تاریخ ایران: شماره ۱۸(۷۶/۵)، تابستان ـ پاییز ۱۳۹۴
Iran History: No. 18(76/5), Summer-Autumn 2015

صورتِ معماریِ دولت*

بابک افشار[۱] / غلامحسین معماریان[۲]

چکیده

تصویر و تصویرسازی در سراسر روزگار قاجار امری پراهمیت بود و میان محصولات تصویری این دوران، موضوع ابنیه و محیط مصنوع تقریباً همواره حضور داشت. اگرچه معماری قاجار بیشتر معطوف به عمل بود تا نظریه، و شیوه‌های خود را در صُوَر مبسوطی از متون یا ترسیمات سامان نداد، در تمام آن دوران جریانی متکثر از تصاویر قابل ردیابی بود که بیش و پیش از بناهای ساخته شده، بناهای تصور شده را انعکاس می‌داد. مسئلهٔ این پژوهش ارائهٔ روایتی معتبر از این جنبهٔ فرهنگ بصری آن دوران در پیوند با دو حوزهٔ مرجع به‌هم‌وابسته است: نخست تاریخ کلی قاجار به‌عنوان بستری برای بروز مفاهیم «دولت» و «ملت» در معنایمعاصر آن‌ها؛ و سپس تاریخ معماری معاصر ایران به‌عنوان خاستگاه اصلی این تصاویر و نیز عرصه‌ای که هر روایت تاریخی از آن‌ها در نهایت باید درون آن عمل کند.به این منظور دو مورد تاریخی شاخص از تصاویر چاپ سنگی عهد ناصری در روزنامه‌های رسمی دولت عَلیّهٔ ایران (۱۲۷۷–۱۲۸۷ق) و شَرَف (۱۳۰۰–۱۳۰۹ق) بازخوانی شده و به‌مثابه نشانه‌ای از وقوف دولت مدرن به‌عنوان پدیده‌ای در شُرُف تکوین، بر اهمیت ابنیه و محیط مصنوع تفسیر گردیده‌اند؛ رویدادی که حین آن تغییری اساسی در شیوه‌های مفهوم‌پردازی از معماری حاصل شد. با تکیه بر چنین روایتی، ممکن است فهمی از این تصاویر به‌منزلهٔ گشایش چشم دولت در آغاز عصر جدید بر صورت معماری همچون وجهی از خویش حاصل آید؛ این فهم شاید گام کوچکی در فراهم آوردن اسباب و مقدمات لازم برای اتخاذ چشم‌اندازی تاریخی به مناسبات معماری و دولت در ایران معاصر باشد.

واژگان کلیدی: دوران قاجار، دولت‌سازی، فرهنگ بصری، بازنمایی‌های معماری، نقاشی، عکاسی، چاپ، روزنامه.

Architectural Face of the State

Babak Afshar[3]/ Gholamhossein Memarian[4]

Abstract

Images and the act of creating them were important matters during Qajar period in Iran, and amongst the visual productions of the era, the subject of buildings and built environment were constantly present. Although Qajar architecture was more leaning towards practice rather than theory and it did not articulate its own methods in any elaborate textual or visual formation, there was a flow of diverse imagery traceable throughout the whole era, focusing more on depicting an envisioned version of the buildings than of their realized one. This study is concerned with presenting a genuine narrative on this aspect of Qajar visual culture, concerning two interdependent reference platforms: first, the general history of Qajar as a context that the contemporary notion of "state" and "nation" in Iran emerges from; and second, the general history of contemporary architecture in Iran as the main pretext to the existence of images as well as a realm within which, ultimately, every historical narrative about them should operate. To that purpose, two historically important sets of images from lithographic illustrations of Naser al-Din Shah Era in official newspapers of "Dowlat-e Aliyye-ye Iran" (1860-1871) and "Sharaf" (18821891-) have been investigated and interpreted: as a glimpse of the grasp of modern state in its initial stages upon the significance of buildings and built environment which resulted in a major shift in the conception of architecture in that period. Based on this narrative, there can be an understanding of these illustrations as the emerging architectural face of the state in Iran at the end of the 19th century; an understanding that might lead, although in small scale, to an oversight observing the relation between architecture and the state in contemporary Iran from a historical point of view.

Keywords: Qajar Period, State-building, Visual Culture, Representations of Architecture, Painting, Photography, Printing, Newspaper.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ دکتری بابک افشار است. تاریخ دریافت: ۹۴/۶/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۷/۱۸

۱. پژوهشگر دورهٔ دکتری معماری دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران (نویسندهٔ‌مسئول).

۲. استاد تمام دانشکدهٔ 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. E-mail: babak.afshar@gmail.com

4 . Professor, School of Architecture and Environmental Design, IUST.E-mail: memarian@iust.ac.ir

مقدمه

تصاویـر در روزگار قاجار موضوع وسـواس‌های فکریِ عمـده و دال‌هایی پُرمعنا بودند: نخسـتین سلسـله از تصاویرِ مخصوص به آن دوران، با غایاتِ علوم و فنون جدید و زیبایی‌شناسـیِ برآمده از ردیـفِ اعـداد و جداول ملازم بود. این‌ها به ثبت دقیقِ واقعیتِ محسـوس و میلِ کنترلِ آن مربوط می‌شـدند که در پیِ شکست‌های نظامی و فرودستی‌های سیاسی مقابلِ نیروهایی خارجی، همچون ضرورتی انکارناپذیر چهره نموده بود. نقشه‌ها در این مورد مثالی شاخص بودند و همراه با نخستین فهرسـت‌پردازی‌ها و سرشـماری‌ها اهمیتِ ویژه یافتند. آن‌ها در پیوند بـا دانش‌های جدیدی چون «ستاتیسـتیک،» «نقشه‌کشی و هندسـهٔ دِسـکریپ‌تیو» و «جغرافیِ عهد جدید،» نسبت به آن‌چه پیش‌تر بودند متحول شـدند و تصورات جدید از مکان و منطقه، شـهر و سـرزمین را در آغاز عصر جدید ثبت و ضبط نمودند.[۵] سلسـله‌ای دیگر از تصاویر ــ به یقین در ربط و تعامل با همان سلسـلهٔ پیشـین ــ بر هـم‌آوردی، آبرومندی و تفاخر دلالت داشـت. در این‌جا بازنمایـیِ صورت‌ـپیکرهای انسـانی دارای مرکزیـت بود و موضـوع از چنان عینیتی برخوردار بود که فـراوان پیش آمد تصویر کسی را به‌جای خودش در آیین‌ها شرکت دهند.[۶] تمام آن نقاشی‌ها و عکس‌های پُرشمار که امروزه می‌توانند ذیل مجموعهٔ بزرگ چهره‌های قاجار گِرد آیند، به این سلسـله متعلق‌اند و احتمالاً دُرُست اسـت اگر انعکاسی از وسـیع‌ترین تحولات آن دوران در نحوهٔ تصورِ «دولت‌مرد» و «دولت،» و نیز

---

۵. برای نمونه‌ای از سرشماری‌های دوران قاجار، نک: عبدالغفار، «جمعیت تهران ـ آمار تهران [نسخهٔ خطی]،» ۱۲۸۶ق، تهران، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شـورای اسـلامی، http://dlib.ical.ir/site/catalogue/718900 [Access date: 16/8/2015]. برای نمونه‌ای از نقشه‌های این دوران، نک: عبدالغفار، «اطلس تازهٔ جغرافی عهد جدید: مشتمل بر چهل‌وهشت ورق نقشهٔ رنگین [چاپ سنگی]،» (تهران: دارالطباعه خاصهٔ مدرسه مبارکه دارالفنون، ۱۳۰۲ق)، تهران، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، http://dlib.ical.ir/site/catalogue/۷۳۶۸۴۸ [Access date: ۲۰۱۵/۸/۱۶]؛ و نیز:
Munajjim'bāshī, "Naqshah-'i Shahr-I Dār Al-Khilāfah-'i Nāṣirī-I Ṭihrān ṣanahā Allāh Ta'ālá 'an Al-ḥadaṣān," (Tehran: Vizārat-i 'Ulūm, 1889 1309AH), Washington D.C. USA, Library of Congress, Geography and Map Division, http://www.loc.gov/item/2009582796 [Access date: 16/8/2015].

عبارات داخل گیومه از همین اَسـناد هسـتند. یکی از وجوه اهمیتِ نقشه‌ها را در پیوند با مفاهیمی از «سیاست» و «ملیت» و «تاریخ،» موریه به‌طرز جالبی ثبت کرده اسـت؛ جایی پس از شـرح کوشش عباس‌میرزا در «به‌کارگیری انضباط اروپایی در سپاهیان ایران» نوشت: او «مشتاق مطالعه است و مطالعات‌اش تنها دربارهٔ تاریخ کشورش است و شاهنامهٔ فردوسی کتاب محبوب اوست. اشتیاق فراوان برای آگاه شدن از دولت‌های گوناگون اروپا از خود نشان می‌دهد [...] همچنین مجموعه‌ای از نقشه‌ها را از ماشین‌های چاپ قسطنطنیه به دست آورده و آن‌ها را خوانده است و این کار او را در شمار بهترین جغرافی‌دانان کشور خود درآورده.» جیمز موریه، *سفرنامهٔ جیمز موریه، سفر دوم، ایران، ارمنستان و آسیای کوچک (در میان سال‌های ۱۸۱۰ و ۱۸۱۶ م) تا قسطنطنیه*، ج۲، ترجمهٔ ابوالقاسم سرّی (تهران: انتشارات توس، ۱۳۸۶)، ص۲۵۶.

۶. برای مواردی جالب توجه، نک: نازنین زنگی‌آبادی، *اخبار عکاسی در عهد ناصری* (تهران: پیکره، ۱۳۹۳)، ص۲۵-۲۳؛ منصور صانع، *پیدایش عکاسی در شـیراز* (تهران: سروش، ۱۳۶۹)، ص۷۰؛ فرهادمیرزا، *سـفرنامهٔ فرهادمیرزا (هدایه السبیل و کفایه الدلیل)*، ویراسـتهٔ غلامرضا طباطبایی مجد (تهران: موسسـهٔ مطبوعاتی علمی، ۱۳۶۶)، ص۷۴؛ محمدحسن طباطبایی (ویراستار)، *مشروطه در تصویر* (تهران: نشر آبی، ۱۳۹۰)، ص۱۵۰،۱۳۶.

«ایرانی» و «ملت» تلقی شوند.[۷]

پس از این، یعنی پس از نقشـــه‌ها و چهره‌های انســـانی ـــ و باز به یقین در ربط و تعامل با هر دوی این سلســـله‌ها ـــ آن‌چه بیش از همه در این هنگام به هم‌آوردی، آبرومندی و تفاخر تصویر و تصور شد، ساختمان یا چشم‌اندازهای محیط مصنوع بود. ماهیت و موقعیت این سلسله از تصاویر نیز در آغاز و پایانِ دوران قاجار یکسان نبود و نحوهٔ دلالت آن‌ها در طول زمان، سیر تحولاتی را از سر گذراند: تصویرِ بنا نخست با طرحی سردستی در حاشیهٔ برخی نقاشی‌ها ظاهر شد؛ هم‌زمان، جزئیات ظریف و تزئیناتِ خود را در پس‌زمینهٔ تابلوها نشان داد؛ از این پس، گاه اندکی پُرکارتر در مرکز طرح روی محورهـــا قـــرار گرفت و به دیوارها و طاقچه‌ها آویخت و در همین حین به‌نحوی تکثیر شـــده، سطوح اشیائی چون کاشی، قابِ آینه، قلمدان و نظایر آن‌ها را اشغال کرد؛ سرانجام که زمان گذشت، با جزئیات کامل و سایه‌ـروشـــنِ جان‌دار در عکس‌ها و کارت‌پســـتال‌ها پدیدار گشت و در آلبوم‌های نفیس با جلدهای مخملین گردآوری شد، بعد بارِ دیگر به سمت پرده‌های نقاشی سرریز کرد.[۸]

---

۷. صورت‌مند شـــدنِ دولت از طریق چاپ پرترهٔ واقع‌نمای صاحب‌منصبان در روزنامه‌های رســـمی عهد ناصری ـــ که درآمد و بنیانی برای بحث حاضر تلقی می‌شود ـــ موضوع مقالهٔ دیگری ذیل همین برنامهٔ پژوهشی است؛ نک: بابک افشار و اصغر محمد مرادی، «صُوَرِ اَعاظِم و چهره‌یابی دولت،» *تاریخ ایران*، ش۱۷(۷۵/۵) (زمســـتان ۹۳ ـ بهار ۱۳۹۴): ص ۶۴– ۲۵؛ برای چشـــم‌اندازهایی دیگر بر اهمیت تصویرِ چهرهٔ انســـان در دوران قاجار نک: رضا شـــیخ، «هویت ملی و عکس‌های انقلاب مشـــروطه،» در *انقلاب مشـــروطهٔ ایران*، توسط هوشـــنگ شهابی و ونســـا مارتین، ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی ولیلایی (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، ۱۳۹۳)، ص۴۴۳–۴۱۱؛ محمدرضا طهماسب‌پور، «کارکردهای سیاسی، اجتماعی عکاسی در دوران مشروطه،» در *از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران* (تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹)، ص۶۸–۴۵؛ محمدرضا طهماسب‌پور، «نگاهی به روند شکل‌گیری زمینه‌های تصویری هویت فردی در تاریخ عکاسی ایران،» در *از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران* (تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹)، ص۱۴۰–۱۱۳؛ و 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.

۸. در تنوع این مضمون در دوران قاجار، برای چشم‌انداز به بنا در حاشیهٔ نقاشی و نیز بنا به‌عنوان پس‌زمینهٔ نقاشیِ چهره‌های انسانی، نک:
S. J. Falk, ed., *QajarPaintings, A Catalogue of 18th and 19th Century Paintings* (Tehran: Farah Pahlavi's Private Secretariat, 1971), pp. 3,13,42,53,54; 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), pp. 110,111.

برای تصویر بنا نصب شده در طاقچهٔ بنایی دیگر، نک: دانا استاین، سرآغاز عکاسی در ایران، ترجمهٔ ابراهیم هاشمی (تهران: انتشارات اسپرک، ۱۳۶۸)، تصویر ۲۰. برای انبوه تصاویر چهره‌های انسانی نصب شده روی نمای بنا، نک: صانع، پیدایش عکاسی در شیراز، ص۵۷؛ کیانوش کیانی هفت‌لنگ (ویراستار)، گنجینهٔ عکس‌های تاریخی (تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸۶)، ص۱۵۰–۱۴۹. برای تصاویر بنا روی اشیاء، نک: محمدتقی احسانی، جلدها و قلمدان‌های ایران (تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۸)؛ و نیز:
Sheila R. Canby, ed., *Persian Masters: Five Centuries of Painting* (India, Bombay: Marg Publication, 1990), pp. 133,134.

برای تصاویر بناهای فرنگی روی هدایای سلطنتی، نک: هینریش بروگش، سفری به دربار سلطان صاحبقران، سفرنامهٔ ایلچی پروس در ایران، ج۱، ترجمهٔ مهندس کردبچه (تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۷)، ص۱۶۹؛ و برای تصاویر آن‌ها در آلبوم‌های سلطنتی، نک: «آلبوم عکس [نسخهٔ خطی]،» اواخر ناصری، تهران، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، http://dlib.ical.ir/site/catalogue/773070 [Access date: 16/8/2015]. برای عکس از بناهای آرایش شده هنگام برپایی آیین، نک: کیانی هفت‌لنگ، گنجینهٔ عکس‌های تاریخی، ص۱۶۴؛ مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی (ویراستار)، هزار جلوهٔ زندگی، تصویرهای ارنست هولستر از عهد ناصری (تهران: مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی، ۱۳۸۲)، ص۲۵۹؛ صانع، پیدایش عکاسی در شیراز، ص۱۰۲،۹۳،۹۱،۹۰،۸۸. همچنین برای مروری بر سوابق موضوع پیش از دوران قاجار، نک: آ. ت. آداموا، نگاره‌های ایرانی گنجینهٔ آرمیتاژ، سدهٔ پانزدهم تا نوزدهم میلادی، ترجمهٔ زهره فیضی (تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۶).

جریـان این تحرکات در وجـه عینی تابعی از آزمونِ مکرر تکنیک‌هـای جدید تصویرپردازی و رواج شـیوه‌های جدیـد احداث ابنیه بـود که در آن دوران ضمن افزایش مراوده با خارجیان شـدت گرفته بود؛ اما در وجه دیگر با شبکه‌ای پیچیده، متکثر و در شُرُفِ تحول از مناسبات قدرت و روابط معنا پیوند داشـت که با گذر از دوران قاجار ذیل تغییرات وسـیعی که موجب می‌شد، رفته‌رفته تصور ساختمان‌ها را به شیوه‌ای متفاوت از پیش ضروری می‌ساخت و تخیل نوع دیگری از محیط مصنوع را ممکن می‌کرد. به این تعبیر فرآیند گستردهٔ تحول در ایجاد ابنیه، شهر و محیط زیست انسانی در آن عصر، تنها تابعی از اشـاعهٔ فنون و تحولات صنعت ساخت نبود؛ فراتر از آن، با الزامات برخاسته از یک منظومهٔ کلان علّی هم‌بسته بود که جریان اشاعهٔ هر فن و مسیرِ تغییراتِ هر صنعت را ذیل آرایـش جدیدی از معانی و امکانات، پیرامون ابنیه و عمارات محتمل می‌کرد. سلسـلهٔ تصاویر ابنیه در روزگار قاجار نخسـتین عرصهٔ بروز و گشـوده‌ترین فضا برای ظهورِ این آرایش‌های جدید بود که دگردیسـی‌های اجتماعی کلان را پیش از رسـیدن به قلمرو بناها و محیط‌های ساخته شده، بر خود منعکس می‌کرد. پس در فهم جریان تحولات معماری در دوران قاجار، پیش از خودِ بناها باید ردّی از تصاویر آن‌ها را همچون یک دالّ اعظمِ دیگر پی گرفت و پرسید: تصاویر ابنیه طی این دوران بر چه دلالت داشتند؟ چرا چنین مکرر ظاهر می‌شدند؟ و معنای حضورشان در منظومهٔ علّی مشخصی که بدان متعلق بودند چه بود؟[۹]

در این میان، تجربهٔ چاپ روزنامه‌های مصوّر دولتی در عهد ناصری نمونه‌ای شـاخص بود که از رخداد چرخشـی اساسی در طرز تصویرپردازی ساختمان‌ها و در نتیجه از بروز تحولی ظریف در شیوهٔ درک آن‌ها نشـان داشـت. مسئلهٔ این پژوهش کوشـش در ارائهٔ یک روایت تاریخی کُل‌نگر از همین مورد شاخص و رسمیِ تصویرپردازیِ ابنیه در روزگار قاجار است. پرسش اصلیِ شکل‌دهنده به تحقیق حاضر این‌گونه صورت‌بندی می‌شـود: تغییرات شیوهٔ تصویرسـازی از بناها در عهد ناصری، چنان‌که به‌طور خاص در تصاویر روزنامه‌های رسـمی آن دوران منعکس شد، چه دلالتی بر تغییر نحوهٔ ادراک ساختمان‌ها در بر داشت؟ به عبارت بهتر تحول در شیوهٔ بازنمایی ابنیه در عهد ناصری از گشوده شدن چه تخیلات و تصورات، و در نتیجه چه امکانات جدیدی به روی ابنیه پیش‌آگهی می‌داد؟

---

۹. غیرِ این‌ها، از سلسله‌های دیگرِ تصاویر در آن دوران باید یاد کرد: تمثال‌های مذهبی و تصاویر داستان‌های حماسی یا مردمی؛ صورت تکرارشـوندهٔ برخی اشـیاء (از سـاز و جام گرفته تا سـاعت و از آن‌جا تا ادوات جنگی)؛ همچنین برخی موارد خاصِ نمادین (از علامت شیرـوـخورشـید گرفته تا سلسـلهٔ بسـیار جالبی از تصاویر دیو و فرشـته). برای یک نمونهٔ آموزنده در کار با اَسناد تصویری و تحلیل سلسله‌های تصاویر در دوران قاجار، نک:

Afsaneh Najmabadi, *Women with Mustaches and Men without Beards, Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press).

