نوع مقاله: پژوهشی
10.29252/mth.10.19.49
دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۰۷
پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۲۹

دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر
سال دهم، شماره نوزدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۹ / ۶۷-۴۹

معیارهای گفتمان هنری در نیمه اول و دوم عصر قاجار با تکیه بر ویژگی‌های سبک‌شناختیِ دیوارنگاره صف سلام کاخ نگارستان و عمارت نظامیه

مرضیه قاسمی* علیرضا بهارلو**

چکیده

دیوارنگاری، از رسانه‌های هنریِ شاخصِ عصر قاجار و عرصه‌ای مهم برای بازنمایی مضامین درباری و سلطنتی به شمار می‌آمده است. در این دوره، شمار زیادی از این آثار در کاخ‌ها و عمارت‌ها وجود داشته که هر چند بخش عمده آنها امروزه از میان رفته‌اند، در منابع مکتوب و تصویری می‌توان وصف آنها را مطالعه یا نگاره‌ای از این آثار را مشاهده کرد. نقاشی‌های دیواری صف سلام فتحعلی‌شاه در کاخ نگارستان و ناصرالدین‌شاه و درباریان او در عمارت نظامیه، در زمره همین آثار تاریخی و یادمانی قرار داشته‌اند. این دو دیوارنگاره، ویژگی‌های منحصر به‌فردی را در حیطه تصویرگری و نمود شاخصه‌های بصریِ هنرِ نیمه اول و دوم قاجار به نمایش گذاشته و هر یک به نوعی، نماینده گفتمان تصویریِ این دو برهه تاریخی به حساب می‌آیند. پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که این دو اثر، در راستای بازنمایی چه ویژگی‌های سبک‌شناختیِ منحصری از هنر قاجار هستند؟ و چه معیاری در گفتمان هنری آنها تفاوت ایجاد می‌کند؟ نتایج پژوهش که به شیوه تطبیقی و توصیفی- تحلیلی انجام گرفته، مبین آن است که هر دو نقاشی، با هدفِ تجسمِ قدرت مطلقه، اقتدار، جایگاه و منزلت شخص شاه و نمایش کثرت حامیان و تابعان او ترسیم شده‌اند. با این وجود، آنچه دو اثر فوق را از هم متمایز ساخته و هر یک را نماینده گفتمان هنری عصر خود می‌سازد، بُعد "معناشناسی" و "شبیه‌سازی" آنها است. این دو حیطه مفهومی، نخست به شکل قالب‌های آرمانی، قراردادی و تثبیت‌شده، و توصیفات قالبی و نمود خواست‌ها، با گرایش به همسانی و یکنواختی (از مقتضیات بُعد معناییِ نظام هنریِ نیمه اول حکومت قاجار)، در دیوارنگاره صف سلام نگارستان و سپس، به‌صورت مؤلفه‌هایی چون بازنمودِ عینی، ثبت ظواهر، تفاوت و تمایز، کاستن از خصلت نمادین آرایه‌ها، ظهور هویت‌های مستقل و تقویت عامل تشخص و تفرد پیکرها، در دیوارنگاره صف سلام نظامیه (بُعد شبیه‌سازی هنر در نیمه دوم این دوره) نمود می‌یابند.

کلیدواژه‌ها: نقاشی قاجار، کاخ نگارستان، عمارت نظامیه، دیوارنگاره مراسم سلام

* استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان (نویسنده مسئول). Mghasemi1505@arts.usb.ac.ir
** دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. Alireza_baharloo5917@yahoo.com

مقدمه

در گذشته، اهمیت بعضی آثار هنری، بالأخص دیوارنگاره‌های بزرگ و یادبود، چنان بوده که نام برخی کاخ‌ها و عمارت‌های سلطنتی، آن اثر را تداعی کرده یا بالعکس، اثری خاص، بی‌درنگ نام و یاد بنایی خاص را به ذهن متبادر می‌کرد. با این حال، ظاهراً در ادوار مختلف تاریخی، به‌خصوص دوران متأخرِ هنر ایران (از افشاریه و زندیه تا اواخر قاجار)، جایگاه نقاشی دیواری نسبت به دیگر آثار و اشیای هنری، چندان مورد توجه و شناخت درست قرار نگرفته است. دلیل این امر هم در وهله نخست، احتمالاً به نوع و کیفیت خاص این رسانه هنری مربوط می‌شده است. به‌عبارتی، ارتباط تنگاتنگ دیوارنگاری با حوزه معماری که گاه با تخریب بنا یا بخش‌هایی از دیوارها یا تغییر کاربری محل همراه بوده و از طرفی، عدم وجود مراقبت‌های موزه‌ای یا مجموعه‌ای در ادوار بعدی (چنانکه در مورد دیگر اقلام ظریفِ هنری وجود داشته)، همگی از عواملی است که خواسته یا ناخواسته سبب از میان رفتن و کاهش تعداد آثار این حوزه شده‌اند. اما به‌رغم این کاستی، مدارک و شواهد حاکی از وجود یک سنت هنری، با سابقه‌ای دیرینه هستند تا آنجا که شناخت بخش عمده‌ای از تاریخ هنر، به آگاهی و درک جایگاه این رسانه و نقش آن در حوزه تصویرگری هنر ایران مشروط می‌شود. در این دوره، با انواع مختلفی از دیوارنگاری مواجه هستیم؛ از مضامین سیاسی و درباری، حماسی و پهلوانی تا نفسانی، مذهبی و تزئینی. نمونه‌های متعدد این موارد، به‌خصوص مضامین درباری و اشرافی، در بناهای مختلف مثل کاخ سلیمانیه (کرج)، کاخ سلطنت‌آباد، عشرت‌آباد، قصر قاجار، کاخ گلستان و برخی خانه‌های شخصیِ حاکمان، مشهود بوده که اکثراً با موضوعات بارعام، جلوس شاهانه، تصویر درباریان و شاهزادگان، رقصندگان و رامشگران، به نمایش درآمده‌اند.

در این بین به‌طور مشخص، دو بنای قاجاری که با چنین آثاری تزئین شده بودند و در نوشته‌های ناظران به آنها اشاره‌های متعددی شده، کاخ نگارستان با دیوارنگاره صف سلام فتحعلی‌شاه و دیگری، عمارت نظامیه، با یک نقاشی دیواری با همین مضمون، مربوط به ناصرالدین‌شاه است. اثر نخست، به‌صورت رنگ روغنی روی گچ و مورد دوم، در قالب پرده یا بوم برای نصب روی دیوار بوده است. این دو اثر، به ترتیب توسط عبدالله‌خان و ابوالحسن غفاری، از سرشناس‌ترین نقاشانِ نیمه اول و دوم قاجار (هر دو نقاش‌باشی دربار)، تهیه شده و در زمان خود، و حتی ادوار بعدی، جزو شاخص‌ترین آثار هنریِ دوره قاجار محسوب می‌شدند. دو نقاشی مذکور، علاوه بر جنبه‌های تزئینی و زیبایی‌شناختی و ارتباط با ترکیب‌بندی فضا و معماری، حامل پیشینه و پشتوانه‌های سیاسی، تاریخی و هنری بوده و هر کدام، نماینده مهم‌ترین شاخصه‌ها و ویژگی‌های تصویری و چهره‌نگاری عصر خود هستند. پژوهش حاضر، با هدفِ دست‌یابی و بازخوانیِ این خصلت‌ها و پشتوانه‌ها و بررسی گفتمان فرهنگی و نحوه بیان هنری در دو دوره مجزا (اما پیوسته)، در پی پاسخ به این پرسش‌ها است؛ این دو اثر، چه ویژگی‌های سبک‌شناختیِ منحصری از هنر قاجار را به تصویر می‌کشند؟ و چه معیاری در گفتمان هنری آنها تفاوت ایجاد می‌کند؟ ضمن آنکه هنرمندان خالق این دو اثر، از چه جایگاهی در هنر این دوره برخوردار بوده‌اند؟ اماکن مورد نظر، چه مشخصات و پیشینه‌ای داشته‌اند؟ و نهایتاً نظر به ویژگی‌های بصریِ به‌دست آمده از دو نقاشی، وجه تشابه و تمایز آنها در چیست؟ نکته حائز اهمیت در بازخوانی این دو اثر تاریخی آن است که علاوه بر نمایان کردن ذائقه و گرایش‌های هنری در نیمه اول و دوم عصر قاجار، از نوع نگاه و جهان‌بینیِ حکام بر این دوره و نحوه برآورده ساختن مقتضیات حکومتی آنان از جمله قدرت مطلقه، اقتدار، جایگاه و منزلت، حکایت می‌کند.

پیشینه پژوهش

کاخ نگارستان تاکنون در گزارش‌ها و توصیفات عینیِ سیاحان، سیاسیون و سفرای خارجی عصر قاجار به‌صورت گذرا مورد توجه قرار گرفته؛ از جمله در سفرنامه‌ها یا مکتوبات تانکوانی[۱] (۱۸۰۷ م.)، موریه[۲] (۱۸۰۹ م.)، اوزلی[۳]، پرایس[۴] (۱۸۱۱-۱۸۱۲ م.)، کِپل[۵] (۱۸۲۴ م.)، کلنل استوارت[۶] (دهه ۱۸۳۰ م.) و ویلبراهام[۷] (دهه ۱۸۳۰ م.) که در زمان خود فتحعلی‌شاه از نگارستان بازدید کرده و به گوشه‌هایی از فضا، معماری و آثار هنری آن اشاره کرده‌اند. مشاهدات این مکان در ادوار بعد از این پادشاه هم ادامه داشته و در منابع ثبت شده‌اند. در دوره اخیر، انوار (۱۳۷۳) از جمله کسانی بوده که به ویژگی‌ها و تاریخچه این بنا پرداخته است. عمارت نظامیه نیز که چند دهه بعد از نگارستان ساخته شد، در قدیمی‌ترین مکتوبات شامل خاطرات اعتمادالسلطنه و عین‌السلطنه (در حد اشاره به موجودیت بنا) تا پژوهش‌های اولیه کسانی چون خواجه‌نوری (۱۳۱۲) و اقبال آشتیانی (۱۳۲۴)، بررسی و به نقش بانی و تغییرات بعدی سازه آن در طول زمان اشاراتی شده است.

از میان دو نقاش فوق، عبدالله‌خان (۱۲۷۶/۱۲۸۳–۱۱۹۵/۱۲۰۰ ه.ق.) به لحاظ مقطع زمانی، مقدم است. در طی دهه‌های گذشته، این نقاش و هنرمند قاجاری بسیار

مهجور مانده و کمتر مورد عنایت و تفحص واقع شده است، اما طی سال‌های اخیر، تحقیق جامع میرزایی‌مهر با عنوان "عبدالله‌خان" (از مجموعه کتاب‌های گلستان هنر) (۱۳۹۵) را می‌توان دستاورد مهمی در شناخت هنر و حیات این هنرمند دانست که تا به این لحظه، کامل‌ترین کار تحقیقاتی به شمار می‌آید. از این پژوهشگر، مقاله‌ای مشترک با مهدی حسینی تحت عنوان "تحلیل تبارشناسانه دیوارنگاره صف سلام عبدالله‌خان در کاخ نگارستان تهران" (۱۳۹۷) منتشر شده که در آنجا با نگاهی تحلیلی، درون‌مایه و پشتوانه‌های فکری و فرهنگی دیوارنگاره صف سلام فتحعلی‌شاه، مورد توجه و خوانش قرار گرفته است. پیش از این مقاله، کریم‌زاده تبریزی (۱۳۶۳) نیز به هویت هنری و آثار عبدالله‌خان پرداخته است، هر چند خلاصه‌وار. اما در خصوص ابوالحسن‌خان غفاری (صنیع‌الملک)، پژوهش‌ها و نوشته‌ها -به نسبت- بیشتر بوده و با توجه به تأخر زمانیِ هنرمند، وجود آثار رقم‌دار و منسوب و وجود دانش و انگیزه لازم برای ثبت وقایع در عصر ناصری، اطلاعات مضاعفی در اختیار قرار دارد. با این حال، شاید بتوان ادعا کرد که نام این هنرمند و بررسی هنر و زندگی وی، پیش از همه با نام استاد ذکاء گره خورده باشد که چندین دهه از عمر خود را صرف واکاوی حیات و حرفه این نقاش کرده است. پژوهش‌های این محقق، در کتابی با نام "زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک" (۱۳۸۲) و همچنین مقالاتی (۱۳۴۲؛ ۱۳۷۸) که پیش از آن کتاب منتشر شده، آمده‌اند. در کتاب مذکور، به نقاشی‌های عمارت نظامیه نیز، در حد توصیف، اشاره شده و تصاویر مطلوبی ارائه شده‌اند. اما در خصوص مباحث نظری و تحلیل‌های مشابه بر تفاوت در گفتمان نقاشی اوایل و اواخر قاجار، فصل اول کتاب دل‌زنده (۱۳۹۵) با عنوان "ساختار نمادین پرتره‌های سلطنتی"، تا حدی به محتوای این گفتار نزدیک است. با این همه، تاکنون پژوهشی مستقل که دو نقاشی دیواری فوق را در کنار یکدیگر گذاشته و با خوانش و تحلیل مؤلفه‌های بصریِ سازنده آنها، به نتیجه‌ای تطبیقی و قابل‌تعمیم در هنرِ دو بازه زمانیِ عصر قاجار دست یافته باشد، صورت نگرفته و مقاله حاضر از این حیث، بدیع است.

روش پژوهش

در این پژوهش در دو بخش، به تفکیک، ملزوماتِ هر یک از دو نقاشی دیواری شامل تاریخچه و ویژگی‌های بنایی که اثر مورد نظر در آن ترسیم شده، ابتدا نگارستان و بعد از آن نظامیه، به‌عنوان بستر پدید آمدن نقاشی‌ها، بررسی شده‌اند و سپس در دو بخش دیگر، حرفه و صناعت هنریِ پدیدآورندگان آثار، یعنی عبدالله‌خان و صنیع‌الملک، مطالعه شده است. در اینجا، شیوه گردآوری اطلاعات، به‌صورت کتابخانه‌ای (اسناد، مکتوبات، آرشیوها و تصاویر) بوده و روش تحقیق، تطبیقی و توصیفی- تحلیلی است. نمونه‌های مورد مطالعه نیز از میان نقاشی‌های صف سلام، بارعام و بارخاص شاهانه و به‌طور مشخص، دو دیوارنگاره سلام فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه بوده‌اند.

