مدتی معلم مخصوص ناصرالدین‌شاه در امر نقاشی بود، «لیاقت و قابلیت خود را در حضور مه‌رظهور همایون به درجه شهود و وضوح رسانده، خاصه در باسَمه تصویر<sup>۲۰</sup> که از جمله فنون مَعْظمه و امور مَعْضله» بود مهارت کامل داشت، لذا از سوی دربار مسئول چاپ و انتشار تنها روزنامه رسمی ایران شد؛ با این چشم‌داشت روشن که «به اقتضای موقع در هر روزنامه چند مجلس تصویر چاپ شود.»<sup>۲۱</sup>

ابوالحسن غفاری در سال‌های پایانی سلطنت محمدشاه برای تحصیل نقاشی به ایتالیا رفته بود. تاریخ سفر او را یحیی ذکاء از ۱۲۶۳ تا ۱۲۶۶ ق برآورد کرده؛<sup>۲۲</sup> با این حساب او حدوداً دو سال پس از تاج‌گذاری ناصرالدین‌شاه و تقریباً یک دهه پیش از عهده‌دار شدن مسئولیت چاپ روزنامه از

۱۷. برخلاف گراورهای برجسته (روی چوب) یا فرورفته (روی فلز) که برای چاپ تصویر در شیوه حروفی به کار می‌رفت، چاپ سنگی تکنیکی مسطح بود. در این شیوه طرح روی لوح سنگی «حک» نمی‌شد، بلکه به وسیله مداد، مرکب یا کاغذهای چرب مخصوص «نقاشی» می‌شد. طی فرآیندی، چربی با سنگ واکنش می‌داد و جوهر در فعل و انفعالی فیزیکی-شیمیایی، از آن قسمت‌های لوح که با آب تر بود می‌گریخت و جذب بخش‌هایی می‌شد که به‌واسطه طرح نقوش چرب گشته بود؛ به این وسیله امکان چاپ نوشتار، جدول، تصویر و بیان سایه‌روشن فراهم می‌آمد. ماشین چاپ سُرپی تقریباً سیصد سال پیش از ابداع چاپ سنگی در اروپا ساخته شد و آشنایی با چاپ سُرپی در ایران نیز به لحاظ زمانی بر آشنایی با چاپ سنگی مقدم بود؛ با این همه چاپ سنگی به دلیل انعطاف‌پذیری فوق‌العاده‌اش در اوایل دهه ۱۲۷۰ ق چنان مورد استقبال قرار گرفت که چاپ سُرپی را تقریباً برای دو دهه از دور خارج کرد. برای آشنایی با تکنیک چاپ سنگی نک: همایون سلیمی، لیتوگرافی (چاپ سنگی) (تهران: انتشارات چارسوی هنر، ۱۳۸۸). درباره تاریخ چاپ سنگی در ایران نک: اولریش مارزلف، تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی، ترجمه شهروز مهاجر (تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، ۱۳۹۰)؛ اولمپادا شگلاو و دیگران، چاپ سنگی فارسی از نگاه شرق‌شناسان، هشت مقاله درباره تاریخچه چاپ سنگی فارسی، ترجمه شهروز مهاجر (تهران: پیکره، ۱۳۹۱).

۱۸. در مورد ابوالحسن غفاری نک: یحیی ذکاء، زندگی و آثار استاد صنیع الملک، ابوالحسن غفاری (۸۳-۱۲۲۹ ق)، ویراسته سیروس پرهام (تهران: مرکز نشر دانشگاهی و سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۸۲).

۱۹. در مورد نقاش‌باشی‌گری در دوران قاجار نک: ویلم فلور، «نقاشی و نقاشان عصر قاجار»، در نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه، توسط فلور و دیگران، ترجمه یعقوب آژند (تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی، ۱۳۸۱)، ۱۲-۱۰؛ مریم اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دوره قاجار»، در نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه، توسط فلور و دیگران، ترجمه یعقوب آژند (تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی، ۱۳۸۱)، ۱۰۳-۹۷.

۲۰. یعنی: چاپ تصویر.

۲۱. روزنامه دولت عالیّه ایران، ش ۴۷۲، ۱۲۷۷ ق. تقریباً شش سال پیش از این در نمره ۲۰۹ روزنامه وقایع اتفاقیه، خبری مبنی بر میزان فروش فوق‌العاده «روزنامه‌های تصویردار» یا «شکل‌دار» لندن درج شده بود نک: زنگی‌آبادی، اخبار عکاسی در عهد ناصری، ص ۲۶. با حساب این، دولت از مدتی پیش بر اهمیت و قدرت روزنامه‌های مصور واقف بود.

۲۲. ذکاء، زندگی و آثار استاد صنیع الملک، ابوالحسن غفاری (۸۳-۱۲۲۹ ق)، ص ۲۶-۲۵.

سفر بازگشته و در ایران به فعالیت مشغول بود. آن چه از احوال او معلوم است این که پیش از سفر تمثال‌هایی تراز اول از شاه، ولیعهد، و سایر شاهزادگان و صاحب‌منصبان دربار کشیده بود و پس از بازگشت نیز به‌جز نقاشی چهره بزرگان، کار مصورسازی نسخه خطی هزار و یک شب (۳۶۰۰ مجلس در ۱۱۳۴ صفحه نقاشی) را در مجمع‌الصنایع ناصری، و نیز انجام پرده‌های بزرگ رنگ‌روغن در عمارت باغ نظامیه (انبوهی از تصاویر دیواری تمام‌قد از شاه و رجال و اعیان و سیاست‌مداران خارجی) را سرپرستی کرده بود.<sup>۲۳</sup> به این ترتیب او در هنگام تصدی کار روزنامه، هم با اقتضائات سیاسی نقاش‌باشی‌گری دربار، هم با انجام پروژه‌های بزرگ تصویر سلطنتی، و هم با تکنیک‌های نوین نقاشی و چاپ در اروپا آشنا بود؛ در نتیجه در کم‌تر از یک سال، هنگامی که می‌شد گفت «چاپ تصویر را در این دولت متداول ساخت»، از شاه فرمان لقب گرفت.<sup>۲۴</sup>

چنان که از نقاش‌باشی‌های دربار در دوران فتحعلی‌شاه و محمدشاه اطلاع در دست است، آن‌ها طراحانی چیره‌دست و در عین حال پیشه‌ورانی «ذوفنون» بودند که «زبان تصویری سلطنتی» را در رسانه‌های گوناگون یکپارچه می‌کردند و «نوعی انسجام کلی در تصاویر سلطنتی» پدید می‌آوردند.<sup>۲۵</sup> به این ترتیب حیطة فعالیت آن‌ها تنها به کاغذ و بوم و پرده محدود نبود، بلکه گاه لازم می‌شد سرپرستی اصناف گوناگون چون «معماران، مهندسان، میناکاران، نجاران، حجاران، فخران، شیشه‌بران، حدادان، سرایداران، باغبانان، مقنّیان و شمّاعان» را نیز عهده‌دار باشند.<sup>۲۶</sup> واگذاری مسئولیت چاپ روزنامه دولتی به میرزا ابوالحسن را نیز در همین امتداد باید فهمید؛ به‌خصوص که گماشتن او به این کار به فاصله یک سال با دگرگونی بنیادین نهاد نقاشخانه سلطنتی همراه شد که از همان دوران فتحعلی‌شاه فراتر از تهیه چند برگ کاغذ تصویردار، در واقع مرجع طراحی تصاویر همایونی در سطحی کلان بود —<sup>۲۷</sup> این موضوع در روزنامه چنین منعکس شد:

نقاش‌باشی خاصه کارخانه باسمة تصویر و نقاشخانه دولتی ترتیب داده [...] به‌طوری که هر کس طالب آموختن این صنعت باشد به‌هیچ‌وجه نقصی در اسباب تحصیل‌اش نباشد [...] و همچنین [...]

۲۳. ذکاء، زندگی و آثار استاد صنایع الملک، ابوالحسن غفاری (۸۳-۱۲۲۹ق)، ص ۴۷-۲۰.

۲۴. روزنامه دولت علیّه ایران، ش ۴۹۱، ۱۲۷۷ق.

۲۵. فلور، «نقاشی و نقاشان عصر قاجار»، ص ۱۱؛ اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دوره قاجار»، ص ۹۵-۹۴.

۲۶. نک: «فرمان محمدشاه برای معمارباشی دربار»، راهنمای کتاب، سال ۱۷، ش ۳-۱ (فروردین تا خرداد ۱۳۵۳): ص ۱۸۰-۱۷۹.

۲۷. در مورد نهاد نقاشخانه سلطنتی نک: فلور، «نقاشی و نقاشان عصر قاجار»، ص ۱۵-۱۳؛ اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دوره قاجار»، ص ۱۰۴-۱۰۳.

همه‌روزه تصاویر مختلفی از کارخانه بیرون آید و این صنایع را رواج کامل بدهد [...] به‌علاوه خدمت طبع روزنامه‌جات و احکامات دولتی، طبع باسمة تصاویر را چنان ممتاز نموده است که هر کس طالب چاپ نمودن شبیه خود یا مجلسی باشد، به‌فاصله چند روز یک‌هزار صورت او در کاغذهای ضخیم طبع می‌گردد [...] و این اول نقاشخانه و کارخانه باسمة تصویر است که در دولت ایران حسب‌الامر معمول و متداول می‌گردد به‌طور—طرز فرنگستان.<sup>۲۸</sup>

شاید بتوان گفت که ذیل این فرمان حوزه عمل نقاش‌باشی و نهاد نقاشخانه سلطنتی، رفته‌رفته از سطح پرده‌های یکه نقاشی و دیوارهای عمارات سلطنتی — چنان که به‌خصوص در دوران فتحعلی‌شاه رایج بود — به سطح برکه‌های متکثر روزنامه منتقل می‌شد و ذیل این رسانه نو معنایی تازه می‌یافت. به این تعبیر مصور گشتن روزنامه رسمی و ظهور پرتره واقع‌نمای رجال در آن، تنها اعمال سلیقه یا ابداع یک نقاش مستعد نبود؛ حضور خود این نقاش در این لحظه تاریخی مشخص محصول سنتی از ارادت قدرت به تمثال، جریانی از تجارب حرفه‌ای مرتبط با تصویر در دربار، سفری دشوار برای تحصیل به فرنگستان، چیرگی بر تکنیک‌های جدید تصویربرداری و نیز ادغام آن‌ها در شیوه‌های قدیم، همچنین بروز تحولی ساختاری در یک نهاد حکومتی از پیش مستقر بود — این‌ها را نمی‌شد صرفاً به اقبال یا اراده یک فرد فروکاست؛ این امر بی‌شک از بروز دگردیسی‌هایی طولانی‌مدت نشان داشت که نوع جدیدی از انسجام را در تصاویر سلطنتی طلب می‌کرد.

از پایان کار صنایع‌الملک اطلاع دقیقی در دست نیست. اُفت کیفیت بصری روزنامه و وقوع برخی بی‌نظمی‌ها از سال ۱۲۸۲ق، احتمال بیماری، دلگیری یا مغضوب شدن وی و در هر صورت عدم دخالت‌اش در کار را مطرح می‌کند؛<sup>۲۹</sup> اما در همین حین اعلانی در دست است که از دستور شاه برای توسعه کار چاپ روزنامه خبر می‌دهد، به این نحو که در راستای «انتظام امور دولتی» به جای یکی چهار روزنامه در دارالخلافه منتشر گردد: «اول، روزنامه دولتی بدون تصویر؛ دوم، روزنامه دولتی مصور؛ سیم، روزنامه ملتی [...]؛ چهارم، روزنامه علمی» و این که برای این امر مقرر است

۲۸. روزنامه دولت علیه ایران، ش ۵۱۸، ۱۲۷۸ق.

۲۹. ذکاء، زندگی و آثار استاد صنایع الملک، ابوالحسن غفاری (۸۳-۱۲۲۹ق)، ص ۵۳-۵۲. مریم اختیار پس از برشمردن اهمیت و قدرت نقاش‌باشی‌گری، به خطرناک بودن آن نیز اشاره کرده: نک: اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دوره قاجار»، ص ۱۰۷.

۳۰. روزنامه ملتی که در برخی شماره‌ها «روزنامه ملت سنیه ایران» خوانده شد، قرار بود «به‌طور آزاد» منتشر شود، به این معنی که افراد عادی و غیروابسته به حکومت، به بیان بهتر افراد ملت بتوانند در آن بنویسند؛ با این همه مسئله آزاد بودن این روزنامه به معنای غیردولتی بودن آن نبود و این هدف نیز در عمل حاصل نشد. در این مورد نک: ناصرالدین پروین، تاریخ روزنامه‌نگاری ایرانیان و دیگر پارسی‌زبانان (پیدایش)، ج ۱ (تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۷)، ص ۱۴۹.

«میرزا ابوالحسن خان صنیع‌الملک از طرف وزارت علوم نایب باشد.»<sup>۳۱</sup> ذکاء تاریخ مرگ صنیع‌الملک را اواخر شوال یا اوائل ذیقعدۀ ۱۲۸۳ق ذکر کرده؛ با این حساب او تنها چند ماه بعد از صدور این فرمان از دنیا رفته و ردّی از حضورش در روزنامه‌های چهارگانه در دست نیست.