بیان هدف و اهمیت موضوع

در آن صحنـهٔ تاریخیِ پیچیده که روزنامه‌های رسـمی عهد ناصری و تصاویر ابنیه بخشـی از آن بوده‌اند، صورت مشـخصی از بازنماییِ زبانی قابل مشاهده نیست که از چشم‌انداز امروزین بتوان آن را «گفتار رسـمیِ یک تاریخ، دربارهٔ ساختمان‌های همان تاریخ» به‌شـمار آوَرْد. می‌توان گفتارهای دیگر را از زمان حال به سـمت ساختمان‌های دوران قاجار حرکت داد؛ اما لااقل با تکیه بر اَسنادِ در دسـترس، تشخیص چنین حوزهٔ شاخصی درون خودِ آن عصر دشوار به نظر می‌رسد. گویی معماری در سراسـر دوران قاجار بیش از نظریه به عمل معطوف بوده و ساختمان‌ها نه در آن هنگام که چند دهه بعد در معرض گفتگوها و مجادلاتِ نظریِ زمانه قرار گرفته باشـند.[۱۰] با این حسـاب بخشـی اساسـی از تجربهٔ تاریخی ثبت‌شـدهٔ ابنیه را طی این زمان باید غیرزبانی تلقی کرد. با فرضِ دُرُست بودن این استدلال،[۱۱] بازنمایی بصری ابنیه جایگاهی ویژه در فهم تاریخ معماری قاجار خواهد یافت: این اَسناد تصویری اگرچه تنها سرنخ‌هایی نیستند که پژوهش در پیشاـتاریخِ معماری معاصر ایران را

---

۱۰. این موضوع در مورد ژانرهای دیگر چون ادبیات، نقاشـی یا حتی موسـیقی کمتر صادق اسـت؛ آن‌ها در دوران قاجار سریع‌تر به کانون‌هایی برای گفتار ترقی‌خواه بدل گشتند و موضوع نظریه‌پردازی شدند. یادداشت‌های جوانی محمدعلی فروغی که دربردارندهٔ مشـغولیت‌های فکری او در سـال‌های نزدیک به انقلاب مشروطه است، نمونه‌های بسـیار خوبی در این مورد به دست می‌دهد. نک: محمدعلی فروغی، *یادداشـت‌های روزانه از محمدعلی فروغی (۲۶ شـوال ۱۳۲۱ ــ ۲۸ ربیع‌الاول ۱۳۲۲ قمری)*، ویراستهٔ ایرج افشار (تهران: نشـر علم، ۱۳۹۰). در خصوص ادبیات نک: اشـارات او در مورد تغییر خط فارسی (ص۳۰)؛ نظر پدرش راجع به تقلید در انشاء (ص۲۱۴)؛ و مباحثه‌ای در مورد بهتر و بدتر بودنِ شاعران، درست بودن یا نبودنِ «قافیهٔ مکرر» و نیز مقدم بودن یا نبودنِ «احساس» بر «قانون» در شعر و مسئلهٔ نو شدنِ آن (ص۲۸۳–۲۸۲). در خصوص موسیقی، نک: نقد رابطهٔ دربار با نایب‌اسدالله (ص۳۱۹)؛ گفتگوی جالبی با ناظم‌العلوم راجع به «در تحت قاعده» درآمدن یا نیامدنِ تار و «کلیهٔ موسیقی ایرانی» (ص۲۴۳–۲۴۲)؛ همچنین بحث ضایع شدنِ استعداد خوانندگان زن در ایران (ص۲۷۹). در خصوص نقاشی، نک: ماجرای نشان دادنِ تابلویی از کمال‌الملک به یحیی تارساز (ص۱۷۰)؛ نیز اظهارنظر در خصوص افول نقاشـی ایران تحت‌تأثیر چین و ارتقاء آن توسـط کمال‌الملک (ص۳۳۳). در مورد شـهر و محیط مصنوع، تِم غالبی در نوشته‌های او قابل تشخیص است با مضمونِ خجالت کشیدن از فرنگیان به خاطر گِل‌وـلای کوچه (مثلاً ص۶۳). اگرچه می‌توان گفت در این‌جا معماری هنوز در کانون گفتار تحول‌خواه حاضر نشـده، یادداشـت‌های فروغی دربردارندهٔ یک مورد بسیار جالب است که نشان می‌دهد لغزش چنین گفتاری از یک ژانر به ژانر دیگر، در آن هنگام چگونه امری محتمل بوده است: در جایی این شـعرِ پدرش را نقل می‌کند که به مناسـبت نخسـتین ورودِ ناصرالدین‌شاه به عمارت عشرت‌آباد و پس از اتمام کار بنایی آن سروده شده است: «ای قصر عشرت‌آباد، ای کاخ شهریاری/ ایوان عدل خسرو، جای امیدواری.» سپس از قول او شرح می‌دهد که «چون مضمون شعر مثل قدیم‌ها نبود که قصر را از عرش [...] بالاتر برده، و نُه کرسی فلک را زیر پای شاه گذاشته باشم، بلکه تا یک اندازه مبنی بر حکمت و موعظه بود، شخصی که خیلی ادعای شعرفهمی داشت گفته بود خوب است فلانی قصیده نگوید.» (ص۲۱۴) این یادداشت او نشان می‌دهد یک تحول ظریف در ژانر ادبیات، چگونه تحولی ظریف در ژانر معماری را محتمل می‌کرده است (یعنی پیدایش دلالتی بی‌سـابقه در مضمون سـابقه‌دارِ ساختمانِ سلطنتی، به‌مثابه محل یا شیئی برای درآویختنِ امید و تقاضای ملت از شاه در رابطه با مسئلهٔ عدالت در آستانهٔ انقلاب مشروطه).

۱۱. منظور آن است که در این مورد همچنان باید شک کرد یا دقیق‌تر شد.

به‌واسطهٔ اَسنادی جز خودِ ابنیه ممکن می‌کنند، در غیاب موارد مکتوبِ سرراست و مشخص احتمالاً از مناسب‌ترین نقاط برای شروعِ کارند.

اما این‌که چنین تصاویری از ابنیه از موضوع و بستر اصلیِ دلالت‌شان، یعنی از تاریخِ عمومیِ ساختمان‌ها در آن دوران کَنده شوند، بسیار محتمل است. ممکن است آن‌ها را ذیل نوعی تاریخ‌نگاریِ جزءنگر و قطعه‌بندی شده قرار داد و به‌منزلهٔ تابعی از ظهور امکانات جدیدِ صنعتی در حوزه‌های دیگر غیر از معماری درک‌شان کرد ــ فرضاً به‌مثابه یک پله در مسیر پیشرفت ذیل تاریخ‌های منفک از زمینهٔ نقاشی، گرافیک یا صفحه‌بندی روزنامه. اگرچه ظهور و بروز این ترسیمات جز به‌واسطهٔ تجربیات تکنیکیِ جدید در چنین حوزه‌هایی ممکن نبود، موضوع در وجهِ کلان اساساً از نیازِ هم‌آوردی و میلِ بزرگِ تفاخری نشأت می‌گرفت که بخشی از آن احداث ساختمان‌ها را نشانه گرفته بود و در عمل بر جریان ساخت‌وسازِ محیط مصنوع اثر می‌گذاشت. پس دُرُست‌تر آن است که ظهور این تصاویر و چاپ و انتشارشان در روزنامه، در زمینهٔ سیاسیِ منحصربه‌فردِ خودش، یعنی تاریخ ابنیه در آن هنگام بازنشانده شود تا به‌واسطهٔ این، همچون بخشی جدایی‌ناپذیر از تاریخ عمومیِ دوران قاجار قابل درک گردد.

هر روایتِ تاریخی در این مورد، ناگزیر با تقطیع، گزینش، و چینش عناصری از این دو تاریخِ کلانِ توبه‌تو، یعنی تاریخ معماری و تاریخِ دوران قاجار ممکن خواهد شد؛ اما حتی‌الامکان باید کوشید تا پیوند نزدیک این تصاویر با بناهای ساخته‌شده و نیز چسبیدگیِ آن‌ها به زمینه، به‌طریقی در این روایت منعکس گردد. هدف پژوهش حاضر فراهم آوردن چنین گزارشی از بازنمایی تصویری ابنیه در روزنامه‌های رسمی عهد ناصری‌ست؛ گزارشی که خوانش آن‌ها را به منزلهٔ بخشی از تاریخ معماری معاصر ایران درونِ تاریخ عمومیِ دوران قاجار ــ نه در تفکیکی از پیش حاصل شده با این‌ها ــ ممکن کُنَد.

در مسیرِ پُر پیچ‌وخَمی که تصویر ابنیه درون میدان نیروهای زایندهٔ اجتماعی در دوران قاجار طی کرد، انتشار طرح بناها در روزنامه‌های مصوّر دولتی در عهد ناصری رخدادی کوچک اما شاخص بود: این موضوع که حکومت، ساختمان‌ها را به‌طور رسمی چطور بازنمایی می‌کرد، بخشی جدایی‌ناپذیر از آن بود که ساختمان‌ها را به‌طور رسمی چگونه می‌فهمید. هر دگرگونی در نحوهٔ ترسیم ساختمان‌ها در این میان، نشانه‌ای از دگرگونی در نحوهٔ ادراک آن‌ها و گشوده شدن احتمالی از دگرگونی در نحوهٔ ساخت‌شان بود. مشاهدات اولیه از تصاویر ابنیه در روزنامه‌های رسمی عهد ناصری از وقوع و بروز چرخشی اساسی در این زمینه حکایت دارند: تصویر ساختمان‌ها پیش از این

هرگز تا به این حد بر جنبه‌های محسوس و تجسمی آن‌ها تکیه نداشت؛ هرگز تا این حد بر پایهٔ ترکیب احجام و سایه‌روشن‌ها، شبیه‌سازیِ عین‌به‌عینِ جزئیات، از آن مهم‌تر با اصراری این‌چنین در بیان کالبدِ کلی و ترسیم صورتِ شخصیت‌مند و قابل‌بازشناسی و بیان‌گرِ آن‌ها انجام نمی‌گرفت (مثلاً در آن حوزه‌ای که امروزه نگارگری خوانده می‌شود، بنا در قالب مجموعه‌ای پراکنده و متکثر از سطوح با تزئینات دقیق هندسی تصویر می‌شد که هرگز کلیت نمی‌یافت و خود را از زمینه نمی‌کَند، اما تماماً به خوردِ طرح می‌رفت و لایه‌های بصری متعدد از نوعی «فضای داخلی» یا «عمقِ فضایی» برای صحنه برمی‌ساخت).[۱۲] پس اهمیت این اَسنادِ تصویریِ شاخص در وهلهٔ نخست ممکن است به قابلیت‌شان در بررسی دقیق‌ترِ این احتمال مربوط باشد که شاید حکومت از این دورانِ تاریخی به بعد، بناها را به تدریج به‌نحوی دیگر فهمیده است. اما علاوه بر این می‌توان احتمال داد که همین فرآیند دگرگون شدنِ نحوهٔ وقوفِ حکومت بر ابنیه در آغاز عصر جدید، اولاً بر شکل‌گیریِ تصورِ دولت مدرن به‌عنوان پدیده‌ای در شُرُفِ زایش از خودش، و ثانیاً بر شکل‌گیری فهمِ معاصر از معماری اثرگذار بوده باشد. از این چشم‌انداز، روایت تصاویرِ روزنامه از ابنیه در عهد ناصری نهایتاً ممکن است گامی در تهیهٔ اسباب و مقدمات تاریخی لازم برای فهم مناسبات معماری و دولت در زمان حال باشد ــ بحثِ لحظهٔ حال از حیطهٔ این تحقیق کوچک بیرون است؛ اما نوشتار حاضر را از این جهت می‌توان آزمونی تلقی کرد در احتمال گشودن چشم‌اندازی تاریخی، به مجموعه‌ای از مناسبات میان پیش‌نمونه‌هایی از آن‌چه امروزه در میان شاخه‌های هنرْ «معماری» دانسته می‌شود، با پدیده‌ای که از دوران قاجار به بعد در جامعهٔ ایران رفته‌رفته «دولت» خوانده شد.

ملاحظات مربوط به روش

واقعیت تاریخی، پیکره‌ای نامتناهی و در کلیت خود درک‌ناپذیر است؛ طی هر فرآیندی از شناخت

---

۱۲. برای مواردی جالب توجه از این‌گونه تصویرسازیِ ابنیه در نگارگری پیش از دوران قاجار، نک: جواد یساولی (ویراستار)، *مرقّع شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، آثاری از آقامیرک، سلطان محمد، دوست محمد، میرزاعلی، مظفرعلی، میرمصور، میرسیدعلی، به مناسبت برگزاری کنگرهٔ جهانی بزرگداشت فردوسی* (تهران: انتشارات یساولی، ۱۳۶۹)، ذیل داستان هفتواد و کِرم، و نیز کابوس ضحاک؛ و نیز:
Canby, *Persian Masters: Five Centuries of Painting*, pp. 7, 9, 43, 48–49, 53, 66–68, 74, 94, 103–105.

همچنین برای نمونه‌ای از دگردیسی‌های پراهمیت در این حوزه از عهد صفوی به بعد، نک: استوارت کری‌ولش و یحیی ذکاء، *مینیاتورهای مکتب ایران و هند، احوال و آثار محمد زمان نقاش دورهٔ صفوی*، ترجمهٔ زهرا احمدی و محمدرضا نصیری (تهران: فرهنگسرا، ۱۳۷۳). با تکیه بر همین اَسناد تصویری، می‌توان قضاوت کرد فرآیند یادمانی شدنِ ابنیه پیش ازین، به‌طور عمومی کلّیتِ شکلی و بیان‌گریِ فُرمالِ ساختمان را ــ چنان‌که در تلقیِ امروزین از معماری مندرج است ــ میانجی نمی‌گرفت. برخی جنبه‌های این موضوع، بیرون از متن حاضر و در بخش دیگری از همین پژوهش بررسی شده است.

که بدان معطوف باشـد، این کلیت از دسـت می‌رود و آن پیکرهٔ عظیمْ ناگزیر به بخش‌هایی از خود تقلیل می‌یابد که از چشم‌اندازی مشخص دارای ارزش شناخته شدن تلقی شده‌اند. قابل تصور است که انتزاع و تقلیل در این میان در دو سطح متمایز رخ دهد: نخست آن‌جا که پدیده‌ها و رویدادهای گذشـته را نمی‌توان دوباره تجربه کرد یا مسـتقیماً به مشـاهده درآوَرْد. آن‌ها از زمان حال و لحظهٔ وقـوع عملِ شـناخت غایب‌انـد و تنها جریانی متکثر و از دسـت رونده از تأثیرات را به‌سـوی حال گسـیل کرده‌اند. پس پژوهـش تاریخی چاره‌ای ندارد جز آن‌که کار خود را در مسـیری معکوس با بسـط اسـتدلال از آثار محدودِ به‌جای‌مانده‌ای آغاز نماید که به‌نحوی بر موضوع شناخت‌اش دلالت دارند. این نقاط آغازینِ حرکت، اَسـناد تاریخی هسـتند که به نظر می‌رسـد چیزی از گذشـته را در خود حفظ کرده‌اند. آن‌ها فاکت‌های پژوهش تاریخی به شـمار می‌روند؛ یعنی واحدهای معنی‌داری که امرِ سـابقاً واقع به‌نحوی محدود و غیرمسـتقیم در آن‌ها قابل مشـاهده می‌گردد. با گذر از این سـطح، سطح دیگری از تقلیلِ اساسـی هنگام خوانشِ اَسناد به‌مثابه پدیده‌هایی معاصر رخ می‌دهد. این دُرُسـت مشابه همان وضعیت عمومیِ ناگزیری‌ست که نه فقط شناخت تاریخی، بلکه هر عملِ شـناختنی را با فرآیندی از تقطیع‌ها، گزینش‌ها و چینش‌ها همراه می‌سـازد. به این ترتیب برای بار دوم، واقعیت نامتناهی ــ که در این لحظه دیگر نه گذشـته، بلکه خودِ سـندِ تاریخی در لحظهٔ حال اسـت ــ به‌واسـطهٔ زبان به بخش شناختنیِ خود تقلیل می‌یابد و به مجموعهٔ از استعاره‌ها و مفاهیم تحویل می‌گردد.

این دو سطحِ تقلیل، یعنی تقلیل ناشی از لزوم اتکاء به اَسناد و تقلیل ناشی از ضرورت توسل به واژه، در پیکرهٔ علم تاریخ به‌طور سنتی هم‌وزن درک نشده‌اند. موضوع ناشی از آن است که معمولاً اَسـناد یا فاکت‌ها با واقعیت تاریخی یکسـان یا نسـبت به آن نزدیک‌تر تلقی می‌شوند. از این منظر اَسـناد سرآغازهای اطمینان‌بخش یا یقینی‌ترین واسطه‌های پژوهش‌اند که شالوده‌های برهان را در خصوص پدیده‌ها و رویدادهای گذشـته فراهم می‌آورند. کلِ سازوارهٔ تفسیریِ واژگان در هر روایت تاریخی به‌واسطهٔ اتکاء بر آن‌ها اثبات‌شدنی یا باورپذیر می‌گردد. کار آن‌ها بنا بر تعریف چنین است که پژوهش را مسـتند کنند و عینیت ببخشـند؛ استعاره‌ها و مفاهیم اما ثانویه، نسبی و خصلت ذهن تلقی می‌شـوند. چنین درکی از رابطه میان اَسـناد و تفاسـیر، تصوری خطی از پژوهش تاریخی به دسـت می‌دهد: سیر از سند که امری معلوم اسـت، قرار است در خلال فرآیندی از توسل به واژه و بسـط اسـتدلال، موضوع مطالعه را که امری مجهول است به معلوم بدل سازد. این نحوهٔ نگرش با دست‌کم گرفتنِ بیش از حدِ نخستین سطح تقلیل در شناخت واقعیت تاریخی همراه است. به‌منظور

ارزیابی واقع‌بینانه‌ترِ موضوع، یعنی دانستن امکانات و محدودیت‌های چنین نوعی از شناخت، لازم است مسائل برخاسته از تقلیلِ تاریخ در وجود خود سند ــ یعنی دقیقاً همان چیزی که در این نحوهٔ نگرش در نقطهٔ کور قرار می‌گیرد ــ به‌نحوی به کانون بحث بازگردانده شود:

هر «گذشته» پیکرهٔ نامتناهیِ لحظهٔ حالی بوده است که اکنون از میان رفته. وجودِ آن تنها به‌عنوان ردّی از تأثیرات بر پیکرهٔ نامتناهی دیگری قابل تصور است که خودْ گذشته‌ای دیگر و شاید هم زمانِ حال را تشکیل داده است. این ردِّ تأثیرات دائماً با جریان‌های دیگری از تأثیر-و-تأثّر که گذشته‌هایی بی‌پایان را به هم مربوط می‌کنند می‌آمیزد و در ترکیب با آن‌ها تغییر ماهیت می‌دهد؛ یعنی به ردّی عظیم و غیر قابل تفکیک بدل می‌گردد که دیگر تنها به یک گذشتهٔ مشخص قابل الصاق نیست. از این پس هر اثر فرضی از هر گذشته، خود بخشی از جریان نامتناهی تاریخ و امری ترکیبی می‌شود. این موضوع بدان معناست که هر تک‌سندِ کوچک و جزئی که از چشم‌انداز یک پژوهشگر در زمرهٔ تأثیرات ساده و مستقیم یک پدیده یا رویداد ماضی در لحظهٔ حال در دست است، نخست باید با تکیه بر تصور مشخصی از آن پدیده یا رویداد تشخیص داده شده باشد؛ یعنی به‌واسطهٔ نوعی امکانِ تفسیریِ از پیش موجود، دُرُست میان همان بستر مرکّبی که خودبه‌خود به مرز میانِ عناصر تن نمی‌دهد، خطّ تعریفی به دُور آن کشیده شده باشد.[۱۳] پس معرفت تاریخی نه در یک سیر خطی (از سند به تفسیر)، بلکه عملاً درون یک دُور واقع می‌شود (از سند به تفسیر و بالعکس). از این منظر سند دیگر نمی‌تواند یگانه سرآغاز مُتقَنِ تحقیق باشد، زیرا خود پیامدِ وجودِ آرایشی از استعاره‌ها و مفاهیم و بروز امکاناتی در ظهور نوع خاصی از تفسیر برای گذشته‌ای‌ست که به‌طرزی معکوس بر آن دلالت یافته است. در این حالت، هر معرفت تاریخی در بدو امر با ساختار به‌هم‌پیوسته‌ای از جذب-و-دفع‌ها و جریان ممتدی از رفت-و-برگشت‌ها میان اَسناد و تفاسیر روبه‌روست که از گذشتهٔ مورد بررسی‌اش تا زمان حال، لایه‌برلایه روی هم قرار گرفته‌اند. رجوع به هر سند تنها با کاوش میان لایه‌هایی از تفسیر ممکن می‌شود که با سیر تاریخی آن سند از گذشته تا زمان حال ملازم بوده‌اند.[۱۴]

در مطالعات معماری معاصر ایران، گذشته غالباً وضعیتی عینی تلقی می‌شود که نشانه‌ها و آثاری

---

۱۳. مثلاً برای آن‌که یک بنای تاریخی به‌عنوان سندی در هماهنگی معماری بومی با اقلیم (یا سندی در هویت ملّی) مورد استناد واقع شود، نخست باید تفسیری از امکان هماهنگی و ناهماهنگی میان معماری و اقلیم (یا ربط میان معماری و هویت ملّی) وجود داشته باشد.

۱۴. برای بحثی در این مورد، نک: عباس ولی، *ایران پیش از سرمایه‌داری، تاریخ نظری*، ترجمهٔ حسن شمس‌آوری (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۸)، ص یازده تا بیست‌وسه.