تاریخچه و تحولات کاخ نگارستان

فتحعلی‌شاه در دوران حکومت خود (۱۷۹۷-۱۸۳۴ م./۱۲۵۰-۱۲۱۲ ه.ق.) به اقتضای امور سلطنت و کشورداری، کاخ‌های زیادی ساخت که از آن بین می‌توان به باغ گلشن، قصر ماه، قصر فیروزه، قصر زر، قصر آبگینه و قصر زمرد اشاره کرد. باغ و کاخ نگارستان که زمان اتمام ساخت آن سال ۱۲۲۸ ه.ق. بوده، از دیگر ابنیه این دوره است (سهیلی خوانساری، ۱۳۵۳: ۳۱؛ خاوری، ۱۳۸۰: ۳۵۲) که تاریخ پرفراز و نشیبی را پشت سر گذاشته و امروزه جز بنای حوض‌خانه (موزه هنرهای ملی)، چیزی از شکل و قالب سابق و عمارت‌های آن باقی نمانده است.

کاخ نگارستان که آن زمان خارج از حصار تهران قرار می‌گرفت (ضلع شمالی میدان بهارستان کنونی)، به علت جاذبه، اهمیت و کارکردی که داشت، محل آمد و رفت سیاسیون، رجال، دیپلمات‌ها و سفرای خارجی بود و به همین دلیل، در طول دهه‌های مختلف، از نگاه سیاحان و ناظران دور نمانده است. هر یک از این افراد در سال‌های مختلف، از کاخ بازدید و مشاهدات خود را ثبت کرده‌اند. امروزه از مطالعه و مجاورت این گزاره‌های تاریخی -که بخشی از آنها مربوط به زمان سلطنت خود فتحعلی‌شاه بوده و بخشی نیز بعد از پایان سلطنت او نگاشته شده- گوشه‌هایی از تاریخ و شمای کاخ نگارستان معلوم می‌شوند.

یکی از قدیمی‌ترین منابعی که در آن به نگارستان اشاره شده، توصیف جیمز موریه، از اعضای هیئت سِر هارفورد جونز (نخستین وزیر مختار بریتانیا در ایران) است. اظهارات موریه که در سال ۱۸۰۹ م./۱۲۲۴ ه.ق. در هیئت فوق بوده، ظاهراً با مراحل ساخت‌وساز هم‌زمانی داشته‌اند و بنای مورد نظر هنوز نمی‌توانسته به بهره‌برداری رسیده باشد. در اغلب منابع و متونی که در گذشته به نگارش درآمده و مستندانی که امروزه از این شواهد تاریخی به‌دست می‌آیند، نگارستان را محل رسمی بارعام، پذیرایی از مقامات و میهمانان عالی‌رتبه و همچنین، سکونتگاه ییلاقی "فتحعلی‌شاه" خوانده‌اند. اما ژ. م. تانکوانی، مترجم هیئت ژنرال گاردان فرانسوی، که در سال ۱۸۰۷ م./۱۲۲۲ ه.ق. و اندکی پیش از جیمز موریه به دربار

ایران راه یافته، اظهارات متفاوتی در خصوص ماهیت و مالک بنا و علت و انگیزه نام‌گذاری آن بیان می‌کند. فتحعلی‌شاه گرچه آسایش این مکان را دوست می‌داشت، اما از نظر تانکوانی، آنجا برای او ساخته نشده بود، بلکه نگارستان در اصل، «تفریحگاه کوچکی است متعلق به شاهزاده عباس‌میرزا که توسط وزیر اعظمش میرزا بزرگ برای آن شاهزاده احداث گشته است» (Tancoigne, 1820: 179). از طرفی، سِر ویلیام اوزلی، برادر ارشد سِر گور اوزلی (نخستین سفیر بریتانیا در ایران)، در حوالی همان سال‌ها، یعنی ۱۸۱۰ م./۱۲۲۵ ه.ق. (تا ۱۸۱۲ م.)، منشی مخصوص برادر خود در ایران بود و او اظهار می‌کند که در یکی از اتاق‌های این قصر، نقاشی‌های زیادی از چهره اشخاص و مقامات [احتمالاً سوای از دیوارنگاره اصلیِ سلام فتحعلی‌شاه که به سال ۱۲۲۸ ه.ق. به فرجام رسیده] به دیوار آویخته شده و به همین دلیل، کاخ را "نگارستان" می‌نامند (Ouseley, 1823: 359). طبق تعاریف موجود در فرهنگ‌ها و قاموس‌ها نیز "نگارستان"، معادل نگارخانه، صورت‌خانه، جای پرنقش و نگار، کارگاه نقاشی یا آتلیه معرفی شده است و اکثر محققان نیز همین سویه معنایی را گرفته‌اند. اما وجه تسمیه این بنا، بار دیگر از نظر تانکوانی، نه به دلیل کاربست فراوان "نقش و نگار" (تزئینات و نقاشی)، بلکه به علت وجود برج کوچکی در جانب ضلع شرقی محوطه بوده است: «نگارستان، معنای دو پهلوی مکانی را دارد که از آنجا دورنمایی پیدا است یا جایی که یک رصدخانه در آن برپا است. تردیدی نیست برجی که از آن سخن رفت، موجب شده این نام را بدان نهند. در واقع از بالای آن، نمای کل شهر و حومه پیدا است»[۸] (Tancoigne, 1820: 179-180). بر اساس این نقل قول تاریخی، مراد از "رصدخانه"ای که از آن نام برده شده، "دیدگاه" یا "رصدگاه" به معنای عام "رصد کردن"، "نگاه کردن" و "نگریستن" بوده و از این‌رو، نگارستان می‌تواند شکل تحول‌یافته "نگرستان" (دیدبان‌خانه یا محل نگریستن) بوده باشد.

اظهارات بعدی تانکوانی، از محقر بودن و بی‌پیرایگی مکان حکایت دارند که این موضوع البته می‌تواند با روحیه ساده و غیرتجملاتی شاهزاده عباس‌میرزا (بر خلاف خلقیات والد او، فتحعلی‌شاه) هم‌خوانی داشته باشد. فتحعلی‌شاه، ظاهراً بعد از تاریخِ این گزارش، بر آن شد تا قصری مورد پسند و دلخواه خود برپا کند و از این‌رو، ضمایم و آرایه‌های فراوانی به آن مکان افزود و مکان مذکور را در خور شأن و شکوه شاهانه خود کرد. در واقع، گزارش موریه در بالا (۱۸۰۹ م.) مبنی بر مبادرت شاه به ساخت و توسعه اقامتگاهی تابستانی به نام نگارستان به فاصله اندکی از شهر -که بعد از توصیفات تانکوانی (۱۸۰۷ م.) به ثبت رسیده- مؤید همین گفته است.

نکته دیگری که از گفته‌های تانکوانی برداشت می‌شود این است که وی در همان اوانِ پایه‌گذاری و شکل‌گیریِ کاخی که -طبق گفته خود- برای ولیعهد در نظر گرفته شده بود و حتی پیش از آنکه دیوارنگاره مشهور صف سلام و یا هر گونه آرایه پیکرنمای خاصی از محل گزارش شده باشد، از نام "نگارستان" یاد می‌کند. این اشاره، دیدگاه او را در خصوص وجه تسمیه بنا (رصدخانه) تقویت کرده یا دست کم موضوعی قابل‌تأمل جلوه می‌دهد.

از توصیفات دیگر ناظران همچون؛ ویلیام پرایس (۱۸۱۲-۱۸۱۱ م./۱۲۲۷-۱۲۲۶ ه.ق.)، جورج کِپل (۱۸۲۴ م./۱۲۴۱ ه.ق.)، کلنل استوارت (دهه ۱۸۳۰ م.) و ریچارد ویلبراهام (اواسط دهه ۱۸۳۰ م.) در سال‌های بعد که بگذریم، باید گفت کاخ نگارستانی که فتحعلی‌شاه آن را توسعه و زینت بخشید، به اهتمام عبدالله‌خان معمارباشی (و نقاش‌باشی) و آقاجانی اصفهانی (سهیلی خوانساری، ۱۳۵۳: ۳۱ و ۳۲) پایه‌ریزی و طراحی شد که هر دو اهل اصفهان بودند. این باغ سلطنتی در ادوار بعد از فتحعلی‌شاه و در دوران زمامداری نواده و نتیجه او، محمدشاه و ناصرالدین‌شاه، نیز در گزارش سفرا، سیاحان و سیاسیون مختلف از جمله -به ترتیب زمان- کُنت دوسِرسی (۱۸۳۹-۱۸۴۰ م./۱۲۵۵ ه.ق.)، اوژن فلاندن (۱۸۴۰ م./۱۲۵۶ ه.ق.)، هاینریش بروگش (۱۸۸۳؛ ۱۸۶۰ م.)، مادام دیولافوا (۱۸۸۱-۱۸۸۵ م./۱۳۰۳-۱۲۹۹ ه.ق.)، ارنست اورسِل (۱۸۸۲ م./۱۲۹۹ ه.ق.)، سموئل بنجامین (۱۸۸۲-۱۸۸۳ م./۱۳۰۱-۱۲۹۹ ه.ق.)، ادوارد براون (۱۸۸۷ م./۱۳۰۵ ه.ق.)، لرد کرزن (۱۸۸۹-۱۸۹۰ م./۱۳۰۸-۱۳۰۶ ه.ق.) و دیگران ذکر شده است. محور اصلیِ بحثِ اکثر این اشخاص، توصیف معماری بنا، فضای دل‌نشین باغ و نقاشی‌ها، علی‌الخصوص دیوارنگاره مراسم سلام بوده است.

حیات و دستاوردهای هنری عبدالله‌خان

در منابع و مستندات، آن اندازه که به هنرمندانی چون ابوالحسن غفاری (صنیع‌الملک)، زمانه، سرگذشت و حیات هنری او پرداخته شده، درباره عبدالله‌خان، زندگانی و شرح آثار و احوال او، تفحص کمتری صورت گرفته است. تقدم زمانیِ دوران سلطنت فتحعلی‌شاه و التزام و پویاییِ کمترِ فضای این دوره در قبال وقایع‌نگاری هنری (در قیاس با عصر ناصری)، احتمالاً از دلایل این قصور بوده است.

ولادت عبدالله‌خان را سال‌های پایانی سده دوازده هجری قمری (۱۲۰۰-۱۱۹۵ ه.ق. و به روایتی ۱۲۰۰-۱۱۹۷) نوشته‌اند (میرزایی‌مهر، ۱۳۹۵: ۹؛ کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳: ۳۰۱). فعالیت هنری این هنرمند، دهه‌های اواخر عمر دولت زندیه

تا اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه را در بر می‌گیرد.[۹] در خصوص وفات عبدالله‌خان نیز تاریخ متقنی موجود نیست، اما طبق قراین، سالروز مرگ وی باید فاصله هفت ساله بین سال‌های ۱۲۷۶ تا ۱۲۸۳ ه.ق. بوده باشد. بر این اساس، کمینه و بیشینه عمر عبدالله‌خان، ۷۶ و ۸۸ سال قمری[۱۰]، برابر با تقریباً ۷۳ و ۸۵ سال شمسی بوده است.

سبک هنری عبدالله‌خان، پیرو مکتب اصفهان و به شیوه و سیاق مهرعلیِ نقاش‌باشی نزدیک است. وی در هر سه حوزه نقاشی، حجاری و معماری، صاحب ذوق و درایت و مهارت بوده است؛ چنانکه برای هر سه، پسوند "باشی" یا همان سِمت "باشی‌گری" را دریافت کرد. وی در همان حیطه نقاشی نیز با مواد و تکنیک‌های گوناگون کار کرده که این تنوع شامل: پرده‌های رنگ روغنی، نقاشی دیواری و میناکاری می‌شود. تک‌چهره‌های رنگ روغن از عباس‌میرزا و فتحعلی‌شاه، دیوارنگاره‌های آقامحمدخان و فتحعلی‌شاه در میان سران و رجال و اعاظم قاجار در کاخ سلیمانیه (کرج) و یا نگارستان و میناکاری روی اقلام و اشیای مختلف، از غلاف شمشیر تا پلاک طلا و قلیان، گوشه‌ای از آثار به‌جا مانده از او در زمینه تصویرگری است. هنر حجاری و صخره‌نگاری که بعد از زوال امپراتوری ساسانی تا بیش از یک هزاره به بوته فراموشی سپرده شده بود، بار دیگر و برای نخستین بار در دوره اسلامی در عصر قاجار مجال ظهور یافت و بیش از همه، در آثار عبدالله‌خان متجلی شد. نقش‌برجسته شکارگاه (تنگه‌واشی)، نقش شکار شیر (کوه سرسره، شهر ری) و صخره‌نگاره نقش خاقان یا جلوس شاهانه (چشمه‌علی، شهر ری)، تا سنگ قبر فتحعلی‌شاه، که موضوع و مسبب آنها شخص پادشاه و مراحل ساخت آنها نیمه اول قرن سیزدهم هجری قمری بود، تحت نظارت وی به انجام رسید. از فعالیت‌های عمرانی و معماری عبدالله‌خان نیز -در اینجا به‌عنوان آخرین بخش- می‌توان به پایه‌ریزی و مرمت کاخ‌ها و تجدید عمارت بناهای درون و برون شهر اشاره کرد.[۱۱] اما در این بین، احتمالاً بزرگ‌ترین و مهم‌ترین پروژه هنریِ سراسر دوران زندگی عبدالله‌خان، اجرای دیوارنگاره صف سلام سلطنتیِ باغ نگارستان بوده که از قضا، طراحی و معماری بنای آن نیز بر عهده خود او است. نقاشی دیواری نگارستان، نه‌تنها در جایگاه یک اثر هنری شاخص، بلکه به‌عنوان طرح و الگویی کامل (معادل "پروتوتایپ" انگلیسی یا "پیش‌نمون" فارسی) برای سایر آثار، حتی در دوران بعد از خود، قرار گرفت. مرتبه و منزلت این هنرمند در این دوره به قدری بوده که وی علاوه بر ترقیم اثر صف سلام (پایین پلکان تخت طاووس، سمت چپ: "زد رقم بنده شه عبدالله، سنه ۱۲۲۸")، پیکر خود را نیز در صحنه (انتهای ردیف بالا، سمت راست[۱۲]) در کنار سفیران و دبیران و صاحب‌منصبان، نقش کرده است (تصویر ۱).