چاپ نقاشی در این هنگام عملی دشوار و انتشار منظم و پی‌درپی روزنامه در نظر دولت امری ضروری بود. به این ترتیب جدا کردن روزنامۀ دولتی مصور از روزنامۀ دولتی بدون تصویر، ممکن است تمهیدی عملیاتی دانسته شود تا انتشار اخبار رسمی و مطالب جدی به‌طریقی از گرو تکلفات فن تصویرسازی — که احتمالاً در غیاب نقاش دشوارتر هم شده بود — خارج گردد؛ به ویژه آن که فقط سه مورد از چهار دستۀ مذکور در عمل منتشر شد و اثری از روزنامۀ مصور دولتی به‌طور مستقل در دست نیست. با این حساب باید پذیرفت با عرضۀ تقسیم‌بندی چهارگانه، مصورسازی روزنامه برای مدتی نسبتاً طولانی متروک ماند و در عوض گسترش کار و انتظام‌بخشی آن به مشغولیت اصلی حکومت در امر چاپ روزنامه بدل شد — علی‌رغم این قابل برداشت است که موضوع همچنان دلالتی ضمنی بر جایگاه تصویرپردازی از منظر دولت در خود نهفته داشته باشد: بر تصاویر چاپ سنگی روزنامه و نقاش‌باشی قدیمی دربار هرچه گذشته باشد، این موضوع حائز اهمیتی ویژه است که در آن هنگام دسته‌بندی چهارگانه‌ای برای روزنامه عرضه شد که یک بندش به تصویر اختصاص داشت. به این ترتیب با وجود دشواری‌های تکنیکی و احساس نیاز به توسعه و نظم‌و-ترتیب کار چاپ، تصویر که از امور مَعْضله بود در بیان رسمی همچنان بخشی جدایی‌ناپذیر از کار روزنامه تلقی گشت و کار انتشار روزنامۀ مصور اگرچه در عمل معوق ماند، در آغاز این دوره فترت از برنامه آرمانی حکومت در حوزه انطباعات کنار گذاشته نشد.

پس از چندی ناصرالدین‌شاه بار دیگر تصمیم گرفت «عمل مطبوعات دولت عَلَیْه عموماً و عمل روزنامه‌جات مخصوصاً [...] در تحت قاعده منضبط گردد.» به این منظور دارالطباعة کُلّ ممالک محروسه تأسیس و محمدحسن خان صنیع‌الدوله (بعدها: اعتمادالسلطنه) به ریاست آن منصوب و مأمور شد «در عوض هفته‌ای یک روزنامه [...]، هفته‌ای سه روزنامه که ماهی دوازده نمره باشد منتشر سازد؛» اسم روزنامه نیز «بر حسب امر ملوکانه تغییر کرد، روزنامۀ دولتی و علمی و ملت‌ی که سابق بود مبدل به یک روزنامه شد موسوم به *ایران*».<sup>۳۲</sup> این نام نیز در سال‌های بعد به دفعات تغییر یافت اما انتشار روزنامۀ دولتی از آن پس تا واپسین سال‌های سلطنت ناصرالدین‌شاه تقریباً

۳۱. روزنامۀ دولت عَلَیْه ایران، ش ۵۹۱، ۱۲۸۳ق.

۳۲. روزنامۀ ایران، ش ۱، ۱۲۸۸ق.



با روالی ثابت و نسبتاً منظم پی گرفته شد. در این فاصله جایگاه روزنامه در میان ایرانیان بیشتر شناخته شد و تعداد بیشتری از آنان بر ماهیت و قدرت آن واقف گشتند. دولت نیز در چاپ و انتشار روزنامه و به کارگیری اش در راستای اهداف خود کارآزموده‌تر شد. به این ترتیب از یک سو وضعیت روزنامه‌های دولتی از نظر فن چاپ و صفحه‌آرایی، همچنین مدیریت و سازمان‌دهی انتشار بهبود یافت و از سوی دیگر انحصار دولت بر امر چاپ روزنامه و محتوای روزنامه‌های رسمی به تدریج به محل دعوی و موضوع انتقاد ترقی‌خواهان در داخل و خارج کشور بدل شد.<sup>۳۳</sup> در چنین شرایطی دارالطباعة سرانجام در سال ۱۳۰۰ق از طریق انتشار روزنامه سَرَف که قرار بود «اقلاً ماهی یک نمره طبع شود و مخصوص باشد به رسم صُورِ اعظم این مملکت و اگر موقع مقتضی شد شبیه اعیان ممالک دیگر» دوباره به موضوع روزنامه مصور که «به واسطه بعضی عوایق متروک» شده بود، بازگشت.<sup>۳۴</sup>

## گرفتن شکل

تا زمان انتشار سَرَف فن عکاسی تجربه بومی تصویر را به کلی دگرگون کرده بود؛ ظاهراً از همان دوره محمدشاه عکاسی شعبه‌ای از نقاشی تلقی می‌شد. اعتضادالسلطنه در «گفتار در ذکر بعضی از صنایع غریبه و بدایع عجیبه» آن دوران، (به احتمال زیاد) حین شرح عکاسی نوشت: «عمل کشف که نوعی از نقاشی است از جمله اختراعات این زمان است.»<sup>۳۵</sup> حدوداً ده سال بعد در ۱۲۶۸ق نخستین اشاره به عکس‌برداری در روزنامه وقایع‌تفاقیه نیز چنین نگارش یافت که «چند سال پیش

۳۳. برای اطلاع از انتقادات ترقی‌خواهان نسبت به محتوای روزنامه‌های دولتی در این دوران نک: پروین، تاریخ روزنامه‌نگاری ایرانیان و دیگر پارسی‌زبانان (جلد اول: پیدایش)، ص ۲۲۴-۲۲۱. همچنین به‌عنوان نمونه‌ای از اشارات فرنگیان به موضوع نک: مادام کارلا سرنه، سفرنامه مادام کارلا سرنه، آدم‌ها و آئین‌ها در ایران، ترجمه علی‌اصغر سعیدی (تهران: کتابفروشی زوّار، ۱۳۶۲)، ص ۱۵۸-۱۵۷.

۳۴. سَرَف، ش ۱، ۱۳۰۰ق. سَرَف از این زمان تا ۱۳۰۹ق منتشر شد. اعتضادالسلطنه در نخستین شماره در مورد این روزنامه نوشت: «از آن‌جا که مخصوص نگارش شرح حال بزرگان عالم است آن را موسوم به سَرَف می‌نماییم، رجای واثق آن که مطبوع و مقبول رجال دولت علیّه و دانشمندان مملکت گردد.» همان. وی بعدها «ایجاد جریده مصوره» را در کنار مواردی چون «ترویج و تعلیم علوم» و «تشکیل مصلحت‌خانه» در فهرست «آثار روحانیته و مآثر معنویه و حقایق تمدنیّه» دوران پادشاهی ناصرالدین‌شاه برشمرد؛ نک: محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه، چهل سال تاریخ ایران در دوره پادشاهی ناصرالدین‌شاه (المآثر و الآثار)، ویراسته ایرج افشار و حسین محبوبی اردکانی (تهران: اساطیر، ۱۳۷۴)، ج ۱، ص ۱۴۶.

۳۵. علیقلی میرزا اعتضادالسلطنه، اکسیرالتواریخ، تاریخ قاجاریه از آغاز تا ۱۲۵۹ق، ویراسته جمشید کیانفر (تهران: ویسمن، ۱۳۷۰)،

شخصی در مملکت فرانسه طرح گرفتنِ شکل اختراع کرده.<sup>۳۶</sup> در واقع از همان هنگام گاه با تکیه بر متون نمی‌شد مطمئن بود اشاره به یک تصویر به‌خصوص، به نقاشی مربوط است یا به عکس.<sup>۳۷</sup> یک آگهی فروش در روزنامه وقایع اتفاقیه در ۱۲۷۴ق به «دستگاه [...] صورت‌کشی بسیار خوب برای سفر و حضر» اشاره داشت که با آن «هم شکل آدم و هم تصویر عمارت و شهر گرفته می‌شود که او را پوتوگرافیک می‌نامند؛» نیز از «یک دست صورت‌کشی بر روی تنکا»<sup>۳۸</sup> یاد کرده بود که «نقش گرفته می‌شود و او دیگروتایپ است.»<sup>۳۹</sup> همین طرز بیان تا مدت‌ها در خصوص تکنیک‌های جدید ایجاد تصویر جریان داشت؛ به‌عنوان مثال ساخت و کاربست نوعی دستگاه پروژکتور قوی در «ینگی‌دنیا» در متن خبر روزنامه اطلاع در ۱۳۱۲ق در قالب «احداث نقوش و آثار بر حسب میل در صفحات ابر آسمان» مندرج شد.<sup>۴۰</sup> این نحوه نگارش و نوع مضامین از یک سویه ماجرا حکایت دارد: جذب شدن فن عکاسی در تجربه بومی تصویر که از پیش بر فهمی از نقاشی استوار بود؛ اما در همین حین، این صنعت جریانی مستقل از توسعه را نیز از سر می‌گذراند: در ۱۲۷۹ق «ادویه‌جات و جوهریات» عکاسی در داخل کشور تأمین و توزیع شد به‌طوری که دیگر «احتیاج به آوردن از خارج» نبود؛<sup>۴۱</sup> در ۱۲۸۰ق برای نخستین بار کسی از خادمین شاه (آقا رضا، بعدها اقبال‌السلطنه) «به اعطای لقب عکاس‌باشی سرافراز و مَباهی گردید؛»<sup>۴۲</sup> و در ۱۲۸۵ق خبر گشایش نخستین عکاسخانه عمومی در خیابان جباخانه در روزنامه دولتی درج شد که آگهی آن شامل جزئیات دقیقی از قیمت دوازده عدد عکس بزرگ یا کوچک و زیادت‌تر از آن برای عموم مردم بود.<sup>۴۳</sup> بدین‌سان عکاسی که نخست ذیل تجربه تصویرگری بومی و به‌واسطه نقاشی فهمیده شده بود، رفته‌رفته معنای آن را به کلی دیگرگون کرد. مریم اختیار به این نکته اشاره کرده است که «نقاشی‌های ایران

۳۶. زنگی‌آبادی، اخبار عکاسی در عهد ناصری، ص ۱۹.

۳۷. مثلاً روزنامه وقایع اتفاقیه در ۱۲۷۰ق گزارش داد که «در روز عید [...] فرمانفرمای مملکت خراسان در دیوانخانه بزرگ انعقاد سلام عام داده و پرده تصویر همایون اعلیحضرت پادشاهی را در بالای سر نواب معزی‌الیه قرار داده، مقرب‌الخاقان میرزا فضل‌الله وزیرنظام و سایر خوانین و صاحب‌منصبان [...] در سلام مزبور حضور به‌هم‌رسانده.» همان، ص ۲۴. نه در رجوع مستقیم به متن، بلکه تنها ذیل فرآیندی از استدلال (مثلاً از روی کمیابی و ابعاد کوچک عکس‌ها در آن زمان) می‌توان گفت که شاید منظور از پرده تصویر همایون، نقاشی بوده است.

۳۸. یعنی: ورق فلزی.

۳۹. همان، ص ۲۹.

۴۰. همان، ص ۱۲۱.

۴۱. همان، ص ۴۷.

۴۲. همان، ص ۴۹.

۴۳. همان، ص ۵۶-۵۵.

و دیوارنگاره‌های آن در متون اواخر سدهٔ هیجدهم و سال‌های نخستین سدهٔ نوزدهم منبع مباحث قابل رقابت با آثار نقاشان اروپایی قلمداد شده؛ و حال آن‌که اشارات بعدی، آن‌ها را در مقایسه با نقاشی‌های اروپایی پر از خطا و اشتباه دانسته.<sup>۴۴</sup> این موضوع جز به واسطهٔ گسترش صنعت عکس که برداشت تصویر با دقتی بی‌نظیر را موجب می‌شد رخ دادنی نبود. به تعبیر آگ گرابار طی این دوران عکاسی «توقع مردم را در چگونگی به تصویر درآمدن اشیاء و روش‌های بازنمودن آن‌ها تا حد زیادی تغییر داد.»<sup>۴۵</sup> در این مورد رجوع به متنی از فرصت شیرازی راهگشاست؛ او که خود در نقاشی نیز دست داشت، در انتهای سلطنت ناصرالدین‌شاه تصویری از آن به دست داد که تأثر شدیدش از عکاسی را آشکار می‌کرد:

علم نقاشی (یعنی آن‌که از روی برهان است) از تمام علوم در صنایع مشکل‌تر [...] خواهد بود چون اگر در یکی از صنعت‌های معموله نقصی [...] به هم رسد، همه‌کس ملتفت نشود [...]؛ اما در عمل نقاشی و نقشه‌کشی اگر مثلاً در صورتی یا درخت و عمارتی که البته در خارج مابجذاء<sup>۴۶</sup> دارد اندک اختلافی پیدا شود، همه‌کس از خواص و عوام آن خلاف را فهمد و دریابد که مطابق با اصل نیست و عمل بی‌فایده خواهد بود. این است که می‌بینید تمام فنون در عالم به مرور دهور تغییر می‌پذیرد و حتی [...] با این‌که خطاطی [...] از همهٔ فنون مشکل‌تر، همچنین عالی‌تر است [...] به واسطهٔ این‌که خط مابجذاء ندارد، در هر دوری طوری بروز می‌کند و خطی تازه وضع می‌شود؛ به‌خلاف نقاشی از روی برهان که از اول عالم تا آخر همیشه بر یک قانون بوده و خواهد بود. (خلاصه) [...] همه‌کس را نقاش نتوان خواند، حتی نقاشی که خوب نقطه و پردازکاری کند و رنگ را لطیف به کار ببرد ولی از روی برهان عمل ننماید، آن هم نقاش نیست.<sup>۴۷</sup>

در جریان شکل‌گیری چنین مفهومی از «برهان» در تصویرپردازی، در ۱۳۰۰ ق اهمیت موضوع در کار چاپ بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت؛ در این هنگام روزنامهٔ اطلاع از تکمیل صنعت «انطباع صورت [...] به‌طور لیتوگرافی» به دست آقامیرزا عبدالمطلب نقاشباشی اصفهانی نوشت که «در ممالک محروسه اگرچه قریب چهل سال است که [...] معمول و متداول می‌باشد [...] باز به

۴۴. اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دورهٔ قاجار»، ص ۱۱۲.

۴۵. آگ گرابار، «تاملی در هنر قاجاری و اهمیت آن»، ترجمهٔ ولی‌الله کاوسی، گلستان هنر، ش ۱۴ (زمستان ۱۳۸۷): ص ۹۷.