عینی از آن برای زمان حال باقی مانده. در این‌جا مجموعهٔ اَسناد تاریخی معمولاً از سرِ تطابق‌شان با وضعیت‌های عینی مورد استناد واقع می‌شوند و شناخت گذشتهٔ معماری به آن معناست که پژوهشگران به کمک اَسناد، در سیری خطی از مجهول به سمت معلوم دریابند شرایط کالبدی و زمینه‌های محسوس استقرار یک بنای خاص در زمان و مکانی مشخص چه بوده است. این چشم‌انداز، یعنی همین نگاه کردن به اَسناد از دریچهٔ تطبیق‌شان با گذشته به‌مثابه یک وضعیت عینی، پیامدهایی دارد. یعنی در همان حال که نوع خاصی از نگاه به تاریخ را امکان‌پذیر می‌کُند، انواع دیگری از دیدنِ آن را ناممکن می‌سازد:

پیش از همه یعنی در تعریف سند، صرفاً آن بخش‌هایی از آثارِ گذشته باقی می‌مانند که ذیل مسیری معکوس از دلالت به یک وضعیت عینی قابل تصور بوده‌اند. به این ترتیب تمام دلالت‌های تفسیری دیگر از دایرهٔ بررسی خارج می‌شوند. مثلاً خودِ ذکر نشدن یک تاریخ، یا یک نام؛ خودِ پس‌و‌پیش شدن یک روایت، یا حضور توأمانِ گزاره‌های نقیض؛ همین‌طور تمام از قلم افتادگی‌ها یا تکرارهای بیش از حد، لحن‌ها و لهجه‌ها و تعبیرات، و البته به‌عنوان یک مورد جالب دیگر تمام آسیب‌ها و الحاقات. این‌ها سند تلقی نمی‌شوند؛ تنها نوعی از اعوجاج‌اند که باید به‌طریقی اصلاح گردند، یا به‌منزلهٔ پس‌مانْد از حوزهٔ بررسی بیرون گذاشته شوند تا تاریخِ معماری آن دوران نوشته شود. در مرحلهٔ بعد، همان اَسنادِ تعریف شده بر اساس میزان دلالت‌شان به وضعیت‌های عینی در سلسله‌مراتبِ مشخصی از منزلت مستقر می‌شوند. به این ترتیب برخی از آن‌ها در موقعیت برتر قرار می‌گیرند و برخی دیگر تنها در حاشیهٔ آن‌ها قابل فهم می‌شوند. مثلاً عکس‌ها نسبت به سایر اَسنادِ تصویری ارزشمندتر تلقی می‌گردند چراکه دوربین عکاسی برخلاف قلموی نقاش در ثبت وضعیت‌های عینی خطا نمی‌کند؛ پس غالباً نقاشی‌ها در حاشیهٔ عکس‌ها معنی می‌شوند، نه بالعکس.

پژوهش حاضر در مطالعهٔ معماری دوران قاجار بر بررسیِ اَسناد جدید متکی نیست، اما قصد دارد رجوع به نوعِ از پیش شناخته شده‌ای از اَسناد را به شیوه‌ای جز این، یعنی از منظری غیر از تطابقِ آن‌ها با گذشتهٔ معماری به‌مثابه وضعیتی عینی آزمون کُنَد. دغدغهٔ اساسی در چنین مطالعه‌ای آن است که اَسنادِ مربوط به ابنیه از منظر جنبه‌های تفسیری ــ و حتی آمیخته به خطاشان ــ در میانِ آثار به جای مانده از گذشته تعریف شوند؛ جنبه‌هایی که فراتر از بیان وضعیت‌های عینیِ ابنیه و شهر، تا حد ممکن بر ساختارِ تصورات و تخیلات جمعیِ روزگارِ قاجار در مورد ساختمان‌ها و محیط مصنوع، و در نتیجه در رابطه با «شرایطِ امکانِ» آن‌ها، دلالت‌هایی در بر داشته باشند. به این

ترتیب با کوشش در راستای یک امکان تفسیریِ جدید مبتنی بر محتمل دانستنِ جریانی از تأثیرات از سـمتِ تصاویر، تصورات و تخیلِ معطوف به ابنیه، به سـوی خودِ ابنیه، ممکن است دریچه‌های دیگری بر فهم تاریخی معماری دوران قاجار گشوده شود. در این مسیر، بین اَسناد تصویریِ معماری آن دوران، نقاشـی‌های چاپ سنگیِ روزنامه که در روزگار خودشان محصول و چکیده‌ای از آمیزش تکنیک‌های جدید تصویرـوـتصور در حوزه‌های نقاشـی، عکاسـی و چاپ بوده‌اند، اهمیتی اساسـی خواهند داشـت: آن‌ها در رابطه با معماری قاجار در زمرهٔ شـاخص‌ترین موارد رسـمی ثبت‌شـده از خطاها و اعوجاج‌های ذهن و ردپاهایی واضح و در دسترس از لایه‌های تفسیریِ شاخصِ گذشته‌اند که از این چشـم‌انداز ممکن اسـت گزاره‌های جدیدی در مورد «بنای تصورشده» ــ به‌جای «بنای ساخته‌شده» ــ برای تاریخ معماری معاصر ایران بازگو کنند.

تغییر زمینه

پرده‌های نقاشیِ پیشاـناصری به‌منظور نمایش صورت‌ها و فیگورهای انسانی، زمینهٔ بصری ویژه‌ای را دسـت‌مایهٔ بیـان قرار می‌دادند. در برسـاخت ایـن زمینه، پیش از همه مجموعه‌ای از اشـیاء که دورـوـاطرافِ پیکرهای انسانی را در هر نقاشی پُر می‌کردند، مؤثر بود. جواهرات و زیورآلات، اجسام مهمی چون تاج، جِقّه، بازوبند، عصا، شمشیر، تُنگ‌های مُرصّع، ساعت، تفنگ و نظایر آن‌ها که غالباً با دقتی بسیار، جزءبه‌جزء در نقاشی کشیده می‌شدند.[۱۵] آن‌ها حکم نشان‌های تشخص‌یافتهٔ قدرت و منزلت را داشتند و بی‌اندازه پُراهمیت بودند. شبکه‌ای نمادین می‌آفریدند که تصویر در دل آن، معنای نهایی خود را باز می‌یافت. ترسـیم جامه‌ها نیز در این نقاشی‌ها به‌طرز مشابه از وجهی واقع‌گرایانه و شخصیت‌مند برخوردار بود. در بسیاری موارد مدل و طرزِ دوخت لباس‌ها ــ بریدگی‌ها و برگشت‌ها، تکه‌دوزی‌ها و آسـترها، آسـتین‌ها، دامن‌ها، جیب‌ها، لبه‌ها، حتی بافت پارچه همراه با چین‌خوردگی، طرح، رنگ و سایه‌های آن ــ با دقتی باورنکردنی در طرح منعکس می‌شد.

غیر از اشـیاء و جامه‌ها، دو تمهید تصویری دیگر نیز در برسـاختِ زمینهٔ این نقاشـی‌ها حاضر بـود: طبیعت و الگوهای تزئینیِ هندسـی. در مورد اول، میوه‌ها، گل‌هـا، گلدان‌ها، جانوران و گاه چشـم‌اندازهایی گشوده به یک منظر طبیعی در برخی از این پرده‌ها رسم گردید. این عناصر غالباً در سـنتی متأثر از نقاشی طبیعت‌گرای اروپا ــ که تبار آن به دوران صفویه بازمی‌گشت ــ سَبْکی

۱۵. در برخی موارد مابه‌ازایی عینی برای این اشیاءِ نقاشی شده در موزه‌ها و گنجینه‌های معاصر قابل بازشناسی است؛ برای پیدا کردن برخی نمونه‌ها، نک: خزانهٔ جواهرات ملی ایران.

واقع‌نمایانه داشــتند، اما فاقد شخصیت و بدون ارجاعی قابل تشخیص به مابه‌ازاهای عینیِ بیرون از طرح، همچون زمینه‌ای خنثی و عام تصویر می‌شــدند. موردِ دیگر، الگوهای تزئینی با ســاختار منظم و دقیق هندســی بود که در زمینهٔ بســیاری از این نقاشی‌ها درج شدند. آن‌ها عمدتاً به ابنیه یا عناصرِ مرتبط با ابنیه ــ مثلاً دیوار، طاقچه، ازاره، بازشــوی یک پنجره، یک فرش یا یک مُتکّا ــ تعلق داشــتند، اما به‌طور کلی فاقد تشــخص و غالباً به پیروی از طرز ترسیم انتزاعی، در وجهی عام نقاشــی می‌شــدند. مجموعه‌ای از خطوط ایده‌آل بودند که لزوماً با چرخش دیوارها و اشــیائی که دربرشــان می‌گرفت تغییر زاویه نمی‌دادند. به حفظ ســاختار هندسی اصلی خود چنان‌که روی صفحــه‌ای دوبُعدی قابل حصول بود گرایش داشــتند. این الگوها از نظر شــیوهٔ بیــانِ انتزاعی، با عناصر طبیعی در تقابل بودند و نوعی از ســنت تصویرســازیِ بومی را در نقاشــی‌های این دوران امتداد می‌دادند؛ اما از منظری دیگر، چون بدون تشــخص، بدون مابه‌ازای خارجی و ارجاع عینی، و به‌خصوص خنثی رســم می‌شدند، با تمهیدات برخاسته از رســم عناصر طبیعی در زمینه‌پردازیِ نقاشی‌ها هم‌بستگی نشان می‌دادند.

تمــام این نظام‌هــای بصری گوناگون و بعضــاً نامتجانس، در مجمــوع پس‌زمینه‌ای عمومی را شــکل می‌دادند که غالباً در اشــارهٔ مشــخص به یک بنا، یک چشــم‌انداز و در هر صورت یک موقعیت فیزیکیِ واقعاً موجود برســاخته نمی‌شــد؛ فضایی خیالین بــود که از برهم‌کنش مجموعهٔ نمادها ــ شــلوغ یا ساکت، درشت یا ظریف، آشــکار یا پنهان ــ روی پردهٔ نقاشی حاصل می‌آمد و صورتی را که به قصد بازنماییِ جایگاه و منزلت‌اش نقاشــی شــده بود، در جهان نمادین قدرت مستقر می‌ساخت. گرایش به واقع‌نمایی و «علم نقاشی از روی برهان»[۱۶] که در ترسیم چهره‌های انســانی در عهد ناصری وجه غالب یافت، یعنی هنگامی که رســمِ صورت هر دولت‌مرد با ارجاع دقیق به خطوط رخســاره، و کوشــش در بازنمود سطوح جاندار صورت او همراه گشت،[۱۷] این طرزِ پس‌زمینه‌ســازی آشنا، این فضای نمادین که از اشاراتِ واقع‌نمایانه به اشیاء و جامه‌ها برمی‌خاست و در بافتی خنثی از عناصر طبیعی و نقوش تزئینی به خوردِ تصویر می‌رفت، از موضعِ اســتوار خود در ســاحَتِ بیان ســاقط شد. در این هنگام، چهره‌های انسانیِ نقاشی اگرچه دلالتِ برخی متعلقات و نشان‌هایشــان ثابت ماند، به فضایی تهی ســقوط کردند و غالباً به‌نحوی ترســیم شدند که فاقدِ

۱۶. تعبیر برگرفته از محمد نصیر بن جعفر فرصت شیرازی، *آثار عجم* [چاپ سنگی] (بمبئی: مطبع ناصری، ۱۳۱۴ق)، ص۵۴۷–۵۴۶،

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

۱۷. برای بحث دقیق‌تر در این خصوص، نک: افشار و مرادی، «صُوَرِ اَعاظِم و چهره‌یابی دولت.»

هرگونــه زمینه‌پردازی بود.[۱۸] همین چالشِ معطوف به پس‌زمینه و بلاتکلیفیِ حاشــیه‌ها، عرصه را بر بروز نیروی خیالِ جدیدی گشود که رفته‌رفته فضاهای خالیِ به جای مانده را با نوع جدیدی از زمینه‌سازی پُر کرد. [تصویر ۱]

برای شــرح این دگردیســی و جایگزینی در ترســیم و فهم زمینه، نمونهٔ ویژه‌ای در دست است: مجموعهٔ تصاویر چاپ ســنگی در نخستین روزنامه‌های رسمی تاریخ ایران. از مجموع تصاویر چاپ شده در این روزنامه‌ها، پس از پرترهٔ دولت‌مردان که در اکثریتِ قریب به اتفاقِ موارد، فاقد پس‌زمینه بود، رتبهٔ دوم از منظر فراوانی به نوع جدیدی از بازنمایی ابنیه و عمارات دولتی تعلق یافت. نخستین مجموعهٔ شــاخص از این‌ها در *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران* چهره نمود که از همان آغاز موارد متعددی از تصاویر چاپ سنگی را منتشر ساخت.[۱۹]

مشغولیت هرروزهٔ شاه به «امورات کلیهٔ دولتی،» خاصه در «نظم قرارهای جدید برای امر قشون و اســلحه» از دلالت‌های عمدهٔ روزنامه در سال‌های نخســتین انتشارش بود و در تأیید این مطلب مواردی چون «صورت همایون در قورخانه،» «تمثال همایون در میدان مشق،» «امتحان تفنگ در حضور مبارک،» مراسم «اسب‌دوانی» یا «سان افواج در حضور همایون» مکرراً تصویر شد.[۲۰] موضوعِ غالب این نقاشی‌ها بیان اهتمام و اقتدار شاه در مسائل نظامی بود، اما به‌منظور بازنمودِ این مضمون، در بسیاری موارد از تصویر ابنیه یاری گرفته شد. در این خصوص شاه سوار بر اسب یا ایستاده، گاه بدون ارجاع به هرگونه جزئیات محیطی چنان ترســیم شــد که گویی در خلاءِ مطلق میان سربازان حاضر شــده باشــد؛[۲۱] اما قاعدهٔ غالبِ ترسیم چنان بود که در این صحنه، ساختمانی ترسیم گردد که حضور شــاه و سربازان را فضاســازی کُنَد. رابطهٔ شاه با افواج در این دســت تصاویر غالباً به‌واسطهٔ عمارتی تعریف می‌شــد: از طریق تصویر ایوان، او در جایگاه برترش مستقر می‌گشت و بر اطرافیان اِشــراف می‌یافت؛ در حیاط یا میدان، ردیف ســربازان با سازوبرگ‌شان به نظم‌وترتیب جلوی او

---

۱۸. چالش‌برانگیز شدنِ زمینهٔ تصاویر تا میانه‌های عهد ناصری، نه‌تنها از روی نقاشی‌ها، بلکه در حوزهٔ عکاسی نیز ذیل دو تکنیک «استودیوســازی» و «ماســک» قابل برداشت است. در هر دوی این فنون حین برداشــت یا چاپ عکس، پس‌زمینهٔ چهره‌های انسانی پوشانده یا حذف می‌شد. برای اطلاع بیشتر، نک: ایرج افشار، *گنجینهٔ عکس‌های ایران، همراه تاریخچه ورود عکاسی به ایران* (تهران: نشر فرهنگ ایران، ۱۳۷۱)، ص نود و شش تا نود و هشت.

۱۹. *روزنامهٔ دولت عَلیّه* در پی *وقایع‌اتّفاقیه* و از ۱۲۷۷ تا ۱۲۸۳ق منتشــر می‌شــد. این دو را غالباً نخســتین روزنامهٔ فارســی‌زبان مرتب تاریخ ایران دانسته‌اند.

۲۰. نمره‌های ۴۷۷-۴۷۴ و نیز ۴۸۴، ۴۸۶، ۴۹۰ و ۵۰۸ از آن جمله‌اند.

۲۱. به‌طور مثال «صورت همایون در قورخانه» در نمره ۴۷۶، «تمثال همایون در میدان مشق» در نمرهٔ ۴۷۸ یا «امتحان تفنگ در حضور مبارک» در نمرهٔ ۴۸۴ در چنین وضعیتی ترسیم شده بودند.

صف می‌کشـیدند، رژه می‌رفتند یا اسب می‌تازاندند.[۲۲] تکرار این شیوه در منظره‌سازی چنان بود که گویی بهترین راه بیان اقتدار شاهانه، تصور آن به‌واسطهٔ عمارت‌ـو‌ـتخت‌گاه و حیاط‌ـو‌ـمیدانی باشد که رابطهٔ او را با قشون تعریف نماید. [تصویر ۲]

نوع دیگر از تصاویر به تشـریفات درباری یا آیین‌های مذهبی مربوط بود.[۲۳] در این‌جا نیز مراسم گاه بدون اشـاره به جزئیات فیزیکیِ محیط، به‌سـادگی درون یک خلاء نقاشـی شد،[۲۴] اما موضوع در بسـیاری موارد به‌واسـطهٔ تصویرپردازی ابنیه و عمارات فضاسازی گردید. در این مورد، نقش بنا و میـزان پرداخـت جزئیاتِ آن از نمره‌ای به نمره‌ای دیگر متفاوت بـود. به‌عنوان نمونه خبرِ «انعقاد سـلام و بار عام» «در حضور مِهرظُهور همایون» و شـرکت «جمیع اعیان دولت و ارکان مملکت» در نمرهٔ ۴۷۲، با ترسـیم «صورت سـلام حضور مبارک اقدس» همراه شـد که همانند یک مراسم نظامی، صفوف سربازان و دولتیان را از رده‌های مختلف، در مقابل ایوانی فراخ نشان می‌داد که شاه در طبقهٔ دوم آن بر تخت نشسـته بود. [تصویر ۳] «مجلس سـلام تحویل در عمارت کلاه‌فرنگی» در نمرهٔ ۴۸۷، از طریق ترسـیم فضای داخلیِ یک عمارت گزارش شد که نشان می‌داد دولت‌مردان دورتادور در داخل یک تالار، و نیز در پیِ هم بیرون از سـاختمانْ پشـت پنجره، به تماشای مجلس صف بسـته‌اند. شاه در گوشهٔ تصویر روی صندلی مخصوص‌اش جلوس کرده و کسی زانو زده روی زمین مشغول دست‌بوسی بود. حوض هشت‌ضلعی و فوارهٔ بلند، دیوارهای تزئین‌شده که به محاذاتِ اضلاع آن اسـتقرار یافته بود، اُرُسـی‌ها، مقرنس‌کاری، کتیبه‌ها، لوسـترهای آویز و سـایر تزئیناتِ معماری، تجمل و شـکوه این مراسـم را بیان می‌کردند. [تصویر ۴ راست] نمرهٔ ۴۹۸ برگزاری آیین مذهبیِ تعزیه را در «تکیهٔ سـلطنت‌آباد» نشان می‌داد که ترسیم نسبتاً پُرکاری از جزئیات بدنهٔ تکیه و تزئینات مربوطه، همین‌طور سـقف چادری و گشودگی‌هایی که به‌منظور عبور نور یا تهویه در آن تعبیه شـده بود را در بر داشـت. در این نقاشی تعزیه‌گردانان در مقیاسـی بزرگ و انبوه جمعیت در مقیاسـی کوچک‌تر و با پرداخت کم‌تر ترسـیم شـده بودند. [تصویر ۴ چپ] همچنین در نمرهٔ ۵۰۰،

---

۲۲. در مورد سان، نک: یحیی ذکا، محمدعلی امام شوشتری و جهانگیر قائم‌مقامی، *پیشینهٔ سان و رژه در ایران* (تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۰).

۲۳. نمره‌هـای ۴۷۲، ۴۸۲، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۹۱، ۴۹۷، ۴۹۸، ۵۰۰، ۵۱۸ و ۵۴۰ از آن جمله‌انـد. برای شـرحی در چگونگی برگزاری برخی مراسم درباری در عهد ناصری، نک: دوستعلی‌خان معیرالممالک، *یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین‌شاه* (تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۲)، ص۶۴–۵۳؛ مهدیقلی مخبرالسطنه هدایت، *خاطرات و خطرات، توشه‌ای از تاریخ شش پادشاه و گوشه‌ای از دورهٔ زندگی من* (تهران: زوار، ۱۳۸۵)، ص۹۰–۸۸.

۲۴. به‌طور مثال، «صورت جلوس همایون در تلغراف‌خانه» در نمرهٔ ۴۸۲ یا «مجلس خلعت‌پوشـان شـاهزادگان عظام» در نمرهٔ ۴۹۱ هر دو با تقلیل فضای داخلی به محیطی انتزاعی همراه بودند.

«مجلس سلام» در دیوانخانهٔ مبارکه، در تالار موسوم به گلستان تصویر شد و «مجلس سلام تحویلِ» دیگری نیز در نمرهٔ ۵۱۸ گزارش شد که شرحِ جزءبه‌جزءِ تجمل و شکوه آن با ترسیم فضای داخلیِ تالار همراه گردید.