دیوارنگاره صف سلام فتحعلی‌شاه

امروزه از دیوارنگاره صف سلام نگارستان، چیزی باقی نمانده[۱۳] و تنها به مدد تعدادی رونگاشت یا نسخه المثنی است که می‌توان بار دیگر این اثر را بازسازی کرد. نسخه‌های مذکور نیز بازنمود عین به عین این واقعه نبوده و در آنها تفاوت‌هایی با اصل اثر (نظر به گزارش‌ها و توصیفات و البته دو یا سه عکس موجود) به چشم می‌خورند. این نسخه‌ها در مقیاسی بسیار کوچک‌تر از خود دیوارنگاره (در حد سانتی‌متر) ترسیم شده‌اند و نام و عنوان شخصیت‌ها -بر خلاف اصل نقاشی- در کنار پیکرها نوشته نشده است. چهره اشخاص واحد نیز در تمام رونگاره‌ها یکسان نبوده و بسته به ذوق یا مهارت هنرمند، متغیر است. علاوه بر اینها، در تمام نسخه‌های بدل (تا حدودی به‌جز ترسیم خطیِ مادام دیولافوا)، نمای پشت سر فتحعلی‌شاه، ساده و تخت و بدون چشم‌اندازی از درختان (که فضای باغ را تداعی می‌کرده)، تهیه شده است. در حال حاضر، تنها دو یا سه عکس از این دیوارنگاره تاریخی وجود دارند که آنها هم -از زاویه‌ای مشابه- فقط نمای مقابل و مرکزیِ نقاشی را که فتحعلی‌شاه، اولاد، غلامان و سربازان محافظ بوده، نشان می‌دهند. دو بخش جانبیِ دیوارنگاره که شامل شمار انبوهِ شخصیت‌های درباری و دیوانی بوده، در این عکس‌ها پیدا نیست (تصاویر ۴-۲).

تصویر ۱. بخشی از اثر، نقاشی یا خودنگاره عبدالله‌خان در دیوارنگاره صف سلام کاخ نگارستان (Komaroff, 2011: 280)

رونگاشت‌هایی که از این اثر وجود داشته، در قالب آبرنگ جسمی، رنگ روغنی یا گراور و در ابعادی کوچک تهیه شده‌اند. این رونگاره‌ها، فاقد تاریخ و امضای هنرمندان و گرته‌برداران بوده و آنها را ظاهراً بین سال‌های تکمیل اصلِ دیوارنگاره (۱۸۱۲-۱۸۱۳ م./ ۱۲۲۸ ه.ق.) و سال مرگ فتحعلی‌شاه (۱۸۳۴ م./ ۱۲۵۰ ه.ق.) ترسیم کرده‌اند. گفته می‌شود شماری از این کپیه‌ها را شخص پادشاه (در کنار رونگاشت‌هایی دیگر از دیوان اشعار و نسخه‌های شهنشاهنامه) به‌عنوان هدایای دیپلماتیک سفارش می‌داده است(Diba et al, 1998: 174). در اینجا علت اینکه پیش از پرداختن به خود اثر، به این آثار فرعی اشاره شد آن است که در واقع همین کپیه‌ها است که تا حد زیادی تحقیق درباره ویژگی‌های بصری و زیبایی‌شناختیِ نمونه اصل را ممکن می‌سازند.

گزارش‌ها و مستندات اکثر سیاحانی که دیوارنگاره صف سلام کاخ نگارستان را -چه در زمان خود فتحعلی‌شاه و چه در ادوار بعدی- دیده و درباره آن اظهار نظر کرده‌اند، اساساً توصیف ویژگی‌های ظاهری اثر (شخصیت‌ها، سیمای شاه و شاهزادگان، تنوع جامه افراد، آداب درباری و مواردی این‌چنین) بوده که در مواقعی همین عمل صوری نیز با قضاوت‌های خاص و نگاه جانبدارانه قرن نوزدهمیِ سیاحان و ناظران غربی درآمیخته است. "نابهنگامیِ تاریخی" (لرد جورج کرزن)[۱۴]، "آدمک‌های مضحک" (جورج کِپل)[۱۵] یا "فقدان علم مناظر و مرایا (پرسپکتیو)" (کلنل استوارت)[۱۶]، گوشه‌ای از نقدهای این ناظران فرنگی به نقاشی دیواریِ صف سلام است. لازم به یادآوری است این مسئله نه‌فقط در مورد دیوارنگاره سلام، بلکه به‌طور کل در جای‌جای گزارش‌ها و مکتوبات فرنگی‌ها درباره حوزه تصویرگری قاجار به چشم می‌خورد که البته قابل توجیه است؛ چرا که در آرای پژوهشگران و مورخانِ کلاسیکِ هنر ایران که به مبحث قاجار ورود کرده‌اند، یا حتی پیش‌تر، در نوشته‌ها و گزارش‌های سیاحان فرنگی که به برخی از آنان اشاره شد، مبنای کار -خودآگاه یا ناخودآگاه- بر قیاسِ آثارِ این دوره از ایران با هنر اروپای سده نوزدهم یا دوره رنسانس بوده و این افراد که خود در تمدن غرب پرورش یافته، طبعاً چنین رویکردی را در قبال آثار هنریِ دیگر تمدن‌ها اتخاذ می‌کردند. از طرفی، با توجه به آنکه اشخاص فوق، سیاح، دیپلمات یا نماینده سیاسی بوده‌اند و نه کارشناس و متخصص حوزه هنر، این مسئله نیز در غیرحرفه‌ای بودن نگاه و استنباط آنان از آثار و وقایع هنری و متعاقباً اظهار نظرات آنها نقش داشته است. توصیف صِرفِ این اثر و عدم پرداختن یا حتی اشاره‌ای به بُعد معنایی، کارکرد و جنبه‌های تبلیغاتی آن در هیچ یک از گزارش‌های تاریخی و سفرنامه‌ها، گواه دیگری بر عدم شناخت کامل این اثر در بستر زمانی آن است.

دیوارنگاره صف سلام، در تالار سلام یا همان تالار پادشاهیِ عمارت دلگشای کاخ نگارستان واقع شده بود. بنیان این اثر سترگ، ۱۱۸ پیکر انسانی در قالب رنگ روغن روی دیوار بوده است (تصویر ۵). از بین این شخصیت‌ها، به‌طور مشخص، یک تن از آنان که در مرکز تصویر روی تخت طاووس جلوس کرده و تنها شخصیت قاعد یا نشسته نقاشی به شمار می‌آید، فتحعلی‌شاه قاجار است. اطراف وی را دوازده تن از اولاد او در قالب چهار گروهِ سه نفره، رو به یکدیگر، فراگرفته که همگی بر اساس یک ترکیب‌بندی افقیِ متقارن، حسی از تعادل، توازن، آرامش و وقار را القا می‌کنند. بر سطح دیواری با طول و پهنای کمتر که دقیقاً زیر این نمای اصلی قرار دارد، شش پیکر دیگر به‌صورت دو گروهِ سه نفره از ملازمان و محافظین سلطنتی نقش بسته که آنها نیز تقویت‌کننده ساختار و ترکیب فوقانی خود بوده و خللی در نظم و نظام تصویرِ اصلی ایجاد نمی‌کنند. باقی پیکرها در دو سوی دیوار عمدتاً رجال، سران، سرداران، والیان، مقامات عالی‌رتبه کشوری، سفرا، نمایندگان

تصویر ۲. رونگاشتی از نقاشی دیواری صف سلام فتحعلی‌شاه (کاخ نگارستان)، تصویر مرکزی شاه به همراه دو نوار جانبی در طرفین، آبرنگ مات روی کاغذ، هنرمند ناشناس، ۱۸۱۶ م.، محفوظ در کتابخانه بریتانیا، لندن (Komaroff, 2011: 280)

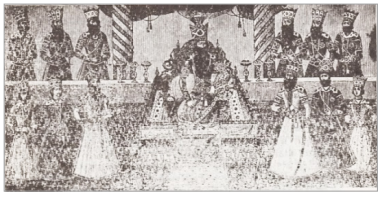
بلاد خارجی، دبیران، شاعران و هنرمندان بوده که در یک کلام، شاکله هر حکومتی را (سوای از پادشاه و شاهزادگان) تشکیل می‌دهند. امروزه عکسی از نقاشیِ این افراد که در طرفین قاب مرکزی بر دو دیوار طویلِ جانبی ترسیم شده بودند وجود ندارد و در واقع، از روی کپیه‌های یادشده در بالا است که باید چیدمان آنها را بازسازی و از منابع مکتوب[۱۷]، هویت آنها را بازخوانی کرد.

از آنجا که پیش از این نقاشی سترگ، الگوی بصریِ مشابهی، از حیث اندازه، ترکیب و چیدمان صحنه، در دست نیست، چنین برمی‌آید که اثر مذکور، زائیده ذوق و خلاقیت شخص هنرمند (عبدالله‌خان) بوده باشد. بر این اساس، با آنکه طرح و الگو یا مشخصاً یک اثر خاص هنری (مربوط به ادوار قبل) در آفرینش این دیوارنگاره نقش نداشته، اما خود اثر، الهام‌بخش بسیاری آثار بعدی، از صخره‌نگاره‌های عظیم تا اشیای ظریف لاکی، بوده است.

صف سلام فتحعلی‌شاه بر خلاف اظهارات اولیه سیاحان و ناظران غربی، اثری با مفاهیم ژرف و چند لایه است که ورای ظاهرِ یک دیوارنگاره صِرفِ تزئینی عمل می‌کند. آنچه در حقیقت به این اثر، معنایی ویژه می‌دهد، گذشته از ساختار، ترکیب‌بندی، محل اجرا و ابعاد، حضور اشخاص و مقاماتی است که همه آنها الزاماً در یک زمان و یک مکان -مثل آنچه در اثر مشاهده می‌شود- گرد هم نبوده‌اند. حضور برخی سفرای خارجی از جمله سرگور اوزلی (ایلچی انگلیس)، مستر جیمس [جیمز موریه] (ایلچی دوم)، ملکم صاحب [سِر جان ملکم] (ایلچی سوم) در یک سو (ردیف پایین، سمت راست) و جنرال [ژنرال] گاردان (ایلچی فرانسه)، مسیو ژوانی (سفیر فرانسه) و مسیو ژوبر (سفیر فرانسه) درست در طرف مقابل (پایین، چپ)، ذیل همین مؤلفه قرار می‌گیرد (تصویر ۶). عدم پایبندی به اصول شبیه‌سازی در ترسیم این افراد (و به‌طور کلی تمام اشخاص حاضر)، از نکات دیگری است که به شیوه خاصِ چهره‌پردازیِ دوره اول قاجار (از مکتب زند تا دوره محمدشاه) مربوط می‌شود. در اینجا حضور اقشار و افراد پرنفوذ در کنار نمایندگان و کارگزاران بلاد خارجی، روی هم رفته از حس هم‌بستگی داخلی و پیوستگی با قدرت‌های خارجی حکایت می‌کند. در واقع، مصادف شدن کار اتمام این نقاشی با بخشی از جنگ‌های ایران و روسیه و متعاقباً انعقاد عهدنامه گلستان (۱۲۲۸ ه.ق.)، نشان از نیاز مبرم حکومت و بالأخص شخص پادشاه به مشروعیت و تداوم اقتدار و سلطه مطلقه او است. از این‌رو در این برهه، «فتحعلی‌شاه می‌کوشد با آرام نگه‌داشتن داخل، به تقویت روابط خود با دیگر دولت‌ها پرداخته، حاکمیت خویش را مستحکم نماید. دیواره‌نگاره صف سلام، بازتاب این تثبیت قدرت و توسعه روابط با دیگر دولت‌ها است» (میرزایی‌مهر و حسینی، ۱۳۹۷: ۵۷) و کثرت شخصیت‌های اطراف شاه -که هر یک نماینده‌ای از طیف‌های پرنفوذ اجتماعی هستند - دارایی و ثروت شاه را در حوزه نیروی انسانی نشان می‌دهد (همان: ۵۸). در این میان، نمود تمامی مقتضیات یک سلطنت مطلقه، پیش از همه، در هیئت فخیم و فاخر شاه، با مؤلفه‌های ثابتی که در دیگر نگاره‌های پیش و پس از این اثر سراغ داریم، جلوه‌گر شده است، از جمله اندام تنومند (قوای جسمانی بالا)، سیمای جوان و باطراوت (مغایر رخوت و ملالت)، تاج مکلّل و انواع جواهرات (ثروت و مکنت)، شمشیر (دلاوری و جنگاوری)، بی‌تحرکی بدن و بی‌حالتی چهره (ثبات، قرار و تعقل) و اولاد پرشمار (باروری، زایایی و تداوم نسل). همه این ویژگی‌ها، از او شخصیتی آرمانی، جاودانه و دست‌نیافتنی می‌سازند.

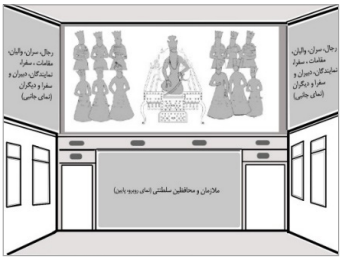
تاریخچه و تحولات عمارت نظامیه

عمارت نظامیه، بر خلاف کاخ نگارستان، جایگاه رفت و آمدها، دیدارها و سرکشی‌های شاهانه نبود؛ چرا که آن را به‌طور مشخص برای میرزاکاظم‌خان "نظام‌الملک"، فرزند ارشد میرزا آقاخان نوری (دومین صدر اعظم ناصرالدین‌شاه)، ساخته بودند - چنانکه نام بنا نیز از پی نام او می‌آید. از آنجا که این سازه، یک عمارت اعیانی محسوب می‌شد و از حضور شاه در آنجا سخن



تصویر ۳. ترسیمی از صف سلام فتحعلی‌شاه به همراه اولاد او (کاخ نگارستان)، از سفرنامه مادام دیولافوا (دیولافوا، ۱۳۷۶: ۱۲۷)

تصویر ۴. عکسی از عمارت دلگشای کاخ نگارستان و نقاشی صف سلام آن، آرشیو عکس کتابخانه مجلس شورای اسلامی (ده‌پهلوان و رمضان‌جماعت، ۱۳۹۲: ۲۵)



تصویر ۵. نمای سه بعدی عمارت دلگشای باغ نگارستان و محل قرارگیری دیوارنگاره‌های آن (از روبرو) (نگارندگان)

نرفته، آن اندازه که سیاحان، ناظران و نمایندگان خارجی به نگارستان پرداخته، کمتر به نظامیه وقع گذاشته‌اند (حتی با وجود متأخرتر بودن ساخت آن نسبت به نگارستان). اما آنچه به هر دو مکان، اعتباری مضاعف می‌بخشد، آثار تصویری و مشخصاً دیوارنگاره‌های آنها بوده که زمانی به دست کارآزموده‌ترین نقاشان عصر (عبدالله‌خان و صنیع‌الملک) ترسیم شده بودند. به‌طور کل، ارج و ارزش تصویرگری در عصر قاجار، بالأخص نوع درباری آن، به‌گونه‌ای رقم خورده که برخی عمارت‌های اعیانی و دیوانی را با نقاشی‌های دیواری و آرایه‌های تصویری آنها می‌شناسند؛ چنانکه در منابع تاریخی نیز همواره به وجود چنین آثاری اشاره شده و توصیف تصاویر و نگاره‌های بنا، به موازات اصل سازه و ساختار و بانی آن، در مکتوبات ناظران به ثبت رسیده است.[۱۸] جالب آنکه عمارت نظامیه و کاخ نگارستان، با برخورداری از این ویژگی مهم، امروزه -و در همان زمان نیز- در فاصله‌ای اندک از یکدیگر واقع شده‌اند؛ یکی در جنوب میدان بهارستان کنونی و دیگری در شمال آن (که در اصل هم میدان نگارستان[۱۹] نام داشته است).