۴۶. ما به ازاء.

۴۷. فرصت شیرازی، آثار عجم [چاپ سنگی] (بمبئی: مطبع ناصری، ۱۳۱۴ق)، ص ۵۴۷-۵۴۶.

سبب ملتفت نبودن بعضی دقایق و نکات این صنعت شریفه [...] چنان که باید و شاید نبود؛»<sup>۴۸</sup> روزنامه دانش نیز در همان سال از تکمیل «صنعت باسمة تصویر به قاعده لیتوگرافی» به دست میرزا عباس، رئیس مطبع دارالفنون سخن گفت که پیش تر «چنان که باید و شاید نکات نقاشی و دقایق آن دُرست از کار بیرون نمی آمد، و با زحمت زیاد باز مطبوع اتفاق نمی افتاد.»<sup>۴۹</sup>

روزنامه سَرَف در دهه ای منتشر می شد که چنین آغاز شده بود. نقاشی های آن را برادرزاده صنیع الملک، ابوتراب غفاری می کشید که احتمالاً شاگرد میرزا عبدالمطلب بود. او برادر بزرگ تر کمال الملک، از محصلین دارالفنون، نقاش باشی سابق ولیعهد (مظفرالدین میرزا) و در این هنگام نقاش مخصوص وزارت انطباعات بود و تصاویر سَرَف را همچنان با شیوه چاپ سنگی، اما این بار به طرز جدید و با استعانت از عکس می کشید.<sup>۵۰</sup> به تعبیر اعتمادالسلطنه چون در این هنگام «صنعت عکس به فن شبیه سازی تکمیل و تسهیلاً خدمتی سخت بزرگ نموده» بود، «جریده سَرَف را از امتیاز صُور و اشکال و اِشتمال بر تراجم رجال و خصایص دیگر» بر روزنامه های

۴۸. زنگی آبادی، اخبار عکاسی در عهد ناصری، ص ۱۱۰.

۴۹. همان، ص ۱۲۶. سعید نفیسی تنها روش های رایج چاپ تصویر را در عهد ناصری، چاپ سنگی و حکاکی گراورهای چوبی در چاپ سُربی ذکر کرده. به زعم او «صنعت گراورسازی با اصول عکاسی بر ورقه های روی» یا «زنکوگرافی» از سال ۱۳۱۵ ق در ایران رایج شد و نخستین تصاویر به این شیوه در سفرنامه های مظفرالدین شاه به چاپ رسید. نک: سعید نفیسی، «صنعت چاپ مصور در ایران»، پیام نو، سال ۲، ش ۵ (۱۳۲۵): ص ۲۶-۲۵. بر این اساس، این موضوع که معنای دقیق تحول مورد اشاره در روزنامه های اطلاع و دانش در سطح تکنیکی چه بوده است - یعنی این که صرف نظر از رواج عکاسی، بروز توقعات جدید از نقاشی، و ظهور نقاشانی چیره دست تر در شبیه کشی، دقیقاً چه چیزی در ۱۳۰۰ ق در صنعت چاپ تغییر کرده که جریان چاپ سنگی تصویر را به ادعای روزنامه ها از چهل سال گذشته متمایز می کرده است - در جریان این پژوهش معلوم نشد.

۵۰. در مورد او نک: گلبن، سرگذشت و آثار تصویرگر بزرگ، میرزا ابوتراب خان غفاری کاشانی (۱۳۰۷-۱۲۶۳ ق). برای تطبیق پرتوهای وی در روزنامه سَرَف با عکس های آن دوران نک: محمد سناری و هوشنگ سلامت، «عکاسی دوره قاجار و بومی سازی کاربردهای آن»، فرهنگ مردم، ش ۳۶-۳۵ (پاییز و زمستان ۱۳۸۹): ص ۲۲۳-۲۰۳. بررسی زمانی آثار او، مسیر ماهر شدن اش را در چاپ سنگی تصاویر مشابه عکس روشن می سازد. اگر چه اعتمادالسلطنه در روزنامه اطلاع به وضوح ذکر کرده که این فن را عبدالمطلب به وی آموخت، باید توجه کرد نمونه های مقدم تصاویر چاپ سنگی از روی عکس را نخست عمومی او صنیع الملک از عمارات دولتی (حدود ۱۲۸۰ ق) و سپس پدرش میرزا بزرگ غفاری از عمارات و نیز چهره انسان (بین ۱۲۸۳ تا ۱۲۸۶ ق) آزموده بودند؛ نک: روزنامه دولت عالیّه ایران، ش ۵۴۸، ۵۴۷، ۵۴۰، ۵۴۰ و نیز علینقی حکیم الممالک، روزنامه حکیم الممالک [چاپ سنگی] (کارخانه میرباقر طهرانی، ۱۲۸۶ ق)، [http://dlib.ical.ir/site/catalogue/531882 Accessed date: 11/9/2015]. شاید در این هنگام رقابتی بر سر تصاحب افتخار رایج کردن این فن جریان داشته؛ تأکید بیش از حد و لحن اعتمادالسلطنه در روزنامه اطلاع در ادامه خبر، به این احتمال دامن می زند: «مجدداً تصریح می کنیم که این علم را این شخص، یعنی آقا میرزا عبدالمطلب از فرنگستان بدین سامان آورده و به کسان آموخته و هر که معترف نباشد و جز این ادعا کند از ناسپاسی و مغطلّه اوست در این باب.» گلبن، سرگذشت و آثار تصویرگر بزرگ، میرزا ابوتراب خان غفاری کاشانی (۱۳۰۷-۱۲۶۳ ق)، ص ۱۰۹. ابوتراب در ۱۳۰۷ ق خودکشی کرد و تصاویر سَرَف را از نمره ۷۴ به بعد، نقاشی دیگر به نام میرزا موسی کشید.

مصور قبلی «بسی شرف و مزیت» بود.<sup>۵۱</sup> همانند روزنامه دولت علیه از مجموعه این تصاویر نیز فراوانی غالب با اختلاف بسیار به چهره دولتیان تعلق یافت: «ناصرالدین شاه قاجار، خلد الله ملکه،» نشسته روی صندلی یا سوار بر اسب، ژست گرفته مقابل نقاش یا در حال شکار؛ «نواب مستطاب اشرف آرفع اعظم، مظفرالدین میرزا، ولیعهد دولت علیه ایران،» دستی به شمشیر و دستی بر کمر بند؛ همچنین نقاشی‌های متعدد از شخصیت‌های ذی نفوذ و صاحب قدرت دوران، افرادی چون ظل السلطان، مستوفی الممالک، امین السلطان و سایرین که البته گاه چهره صاحب قدرتان فرنگی چون «اعلیحضرت ویکتوریا پادشاه انگلستان و امپراطیس هندوستان،» «اعلیحضرت قوی شوکت، الکساندر سوم، امپراطور اعظم کل ممالک روسیه» یا «جناب پرنس بیژمارک» و «جناب مستر بنژامین، وزیرمقیم ممالک متحده آمریکا» نیز در کنار آن‌ها دیده می‌شود. [تصویر ۲]

## فنون شباهت

نسب تصویرسازی از چهره‌های انسانی در ایران، در گام کوچک خود به دوران صفویه می‌رسید. در واقع از همان دوران گونه‌ای از تصویرگری رسمی و درباری در ایران حاضر بود که شبیه‌سازی چهره‌های خاص انسانی خمیرمایه اصلی آن تلقی می‌شد؛<sup>۵۲</sup> نقاشی‌های رنگ‌روغن روی پرده در مقیاس بزرگ دیواری، شاخه‌ای اساسی از این گونه تصاویر بودند. فالک موضوع را به مرادده با غرب و از آن مهم‌تر به افق و برنامه ساخت‌وساز حکومتی در دوران شاه‌عباس مربوط می‌داند: حجم عظیم عملیات ساختمانی در این هنگام، تسریع در امر تزئین را به ضرورتی گریزناپذیر در بیان شکوه پادشاهی بدل ساخت؛ در بناهای مذهبی و عمومی برای آرایش سقف و دیواره‌ها به جای کاشی معرق از کاشی هفت‌رنگ استفاده شد و پرده‌های بزرگ‌مقیاس نقاشی رنگ‌روغن نیز — که در این هنگام احتمالاً بیش از هر صنعت دیگری در ایران از مرادده با اروپا متأثر بودند — در چنین شرایطی

۵۱. اعتمادالسلطنه، چهل سال تاریخ ایران در دوره پادشاهی ناصرالدین شاه (المآثر و الآثار)، ج ۱، ص ۱۴۶.

۵۲. این تصور که گرایش به واقع‌نمایی و شبیه‌سازی صورت‌بیکرهای خاص انسانی در ایران پیش از قاجار بی‌سابقه بوده، نادرست است: نقاش نامی دوران صفوی، صادقی‌بیک افشار، «صورت‌گری» و «جانورسازی» را به عنوان بخش‌هایی از هنر نقاشی آن دوران نام برده است؛ نک: منظومه «قانون‌الصور» در محمدتقی دانش‌پژوه، «قانون‌الصور»، هنر و مردم، ش ۹۰ (فروردین ۱۳۴۹): ص ۱۷. اگرچه ربط سخن او با گرایش به واقع‌نمایی یا میل به شبیه‌سازی چهره‌های خاص از افراد انسانی قطعی نیست، اما در این مورد نمونه پرتره‌هایی واقع‌نما از نقاشان دوران صفوی در دست است؛ برای مثال نک: بحث در خصوص تصویر سفیران روس در عهد شاه عباس اول در عادل آداموا، «نگاره‌های ایرانی از سفیران روس»، در هنر و معماری صفویه، توسط شیلا کنبی، ترجمه مزدا موحد (تهران: فرهنگستان هنر موسسه متن، ۱۳۸۵)، ص ۹۹-۹۱.

و در مواجهه با همین ضرورت بر سطوح طاقت و دیوار کاخ‌های سلطنتی ظاهر شدند.<sup>۵۳</sup> این نقاشی‌ها عمدتاً چهره شاه و بزرگان یا نمایندگان دول خارجی را در حال جنگ یا برگزاری مراسم نشان می‌دادند و خود در شکل بخشیدن به فضاهای داخلی درباری به منظور برگزاری آیین‌های قدرت نقشی اساسی ایفا می‌کردند.<sup>۵۴</sup> حکومت قاجار در بازنمود اقتدارش بر همین سنت بیان بصری تکیه داشت. از همان زمان فتحعلی‌شاه، تصویرپردازی شمایل انسانی در بیان قدرت امری رایج و پُراهمیت بود.<sup>۵۵</sup> طی این دوره، چهره شاه به‌طور انفرادی یا در میان شاهزادگان و بزرگان بارها روی پرده‌های نقاشی ظاهر گشت و در مواردی با اقتباس از کتیبه‌های دوران باستان بر پیکر کوه حک شد. سر ویلیام اوزلی در این خصوص نوشت: «عکس‌های شاه<sup>۵۶</sup> در هر شهری نزد ایرانیان یافت می‌شود: بزرگ و رنگی روی کرباس یا کوچک در روی برگه‌های کاغذ؛ در روی آئینه؛ روی قلمدان یا روی پوشش جعبه‌ها.»<sup>۵۷</sup> این تصاویر به وضوح انعکاس اقتدار خاقان را در ارجاع به شاهان پیشین مدنظر داشتند و بر زمینه‌ای از آیین‌ها و کردارهای نمایشی ظهور کردند که فتحعلی‌شاه به‌منظور بازنمایی قدرت‌اش مُصرانه در بازسازی و رواج آن‌ها کوشش داشت: تعمیر و برپایی عمارات پرتزئین سلطنتی، ساخت تاج‌وتخت و اسباب مجلل پادشاهی، و برگزاری تشریفات پُر زرق‌وبرق درباری که او بعدها بدان‌ها شهرت یافت. صورت شاه و صاحب‌منصبان دولتی نیز که در عهد ناصری از روزنامه سربرآورد، امتداد همین سنت تصویرپردازی قدرت بود که در ترسیم چهره‌های انسانی تبلور

۵۳. اس. جی. فالک، شمایل‌نگاران قاجار، نقاشی‌های رنگ روغن ایران در سده‌های ۱۲ و ۱۳ هجری قمری - ۱۸ و ۱۹ میلادی، ترجمه علیرضا بهارلو (تهران: پیکره، ۱۳۹۳)، ص ۲۶-۲۷.

۵۴. این گزاره شاید دُرُست باشد که با مستثنی کردن کتیبه‌های باستانی، تصویرگری در ایران پیش از صفویه عمدتاً در مقیاس کوچک (نه لزوماً در قالب کتاب) صورت می‌گرفت و از فاصله نزدیک تجربه می‌شد.

۵۵. در خصوص نقاشی دوره قاجار نک: فالک، شمایل‌نگاران قاجار، نقاشی‌های رنگ روغن ایران در سده‌های ۱۲ و ۱۳ هجری قمری - ۱۸ و ۱۹ میلادی؛ ویلم فلور، پیتر چلکووسکی و مریم اختیار، نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه، ترجمه یعقوب آژند (تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی، ۱۳۸۱)؛ گرابار، «تأملی در هنر قاجاری و اهمیت آن؛» شاهرخ مسکوب، «درباره تاریخ نقاشی قاجار،» *ایران‌نامه* (تابستان ۱۳۷۸)؛ ص ۴۲۲-۴۰۵؛ جواد علی‌محمدی اردکانی، همگامی ادبیات و نقاشی قاجار (تهران: یساولی، ۱۳۹۲). برای دیدن مجموعه‌هایی جالب توجه از این نقاشی‌ها نک: گنجینه نقاشی‌های کاخ گلستان تهران و نیز:

S. J. Falk, ed., *Qajar Paintings, A Catalogue of 18th and 19th Century Paintings* (Tehran: Farah Pahlavi's Private Secretariat, 1971); Julian Raby, *Qajar Portraits, Figure Paintings from Nineteenth Century Persia* (London & New York: Azimuth Editions in association with Iran Heritage Foundation, distributed by I.B.Tauris Publishers, 1999).