با این حساب صفحات روزنامه پُر بود از گزارش‌هایی که در بیان اقتدار و دوام سلطنت، از برگزاری مناسک قدرت خبر می‌دادند و به‌منظور تجسمِ این مضمون، بناها و فضاهایی شاهانه را تصویر می‌کردند. این‌ها طرح‌هایی انتزاعی یا خیالین نبودند؛ متون روزنامه غالباً به تاریخ دقیق برپاییِ آیین و نام مشخص بنا اشاره می‌کرد و تصاویر نیز به پیروی از فنون واقع‌گرای شبیه‌سازی ــ که گرایش غالب دوران و در ترسیم پرتره‌های روزنامه شاخص بود ــ کوشش آشکار نقاش در ترسیم پرسپکتیو و پرداخت جزئیات کالبدی بنا را در بر داشت.

اگر پذیرفته شود که اخذ شیوه‌های جدید نقاشی و گسترش صنعت عکس (با ایجاد گرایش به واقع‌نمایی)، و رایج شدنِ چاپِ روزنامه (با برساخت و مواجه‌سازیِ هم‌زمانِ دولت با حوزهٔ عمومی)، انتشار پُرتعدادِ پرترهٔ واقع‌نمای دولت‌مردان را در میانه‌های عهد ناصری به‌مثابه بروزی از فرآیند «چهره‌یابیِ دولت» قابلِ خوانش کرده است،[۲۵] بلافاصله و در گام بعدی می‌توان انتشار پُرتعدادِ صورتِ واقع‌نمایانهٔ ابنیه و عمارات حکومتی را نیز در وضعیتی مشابه، کوششی اساسی معطوف به برساخت و بازنمودِ چهره‌ای برای دولت تلقی کرد. در این تصاویر، طرحِ عماراتْ نمایشِ مناسک را ممکن می‌کرد و نمایشِ مناسک، اگرچه پرداخت دقیقی از جزئیاتِ چهرهٔ شاه و صاحب‌منصبان در بر نداشت، در عوض رابطهٔ آنان را به‌خوبی تعریف می‌نمود. به این ترتیب پرتره‌های منفرد و پراکندهٔ اَعیان و صاحب‌منصبان که در صفحات روزنامه در فضاهای خالی معلق بودند، از طریق تصویر مناسک زمینه‌یابی می‌شدند، ذیل فضایی یکپارچه گرد می‌آمدند و با پرتره‌های دیگر و به‌خصوص با مقام و موقعیت شاه در نسبت قرار می‌گرفتند. چاپ طرح ابنیه در روزنامه بدین‌سان نوع جدیدی از زمینه‌پردازی را در بازنمود تصویریِ قدرت رقم می‌زد که «اجتماعِ دولت‌مردان» را به مفهومی از «دولتِ واحد» ارتقاء می‌داد. وضعیت چنان بود که گویی چهره‌مند شدنِ دولت در همان نخستین گام‌ها با لغزیدن از «صُوَر اَعاظم» همچون خاستگاهِ خویش، در جستجوی هر چیز دیگر که عظیم و دارای شأن تلقی گردد، به «صورتِ معماری» درآویخته باشد. در حقیقتِ این حال ظرایفی نهفته بود که از خصلت متکثر و تدریجیِ تغییر ناشی می‌شد.

---

۲۵. برای بحث دقیق‌تر در این خصوص، نک: افشار و مرادی، «صُوَرِ اَعاظِم و چهره‌یابی دولت.»

تصویر مناسک

ممکن اســت تصور شــود بناها پیش از عهد ناصری، صرفاً در قالب ســطوحی بدون عمق بر پردهٔ نقاشــی کشیده می‌شــدند و زمینه‌ای خنثی را برای طرح اصلی رقم می‌زدند؛ چیزی شبیه تذهیب و حاشیه‌ســازی که نقشِ عنصــری تزئینی را برای طرح اصلی ایفا می‌کنــد. مواجههٔ دقیق‌تر با آثار[۲۶] نخستین شکست‌ها و زاویه‌ها را در این سطوح تزئینی بر بیننده آشکار خواهد کرد؛ نشانه‌های بارزی از بروز میل به نمایش عمق که در ترســیمات مرســومِ «طاقچه،» «پنجره» و «گوشــهٔ دیوار،» در زمینهٔ بصری بســیاری از این نقاشی‌ها به چشم می‌خورَد؛ اعماقی واقعی که گاه اشیائی را روی خود نگاه داشــته‌اند و گاه بر چشــم‌اندازی عمیق‌تر گشــوده‌اند. افزون بر این، در بعضی از این نقاشی‌ها منظره‌پردازی‌هایی قابل مشــاهده است که تجربیاتی از ترسیم ســه‌بعدی ابنیه را انعکاس می‌دهد. ساختمان در این تصاویر نه به‌مثابه تزئین و زمینه، که به‌مثابه جسمی دوردَست و کلیت‌یافته هرچند بدون تشخص و ویژگی، در کانون نقاشی ترسیم گردیده است. با این حساب باید پذیرفت که ابنیه نسبت به چهره‌های انسانی، حرکت نرم خود را در مسیرِ تشبّه به عین در نقاشی، هم‌زمان ــ و شاید هــم زودتــر ــ آغاز کرده‌اند؛ اما چنان‌که تصاویر *روزنامهٔ دولت عَلیّه* نشــان می‌دهند، در اوایل عهد ناصری، پرتره‌ها از منظر شباهت به واقعیت به‌وضوح از تصویرِ ابنیه پیش‌تر بودند.

در شــماره‌های نخســت روزنامه، شــیوهٔ ترســیم ابنیه و عمارات نســبت به قبل به‌طرزی آشکار واقع‌نمایانه‌تر شــده بود؛ علی‌رغم این، از آن‌همه دقت‌ـوـوســواس و اصرارـوـتکرارِ نهفته در بازنمایی عین‌به‌عینِ چهرهٔ رجال، در کشیدن طرح ابنیه اثری در دست نبود. ویژگی غالب این تصویرسازی‌های اولیه، وجهِ مناسک‌محور آن‌ها بود که عمارات را از نقطهٔ تمرکزِ بیان بصری ساقط می‌کرد. در هیچ‌یک از آن‌ها ســاختمان موضوع اصلی نقاشی نبود؛ بنا در تمامیِ آن‌ها بدون استثناء، حکم زمینه و ظرف را داشت. همانند کوه یا آبشاری که ترسیم می‌شد تا صحنهٔ شکار شاهانه تصویر گردد، ساختمان و عمارت نیز کشیده می‌شد تا گزارش مناسکی خاص در معنایی از قدرتِ دولت ممکن شود. آن‌چه در این تصاویر نهایت اقتدار حکومت را بیان می‌کرد، شــور و تشــریفات مناسک بود، نه شکوه یا وقار فرمِ معماری در تشــخص و کلیت خویش. هر یک از این مراسم و مناسک، بیرون از عالم نقاشی قطعاً مکانمند بود و اهتمام در تصویرســازی این واقعه، پرداختی کم‌وبیــش از جزئیات و ویژگی‌های کالبدی مکانِ رویداد را ایجاب می‌کرد؛ بناها نیز در این تصاویر بی‌شــک از سطوح تزئینیِ درج‌شده در حاشیهٔ پیکرها بسیار

---

۲۶. برای دیدن مجموعه‌ای از این نقاشی‌ها، نک: موزهٔ نقاشی‌های کاخ گلستان تهران؛ و نیز:
Falk, *Qajar Paintings, A Catalogue of 18th and 19th Century Paintings*; Raby, *Qajar Portraits, Figure Paintings from Nineteenth Century Persia*.

فراتر رفته بودند؛ با این همه می‌شد قضاوت کرد که معماری در این هنگام هنوز وجهی از دولت تلقی نمی‌شد، زیرا در هیچ‌یک از این تصویرپردازی‌های اولیه، بنا به مسئلهٔ محوریِ نقاشی بدل نگردید.

در بسیاری از این‌ها، جزئیات زمینه چنان ترسیم شد که می‌توانست به هر بنای فرضی مربوط باشد. «صورت سلام حضور مبارک اقدس» در نمرهٔ ۴۷۲، [تصویر ۳] یک بنای حیاط مرکزی یا جلوخان عمارتی طویل را نشان می‌داد؛ بی‌رجوع به متن، به‌سختی قابل برداشت بود که شاه «عمارت نیاوران را قرین شَرَف و امتیاز» فرموده است؛ «صورت سلام عید فطر» در نمرهٔ ۴۸۸، [تصویر ۵، چپ] به‌واسطهٔ ستون‌هایی که طرح مارپیچ داشتند، عمارت تخت‌مرمر یا دیوانخانه را به ذهن متبادر می‌ساخت و موضوع در متن خبر هم گزارش شده بود؛ ترسیم اما صرفاً فرورفتگی ایوان بنا را در بر داشت که جلوس شاهانه را قاب می‌گرفت. مرزهای ساختمان، طرفین بنا، بام و خط آسمان که از چشم‌انداز امروزین در زمرهٔ عناصر اصلیِ هویت‌یابی آن تلقی می‌شوند، از کادر بیرون بودند. علاوه بر این، تناسبات و جزئیات ترسیم شده از بنا در این تصویر با واقعیت کالبدی بنا تطبیق نداشت.[۲۷] گویی نقاش ذهن خود را بر رسم محتوای مناسک متمرکز کرده و معماری را همچون محیطی ضمنی یا موضوعی فرعی، تا حدودی فارغ از آن وسواسِ نظام‌یافتهٔ «شبیه کشیدن» نقاشی کرده باشد که بر طرز ترسیم پرتره‌ها مسلط بود.

در این میان «صورت مجلس سلام عام در عمارت سلطنت‌آباد» در نمرهٔ ۴۹۷ ممکن است یک استثناء تلقی شود. [تصویر ۵، راست] در این تصویر، بنا بخش اعظم نقاشی را اشغال می‌کرد، گویی ترسیم آن عمدهٔ وقت نقاش را گرفته باشد. طبق گزارش روزنامه «اگرچه به‌واسطهٔ مکانیت سلطنت‌آباد و عمارات خوب ییلاقی که ساخته شده است، هوای آن‌جا نهایت اعتدال را دارد، لکن هوای اطراف هنوز گرم است.» شاه احتمالاً به همین دلیل از فضای داخلی بیرون نیامده، در نتیجه برخلاف موارد پیشین مستقیماً در ایوان بنا دیده نمی‌شد. در غیاب شاه، تمایلی عجیب نقاش را بر ترسیم یک نمای معماری متمرکز ساخته بود: قرار دادن عمارت در مرکز تصویر، دید از روبه‌رو، پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای، کادربندی فراخ، تقارن و شکوهی که مستقیماً به‌واسطهٔ معماری منتقل می‌شد، عناصر شاخص این تصویر بودند. می‌شد قضاوت کرد با حذف نیروی تجسمیِ برخاسته از موضعِ پیکرِ شاه، یک ساختمان در مرکز توجه قرار گرفته است. اما این‌جا نیز تناسبات بنا در نقاشی نسبت به وضعیت واقعی آن تغییرات

---

۲۷. نک: محمد علی‌دوست، *معماری ایرانی از نگاه تصویر، بر اساس طرح‌های اوژن فلاندن و پاسکال کُست* (تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶)؛ حسن قادر، «بررسی تحول سیمای جنوبی ایوان تخت مرمر بر مبنای عکس‌های آلبومخانهٔ کاخ گلستان،» *گلستان هنر*، ش۹ (پاییز ۱۳۸۶): ص۶۷-۶۲.

عمده داشت. مهم‌تر از آن، علی‌رغم این‌که پادشاه استثنائاً در نقاشی حاضر نبود، حضور انبوه رجال در اطراف ساختمان به‌وضوح از برگزاری یک آیین خبر می‌داد: دستهٔ صاحب‌منصبان و سربازان به‌طرزی متقـارن و انتظام‌یافته در حیاط عمارت اسـتقرار پیدا کرده بودند. صفـوف آن‌ها از نزدیک‌ترین نقطهٔ پرسپکتیو نسبت به ناظر آغاز می‌شد و تا خود ساختمان ادامه می‌یافت. سپس از ورودی‌های دو طرف به داخل بنا به نقطه‌ای فرضی که شاه در آن مستقر بود حرکت می‌کرد و در اتصال به موضع نامرئی او ــ که در هیئت سـاختمان مسـتتر بود ــ رسمیت می‌یافت. بنا هنوز شخصیتی از آنِ خود نداشت و بی‌اشاره به جلوس شاهانه یا فارغ از مناسک، شایستهٔ تصویر دانسته نشده بود. به این ترتیب در فاصلهٔ سال‌های۱۲۷۷ تا ۱۲۸۰ق، معماری اگرچه در *روزنامهٔ دولت عَلیّه* به‌منظور بازنمود مفهوم دولت بارها و بارها نقاشـی شد، همواره در سـایهٔ مناسک و ذیل حضور انسانی شاه و صاحب‌منصبان قرار گرفت، به‌تنهایی تصویر نگردید و در بیان اقتدار دولت مستقلاً تشخص نیافت.

صورت معماری

«سـلام عام نوروزی در [تالار تخت؟] خاصهٔ مرمر» در نمرهٔ ۵۴۰، نخسـتین نشانهٔ تغییر این روال و «صورت عمارت بادگیر»[۲۸] در نمرهٔ ۵۴۷، نقطهٔ چرخشـی آشـکار بود. تصویر اول گزارش می‌کرد شـاه «در دیوانخانهٔ بزرگ در تالار تخت‌مرمر به سـلام عام جلوس فرمـوده» و اگرچه مانند موارد پیشـین انبوه صاحب‌منصبان را در حیاط جلوی عمارت در مقابل او نشـان می‌داد، از پرسـپکتیوی چنـان بی‌نقـص و پرداختی چنان واقع‌نمایانـه از جزئیات معماری برخوردار بـود که در هیچ‌یک از تصاویر پیشـین روزنامه همتایی نداشـت.[۲۹] مـورد دیگر تنها اندکی بعد در نمـرهٔ ۵۴۷ در «صورت عمارت بادگیر» رخ داد: [تصویر ۶، بالا] برای نخستین‌بار در روزنامه، ساختمان دولتی چنان تصویر شـد که گویی شخصیتی ویژه از آن خود داشت و شایستهٔ آن بود که چهره‌اش کشیده شود. به غیر از خـود طرح که به‌واسـطهٔ دقت و واقع‌نمایی نهفتـه در آن، و همچنین به دلیل حذف کلیهٔ عناصر انسـانی، آشکارا بر رویکردی متفاوت به فهم معماری دلالت داشت، این تغییر روال در متن روزنامه

---

۲۸. در مـورد عمـارت بادگیر نک: یحیی ذکا، *تاریخچهٔ سـاختمان‌های ارگ سـلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلسـتان* (تهران: انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۴۹)، ص۲۸۱–۲۷۸؛ و نیز، وحید قبادیان، *سبک‌شناسی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران* (تهران: مؤسسهٔ علم معمار، ۱۳۹۲)، ص۴۳–۴۲.

۲۹. این *نقاشـی ممکن اسـت به کمک عکس شمارهٔ آ. ۳۳۵ ع.۳۶ آلبومخانهٔ کاخ گلسـتان کشیده شده باشد؛ نک:* محمدحسن سمسـار و فاطمه سـراییان، *کاخ گلستان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیدهٔ عصر قاجار* (تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲)، ص۲۳۱.

نیــز منعکس شــد که خبر می‌داد چــون «اغلب از چاکران دور و نزدیک و تبعــهٔ دولت عَلیّه و غیره نمی‌توانســتند به تماشــای این عمارات محظوظ شــوند، حســب‌الاجازهٔ ملوکانه صورت یک‌به‌یکِ عمارات همایونی در طی روزنامجاتِ دولت متدرجاً رســم خواهد شد.»[۳۰] به این ترتیب روزنامه مقرر کرد که از این پس «صورت هر یک از ابنیهٔ عالیه» را «از هر طرف» منتشر خواهد ساخت.

ذیــل این توضیح، صورت عمارت بادگیر در روزنامه برای نخســتین‌بار به‌نحوی تصویر گردید که در آن، خبری از برپایی مناســک نبود و اثری از حضور انســانی دیده نمی‌شد. نه شاهی در کار بود و نه دولت‌مردی. صفوف صاحب‌منصبان و ســربازان ناپدید شده بود. واقعیت معماری به‌صرف آن‌ـجا‌ـبودِ مادّی خودش، یعنی بر پایهٔ جنبه‌های تجســمی خاصی که انعکاس می‌داد، موضوع نقاشی شده بود و امتیاز و دلپذیریِ ساختمان را مستقیماً به «نشانه‌های جلالت و علامات شوکت و عظمتِ دولت» پیوند می‌داد. در این نقاشی دیگر مناسک در بنا جای‌گیر نشده بود، بنا به‌جای مناسک در تصویر نشسته بود. معماری دیگر نه مکان جلوس شاه و آرایش صاحب‌منصبان، که دالّ جدید چنان وضعیتی بود که خود از تصویر غایب می‌نمود. با چاپ این طرح در روزنامه، دولت مدرن در ابتدایی‌ترین مراحل تشکیل‌اش و با همان وجه جنینی، برای نخستین‌بار چهره‌اش را با صورتِ معماری ظاهر ساخت.

این چرخشِ تجســمی دولت از «معماری ذیلِ مناســک» به «صورتِ صرفِ معماری،» اگرچه به‌واســطهٔ چاپ ســنگی در رســانهٔ نوظهور روزنامه ممکن شــد و وجه عمومی یافــت، پیش‌تر در حوزه‌هایی محدودتر از طریق نقاشــی و عکاسی به تمرین درآمده و به‌واسطهٔ ضرورت‌ها و امکانات زمانه ســاخته‌ـو‌ـپرداخته شــده بود.[۳۱] در حوزهٔ نقاشی بی‌شک باید از آثار برخی مسافران اروپایی یاد

---

۳۰. *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*، ش۵۴۷، ۱۲۸۰ق.

۳۱. ایــن موضوع در روزگار قاجار به شــیوه‌ای محلــی رخ داد، اما با تجربهٔ جهانی تصویر همخوان بــود: در واقع پیش از اعلان عمومی اختراع عکاسی در ۱۸۳۹م، در اروپا سنتی طولانی از منظره‌پردازی در نقاشی، شیوهٔ جاافُتاده‌ای از ترسیمات حرفه‌ای در صنعت ســاختمان، و نیز تجربه‌ای دقیق از ســاخت و چاپ تصاویر ابنیه در کتاب‌های قطع بزرگِ نظریه یا تاریخ معماری به روش گراورسازی وجود داشــت. ظهور و رواج عکاســی در آن‌جا نیز پیدایش نوع جدیدی از دیدنِ ابنیه را موجب شد که با سُنَن از پیش مستقر در تعامل و تقابل قرار گرفت و آن‌ها را دگرگون کرد. از ۱۸۵۱م/۱۲۶۷ق در فرانســه ســازمانی برای عکاســی از یادمان‌های ملی وجود داشت و در انگلســتان نیز اتفاقی مشــابه از ۱۸۵۷م/۱۲۷۴ق رخ داد. به این ترتیب و نیز با رواج بی‌ســابقهٔ پدیدهٔ «سَفَر» که پیش‌تر در انحصار عده‌ای قلیل بود، امکان برداشــت عکس به ســرعت با ســنت‌های ملی‌گرایی و شرق‌شناسی ملازم گشــت و همین، ساختمان‌ها را به عنصری کانونی در برســاختِ انگاره‌ها از خود و دیگری بدل کرد. با گذر از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم در سراســر دنیا، عکاســی در خوانش و فهم ساختمان‌ها نقشی محوری ایفا کرد و به شدت بر شکل‌گیری انواع آتیِ نظریه‌ها و تاریخ‌نگاری‌ها، همچنین بر ظهور انواع آتیِ سبک‌های معماری مؤثر بود. برای اطلاع بیشتر، نک:

James S Ackerman, “On the Origins of Architectural Photography,” in *This is not Architecture, Media Constructions*, by Kester Rattenbury (London & New York: Routledge, 2002), pp. 26–36.