گفته می‌شود که میرزا آقاخان نوری (ملقب به اعتمادالدوله)، دو سال بعد از آنکه به مقام صدارت رسید، بر آن شد تا باغی نزدیک نگارستان -هر دو بیرون شهر- بنا کرده که هم به شاه (ناصرالدین‌شاه) نزدیک باشد و هم در ایام تابستان بتواند در آنجا آسوده اوقات خود را سپری کند. بنابراین، اراضی و باغات جالیزهایی را که در جنوب نگارستان واقع شده بودند خریداری کرد (خواجه‌نوری، ۱۳۱۲: ۶۹۸؛ ابوترابیان، ۱۳۹۵: ۱۸). سال احداث این بنا، ۱۲۷۰ ه.ق. و به روایتی، ۱۲۷۱ ه.ق. گزارش شده است (اقبال آشتیانی، ۱۳۲۴: ۵۱؛ خواجه‌نوری، ۱۳۱۲: ۷۰۲). نظام‌الملک، فرزند آقاخان نوری، آن زمان شخص دوم مملکت لقب داشت و بعد از والد خود که شخص اول -بعد از پادشاه- بود، در مقام نایب صدارت قرار می‌گرفت. در نقاشی عمارت نظامیه هم از او به‌عنوان "جناب جلالت‌مآب میرزاکاظم‌خان نظام‌الملک شخص دوم دولت علیه ایران" یاد شده و این عمارت را آقاخان در واقع برای او ساخته بود.

نظامیه در اصل، باغی بزرگ بوده است که عمارت شاه‌نشین به همراه دیوارنگاره معروف آن در ضلع شمال قرار داشت. این مکان، بنایی دواشکوبه بود که در طبقه پایین، یک حوض‌خانه از جنس سنگ مرمر و سماق واقع شده و تالار مهم آن، بالای همین حوض‌خانه تعبیه شده بود. در منابعِ همان دوره نیز آمده که «این صف سلام، در تالار فوقانیِ عمارت اندرونِ نظامیه است» (عین‌السلطنه[۲۰]، ۱۳۷۹، ج ۷: ۵۰۴۸). این تالار، ۱۰ متر طول، ۶ متر عرض و ۶ متر ارتفاع داشت. شاه‌نشین با تالار بزرگ خود، مخصوص پذیرایی‌های رسمی و اعیادِ بزرگِ میرزا آقاخان نوری بود (خواجه‌نوری، ۱۳۱۲: ۶۹۸ و ۶۹۹؛ ابوترابیان، ۱۳۹۵: ۲۰) و علت آنکه مهم‌ترین و ارزشمندترین نقاشی‌ها (صف سلام ناصری) را در آنجا به نمایش می‌گذاشتند نیز همین بوده است. در این عمارت علاوه بر نقاشی صف سلام، آرایه‌ها و تزئیناتی مثل؛ آینه‌کاری، گچبری و نقاشی‌های گل و بوته نیز وجود داشته‌اند که کار طراحی آنها بر عهده استاد حسین کاشانی، معمار دیوان جد اعلای منوچهر صانعی، بوده است (تیموری، ۱۳۸۹: ۱۳۸). هاینریش بروگش، خاورشناس آلمانی قرن ۱۹ و سفیر آن کشور در ایران (که کاخ نگارستان را هم دیده بود)، در زمان ناصرالدین‌شاه از باغ و عمارت دیدن کرده است. او این باغ را در بهار و تابستان، از تفرجگاه‌های اهالی تهران دانسته (چنانکه گفته شد، نظامیه، محل ملاقات‌ها و سرکشی‌های شاهانه نبود) و ضمن پرداختن به ساختمان‌ها و کلاه‌فرنگی‌های داخل، از جالب‌ترین بخش این عمارت که تالار مورد نظر بوده یاد می‌کند. طبق مشاهدات وی، محل استقرار دیوارنگاره اصلی و سایر تزئینات و الحاقات بدین صورت بوده که دیوارها از کف اتاق تا ارتفاع یک متر با سنگ مرمر تبریز پوشیده شده و روی این سنگ‌های مرمر، تزئینات طلا وجود داشتند. قسمت‌های بالاتر دیوار هم محل نصب تابلوهای نقاشی بود (بروگش، ۱۳۶۷: ۵۹۶ و ۵۹۷). چنین توصیفی در کتاب "روزنامه خاطرات عین‌السلطنه"، دومین فرزند ذکور شاهزاده عبدالصمد میرزا عزالدوله بن محمدشاه قاجار نیز با مضمونی مشابه آمده است؛ «[...] ازاره همه سنگ‌های مرمر یزد، از آن به بالا نقاشی، بعد هم صف سلام ناصرالدین‌شاه [...]» (عین‌السلطنه، ۱۳۷۹، ج ۸: ۶۵۴۲).

تصویر ۶. بخشی از اثر، سفرای خارجه فرانسه در دیوارنگاره نگارستان شامل: ژنرال گاردان، مسیو ژوانی (تانکوانی)، مسیو ژوبر (راست) و بخشی دیگر از اثر، سفرای خارجه بریتانیا شامل: سِرگور اوزلی، مستر جیمس (جیمز موریه)، ملکم صاحب (سِرجان ملکم) (چپ) به همراه چهره واقعی آنها (نگارندگان)

پس از فوت نظام‌الملک، باغ به پسر ارشد او، میرزا عبدالوهاب‌خان (نظام‌الملک دوم) رسید و بعد از وفات او نیز نظامیه -همچون بسیاری باغات تهران- در میان وراث که نام خانوادگی "خواجه‌نوری" را برای خود انتخاب کرده بودند تقسیم و فروخته شد (ابوترابیان، ۱۳۹۵: ۲۰۸ و ۲۰۹). آخرین تحولی که در این بنا (عهد پهلوی) رخ داد، تبدیل شدن آن به کافه-رستورانی به نام "لُقانطه"[۲۱] بود که شخصی به نام غلامحسین لقانطه آنجا را اجاره کرده و خدمات تفریحی و رفاهی ارائه می‌داد.

حیات و دستاوردهای هنری صنیع‌الملک

میرزا ابوالحسن‌خان غفاری، ملقب به "صنیع‌الملک"، از خاندان سرشناس "غفاری"[۲۲] (اهل کاشان) بود. غفاری‌ها از خانواده‌های هنرپرور ایرانی بوده که از میان آنها کسانی چون یحیی غفاری (ابوالحسن ثالث)، ابوتراب غفاری و محمد غفاری (کمال‌الملک)، در کنار صنیع‌الملک، طلایه‌داران هنر عصر قاجار به شمار می‌آیند. آنان (خاندان غفاری) علاوه بر حوزه هنر، در امر سیاست و مملکت‌داری نیز فعالیت داشته و از رجال دولتی و قضات کاشان بودند.

ابوالحسن غفاری که او را به "ابوالحسن ثانی"[۲۳] هم می‌شناسند، در سال ۱۲۲۹ ه.ق. متولد شد و از شاگردان مهرعلی نقاش‌باشی بود. ترسیم یک صورت‌نگاره رنگ روغنی از محمدشاه (۱۲۵۸ ه.ق.)، او را در زمره نقاشان دربار قرار داد و سرآغاز تحول حیات هنری او شد. ابوالحسن‌خان در حدود سال‌های ۱۲۶۲-۱۲۶۱ ه.ق. که مصادف با واپسین سال‌های حکومت محمدشاه بود، راهی فرنگ (ایتالیا) شد تا از نزدیک شاهد آثار نقاشان رنسانس، استادان بزرگ و موزه‌های غرب باشد (ذکاء، مرداد ۱۳۴۲: ۱۵، ۱۶ و ۱۸). عباس امانت برای این سفر، صرف نظر از مقاصد هنری، دو دلیل برشمرده است؛ یکی، تحولات سیاسیِ درون دستگاه حکومت که با مرگ محمدشاه، برچیده شدن تشکیلات حاج میرزاآقاسی و بر تخت نشستن ناصرالدین‌شاه همراه بود و دیگری، اقدامات اصلاح‌طلبانه امیرکبیر به‌عنوان صدر اعظم شاه جدید (ناصرالدین‌شاه) در جهت بهبود اوضاع جامعه و ترویج فرهنگ مدرن، آن هم مشخصاً به‌واسطه آموختن فن چاپ و اعزام یک هنرمند مستعد برای یادگیری چنین صنعتی (امانت، ۱۳۹۴: ۲۴۲). دلایل این عزیمت هر چه باشد، تأثیر و تبعات آن و مشاهدات مستقیم نقاش، در بازگشت و در سال‌های بعد، در آثار و هنر او -که پیش از این، تابع سبک خاص نقاشان اصفهان بود- کاملاً نمایان است. با توجه به سال سفر ابوالحسن‌خان به فرنگ (حدوداً برابر با ۱۸۴۵-۱۸۴۶ م.)، پیدا است که هنوز از تحولات بنیادین در فرهنگ و هنر غرب و ظهور مدرنیسم نشانی نبوده و نقاشان همچنان پایبند معیارهای کلاسیک بوده‌اند. این نوع نگرش، در کار صنیع‌الملک هم مشهود است و از روی کپیه‌هایی که برداشته معلوم می‌شود. جالب آنکه صنیع‌الملک سال‌ها (حدود سه دهه) پیش از آنکه حتی ناصرالدین‌شاه به اروپا سفر کند، کشورهای غربی را دیده بود.

از صنیع‌الملک، تابلوهای رنگ روغنی و آبرنگ‌های مختلف و متعددی از شاهان، شاهزادگان، مقامات و شخصیت‌های درباری و غیردرباری به‌جا مانده‌اند؛ به بیان دقیق‌تر، «بیش از ۱۵۰۰ اثر آبرنگ و رنگ روغنی و سیاه‌قلم» (پرهام، ۱۳۸۳: ۹۶). اما مهم‌ترین و پُرکارترین پروژه هنریِ دوران زندگی او که —دست‌کم به لحاظ کمیت- حتی در ادوار گذشته نیز سابقه ندارد، تصویرسازی نسخه "هزار و یک شب" (ترجمه عبداللطیف طسوجی از عربی به فارسی، چاپ تبریز) در ۱۱۳۴ صفحه (تقریباً هر صفحه با حداقل ۳ نگاره) است. این اثر تحت فرمان ناصرالدین‌شاه و با همکاری چندین هنرمند از رسته‌های مختلف (نقاش، مُذهب، مجلِد و صحاف)، طی ۷ سال در ۶ مجلد انجام شد و از شاهکارهای هنری به حساب می‌آید. کار آماده‌سازی این نسخه مصور، در "مجمع‌الصنایع ناصری" (واقع در جنوب تهران، سبزه‌میدان) که از نهادهای هنری و آموزشیِ آن دوره به حساب می‌آمد، به انجام رسید.

دانش و تخصص ابوالحسن‌خان در فن لیتوگرافی باعث شد که وی علاوه بر نقاشی و تصویرسازی، در امورات مربوط به چاپ و نشر نیز وارد عرصه شود. برخورداری از مهارت در این حوزه فنی و هنری سبب شد تا «در سال ۱۲۷۷ ه.ق.، ریاست دارالطباعه و اداره امور چاپ و انتشار روزنامه وقایع اتفاقیه [دولت علیه ایران] که از تأسیسات میرزا تقی خان امیرکبیر بود و تا آن موقع ۴۷۱ شماره هفتگی آن چاپ و منتشر شده بود، از طرف ناصرالدین‌شاه و علیقلی‌میرزا اعتضادالسلطنه، وزیر علوم، به عهده ابوالحسن‌خان نقاش‌باشی گذاشته» شود (ذکاء، ۱۳۸۲: ۴۷). تهیه باسمه از چهره رجال، مناظر و وقایع، در زمره فعالیت‌های صنیع‌الملک در این روزنامه دولتی به حساب می‌آمد.

یحیی ذکاء با توجه به شواهد و قراینی که خود از روزنامه‌ها به‌دست آورده، و با استناد به نقل قول فرهادمیرزا معتمدالدوله، تاریخ وفات استاد صنیع‌الملک را سال ۱۲۸۳ ه.ق.، در ۵۴ سالگی، و بر اثر سکته می‌داند[۲۴] (ذکاء، شهریور ۱۳۴۲: ۳۲؛ ۱۳۷۸: ۵۵۸؛ ۱۳۸۲: ۵۳). البته لازم به یادآوری است (پی‌نوشت ۱۰) که این طول عمر ۵۴ ساله، بار دیگر (همچون عبدالله‌خان در بالا) و با معیار سال‌نامه و روزشمار شمسی، حدوداً ۵۲ سال خواهد بود.

به هر ترتیب، حاصل این عمرِ نه‌چندان طولانی (در قیاس با عبدالله‌خان که بین دو تا سه دهه بیش از صنیع‌الملک زیست)، علاوه بر خلق آثار متعددِ آبرنگ و رنگ روغن، نسخه‌پردازی و همچنین تولیدات حوزه چاپ و نشر، پایه‌گذاری جریانی است که حاصل آن، فراتر رفتن از حیطه و حدود هنر قراردادی، سفارشی و کلیشه‌ای دربار، با ساختارهای مدرن و در عین حال بومی، و نهایتاً خلق یک زبان بصریِ نوین بود. در این روند هنری، رگه‌هایی از رئالیسم و ناتورالیسم (شبیه‌سازی)، هزل و طنز، نمود خصوصیات باطنی و روانی اشخاص و مایه‌هایی از نگارگری ایرانی در یکدیگر تلفیق شده تا در نهایت، در جهت ابداع یک "مدرنیته بومی"[۲۵] به‌کار آیند.