به‌منظور عطف توجه به پیوند موضوع با قدرت نک: لیلیا س. دیبا، «تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۷۸۵-۱۸۳۴م)» *ایران‌نامه* (تابستان ۱۳۷۸)؛ ص ۴۵۲-۴۲۳.

۵۶. منظور نقاشی‌های فتحعلی‌شاه است.

۵۷. نقل در فریدون زندفر، سرگور اوزلی، *طراح عهدنامه گلستان و اولین سفیر انگلیس در دربار قاجار* (تهران: نشر آبی، ۱۳۸۶)، ص ۱۴۲.



می‌یافت و با کردارهای نمایشی دوران خود ممزوج بود. اما طرز ترسیم این نقاشی‌ها و به‌خصوص مسئله چاپ و انتشار آن‌ها در رسانه نوظهور روزنامه، از چرخشی ظریف حکایت می‌کرد که این نحوه تصویرسازی قدرت را از شیوه‌هایی که پیش از آن رایج بود متمایز می‌ساخت — ماهیت این چرخش و دگردیسی را باید با دقتی بیش‌تر شرح داد.

نخست مسئله سبک مطرح بود: نقاشی‌های دیواری قجری که از زمان فتحعلی‌شاه در ایران مرسوم بودند، رنگ‌وبویی از طبیعت‌گرایی را در شیوه بیان بروز می‌دادند؛ با این همه چهره‌نگاری ویژه‌ای از شاه و شاهزادگان ارائه می‌کردند که بیش‌تر با سنتی از تصویرپردازی انتزاعی قرابت داشت. طبیعت، اشیاء، جزئیات جامه و زیورها در بسیاری موارد واقع‌گرایانه طراحی می‌شد، اما هنگامی که کار به ترسیم آناتومی و چهره انسان می‌رسید، شیوه کار تغییر می‌یافت. در این خصوص منظور نه کشیدن صورت و پیکر واقعی افراد، که باز نمود جایگاه حقیقی آنان در عالم قدرت بود. این طرز ترسیم در تحلیل نهایی و به‌طور عمومی، خیال را بر حس و نماد را بر قرابت به واقعیت مُرَجَح می‌شمرد. نقاشی بدین ترتیب با بازنمایی دقیق جایگاه و موقعیت در جای صورت‌پیکر و فردیت، فضایی ایجاد می‌کرد که دلالت را به موضعی ورای امور محسوس، به دنیایی از نمادها و اسطوره‌ها ارتقا می‌داد. پرتزه‌های روزنامه اما از دولت عالی تا شرف، بر فاصله‌گیری از این شیوه تصویرپردازی و نوعی پافشاری رسمی بر واقع‌نمایی چهره‌ها و پیکرها از سوی دربار قاجار نشان داشتند که در آن‌ها صورت هر دولت‌مرد با ترسیم دقیق چهره انسانی او و کپی‌برداری پروسواس از خطوط ریز و جزئیات ظریف رخساره‌اش شبیه‌سازی می‌شد. شرح این دگردیسی آسان نیست. موضوع را نباید به‌سادگی سیری منفعلانه از وضعیت «چکیده‌نگاری» یا «آرمان‌گرایی» به سمت «طبیعت‌گرایی» یا «واقع‌نمایی» برشمرد که تماماً زیر فشار حاصل از گسترش سلیقه غربی رخ داد و ربطی وثیق به لحظه تاریخی وقوع خود نداشت. در این خصوص یک عامل بی‌شک مؤثر بود: گسترش فن عکاسی که در تمام جهان پدیده‌ای نوظهور، پرجاذبه و در حال گسترش تلقی می‌شد؛ چنان‌که اعتمادالسلطنه نوشت: «از وقتی که عکس ظهور یافته، به صنعت تصویر خدمتی خطیر کرده، دورنماسازی و شبیه‌کشی و وانمودن سایه‌روشن و به کار بردن قانون تناسب و سایر نکات این فن، همه از عکس تأصل یافت و تکمیل پذیرفت.»<sup>۵۸</sup> اما این گذاری غیر قابل پرسش از یک وضعیت اصیل (یا ناقص) به یک وضعیت تقلیدی (یا پیشرفته) نبود که هم‌اکنون تنها باید معنایی از انحطاط (یا ترقی) را به آن الصاق نمود. در فهم این تحول سبکی باید از ظهور و تکوین مناسبات

قدرت هم‌زاد با این ترسیمات واقع‌نما پرسید که آن فهم نمادین از فضای انتزاعی را طی چند دهه چنین با اصرار، با میل به ترسیم دقیق و عین‌به‌عین چهره‌ها و پیکره‌ها — که به طرز معکوس شکل‌گیری چنان فضایی را به کلی ناممکن می‌کرد — جایگزین ساخت [تصویر ۳].

در تصویرپردازی‌های عصر فتح‌علی‌شاه از چهره انسانی، تطابق عین‌به‌عین با واقعیت موضوع طلب نبود. شمایل افراد را غالباً با صورت‌های متقارن و هندسی، با ابروان به‌هم‌پیوسته، بدون بیان احساسی در چهره، و معمولاً در هیأت اغراق‌آمیز پیکری راست با کمری باریک ارائه می‌کردند. صاحب‌قدرتی که چهره‌اش تصویر می‌شد، میان جسم واقعی خود با شمایل ترسیم شده مشابهت جزءبه‌جزء توقع نداشت؛ کسی قرار نبود با دیدن تصویر، او را در وجه انسانی بازشناسد و احساس و اندیشه‌اش را دریابد. برعکس، این‌ها دقیقاً همان چیزی تلقی می‌گردید که در تصویرپردازی می‌بایست از نظر پوشانده می‌شد تا موضوع ترسیم، قدرت نهایی خود را ورای امور عادی بازیابد. این تصاویر اگرچه به بدن واقعی موضوع نقاشی ربط مستقیم و جزءبه‌جزء پیدا نمی‌کردند، به کلی با فنون شبیه‌سازی بیگانه نبودند. در آن‌ها قدرت از یک سو با فنونی بازنمود می‌شد که میان تصویر یک صاحب‌قدرت با سنت از پیش مستقری از بیان بصری در جستجوی نسبت بود. به تعبیر اختیار «توزیع تصویر شاه در سرتاسر مملکت و خارج، در زمانی که از ارتباطات دوربرد خبری نبود، ضرورت تولید شمار زیادی از این نقاشی‌ها» و در نتیجه نوعی نظام «مثنی‌برداری»، «تقلید» و «تکرار» را موجب می‌شد که سرمشق‌هایی را بر زبان تصاویر سلطنتی اعمال می‌کرد.<sup>۵۹</sup> به بیان دقیق‌تر صورت‌ها در انزوا و صرفاً از روی خیال طراحی نمی‌شدند؛ نقاشی در ترسیم چهره صاحب‌قدرتان، به مجموعه‌ای از تصاویر صاحب‌قدرتان دیگر تشبیه می‌جست که تصویر آن‌ها پیش‌تر ساخته شده بود. رابرت کر پورتر در نوشته‌های خود به یکی از اتاق‌های محل اقامت عباس میرزا که پرده‌هایی از «تصاویر شاهان ماضی و قهرمانی‌های آن‌ها در شکار، و موفقیت‌های شخص عباس میرزا در شکار گاهی پرمخاطره» بر دیوارهای آن نصب بود، اشاره کرده است.<sup>۶۰</sup> اوزلی نیز حدود ۱۲۲۷ق عمارتی را در اصفهان با دیوارهایی پوشیده از «پرتره‌های بسیاری از پادشاهان گذشته ایران که در اندازه‌ای طبیعی به تصویر کشیده شده» بودند، چنین توصیف کرده است:

این‌ها در مدت ده یا دوازده سال به دست هنرمندی سرشناس به نام مهرعلی [...] نقاشی شده‌اند که نه‌تنها نام خود را بر هر کدام از این تصاویر مشخص نموده، بلکه با دقت عنوان هر یک از شخصیت‌های

۵۹. اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دوره قاجار»، ص ۹۴-۹۲.

۶۰. نقل در فالک، شمایل‌نگاران قاجار، نقاشی‌های رنگ روغن ایران در سده‌های ۱۲ و ۱۳ هجری قمری، ص ۱۸ و ۱۹ میلادی، ص ۳۲.

مصور که قصد بازنمایی‌اش را داشته نیز به کار افزوده است. این مهم به تنهایی بیننده را قادر می‌سازد فریدون، انوشیروان و سایر افراد، از اسکندر کبیر [...] تا هر کدام از شاهزادگان پنجاه یا صدساله اخیر ایران را تشخیص داده و بازشناسد.<sup>۶۱</sup>

اما سوبیه دیگری نیز در کار بود که ایجاب می‌کرد تصویر صاحب‌قدرت با جسم واقعی او در نسبتی از شباهت باشد، تا خود را در متن همان سنت مورد ارجاع از زمینه برکند و تشخیص بخشد. در این خصوص می‌توان از آن‌جا حجت آورد که چهره‌ها در بسیاری موارد به طرز تمایز یافته نقاشی می‌شدند و از یکدیگر قابل بازشناسی بودند؛ اوزلی در این خصوص نوشت: «سیمای خوش و مردانه فتحعلی‌شاه از روی تصاویری که قبلاً از وی دیده بودم قابل تشخیص بود [...] حتی عکس‌هایی<sup>۶۲</sup> که ناشیانه به تصویر کشیده شده است، شباهت‌هایی را آشکار می‌سازد.»<sup>۶۳</sup> به این ترتیب تصویر افراد غالباً در پیوست و گسستی هم‌زمان با نوعی سنت بیان بصری بر پرده ظاهر می‌شد که نوآوری و تداوم را در بطن خود نهفته داشت. رابی به درستی به این نکته اشاره کرده است که فتحعلی‌شاه تصویر سلطنت خویش را ماهرانه بر ابداع نمادهایی استوار ساخت که معنای خود را از برقراری نسبت‌هایی ویژه با گذشته اخذ می‌کردند؛ او در بیان قدرت خود، عظمت و شکوه دربارش را مقابل تصاویر بی‌فروغ و غیررسمی کریم‌خان، ریش‌انبوه و پوست صاف‌اش را مقابل صورت بی‌مو و چروکیدۀ آغامحمدخان، و همچنین فرزندان پرشمارش‌اش را که شاهزادگان قاجار و ارکان حکومت تلقی می‌شدند، مقابل وضعیت افراد و اختگی شاه بنیان‌گذار، به نشانه‌های اقتدار بدل کرد.<sup>۶۴</sup> در این میان آن‌چه فاصله چهره ترسیم شده و جسم واقع انسانی را پُر می‌کرد، تونل خیالی بود که از یک سو به واسطه زودن جنبه‌های عینی و محسوس، تصویر را به زنجیره‌ای عمومی از شمایل صاحب‌قدرتان دیگر متصل می‌کرد، و از سوی دیگر با برجسته ساختن «گزینه‌ای» از همان جنبه‌ها، تصویر را در آن زنجیره خاص و متمایز می‌ساخت. از طریق همین تونل خیال بود که نقاش وجه انسانی بزرگان را آن‌گونه که جزء به جزء در عالم واقع می‌دید اساساً دگرگون می‌ساخت تا وجهی دیگر برای‌شان در عالم نقاشی پردازد؛ وجهی مثالی که به‌طور توأمان بر خاطرهای از جسم واقعی آن‌ها و روح خیالین تصویر دیگران دلالت کند.

پس دو نسبت از شباهت و یک نسبت از تمایز این نظم تصاویر را برمی‌ساخت: نخست

۶۱. نقل در فالک، شمایل‌نگاران قاجار، نقاشی‌های رنگ روغن ایران در سده‌های ۱۲ و ۱۳ هجری قمری - ۱۸ و ۱۹ میلادی، ص ۴۵.

۶۲. منظور نقاشی‌های فتحعلی‌شاه است.

۶۳. نقل در زندفرد، سرگور اوزلی، طراح عهدنامه گلستان و اولین سفیر انگلیس در دربار قاجار، ص ۱۴۲.

64. Raby, *Qajar Portraits, Figure Paintings from Nineteenth Century Persia*, p 9.

جستجوی شباهتی عمومی میان تصویر یک چهره انسانی و تصویر دیگران؛ و سپس جستجوی حداقلی تأثیرگذار از شباهت میان تصویر آن چهره با جسمی خاص؛ و دست آخر در دل همین دو شباهت‌جویی، تمایزی که تصویر آن چهره انسانی و آن جسم خاص را از تصاویر دیگران برمی‌کند و نسبت به آن‌ها برتر می‌ساخت.