کرد که از سال‌ها پیش با انگیزه‌های مختلف به ساختمان‌های ایران توجه نشان داده بودند. این تصاویر در چشم ایرانیان اهمیتی ویژه داشتند، و شیوهٔ نگاه کردنِ آنان به ابنیه را از خود متأثر می‌ساختند. مواجههٔ آخرِ اوژن فلاندن با محمدشاه که به‌منظور اخذ اجازهٔ بازگشت صورت گرفت، دربردارندهٔ دیالوگ جالبی در همین زمینه بود:

شاه از من سئوال کرد [...] نقشه‌هایت را همراه آورده‌ای؟ کارتُن حاوی نقشه‌ها را [...] بدو نشان دادم. [...] رو به من کرده، مرا نزدیک خود بخوانْد تا بهتر از مطالب یادبودها و نقشه‌ها استفسار شود [...] محمدشاه به نقاشی و تصاویر رغبت تام داشت و چون در کارتُن من چیزهایی قابل توجه دید، به بررسی پرداخت. در اول کمی احتیاط می‌کردم [...] ولی چون راغب‌اش دیدم، از سفر و حضر، رنج، اکتشافات، بررسی‌ها، هر چه بود و نبود به عرض‌اش رسانیدم [...] پیوسته شاه کلمات ماشاءالله و بارک‌الله [...] به رخ من کشید. از او خواهش کردم چهار تابلو از مناظر اصفهان را به رسم پیشکش از من بپذیرد. خواهش مرا پذیرفته، تابلوهای نقاشی را قبول کرد.[۳۲]

در حوزهٔ عکاسی نیز تا ۱۲۸۰ق، موسیو ریشار و احتمالاً شاهزاده ملک‌قاسم‌میرزا (هر دو با روش داگرِئوتایپ 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) در ایران عکاسی کرده بودند و توجهاتشان عمدتاً معطوف به پرتره‌نگاری بود؛[۳۳] اما طی همین زمان یک مضمون دیگر نیز رفته‌رفته مورد توجهِ عکاسان قرار گرفت: ساختمان و محیط مصنوع. یک آگهی در *روزنامهٔ وقایع اتّفاقیه* در ۱۲۷۴ق دوربین عکاسی را با عبارت «دستگاه صورت‌کشی» معرفی می‌کرد که با آن «هم شکلِ آدم و هم تصویر عمارت و شهر گرفته می‌شود؛»[۳۴] همین مضمون در ۱۲۸۲ق ذیل گزارش *روزنامهٔ ملتی* با آب‌وتاب بیشتر تکرار شد که «فُتُگرافی» را بابت به جا گذاشتن «تاریخی حقیقی و یادگاری ابدی» از «ابنیه و اشخاص» می‌ستود که «غالبِ خَلق به اَشکالِ محفوظهٔ عکس، از دوری یا مرگ خویشان و دوستان، خود را تسلیت می‌توانند داد.»[۳۵] یحیی ذکا، بدون ذکر مرجع،

---

۳۲. اوژن فلاندن، *سفرنامهٔ اوژن فلاندن به ایران*، ترجمهٔ حسین نورصادقی (تهران: کتابفروشی اشراقی، ۲۵۳۶)، ص۴۲۹؛ همچنین، نک: اوژن فلاندن، *سفر به ایران، تصویری از ایران دوران قاجار*، ویراستهٔ حشمت‌الله انتخابی، ترجمهٔ عباس آگاهی (اصفهان: نقش مانا، ۱۳۹۳).

۳۳. نک: پطر تاسک و محمد ستاری، *سیر تحول عکاسی*، ترجمهٔ محمد ستاری (تهران: سمت، ۱۳۷۷)، ص۲۸-۱۰.

۳۴. زنگی‌آبادی، *اخبار عکاسی در عهد ناصری*، ص۲۹.

۳۵. همان، ص۶۳. جالب توجه است که عبارت آخر را دو جور می‌توان خواند: یک بار با منسوب کردن هر دو مفهوم «دوری و مرگ» به «خویشان و دوستان؛» و بار دیگر با منسوب کردن جداگانهٔ «دوری» به «ابنیه» (در ربط با «مکان» یا «وطن») و «مرگ» به «خویشان و دوستان.»

اشــاره کرده است که در ۱۲۶۶ق، «ریشارخان از ســوی ناصرالدین‌شاه مأموریت پیدا می‌کُنَد که از ســنگ‌نگاره‌ها و سنگ‌نبشته‌های تخت جمشــید عکس و رولوه [...] تهیه کند، ولی [...] تا اصفهان پیش‌تــر نمی‌رود و به تهران باز می‌گردد.»[۳۶] نمونهٔ دیگــر از چنین توجهی به ابنیه اندکی بعد میان عکاســان ایتالیایی دیده می‌شود.[۳۷] شاید بین آن‌ها موردِ لوئیجی پِشِه حائز اهمیتی ویژه باشد که در ۱۲۷۹ق در نامه‌ای خاطرنشــان کرد «آلبومی از جالب‌ترین آثــار تاریخی ایران» تهیه کرده «که تا کنون کســی از آن‌ها عکس نگرفته» و او «اولین کســی بوده که فکر آن به خاطرش خطور کرده اســت.»[۳۸] چنین کوشــش‌هایی تا پیش از ۱۲۸۰ق، عمدتاً به عکس‌برداری از ســایت‌های تاریخی معطوف بودند نه ساختمان‌های سلطنتی، و عطف توجهات به موضوع ابنیهٔ کُهَنِ یک سرزمین را در وضعیتی بازگو می‌کردند که به‌طور مســتقیم از جریان شرق‌شناسی متأثر بود؛ اما همچنین متضمنِ نوعی نگاه جدید به مضمونی بودند که نظام بومیِ سلطنت تدریجاً می‌آموخت خودش، و قلمرو تحت سلطه‌اش را به‌واسطهٔ آن‌ها بازتعریف کُنَد.

علاوه بر این، همچنین باید از تأثیر فوق‌العادهٔ عکاسی در وجهی دیگر نیز سخن گفت: شیوهٔ غالب بیان و بازتولید قدرت در تمام این دوران برپایی مناسک بود و حضور مستقیم کالبد صاحب‌قدرت و زیردستان را در دل یک صحنهٔ فیزیکی مشخص طلب می‌کرد. دشواری تکنیکی ناشی از زمان زیاد لازم برای نوردهی، به‌واسطهٔ تحرکات اجتناب‌ناپذیرِ بدن‌ها، برداشتِ عکس از جریان چنین حضوری

---

۳۶. یحیی ذکا، *تاریخ عکاســی و عکاســان پیشگام در ایران*، ویراســتهٔ کریم امامی (تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶)، ص۶-۵. ذکا می‌نویســد: «با این‌که دانســته نیست او از چه روشــی می‌خواسته در رولوه استفاده نماید، ولی مسلماً در این کار خود می‌خواسته از عکس‌برداری ســود جوید؛» همین موضعِ مردّد، نیاز به مرجعِ اصلیِ ســخن را برای فهمِ دقیق‌تر موضوع عیان می‌کند. به هر حال این سفرِ نیمه‌کاره به اصفهان ظاهراً با برداشت عکس از ابنیهٔ آن شهر نیز همراه نبوده است.

۳۷. نک: تاسک و ستاری، *سیر تحول عکاسی*، ص۲۶-۲۴. در مورد عکاسان ایتالیایی در ایران، نک: استاین، *سرآغاز عکاسی در ایران*؛ و نیز، محمدرضا طهماســب‌پور، *ایتالیایی‌ها و عکاسی در ایران، ۱۸۶۲/۱۸۵۳م ـ ۱۲۷۹/۱۲۷۰ق، فوکه‌تی، لوییجی پشه، آنتونیو جیانوزی، لوییجی مونتابونه* (تهران: نشر قو، ۱۳۸۵).

۳۸. نقل در اســتاین، *ســرآغاز عکاســی در ایران*، ص۱۶. یک نگاه سرسری به فهرســت عکس‌های آلبومخانهٔ کاخ گلستان نیز قدیم‌ترین عکس‌ها از ابنیه را از آنِ او و به تاریخ ۱۲۷۴ق نشــان می‌دهد که از آرامگاهِ (قدیم) حافظ، ســعدی و کوروش، پاســارگاد، ارگ کریم‌خانی، باغ تخت شــیراز و عمدتاً از تخت جمشــید برداشته شده‌اند. نک: سمسار و سراییان، *کاخ گلستان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیدهٔ عصر قاجار*، ص۱۱۸-۲۱. در دهه‌های بعد نیز عکس‌های شاخصی از ابنیه توسط فرنگیان برداشته شد که بی‌شک در عطف توجه بومیان به ابنیه حائز اهمیت بود. به‌عنوان نمونه‌هایی شــاخص، نک: مرکز اســناد و مدارک میراث فرهنگی، *هزار جلوهٔ زندگی، تصویرهای ارنســت هولســتر از عهد ناصری*؛ و نیز ل. ا. فریدون برجســته وان والویک وان دورن و جیلین م. فوخلســانگ ـ ایســتوود (ویراســتاران)، *ایران از نگاه ســوُروگین، مجموعهٔ عکس‌های اواخر قرن نوزدهم ایران، موزهٔ ملی نژادشناسی لیدن* (تهران و رتردام: انتشارات زمان و انتشارات برجسته وان والولیک وان دورن، ۱۳۷۸).

را دشوار می‌ساخت؛[۳۹] حال آن‌که عکاسی از همان صحنهٔ خالی، یعنی از کالبدِ ساختمان که حرکت نداشت، آسان‌تر بود. به این ترتیب در تکمیل تعبیر استاین می‌توان افزود که «محدودیت‌های فنی عکس‌برداری در بدو پیدایش عکاسی، باعث رونق عکس‌برداری از ابنیه و عمارات شد»[۴۰] و همین، رفته‌رفته معماری را در بیان قدرت از زیر سایهٔ مناسک بیرون کشید و تشخص داد.

با این مقدمات، اقلاً یک نقاشی و یک عکس را در این موردِ به‌خصوص باید به‌لحاظ زمانی بر تصویر چاپیِ عمارت بادگیر در روزنامه مقدم دانست و از آن‌ها یاد کرد؛ اگرچه از چشم‌انداز دلالت تاریخی، هیچ‌یک از آن‌ها به پای صورتِ نمرهٔ ۵۴۷ نخواهند رسید که با وجهی رسمی و عمومی در روزنامه منتشر شد: در حوزهٔ نقاشی با محدود کردن جستجو به آثار نقاشان ایرانی، نمونه‌ای از شخصیت‌بخشیِ این‌چنین به بنا تنها به‌فاصلهٔ کمی پیش از انتشار صورت عمارت بادگیر در روزنامه در دست است. در ۱۲۷۸ق محمودخانِ مَلِک‌الشُعرا نخستین نقاشی واقع‌گرایانه از عمارت بادگیر را به سبک معروفِ نبوغ‌آمیزش به دست داد[۴۱] و یک‌سال پس از آن نیز در ۱۲۸۱ق بار دیگر چشم‌اندازی متفاوت از آن ترسیم نمود که تشخص معماری به‌وضوح در هر دوی آن‌ها منعکس بود. در حوزهٔ عکاسی نیز، اگرچه با مستثنی دانستنِ روش‌شناسانهٔ عکس‌هایی که به‌طور قطع کار فرنگیان بوده‌اند،[۴۲] تا زمان چاپ صورت عمارت بادگیر در روزنامه به‌ندرت تصویری از ابنیه در دست

---

۳۹. با این همه، میان نخستین عکاسی‌ها، نمونه‌هایی از عکسِ مناسک نیز دیده می‌شود. مثلاً، نک: بهمن جلالی و غلامرضا تهامی، (ویراستاران)، *گنج پیدا، مجموعه‌ای از عکس‌های آلبومخانهٔ کاخ‌موزهٔ گلستان، همراه با رسالهٔ عکسیهٔ حشریه* (تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۷)، ص۹۵،۹۴،۷۹،۷۸،۷۱،۷۰. معیرالممالک، *یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین‌شاه*، ص۱۸۰،۱۷۸،۱۷۶،۱۴۰،۱۳۷. به‌خصوص برای دیدن نمونه‌ای قدیمی از لوئیجی پشه به تاریخ ۱۲۷۴ق نک: سمسار و سراییان، *کاخ گلستان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیدهٔ عصر قاجار*، ص۲۴۰.

۴۰. استاین، *سرآغاز عکاسی در ایران*، ص۱۹.

۴۱. در خصوص وی نک: یحیی ذکا، «محمودخان ملک‌الشعرا، شاعری ماهر، نقاشی چیره‌دست، دانشمندی خوشنویس، انسانی کامل،» *هنر و مردم*، ش۶-۵ (۱۳۴۱): ص۳۳-۲۴؛ شاهرخ مسکوب، «دربارهٔ تاریخ نقاشی قاجار،» *ایران‌نامه* (تابستان ۱۳۷۸): ص۴۲۲-۴۰۵؛ رویین پاکباز، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز* (تهران: انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۷۹)، ص۱۶۳؛ یعقوب آژند، «هم‌کناری سنت و تجدد در کارستان هنری محمودخان صبا،» *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، ش۵ (بهار و تابستان ۱۳۸۹): ص۷۹-۶۳؛ یعقوب آژند، *محمودخان ملک‌الشعرا* (تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی وابسته به موسسهٔ انتشارات امیرکبیر، ۱۳۹۰).

۴۲. برای فهم زمینه‌های عکاسی در روزگار قاجار به پیروی از استاین باید میان عکاسان فرنگی که «به سنت کاوش‌های علمی و جغرافیایی اروپا تعلق داشتند» با «عکاسان بومی» تفاوت گذاشت؛ استاین، *سرآغاز عکاسی در ایران*، ص۱۵. اما تحلیل را در هر مورد باید از نقطه‌ای که او در آن متوقف شده پیش‌تر بُرد. در مورد ابنیه، دستهٔ اول بناها را به‌مثابه نمونه‌هایی از تفاوت طبیعی و فرهنگی با دیگری و نیز به‌منزلهٔ اَسناد تاریخی ثبت و ضبط می‌کردند؛ حال آن‌که نگاه دستهٔ دوم به ساختمان‌ها معنایی دیگر داشت. برخلاف قول استاین موضوع برای بومیان «سرگرمی» و امری «بدون هدف معین» نبود، بلکه با دیدن خود از دریچهٔ چشم دیگری و نوعی میل ضروری به اصلاح نفس وابسته بود که مقابل نگاهِ اروپاییان رخ می‌داد. با این استدلال، در پژوهش حاضر رجوع به آثار عکاسان بومی حائز اهمیتی اساسی‌تر خواهد بود (در مورد نقاشی نیز می‌توان استدلالی مشابه را سامان داد).

اســت،[۴۳] اما در آن میان عکســی از نمای اصلی عمارت بادگیر وجود دارد که تاریخ ۱۲۷۶ق [؟] زیر آن نوشته شده و زاویهٔ دیدش با تصویر روزنامه مطابقت دارد. [تصویر ۶، پایین]

با این حســاب به‌واســطهٔ ثبت مکررِ تصویرِ این عمارتِ دولتیِ تنها در حوزه‌های عکاسی و نقاشی و مهم‌تر از آن دو در روزنامه، مطمئن‌تر می‌توان بر این گمان پای فشرد که دولت در حوالی ۱۲۸۰ق بیش از پیش متوجه معماری می‌شد و درکی جدید از تشخص ابنیه در تجسم خود می‌یافت. با این حال، انتشار این‌گونه نقاشی از عمارات در *روزنامهٔ دولت عَلیّه* دیری نپایید: پس از این «صورت عمارت خروجی از طرف جنوب و قبله» در نمرهٔ ۵۴۸، [تصویر ۷] همچنین «صورت عمارت گلســتان از طرف قبله» و «صورت عمارت باغ سروستان از طرف شمال» در نمرهٔ ۵۴۹ به شیوه‌ای مشابه ــ به‌طرزی واقع‌نمایانه و به احتمال قوی با کپی‌برداری از روی عکس ــ منتشر گردید و موضوع در باقی شماره‌ها، یعنی از این نمره تا نمرهٔ ۶۵۰، به دست فراموشی سپرده شد.[۴۴] به این ترتیب علی‌رغم اعلان درج تدریجی صورت یک‌یکِ عمارات دولتی در متن روزنامه، موضوع همچون نوعی پیش‌آگهی از امری محتمل، نوعی نشانه از گشایشِ امکانی قریب‌الوقوع، به سرعت از صفحات روزنامه محو گردید تا سرانجام در دههٔ پرتلاطمِ ۱۳۰۰ق، دولت ضمن بازگشــت به مسئلهٔ چاپِ دوبارهٔ صُوَرِ اعاظم در روزنامهٔ نفیس شَرَف، بار دیگر به‌منظور بازنمایی چهره و بیان اقتدارش، در کنار پرتره‌های انسانی از صورت معماری یاری گرفت.[۴۵]

---

۴۳. نک: ســتون تاریخ جدول راهنمای جســتجوی عکس در سمسار و سراییان، *کاخ گلســتان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیدهٔ عصر قاجار*، ص۲۱–۱۱۸. این موضوع به توجه با تاریخ ورود موســیو کارلیان، معلم عکاســی ناصرالدین‌شاه به ایران در حدود ۱۲۷۵ق چندان عجیب نیســت؛ نک: ذکا، *تاریخ عکاســی و عکاسان پیشگام در ایران*، ص۲۵–۲۴. این تاریخ می‌تواند نقطهٔ آغازی در گسترش و ترویج عکاسی میان ایرانیان و ظهور و تثبیت عکاسان بومی تلقی شود.

۴۴. غیــابِ تصویــر بنا از روزنامه را در این هنگام نباید به‌معنای بی‌اهمیت شــدن موضوع درک کرد: خبرِ مربوط به اعطای لقب رســمیِ «عکاس‌باشی» به نخستین عکاس حرفه‌ای ایرانی، یعنی آقارضا عکاس‌باشی (بعدها: اقبال‌السلطنه)، تنها اندکی بعد از این در نمرهٔ ۵۵۲ روزنامه درج شد؛ نک: محمدرضا طهماسب‌پور، «زمانه، زندگی و آثار آقارضا عکاس‌باشی،» در *از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران* (تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹)، ص۲۷. او از پیشگامانِ بومیِ عکاسی از چهرهٔ انسان، همین‌طور ابنیه و محیط مصنوع بود. با این حساب می‌توان تصور کرد دغدغهٔ «صورت معماری» که در این هنگام در ذهن دولت شکل گرفته بود، با انتصاب عکاس‌باشی عملاً از روزنامه به ژانری دیگر منتقل شد.

۴۵. در این‌جا باید از یک مورد تاریخی جالب نیز یاد کرد: میان ســرلوحه‌های نخســتین روزنامه‌های دولتی دورهٔ قاجار که تماماً نشــان شیر-و-خورشید بودند، دو استثناء وجود داشت؛ یکی سرلوحهٔ *روزنامهٔ ملتی* که نمایِ جنوبیِ مسجد سلطانیِ تهران را به‌عنوان نمادی از «ملت» نشان می‌داد و دیگری سرلوحهٔ *روزنامهٔ علمیه* که «علم» را به کمک نمای مدرسهٔ دارالفنون بازنمود می‌کرد. انتشار هر دوی این روزنامه‌ها پس از ۱۲۸۰ق. بود. با این حساب پس از تصاویر *روزنامهٔ دولت عَلیّه*، این دو را باید پیش از انتشار *شَرَف* به‌عنوان اَسنادی اساسی در تکوین معماری همچون آیکون بازخوانی کرد: صورت معماری در این سرلوحه‌ها از وجه خبری یا مناسکی تهی بود و کاملاً بر جنبه‌های فیزیکی و تجسمی تکیه داشت. آخوندزاده در نامه‌ای که به منشی *روزنامهٔ ملتی* نوشت، بازنمایی مفهوم ملت از طریق مسجد را در سرلوحهٔ آن روزنامه مورد انتقاد قرار داد: «شکل مسجد که تو در روزنامهٔ خود علامت ملت ایران انگاشته‌ای در نظر من نامناسب می‌نماید؛ به علت این‌که اگر از لفظ ملت مراد تو معنی اصطلاحی آن اســت، یعنی اگر قوم ایران را مراد می‌کنی، مســجد انحصار به قوم ایران ندارد بلکه جمیع فِرَق اسلام صاحب مسجدند. علامت قوم ایران قبل از اسلام آثار قدیمهٔ فُرس است از قبیل تخت‌جمشید [...] و بعد از اسلام یکی از مشهورترین، آثارِ پادشاهان صفویه است که در ایران مذهب اثنی‌عشری را رواج داده‌اند [...] و باعث سلطنت مستقلهٔ جداگانهٔ ایران شده‌اند. پس بر تو لازم است که به جهت اِشعار ملت ایران علامتی پیدا بکنی که از یک طرف دلالت بر دور سلاطین قدیمهٔ فُرس داشته باشد و از طرف دیگر پادشاهان صفویه را به یاد آورد.» میرزافتحعلی آخوندزاده، «فرتیکا،» در *مقالات میرزافتحعلی آخوندزاده*، ویراستهٔ باقر مؤمنی (بی‌جا: انتشارات تیرنگ، بی‌تا)، ص۴۵–۴۴.