دیوارنگاره صف سلام ناصرالدین‌شاه

درون‌مایه نقاشی دیواریِ صف سلام ناصری، همچون دیگر نگاره‌های مربوط به آیین سلام (بالأخص دیوارنگاره نگارستان)، پیش از هر چیز، بازنمایی جایگاه محوری شخص پادشاه در کانون نقاشی، به منزله مرکز ثقل حکومت، و حضور چهره‌های انسانی، از مناصب گوناگون دیوانی و حکومتی، به‌عنوان حامیان و حارسان مُلک و سلطنت است. این اثر که از واپسین دیوارنگاره‌های بزرگ و طرح‌های کلانِ تصویریِ عصر قاجار و حتی تاریخ هنر ایران به شمار می‌آید، متشکل از هفت پرده[۲۶] (در ابعاد مختلف، به تناسب ابعاد دیوارها) با نقش ۸۴ پیکر[۲۷] ایستاده تمام‌قد بوده که با تکنیک رنگ روغنی روی بوم برای نصب بر دیوار تهیه شده است. دلیل عمده ماندگاری این پرده‌ها تا به امروز، همین شیوه اجرا و در نتیجه، قابلیت جابجایی آنها پیش از تخریب عمارت نظامیه بوده است. این دیوارنگاره —بر خلاف نمونه نگارستان- رونگاشت قدیمی ندارد و قاب‌های اصلی اثر که زمانی در موزه ایران باستان بوده، امروزه در مخزن کاخ گلستان نگهداری می‌شوند (تصاویر ۱۳-۷). دیوارنگاره سلام ناصری آن زمان که در محل اصلی خود (شاه‌نشین نظامیه) قرار داشت، در هر چهار طرفِ فضای داخلی روی دیوارها نصب بود و از این جهت، با نقاشی صف سلام فتحعلی‌شاه که در سه جانب بوده، قدری متفاوت است. از طرفی، تعداد بیشترِ شخصیت‌های نقاشی نگارستان (۱۱۸ نفر) که در ابعاد واقعی ترسیم شده و از هم فاصله کمی نیز داشتند، وسعت و مساحت زیادی می‌طلبیدند و از این حیث، آن دیوارنگاره در برابر این پرده‌نقاشی‌ها، صلابت و عظمت بیشتری داشته است (پی‌نوشت ۲۶).

سیاحان و ناظران خارجی عصر قاجار، و حتی بازدیدکنندگانی که در عصر پهلوی از نظامیه (کافه لقانطه وقت) دیدن کرده، در اسناد و گزارش‌های خود تا حدی به نقاشی‌های دیواری این بنا پرداخته‌اند؛ هر چند -همانند نقاشی نگارستان- در حد توصیف و معرفی اثر و بعضاً با همان دیدگاه‌ها و موضع‌گیری‌های خاص غربی که به گوشه‌هایی از آنها در بالا اشاره شد. هِنری فیلمر (در حدود ۱۳۱۵ شمسی) کوتاه بیان می‌کند که مقابل کاخ نگارستان، در میدان کوچکی مجاور مجلس (میدان بهارستان)، «کاخ سابق صدر اعظم ناصرالدین‌شاه به یکی از محبوب‌ترین رستوران‌های تهران به نام لُقانطه بدل گشته و نقاشی‌هایش، زینت‌بخش اتاق نهارخوری اصلی است» (Filmer, 1936: 300). ایستویک، منشی ایلچی‌گری

تصاویر ۷ تا ۱۳. هفت پرده نقاشی رنگ روغنی صف سلام ناصرالدین‌شاه، عمارت نظامیه، اثر صنیع‌الملک، تهران، محفوظ در مخزن کاخ گلستان (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۱۴-۱۰۹)

بریتانیا در ایران (۱۸۶۰-۱۸۶۳ م.)، چندین دهه پیش از این تعبیر، فقط اظهار کرده که «در این خانه تعدادی تصویر» (Eastwick, 1864: 245) وجود داشته است.

در یک گزارش دیگر از کُنت ژولین دوروششوار، نماینده فرانسه در امور اقتصادی، بازرگانی و هنری ایران که در آغاز دهه هفتم از قرن نوزدهم (دوران سلطنت ناصری) در ایران حضور داشت، آمده است که وزیر اعظم، آقاخان نوری، امر کرده به ترسیم «تک‌چهره شاه در سرسرای بزرگ [عمارت] به همراه اولادش در گرداگرد او. در دو طرف، تصویرِ همه وزرا، بزرگان و حتی نمایندگان خارجی قرار دارند» (دوروششوار، ۱۳۷۸: ۱۹۱). دیوارنگاره نظامیه در این گزارش، ظاهراً چندان مقبولِ دوروششوار نیفتاده، چنانکه در مورد نمایندگان خارجی، صراحتاً اعلام می‌دارد؛ «آن بخت‌برگشته‌هایی که از شکل و قیافه افتاده‌اند عبارتند از: م. دوگوبینو، کاردار وقت؛ م. دِلاگوفسکی که الحال ژنرال-کنسولِ اسکندریه است و حیدر افندی» (دوروششوار، ۱۳۷۸: ۱۹۱). در خود نقاشی، در کنار سرِ هر یک از افراد نام‌برده -به ترتیب از چپ به راست و با خوانش خاصِ همان دوره - نوشته شده: جناب قوبینو شارژ دفر[۲۸] دولت فرانسه، جناب لاقسقی شارژ دفر دولت روس، جناب حیدر افندی شارژ دفر دولتعلیه [دولت علیه] عثمانی. تشریح فوق حتی از این هم فراتر رفته و در یک توصیف دوگانه، ضمن تحقیرِ جنبه‌های تصویری و چهره‌پردازی اثر، وجه تزئینی آن را تحسین می‌کند؛ «هیچ چیز مهمل‌تر و مضحک‌تر از این تصاویر نیست. [تمثال] این نژادگان روی یکدیگر افتاده و الوان جامه‌هایشان حد اعلای خیال‌پردازی است. در کنار این غول‌های بدقواره، جامه کشمیریِ افراد با دقت و توجه به جزئیات اجرا شده و حقِ زبده‌ترین نگارگران را به جای می‌آورد» (به نقل از Hytier, 1959: 7-8؛ همچنین دوروششوار، ۱۳۷۸: ۱۹۱). نظراتی از این دست در نوشته‌های دوروششوار بی‌سابقه نیستند،[۲۹] اما بر خلاف این قبیل اظهارات، در دوره معاصر، پژوهشگر پیشگام و سرشناسی همچون رابینسون، ضمن آنکه صنیع‌الملک را مهم‌ترین نقاش دوره محمدشاه و ناصرالدین‌شاه در عرصه چهره‌پردازی دانسته، این نقاشی‌ها را پرجاذبه و درخشان توصیف می‌کند (رابینسون، ۱۳۷۹: ۳۵۹ و ۳۶۱).

جالب آنکه علاوه بر انتقادات برخی سیاحان و مقامات خارجی، خصوصاً در مورد ظاهر و سیمای افراد، شخص ناصرالدین‌شاه هم در همان زمان، بنا به روایات موثق، در نگاه اول چندان شیفته این اثر نشد و آن را موافق میل خود نیافت: «این صف سلام روی پارچه است. سفرای خارجه هم صورتشان کشیده شده. حضرت والا [ناصرالدین‌شاه] می‌فرمودند من طهران نبودم قزوین بودم و صورت من شبیه نیست» (عین‌السلطنه، ۱۳۷۹، ج ۸: ۶۵۴۲). دلیل بروز این کاستی احتمالاً در شیوه کار و روال هنریِ نقاش بوده است. استادکار در واقع، طرح کلی پیکر اشخاص را انجام می‌داد، در حالی که شاگردان او پیکرها را تکمیل می‌کردند. او بعد از این، جزئیات کار را کامل و رنگ‌ها را نیز شخصاً درست می‌کرد. اما پیش از همه، بررسی‌های مقدماتیِ طرح نقاشی و بخش‌های مجزا را بر عهده می‌گرفت. وی بر اساس این مطالعات، به شکل و طرحی جامع می‌پرداخت و بعد از آن، صورت و چهره‌ها را رسم می‌نمود و شاگردان او نیز جامه‌ها و احیاناً برخی چهره‌ها را دست می‌گرفتند. تمام این اجزا و عناصر ظاهراً پیش‌تر روی کاغذ و در ابعاد کوچک با مداد و آبرنگ اجرا شده بوده و در مقیاس بزرگ، به روی دیوار یا بوم منتقل می‌شدند. دوستعلی‌خان معیرالممالک به‌طور مشخص در مورد نقاشی‌های نظامیه می‌گوید: «صورت‌ها که تمام در نهایتِ شباهت می‌باشند کار اوست [صنیع‌الملک] و لباس‌ها و غیره کار شاگردانش» (معیرالممالک، ۱۳۳۶: ۱۶۹). مجموع این کارِ گروهی و چنددستگیِ پیش‌آمده، نهایتاً کیفیت کار را با نقصان نسبی (در قیاس با سایر آثار فاخر هنرمند) مواجه ساخته؛ چنانکه «در این تصاویر، آن دقت و مهارت و لطافتی که در سایر کارهای روغنی و آبرنگ ابوالحسن‌خان هست دیده نمی‌شود» (ذکاء، شهریور ۱۳۴۲: ۲۰)، اما پیام ضمنیِ اثر -همچون دیوارنگاره نگارستان- که همانا القای حس قدرت، اقتدار و مشروعیت نظام حاکم بود، بار دیگر در شکل و قالبی جدید جلوه‌گر شده و سفارش‌دهنده کار، این بار نه شخص شاه، بلکه صدر اعظم او است.

عصر قاجار، سرآغاز فصل تازه‌ای در تکوین و تقویت روابط بین‌المللیِ حکومت قاجار با دولت‌های غربی است. در این دوره، حضور دیپلمات‌ها، مستشاران، مبلغان، متخصصان و مربیان غربی در تحکیم روابط خارجی، تأسیس نهادهای آموزشی، مبادلات فرهنگی و نهایتاً تثبیت استعمار منطقه، نقش به‌سزایی داشت. در این میان، رفت و آمد هیئت‌های سیاسی و دیپلماتیک در کشور، امری مرسوم تلقی می‌شد که از میان آنان، هیئت‌های انگلیسی، فرانسوی و روسی در صدر قرار می‌گرفتند. از نکات جالب توجه در نقاشی صف سلام ناصری، عدم حضور سفیر انگلیس در تابلوها است. در اینجا فقط سه تن از مقامات و سفرای خارجی (دولت فرانسه، روسیه و عثمانی) حاضر هستند و علت عدم حضور (ترسیم) کاردان انگلیس (موسیو ماری)، تیرگی روابط سیاسی میان دو دولت در این مقطع زمانی بوده است. جالب آنکه در نقاشی نگارستان، با وجود تقدم زمانی، تعداد سفرا و ایلچی‌ها بیشتر بوده و به ۶ نفر می‌رسد.

پیش‌تر گفته شد که دیوارنگاره سلام و بارخاص نگارستان، حتی در دوران بعد از خود هم به‌عنوان طرح و مدلی کامل برای سایر آثار و رسانه‌های تصویری با مضمونِ مشابه قرار گرفت. نقاشی‌های نظامیه نیز (با فاصله زمانیِ تقریباً بیش از چهل سال) از روی همین اثر اقتباس شده‌اند. در واقع، نگارستان در این روند مستمر، در جایگاه یک الگو قرار دارد و نظامیه، نمود تداوم و تبعیت از این الگو است. در اینجا ناصرالدین‌شاه، به‌عنوان هسته اصلی و محوری نقاشی، بر خلاف عادات تصویریِ این دوره، به حالت دو زانو روی تخت طاووسی که فتحعلی‌شاه می‌نشست (و نه صندلی) جلوس کرده و باز بر خلاف مؤلفه‌های مادی یا "وصله‌های سلطنت"[۳۰] که از وی در سایر آثار تصویری سراغ داریم، با جواهرات فراوان روی لباس خود و بازوبندهای مرصع و شمشیر (و نه اونیفرمی ساده‌تر) ظاهر شده است. وی از این حیث، دست کم در ظاهر و ساختار فیزیکی، بسیار به نیای خود، فتحعلی‌شاه، می‌مانَد و با همان هیبت و هیمنه مجسم شده است.

به‌طور کلی، در پرتره‌هایی که از دوران جوانی ناصرالدین‌شاه و تقریباً دهه نخستِ سلطنت وی به‌جا مانده، سیمای شاه را معمولاً با ریش ترسیم کرده‌اند. نقاشی صف سلام نظامیه هم که در همین بازه زمانی تهیه شده، از این ویژگی مبرا نیست و در آنجا شاه را بر خلاف آثار سال‌های بعد، با محاسن به تصویر کشیده‌اند. در اسناد و گزارش‌های تاریخی، دلیل جالبی برای اینکه شاه بعد از مدتی کوتاه ریش خود را از ته تراشید و تا آخر عمر هم بر همین سیمای بدون ریش و صرفاً با سبیل بلند باقی ماند ذکر شده است. این نقل قول از قضا در ارتباط با دیوارنگاره عمارت نظامیه بوده و چنین است؛ «ناصرالدین‌شاه [در این نقاشی دیواری] ریش دارد. گفتند میرزا آقاخان [صدر اعظم] را که عزل کرد گفت ریشم را هم از دست او خلاص کردم و تا آخر عمر تراشید» (عین‌السلطنه، ۱۳۷۹، ج ۸: ۶۵۴۲). این محاسن هر چند در حد ریش انبوه فتحعلی‌شاه نیست، با این حال، وجه اشتراک دیگری است که در کنار سایر آرایه‌ها و عناصر نمادین سلطنتیِ صف سلام کاخ نگارستان قرار می‌گیرد. در ادامه، در جداول ۱ و ۲، نقاط اشتراک و افتراق دو بنای مذکور و نقاشی‌های آنها، در یک نگاه، در چند مؤلفه کلی و جزئی بیان می‌شوند.

جدول ۱. مشخصات دو بنای نگارستان و نظامیه در نگاهی تطبیقی

	کاخ نگارستان	عمارت نظامیه
تاریخ ساخت بنا	۱۲۲۸-۱۲۲۶ ه.ق.	۱۲۷۱ /۱۲۷۰ ه.ق.
محل کنونی	ضلع شمالی میدان بهارستان	ضلع جنوبی میدان بهارستان
وجه تسمیه	وجود چهره‌نگاره‌ها و به‌طور کلی، نقش و "نگار"های فراوان بر دیوارهای کاخ/ همچنین وجود یک برج (رصدخانه) در انتهای یکی از حصارهای آن برای دیدبانی (دیدبان‌خانه، نگریستن و "نگرستان")	مالک باغ: میرزا کاظم‌خانِ "نظام‌الملک" (فرزند ارشد میرزا آقاخان نوری صدر اعظم)
بانی	فتحعلی‌شاه (و به روایتی، عباس‌میرزا)	صدر اعظم ناصرالدین‌شاه، میرزاآقاخان نوری، برای فرزند خود نظام‌الملک
کاربری	محل رسمی بارعام شاه، پذیرایی از سفرا و مهمانان خارجی، اسباب راحت شاه (سرای ییلاقی فتحعلی‌شاه در تابستان)	باغ و عمارت اعیانی، پذیرایی‌های رسمی، اعیاد (سرای ییلاقی آقاخان نوری در تابستان)
بخش‌های مهم	تالار پذیرایی هشت‌گوش، کوشک گنبددار، اتاق‌ها و تالارهای اندرونی، عمارت دلگشا، تالار قلمدان	شاه‌نشین، استخر، کوشک، اندرونی
وضعیت بعدی بنا در طول زمان و رویدادهای مهم	محل تاج‌گذاری محمدشاه قاجار، محل قتل قائم‌مقام فراهانی، وزارت عدلیه، مدرسه فلاحت (مظفرالدین‌شاه)، وزارت صنایع مستظرفه و فواید عامه، مدرسه صنایع مستظرفه، دانش‌سرای عالی، وزارت فرهنگ و ارشاد، سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی کشور، موزه هنرهای ملی (امروزه فقط حوض‌خانه آن باقی است)	ابتدا برای میرزاکاظم‌خان نظام‌الملک، سپس به فرزند او، عبدالوهاب‌خان ارث رسید و بعد آن به پسر او، افخم‌الملک و بعد هم پسر افخم‌الملک، حسین خواجه‌نوری، بنا مدتی در اجاره "حزب رادیکال" و بعد از این حزب، در اجاره غلامحسین‌خان لقانطه (کافه‌رستوران لقانطه) بود، خریداری بنا توسط حاج علینقی کاشانی (برای احداث ساختمانی چهار طبقه) و در نهایت تخریب شد (امروزه چیزی از آن باقی نیست)
آغاز تخریب	۱۳۰۷ شمسی	دهه ۱۳۳۰ شمسی

(نگارندگان)

جدول ۲. مشخصات دیوارنگاره‌های صف سلام فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه در نگاهی تطبیقی

	دیوارنگاره صف سلام فتحعلی‌شاه	دیوارنگاره صف سلام ناصرالدین‌شاه
محل اجرا	کاخ نگارستان	عمارت نظامیه
نقاش	عبدالله‌خان نقاش‌باشی	ابوالحسن‌خان غفاری (صنیع‌الملک)
اصالت نقاش	اصفهانی	کاشانی
حیطه کار نقاش	نقاشی رنگ روغنی، میناکاری، دیوارنگاری، حجاری، معماری	نقاشی آبرنگ و رنگ روغنی، نسخه‌پردازی، لیتوگرافی
مهم‌ترین سفارش هنری	دیوارنگاره صف سلام نوروزی فتحعلی‌شاه	تصویرسازی نسخه "هزار و یک شب" (و بعد از آن: دیوارنگاره صف سلام نظامیه)
سفارش‌دهنده دیوارنگاره	فتحعلی‌شاه قاجار	میرزا آقاخان نوری (صدر اعظم ناصرالدین‌شاه)
موقعیت نقاشی	ضلع شمالی کاخ (عمارت دلگشا)	ضلع شمالی عمارت
تاریخ خلق نقاشی	۱۲۲۸ ه.ق. (دهه دوم سلطنت فتحعلی‌شاه)	۱۲۷۳/ ۱۲۷۴ ه.ق. (دهه اول سلطنت ناصرالدین‌شاه)
موضوع	مراسم صف سلام همایونی	مراسم صف سلام همایونی
ابعاد	احتمالاً حدود ۴۰ × ۴ (۵۰ × ۴) متر[۳۱]	حدود ۲ الی ۲/۵ × حدود ۲۲ متر[۳۲]
بستر و اجزای سازنده اثر	سه وجه دیوار (دو وجه طویل و مساوی در طرفین، یک وجه کوتاه در مرکز، به اضافه دیواری کوچک‌تر در زیر آن)	چهار وجه دیوار (هفت پرده مجزا)
رسانه و تکنیک	دیوارنگاره (رنگ روغنی روی گچ)	دیوارنگاره (رنگ روغنی روی بوم)
تعداد شخصیت‌ها	۱۱۸ نفر	۸۴ نفر
شخصیت مرکزی	فتحعلی‌شاه	ناصرالدین‌شاه
محل ترسیم شخصیت اصلی و قاب مرکزی در بنا	ضلع شمالی تالار	ضلع غربی تالار
تعداد شخصیت‌های اصلی پیرامون شاه (قاب مرکزی)	۱۲ تن	۱۰ تن
هویت شخصیت‌های اصلی پیرامون شاه (قاب مرکزی)	عباس‌میرزا نایب‌السلطنه، محمدقلی‌میرزا ملک‌آرا، حسینعلی‌میرزا فرمانفرما، علیشاه ظل‌السلطان، شیخعلی‌میرزا، عبدالله‌میرزا دارا، محمدعلی‌میرزا دولتشاه، محمدولی‌میرزا، محمدتقی‌میرزا حسام‌السلطنه، حسنعلی‌میرزا شجاع‌السلطنه، علینقلی‌میرزا، امام‌وردی‌میرزا	سلطان معزالدین‌میرزا ولیعهد، مظفرالدین‌میرزا، مسعودمیرزا امین‌الدوله، محمدتقی‌میرزا، عبدالصمدمیرزا، امیرقاسم‌میرزا، رکن‌الدین‌میرزا، میرزا اقاخان نوری صدر اعظم، میرزاکاظم‌خان نظام‌الملک، میرزا داوودخان وزیر لشکر
هویت کلی شخصیت‌ها (به‌استثنای پادشاه)	شاهزادگان، مقربان درگاه، رجال، وزرا و امرا، سفرای خارجی، افسران، والیان، تجار و هنرمندان	شاهزادگان خردسال، صدر اعظم و فرزندش، رجال، اعیان، ارباب مناصب لشکری و کشوری، نمایندگان بلاد خارجه، رؤسای ایلات و عشایر
نوع ترکیب‌بندی	متقارن و افقی	متقارن و افقی
رنگ‌بندی غالب	(با توجه به رونگاشت‌ها) قرمز، آبی، زرد، سبز	قهوه‌ای، قرمز، زرد، سبز
سبک غالب	آرمان‌گرایی (چهره‌های قراردادی و مثالی با جنبه‌های تزئینی)	واقع‌گرایی (چهره‌های نزدیک به واقعیت با مایه‌هایی از هزل و طنز)
وضعیت فعلی اثر	از بین رفته است	زمانی در موزه ایران باستان، اینک محفوظ در خزانه کاخ گلستان (نیازمند مرمت)
اجزا و عناصر عمده تصویری	فتحعلی‌شاه، تخت طاووس، تاج کیانی، شاهزادگان، رجال	ناصرالدین‌شاه، تخت طاووس، صدر اعظم، شاهزادگان، رجال

(نگارندگان)

معیارهای گفتمان هنر در دو عصر با تکیه بر ویژگی‌های سبک‌شناختی دو اثر

از زمان بر تخت نشستن دومین پادشاه قاجار، فتحعلی‌شاه (۱۲۱۲ ه.ق./۱۷۹۷ م.)، تا هنگام مرگ ناصرالدین‌شاه (۱۳۱۳ ه.ق./۱۸۹۶ م.)، چهارمین پادشاه این سلسله، با یک بازه زمانیِ تقریباً صد ساله (۱۷۹۷-۱۸۹۶ م.) مواجه هستیم که آغاز و انجام آن را در واقع باید آغاز و افول یک جریان هنری مهم، تحت عنوان مکتب قاجار، و بالأخص صورتگری و پیکرنگاری دانست. پایه‌های زیبایی‌شناختی این مکتب هنری گرچه پیش از سلطنت فتحعلی‌شاه و در دوران حکمرانی کریم‌خان زند گذاشته شده (مکتب زند و قاجار)، اما در عصر دومین پادشاه قاجار، صلابت، قوام و کارکرد بیشتری یافتند. از این‌رو، عدم هم‌پوشانیِ زمانیِ سلطه سیاسی و سیطره هنری قاجار، یکی از ویژگی‌های این مکتب به شمار می‌آید؛ هر چند بازه یادشده، شاهد مهم‌ترین تحولات هنری است.

فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه هر دو از تصویر به‌عنوان ابزاری در راستای سیاست‌مداری، کشورداری، ابراز وجود و اقتدار و نهایتاً کسب مشروعیت بهره می‌گرفتند، اما مقتضیات دوران سلطنت هر یک (نیمه اول و نیمه دوم حکومت قاجار) از جمله شرایط سیاسی، اجتماعی و روابط خارجی، نهایتاً در تعیین مختصات تصویریِ این دو دوره تأثیرگذار بوده و تفاوت عمده‌ای در روش و بیان هنری ایجاد کردند. در همین بازه زمانی بود که تعابیر و معیارهای هنری، وجهه‌ای متفاوت یا نمودی دوگانه یافته و پیکرنگاری را به‌عنوان مهم‌ترین حوزه یا رسانه تصویری (از حیث بیان منویات سیاسی) در شمول خود گرفتند. در حقیقت، با اینکه مسئله مشروعیت کماکان به قوت خود باقی است، اما تجلی و نمود آن تغییر می‌یابد. این تحول را می‌توان در چهره‌نگاری و شخصیت‌پردازی افراد در دیوارنگاره سلام نوروزی فتحعلی‌شاه (کاخ نگارستان) و صف سلام ناصرالدین‌شاه (عمارت نظامیه) که هر دو از شاخص‌ترین آثار کلان تصویری در دوران خود به شمار می‌آمدند، بازشناخت (تصویر ۱۴).

چهره‌نگاری در این دو دوره، از دو جنبه قابل تأمل است: شبیه‌سازی (تقلیدی یا بازنماگرایانه) و معناشناسی (آرمانی). این دو مقوله با اینکه متناقض نیستند، اما تعارض اصلی آنها می‌تواند در شناخت چهره‌پردازیِ بازه مورد نظر (حدود یک صد سال) و ظهور و آشکارگی آن در دو اثر یادشده، مفید واقع شود.

به‌طور کلی، وجه شبیه‌سازی اصولاً توصیفی (عینی) و بُعد معنایی، از نوع تجویزی (قراردادی) است. شبیه‌سازی، به ثبت ظواهر می‌پردازد، اما معنایی، به نمود خواست‌ها و آرمان‌ها. چهره‌پردازیِ معنایی، متمایل به همسانی و یکنواختی است، حال آنکه حوزه شبیه‌سازی، به تفاوت و تمایز گرایش دارد. تصاویر به‌دست رسیده از دهه‌های آغازین حکومت قاجار، به لحاظ بیان حالت و نمود عاطفی، خصلتی واحد و یک‌شکل دارند و نقاشی‌های فتحعلی‌شاه، به‌عنوان بارزترین نمود این مفهوم، همواره از منظر فرم، بدون تغییر بوده؛ در حالی که رخ‌نگاره‌های ناصرالدین‌شاه و صاحب‌منصبان آن دوره، ثبت و نگاشت صادقانه تغییرات چهره و ظاهر پادشاه هستند که مشمول گذر می‌شود. از این برهه به بعد، چهره‌نگاری درباری، بیشتر جنبه توصیفی پیدا کرده و از خصلت نمادین آن کاسته شد. شخصیت‌های منفرد با هویت مستقل و در مجموع، پیداش و تقویت عامل تشخص، تفرد و تمایز، در نقاشی صف سلام نظامیه، مصداق این ویژگی نوظهور هستند. تجلی این ویژگی‌ها نه‌تنها در عناصر آثار مذکور، بلکه حتی در نگاره‌هایی که از چهره دو هنرمندِ خالق اثر باقی مانده نیز مشهود است (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۴. بخشی از تصاویر ۲ و ۷، تمثال فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه در بخش مرکزی دو دیوارنگاره

تصویر ۱۵. پیکر نشسته عبدالله‌خان، با رعایت معیارهای معناشناختی، اثر خود هنرمند، نقاشی روی غلاف شمشیر (راست)؛ تک‌چهره صنیع‌الملک، با رعایت موازین شبیه‌سازی، اثر یحیی غفاری (فرزند هنرمند)، آبرنگ روی کاغذ، مجموعه خصوصی (میرزایی‌مهر، ۱۳۹۵: ۸؛ ذکاء، ۱۳۸۲: ۷۷)

در چهره‌پردازیِ فتحعلی‌شاه -و در وهله بعدی، درباریان و اطرافیان او- آنچه مورد تأکید واقع می‌شود، در وهله نخست، همان بُعد معنایی است و حتی اگر بازتاب واقعیت و حفظ امانت هم در کار باشد، باز مؤلفه‌های ذاتی و محتوایی، مثل شکوه و هیمنه، صلابت و مهابت و رجولیت شاه پیش از هر چیز مطمح نظر هستند. این عناصر و نمادهای سلطنتی، گرایش به ثبات و همسانی دارند؛ به همین دلیل، طی مدتی بالغ بر ۳۰ سال، هیچ تغییری در سیمای فتحعلی‌شاه رخ نمی‌دهد. در اینجا با وجود عناصر واقع‌گرا در نقاشی نگارستان (شمشیر، سپر، جامه‌ها، تخت و تاج)، چهره افراد به‌صورت خیالی ترسیم شده و کل اثر، بازتاب و حاصل یک تصویر آرمانیِ بومی، ملی و بین‌المللی از خواست و اراده پادشاه قاجار، فتحعلی‌شاه، است. اما در سال‌های سلطنت ناصرالدین‌شاه، این تغییر به تدریج در جهت واقع‌گراییِ توصیفی پیش می‌رود. بسیاری از آثار هنریِ تولیدشده در سال‌های میانیِ این سده نیز از لحاظ هنری، بین این دو شیوه مغایر جای می‌گیرند. هنرمندان در هر دو دوره در واقع تحت تأثیر یک یا چند برداشت از مدل، به کار خود ادامه می‌دادند. نقاشان فتحعلی‌شاه، از جمله عبدالله‌خان، عمدتاً بر قواعد دیرینه و پذیرفته (قالب و قرارداد) تکیه می‌کنند، اما واقع‌گراییِ آکادمیک در سبک صنیع‌الملک که عمدتاً بر مطالعه مدل زنده و بر پایه عکاسی قرار دارد، متفاوت است (تصویر ۱۶). این مسئله که در هر دو دوره معمولاً به‌صورت منبعی واسطه میان مدل و تصویرگری چهره مدل وجود داشته، صرفاً تأکیدی بر این موضوع است که آنچه موجب تفکیک چهره‌نگاره‌های این دو عصر از یکدیگر شده، لزوماً تغییر در تکنیک و عمل نیست و بیشتر، از تحول در نیت و نگرش می‌آید.

تصویر ۱۶. دو پرده نقاشی از هفت پرده سلام ناصری (بالا و وسط) به همراه عکسی واقعی از رجال دربار ناصری در ابتدای دوران سلطنت شاه (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۱۳-۱۱۰؛ فرهمند، ۱۳۹۲: ۳۸۷)

نتیجه‌گیری

حوزه پیکرنگاری عصر قاجار، از دو منظر قابل تحلیل است: شبیه‌سازی و معناشناسی. این دو مبحثِ مفهومی، در دو سوی حکومت قاجاریه (نیمه اول و دوم) که مقارن با سلطنت فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه است، قرار می‌گیرند. این دو پادشاه که طولانی‌ترین دوران حکمرانی را بین سلاطین قاجاری داشته، هر دو با وقوف به ارزش‌های نهفته دیداری و معناییِ تصویر و با بهره‌برداری از این مقوله، مشروعیت سیاسی خود را در عرصه حکومت‌داری اداره کرده و تداوم می‌بخشیدند. با این حال، مقتضیات و شرایط خاص اجتماعی، فرهنگی و هنریِ این دو دوره، مسبب وقوع جریان‌هایی بوده که تبعاتی در عرصه تصویرگری و نحوه تجلی خواست و اراده شاهان داشتند. دیوارنگاره‌های صف سلام کاخ نگارستان و عمارت نظامیه به‌عنوان آثاری شاخص و عمده از دوران زمامداری این دو پادشاه، که هر دو -از حیث مضمون و محتوا- ذیل مقوله قدرت و سیاست جای گرفته و به دست سرشناس‌ترین نقاشان درباریِ آن دوران خلق شده، مصادیق بارزی از معیارهای گفتمان هنر را در این زمینه بازگو می‌کنند.

دیوارنگاره صف سلام فتحعلی‌شاه، اثری سترگ، متشکل از ۱۱۸ پیکر انسانی از طیف‌ها و نمایندگان مختلف سیاسی، نظامی، مذهبی، اقتصادی و فرهنگی بوده که اساساً با هدفِ نمایش شکوه و اقتدار شاهانه، در کاخی که از قدیم مورد توجه ناظران داخلی و سیاحان و سیاسیون خارجی بوده، مجسم شده است. این نقاشی و ترکیب‌بندیِ آن که در ادوار پیشین سابقه نداشته و بعد از آن هم به الگو یا پیش‌نمونی برای سایر آثار مشابه بدل می‌شود، با نبوغ و نوآوریِ هنرمندی خلق شده که هم‌زمان به فنون نقاشی و اصول معماری (کارکرد نقش و فضا) آشنا بوده و از این‌رو،

ترکیبی موزون و ساختاری منسجم را با مضمونی متناسب و مقتضی به تصویر کشیده است. اثری که گذشته از بُعد تزئینی و زیبایی‌شناختی خود، با نشانه‌ها و پیام‌هایی ضمنی همراه است و فتحعلی‌شاه را در مقام و موقعیت پادشاه و ناظری مطلق بر امورات مملکت و شاکله حکومت نشان می‌دهد. این سلطه مطلقه، از نوع ساختار و چینش صحنه و از آرایه‌ها و عناصر مادی که وجهه‌ای مفهومی و نمادین به خود می‌گیرند، قابل شناسایی است. در اینجا ظهور مصادیقِ آرمان‌گرایانه و قراردادی و تثبیت‌شده، عدم پایبندی به اصول شبیه‌سازی و بازنمود توصیفات قالبی یا قالب‌های پیش‌داده (قالب‌بندی‌های نوعی)، همگی به اقتضای جنبه "معناشناسیِ" هنرِ تصویرگری بوده‌اند که بخش عمده ساختار و نظام هنری این دوره (نیمه اول حکومت قاجار) را تشکیل داده و در اثر مذکور، نمودی تام می‌یابد.

دیوارنگاره سلام ناصرالدین‌شاه در عمارت نظامیه، با ۸۴ پیکر شامل افرادی از مناصب گوناگون دیوانی و حکومتی، و به‌طور کلی، بزرگان و رجال و درباریان، اثری بوده که از منظر تصویری، به بُعد "شبیه‌سازی" متمایل شده و این بیان هنری یا نظام نوینِ بصری، خود بازتاب و برآیند چندین عامل و جریان مهم در عصر ناصری است. در این دوره، اعزام هنرجو به خارج، آشنایی با فنون جدید نقاشی غرب، ورود فن‌آوری‌های نو (مثل عکاسی و چاپ) به کشور و تأسیس مدارس جدید به شیوه غربی، همه از عوامل اثرگذار بر تحولات تصویری این دوره بوده که نمود آن در پرده‌های هفت‌گانه صف سلام ناصری مشهود است. در اینجا بار دیگر شخصیت شاه، و نمایش هیبت و مهابت او، موضوع و محور نقاشی است و تداوم اقتدار و مشروعیت وی، مقصود کار به شمار می‌آید. اما این اثر -به‌طور نسبی- چه از نظر ابعاد و چه طراز کیفی، در حد نقاشی سلام فتحعلی‌شاه نبوده است؛ زیرا در عصر ناصری اصولاً تصویرپردازی‌های بزرگ و یادبود، همچون دوران آغازین سلطنت قاجاریه، دیگر چندان متداول نیستند. بر این اساس، در این روند مستمر تصویری، نقاشی نگارستان در جایگاه یک الگو قرار دارد و نظامیه، نمود تداوم و تبعیت از این الگو است. در واقع، ناصرالدین‌شاه به‌عنوان پادشاهی که به فرنگ رفته و خود با مظاهر غرب آشنا است، با این سفرهای خارجی و ملاقات با سران کشورها و ایجاد روابط بی‌سابقه بین‌المللی، و بعدتر با عکاسی، بخشی از مشروعیت خود را این‌گونه جبران کرده یا بهبود می‌بخشید. او بعد از این دیوارنگاره، کمتر در چنین هیئتی ظاهر شده و اصولاً از ضمایم تجملاتی سلطنت خود نیز می‌کاهد. مقتضیات شبیه‌سازی در این دیوارنگاره، خود را در قالب مؤلفه‌هایی چون بازنمود عینی و توصیفی، ثبت ظواهر، تفاوت و تمایز، کاستن از خصلت نمادین آرایه‌ها و متعلقات، ظهور هویت‌های مستقل و در مجموع، پیدایش و تقویت عامل تشخص، تفرد و تمایز پیکرها، نمایان می‌سازند.

پی‌نوشت

1. Tancoigne, J. M.
2. James Morier
3. William Ouseley
4. William Price
5. George Keppel
6. Colonel Stuart
7. Richard Wilbraham

۸. کُنت دوسرسی، سفیر فرانسه، در سال‌های بعدی (مقارن با سلطنت محمدشاه)، نام کاخ را به معنای «باغ گل سرخ» گرفته و از لطافت هوا، زیبایی بنا و اشجار و گیاهان آن به نیکی یاد کرده است (دوسرسی، ۱۳۶۲: ۱۵۱). عبدالله انوار نیز دلیل این نام‌گذاری را وجود آثار گران‌بها در یکی از تالارها دانسته است (انوار، ۱۳۷۳: ۱۷).

۹. کریم‌زاده تبریزی (۱۳۶۳: ۳۰۱) در نخستین سطر از مدخل مربوط به عبدالله‌خان، او را "معمار و نقاش‌باشی پراعتبار قرن ۱۲ ه.ق." معرفی می‌کند که در واقع، "قرن ۱۳ ه.ق." صحیح است.

۱۰. با توجه به اینکه هر سال قمری، ۳۵۴ روز و هر سال شمسی، ۳۶۵ روز است، بنابراین با ۱۱ روز اختلاف مواجه هستیم که این اختلاف باید در محاسبات طول عمر شخصیت‌های تاریخی لحاظ شود.

۱۱. نگاه کنید به: میرزایی‌مهر، ۱۳۹۵: ۹۵ (و منابع ذکرشده در صفحه ۹۵).

۱۲. نکته مهمی که در معرفی تک‌تک شخصیت‌های موجود در دیوارنگاره صف سلام نگارستان که در منابع آمده (معتمدالدوله، ۱۳۷۶: ۱۴۱ و ۱۴۲؛ سهیلی خوانساری، ۱۳۵۳: ۳۳) وجود دارد، این است که افراد نه از سمتی که مخاطب به آنها نگاه می‌کند، بلکه از جانبی که فتحعلی‌شاه نشسته و رو به مخاطب دارد، معرفی شده‌اند. از این‌رو، در تطبیق نام افراد با شخصیت‌های نقاشی‌شده در رونگاشت‌های موجود، این جهت‌گیری باید رعایت شود.

۱۳. آنچه در حال حاضر به‌صورت مرمت‌شده در این کاخ وجود دارد، اثری مربوط به عمارت دیوانی قم بوده که به لحاظ زمانی احتمالاً بعد از صف سلام نگارستان اجرا شده است. سعید نفیسی در خاطرات خود می‌نویسد: زمانی که قصد تخریب نگارستان را داشتند، میرزا صمصام ذوالفقاری مصورالممالک که سال‌ها معلم نقاشی دارالفنون بود، از روی آن یک کپی برداشت (نفیسی، ۱۳۸۱: ۴۸۶). این اثر نیز در مجموعه کاخ گلستان محفوظ است و سه لت از هفت لت آن برای رونمایی در نمایشگاه بزرگ هنر قاجارِ شهر لانس فرانسه (شعبه‌ای از موزه لوور) با عنوان «امپراطوری گل سرخ» (۲۰۱۸)، مدتی در آن کشور به امانت سپرده شد و به این بهانه در معرض دید عموم قرار گرفت.

14. historical anachronism (Curzon, 1892: 338-339)

15. (Keppel, 1827: 129-130)

16. (Stuart, 1854: 209-210)

۱۷. مثل فرهادمیرزا، ۱۳۷۶؛ سهیلی خوانساری، ۱۳۵۳.

۱۸. نکته دیگر آنکه در وصف برخی ابنیه، از جمله همین نظامیه، شعر هم می‌سرودند که علاوه بر جوانب بصریِ تصاویر، وجهه ادبی هم رعایت می‌شد. شعرایی چون سروش اصفهانی (شمس‌الشعراء)، قاآنی شیرازی، ادیب‌الملک و غیره در وصف نظامیه قصایدی سروده‌اند.

۱۹. میدان بهارستان تا اواخر دوره رضاشاه، «میدان نگارستان» نامیده می‌شد.

۲۰. محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه، وزیر انطباعات و دارالترجمه ناصری نیز اشاراتی گذرا، در حد یادداشت روزانه، به این عمارت و دیوارنگاره آن داشته است: «(پنجشنبه ۴ شوال ۱۳۰۸ ه.ق.) بندگان همایون، [در عمارت] نظامیه، مهمان نظام‌الملک هستند. من هم مهمان بودم. [...] این باغ نظامیه، تاریخی است و من از ابتدای بنای آن تا به حال همه را مطلع هستم. [...] تالار صف سلام او [این عمارت] محل عبرت است. [صرفاً با شمارش و حساب تقریبی و به جهت بیان ازدیاد افراد از سوی اعتمادالسلطنه] صورت صد نفر [منظور ۸۴ نفر] از شاهزاده‌ها و امرا و وزرا در آنجا نقش است که حالا در این سی و هشت سال، جز دو سه نفر، تماماً مرده‌اند. طبقه دیگر روی کار آمده. [...]» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۰: ۷۵۵). وصف او بیشتر جنبه تعلیمی و عبرت‌آموزی دارد تا توصیفی.

۲۱. «کلمه «لقانطه» به زبان فرانسوی، به معنای محل غذا خوردن است؛ به همین دلیل، بانی رستوران به غلامحسین‌خان لقانطه مشهور شد» (انوری و احمدی، ۱۳۹۳: ۱۷).

۲۲. برای مشاهده شجره‌نامه این خاندان، عجالتاً نگاه کنید به: رابی، ۱۳۹۸: ۹۱. همچنین برای آشنایی با تبار خاندان غفاری، نگاه کنید به: ذکاء، مرداد ۱۳۴۲: ۱۴ و ۱۵ و برای مطالعه جامع این خاندان، نگاه کنید به: افشار، ۱۳۸۶.

۲۳. ابوالحسن اول (مستوفی)، عموی صنیع‌الملک بوده و ابوالحسن ثالث، یحیی غفاری، فرزند او است.

۲۴. یحیی ذکاء در مورد سال وفات صنیع‌الملک، نظرات برخی دیگر از محققان (از جمله عباس اقبال آشتیانی، احمد سهیلی خوانساری و مهدی بامداد) که آن را ۱۲۸۲ ه.ق. و در پنجاه سالگی نوشته‌اند نپذیرفته (ذکاء، ۱۳۸۲: ۵۸، پی‌نوشت ۸۷) و با تکیه بر قول فرهادمیرزا معتمدالدوله در کتاب «زنبیل»، آن سال را ۱۲۸۳ ه.ق. عنوان می‌کند: «تاریخ صنیع‌الملک نقاش‌باشی میرزا ابوالحسن کاشی نقاش‌باشی چرسی [افیونی/ وافوری] بمرد ۱۲۸۳» (معتمدالدوله، ۱۳۷۶: ۱۵۵). اما عباس امانت (۱۳۹۴: ۲۶۸ و ۲۶۹) در خصوص شیوه مرگ صنیع‌الملک، احتمالات بیشتری را مطرح کرده و آن را مشخصاً نه بر اثر سکته، بلکه عواملی دیگری چون توطئه شاه و قتل با چیزی مثل «قهوه قجری» دانسته است. دلیل آن هم شاید ارتباط صنیع‌الملک با معترضان فراموش‌خانه و نشر آثار معاندان و مخالفان و یا تلاش او برای بازگشت میرزا آقاخان نوری (صدر اعظم) به قدرت و خدشه‌دار کردن حکومت مطلقه شاه بوده است. سیروس پرهام نیز ضمن تأیید نسبیِ نظر ذکاء، رنجیده‌خاطر شدن شاه بر صنیع‌الملک را به دلیل نبود ادله، دور از ذهن دانسته و رنجیدگی یا خشم گرفتن اعتضادالسلطنه را که دشمن امیرکبیر و حامی میرزاآقاخان نوری بوده، محتمل‌تر پنداشته و تشدید و تعجیل سکته قلبی و مرگ زودهنگام را نتیجه افسردگی و دل‌شکستگی استاد از انفصال بیان می‌کند (پرهام، ۱۳۸۳: ۹۸). نخستین بزرگداشتی که میرزاعباس نقاش، شاگرد صنیع‌الملک، برای استاد خود برپا داشته، یک سال بعد از مرگ اعتضادالسلطنه بوده و همین، دلیل دیگری بر رنجیدگی خاطر اعتضادالسلطنه و گمنام نگه‌داشتن نام و یاد ابوالحسن‌خان از جانب وی بوده است (همان: ۱۰۰).

۲۵. در اینجا «مدرنیته بومی»، اصطلاح و ترکیبی بوده که از امانت (۱۳۹۴: ۲۷۰) وام گرفته شده است.

۲۶. یحیی ذکاء در کتاب «زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک» و بخش «پرده‌های تالار نظامیه» (۱۱۴-۱۰۹)، حین معرفی و ارائه تصاویر پرده‌ها، عنوان می‌کند که «پرده شاهزادگان درجه اول [فرزندان فتحعلی‌شاه] متأسفانه آسیب فراوان دیده و در دست مرمت است و ناگزیر عکس آرشیویِ سیاه و سفید آن به چاپ می‌رسد» (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۰۹). در تنها رونماییِ اخیرِ این پرده‌های نقاشی -ظاهراً اولین و آخرین رونمایی عمومی- که در خرداد ۱۳۹۰ در کاخ گلستان صورت گرفت نیز از ۷ پرده نقاشی، ۶ نمونه ارائه شد و پرده مذکور موجود نبود.

۲۷. به منظور آشنایی با نام و نشان اکثر شخصیت‌ها، نگاه کنید به: ذکاء، ۱۳۸۲: ۴۳؛ کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳: ۳۱ و ۳۲.
۲۸. شارژ دافر (به فرانسوی: Chargé d'affaires)، معادل "کاردار". طبق تعریف موجود در لغت‌نامه دهخدا (۱۳۷۷) (ذیل واژه): مأمور سیاسی ارشد که در غیاب سفیر، موقتاً نمایندگی دولت خود را نزد دولت دیگری عهده‌دار شود.
۲۹. برای آشنایی بیشتر با نظرات این کاردان فرانسوی در خصوص هنرها و صنایع ایران، نگاه کنید به: دوروشوار، ۱۳۷۸: ۲۰۸-۱۷۹ (ترجمه فارسی با تلخیص است). دوروشوار به‌طور کلی، جایگاه نقاشانِ دوره قاجار را در حد آرایه‌گران و تزئین‌کارانِ محضِ ساختمان‌ها تقلیل داده و قلمدان‌نگاران را صرفاً بازتابی کم‌فروغ از گذشته باشکوه آنها در مقام تصویرگران نسخ قلمداد می‌کند (C. de Rochechouart, 1867: 264-266). لیلا دیبا(44 :2002)، پژوهشگر سرشناس حوزه هنرهای بصری عصر قاجار، اظهارات وی را تحقیرآمیز و ناشی از رویکردهای متکبرانه و استعمارطلبانه سیاحان اروپایی آن دوره می‌داند.
۳۰. «وصله‌های سلطنت»، ترکیب و اصطلاحی بوده که از دل‌زنده (۱۳۹۵: ۳۸-۳۶) وام گرفته شده است.
۳۱. برای آشنایی با نحوه محاسبه ابعاد این دیوارنگاره، نگاه کنید به: میرزایی‌مهر و حسینی، ۱۳۹۷: ۵۴ (پی‌نوشت ۸)؛ ۱۳۹۵: ۳۰.
۳۲. این ابعاد با توجه به ارقامی که ذکاء برای پرده‌نقاشی‌ها ارائه داده، محاسبه می‌شوند: ۱۵۶×۱۸۷ س./ ۱۹۲×۲۷۱ س./ ۲۴۰×۵۵۰ س./ ۱۶۰×۴۷۰ س./ ۱۵۳×۲۲۱ س./ ۱۹۶×۲۷۲ س. (پرده نیازمند مرمت، بدون ذکر ابعاد: احتمالاً حدود ۲×۲/۵ متر).

منابع و مآخذ

- ابوترابیان، بهنام (۱۳۹۵). **قصه‌های مسعودیه (تهران در آینه یک عمارت)**. چاپ اول، تهران: تاریخ ایران.
- افشار، ایرج (۱۳۸۶). **اسناد تاریخی خاندان غفاری: دستخط‌های ناصرالدین‌شاه قاجار**. چاپ اول، تهران: بنیاد محمود افشار.
- امانت، عباس (۱۳۹۴). حمایت دربار و فضای اجتماعی. ترجمه محمدجواد احمدی‌نیا، *نقد کتاب هنر*، سال دوم (۸)، ۲۸۰-۲۳۵. انوار، عبدالله (۱۳۷۳). **باغ نگارستان**. چاپ اول، جلد ۴، تهران: روشنگران.
- انوری، امیرهوشنگ و احمدی، زهرا (۱۳۹۳). جغرافیای تاریخی-سیاسی میدان بهارستان و پیرامون آن. *اسناد بهارستان*، دوره جدید (۴)، ۳۲-۹.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان (۱۳۵۰). **روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه**. با مقدمه و فهارس ایرج افشار، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۲۴). ابنیه و آثار تاریخی: یک گوشه از عمارت نظامیه. *یادگار*، سال دوم (۱۶)، ۵۴-۵۱.
- بروگش، هاینریش (۱۳۶۷). **سفری به دربار سلطان صاحبقران**. ترجمه حسین کردبچه، چاپ اول، جلد ۲، تهران: اطلاعات.
- پرهام، سیروس (۱۳۸۳). صنیع‌الملک، زندگی‌ای پربار و مرگی خاموش. *خیال*، (۹)، ۱۰۳-۹۶.
- تیموری، ابراهیم (۱۳۸۹). چهارراه سرچشمه تهران. *بخارا*، (۷۶)، ۱۵۸-۱۳۲.
- خاوری، میرزا فضل‌الله شیرازی (۱۳۸۰). **تاریخ ذوالقرنین**. به کوشش ناصر افشارفر، چاپ اول، جلد ۱، تهران: کتابخانه و موزه و مرکز اسناد شورای اسلامی.
- خواجه‌نوری، احمد (۱۳۱۲). بنای نظامیه. *مهر*، سال اول (۹)، ۷۰۲-۶۹۸.
- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۵). **بررسی انتقادی تحولات تصویری هنر ایران**. چاپ اول، تهران: نظر.
- دوروشوار، کنت ژولین (۱۳۷۸). **خاطرات سفر ایران**. ترجمه مهران توکلی، چاپ اول، تهران: نی.
- دوسرسی، کُنت (۱۳۶۲). **ایران در ۱۸۴۰-۱۸۳۹ میلادی (۱۲۵۶-۱۲۵۵ ه.ق.)**. ترجمه احسان اشراقی، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ده‌پهلوان، مصطفی و رمضان‌جماعت، مینا (۱۳۹۲). **باغ نگارستان (از قصر نگارستان تا دانشگاه تهران)**. زیر نظر سازمان زیباسازی شهر تهران، چاپ اول، تهران: هنر معماری قرن.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). **لغت‌نامه**. چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- دیولافوا، مادام ژان (۱۳۷۶). **ایران، کلده و شوش**. ترجمه علی‌محمد فره‌وشی، به کوشش بهرام فره‌وشی، چاپ ششم، تهران: دانشگاه تهران.
- ذکاء، یحیی (مرداد ۱۳۴۲). میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک غفاری (۱). *هنر و مردم*، دوره جدید (۱۰)، ۲۷-۱۴.
- _____ (شهریور ۱۳۴۲). میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک غفاری (۲). *هنر و مردم*، دوره جدید (۱۱)، ۳۳-۱۶.
- _____ (۱۳۷۸). میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک غفاری. *ایران‌نامه*، سال هفدهم (۶۷)، ۵۶۰-۵۵۲.

- _____ (۱۳۸۲). **زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک**. ویرایش و تدوین سیروس پرهام، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی و سازمان میراث فرهنگی کشور.
- رابی، جولین (۱۳۹۸). **چهره‌نگاره‌های قاجاری**. ترجمه علیرضا بهارلو، چاپ اول، تهران: پیکره.
- رابینسون، ب. و. (۱۳۷۹). نقاشی ایرانی در دوره قاجار. **اوج‌های درخشان هنر ایران**. زیر نظر ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر، ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز. تهران: آگاه. ۳۷۱-۳۴۱.
- سهیلی خوانساری، احمد (۱۳۵۳). قصر و باغ نگارستان. *هنر و مردم*، سال دوازدهم (۱۴۴)، ۳۷-۳۱.
- عین‌السلطنه، قهرمان‌میرزا سالور (۱۳۷۹). **روزنامه خاطرات عین‌السلطنه**. به تصحیح مسعود سالور و ایرج افشار، چاپ اول، جلدهای ۷ و ۸، تهران: اساطیر.
- فرهمند، جلال (۱۳۹۲). ناصرالدین‌شاه عکاس‌باشی. *تاریخ معاصر ایران*، سال هفدهم (۶۵ و ۶۶)، ۳۹۷-۳۴۳.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳). **احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی**. چاپ اول، جلد اول، تهران: مستوفی.
- معتمدالدوله، فرهادمیرزا (۱۳۷۶). **زنبیل**. چاپ اول، تهران: پدیده.
- معیرالممالک، دوستعلی‌خان (۱۳۳۶). رجال عصر ناصری. *یغما*، سال دهم (۴)، ۱۷۵-۱۶۸.
- میرزایی‌مهر، علی‌اصغر (۱۳۹۵). **عبدالله‌خان**. چاپ اول، تهران: پیکره.
- میرزایی‌مهر، علی‌اصغر و حسینی، مهدی (۱۳۹۷). تحلیل تبارشناسانه دیوارنگاره صف سلام عبدالله‌خان در کاخ نگارستان تهران. *هنرهای زیبا*، ۲۳ (۱)، ۶۰-۵۳.
- نفیسی، سعید (۱۳۸۱). **به روایت سعید نفیسی**. به کوشش علیرضا اعتصام، چاپ اول، تهران: مرکز.

- Curzon, George N. (1892). **Persia and the Persian Question** .London: Cass.
- Diba, S. L. (2002). Dust Ali Moayyer's Painters of the Naseri and Mozaffari Period: A Little Known Document for the Study of Artists and Patrons of the Qajar Period. **Society and Culture in Qajar Iran** (Studies in Honor of Hafez Farmayan). Elton L. Daniel (Ed.). California: Mazda Publishers. 35-44.
- Diba, S. L. & Ekhtiar. M. (1998). **Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925**. London and New York: I. B. Tauris.
- Eastwick, E. B. (1864). **Journal of a Diplomate's Three Years' Residence in Persia**. vol.1. London [Tehran: Imp. Org. f. Soc. Services, 1976].
- Filmer, H. (1936). **The Pageant of Persia; A Record of Travel by Motor in Persia with an .Account of Its Ancient and Modern Ways**. Indianapolis-New York: Bobbs-Merrill.
- Hytier, A.D. (1959). **Les Dépêches Diplomatiques du comte de Gobineau en Perse**. Geneva-Paris, preface by J. Hytier, pp. 78-, quoting a letter by J. de Rochechouart.
- Keppel, G. (1827). **Personal Narrative of a Journey from India to England**. London: Henry Colburn.
- Komaroff, L. (2011). **Gifts of the Sultan (The Arts of Giving at the Islamic Courts)**. USA: Los Angeles County Museum of Art.
- Ouseley, W. (1823). **Travels in Various Countries of the East; More Particularly Persia**. vol.3. London: Rodwell and Martin.
- Stuart, Lt. Colonel (1854). **Journal of Residence in Northern Persia**. London: Richard Bentley.
- Tancoigne, J. M. (1820). **A Narrative of a Journey into Persia**. London: William Wright.

Received: 2020/06/27
Accepted: 2020/09/19

Criteria of Artistic Expression in the First and Second Half of Qajar Era with an Emphasis on the Murals of Royal Reception in Negarestan Palace and Nezamiyeh Mansion

Marziyeh Ghasemi* **Alireza Baharlou****

Abstract

Wall painting stands among the prominent art media for displaying royal themes in Qajar era. There were many murals in the palaces and buildings of that period which are now mostly destroyed, however descriptions or pictures of which are available in historical texts to study and observe. The royal (New Year) reception wall painting of Fath Ali Shah in Negarestan palace and that of Naser ad-Din Shah in Nezamiyeh mansion are two significant cases in this respect. These two wall paintings characterize special visual features which are representative of art language in the first and second half of the Qajar era. Here, there are two main questions to answer: (1) what special stylistic features of Qajar art have been represented in these works? (2) What criteria make the difference in their artistic discourse? The results of this research which is carried out through comparative and descriptive-analytical method, illustrate that each wall painting conveys a common sense of authority, absolute power and the great personal dignity of the ruler, and each one displays the great number of the monarch's subjects and attendants as well. Yet, what distinguishes the two works from each other and at the same makes them the visual representative of their own period art is their "semantic" and "mimetic" aspects of representation. These two conceptual domains have been first reflected in idealized, conventional, and established formats, and stereotyped descriptions and representations of desires, with a tendency to homogeneity and uniformity (from the requirements of the semantic dimension of the artistic system of the first half of Qajar dynasty) in Negarestan mural, and then in the form of components such as objective representation, differences and distinctions, reducing the symbolic nature of arrays, the emergence of independent identities and strengthening the factor of individuality, and different appearances in Nezamiyeh mural (dimension of art simulation in the second half of this period).

Keywords: Qajar Painting, Negarestan Palace, Nezamiyeh Mansion, Royal Reception Mural

* Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan(Corresponding Author). *Mghasemi1505@arts.usb.ac.ir*

** Ph.D. in Islamic Art, Faculty of Art, Tarbiat Modarres University, Tehran. *Alireza_baharloo5917@yahoo.com*