پرتره‌های روزنامه از وقوع دگردیسی‌هایی ظریف در همین فنون شباهت‌منتج شدند: نخست با نوعی جابه‌جایی در آن مرجع بصری که دلالت یک تصویر بر جایگاه عام قدرت را ممکن می‌کرد. در واقع از همان عهد فتحعلی‌شاه، پادشاه ناچار بود قدرت خود را روی پرده‌ای بازنمایی کند که دُول خارجی نیز همچون داورانی سختگیر و متخاصم پی‌گیرانه بر آن چشم دوخته بودند. او نیروی عظیمی را که نگاه این ناظران بیگانه بر حوزه قدرت‌اش اعمال می‌کرد عمیقاً حس کرده بود و بارها کوشید آنان را با آیین‌های قدرت‌اش متأثر کند؛ همچنین بارها تلاش کرد با ارسال نقاشی چهره خود به اروپا در تصوّر قدرت به هم‌آوردی با آنان دست یازد. کوتزبوئه ملاقات فتحعلی‌شاه با نقاش سفارتخانه روسیه را چنین گزارش کرد که: «علیحضرت پادشاه ایران [...] فرمودند دو صورت مرا به این شکل بساز؛ که یکی را نگاه داشته دیگری را به اروپا بفرستم.»<sup>۶۵</sup> به اظهار لیلیا دیبا «تنها در دو دهه نخست قرن نوزدهم بیش از پانزده تصویر رنگی فتحعلی‌شاه به‌عنوان هدایای دیپلماتیک به انگلستان، هند، روسیه و فرانسه فرستاده شد؛ این تصاویر را می‌توان در عین حال معرف نخستین واکنش فرمانروایان ایران نسبت به امکان تسلط نفوذ اروپاییان بر کشور دانست.»<sup>۶۶</sup> اما مقصود «تأثیرگذاری» که در ارسال این تصاویر واضح بود، با «تأثیرپذیری متقابل» هم‌پسته‌ای ضروری به نظر می‌رسید. در این مورد اگرچه سندی مستقیم در دست نیست، رابی حدس زده است شمایل معروف مهرعلی‌نقاش که فتحعلی‌شاه را در همان هیأت انتزاعی در بارگاه شاهی ایستاده با عصایی در دست نشان می‌دهد، از نقاشی‌های رسمی ناپلئون متأثر باشد.<sup>۶۷</sup> از این منظر گسترش واقع‌گرایی در نقاشی چهره‌های انسانی، از دوران فتحعلی‌شاه تا عهد ناصر، نخست از ضرورتی برخاست

۶۵ موریس دو کوتزبوئه، مسافرت به ایران به معیت سفیرکبیر روسیه در سال ۱۸۱۷، ترجمه محمود هدایت (تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸)، ص ۱۹۸.

۶۶ دیبا، «تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۷۸۵-۱۸۳۴م)»، ص ۴۴۰؛ در این خصوص همچنین نک: ب. و. رایبسون، «بررسی نقاشی ایرانی (۷۵۰-۱۳۱۴ق)»، در هنر و جامعه در جهان ایرانی، توسط شهریار عدل، ترجمه کرامت‌الله افسر (تهران: توس، ۱۳۷۹)، ص ۹۰.

67. Raby, *Qajar Portraits, Figure Paintings from Nineteenth Century Persia*, pp. 11-14.

در این مورد گرآبار تذکر داده که شاید «حافظه تجسمی قاجاریان» بیشتر تحت تأثیر «توصیفات منابع مکتوب» — یعنی خوانده‌ها به جای دیده‌ها — بوده باشد؛ نک: گرآبار، «تاملی در هنر قاجاری و اهمیت آن»، ص ۹۶.

که شباهتِ مجموعه‌ای از تصاویر را به مجموعه‌ای دیگر از تصاویر طلب می‌کرد. تصاویری که داعیهٔ وفاداری به عین را در عرصهٔ مناسبات بین دُول، به‌مثابه پیامدی ثانویه، اما همچون اصلی تختلی‌ناپذیر در بیان بصری در پی داشتند. به این ترتیب با جابه‌جایی مرجع بیان و چرخش از «تَشْبَه به صورت پادشاهان پیشین» به «شباهت‌جویی به صورت اعیان ممالک دیگر»، نسبتِ تصویر با واقعیت نیز به کلی دگرگون شد. طرزِ جدیدی از تخیل ظهور کرد که فاصلهٔ میان تصویر و امر واقع، میان شبیه و عین را به طرزِ متفاوت پُر می‌کرد. در حوزهٔ بازنمایی بصری دستور زبان جدیدی شکل گرفت که بر محور شبیه‌کشی و مطابقت می‌بالید و بعدها به‌واسطهٔ گسترش فن عکاسی در این گرایش شدت یافت. در این نظم جدید، سودای دقتِ معطوف به عینیت چنان بود که رفته‌رفته هر بیان محلی را به سبکی انحرافی، به لهجه‌ای نامفهوم بدل می‌ساخت؛ چنان‌که در همان نخستین مواجهات، «غراف سوختلین»<sup>۶۸</sup> حین بازدید از موزهٔ آرمتاژ «در اوطاقی که هدایای سلاطین ایران و روم و فرنگ را جمع کرده بودند» و «دو پردهٔ شبیه مبارکِ اعلیحضرت شاهنشاه و یک پردهٔ شبیه نواب نایب‌السلطنه» در آن بود، فرستادگان عباس میرزا را در سفر روسیه چنین تحقیر کرد:

حَضْرَات! از من حرف راست بشنوید، پرده‌های تصویرِ شاه را امروز محض خاطرخواه شاهزاده این‌جا گذاشته‌اند و اِلَّا نقاشی این پرده‌ها به حدی عیب و نقصان دارد که خلقت بشری چنین از حیث امکان دور می‌نماید. از قراری که دیده و شنیده‌ام، شاهنشاه ایران به صورت و اندام نیکوترینِ اغلب مشاهیر ایام است. حیف نباشد که چنان صورتی را چنین تصویر کنند؟ و نیز حیف نباشد که در دربار سلطنت، صاحبِ صنعت یا عارفِ تصنعی نباشد که عیب این را معلوم کند تا به ولایات غربت چنین صنعتِ معیب نفرستند؟<sup>۶۹</sup>

پاسخ به این هجمه دشوار بود و با ابداع و گسترش عکاسی به کل ناممکن شد. علت این لُکنت تنها طی چند دهه و در نهایت با زبانی توضیح‌دانی شد که خواستِ تطابقِ عین‌به‌عین با اصل را به قاعدهٔ بنیادین هر بازنمایی تصویری بدل می‌کرد. ظهور کمال‌الملک در پایان عهد ناصری، محصولی نهایی از همین دگردیسی در فنون شباهت، در واکنش به همین تحقیر بود. مناسبات

۶۸. ژنرال یا کنت سوختلین در این سفر از جانب امپراطور روسیه مأمور تهنیت‌جویی و مهمان‌داری هیأت ایرانی بود.  
 ۶۹. میرزا مصطفی افشار (بهاء‌الملک)، «سفرنامهٔ خسرومیرزا یا سفرنامهٔ پترزبورغ»، در سفرنامهٔ خسرومیرزا به پترزبورغ و تاریخ زندگی عباس میرزا نایب‌السلطنه، ویراستهٔ محمد گلبن (تهران: کتابخانهٔ مستوفی، ۱۳۴۹)، ص ۲۷۰-۲۶۹. به‌عنوان نمونه‌ای دیگر، اوزلی در شرح دیدارش با فتحعلی‌شاه چنین نوشت: «اتاقی که شاه در آن نشسته بود وسیع و مطبوع بود، ولی نقاشی‌های بَرّاق بسیار بزرگی که غیرماهرانه کشیده شده بود اتاق را بدقواره کرده بود.» نقل در زندفرد، سرگور اوزلی، طراح عهدنامهٔ گلستان و اولین سفیر انگلیس در دربار قاجار، ص ۱۴۳.

جدیدی از قدرت — که بی‌شک همان قدر از مواجهه دشوار با جامعه ملل برمی‌خاست که از اشاعه تکنیک‌های جدید — فنون شباهت را از دوران فتحعلی‌شاه تا آن هنگام، از خلال سایش و فرسایشی مستمر، در دل مبادلات پی‌گیرانهٔ دربار با سلسله‌هایی از مستشاران، نظامیان، مهندسان و نیز خاندان‌های مستعدی از صنعت‌گران محلی، ذره‌ذره به‌سوی این لحظهٔ تاریخی پیش رانده بود: ایجاد امکان نهایی تفاخر به داشتن تصویری مشابه اصل؛ امکان بالیدن به وقوف بر «علم نقاشی از روی برهان» و دسترسی به «شبیبه».<sup>۷۰</sup> پرتره‌های روزنامه — چه در دولت‌علیه، چه در سرف — نقاط شاخصی در جریان این دگردیدی بودند؛ لحظاتی ویژه که نخستین بروزهای گستردهٔ این تخیل جدید، و نیز سیر تکوین‌اش را در عرصهٔ بازنمایی بصری قدرت نشان می‌دادند.<sup>۷۱</sup>

## دگردیسی آبرو

گرایش به واقع‌نمایی در تصویرپردازی، پیش از آن که در نقاشی‌های فاخر درباری به تمرینی جدی درآید، یا از طریق عکاسی در سطحی گسترده چهره نماید، عملاً از طریق پرتره‌ها در بستری بروز عمومی یافت که از صنعت چاپ و انتشار روزنامه متأثر بود. موضوع انتشار تصاویر در روزنامه با این درهم‌آمیزی تکنیکی، شیوه‌ای از تصویرسازی قدرت را رقم زد که خود را رفته‌رفته

۷۰. سفرنامهٔ فرهادمیرزا در ۱۲۹۲ق موردی از کاربرد اصطلاح شبیه را برای ارزش‌گذاری نقاشی به‌دست می‌دهد: در استانبول «بعد از ظهر با جناب وزیرمختار به خانهٔ عبدالله عکاس رفته، عکس انداخت. [یم] [...] صورت شاهنشاه مرحوم محمدشاه را که میرزا ابوالحسن نقاش باشی کشیده بود دادم عکس بیندازد که هیچ از آن شبیه‌تر صورتی نبود، [که] آن صورت مبارک انتشار یابد.» فرهادمیرزا، سفرنامهٔ فرهادمیرزا (هدایه السبیل و کفایه الدلیل)، ویراستهٔ غلامرضا طباطبایی مجد (تهران: موسسهٔ مطبوعاتی علمی، ۱۳۶۶)، ص ۷۴. کاربرد واژهٔ «شبیبه» در نامه‌های کمال‌الملک در تعریف نقاشی خوب و بد نیز در درک این غایت‌انگاری راه‌گشاست؛ می‌نویسد: «مدتی‌ست در این خیال‌ام که [...] یک چیز صنعتی از دست خودم به یادگار خدمت شما داشته باشم [...] یکی از شاگردهای خودم را واداشته‌ام که از روی آخرین پرده و شبیه خودم، که از همه شبیه‌تر است، کپی کرده برای حضرتعالی بفرستد.» محمد غفاری (کمال‌الملک)، نامه‌های کمال‌الملک، ویراستهٔ علی دهباشی (تهران: بزرگمهر، ۱۳۶۶)، ص ۲۲-۲۱. «همه می‌گویند شبیه است، ولی فدوی این ایام به قدری صدمات روحانی و جسمانی داشته که [...] دیگر تشخیص خوب و بد را نمی‌دهم.» همان، ص ۲۶-۲۵. نقل خاطرات او از قول قاسم غنی نیز یک لحظهٔ تاریخی جالب را در این خصوص منعکس کرده: دیالوگی‌ست میان نقاش و امیربهادر جنگ: «از کمال‌الملک می‌پرسد که شما فقط بُت می‌کشید یا شمایل هم می‌کشید؟ کمال‌الملک [...] جواب می‌دهد من نقاش‌ام، هر چه سفارش بدهند و هرطور سفارش بدهند می‌سازم. امیربهادر می‌گوید مثلاً صورت حضرت عباس بن علی را می‌توانی بکشی؟ می‌گوید بلی. می‌پرسد از روی چه حسابی می‌کشی؟ به‌طور خیالی، یا روی موازین احادیث و اخبار؟» همان، ص ۲۲۱-۲۲۰.

۷۱. قابل‌تصور است در چنین زمانه‌ای گرایش به واقع‌نمایی در فرهنگ بصری همان‌قدر لازم تلقی می‌شده که آموختن طبابت فرنگی در ادارهٔ قشون؛ و همان‌قدر گریزناپذیر می‌نموده که تأکید بر ساده‌نویسی در زبان بومی یا سعی در یادگیری زبان‌های خارجی در دیپلماسی. از این منظر ظهور صورت‌پردازی شبیه‌عین را ممکن است به‌مثمل، بخشی از فرآیند رسمی اخذ فنون جدید یا اصلاح تدریجی زبان تلقی کرد که همچون پیامدی از حضور در عرصهٔ جهانی از سوی دربار قاجار در حوزهٔ بصری رخ داد.



از چارچوب‌های آیینی و محدودیت‌های مکان و زمان رها می‌ساخت و وجهی عمومی می‌بخشید. برخلاف چهره‌های کتیبه‌سنگی، نقاشی دیواری و عکس، صورت‌های روزنامه دیگر به دیوارهٔ صخره‌ای خاصی که محل گذر بود یا طاقچه و دیوار تالاری مشخص که جایگاه تشریفات و برگزاری مراسم درباری تلقی می‌گردید محدود نبودند.<sup>۷۲</sup> شیوه‌های پیشین بازنمایی قدرت غالباً از طریق برپایی مناسک تجربه می‌شدند که خود مستلزم حضور و آرایش صاحب‌منصبان در زمان و مکانی ویژه بود؛ روزنامه اما می‌توانست تصویر قدرت را تا حدودی از این قیدوبندها آزاد سازد و رفته‌رفته آن را به‌مثابه بخشی جدایی‌ناپذیر از امری عام، در عرصه‌ای گسترده‌تر منعکس نماید. بدین‌سان پرتره‌های روزنامه اگرچه در ارزش هنری و به‌لحاظ بیان شکوه و آراستگی با کتیبه‌ها و نقاشی‌های بزرگ‌مقیاس مُقَدِّم بر خود – همچنین و به‌خصوص با پرتره‌های نفیس و عکس‌های دقیقی که در همان هنگام یا کمی بعد تهیه شدند – قابل قیاس نبودند، به‌واسطهٔ صنعت چاپ و ارتباط با عرصهٔ همگانی – که دولت خود را به‌طور توأمان در مواجهه و برساختِ آن تعریف می‌کرد – آغازِ بازنمایی قدرت را در عرصه‌ای بسیار گسترده‌تر از آن که پیش‌تر ممکن بود رقم زدند. از منظر قدرتِ دلالت، آن‌ها در لحظهٔ ظهورشان بر فاخرترین نگاره‌ها که پادشاهان پیشین در بیان اقتدارشان پرداخته بودند، برتری داشتند. اما این موضوع تنها به رهاثر شدن تصویر از قید زمان و مکان وابسته نبود؛ در این‌جا یک چرخش معنایی ویژه نیز رخ داده بود: میان دولت‌مردان قاجار به‌عنوان یک نمونهٔ شاخص باید از عباس‌میرزا یاد کرد که پیش از همه و شاید با حساسیتی بیش از دیگران، پیوند اضطرابات قاطع دوران را با پدیدهٔ نویافتهٔ روزنامه درک و ثبت کرد؛ او در نامه‌ای به انشای قائم‌مقام‌فراهانی به برادرش چنین نوشت: «حفظ آبروی خودم و شما را واجب می‌دانم بکنم؛ هزار بار شما از من برنجید و هر نسبتی که بدتر از آن نیست مردم بیکارِ ولنگارِ دارالخلافة به من بدهند [...] هیچ نقص خود نمی‌دانم، اما طاقت آن ندارم که همین اوضاع امسالهٔ کرمان را تصور کنم در گازت‌های<sup>۷۳</sup> روم و روس و فرنگ بنویسند.»<sup>۷۴</sup>

در طرح این مسئله از سوی عباس‌میرزا، «آبرو» اگرچه ارتباطی با طرز فکر «مردم بیکار و ولنگارِ دارالخلافة» نداشت، اما چون به محتوای روزنامه‌های «روم و روس و فرنگ» مربوط بود، با «اوضاع امسالهٔ کرمان» می‌آمیخت. حفظ آبرو برای او در این آمیختگی رفته‌رفته معنایی نو یافت.