شَرَف چنان‌که در اعلان انتشار نخستین نمرهٔ آن در ۱۳۰۰ق تشریح شده بود، خود را «مخصوص نگارش شـرح حال بزرگان عالَم» معرفی و شـیوهٔ کار را «رسمِ صُوَرِ اعاظم این مملکت» و «شبیهِ اَعیانِ ممالک دیگر» و ذکر «شـرح حال صاحبِ صورت» ذکر کرده بود؛ این تعریف و دستورالعمل سـاده به اندازهٔ کافی کارآمد نبود و در فرآیند انتشـار روزنامه به سرعت نقض شد. در این خصوص اعـلان وزارت انطباعات در *روزنامهٔ ایران* نیز که از تغییر روال انتشـار و چاپ مجموعه‌ای متنوع از «وقایع و مطالب مفیدهٔ تاریخی و جغرافی و شـرح آثـار قدیمه و ابنیهٔ غریبهٔ عالم و تحقیق در باب بعضـی یادگارهـا و انتیکه یعنی اشـیاء عتیقهٔ ممالک روی زمین» همراه با رسـم «صُوَر آن‌ها» در روزنامه خبر می‌داد، عملیاتی نشـد.[۴۶] آن‌چه واقعاً روی داد، چاپ شـرح و تصویر ابنیهٔ دولتی به جا یا در کنار شـرح حال و پرترهٔ دولتیان بود که معماری را در وجهی کاملاً واقع‌گرایانه و شـخصیت‌مند بازنمـود می‌کـرد. در حالی که صفحهٔ اولِ نمره‌های اول و دوم، پرترهٔ ناصرالدین‌شـاه و شـاهزاده ظل‌السلطان را در بر داشت، در صفحهٔ اولِ نمرهٔ سوم نقاشیِ «عمارت حرمخانهٔ مبارکهٔ جدیدالبنا»[۴۷] جای چهرهٔ انسانی را گرفت. این تصویر اولاً تمام‌صفحه و آن‌قدر بزرگ بود که برخلاف نقاشی‌های تمام‌صفحهٔ دیگر، حتی کادر دور برگه را نیز می‌پوشـاند و ثانیاً نسبت به جهت صفحه‌بندی روزنامه نـود درجـه چرخش داشـت؛ وضعیتی که به نظر می‌رسـید بر نوعی اصرار نسـبت به چاپ تصویر معماری در روزنامه دلالت داشـته باشـد. با این پیش‌درآمد، شَـرَف در نمرات پی‌درپیِ خود مصرانه کوشـید در تجسـم چهرهٔ دولت، صُوَر اعاظم را با تصویر ابنیهٔ حکومتی پیوند دهد: «تالار و عمارت مبارکهٔ گلسـتان» با اشـاره به «موزهٔ همایونی که در جناب آن واقع اسـت» در نمرهٔ ۶؛ «عمارت مبارکـهٔ صاحبقرانیه» در نمرهٔ ۱۹؛ «عمارت مبارکهٔ سـلطنتی شهرسـتانک» در نمرهٔ ۲۱؛ «عمارت مبارکهٔ باغ لاله‌زار» در نمرهٔ ۲۴؛ «عمارت مبارکهٔ شـمس‌العماره» در نمرهٔ ۲۷؛ «صورت قدیمهٔ برج طغرل» همراه با تصویر آن در وضعیتی که طبق دستور شاه «از وجوه دولت» «مرمت کامل» شده و «مسـتحفظ مخصوص» برای آن گمارده‌اند در نمرهٔ ۲۹؛ «مسـجد جدیدالبنای ناصری» در نمرهٔ ۳۰؛ «عمارت مبارکهٔ اسـب‌دوانی» در نمرهٔ ۴۱؛ «شبیه قُبه و بارگاه و صحن مُطهر امامین همامین

---

۴۶. *روزنامهٔ ایران*، ش۵۷۳، ۱۳۰۲ق.

۴۷. بخشـی از سـقف اتاق نارنجسـتان در ۱۲۹۹ق فرو ریخت و این حادثه تصمیم‌گیریِ جدّی در مورد تخریب و بازسازیِ کلی حرمخانهٔ سـلطنتی را موجب شـد. این کار در ربیع‌الاول ۱۳۰۰ق، یعنی دُرُسـت چندماه پس از انتشـار نخستین شمارهٔ شَرَف به پایان رسـید. در مورد این عملیات سـاختمانیِ گسـترده نک: بهنام ابوترابیان و الناز نجار نجفی، «اندرونی قصر ناصری طهران، تلاش برای بازنمایی مجموعهٔ اندرونی و حرمسرای قصر سلطنتی طهران در اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار،» *کاغذ اخبار، فصلنامهٔ داخلی کاخ گلستان*، ش۶ (شهریور ۱۳۹۳): ص۲۳-۱۶.

کاظمین علیهما السلام» که به همت شاهزاده معتمدالدوله ساماندهی شده بود در نمرهٔ ۴۵؛ «تکیهٔ مبارکهٔ دولتی» از خارج و داخل همراه با «بالاخان‌ها و تالارهای مراتب فوقانی که در ایام تعزیه جای حرمخانهٔ جلالت است» در نمرهٔ ۵۳؛ «باغ و عمارت کامرانیه» در نمرهٔ ۶۱؛ «باغ و عمارت مرحوم سپهسالار اعظم» حین ساخت در نمرهٔ ۶۲؛ «عمارت جامعِ اَعظمِ سلطانی از طرف جنوب» در نمرهٔ ۶۴؛ «عمارت مبارکهٔ خوابگاه» در نمرهٔ ۶۵؛ «سردر مبارکهٔ شمس‌العماره» در نمرهٔ ۶۸؛ «قصر امیریه» در نمرهٔ ۶۹ و «قصر یاقوت» در نمرهٔ ۷۷. گویی بناها همچون شخصیت‌های دولتی در مقابل نقاش ژست گرفته و صورت رسمی خود را بر صفحهٔ روزنامه منعکس کرده باشند: به جای الکساندر سوم یا بیزمارک، «صورت برج رفیع ایفل» به‌عنوان همتا و شاید رویایی فرنگی در کنار آن‌ها به چشم می‌خورْد.

تا زمان انتشار *شَرَف*، فن عکاسی تجربهٔ بومیِ تصویرپردازی از ابنیه را به‌کلی دگرگون کرده بود: از ۱۲۸۳ق و با سفر اول ناصرالدین‌شاه به خراسان، عکاس‌باشی خاصه به منظور ساختِ «کتاب عکس سفر»[۴۸] ــ که دربردارندهٔ تصاویر متعددی از محیط مصنوع بود ــ بخشی جدایی‌ناپذیر از ملزومات مسافرت شاهانه تلقی شد و در یک مورد در ۱۲۸۶ق، حاصلِ کارْ مرجعِ ساخت تصاویر چاپ سنگی قرار گرفت.[۴۹] در ۱۲۸۹ق *روزنامهٔ ایران* گزارش کرد شاه در سفر گیلان دیده است «دو نفر عکاس فرنگی متصل توی کوچه عکس می‌انداختند؛»[۵۰] همان روزنامه در ۱۲۹۱ق نیز خبر داد «چند نفر فرنگی به قم آمده در شهر گردش می‌نمودند و عکس شهر را برمی‌داشتند.»[۵۱] در ۱۲۹۵ق خبری در آن روزنامه درج شد که رخداد یک پیشرفت اساسی در عکس‌برداری از ابنیه را چنین اعلام می‌کرد: «در شهر روندی، در وقت شب، هنگامی که باران بسیار شدیدی می‌بارَد، عکس یک عمارت بسیار بزرگی را در کمالِ خوبی انداخته‌اند و روشنایی لازم به‌جهت عکس را از اسباب دیناموالکتریک [...] که روشنی هشتصد چراغ را دارد اخذ کرده‌اند.»[۵۲] همین رَوَندِ رو به گسترشِ عکاسی تا دههٔ ۱۳۰۰ق، عمارات و ساختمان‌ها را در کانون توجهاتِ تصویرپردازانه مستقر کرده بود و تنها بر پایهٔ چنین تحولاتی، بنا در تصاویر *شَرَف* عمدتاً به یاری عکس و اساساً بی‌ارجاع به مناسک

---

۴۸. تعبیر برگرفته از زنگی‌آبادی، *اخبار عکاسی در عهد ناصری*، ص۷۴.

۴۹. نک: علینقی حکیم‌الممالک، *روزنامهٔ حکیم الممالک* [چاپ سنگی] (تهران: کارخانهٔ میرباقر طهرانی، ۱۲۸۶ق)، http://dlib.ical.ir/site/catalogue/531882 [Access date 11/9/2015].

۵۰. زنگی‌آبادی، *اخبار عکاسی در عهد ناصری*، ص۷۴.

۵۱. همان، ص۷۶.

۵۲. همان، ص۸۱.

نقاشی شد. در این میان تنها یک مورد تصویر ساختمان به‌مثابه ظرف مناسک وجود داشت[۵۳] و نوع نگاه عکاسانه در تمامی طرح‌ها بارز بود: گاه عابرین و گاه مستخدمینی جارو به دست در کنار ابنیه دیده می‌شدند. حضور انسانی در این تصاویر برخلاف موردِ نقاشی‌های مناسک‌محور *روزنامهٔ دولت عَلیّه* نه‌تنها از برپایی آیین و ویژگیِ زمان خبر نمی‌داد، بلکه به تأسی از آن‌چه به‌واسطهٔ عکس صورت گرفته بود، بر ثبت تصویر در زمانی معمول دلالت داشت. چرخشی که در این لحظهٔ تاریخی خاص در معنای ساختمان‌ها حادث گشت، محتمل شدنِ دلالت ظریفی بود که صورتِ واقع‌نمایانه و شکل کلیِ یک بنا را بدون نیازِ اساسی به مناسک، به مفهومی عمومی از «دولت» پیوند می‌داد و از این طریق، قدرت را فارغ از مناسبت‌ها و آیین‌های ملازم‌اش، صرفاً به‌واسطهٔ جنبه‌های تجسمی و فُرمالِ معماری، در جریان زندگی هرروزه و روال عادی امور قابل بیان می‌ساخت.

فهرست مآثر

حجم ساخت‌وسازی که در عهد ناصری در ایران صورت گرفت، در مقیاس پادشاهان دیگرِ این سرزمین از دوران صفویه تا آن هنگام بی‌نظیر بود. نخستین ایده‌ها که انبوه این بناهای پراکنده و متنوع را ذیل مجموعه‌ای واحد گِرد آوَرْد و به آن‌ها مفهومی کلی بخشید، در آمار دارالخلافه ظاهر شد: ابنیهٔ پایتخت قاجاریه در سندی بر جای مانده از اوایل عهد ناصری تحت عنوان «صورت عدد خانه‌ها و سایر بناهای دارالخلافه» در ۱۲۶۹ق، چنین دسته‌بندی شد: نخست «عمارات مبارکه؛» دوم «بیوتات» که مشتمل بر خانه‌های «نوکر،»[۵۴] «رعیتی،» «ترکمان‌ها،» «ارامنه» و «یهود،» و بسته به آن‌که چند «دست حیاط» می‌داشت به درجاتی مرتب بود؛ سوم «دکاکین» که به «دایر» یا «بایر» منقسم بود و از «خبازی» تا «کتاب‌فروشی» را شامل می‌شد؛ و چهارم «سایر از قبیل تکایا و مسجد و غیرها» که مواردی چون مدرسه، توپخانه، طبیب‌خانه، چاپخانه، حمام و طویله را نیز در بر می‌گرفت.[۵۵] این، به‌گمان نخستین سندی بود که مجموعه‌ای از ابنیهٔ زمان را ذیل معنایی کلی مجتمَع می‌کرد؛ با وجود این، هنوز مفهومی از «دولت» و «اقتدار» در آن وجود نداشت. فهرستی سرشمارانه و انتظام‌بخش از ساختمان‌ها بود که به کلی از دلالات فخرفروشانه خالی می‌نمود.

---

۵۳. در نمرهٔ ۱۲ شَرَف تصویری از ایوان تخت مرمر حین مراسم سلام چاپ شد.

۵۴. یعنی: مستخدم دولت.

۵۵. سیروس سعدوندیان و منصوره اتّحادیه (نظام‌مافی)، (ویراستاران)، *آمار دارالخلافهٔ تهران، اسنادی از تاریخ اجتماعی تهران در عصر قاجار مشتمل بر صورت عدد خانه‌ها و سایر بناهای دارالخلافهٔ باهرهٔ تهران ۱۲۶۹ق؛ جغرافیا در نفوس اهالی دارالخلافهٔ ناصره ۱۲۸۶ق و تعیین و ثبت ابنیهٔ محاط خندق شهر دارالخلافهٔ باهره ۱۳۱۷ق* (تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۸)، ص۳۹–۳۶.

سی‌وهفت سال بعد در پایان عهد ناصری، دسته‌بندی دیگری از انبوه ابنیه ارائه شد که به‌وضوح از مفهوم «معماری دولتی» و منظور «بیان اقتدار» نشـان داشـت: در ۱۳۰۶ق اعتمادالسـلطنه در شـرح «مزایا و مفاخر» دوران سـلطنت ناصرالدین‌شـاه، باب هفتمِ «المآثر و الآثار» را به «برخی از آثارِ مادّیه و مَآثرِ حسّـیه که عبارت اسـت از ابنیهٔ مسـتحدَثه و عمارات متجدَّده» اختصاص داد و فهرسـتی طولانی برشمرد که طرح کلی‌اش چنین بود: نخسـت «از قبیلِ اَمصار معظّمه،» یا «از سِـنخ قصبات بزرگ؛» سـپس «از جنس انشـاء» و «احداث» و «حفر» و «اجراء» و «طرح»[۵۶] که مشـتمل بر «مدارس» و «معلم‌خانه‌جات» و «کارخانه‌ها» و «مارستانات» و «اَنهار» و «قَنَوات» و «بَساتین» بود؛ و نیز «تسطیح معابر عامّه،» «تسویهٔ جوادِّ معظّمه» و «بستن سدها و گشودن شطّها و چندین شـاهراه قوافل و سیارات را شوسه ساختن و اکثر شوارع شهرهای بزرگ را با فرشِ سنگ پرداختـن،» همچنین «تذهیبات رایق و تزئیناتِ فائق در قُبّات و بُقاعِ ائمه» را در بر می‌گرفت؛ پس از آن «ابنیهٔ سلطنتی و عمارات دولتی [...] به طرزهای مختلف و هندسهٔ مُستَحدَث و اَشکال متجدَّد و تراکیب مستحکم؛» و در نهایت «مرمّت و اصلاحات و تجدید و تعمیراتِ» برخی عمارات قدیمه. وی همچنین نوشت «اگرچه این عنوان [...] مخصوص شمارش آثاری است که به فرمان [...] این پادشاه [...] به ظهور آمده، ولی احیاناً از جلایل آثار و عظایم یادگارهای رعایای این دولتِ اَبدآیت که در مدت سلطنت [...] برپا ساخته و بر وجهی که شایان شَرَف و شأن تواند بود پرداخته باشند هم در قلم خواهد آورد، خواه در قلمرو این پادشاه بر پا کرده باشند و خواه در خاک پادشاهان دیگر.»[۵۷]

چـاپ صورت عمارت بادگیر در نمرهٔ ۵۴۷ *روزنامهٔ دولت عَلیّه* در ۱۲۸۰ق، چه به لحاظ زمانی و چه به لحاظ مفهومی، دُرُست میانهٔ این دو فهرست‌پردازی قرار می‌گرفت: تصویر این ساختمان خبر و روایتی ویژه در پیوست داشت با این مضمون که چون «سلاطینِ جنّت‌مکین و خَواتینِ مغفرت‌قرین [...] در ایّام سـلطنت خود چندان به تعمیر و تنقیحِ بیوتات اقدام ننموده بودند و در ارک دارالخلافهٔ اطراف تهران عماراتی که مخصوص دیوانِ همایونِ اَعلی بوده، از حیثیت وسـعت و فُسـحت فضا و شکوه و آراستگی و صفا چندان‌که باید سِمَتِ امتیاز و اختصاص» نداشته است، «علی‌هذا در مبادی طلوعِ نیّر دولتِ بی‌زوال و اوایلِ ظهورِ کوکبِ عظمت و اجلال او [ناصرالدین‌شاه]، قَدرِ مثال همایونی

---

۵۶ این موضوع جالب است که فهرست او از «مآثرِ مادّیه،» علاوه بر شمردنِ گونه‌های ساختمانی (یعنی فهرست کردنِ اسامی)، بر شمردنِ انواع احداث (یعنی فهرست کردنِ اَفعال) نیز تکیه دارد. تصور امروزین احتمالاً این موضوع را به سادگی ذیل نوعی بلاغت ادبیِ زائد قرار خواهد داد.

۵۷. محمدحسـن‌خان اعتمادالسـلطنه، *چهل سال تاریخ ایران در دورهٔ پادشاهی ناصرالدین‌شاه (المآثر و الآثار)*، ج۱، ویراستهٔ ایرج افشار و حسین محبوبی اردکانی (تهران: اساطیر، ۱۳۷۴)، ص۸۳–۸۱.

بــه تعمیر عِماراتِ مُبارکات و تنزیــه باغات فردوسْ‌علامات مأخذ گردید؛» در نتیجه «در این اوقات [...] اغلب عماراتِ قدیمه به اهتمام کارکنان دولت مزید صفا و آرایش حاصل نموده و بعضی عمارت جدید [...] نیز با کمال رزانت و استحکام و نهایت صفا و فُسحَت و وسعت فضا سِمَتِ تعمیر و اتمام پذیرفته» است. به این ترتیب روزنامه در حوالی ۱۲۸۰ق ذیل صورت معماری که برای نخستین بار در روزنامه منتشر شد، به‌طور ضمنی تاریخی برای عهد ناصری می‌پرداخت که حرکت از «فهرست انتظام‌بخش آمار دارالخلافه» را به «فهرست فخرفروشانهٔ مآثر» ممکن می‌کرد.

عطف توجه دولت به معماری در روایت روزنامه از گذشــته در این تاریخ، از چشــم‌انداز امروزین وجهی تناقض‌آمیز خواهد یافت: نمرهٔ ۵۴۷ *دولت عَلیّه* در ۱۲۸۰ق، یعنی سال شانزدهم از چهل‌ونُه ســال سلطنت ناصرالدین‌شاه منتشر شــد. این دُرُست است که «ناصرالدین‌شاه از تمام شاهان قاجار بیش‌تر علاقه به ساختمان نشان داده،»[۵۸] اما از ابنیهٔ معروف سلطنتی و دولتیِ دوران او تا این سال صرفاً مواردی چون مدرسهٔ دارالفنون (۱۲۶۶ تا ۱۲۶۸ق)، قصر دوشان‌تپه و قصر فیروزه (۱۲۶۹ق)، باغ و عمارت نظامیه (۱۲۷۱ق)، کاخ ســلطنت‌آباد (۱۲۷۴ق) و ســردر قدیم میدان مشق (۱۲۷۸ق) ســاخته شــده بودند؛[۵۹] در این هنگام ارگ سلطنتی هنوز دستخوش تغییرات اساسی نشده بود، تکیه دولت و شمس‌العماره هنوز برپا نگشته و خیابان‌ها و میدان‌های شهری جدید هنوز احداث نگردیده بود؛ پایتخت همچنان میان حصار شاه‌طهماســبی قرار داشت. بخش عمدهٔ ساخت‌وساز عهد ناصری نه پیش از این تاریخ، که به واقع پس از آن روی داد. بر این اساس گزارش روزنامه از رابطهٔ دولت و معماری در ۱۲۸۰ق، بیش از آن‌که بر بیان واقعیتی در گذشــته مبتنی بوده باشــد، به برنامه‌ریزی آینده دلالت داشت که خبر می‌داد: «رأی مَعدِلَت‌آرای همایونِ اَعلای شاهنشاهی [...] اقتضا فرمود که چنان‌که مبانیِ مَعدِلَت و استحکامِ کامل حاصل است [و] مراتب نِصفَت به کمال انتظام متوصل، عماراتِ مُبارکاتِ همایونی نیز که هم از اَمارات جلالت و علامات شــوکت و عظمت اســت، به [...] کمالِ زینت و طیّبت آراسته و پیراسته گردد.»[۶۰]

دولت در این ســال‌ها با تکیه بر ابنیه خود را به‌نحوی جدید بازتعریف می‌کرد و در معنایی نو و در شُــرُفِ انکشاف بر معماری و شــهر وقوف می‌یافت؛ گویی که فهم معماری به‌مثابه وجهی برای رویارویی با حوزهٔ عمومی، او را نســبت به ویترین تقریباً خالی از شــکوه عمارات دارالخلافه و بستر

---

۵۸. عبدالله مستوفی، *شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه* (تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۷۷)، ص۴۰۸.

۵۹. قبادیان، *سبک‌شناســی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران*، ص۶۸–۶۵. به این‌ها باید برخی دیگر از ساخت‌وســازهای دوران صدارت امیرکبیر را نیز افزود؛ نک: فریدون آدمیت، *امیرکبیر و ایران* (تهران: خوارزمی، ۱۳۸۹)، بخش ۱۴ و ۱۵.

۶۰. *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*، ش۵۴۷، ۱۲۸۰ق.