۷۲. به‌منظور جاگیری در کنج‌ها و طاقچه‌ها، قسمت بالای بسیاری از این پرده‌ها را طاقی شکل ساخته‌اند.

۷۳. یعنی: روزنامه‌های.

۷۴. ابوالقاسم‌بن عیسی قائم‌مقام‌فراهانی، مَنَسَّاتِ قائم‌مقام‌فراهانی با مقدمه و شرح لغات و ترکیبات و فهرست‌ها، ویراستهٔ

حاج‌فرهادمیرزا شاهزاده‌معمدالدوله و بدرالدین یغمایی (تهران: نگاه، ۱۳۸۹)، ص ۲۱۵-۲۱۴.

رویاری با جامعه جهانی ذهن او را واداشت واقعه‌ای محلی و خاص را به مثابه امری ملی و عام درک کند و آن را همچون عرصه‌ای هویتی و حوزه‌ای برای حفظ آبرو بازشناسد. مردم دارالخلافة در مقایسه با اهل فرنگ نسبت به مسئله کرمان خودی تلقی می‌شدند، اما بدان جهت توسط او بیکار و ولنگار خطاب گشتند که معنای خودی بودن را درنیافته و نسبت به موضوع بی تفاوتی نشان دادند؛ برانگیختن حساسیت آنان در این خصوص و ساخت تعریفی مشترک از مفاهیمی چون «خود» و «آبرو»، به یاری روزنامه ممکن بود. روزنامه که اوضاع امساله کرمان را در جادویی چنین با گفتگوهای فرنگستان پیوند می‌داد و به چالش هویت و حفظ آبرو بدل می‌ساخت، از چشم‌انداز حکومت قاجار پدیده‌ای سخت پُراهمیت بود — چنان که اعتمادالسلطنه بعدها در بیانی رسمی نوشت: «روزنامه رسمی هر اقلیمی مرآت پُلِیتیک دولت آن جاست؛ [...] احوال و اخبار و اوضاع و حوادث و مراتب و مناصب و درجات و ترقیات و غیرها، همه را از زبان روزنامه می‌باید شنید.»<sup>۷۵</sup>

این دُرست است که در زمان انتشار نخستین روزنامه‌های دولتی در عهد ناصری اکثریت قریب به اتفاق مردم از توانایی خواندن و نوشتن بی بهره بودند؛ علاوه بر این دُرست است که روزنامه در این هنگام قیمتی گران و تیراژی اندک داشت، به صورت دستوری توزیع می‌شد و خوانندگان آن را عمدتاً نخبگان سیاسی تشکیل می‌دادند. پس باید در خاطر داشت که روزنامه در مفهوم متکثر و مؤثر خود نه در این هنگام که چند دهه پس از این و در جریان انقلاب مشروطیت در عرصه سیاسی و اجتماعی ایران پدیده‌ای بارز شد.<sup>۷۶</sup> اما حتی با توجه به این نیز مجموعه نخستین روزنامه‌های دولتی قاجار را می‌توان به مثابه نشانه‌های ظهور آرایشی نو در عرصه بیان و قدرت، در زمره قدیمی‌ترین اسنادی دسته‌بندی کرد که آغاز فرآیند شکل‌گیری «دولت» و وقوع نخستین مواجهات آن با «غرب» و «ملت» را در مفاهیمی نزدیک به معنای معاصر آن‌ها در ایران ثبت کرده‌اند. آن‌ها نشان دادند حکومت قاجار چگونه و با چه شدتی از تغییر و تحولات عظیم دوران متأثر بوده است. چاپ پرتره و درج شرح حال رجال در روزنامه در این هنگام، در سطح خرد تلاشی بود برای احضار صاحب‌منصبان به عرصه‌ای عمومی؛ امری که به شدت به فنون شبیه‌سازی عین‌به‌عین وابسته می‌نمود و انتظام‌بخشی آنان را در پی داشت. کوتزبوئه از همان زمان فتحعلی‌شاه گزارش کرد که «در ایران نسبت به تصاویر اعیان و رجال همان احتراماتی را قائل‌اند که نسبت به شخص

۷۵. اعتمادالسلطنه، *چهل سال تاریخ ایران در دوره پادشاهی ناصرالدین‌شاه (المآثر و الآثار)*، ج ۱، ص ۱۴۲.

۷۶. برای اطلاع بیشتر در مورد مطبوعات دوران مشروطیت نک: علی‌اکبر سعیدی‌سیرجانی، «مطبوعات در عصر مشروطیت»،

در *انقلاب مشروطیت*، ویراسته احسان یارشاطر، ترجمه پیمان متین (تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲)، ص ۱۶۲-۱۴۵.

ایشان مرعی می‌دارند.<sup>۷۷</sup> به تعبیر اختیار نیز «نقاشان با پذیرش سفارش‌هایی برای چهره‌پردازی، وظیفهٔ آفرینش تصاویری از شاه را بر عهده می‌گرفتند که جایگزین حضور فیزیکی او می‌گردید.»<sup>۷۸</sup> روزنامهٔ وقایع اتفاقیه در دههٔ ۱۲۷۰ق شامل گزارشاتمی بود که همین اهمیت سیاسی تصاویر واقع‌نما را آشکار می‌کردند. به‌عنوان مثال در یک مورد گزارش شد «حسب الامر مقرر گردید که یک عدد پردهٔ موشح به تمثال همایون در دیوانخانهٔ مبارکه منصوب گردد و پرده در روی آن حایل شود.» نصب این تصویر و پوشاندن آن، نوع جدیدی از بازی حضور و غیاب را در نسبت با شاه ممکن می‌کرد «که هر وقت امنای دیوانخانهٔ مبارکه بخواهند حکم عدالت را جاری سازند، آن پرده را از روی تمثال همایون بر کنار دارند و در حضور تمثال مبارک که مَحَکی از وجود همایون است، حکم عدالت جاری شود.»<sup>۷۹</sup> همچنین در یک مورد دیگر، روزنامه خبر داد که در یکی از ولایات برای تصویر شاه مراسم استقبال و سلام برپا شده است:

از قراری که [...] نوشته‌اند، تمثال همایون اعلیحضرت پادشاهی که به افتخار نواب شاهزاده ولایتی عمادالدوله مرحمت شده بود، در وقت وصول به آن‌جا نواب معزی‌الیه با چهار فوج و جمیع اعیان و اشراف ولایت تا پنج فرسخ به استقبال شتافته، لوازم توقیر و احترام تمثال همایون را به عمل آورده‌اند و به‌جهت مزید احترام این پنج فرسخ مسافت را تا شهر پیاده مراجعت کرده‌اند و تمثال همایون را در تخت تالار قرار داده، خود نواب معزی‌الیه در مقامی که در حضور اعلیحضرت پادشاهی معین دارند، قیام و انعقاد سلام داده، سایر خوانین و اهل سلام از صاحب‌منصبان نظام و غیره، هرکدام در مرتبه و مقام خود ایستاده، اجرای شلیک توپ و صرف شربت و شیرینی و ادای خطبه به نام اعلیحضرت پادشاهی و تقدیم خرسندی و شکرانه نموده، سلام منقزی گردیده است.<sup>۸۰</sup>

نباید تصویر شاه را در جریان این جایگزینی‌ها با حضور فیزیکی او هم‌ارز گرفت؛ و نیز نباید رابطهٔ تصویر و شاه را در این گزارش‌ها صرفاً به برداشتی از نسخه‌های بدل در مقابل نسخهٔ اصلی فروکاست. در صحنه‌ای که تصویر در آن مستقر بود، حضور قاطع شخص شاه کارآیی نداشت؛ «مَحَکی» از وجود شاه کارآمدتر بود تا حذف او از صحنه ممکن شود و سیاست با وجه لغزان خود ظاهر گردد. به این تعبیر قدرت برخاسته از تصاویر واقع‌نما منحصر به فرد بود: نه معادل قدرت شخص شاه و نه به‌سادگی «کمتر از آن؛» هرچند که غالباً این‌گونه وانمود می‌شد. این، تکوین

۷۷. دو کوتر بوئه، مسافرت به ایران به معیت سفیر کبیر روسیه در سال ۱۸۱۷، ص ۲۰۰.

۷۸. اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دورهٔ قاجار»، ص ۱۰۶.

۷۹. زنگی‌آبادی، اخبار عکاسی در عهد ناصری، ص ۲۳.

۸۰. همان، ص ۲۵.

نسخه جدیدی از آیین‌های قدرت بود که بازسازی مناسب رسمی سیاست را در فضایی سیال‌تر امکان‌پذیر می‌کرد و اعمال فشار متقابل میان صاحب‌منصبان را در شرایطی جدید، به واسطه بازی با نشانه‌های تفسیربرداری از مرجع نهایی قدرت رقم می‌زد. افزون بر این، موضوع فقط مشتمل بر نیرویی نبود که تصویر فرادست بر زیردستان اعمال می‌کرد، یا در میان آنان موجب می‌شد. اختیار بر این نکته تأکید کرده که فتحعلی‌شاه خود در فرآیند تولید تک‌چهره‌های اش مشارکت داشت و برای آن‌ها «حالت» می‌گرفت.<sup>۸۱</sup> همین «حالت گرفتن» نیرویی معکوس را به سوی هر صاحب‌قدرتی جاری می‌ساخت که تصویرش در حال ساخته شدن بود و وجودش «برهان» اشکال به شمار می‌رفت.

ضبط بی‌کم‌وکاست چهره در این هنگام امری نوظهور بود و دیدن صورت شبیه خویش بر صفحه، موضوعی چالش‌برانگیز تلقی می‌شد. نویسنده رساله عکسیه حشریه در ۱۳۰۷ق ثبت تصویر را با وجدان آدمی مربوط ساخت و دقت دوربین عکاسی را با «دستگاه خداوندی» و «مأمورین عدالت و قدرت الهی» مقایسه کرد که «بدون کسر و نقصان ثبت و ضبط می‌نمایند.» در بسط این استعاره او به‌طور غیرمستقیم مواجهه با قدرتی را ثبت کرد که از این دستگاه واقع‌نمایی بی‌نقصان برمی‌خاست و افراد را با مفهومی از آبرو متأثر می‌ساخت:

طالب عکسی که می‌داند عکاس یا نقاش در مقابل است و تمام اعضا و جوارحش را به‌عینه ناقل، چقدر ساعی و مُجد و راعی و مستعد است که خود را موقر و خوش حرکت قرار بدهد و مؤدب بنشیند و قصدش بر آن است که تحصیل نگاتیف خوب به‌طور مرغوب انجام گیرد؛ برای آن که هرکس مشاهده کند نکوید بدگل و بدریخت است [...] هم‌آش را مصروف می‌دارد به این که هیکل و اندام‌آش به وضع خوبی در انظار به عرصه شهود جلوه‌گر گردد.<sup>۸۲</sup>

اگرچه ذکا خاطر نشان می‌کند نویسنده این رساله تلاش داشته به واسطه استفاده از آیات و احادیث و تشبیه این فن به امور الهی «حُرمت عکاسی را که برخی قشریون عنوان می‌کرده‌اند از میان بردارد،»<sup>۸۳</sup> همچنان می‌توان به دلالتی ضمنی، به فضایی گشوده در باور اشاره داشت که

۸۱. اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دوره قاجار»، ص ۹۵-۹۴.

۸۲. محمدبن علی مشکوه‌الملک، «رساله عکسیه حشریه»، در گنج پیدا، مجموعه‌ای از عکس‌های آلبومخانه کاخ‌موزه گلستان همراه با رساله عکسیه حشریه، ویراسته غلامرضا تهامی (تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۷)، ص ۱۰.

۸۳. ذکا، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، ص ۳۲۲-۳۱۸.