نامناسب شهری برای بازنمایی اقتدارش آگاه ساخته باشد. میلِ بیان استحکام و معدلت اگرچه به‌واسطهٔ چاپ تصویر معماری در روزنامه در صُوَرِ ابتدایی خود بروز یافت، اما احساس نیاز به احداث بناهای شاخص و فضاهای عمومی شهری را همچون الزامی گریزناپذیر در پی داشت. اسکندر مختاری، دههٔ ۱۲۸۰ق را «سال‌های تغییر و تحولات عمدهٔ ساختاری در شهر تهران» دانسته است که طی آن «بر اساس یک برنامه‌ریزی شهریِ منسجم، سامان‌دهی و نوسازی بخش‌های عمده‌ای از عوامل شهری داخل و خارج ارگ تهران شامل ایجاد خیابان‌های جدید و طراحی بدنهٔ شهری متوازن در دو سوی خیابان‌های جدیدالاحداث، احداث میادین جدید به همراه ساماندهی میادین قدیمی شهر، تخریب حصار قدیمی و توسعهٔ شهر با شکل‌گیریِ حصار و خندق جدید به وسعت نوزده کیلومترمربع به همراه احداث دروازه‌هایی چند در داخل شهر» رخ داد.[۶۱] ظهور و محو ناگهانی صورت عمارت بادگیر در *روزنامهٔ دولت عَلیّه*، پیش‌آگهیِ این تغییر و تحولات عمده بود و از آگاه شدن حکومت به ضرورت ساخت ابنیهٔ جدید و خیز برداشتن او به سمت مداخلات برنامه‌ریزی شده در محیط شهری خبر می‌داد ــ «چه بر سبیل ایجاد و ابداع و تأسیس و چه بر وجهِ تعمیر و اِعادت و تجدید،» از نمرهٔ ۵۴۷ *روزنامهٔ دولت عَلیّه* (۱۲۸۰ق) تا امکان انتشار *شَرَف* و نگارش المآثر و الآثار (دههٔ ۱۳۰۰ق)، مسیری طولانی پیش رویِ دولت بود تا بتواند خود را به‌طرزی فاخر در جنبه‌های تجسمی معماری جلوه دهد و فهمی از ابنیه و عمارات به‌مثابه «آثار مادّیه و مآثرِ حسّیه» برای خود در اذهان بپروَرَد.[۶۲]

جمع‌بندی

در جریان نخستین مواجهاتِ دولت و ملت در معنایی نزدیک به معنای معاصر آن‌ها در ایران در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، چاپ چهرهٔ انسان و طرح ساختمان در روزنامه، دو شیوهٔ غالبِ بازنمایی بودند که حکومت قاجار به‌مثابه ابزاری برای صورت بخشیدن به خود در مواجهه با حوزهٔ عمومی بر آن‌ها واقف شد. تصویر چهره‌های انسانی مفهوم جدید دولت‌مرد را در بر داشت و طرح ابنیه ذیل انگارهٔ

---

۶۱. اسکندر مختاری طالقانی، «سیر تحولات سیمای شهری در میدان جلوخان شمس‌العماره،» *اثر*، ش۲۵ (فروردین ۱۳۶۷)، ص۱۱۹.

۶۲. تعابیر برگرفته از اعتمادالسلطنه، *چهل سال تاریخ ایران در دورهٔ پادشاهی ناصرالدین‌شاه (المآثر و الآثار)*، ج۱، ص۸۲. این مفهوم‌پردازی اولیه از معماری دوران قاجار، اگرچه در پی جریان وسیع عملیات عمرانی از ۱۲۸۰ق به بعد تکوین یافته بود، نهایتاً در فرآیندی از فهمیدن و فهماندنِ ابنیه و عمارات زمان، در تلاش مورخ دربار برای فهرست‌برداری، دسته‌بندی و پرداخت آن‌ها در قالب یک کلیت معنی‌دار ظاهر شد.

جدیدی که از مناسک بازتاب می‌داد، اجتماع دولت‌مردان را به مفهومی از دولتِ واحد سوق می‌داد. در این میان، لحظهٔ مشخصی قابل تشخیص بود که با گذر از آن، دولت دریافتِ خود از معماری را از ظرف وقوع مناسک به مرتبه‌ای بالاتر برکشید. از این لحظهٔ تاریخی که گذشت، معماری رفته‌رفته قادر شـد مستقیماً به‌واسطهٔ وجود فیزیکی و جنبه‌های تجسمی‌اش، بیان‌گرِ قدرت دولت باشد. طی این مسیر، صورت معماری که پیش‌تر در *روزنامهٔ دولت عَلیّه، نخست به‌مثابه زمینهٔ وقوع مناسک و سپس در قالب تصویر عمارتِ تنها ظاهر شده بود، سرانجام در نقاشی‌های ابوتراب غفاری در روزنامهٔ شَـرَف به‌تمامی از زیر سـایهٔ مناسک بیرون آمد*، تشخص انسانی یافت و در رساندنِ مضمون اقتدار دولت، به‌میانجی‌گریِ کلیت شکلیِ خود، در سطحی گسترده کنار «صُوَرِ اعاظم» قرار گرفت.

این سیر تحول در تصور ابنیه، بر جریانی از نقاشیِ واقع‌گرای ساختمان‌های مشخصْ استوار بود که در اوایل عهد ناصری آغاز شد و تحت تأثیرات عکاسی، رفته‌رفته تا میانه‌های آن عصر به ترسیم عین‌به‌عیـن جزئیات کالبد هر بنا منجر گشـت. نوعی «علم» تولیـد تصویر «از روی برهان» آن را همراهی می‌کرد که از تولد چشم‌اندازی نو به معماری، از امکان ظهور معنای جدید ساختمان‌ها خبر می‌داد. این صرفاً تفننی در آزمودن یک سـبک جدید در نقاشـی نبود؛ گشوده شدنِ چشم دولت را بر جنبه‌های تجسـمی بناها به‌مثابه دالّ قدرت خویش ثبت و ضبط می‌کرد و بلافاصله فرآیندی از ساخت‌ـو‌ـسازِ گستردهٔ ابنیه و مستحدثات شهری را در پی داشت.

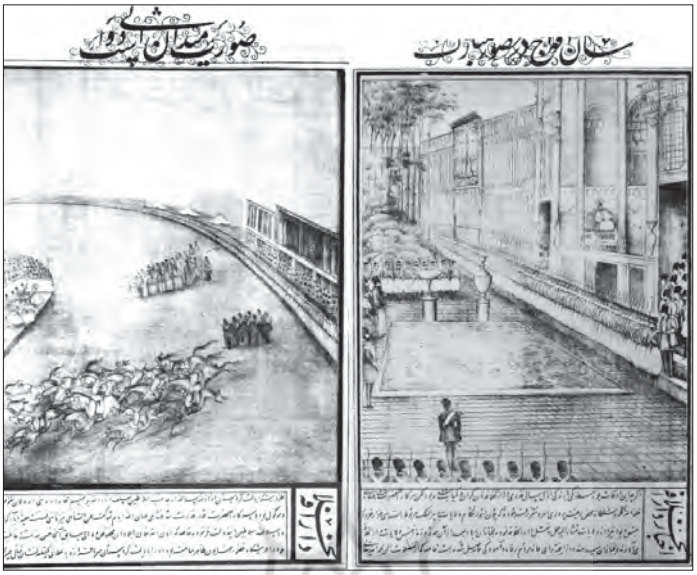
به این تعبیر، معماریِ رسمیِ عهد ناصری، بی‌مقدمه، یک‌باره و تماماً حین تجربهٔ ساخت دگرگون نشد؛ بلکه پیش‌تر از چشم‌اندازی متفاوت تصویر و تخیل شد و به آن واسطه در معنایی جدید به فهم درآمد. این صرفاً تقلیدی از کارت‌پستال‌های فرنگستان نبود، اگرچه بی‌شک از آن‌ها متأثر می‌نمود. نگاه به این کارت‌پسـتال‌ها خود طی مسـیری مبهم امکان‌پذیر گشـته بود که از کوشش دولت در بیرون کشـیدنِ صورت‌ـپیکرِ دولت‌مردان از زمینهٔ بصری و بستر معناییِ خالیِ پیرامون تصاویرشان منشـعب می‌شد. بیرون کشـیدن آن‌ها از فضایی تهی که مناسبات سیاسـیِ جدید دوران با ساقط کردن بسـترهای کهن تولید معنا در تصویرپـردازی، آن را همچون خلائی پیرامونِ «صُوَرِ اَعاظِم» در عرصه‌ای بر جای گذاشته بود که زمینهٔ «چهره‌یابی دولت» بود. این شیوهٔ جدیدِ نگاه به زمینه و این نیاز به جستجوی ظروفِ تازه، نخستْ کوششی در اخذ و ابداعِ هم‌زمانِ ابزارهایی شد که چهره و پیکرهای معلقِ صاحب‌منصبان را به‌مثابه وجهی از دولت، بر زمینه‌ای از نمادهای نو بازمی‌نشاندند و دلالت قدرت‌شـان را در شرایطی که از اساس دیگرگونه می‌نمود، به آن‌ها بازمی‌گرداندند. همین کوشش، سپس و رفته‌رفته معنایی نو برای معماری نیز در بر داشت.

به این ترتیب روزنامه‌های رسمی این دوران به‌واسطهٔ تصاویرشان که پس از پرترهٔ دولتیان بیش از همه مشـتمل بر منظرهٔ ابنیه و عمارات دولتی بود، تحولی ویژه را در مناسـبات معماری و قدرت در عصر قاجار ثبت و ضبط کردند که نقطهٔ چرخشـی واضح در شـکل‌گیریِ درکِ نوین از ابنیه، و فراهم آمدنِ «شـرایطِ امکان» برای ساخت‌ـوـسازِ برنامه‌ریزی شدهٔ دولتی پس از خود بود. [تصویر ۸] می‌تـوان قضاوت کرد که معماری در تاریخ معاصرِ ایران، از این هنگام به بعد در معنایی بسـیار نزدیـک به معنـای امروزینِ خود، به موضوعی محوری در بازنمود اقتدار دولت مدرن بدل شـد. در همین حین و دُرُست هم‌زمان با پدیداریِ دولت مدرن، همراه با صاحب‌منصبان قاجار، ساختمان‌های سـلطنتی نیز در مقابل آن دستگاهِ بازنماییِ واقع‌نما که وجه فرهنگی غالب دوران بود حالت گرفتند و با حالت گرفتن‌شـان، وجه جدیدی از معماری، یعنی کلیت شـکلی و بیان‌گریِ فرمالِ بنا، به ابژه بدل شد.[۶۳]

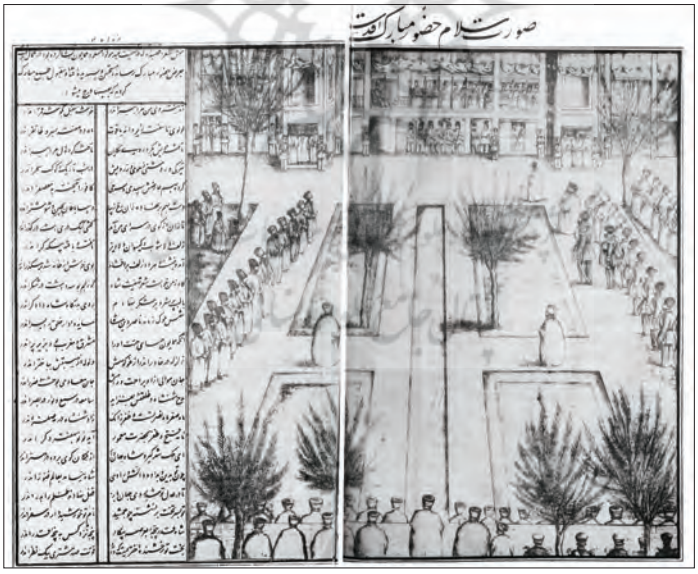
تصویر ۱. (از چپ به راسـت) مقایسـهٔ تصویر شاهانِ ایران طی یک بازهٔ زمانیِ حدوداً صد ساله، دو جریانِ در هم تنیده را آشکار می‌کند: از یک سو، میل به شبیه‌سازیِ عین‌به‌عین صورت‌ـپیکرهای انسانی؛ از سوی دیگر زیر فشار ناشـی از همین میل، چالش‌برانگیز شـدنِ پس‌زمینه‌های رایج، تمرین در زمینه‌پردازی‌های جدید و در نهایت معلق شدن تصویرِ واقع‌نمای دولت‌مرد درون یک فضای تهی. در معنایی کلی می‌توان گفت نیاز و میل به پُر کردن همین جای خالی، درک جدیدی از ابنیه را در میانه‌های عهد ناصری موجب شد.[۶۴]

۶۳. در مسـیر چهره‌یابـیِ دولت و ملـت در مواجهه با یکدیگر، از آن هنگام تا پایان عصر پهلوی اول باید فهرسـتی از نمادها را برشمرد: نام کشور و پرچم، علامات رسمی و سرود ملی، زبان، صورت‌های انسانی (از چهرهٔ شاه و مردانِ سیاست گرفته تا شهروندانِ آرمانی یا قهرمانان ملی) و البته چنان‌که در این نوشتار شرح داده شد، صورت معماری.

۶۴. تصاویر از:
Raby, *Qajar Portraits, Figure Paintings from Nineteenth Century Persia*, pp. 110, 118, 124, 127.



تصویر ۲. دو نمونه از بازنمایی ابنیه ذیل مراسم نظامی در *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*. راست: تصویر «سان افواج در حضور مبارک» و چپ: «صورت میدان اسب‌دوانی.»[۶۵]

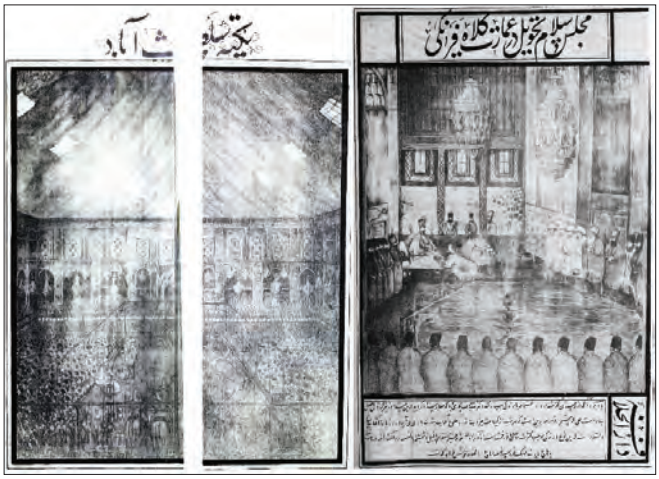


تصویر ۳. «صورت سلام حضور مبارک اقدس» در *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*.[۶۶]

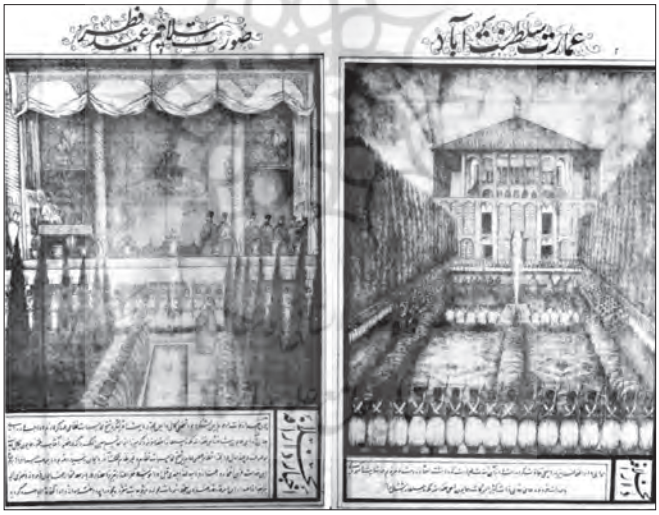
---

۶۵. تصاویر از ش۴۷۶ و ۴۹۰، ۱۲۷۷ق.

۶۶. تصویر از ش۴۷۲، ۱۲۷۷ق.



تصویر ٤. دو نمونه از بازنمایی ابنیه ذیل مناسک درباری یا مذهبی در *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*. راست: «مجلس سلام تحویل در عمارت کلاه‌فرنگی» و چپ: آیین تعزیه در «تکیهٔ سلطنت‌آباد.»[۶۷]



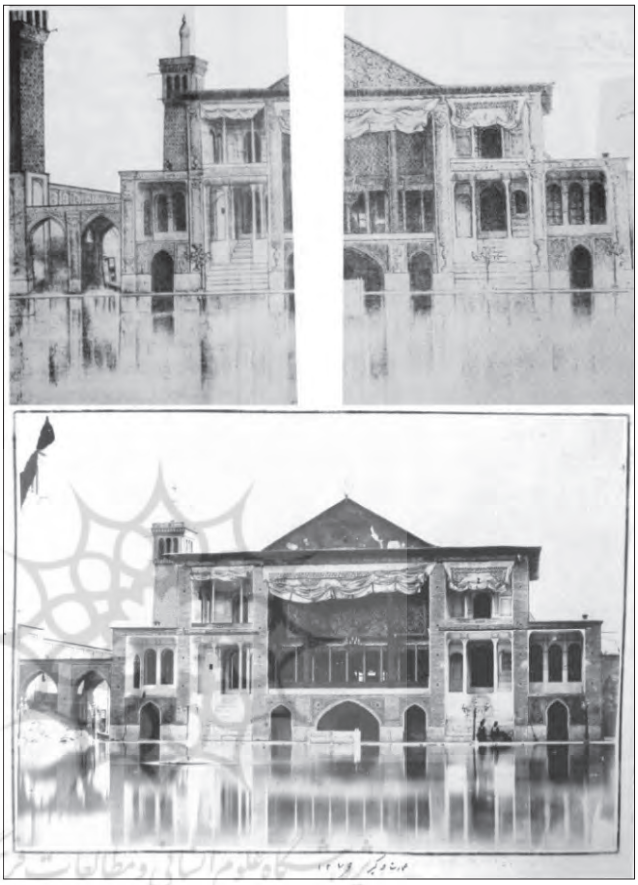
تصویر ۵. چپ: «صورت سلام عید فطر» در *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*؛[۶۸] راست: تصویر «عمارت سلطنت‌آباد» در همان روزنامه.[۶۹] در هر دو مورد صفوفِ نظامیان و صاحب‌منصبان از برپاییِ آیین قدرت حکایت دارد و معماری ذیلِ مناسک تصویر شده؛ اما در تصویر دوم (سمت راست) برخلافِ تصویر اول (سمت چپ)، با غیاب شاه، پرسپکتیوِ تک‌نقطه‌ای تمامِ نمای ساختمان و در نتیجه کلیتِ معماری را شامل شده است.

---

۶۷. تصویر از ش۴۸۷ و ۴۹۸، ۱۲۷۷ق.

۶۸. تصویر از ش۴۸۸، ۱۲۷۷ق.

۶۹. تصویر از ش۴۹۷، ۱۲۷۸ق.

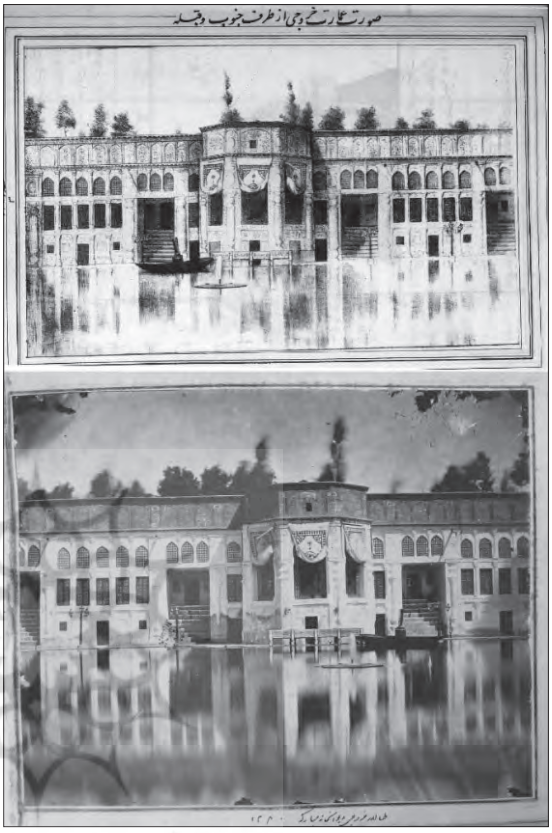


تصویر ٦ ـ بالا: «صورت عمارت بادگیر» در *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*.[۷۰] پایین: عکس شمارهٔ آ.۱۸۹ ع.۳۵ آلبومخانهٔ کاخ گلستان که تاریخ ۱۲۷٦ق [؟] زیر آن نوشته شده.[۷۱] عکسْ ساختمان را از نمای روبه‌رو و احتمالاً در جریان تعمیر نشان می‌دهد. زاویهٔ دید و منظر کلی بنا در هر دو سند یکسان است، اما نظر به عدم تطابق برخی اجزاء نمی‌توان به این اطمینان رسید که همین عکس مرجع ترسیم صورت بنا در روزنامه باشد. فهرست ناهمخوانی‌ها چنین است: حذف مستخدمین، حذف تل خاک، و به‌خصوص تبدیل بخش‌های آجریِ نما در دو سویِ ایوان اصلی به نیم‌ستون‌های مارپیچ با سرِ فرنگی و در نهایت افزوده شدنِ تزئینات به نمای سنتوری. دو مورد پُراهمیتِ آخر که به جزئیات بنا مربوط است، در عکس و در نقاشی‌های محمودخان ملک‌الشعرا به چشم نمی‌خورَد؛ بر این اساس می‌توان به این احتمال نیز نظری افکند که جزئیات مورد اشاره نمایش‌گرِ وضعیت واقعی بنا نبوده و طراحْ آن‌ها را به تصویر روزنامه افزوده باشد. در تصویرپردازی‌های مناسک‌محور، ناهم‌خوانیِ صورتِ معماری با وضعیت واقعیِ بنا به‌واسطهٔ تمرکز بیان بر مناسک، به‌مثابه خارج بودنِ معماریِ بنا از حیطهٔ تمرکز و توجه نقاش قابل تعبیر بود؛ اما هنگامی که منظره‌پردازی جز نشان دادن صورت یک عمارتِ منظور دیگری نداشته باشد، فهم این ناهم‌خوانی به چنان طرزی دیگر ممکن نیست. در این‌جا اگرچه نقاشی برداشتی عین‌به‌عین از وضعیت واقعی بنا ارائه نمی‌دهد، اما صورتِ معماری را طی فرآیندی از جرح‌وتعدیل به‌منظور شخصیت‌پردازیِ قوی‌ترِ بنا، در معنایی فراتر از یک کپیهٔ دقیق پیگیری می‌کند و رئالیسم را به‌نحوی نو با تخیل در هم می‌آمیزد؛ گویی عملیات تعمیر و تنزیهِ عمارت از زمانِ گرفته شدن عکس تا تاریخ چاپ تصویر در روزنامه، در ذهن نقاش ادامه پیدا کرده و معماری به‌واسطهٔ رسانهٔ نقاشی خود را ارتقاء داده باشد.