بیانی این چنین را ممکن می‌ساخته است.<sup>۸۴</sup> چاپ چهره در روزنامه در نگاه اول در تقابل با این خصلت ثبت‌کنندگی دقیق و ناگهانی عکس قرار داشت؛ برخلاف عکس، پرتره‌های چاپ سنگی هرگز ممکن نبود اطوار ناهنجار را ثبت و نشر کنند، ازین رو همواره وجهی رسمی و فاخر را انعکاس می‌دادند. اما چاپ صورت‌ها در روزنامه چون به واقع‌نمایی مایل و با شرح احوال همراه بود و حضور ناگزیر شبیهی از آنان میان جماعت هم‌چشمان و هم‌قطاران را در پی داشت، همواره نوعی از «حالت گرفتن» را ایجاد می‌کرد و دلهره‌ای مشابه برداشت عکس برمی‌انگیخت. در این مورد اعتمادالسلطنه به نمونه‌ای جالب اشاره کرده است که از منظر درک میزان حساسیت موضوع در آن دوران شایسته توجه است. او در یادداشت روز دوشنبه ۱۴ صفر ۱۳۰۰ ق شرح می‌دهد که نایب‌السلطنه<sup>۸۵</sup> چطور «بعد از تغییر زیاد» با این استدلال که «شماها با من غرض دارید؛ یقین صورت مرا بد ساخته‌اید،» جمعی «فراش و غیره» را فرستاده تا در «دارالطباعة صورت خودش را از روی سنگ محو» نماید.<sup>۸۶</sup>

جمیع رجال، حتی شخص شاه، در این گردش دلالت‌ها سهمی از فشار سیاسی و تربیتی این سازوکار بازنمایی واقع‌گرایانه را که از پرتره و روزنامه برمی‌خاست بر خود احساس می‌کردند. به این تعبیر روزنامه حکم صحنه مناسبی را می‌یافت که صاحب‌منصبان به عنوان نمایندگان دولت و به‌منظور ایفای نقش خویش یک‌به‌یک روی آن حضور می‌یافتند. «شاه»، دیگر «امنای دولت»، «حکام ولایات و صاحب‌منصبان معتبر» و حتی «عوام این مملکت» توأمان بازیگران و تماشاچیان این صحنه تلقی می‌شدند.<sup>۸۷</sup> روزنامه رجال را در کسوتی رسمی و واقعی به محضر عموم فرا می‌خواند، به این ترتیب نوعی حضور، برهم‌کنش و فشار متقابل میان اینان رقم زده می‌شد که مسئله آبرو را در معنایی جدید گرو می‌گرفت و بلافاصله نقشی تربیتی و انتظام‌بخش ایفا می‌کرد. ورای هویت و آبروی افراد، فراتر از تکثر صورت‌ها و آشفتگی احوال، تصاویر روزنامه در سطح کلان تصویری جنینی از دولت را در مفهومی کلی به‌مثابه اجتماعی از صاحب‌منصبان به‌هم‌مرتبط باز نمود می‌کرد و یکپارچگی و

۸۴. برای بحثی درباره رابطه زبان و عکاسی نک: محمدرضا طهماسب‌پور، ناصرالدین شاه عکاس، پیرامون تاریخ عکاسی ایران، ویرایش سوم با افزودها (تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۹۲)، ص ۲۷۴-۲۳۷.

۸۵. در مورد نسبت این نایب‌السلطنه و ناصرالدین شاه نک: شهریار عدل، «سه عباس میرازی نایب‌السلطنه»، آینده، ش ۳-۱ (فروردین تا خرداد ۱۳۶۶): ص ۳۵-۳۸.

۸۶. محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه، ویراسته ایرج افشار (تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹)، ص ۲۰۹-۲۰۸.

۸۷. تعابیر برگرفته از روزنامه وقایع اتفاقیه، ش ۱، ۱۲۶۷ ق.

اقتدار آن را در مقابل دُول خارجی و رعایا بازسازی می‌نمود. بدین‌سان آن وجه تربیتی عمومی که از همان آغاز از سوی دولت به‌منزله هدف رسمی از انتشار روزنامه برشمرده شده بود، بیش از آن‌که بر مبنای مداخله در پدیدارهای بیرونی نسبت به دولت عمل کند، به‌واسطه فنون واقع‌گرای شبیه‌نمایی و دگردیسی در مفهوم آبرو، با شکل‌گیری و سر برآوردن پدیده دولت از درون خویش همراه بود.

### جمع‌بندی

هنگامی که واژه وطن هنوز معنایی چندپهلوی داشت، دولت هنوز به روشنی از افراد متمایز نبود و به‌مثابه «باشی‌گریِ مشاغل و خدمات»<sup>۸۸</sup> فهمیده می‌شد و ملت هنوز تعریف یکپارچه خود را در قالب مرزهای جغرافیایی مشخص، تدقیق و بازشناسی نکرده بود، روزنامه‌های دولتی سرآغازهای مبهم تغییر و تحولی عمده را ثبت و ضبط می‌کردند. آن‌ها را در این معنی می‌توان به‌منزله اسناد بدوی اما رسمی احراز هویت دولت در مقابل ملت درک کرد و چاپ و انتشار پرتره‌های واقع‌گرا را در جریان این مواجهه، ترفندی نوظهور دانست که سرآغازی بر چهره‌یابی دولت شد:

در واقع دربار قاجار از همان نخستین سال‌ها با انتشار روزنامه چشم‌داشتی به دو دست‌آورد روشن داشت که خود را از آن‌ها ناگزیر می‌دید. نخست انتظام دولتیان که «اهالی این دولت علیّه»، «امنای دولت»، «حکام ولایات» و «صاحب‌منصبان معتبر» خوانده می‌شدند؛ و سپس مداخله در ذهنیت همگان؛ ایجاد تربیون رسمی و صدایی واحد برای شکل‌دهی به افکار عمومی که خود همگام با دولت، پدیده‌ای نوظهور و در شُرُف زایش بود<sup>۸۹</sup> و در تعبیراتی چون «تربیت ساکنین ممالک محروسه» یا «موقوف» کردن «اخبار کاذبه اراچیف» در مقابل «احکام دیوانی و حقیقت حال» که همچون محاسنی برای روزنامه برشمرده می‌شد، منعکس بود.<sup>۹۰</sup>

با گذر از تحولات تکنیکی، معنای پرتره‌های پُر تعداد روزنامه در عهد ناصری و تمایزات ظریفی که شیوه بازنمایی بصری قدرت از طریق آن‌ها را نسبت به شیوه‌های پیشین متمایز می‌کرد، در پیوندشان با همین فرآیند دولت‌سازی باید جست‌وجو کرد: چهره‌نگاری کتیبه‌ها

۸۸. نک: اعتمادالسلطنه، *چهل سال تاریخ ایران در دوره پادشاهی ناصرالدین‌شاه (المآثر و الآثار)*، ص ۵۱-۳۹.

۸۹. برای اشاراتی به مفهوم حوزه عمومی در دوران قاجار نک: فریدون آدمیت، *اندیشه ترقی و حکومت قانون*، عصر سپهسالار (تهران: خوارزمی، ۱۳۵۱)، ص ۴۱۶-۴۱۱؛ همچنین پروین، *تاریخ روزنامه‌نگاری ایرانیان و دیگر پارسی‌زبانان (جلد اول: پیدایش)*، ص ۱۱۳-۱۱۱.

۹۰. *روزنامه وقایع اتفاقیه*، ش ۱، ۱۲۶۷ق.



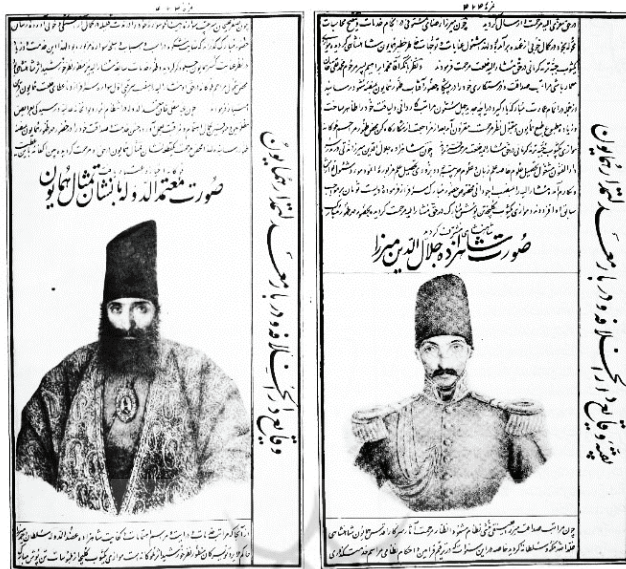
و نقاشی‌های دیواری، تصویرسازی قدرت در وضعیت شکوه اساطیری آن بودند؛ شاه و شاهزادگان در این تصاویر با حضور نمادین‌شان در جهانی انتزاعی، دلالت نهایی قدرت خود را باز می‌یافتند. چاپ واقع‌نمایانهٔ صُورِ اعَظَم در روزنامه اما چنین قدرتی را باز نمود نمی‌کرد. مواجهات اضطراب‌انگیز با فرنگ، کوشش ناگزیر در «گرفتن شکل» و تکوین معنای جدید «شباهت»، قدرت نوظهور تصویر و دگر دیسی مفهوم «آبرو»، ضرورت نمایشی دیگرگونه را برای حکومت ایجاب کرده بود. «برهان» نهفته در پرتره‌ها، در چنین بستری نظام بازنمایی قدرت را از وجه اساطیری به سمت‌وسویی سیاسی و از سرحدات محلی به مرزهای ملی سوق می‌داد.

هیچ‌یک از حکومت‌ها در تاریخ ایران پیش از عصر مدرن، به ارائهٔ تصویری این‌چنین از خود نیازمند نبودند و بدان دست نیازیدند — سوی دیگر ماجرا شاید این باشد که هیچ‌یک از آن‌ها پیش‌تر فشار ثبت‌کنندگی بی‌نقصان این فنون واقع‌نمایی تصویرپردازی و این سازو-کار معنایابی معطوف به شباهت را که در سپیده‌دمان عصر جدید در ایران ظاهر شد، چنین بر چهره و اطوار خود احساس نکرده بودند.<sup>۹۱</sup> [تصویر ۴]

استاین در بحث از سرآغازهای عکاسی در ایران، به منظور نشان‌دن موضوع در بستر و تاریخ وقوع‌اش، عکاسان دوران قاجار را سه دسته می‌کند: «نخست عکاسانی که به سنت کاوش‌های علمی و جغرافیایی اروپا تعلق داشتند» و هدف‌شان از برداشت عکس ثبت تفاوت‌های طبیعی و فرهنگی بود؛ دوم، «عکاسان بومی که کشفیات جدید فنی را برای سرگرمی و بدون هدف معینی تجربه می‌کردند» سوم، «عکاسان حرفه‌ای» که هدف‌شان از عکاسی کسب درآمد بود.<sup>۹۲</sup> آن روایت تاریخی که در این نوشتار طرح شد، اگرچه بیش‌تر بر نقاشی‌های چاپ سنگی روزنامه متمرکز بود تا عکس، باید نشان داده باشد که «سرگرمی» و «بدون هدف» تلقی کردن تجربهٔ بومی تصویر در روزگار قاجار، تا چه حد ممکن است با دست‌کم گرفتن معنای سیاسی آن همراه باشد — یعنی با جداسازی موضوع از زمینه و تاریخ‌اش.

۹۱. این موضوع به پرتره‌ها محدود نبود و از همین نقطه بلافاصله با معماری پیوند یافت: تصاویر روزنامه‌های دولت عالییه و سَرَف، تنها شامل چهره‌های انسانی نبودند؛ بلکه مجموعه‌ای از عمارات شاخص و حکومتی را نیز در بر داشتند. بازنمایی ابنیه و وقوف دولت بر صورت معماری خویش، موضوع بحث جداگانه‌ای ذیل همین برنامهٔ پژوهشی‌ست. نک: افشار و معاریان، «صورت معماری دولت».

۹۲. استاین، سرآغاز عکاسی در ایران، ص ۱۵.



تصویر ۱. دو نمونه از پرتره‌های چاپ سنگی در روزنامه دولت علیه ایران.<sup>۹۳</sup>



تصویر ۲. دو نمونه از پرتره‌های چاپ سنگی در روزنامه شرف.<sup>۹۴</sup>

۹۳. تصاویر از ش ۴۷۴، ۱۲۷۷ق.

۹۴. تصاویر از ش ۱، ۱۳۰۰ق.



**تصویر ۳.** دو نقاشی از شاه ایران به فاصله تقریباً یک قرن که از چرخشی اساسی در شیوه بیان بصری قدرت نشان دارند. چپ: پرتره فتحعلی شاه اثر میرزابابا ۱۲۱۳ق؛ راست: پرتره ناصرالدین شاه اثر کمال‌الملک ۱۳۰۷ق.<sup>۹۵</sup>



**تصویر ۴.** ناصرالدین شاه نشسته در مقابل «ماشین عکس‌اندازی»،<sup>۹۶</sup> از نقاشی ناشناس، حدود ۱۲۸۰ق.<sup>۹۷</sup> این تصویر را ممکن است همچون اشاره‌ای به آن وضعیت تاریخی ویژه در عهد ناصری در نظر گرفت که صورت‌های روزنامه را با قابلیت‌شان در باز نمود و انعکاس شباهت، به ابزاری در چهره‌یابی دولت بدل ساخت: قرارگیری شاه «طالب عکس»، مقابل نیروی برخاسته از یک دستگاه بازنمایی واقع‌نما.

۹۵. تصاویر از: Raby, *Qajar Portraits, Figure Paintings from Nineteenth Century Persia*, pp. 38 & 73.

۹۶. نک: زنگی‌آبادی، اخبار عکاسی در عهد ناصری.

۹۷. تصویر از: ذکا، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، بخش ضمایم، تصویر ش ۱.

## کتابنامه

- آداموا، عادل. «نگاره‌های ایرانی از سفیران روس.» در هنر و معماری صفویه. توسط شیلا کنبی. ترجمه مزدا موحد. تهران: فرهنگستان هنر موسسه متن، ۱۳۸۵. ص ۹۹-۹۱.
- آدمیت، فریدون. اندیشه ترقی و حکومت قانون، عصر سپهسالار. تهران: خوارزمی، ۱۳۵۱.
- اختیار، مریم. «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دوره قاجار.» در نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه. توسط ویلم فلور، پیتر چلکوفسکی و مریم اختیار. ترجمه یعقوب آژند. تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی، ۱۳۸۱. ص ۱۱۷-۸۹.
- ادواردز، بتی. طراحی با سمت راست مغز، ارائه شیوه‌های علمی در آموزش طراحی. ترجمه عربعلی شروه. تهران: عفاف، ۱۳۷۷.
- استاین، دانا. سرآغاز عکاسی در ایران. ترجمه ابراهیم هاشمی. تهران: اسپرک، ۱۳۶۸.
- اعضادالسلطنه، علیقلی میرزا. اکسیرالتواریخ، تاریخ قاجاریه از آغاز تا ۱۲۵۹ق. ویراسته جمشید کیانفر. تهران: ویسمن، ۱۳۷۰.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان. چهل سال تاریخ ایران در دوره پادشاهی ناصرالدین شاه (المآثر و الآثار). ویراسته ایرج افشار و حسین محبوبی اردکانی. ۳ جلد. تهران: اساطیر، ۱۳۷۴.
- . روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه. ویراسته ایرج افشار. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.
- افشار، ایرج. گنجینه عکس‌های ایران، همراه تاریخچه ورود عکاسی به ایران. تهران: نشر فرهنگ ایران، ۱۳۷۱.
- افشار، بابک و غلامحسین معماریان. «صورت معماری دولت.» تاریخ ایران. زیر چاپ.
- افشار (بهاءالملک)، میرزامصطفی. «سفرنامه خسرومیرزا یا سفرنامه پطرزبورغ.» در سفرنامه خسرومیرزا به پطرزبورغ و تاریخ زندگی عباس میرزا نایب‌السلطنه. ویراسته محمد گلبن. تهران: کتابخانه مستوفی، ۱۳۴۹. ص ۳۷۶-۱۴۱.
- بابازاده، شهلا. تاریخ چاپ در ایران. تهران: طهوری، ۱۳۷۸.
- پروین، ناصرالدین. تاریخ روزنامه‌نگاری ایرانیان و دیگر پارسی‌زبانان (جلد اول: پیدایش). تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۷.
- تاسک، پطر و محمد ستاری. سیر تحول عکاسی. ترجمه محمد ستاری. تهران: سمت، ۱۳۷۷.
- حکیم‌الممالک، علینقی. روزنامه حکیم‌الممالک [چاپ سنگی]. تهران: کارخانه میرباقر طهرانی، ۱۲۸۶ق.
- <http://dlib.ical.ir/site/catalogue/531882> [Access date: 11/9/2015].
- دوکوتزبوه، موریس. مسافرت به ایران به معیت سفیرکبیر روسیه در سال ۱۸۱۷. ترجمه محمود هدایت. تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸.
- دانش‌پژوه، محمدتقی. «قانون‌الصُور». هنر و مردم، ش ۹۰. ۱۳۴۹. ص ۲۱-۱۱.
- دیبا، لیلا س. «تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۷۸۵-۱۸۳۴م)». ایران‌نامه. تابستان ۱۳۷۸. ص ۴۵۲-۴۲۳.

- ذکاء، یحیی. زندگی و آثار استاد صنیع الملک، ابوالحسن غفاری (۸۳-۱۲۲۹ق). ویراستهٔ سیروس پرهام. تهران: مرکز نشر دانشگاهی و سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۸۲.
- ذکاء، یحیی. تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران. ویراستهٔ کریم امامی. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.
- رایبسون، ب. و. «بررسی نقاشی ایرانی (۷۵۰-۱۳۱۴ق)». در هنر و جامعه در جهان ایرانی. توسط شه‌ریار عدل. ترجمهٔ کرامت‌الله افسر. تهران: توس، ۱۳۷۹. ص ۹۸-۱۳.
- رینگر، مونیکا ام. آموزش، دین، و گفتمان اصلاح فرهنگی در دوران قاجار. ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه. تهران: ققنوس، ۱۳۸۱.
- زندفرد، فریدون. سرگور اوزلی، طراح عهدنامهٔ گلستان و اولین سفیر انگلیس در دربار قاجار. تهران: نشر آبی، ۱۳۸۶.
- زنگی‌آبادی، نازنین. اخبار عکاسی در عهد ناصری. تهران: پیکره، ۱۳۹۳.
- ستاری، محمد و هوشنگ سلامت. «عکاسی دورهٔ قاجار و بومی‌سازی کاربردهای آن». فرهنگ مردم. ش ۳۶-۳۵. پاییز و زمستان ۱۳۸۹. ص ۲۲۳-۲۰۳.
- سیرنا، مادام کارلا. سفرنامهٔ مادام کارلا سیرنا، آدم‌ها و آئین‌ها در ایران. ترجمهٔ علی اصغر سعیدی. تهران: کتابفروشی زوار، ۱۳۶۲.
- سعیدی‌سیرجانی، علی‌اکبر. «مطبوعات در عصر مشروطیت». در انقلاب مشروطیت. ویراستهٔ احسان یارشاطر. ترجمهٔ پیمان متین. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲. ص ۱۶۲-۱۴۵.
- سلیمی، همایون. لیتوگرافی (چاپ سنگی). تهران: انتشارات چارسوی هنر، ۱۳۸۸.
- شگلوا، اولمپیادا، اولریش مارزلف، نیل گرین و ویلم فلور. چاپ سنگی فارسی از نگاه شرق‌شناسان، هشت مقاله دربارهٔ تاریخچهٔ چاپ سنگی فارسی. ترجمهٔ شهروز مهاجر. تهران: پیکره، ۱۳۹۱.
- شیخ، رضا. «هویت ملی و عکس‌های انقلاب مشروطه». در انقلاب مشروطهٔ ایران. توسط هوشنگ شهابی و ونسا مارتین. ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی ولیلایی. تهران: نگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، ۱۳۹۳. ص ۴۴۳-۴۱۱.
- طهماسب‌پور، محمدرضا. ناصرالدین شاه عکاس، پیرامون تاریخ عکاسی ایران، ویرایش سوم با افزوده‌ها. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۹۲.
- عدل، شه‌ریار. «سه عباس میرازی نایب‌السلطنه». آینده، ش ۳-۱. فروردین تا خرداد ۱۳۶۶. ص ۴۱-۳۵.
- عدل، شه‌ریار و یحیی ذکاء. «آغاز عکاسی در ایران و نخستین عکس‌ها». ترجمهٔ پروین شیبانی. ایران‌نامه. زمستان ۱۳۶۸. ص ۸۰-۷۰.
- علی‌محمدی اردکانی، جواد. همگامی ادبیات و نقاشی قاجار. تهران: یساولی، ۱۳۹۲.
- غفاری (کمال‌الملک)، محمد. نامه‌های کمال‌الملک. ویراستهٔ علی دهباشی. تهران: بزرگمهر، ۱۳۶۶.
- فالك، اس. جی. شمایل‌نگاران قاجار، نقاشی‌های رنگ روغن ایران در سده‌های ۱۲ و ۱۳ هجری قمری - ۱۸ و ۱۹ میلادی. ترجمهٔ علیرضا بهارلو. تهران: پیکره، ۱۳۹۳.
- فرصت شیرازی، محمد نصیر بن جعفر. آثار عجم [چاپ سنگی]. بمبئی: مطبع ناصری، ۱۳۱۴ق.



<http://dlib.ical.ir/site/catalogue/313826> [Access date: 11/9/2015].

«فرمان محمدشاه برای معمارباشی دربار.» راهنمای کتاب، سال ۱۷. ش ۳-۱. فروردین تا خرداد ۱۳۵۳. ص ۱۸۰-۱۷۹.

فرهادمیرزا. سفرنامه فرهادمیرزا (هدایه السبیل و کفایه الدلیل). ویراسته غلامرضا طباطبایی مجد. تهران: موسسه مطبوعاتی علمی، ۱۳۶۶.

فلور، ویلم. «تاریخچه مختصر چاپ در ایران.» در چاپ سنگی فارسی از نگاه شرق‌شناسان، هشت مقاله درباره تاریخچه چاپ سنگی فارسی. توسط اولمپیادا شگلو، اولریش مارزلف، نیل گرین و ویلم فلور. ترجمه شهروز مهاجر. تهران: پیکره، ۱۳۹۱. ص ۳۴-۲۱.

—————. «نقاشی و نقاشان عصر قاجار.» در نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه. توسط ویلم فلور، پیتر چلکووسکی و مریم اختیار. ترجمه یعقوب آژند. تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی، ۱۳۸۱. ص ۶۹-۱.

فلور، ویلم، پیتر چلکووسکی و مریم اختیار. نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه. ترجمه یعقوب آژند. تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی، ۱۳۸۱.

قائم‌مقام‌فراهانی، ابوالقاسم‌بن‌عیسی. منشآت قائم‌مقام‌فراهانی با مقدمه و شرح لغات و ترکیبات و فهرست‌ها. ویراسته حاج‌فرهادمیرزا شاهزاده‌متمدالدوله و بدرالدین یغمایی. تهران: نگاه، ۱۳۸۹.

گرابار، آگ. «تاملی در هنر قاجاری و اهمیت آن.» ترجمه ولی‌الله کاوسی. گلستان هنر، ش ۱۴. زمستان ۱۳۸۷. ص ۹۸-۹۵.

گلبن، محمد. سرگذشت و آثار تصویرگر بزرگ، میرزا ابوتراب‌خان غفاری کاشانی (۱۳۰۷-۱۲۶۳ق). تهران: انجمن آثار و مفاخر ملی، ۱۳۸۶.

کلپایگانی، حسین. تاریخ چاپ و چاپخانه در ایران (۱۰۵۰ قمری تا ۱۳۳۰ شمسی). تهران: نشر گلشن، ۱۳۷۸.

مارزلف، اولریش. تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی. ترجمه شهروز مهاجر. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، ۱۳۹۰.

مسکوب، شاهرخ. «درباره تاریخ نقاشی قاجار.» ایران‌نامه، تابستان ۱۳۷۸. ص ۴۲۲-۴۰۵.

مشکوه‌الملک، محمدبن‌علی. «رساله عکسیه حشریه.» در گنج پیدا، مجموعه‌ای از عکس‌های آلبومخانه کاخ‌موزه گلستان همراه با رساله عکسیه حشریه. ویراسته غلامرضا تهامی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۷. ص ۱۶-۸.

مهندس (معمدالسلطان)، میرزا رضاخان. دومین اطلس جغرافیایی دوره قاجار، شامل نقشه‌های ایران، تهران و قاره‌های جهان در یکصد و بیست سال قبل. ویراسته جواد صفی‌نژاد، غلامرضا سحاب و سعید بختیاری. تهران: دنیای جغرافی سحاب، ۱۳۹۱.

نفیسی، سعید. «صنعت چاپ مصور در ایران.» پیام نو. سال ۲. ش ۵. ۱۳۲۵. ص ۳۵-۲۲.

وبر، ماکس. روش‌شناسی علوم اجتماعی. ترجمه حسن چاوشیان. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.

هکمن، سوزان. وبر، گونه ایده‌آل و نظریه اجتماعی معاصر. ترجمه علی پیمان (زارعی) و مهدی رحمانی. تهران: رخداد نو، ۱۳۹۱.



## روزنامه‌های تاریخی

روزنامه ایران، جلد اول، شماره ۲۰۸-۱ [بازچاپ]. تهیه و تنظیم کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۴.

روزنامه دولت عالیّه ایران، جلد نخست ۵۵۰-۴۷۲، مدیر و نقاش ابوالحسن خان صنیع‌الملک غفاری [بازچاپ]. کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، تولید امور انتشارات. با همکاری و نظارت جمشید کیانفر. تهران: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۰.

روزنامه دولت عالیّه ایران و روزنامه دولتی، جلد دوم ۶۵۰-۵۵۱، مدیر و نقاش ابوالحسن خان صنیع‌الملک غفاری [بازچاپ]. کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران. به اهتمام جمشید کیانفر و عنایت‌الله رحمانی. تهران: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۲.

روزنامه وقایع اتفاقیه، جلد اول، شماره‌های ۱۳۰-۱ [بازچاپ]. تهیه و تنظیم کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۳.

روزنامه وقایع اتفاقیه، جلد چهارم، شماره‌های ۴۷۱-۳۷۵، به انضمام نمایه‌ها [بازچاپ]. تهیه و تنظیم کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران. تهران: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۴.

شرف شماره‌های ۱ تا ۸۷، ۱۳۰۰ تا ۱۳۰۹ هجری قمری، نقاشی‌ها از ابوتراب غفاری و میرزا موسی، خط از محمدرضا کلهر، و شرافت شماره‌های ۱ تا ۶۶، ۱۳۱۴ تا ۱۳۲۱ هجری قمری، نقاشی‌ها از مهدی مصورالملک [بازچاپ]. ویراستاران محمد مقدم و مصطفی انصاری، زیر نظر مجید رهنما. تهران: [بعداً] سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۲۵۳۵.

Chalcraft, David J., Fanon Howell, Marisol Lopes Menendez, and Hector Vera, eds. *Max Weber Matters, Interweaving Past and Present*. USA & England: Ashgate, 2008.

Falk, S. J., ed. *Qajar Paintings, A Catalogue of 18th and 19th Century Paintings*. Tehran: Farah Pahlavi's Private Secretariat, 1971.

Hirsch, Robert. *Seizing the Light, A Social History of Photography, 2nd Edition*. USA: McGraw-Hill, 2008.

Koshul, Basit Bilal. *The Postmodern Significance of Max Weber's Legacy: Disenchanting Disenchantment*. USA & England: Palgrave Macmillan, 2005.

Owen, David. *Maturity and Modernity: Nietzsche, Weber, Foucault, and the Ambivalence of Reason*. London & New York: Routledge, 1994.

Raby, Julian. *Qajar Portraits, Figure Paintings from Nineteenth Century Persia*. London

& New York: Azimuth Editions in association with Iran Heritage Foundation, distributed by I.B.Tauris Publishers, 1999.

Sheykh, Reza. "The Rise of the Kingly Citizen." In *Portrait Photographs from Isfahan, Faces in Transition 1920-1950*. Edited by Parisa Damandan. London: Saqi, 2004. pp. 231-54