---

۷۰. تصویر از ش۵۴۷، ۱۲۸۰ق.

۷۱. تصویر از سمسار و سراییان، *کاخ گلستان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیدهٔ عصر قاجار*، ص۲۴۷.



تصویر ۷ ـ بالا: «صورت عمارت خروجی از طرف جنوب و قبله» در *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*.[۷۲] پایین: عکس شمارهٔ آ.۱۸۹ ع.۱۹ آلبومخانهٔ کاخ گلستان.[۷۳] غالباً نخستین مورد از تصویرهای چاپ سنگی از روی عکس را کار میرزا بزرگ غفاری در *روزنامهٔ حکیم‌الممالک* (بین ۱۲۸۳ تا ۱۲۸۶ق) ذکر کرده‌اند. اما از تطابق عین‌به‌عین همین دو تصویر می‌توان احتمال داد که در *روزنامهٔ دولت عَلیّه* نیز (در حدود ۱۲۸۰ق)، عکس مرجع ساخت تصویر بوده است. این موضوع که نقاشی و عکس نسبت به هم قرینه‌اند به تکنیک چاپ سنگی مربوط است. محمدعلی فروغی در ذکر خاطره‌ای شرح داده که ابوتراب غفاری بعدها در دههٔ ۱۳۰۰ق، چه راه‌حلی برای این معضل داشته: «چون خط یا تصویر در چاپ وارون برمی‌گردد، از روی عکس که در آینه افتاده بود می‌ساخت تا پس از چاپ مستقیم دیده شود.»[۷۴] این تطبیق همچنین محتمل می‌سازد که شبیه‌سازیِ تصویر از روی عکس برای چاپ سنگی، برخلاف انتظار، نخست در مورد ساختمان و سپس در مورد چهرهٔ انسان آزموده شده باشد، چراکه واضح است صنیع‌الملک پرتره‌های *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران* را تا این زمان از روی عکس نمی‌کشیده است. دلالت پراهمیت این موضوع در تحقیق حاضر چنین است: اگر حین چاپ *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ*، کشیدن چهرهٔ انسان مستقیماً از روی عین، اما تولید طرح واقع‌نمای ابنیه (فارغ از مناسک) با معاونت عکس صورت گرفته باشد، می‌توان احتمال داد که نمای ساختمان تا این زمان، حتی در چشمان تیزبینِ نقاش‌باشیِ دربار نیز به‌تمامی به «ابژهٔ واقع‌نمایی» تبدیل نشده بوده است (در فهم این دلالت، باید این نکته را در نظر گرفت که در حالت عمومی برای چشم امروزین، کشیدنِ طرح واقع‌نمای ابنیه به‌واسطهٔ وضوح و مستقیم بودنِ خطوط، از کشیدنِ طرح واقع‌نمای چهرهٔ انسانی آسان‌تر، و در نتیجه نیاز به معاونت عکس در آن کمتر است).

---

۷۲. تصویر از ش۵۴۸، ۱۲۸۰ق.

۷۳. تصویر از سمسار و سراییان، *کاخ گلستان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیدهٔ عصر قاجار*، ص۲۴۷.

۷۴. محمدعلی فروغی، «نامه دربارهٔ کمال‌الملک»، *ایران‌نامه* (تابستان ۱۳۷۸)، ص۵۳۸.

تصویر ۸ ـ طرح ابوتراب غفاری از یک مجلس درسِ دارالفنون در کتاب جواهرالحکمهٔ ناصری[۷۵] در ۱۲۹۸ق، گسستی آشکار از شیوه‌های تصویرسازیِ پیشاناصری را آشکار می‌کند: با وجود ترسیم فضای داخلی، معماری صرفاً ظرف یا زمینه تلقی نشده، بلکه خود به‌مثابه یکی از شخصیت‌های اصلی در نقاشی حاضر است. نقاشْ صورت بنا و تشخص ساختمان را به‌واسطهٔ درج یک اِلمان هویت‌مند ــ یعنی برج ساعت ــ بیان کرده که به سبکی واقع‌نما و با اشارهٔ نسبتاً دقیق به جزئیات کالبدی، همچون چهره‌ای انسانی درونِ یک تابلو، از خلالِ پنجره و در مرکز تصویر دیده می‌شود. به این تعبیر در این تصویر «معلم،» «دانشجویان» و نیز خودِ «بنا» حاضر هستند. «کلیت معماری» به‌واسطهٔ این تکنیک جدید در بیان بصری، در تصویری حاضر شده که بدون اصرار نقاش ممکن بود تنها «جزئی از بنا» را بازنمایی کُنَد. این نقاشی را می‌توان به‌مثابه نشانه‌ای از وقوف دولت بر کلیت شکلی معماری در میانه‌های عهد ناصری مورد خوانش قرار داد. تکوین شیوهٔ جدیدی از فهمیدن ابنیه و طرز نویی از معنا دادن به ساختمان‌های از پیش ساخته شده یا در شُرُف احداث که به‌واسطهٔ گسترش عکاسی در دههٔ ۱۲۷۰ق نطفه بست، حدود ۱۲۸۰ق در روزنامه بروز یافت، و با گذر از یک برنامهٔ ساخت‌وساز گستردهٔ دولتی که از همان سال‌ها آغاز شده بود، نهایتاً در دههٔ ۱۳۰۰ق با انتشار شَرَف و فهرست‌پردازی‌های فخرفروشانه از «مآثرِ مادّیه،» در اوج خود ظاهر گشت. صورت کلی ساختمان و بیان‌گری فُرمالِ آن در تاریخ ایران، از این هنگام به‌بعد در معنایی نزدیک به معنای معاصر، وجهی از دولت بود.

---

۷۵. تصویر از محمد گلبن، *سرگذشت و آثار تصویرگر بزرگ، میرزا ابوتراب‌خان غفاری کاشانی (۱۳۰۷–۱۲۶۳ق)*، (تهران: انجمن آثار و مفاخر ملی، ۱۳۸۶)، ص۴۱۱.

کتابنامه

آخوندزاده، میرزافتح‌علی. «قرتیکا.» در مقالات میرزافتحعلی آخوندزاده. ویراستهٔ باقر مؤمنی. بی‌جا: انتشارات تیرنگ، بی‌تا. ص۷۰-۴۳.

آداموا، آ. ت. نگاره‌های ایرانی گنجینهٔ آرمیتاژ، سدهٔ پانزدهم تا نوزدهم میلادی. ترجمهٔ زهره فیضی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۶.

آدمیت، فریدون. امیرکبیر و ایران. تهران: خوارزمی، ۱۳۸۹.

آژند، یعقوب. محمودخان ملک‌الشعرا. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی وابسته به موسسهٔ انتشارات امیرکبیر، ۱۳۹۰.

ـــــــــــ . «هم‌کناری سنت و تجدد در کارستان هنری محمودخان صبا.» نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی. ش۵. بهار و تابستان ۱۳۸۹. ص۷۹-۶۳.

«آلبوم عکس [نسخهٔ خطی].» اواخر ناصری. تهران. کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی. http://dlib.ical.ir/site/catalogue/773070 [Access date: 16/8/2015].

ابوترابیان، بهنام و الناز نجار نجفی. «اندرونی قصر ناصری طهران، تلاش برای بازنمایی مجموعهٔ اندرونی و حرمسرای قصر سلطنتی طهران در اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار.» کاغذ اخبار، فصلنامهٔ داخلی کاخ گلستان. ش۶. شهریور ۱۳۹۳. ص۲۳-۱۶.

احسانی، محمدتقی. جلدها و قلمدان‌های ایران. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۸.

استاین، دانا. سرآغاز عکاسی در ایران. ترجمهٔ ابراهیم هاشمی. تهران: انتشارات اسپرک، ۱۳۶۸.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان. چهل سال تاریخ ایران در دورهٔ پادشاهی ناصرالدین‌شاه (المآثر و الآثار). ویراستهٔ ایرج افشار و حسین محبوبی اردکانی. ۳ جلد. تهران: اساطیر، ۱۳۷۴.

افشار، ایرج. گنجینهٔ عکس‌های ایران، همراه تاریخچه ورود عکاسی به ایران. تهران: نشر فرهنگ ایران، ۱۳۷۱.

افشار، بابک و اصغر محمد مرادی. «صُوَرِ اَعاظِم و چهره‌یابی دولت.» تاریخ ایران. ش۱۷(۷۵/۵). زمستان ۹۳ـ بهار ۱۳۹۴. ص ۶۴-۲۵.

بروگش، هینریش. سفری به دربار سلطان صاحبقران، سفرنامهٔ ایلچی پروس در ایران. ترجمهٔ مهندس کردبچه. ۲ جلد. تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۷.

برجسته وان والویک وان دورن، ل. ا. فریدون، و جیلین م. فوخلسانگ ـ ایستوود (ویراستاران). ایران از نگاه سوروگین، مجموعهٔ عکس‌های اواخر قرن نوزدهم ایران، موزهٔ ملی نژادشناسی لیدن. تهران و رتردام: انتشارات زمان و انتشارات برجسته وان والولیک وان دورن، ۱۳۷۸.

پاکباز، رویین. نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۷۹.

تاسک، پطر و محمد ستاری. سیر تحول عکاسی. ترجمهٔ محمد ستاری. تهران: سمت، ۱۳۷۷.

حکیم‌الممالک، علینقی. روزنامهٔ حکیم الممالک [چاپ سنگی]. تهران: کارخانهٔ میرباقر طهرانی، ۱۲۸۶ق. http://dlib.ical.ir/site/catalogue/531882 [Access date: 11/9/2015].

جلالی، بهمن، و غلامرضا تهامی (ویراستاران). گنج پیدا، مجموعه‌ای از عکس‌های آلبومخانهٔ کاخ‌موزهٔ گلستان، همراه با رسالهٔ عکسیهٔ حشریه. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۷.
ذکا، یحیی. تاریخچهٔ ساختمان‌های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان. تهران: انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۴۹.
ـــــــــ . تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران. ویراستهٔ کریم امامی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.
ـــــــــ . «محمودخان ملک‌الشعرا، شاعری ماهر، نقاشی چیره‌دست، دانشمندی خوشنویس، انسانی کامل.» هنر و مردم. ش۶-۵. ۱۳۴۱. ص۳۳-۲۴.
ذکا، یحیی، محمدعلی امام شوشتری و جهانگیر قائم‌مقامی. پیشینهٔ سان و رژه در ایران. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۰.
زنگی‌آبادی، نازنین. اخبار عکاسی در عهد ناصری. تهران: پیکره، ۱۳۹۳.
سعدوندیان، سیروس، و منصوره اتّحادیه (نظام‌مافی)، (ویراستاران). آمار دارالخلافهٔ تهران، اسنادی از تاریخ اجتماعی تهران در عصر قاجار مشتمل بر صورت عدد خانه‌ها و سایر بناهای دارالخلافهٔ باهرهٔ تهران ۱۲۶۹ق؛ جغرافیا در نفوس اهالی دارالخلافهٔ ناصره ۱۲۸۶ق و تعیین و ثبت ابنیهٔ محاط خندق شهر دارالخلافهٔ باهره ۱۳۱۷ق. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۸.
سمسار، محمدحسن و فاطمه سراییان. کاخ گلستان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیدهٔ عصر قاجار. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲.
شیخ، رضا. «هویت ملی و عکس‌های انقلاب مشروطه.» در انقلاب مشروطهٔ ایران. توسط هوشنگ شهابی و ونسا مارتین. ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی ولیلایی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، ۱۳۹۳. ص۴۴۳-۴۱۱.
صانع، منصور. پیدایش عکاسی در شیراز. تهران: سروش، ۱۳۶۹.
طباطبایی، محمدحسن (ویراستار). مشروطه در تصویر. تهران: نشر آبی، ۱۳۹۰.
طهماسب‌پور، محمدرضا. از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹.
ـــــــــ . ایتالیایی‌ها و عکاسی در ایران، ۱۸۶۲/۱۸۵۳م ـ ۱۲۷۹/۱۲۷۰ق، فوکه‌تی، لوییجی پشه، آنتونیو جیانوزی، لوییجی مونتابونه. تهران: نشر قو، ۱۳۸۵.
ـــــــــ . «زمانه، زندگی و آثار آقارضا عکاس‌باشی.» در از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران. توسط محمدرضا طهماسب‌پور. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹. ص۴۴-۲۳.
ـــــــــ . «کارکردهای سیاسی، اجتماعی عکاسی در دوران مشروطه.» در از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران. توسط محمدرضا طهماسب‌پور. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹. ص۶۸-۴۵.
ـــــــــ . «نگاهی به روند شکل‌گیری زمینه‌های تصویری هویت فردی در تاریخ عکاسی ایران.» در از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران. توسط محمدرضا طهماسب‌پور. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹.

ص۱۴۰-۱۱۳.
عبدالغفار. «اطلس تازهٔ جغرافی عهد جدید: مشتمل بر چهل‌وهشت ورق نقشهٔ رنگین [چاپ سنگی].» تهران: دارالطباعه خاصهٔ مدرسه مبارکه دارالفنون، ۱۳۰۲ق. تهران. کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
http://dlib.ical.ir/site/catalogue/736848 [Access date: 16/8/2015].
ـــــــــــ . «جمعیت تهران ـ آمار تهران [نسخهٔ خطی].» ۱۲۸۶ق. تهران. کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
http://dlib.ical.ir/site/catalogue/718900 [Access date: 16/8/2015].
علی‌دوست، محمد. معماری ایرانی از نگاه تصویر، بر اساس طرح‌های اوژن فلاندن و پاسکال کُست. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶.
فروغی، محمدعلی. «نامه دربارهٔ کمال‌الملک.» ایران‌نامه. تابستان ۱۳۷۸. ص۵۵۱-۵۳۶.
ـــــــــــ . یادداشت‌های روزانه از محمدعلی فروغی (۲۶ شوال ۱۳۲۱ ــ ۲۸ ربیع‌الاول ۱۳۲۲ قمری). ویراستهٔ ایرج افشار. تهران: نشر علم، ۱۳۹۰.
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].
فرهادمیرزا. سفرنامهٔ فرهادمیرزا (هدایه السبیل و کفایه الدلیل). ویراستهٔ غلامرضا طباطبایی مجد. تهران: موسسهٔ مطبوعاتی علمی، ۱۳۶۶.
فلاندن، اوژن. سفرنامهٔ اوژن فلاندن به ایران. ترجمهٔ حسین نورصادقی. تهران: کتابفروشی اشراقی، ۲۵۳۶.
ـــــــــــ . سفر به ایران، تصویری از ایران دوران قاجار. ویراستهٔ حشمت‌الله انتخابی. ترجمهٔ عباس آگاهی. اصفهان: نقش مانا، ۱۳۹۳.
قادر، حسن. «بررسی تحول سیمای جنوبی ایوان تخت مرمر بر مبنای عکس‌های آلبومخانهٔ کاخ گلستان.» گلستان هنر. ش۹. پاییز ۱۳۸۶. ص۶۷-۶۲.
قبادیان، وحید. سبک‌شناسی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران. تهران: مؤسسهٔ علم معمار، ۱۳۹۲.
کری‌ولش، استوارت و یحیی ذکاء. مینیاتورهای مکتب ایران و هند، احوال و آثار محمد زمان نقاش دورهٔ صفوی. ترجمهٔ زهرا احمدی و محمدرضا نصیری. تهران: فرهنگسرا (یساولی)، ۱۳۷۳.
کیانی هفت‌لنگ، کیانوش (ویراستار). گنجینهٔ عکس‌های تاریخی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸۶.
گلبن، محمد. سرگذشت و آثار تصویرگر بزرگ، میرزا ابوتراب‌خان غفاری کاشانی (۱۳۰۷-۱۲۶۳ق). تهران: انجمن آثار و مفاخر ملی، ۱۳۸۶.
موریه، جیمز. سفرنامهٔ جیمز موریه، سفر دوم، ایران، ارمنستان و آسیای کوچک (در میان سال‌های ۱۸۱۰ و ۱۸۱۶م) تا قسطنطنیه. ترجمهٔ ابوالقاسم سرّی. تهران: انتشارات توس، ۱۳۸۶.
مخبرالسلطنه هدایت، مهدیقلی. خاطرات و خطرات، توشه‌ای از تاریخ شش پادشاه و گوشه‌ای از دورهٔ زندگی

من. تهران: زوّار، ۱۳۸۵.
مختاری طالقانی، اسکندر. «سیر تحولات سیمای شهری در میدان جلوخان شمس‌العماره.» اثر. ش۲۵ . فروردین ۱۳۶۷. ص۱۵۱–۹۹.
مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی. هزار جلوهٔ زندگی، تصویرهای ارنست هولستر از عهد ناصری. تهران: مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی، ۱۳۸۲.
مستوفی، عبدالله. شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه. ۳ جلد. تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۷۷.
مسکوب، شاهرخ. «دربارهٔ تاریخ نقاشی قاجار.» ایران‌نامه. تابستان ۱۳۷۸. ص۴۲۲–۴۰۵.
معیرالممالک، دوستعلی‌خان. یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین‌شاه. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۲.
ولی، عباس. ایران پیش از سرمایه‌داری، تاریخ نظری. ترجمهٔ حسن شمس‌آوری. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۸.
یساولی، جواد (ویراستار). مرقّع شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، آثاری از آقامیرک، سلطان محمد، دوست محمد، میرزاعلی، مظفرعلی، میرمصور، میرسیدعلی، به مناسبات برگزاری کنگرهٔ جهانی بزرگداشت فردوسی. تهران: انتشارات یساولی، ۱۳۶۹.

روزنامه‌های تاریخی:
روزنامهٔ ایران، جلد سوم، شمارهٔ ۶۳۹–۴۱۸ [بازچاپ]. تهیه و تنظیم کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. زیر نظر عبدالحسین نوایی، محمد اسماعیل رضوانی، غلامحسین زرگری‌نژاد، هاشم آغاجری، سید فرید قاسمی، عبدالله ناصری طاهری، حشمت‌الله منعم، و جمشید کیانفر. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۵.
روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران، جلد نخست ۵۵۰–۴۷۲، مدیر و نقاش ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک غفاری [بازچاپ]. کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، تولید امور انتشارات. با همکاری و نظارت جمشید کیانفر. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۰.
روزنامهٔ علمیهٔ دولت عَلیّهٔ ایران، سال ۱، شمارهٔ ۱، مدیر علیقلی‌میرزا اعتضادالسلطنه [چاپ سنگی]. طهران: مطبعهٔ دارلخلافهٔ باهرهٔ طهران، ۲۷ دی ۷۸۵ جلالی = ۱۲۸۰ق.
http://dl.nlai.ir/Ul/b5547da7-3f43-4334-bbbb-070dd50f4a9c/catalogue.aspx [Access date: 11/9/2015].
روزنامه ملّتی (روزنامه ملّت سَنیهٔ ایران)، به کوشش فرید قاسمی، مدیر و سردبیر علینقی میرزا اعتضاد السلطنه [بازچاپ]. تهران: مرکز گسترش آموزش رسانه‌ها، ۱۳۷۴.
شَرَف 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.

Ackerman, James S. “On the Origins of Architectural Photography.” In *This is not Architecture, Media Constructions*. By Kester Rattenbury. London & New York: Routledge, 2002. pp. 26–36.

Canby, Sheila R. ed. *Persian Masters: Five Centuries of Painting*. India, Bombay: Marg Publication, 1990.

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

Munajjim’bāshī. “Naqshah-’i Shahr-I Dār Al-Khilāfah-’i Nāṣirī-I Ṭihrān ṣanahā Allāh Ta‘ālá ‘an Al-ḥadaṣān.” Tehran: Vizārat-i ‘Ulūm, 1889 1309AH. Washington D.C. USA. Library of Congress, Geography and Map Division. http://www.loc.gov/item/2009582796 [Access date: 16/8/2015].

Najmabadi, Afsaneh. *Women With Mustaches And Men Without Beards*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2005.

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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی