بنیاد مطالعات ایران

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

ویژهٔ هنر قاجار

مقاله ها:

شاهرخ مسکوب دربارهٔ تاریخ نقاشی قاجار
لیلا س. دیبا تصویر قدرت و قدرت تصویر
آمنه یوسف زاده نگاهی به وضع موسیقی در دورهٔ قاجار
رضا مقتدر عمران و نوسازی در دوران قاجار
احمد کریمی حکاک ادوارد براون و مسئلهٔ اعتبار تاریخی

گذری و نظری:

بهمن دادخواه نگاهی دیگر به نقّاشی قاجار
شاهرخ مسکوب یادداشت هایی دربارهٔ مینیاتور
هرموز کی بزرگداشت عمر خیّام در یونسکو
آلن ریشار چهارمین کنفرانس اروپایی مطالعات ایرانی

گزیده:

یوسف اسحاق پور تزیین در «مینیاتور ایرانی»
محمدعلی فروغی کمال الملک
یحیی ذکاء میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفّاری
محمدتقی احسانی هنر قلمدان سازی در ایران

نقد و بررسی کتاب:

کامران تلطّف گشتی در گوشه های شعر کهن فارسی
ولی رضا نصر کتاب های تازه در باره ایران و خاورمیانه

سال هفدهم، شمارهٔ ۳، تابستان ۱۳۷۸

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران‌شناسی
از انتشارات بنیاد مطالعات ایران

دبیران دورهٔ هفدهم:

شاهرخ مسکوب
فریدون وهمن

نقد و بررسی کتاب:

سیّد ولی رضا نصر
علی قیصری

مدیر:

هرمز حکمت

گروه مشاوران:

گیتی آذرپی — راجر م. سیوری
احمد اشرف — بازار صابر
غلامرضا افخمی — احمد کریمی حکّاک
علی بنوعزیزی — فرهاد کاظمی
سیمین بهبهانی — ژیلبر لازار
هاشم پسران — سیدحسین نصر
پیتر چلکوسکی — ویلیام ل. هنوی
ریچارد ن. فرای

بنیاد مطالعات ایران که در سال ۱۳۶۰ (۱۹۸۱ م) بر طبق قوانین ایالت نیویورک تشکیل شده و به ثبت رسیده، مؤسسه‌ای است غیرانتفاعی و غیرسیاسی برای پژوهش دربارهٔ میراث فرهنگی و شناساندن جلوه‌های عالی هنر، ادب، تاریخ و تمدن ایران.
این بنیاد مشمول قوانین «معافیت مالیاتی» ایالات متحدهٔ آمریکاست.

مقالات معرف آراء نویسندگان آنهاست.

نقل مطالب «ایران نامه» با ذکر مأخذ مجازست. برای تجدید چاپ تمام یا بخشی از هریك از مقالات موافقت کتبی مجله لازم است.

نامه ها به عنوان مدیر مجله به نشانی زیر فرستاده شود:

Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.

تلفن: ۶۵۷-۱۹۹۰ (۳۰۱)

فکس: ۶۵۷-۱۹۸۳ (۳۰۱)

بهای اشتراك

در ایالات متحدهٔ امریکا، با احتساب هزینهٔ پست:
سالانه (چهار شماره) ۴۰ دلار، دانشجویی ۲۵ دلار، موسسات ۷۰ دلار
برای سایر کشورها هزینهٔ پست به‌شرح زیر افزوده می شود:
با پست عادی ۶/۸۰ دلار
با پست هوایی: کانادا ۱۲ دلار، اروپا ۲۲ دلار، آسیا و آفریقا ۲۹/۵ دلار

تک شماره ۱۲ دلار

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

Iran Nameh

Persian Journal of Iranian Studies

Special Issue on Qajar Art

On the History of Qajar Painting
Shahrokh Meskoob

Images of Power and the Power of Images
Laila S. Diba

A Short Survey of Qajar Music
Ameneh Youssefzadeh

Architectural Renovation in the Qajar Period
Reza Moghtader

E. G. Brown and the Issue of Historical Relevance
Ahmad Karimi-Hakkak

Vol. XVII, No. 3, Summer 1999

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies
Published by the Foundation for Iranian Studies

Editorial Board (Vol. XVII):
Shahrokh Meskoob
Fereydun Vahman

Book Review Editors:
Seyyed Vali Reza Nasr
Ali Gheissari

Managing Editor:
Hormoz Hekmat

Advisory Board:

Gholam Reza Afkhami
Ahmad Ashraf
Guity Azarpay
Ali Banuazizi
Simin Behbehani
Perter J. Chelkowski
Richard N. Frye
William L. Hanaway Jr.
Ahmad Karimi-Hakkak
Farhad Kazemi
Gilbert Lazard
S. H. Nasr
Hashim Pesaran
Bazar Saber
Roger M. Savory

The Foundation for Iranian Studies is a non-profit, non-political , educational and research center, dedicated to the study, promotion and dissemination of the cultural heritage of Iran.

The Foundation is classified as a Section (501) (C) (3) organization under the Internal Revenue Service Code.

The views expressed in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Journal.

All contributions and correspondence should be addressed to:
Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.

Telephone: (301)657-1990

Iran Nameh **is copyrighted** 1998
by the Foundation for Iranian Studies
Requests for permission to reprint
more than short quotations
should be addressed to the Editor

Annual subscription rates (4 issues) are: $40 for individuals, $25 for students and $70 for institutions

The price includes postage in the U.S. For foreign mailing add $6.80 for surface mail. For airmail add $12.00 for Canada, $22.00 for Europe, and $29.50 for Asia and Africa.

single issue: $12

سال هفدهم، تابستان ۱۳۷۸

فهرست

پیشگفتار:		۴۰۱
مقاله ها:		
دربارهٔ تاریخ نقّاشی قاجار	شاهرخ مسکوب	۴۰۵
تصویر قدرت و قدرت تصویر	لیلا س. دیبا	۴۲۳
نگاهی به وضع موسیقی در دورهٔ قاجار	آمنه یوسف زاده	۴۵۳
عمران و نوسازی در دوران قاجار	رضا مقتدر	۴۶۹
ادوارد براون و مسئلهٔ اعتبار تاریخی	احمد کریمی حکّاک	۴۸۹
گذری و نظری:		
نگاهی دیگر به نقّاشی قاجار	بهمن دادخواه	۵۰۳
یادداشت هایی در بارهٔ مینیاتور	شاهرخ مسکوب	۵۰۹
بزرگداشت خیّام در یونسکو	هرموز کی	۵۲۱
چهارمین کنفرانس اروپائی مطالعات ایرانی	آلن ریشار	۵۲۶
گزیده:		
تزیین در مینیاتور ایرانی	یوسف اسحاق پور	۵۳۱
کمال الملک	محمدعلی فروغی	۵۳۶
میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفّاری	یحیی ذکاء	۵۵۲
هنر قلمدان سازی در ایران	محمدتقی احسانی	۵۶۱
نقد و بررسی کتاب:		
گشتی در گوشه های شعر کهن فارسی	کامران تلطّف	۵۶۹
کتاب های تازه دربارهٔ ایران و خاور میانه	سیّد ولی رضا نصر	۵۸۱

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای نهایی جلد نهم (پنجم و ششم)

منتشر شد:

FAUNA III - FISH IV

Published by
BIBLIOTHECA PERSICA PRESS
NEW YORK

Distributed by
EISENBRAUNS, INC.
PO Box 275 Winona Lake, IN 46590
Tel: (219) 269-2011 Fax: (219) 269-6788

www.iranica.com

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

سال هفدهم، شمارهٔ ۳ تابستان ۱۳۷۸(۱۹۹۹)

پیشگفتار

از زمان زندیه و بخصوص قاجاریه، به سبب آشنائی با نقاشی اروپائی- که هم‌چنان از زمان پیشتر آغاز شده بود- صورتگران ایرانی راه و روش دیگری در پیش گرفتند. نقاشی با رنگ و روغن و روی بوم، شبیه سازی، پرداختن به طبیعت بی جان و نقش عمارت و باغ و چشم انداز به شیوهٔ فرنگی ها و در اندازه هائی بزرگ تر از حد کتاب- که جلوه گاه مینیاتور بود- پدیدار شد و تا پایان دورهٔ قاجار با سبک و سلیقه ای از آن خود ادامه یافت.

به علت های بسیار، از جمله سابقهٔ با شکوه و زیبائی دلفریب مینیاتور، فریفتگی در برابر غرب، بی اعتنائی به کار هنر، بی فرهنگی و بی گمان علت‌های دیگر، هنر قاجار سال های دراز از جانب هنر دوستان ایرانی و خارجی به بوتهٔ فراموشی سپرده شد و بسیاری از تابلوها و آثار دیگر هنر این دوره در

گوشه و کنار خانه ها، انبارها یا پستوی نگارخانه ها گرد گرفته و غریب افتاده بود. در نتیجه، آشنائی ما با یکی از اساسی ترین دستاوردهای فرهنگ و تاریخی دویست سالهٔ اخیر ایران اندک مایه و ناچیز مانده است. اما، از چند سال پیش در داخل و خارج ایران شاهد رویکرد تازه ای به هنر این عصر و بررسی ارزش‌ها و کاستی های آن هستیم. با توجه به اهمیت این دستاوردها است که این شمارهٔ *ایران نامه* نیز به هنر این دوره اختصاص یافته است.

مقالهٔ «دربارهٔ تاریخ نقاشی قاجار» همانطور که از عنوانش پیداست کلیاتی است در بارهٔ هنر نگارگری آن زمان، با اشاره ای به چند تن از نام‌آوران و دوره‌های تحول آن.

لیلا س. دیبا در مقالهٔ خود به اثبات این نظر می پردازد که فتحعلی‌شاه به قصد نمایش اقتدار خود، شکوه و جلال دربار و در نهایت امر تثبیت مشروعیتش از قدرت تصویر و نقاشی و سنگ نگاره فراوان بهره جست. به اعتقاد نویسنده این پادشاه، که خود را جانشین برحق شاهنشاهان باستانی ایران، سلطان شیعیان و "قبلهٔ عالم" می دانست، با بهره جویی از این ابزار تصویری و نمایشی نه تنها پایه های سلطنت خویش را تحکیم کرد بلکه نخستین گام را برای بازسازی هویّت ملی ایرانیان برداشت. بهره جوئی از نقاشی (مینیاتور) و کتاب برای هدف های سیاسی سنتی بود که از شاهان و شاهزادگان تیموری آغاز شد و سپس پادشاهان صفوی چون شاه اسماعیل و شاه طهماسب و بعدها بخصوص فتحعلی شاه از ادامه دهندگان آن بودند.

آمنه یوسف زاده به سرگذشت موسیقی ایران در دورهٔ فرمان‌روائی شاهان قاجار می پردازد. وی معتقد است که موسیقی یکی از عناصر زندگی روزانهٔ دربار این دوره از تاریخ ایران بود. از آنجا که به سبب باورهای مذهبی موسیقی در زندگی مردم جایگاه شایسته ای نداشت و خوانندگان و نوازندگان «عملهٔ طرب» شناخته می شدند، تنها درباریان مشوق اصلی موسیقی دانان و نگهدار موسیقی کلاسیک بودند. شیوهٔ آموزش موسیقی به مردان و زنان، تنظیم نظام "ادواری" موسیقی به نظام "دستگاهی" و تدوین ردیف ها که تا امروز پابرجاست و نیز اشاره ای به نقش یهودیان در حفظ و انتقال موسیقی از دیگر نکات عمدهٔ این مقاله است و همچنین اثر تعزیه و تصنیف در گسترش موسیقی و نگاهی گذرا به موسیقی در سال های پس از انقلاب.

مقالهٔ غلامرضا مقتدر، «عمران و آبادی در دوران قاجار» معطوف به شهرسازی و معماری آن زمان است. به اعتقاد نویسنده، وقتی آقا محمدخان تهران

را به پایتختی برگزید تهران شهرکی بود با جمعیتی اندک شمار و بی بهره از امکاناتی که مرکز کشور باید می داشت. وقتی جانشین وی باباخان به پادشاهی رسید و از شیراز به تهران آمد، با توجه به مرکزیت سیاسی، اقتصادی و اداری شهر و افزایش جمعیت ساکنان کار نوسازی و گسترش پایتخت آغاز شد و کمابیش تا آخرهای سلطنت وی و هم چنین در دوران دراز فرمانروائی ناصرالدین شاه در تهران، قزوین، کاشان و چند جای دیگر ادامه یافت. نویسنده بر این نکته نیز تأکید می کند که چگونه ساختن کاخ ها، مسجدها، بازارها و احداث باغ ها خیابان ها و گذرگاه های تازه به تهران و چند شهر دیگر نقشه و چهره تازه‌ای بخشید.

مقالهٔ احمد کریمی حکّاک، «ادوارد براون و مسئلهٔ اعتبار تاریخی»، به مناسبت تجدید چاپ «تاریخ ادبیات ایران» اثر معروف ادوارد براون نوشته شده است. دراین مقاله نویسنده استنباط اروپائیان از تاریخ درآخرهای قرن نوزدهم و روش تاریخ نگاری آنان را بررسی می کند. او با استناد به منابع گوناگون به اثبات این نظر می‌پردازد که براون در روایت خود از سیر تحول و تکامل ادبیات ایران تحت تأثیر ذهنیت و دریافت فرهنگ خود و نگاه از بیرون، به منظری دست یافته که الزاماً همیشه در دیدگاه فارسی زبانان قرار نمی گیرد. نویسنده در پایان نوشتهٔ خود نتیجه می‌گیرد که «تاریخ ادبیات ایران» هنوز میداندار ادبیات کلاسیک فرهنگ فارسی زبان است».

دربخش «گذری و نظری»» نوشتهٔ بهمن دادخواه هم چنان که از عنوانش برمی‌آید «نگاهی دیگر به نقاشی قاجار» است. نویسنده بر پایهٔ شناختی که از هنر این دوره دارد در ضمن ترسیم تاریخچه ای از این هنر به بررسی و نقد آن از نظر فنی می پردازد. به خلاف این نوشته، «یادداشت هایی در بارهٔ مینیاتور» از شاهرخ مسکوب، نگاهی است از دوستدار این هنر ـاما بی خبر از چگونگی ساخت و پرداخت آن. در همین بخش دو گزارش از دو رویداد مهم فرهنگی اخیر در پاریس آمده است. هرموز کی در گزارشی دربارهٔ «بزرگداشت عمرخیام در یونسکو» به بررسی اجمالی نوشته های ارائه شده در این بزرگداشت پرداخته و زندگی و آثار شاعر را، ضمن شرح نقد آراء برخی از شرکت کنندگان، به اجمال بررسیده است. الن ریشار نیز در گزارش فشردهٔ خود دربارهٔ «چهارمین کنفرانس اروپائی مطالعات ایرانی» به برخی از سرشناس ترین محققان حاضر در این کنفرانس و موضوع های متعددی که مورد بررسی و بحث آنان قرار گرفت اشاره می کند.

«تزیین در مینیاتور ایرانی» شامل چند صفحه ای از ترجمهٔ کتاب یوسف اسحاق پور است که هنوز به فارسی منتشرنشده و با اجازهٔ نویسنده و ناشر در «بخش گزیده» این شماره درج شده. گزیدهٔ دیگر نامهٔ محمدعلی فروغی است در بارهٔ کمال‌الملک، برگرفته از ***یادداشت های دکتر قاسم غنی***. در این نامه یاد و خاطرهٔ رجل نامدار عصر پهلوی دربارهٔ منش، خصوصیات اخلاقی و گوشه هایی از زندگی بزرگ ترین نقّاش پایان دوران قاجار بازگو شده است. شرح حال «میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفاری» نامی ترین نقاش دورهٔ قاجار به قلم یحیی ذکاء برگرفته ازمجلهٔ **هنر و مردم** (۱۳۴۲) گزیده دیگر است. آخرین گزیده از کتاب محمد تقی احسانی، ***جلدها و قلمدان های ایرانی***، است در بارهٔ هنر قلمدان‌سازی در ایران که به ویژه در دورهٔ قاجار رواج تمام داشت و نقاشان و نگارگران این هنر خود را بر جلد قلمدان های ممتاز می آزمودند.

ش. م.

ایران نامه

سال هفدهم، تابستان ۱۳۷۸

فهرست

پیشگفتار:		۴۰۱
مقاله ها:		
دربارهٔ تاریخ نقّاشی قاجار	شاهرخ مسکوب	۴۰۵
تصویر قدرت و قدرت تصویر	لیلا س. دیبا	۴۲۳
نگاهی به وضع موسیقی در دورهٔ قاجار	آمنه یوسف زاده	۴۵۳
عمران و نوسازی در دوران قاجار	رضا مقتدر	۴۶۹
ادوارد براون و مسئلهٔ اعتبار تاریخی	احمد کریمی حکّاک	۴۸۹
گذری و نظری:		
نگاهی دیگر به نقّاشی قاجار	بهمن دادخواه	۵۰۳
یادداشت هایی در بارهٔ مینیاتور	شاهرخ مسکوب	۵۰۹
بزرگداشت خیّام در یونسکو	هرموز کی	۵۲۱
چهارمین کنفرانس اروپائی مطالعات ایرانی	آلن ریشار	۵۲۶
گزیده:		
تزیین در مینیاتور ایرانی	یوسف اسحاق پور	۵۳۱
کمال الملک	محمدعلی فروغی	۵۳۶
میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفّاری	یحیی ذکاء	۵۵۲
هنر قلمدان سازی در ایران	محمدتقی احسانی	۵۶۱
نقد و بررسی کتاب:		
کشتی در گوشه های شعر کهن فارسی	کامران تلطف	۵۶۹
کتاب های تازه دربارهٔ ایران و خاور میانه	سیّد ولی رضا نصر	۵۸۱

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای نهایی جلد نهم (پنجم و ششم)

منتشر شد:

FAUNA III - FISH IV

Published by
BIBLIOTHECA PERSICA PRESS
NEW YORK

Distributed by
EISENBRAUNS, INC.
PO Box 275 Winona Lake, IN 46590
Tel: (219) 269-2011 Fax: (219) 269-6788

www.iranica.com

شاهرخ مسکوب

دربارهٔ تاریخ نقاشی قاجار*

سابقهٔ نقاشی قاجار به دوره های پیشتر یعنی به آخرهای صفویه و مخصوصاً دوران زندیه می رسد. در دورهٔ سلسلهٔ صفوی و در زمان شاه عباس اول (قرن ۱۶-۱۷ میلادی) رابطهٔ ایران با اروپا توسعهٔ زیادی می یابد. در داخل، ایران از یک دورهٔ ثبات طولانی، حکومت مرکزی با قدرت و رونق اقتصادی برخوردار است. شاه عباس در شمال شرقی دشمنی اُزبک ها را از بین برده و آنها را سرکوب کرده بود. در مغرب ایران هم با ترکان عثمانی به نوعی صلح مسلّح رسیده بود که خیال او را از مرزهای غربی کشور آسوده می داشت.

مجموعهٔ این عوامل به دستگاه دولت وقت اجازه می داد که تمام کوشش خود را صرف آبادانی، ساختن کشور و رونق اقتصادی کند. امپراطوری عثمانی در مشرق با ایران و در مغرب با جمهوری ونیز و کشورهای اروپائی برخورد و کشمکش های طولانی داشت.

درنتیجه هم به علت های اقتصادی و هم به علت های نظامی (درمقابله با امپراطوری عثمانی) ایران و کشورهای اروپائی علاقمند به توسعهٔ روابط با یکدیگر بودند. مخصوصاً باید یادآوری کرد که درآن موقع کشورهائی مثل هلند، پرتقال، انگلستان و . . . به دلایل اقتصادی و فرهنگی شروع به خروج از اروپا، توجه به مشرق و دست اندازی به کشورهای آسیائی کرده بودند.

---

* این مقاله سال ها پیش (ژوئن ۱۹۸۱) نوشته شد و اکنون برای نخستین چاپ به *ایران نامه* سپرده می‌شود. یادداشت های پیوست، ملاحظات تکمیلی و امروزی نویسنده است در بارهٔ نقاشی همین دوره.

درقرن ۱۷ روابط ایران با اروپا به حدی رسید که تا آن زمان بکلی برای دوطرف بی سابقه بود. این روابط متنوع، همه جانبه و از جمله هنری و فرهنگی هم بود.

درکنار نقاشی سنتی ایران یعنی مینیاتور که در حال شکفتگی و کمال بود، نقاشی دیواری (دیوارنگاره) هم به دربار راه یافت. زندگی پُرشکوه و با تجمل درباری خواستار تزیین قصرهای گوناگونی بود که در اصفهان و قزوین و شهرهای دیگر ساخته می شد. مینیاتور بیشتر در خدمت تزیین کتاب بود و با خصوصیاتی که داشت به کار آراستن کاخ ها نمی آمد. برای این منظور نقاشی اروپائی سرمشق و نمونه خوبی بود. کاخ چهل ستون تحت تأثیر نقاشی اروپا (رنسانس متأخر) و اکثراً بدست نقاشان همان سرزمین نقاشی شد. صحنه ها، مجالسِ پذیرائی و بزم شاهانه، ورود سفیران، جنگ، رقص و باده گساری و جز اینها بود.

گذشته از کاخ های شاهی مثل عالی قاپو، هشت بهشت و غیره و خانه های بزرگان و اشراف که دیوار ها و سقف آنها با تصویر یا نقش پرندگان و گل و بته تزیین می شد، درهمین دوره کلیساهای جلفا، شهر کوچک ارمنی نشین در کنار پایتخت (اصفهان) هم بوسیلهٔ نقاشان مسیحی تصویر می شد. طبعاً در اینجا نقش ها معمولاً نمودار صحنه های زندگی مسیح و داستان ها و وقایع کتاب مقدس بود.

در این دوره نقاشان هلندی در اصفهان مدرسهٔ نقاشی دائر کرده بودند و هنر خود و شگردهای آنرا به شاگردان ایرانی می آموختند. از طرف دیگر می دانیم که محمد زمان نامی در دوران پادشاهی شاه عباس دوم با تقلید از نقاشان ایتالیائی آثار بدیع و ارزشمندی به وجود آورد.

نقاشی این دوره به نوعی تعادل در پیوند میان نقاشی سنتی ایران و نقاشی اروپائی می رسد. استنباط نقاش ایرانی از "فرم" و دید او از عالم خارج با شیوه های تجسمی اروپائی جور می شود. ولی در هرحال ورود شیوهٔ اروپائی و تأثیر آن به اندازه ای است که علی قلی بیک از اهالی ارومیه و معروف ترین نقاش دورهٔ بعد (دورهٔ نادرشاه)، معروف به "فرنگی" است. ظاهراً از آثار او چیزی باقی نمانده، شاید برای اینکه در زمانی بسیار پرآشوب زندگی می کرد، ولی خودِ شهرت او با معنی و نشان دهنده تصوّری است که از هنر او داشتند.

پس از یک دورهٔ نسبتاً طولانی پریشانی سیاسی، نظامی و اجتماعی (اواخر صفویه، دورهٔ افغان ها و افشاریه) در نیمهٔ دوم قرن ۱۸ دستکم برای سی

سال در قسمت های بزرگی از ایران ثبات، امنیت و آسایشی پدید می آید: منظور حکومت کریم‌خان(۱۱۶۴/۱۱۸۹هـ) زند وتشویق او از هنرمندان و صنعت‌کاران و ارباب حرفه هاست.

در زمان او ادبیات، معماری و نقاشی تحول و رونق زیادی پیدا کرد، مخصوصاً در شهر شیراز پایتخت زندیه. در این زمان هنر تصویری به غیر از کشیدن تابلو، عبارت بود از نقاشی روی شیشه، قابِ آیینه، گل و بته روی قلمدان، کاشی و میناکاری و تذهیب.

از میان بزرگ ترین نقاشان این عصر می توان میرزا بابا و محمد صادق را نام برد که آثار آنها بیشتر مربوط به اواخر زندیه و اوائل قاجاریه است. درمیان آثار بازمانده از میرزا بابا باید از تابلو «هرمزدچهارم» تصویر خیالی پادشاه ساسانی (پیش از اسلام) نام برد. شاه برخلاف شاهان و شاهزادگان زمان نه برزمین بلکه بر صندلی بزرگ و تخت مانندی نشسته با چکمه و تاجی بکلی متفاوت از تاج پادشاهان زمانِ نقاش ولی با لباس عصر نقاش، با کمربند و ترکش و شمشیر مرصّع و گردن بند و حمایل جواهر نشان. دو تن از ندیمان درباری پشت سر شاه ایستاده اند و گل بدست دارند. کلاه یکی به شکل تاج و شبیه مال پادشاه است و دیگری دستار به سر دارد. از همین میرزا بابا یک تابلو "طبیعت‌بی‌جان" درموزهٔ نگارستان‌تهران وجود دارد که از نظر قرنیه سازی، دیدِ قراردادی (formel) ازطبیعت، رنگ‌ها و کار بُرد گل و بته های تزیینی از نمونه‌های مُعرّف نقاشی آن زمان و آغاز قاجاریه است که بعداً دربارهٔ آن صحبت خواهیم کرد. تصویر شاهزادهٔ زند ـنقاش ناشناختهـ از نظر چهره پردازی، رنگ های چشم نواز و تزیینی (طیف های مختلف قرمز به اضافهٔ سبز زنگاری) لباس، قبا و شال و دشنه نمونه جالب و تمام عیار نقاشی آخر زندیه و دارای تاریخ ۱۲۰۸ هجری (۴-۱۷۹۳) است.

درپایان قرن ۱۸ و آغاز قرن ۱۹ بار دیگر ایران دوره ای پرآشوب را می‌گذراند. سلسله زند سقوط می کند و سلسله قاجار جای آنرا می گیرد. سال های اول سلسلهٔ جدید و پادشاهی مؤسس آن، آغامحمدخان تمام به جنگ و لشکرکشی، سرکوبی مخالفان و ایجاد وحدت کشور می گذرد. از این گذشته ظاهراً مؤسس سلسله برای امور هنری اشتیاق و ذوقی درخور نمی داشت.

نقاشی و زندگی هنری دربار قاجار درحقیقت از دومین پادشاه این خاندان شروع می شود: فتحعلی شاه بیش از سی و پنج سال سلطنت کرد (۱۲۱۳-۱۲۴۹) به جز زمان جنگ های ایران و روس، کشور نسبتاً آرام و بی

تلاطم بود. فتحعلی شاه شخصاً بسیار دوستدار تجمل و شکوه بود. خود را، به تقلید از پادشاهان ایران باستان، شاهنشاه می نامید و به عظمت و طمطراق آنها تظاهر می‌کرد. ظاهراً به تقلید از طاق بستان کرمانشاه و صحنه شکار خسرو پرویز، گفته بود تا نقش شکار او را در چشمه علی (نزدیک تهران)، استان فارس و جاهای دیگر بر سنگ بنگارند. هم چنین سنگ نگارهٔ (bas- relief) دیگری او را با تاج و بر تخت و درباریان را با لباس و در حالت رسمی درکنار، ایستاده نشان می دهد. او به ساختن مسجد، کاشیکاری، حجاری و امور ساختمانی دیگر علاقمند بود و مسجدهای بزرگ و ازنظر معماری با ارزشی در زمان او ساخته شد که مسجد شاه تهران یکی از آنهاست.

درمیان مهم ترین کارهای فتحعلی شاه باید از باغ، نقاشی های دیواری و بنای قصر قاجار، که بر سر راه تهران به قلهک قرار داشت، نام برد. این مجموعه که در زمان خود تحسین همهٔ بازدید کنندگان را برمی انگیخت متأسفانه بر اثر بی اعتنایی ناصرالدین شاه متروک و سپس ویران شد.

درزمان فتحعلی شاه، مثل دوران صفوی، نقاشی دیواری درقصرها وخانه های اعیان شهرهای بزرگ مجدداً رواجی گرفت، قصر گلستان، تخت مرمر، باغ نگارستان تهران یا مقر ولیعهد در تبریز از این نمونه ها بود. فتحعلی شاه پسران متعدد داشت و آنها را به حکومت بیشتر ایالات و شهرهای مهم گماشته بود. این شاهزاده ها هم به تقلید از پادشاه و دربار به امور هنری علاقه و دلبستگی نشان می دادند و بر سر جلب هنرمندان و از جمله نقاشان به مقر دولتی و اشرافی خود، با یکدیگر رقابت می کردند. در نتیجه در این عهد نسبت به گذشته، کار و بار اهل این حرفه رونقی پیدا کرده بود.

* * *

نقاشی دورهٔ قاجار را که از اول قرن ۱۹ شروع می شود و تا اوائل قرن بیستم ادامه می یابد، می توان به دو دورهٔ کلی تقسیم کرد. از آغاز تا اواخر سلطنت ناصرالدین شاه یعنی تا سال های ۱۸۹۰. در زیر کلیاتی در بارهٔ نقاشی دورهٔ اول و بزرگ ترین نمایندگان آن آورده می شود و سپس به دورهٔ بعد می پردازیم:

نقاشی کلاسیک دورهٔ قاجار درباری است. شاید این نخستین نکته ای باشد که در این نقاشی جلب توجه می کند. "بازار" هنر به معنای اخیر وجود ندارد. برخلاف دورهٔ فئودالی اروپا، روحانیت و سازمان های روحانی در ایران مشوق و پرورنده هنر نبودند چون دین اسلام به هنر نقاشی نظر خوشی ندارد. به این ترتیب تنها "خریداری" هنر نقاشی دربار و اشراف دولتی بودند که از هنرمندان،

نقاشان، شاعران، موسیقی دانان و . . . نگهداری کرده وسیله کارشان را فراهم و زندگیشان را تأمین می کردند و در عوض نقاش هم برای آنها کار می کرد.

درچنین شرایطی نقاش با زندگی روزمرهٔ مردم عادی تماس چندانی ندارد، هرچند خود ازمیان آنها برخاسته باشد. همین شرایط کمابیش "موضوع" نقاشی را معین می کند. وقتی مشتری نقاشی دربار باشد و نقاش برای دربار کارکند، باید چیزهائی را بکشد که خوشایند یا مورد علاقهٔ دربار است. به همین سبب موضوع تابلوها، تک چهرهٔ شاه و شاهزادگان و بزرگان دولتی است. رقاص و نوازنده که مایه سرگرمی درباریان بودند و در یک کلمه مجالس بزم از موضوع های دیگر تابلوهاست. ساختمان های اعیانی، باغ ها، قصرهای سلطنتی توجه نقاش را برمی انگیزد، یا مثلاً صحنه های شکار، بازی چوگان و غیره. . . از میان حیوانات بیشتر آنهائی نقاشی شده اند که با زندگی درباریان و بزرگان مناسبتی دارند مثل اسب، آهو، تازی و شیر در صحنه های شکار، یا پرندگان تجمّلی مثل طوطی. گل، جام، شراب، میوه که در زندگی این خریداران هنر وجود داشت در نقاشی ها هم جائی دارد. تار و دایره، ظروف مرصع و منقوش، کاسه و تنگ و گلدان نیز از این قبیلند. گاه و بیگاه صحنه هائی از تاریخ یا قصه های مذهبی هم نقاشی شده است.

تمام اینها که گفته شد مشخص کنندهٔ گذران قراردادی، محدود و با تجمل و در عین حال سطحی درباری است که با مسائل و امور معینی از زندگی سر و کار دارد و از سایر جنبه های متنوع، متحرک و گوناگون آن بی خبر است و هرگاه از رزم، مملکت داری و سیاست فارغ شود تنها می تواند به امر"لذت"، به بزم بپردازد. نقاشی این دوره هم دارای چنین خصوصیاتی است. یعنی کارها معمولاً از نظر محتوای فکری و حسی سطحی است، چشم نواز است و فقط برای تماشا، برای خوشامد بصری خلق شده است. نقاش اهل درد نیست و با تصویرهائی که ناشی از اندیشه و حسّی عمیق باشد، با دید سودائی و دردمند نقاش، روبرو نیستیم، فقط می توان نوعی لذت بصری از آنها بدست آورد. ظاهراً نقاش هم بیشتر از این ادعائی ندارد. او طبق قواعد معین و شناخته شده ای نقاشی می کند و هنرش به مناسبت شرایطی که آنرا به وجود آورده و می‌پرورد (شرایط دربار) معمولاً محدود و شاید بشود گفت تهیدست است.

با توجه به این خصوصیات کار نقاشان این دوره اکثراً شخصی نیست، قراردادی است. این طور نیست که هر چهره ای یا چیزی حالتی از آنِ خود داشته باشد، حالتی که آن را، به هر مناسبت و به هر علت، از صورت ها و

چیزهای دیگر متمایز کند. برعکس همانطور که گفته شد قواعد "زیبائی شناسی" قراردادی است و طبق "قراری" ننوشته اما پذیرفته شده تقریباً همهٔ چشم ها بادامی و کشیده، ابروها پیوسته و پرپشت، صورت ها گرد و سرخ و سفید و معمولاً "سه چهارم"، لباس ها همه فاخر و بدون کهنگی و پارگی است. صورت بچه ها هم با حالت بزرگ ها ترسیم می شود و صورت بزرگ ها اکثراً جدّی و بی تفاوت است. خنده، گریه و یا هیجان در این آثار دیده نمی شود. قرارداد تا حدی است که عاشق و معشوق در بوس و کنار هم کلاه بوقی ترک دار و نیمتاج جواهر نشانِ مرتب را از سر بر نمی دارند. و تار از دست عاشق پائین گذاشته نمی شود. فقط از دست معشوق که زیر چانهٔ عاشق است می فهمیم که موضوع از چه قرار است و الّا نشان دیگری برای بی تابی عاشق و معشوق در تابلو وجود ندارد.

درچارچوب محدود آداب (اتیکت) و آیین های درباری و در مجموعهٔ تشریفاتی که تصویر کننده و تصویر شونده درآن بسر می برند، شخصیت های تابلوها همه ایستادن، نشستن، سواری (براسب و در شکار) و در یک کلام حرکت و سکونی "بقاعده" دارند. معمولاً با وقار و رسمی! این حالت حتی در حرکات رقاص ها هم حفظ شده. مثلاً زنی که روی خنجر با یکدست بالانس زده طوری مؤدبانه نگاه می کند که انگار پیشخدمت دربار دارد نقل و نبات تعارف می کند. نگاه مادری که بچه اش را شیر می دهد و شاهزاده ای که دارد اژدهائی را می‌کشد کمابیش یکسانند. شخصیت های پرده ها در چهارچوب قواعد محدود هنر نقاشی، با آن صورت های یکسان، با وقارِ ساختگی و نگاه های محو، اکثراً تنها و خسته به نظر می آیند. شاید این احساسی باشد که بیشتر این تابلوها در بیننده القاء می‌کنند. در زندگی یکنواخت، بیهوده و بی رمق اشرافیت قرن ۱۹ ایران شاید اصیل ترین حالتی که نقاش و درباریان و دولتیان آن زمان حس می‌کردند همین ملال مدام و تنهائی بود. این حال (احتمالاً بدون اینکه در نشان دادن آن قصدی وجود داشته باشد) از کارهای ارزشمند آن دوره تراوش می کند.

* * *

دربارهٔ فن (تکنیک) نقاشی این دوره نیز می توان نکات زیر را مطرح ساخت. تابلوهای این عصر معمولاً رنگ و روغن است. درنقاشی سنتی و کلاسیک ایران (مینیاتور) با رنگ و روغن کار نمی شد. این نوع رنگ را ما از نقاشی اروپائی گرفته ایم چون مواد رنگی که سابقاً در مینیاتور بکار می رفت برای ابعاد کوچک و روی کاغذ مناسب بود نه نقاشی دیواری با ابعاد بزرگ. رنگ ها طبیعی بود نه

فرآوردهٔ شیمیائی یعنی آنرا از مواد طبیعی می ساختند. آشنائی با کیفیات رنگ به مناسبت آشنائی با هنرها و صنایع مختلف و مهم تر از همه قالی بافی از قدیم در میان صنعتگران و هنرمندان ایران وجود داشت. رنگ ها همانطور که یادآوری شد معمولاً طیف ها و زمینه های قرمز و مخصوصاً قرمز ارغوانی و اُخرا، سیاه، سبزهای زنگاری و زمرّدی و ترکیب های بینابین، مخلوط قرمز و قهوه ای و یشمی و غفائی و بطور کلی رنگ های شیرین زنده و شاداب هستند که برای چشم خوش آیند و لذت بخشند. از رنگ های تلخ مرده و خفه و ملال آور مثلاً کبود چرک یا خاکستری کِدر کمتر نشانی می توان یافت.

در هنر ایران از قدیم قرنیه سازی وجود داشت، درمعماری، در نقوش ظرف ها و مخصوصاً در قالی بافی آنرا بخوبی می بینیم. درکمپوزیسیون تابلوهای دورهٔ قاجار هم قرنیه سازی به شدت مراعات می شود و از اصول آن است. برای توجه بیشتر باید به خود تابلوها مراجعه کرد. در تابلوِ دختری که روی دشنه بالانس زده حتی موها از دو طرف صورت و گردن، بطور قرنیه به پائین ریخته اند. در تابلوئی شاهزاده ای به متکا تکیه داده و نشسته است. ندیمی پشت محجر پائین تر از کف اطاق ایستاده سر هردو شخصیتِ تابلو محاذی یکدیگر است ولی فاصله کمر ندیم تا کف اطاق با میوه پر شده و فضای خالی میان صورت آن دو هم با منگولهٔ پرده. با این قرنیه سازی در فضای تابلو هماهنگی و توازن کاملی برقرار شده است. شبیه همین است تابلو دیگری از فرش زیر پا تا دو طرف متّکائی که برآن نشسته و نقش آن توأم با منظرهٔ پشتِ سر: در هر طرف یک ستون، یک درخت و یک رشته کوهِ برابر. طرح هندسی محجر پشت، نقش های آستین های دست راست و چپ، سردوشی ها، ترصیع شمشیر و کمربند همه با هم قرینه اند. گل کمر و ملیلهٔ نیم تنهٔ شاه تابلو را عمودی از وسط به دو نیم کرده. حتی درخت طرفی که سر تصویر به آن متمایل شده، کمی کوتاه تر و تُنک تر کشیده شده که توازن دو سوی پرده کاملاً محفوظ بماند. شبیه این تقارن شدید را در تابلوهای دیگر هم می بینیم. بهرحال این قرنیه سازی دقیق در ترکیب بندی (کمپوزیسیون) تقریباً همهٔ تابلوهای استادان دورهٔ قاجار دیده می شود.

از جملهٔ نوآوری ها نقاشی این دوره پیدایش دورنماسازی (پرسپکتیو) است که پیش از آن در نقاشی کلاسیک ایران (مینیاتور) وجود نداشت و نتیجهٔ تأثیر نقاشی اروپائی است در هنر تجسّمی این دوره. اگر در زمینهٔ پرده ای، دورنمائی وجود داشته باشد معمولاً دارای پرسپکتیو است. گذشته از این، منظره ها تقلید

از مناظر قرن ۱۶ و ۱۷ نقاشی اروپاست. طبیعتی که نقاش تصویر می کند، از دید نقاشان اروپائی است، نه از دیدِ خود او و نه طبیعتی که خود درآن بسر می برد و آنرا می شناسد. البته این، امری عمومی نیست. مثلاً باغ هائی که بعضی از استادان بزرگ این عصر مثل محمود خان صبا یا کمال الملک (محمدغفاری) (پیش از سفر فرنگ) تصویر کرده اند به گمان ما نمونه هائی از صورت خیالی (image) باغ هستند دراندیشه و فرهنگ ایران؛ جوهر و چکیدهٔ تصوری که ازباغ در خاطرهٔ فرهنگی ما وجود داشت.

تأثیر نقاشی اروپائی، بزرگ شدن ابعاد تصویرها و پرده ها و انتقال آنها به دیوار کاخ ها اثر مهم دیگری نیز داشت. می دانیم که در دوره های پیشتر نقاشی ما وابسته به ادبیات بود و زندگی مستقلی نداشت مثل موسیقی کلاسیک که طفیل شعر بود. به علت ممنوعیت های مذهبی هنر تجسمی، در دورهٔ اسلامی به طرف تذهیب، جلد سازی، خطاطی، مصور کردن کتاب سوق داده شد. نقش اصلی مینیاتورها مصور کردن داستان ها و افسانه های ادبیات؛ شاهنامه، خمسهٔ نظامی، کلیله و دمنه و غیره بود. دراین دوره نقاشی و پرده سازی از طفیل ادبیات خارج، و برای خود هنری مستقل شد. این نقاشی تا اندازه ای از موضوع و تا حد بیشتری از تکنیک و "فرم" مینیاتور جدا شد. اما نه کاملاً. نقاش هنوز در ترسیم خط ها، در کشیدن گل و بته، طرح روی لباس و خلاصه پرداختن به ریزه کاری، در "قلم گیری" و ظرافت، دست مینیاتوریست است. با همان دقت و ظرافت و با همان نازک بینی کار می کند و گاه در این مرحله به حد کمال می رسد.

دراینجا هنر جدید پیوند با هنر تصویری قدیم را نمی برد زیرا این نقاشی هنوز نه در بینش به کمال رسیده است و نه در تکنیک. بنابراین بی اطلاعی و گسستن با سنت قطعاً موجب می شد که نقاشی پایگاه فرهنگی و تاریخی خود را از دست داده به صورت هنر بی ریشه و پا درهوائی درآید که نه ایرانی باشد و نه اروپائی. از برکت پیوند با سنت این پریشانی هنری اتفاق نیفتاد و نقاشی قاجار در حالی که اسلوب های فرنگی را اخذ کرد خصلت ایرانی خود راهم از دست نداد.

همانطور که گفته شد نقاشی و هنر تصویری دراین دوره درباری است و درنتیجه در مواردی با هنرهای درباری دیگر آمیخته می شود یا هنرمند نقاش درعین حال شاعر یا نویسندهٔ دربار هم هست.

ابوالحسن غفاری یکی از این هنرمندان و متعلق به دوران زندیه و طلیعهٔ قاجاریه است. او در تابلوهایش ابوالحسن الغفّاری المستوفی امضا می کرد. از

خانوادهٔ هنر پرور غفاری است که در قرن های ۱۸ و ۱۹ چندین تن از بزرگ‌ترین نقاشان ایرانی و از جمله صنیع الملک و کمال الملک از آن برخاستند. ابوالحسن غفاری پسر میرزا معزالدین محمد حکمران کاشان و نطنز در عهد کریم خان است که گذشته از نقاشی، مستوفی دربار و نویسندهٔ کتاب "گلشن مراد" (به نام علی مرادخان زند) یکی از مهم ترین منابع تاریخ قرن ۱۲ هجری ایران است. از جملهٔ کارهای باقی ماندهٔ او اینهاست: دو تصویر از پدرش، تصویر قاضی عبدالمطلب، تصویرجدش قاضی احمد، تصویر کریم خان زند، تصویر جهانشاه قراقوینلو و تصویر خیالی شاه صفی پادشاه صفوی.

هنرمند دیگر میرزا بابا الحسینی الاصفهانی از استادان دورهٔ فتحعلی‌شاه بود و در زمان محمد شاه، نوهٔ فتحعلی شاه نقاشباشی دربار شد. از تابلوهای او تعدادی در موزهٔ ایران باستان و کاخ گلستان باقی است و تصویری که از محمد شاه کشیده درکتابخانه ملی ملک است. او بیشتر آبرنگ و رنگ و روغن کار می‌کرد و گل و بوته ساز و شبیه‌ساز (portraitiste) بود.

یکی دیگر از بزرگ ترین نقّاشان دوران محمد شاه و اوائل ناصرالدین شاه ابوالحسن غفاری، نقاشباشی (بعدها صنیع الملک) است. او برای تکمیل فنّ نقاشی و مطالعهٔ آثار هنرمندان غرب سفری چهار ساله به ایتالیا کرد و در سی و پنج سالگی به ایران برگشت. نخستین مدرسه صنایع مستظرفه ایران را در سال ۹-۱۸۵۸ او تأسیس کرد. تصویر مجالس کتاب هزارو یکشب (نسخه خطی کتابخانهٔ سلطنتی) صف سلام *تالارنظامیه*- ناصرالدین شاه (درجوانی)، خورشید خانم (دخترعموی نقاش) و تصویر فرخ خان امین الدوله از آثار بازماندهٔ اوست.

دورهٔ دوم نقاشی قاجار مقارن با سلطنت ناصرالدین شاه و بعد از آنست. در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم تماس ایران به اروپا روز بروز بیشتر و گسترده تر می شود. از طرف دیگر به علت سیاست استعماری دولت های مغرب زمین و مخصوصاً روس و انگلیس، ایران در گردونهٔ تاریخ جهان می افتد و سرنوشت آن با سیاست کشورهای دیگر آمیخته می شود. مجموعهٔ این عوامل به اضافهٔ تحولات داخلی، دگرگونی های اجتماعی بزرگ و عمیقی ایجاد می کند که در انقلاب مشروطیت آثار آن بشکل انفجار آمیزی آشکار می گردد. توسعهٔ صنعت چاپ- تأسیس دارالفنون (آموزش به شیوهٔ تازه)، ایجاد ارتش مدرن، پیدایش روزنامه، گسترش افکار دموکراتیک، تماس با فرهنگ غرب و ترجمه ادبیات و علوم اروپائی، تحول در نثر و نظم فارسی، پیدایش عکاسی که خود بیش از نقّاشی نشانگر زندگی روزانهٔ مردم آن زمان بود و به ویژه اثر این صنعت در هنر نقاشی، همه کمابیش

مربوط به همین دوره و مقارن است با پادشاهی طولانی (۵۰ سال) ناصرالدین شاه.

درچنین شرایطی نقاشی رسمی و کلاسیک نیازهای فرهنگی و هنری زمان را برآورده نمی کرد. روز به روز محدویت هنر درباری آشکار تر و محسوس تر می‌شد. همانطور که در زمینهٔ سیاست و اجتماع روش های قبلی در تنگنا قرار گرفته بود، هنر هم باید راهی پیدا می کرد وخود را نجات می داد وگرنه در پستوئی که درآن گیر افتاده بود خفه می شد. از طرف دیگر اجتماع ایران هنوز چنان تحولی پیدا نکرده بود که هنر، مستقیماً مخاطبان و خریداران خود را پیدا کند. هنوز ساخت اجتماع ایران دست نخورده باقی مانده و بطور عمده هم چنان دربار و محافل اشرافی خواستار هنر و پشتیبان هنرمندان هستند. این است که در ضمن تحول، هنر تصویری رویهم رفته مثل گذشته وابسته به دربار باقی می‌ماند منتها کمابیش هم توجهی به زندگی اجتماعی درآن راه می یابد و هم جستجوی شیوهٔ بیان رساتری آغاز می شود.

دوران پنجاه ساله سلطنت ناصرالدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ هجری) نسبتاً دوران امن و آرامی بود و امکان پرداختن به امور هنری و تجمل ذوقی برای درباریان، شاهزادگان و اشراف و ثروتمندان تاحدی وجود داشت. خود شاه هم از ذوق بی بهره نبود یا لااقل به داشتن آن و علاقه به هنر تظاهر می کرد. چند طرح و سفرنامه از او باقی مانده است. تحول اجتماع ایران در رابطه با غرب، آرامش نسبی امّا طولانی و هنردوستی شاه و به تقلید از او تظاهر درباریان و اشراف به هنر دوستی، مجموعهٔ این عوامل سبب شد که هنر و صنایع ظریف رونق پیدا کند. معماری، حجاری، نقاشی، تذهیب، خوش نویسی، کاشی کاری، گچ بری، خاتم سازی، زرگری و میناکاری جائی تازه گرفت.

دراین زمان صنعت‌چاپ که پیشتر وارد ایران شده بود، رواج می‌یافت و همراه با آن lithographie و تکثیر تصویرها وطرح‌ها به تعداد زیاد امکان‌پذیرمی‌شد. راه اروپا باز شده بود و دربار و اعیان و اشراف ایران به پیروی از سرمشق های اروپائی خود به سائقه خودنمائی و چشم و هم چشمی به نقاشی علاقه نشان می دادند، به نوعی تجمل هنری احتیاج پیدا کرده بودند که نتیجهٔ عملی آن رونق کار تصویرگران بود. در چنین محیط فرهنگی و اجتماعی و با رقابت شاهزادگان و طبقات ممتاز شهرهائی چون تهران، اصفهان، تبریز یا شیراز در جلب هنرمندان، طبعاً گل و بوته سازی، نقش پرندگان روی قلمدان، قاب آئینه و جلد *قرآن* و کتاب های خطی رونقی بیش از گذشته گرفت.

ناصرالدین شاه در ۱۲۷۳هـق مرکزی به نام "مجمع الصنایع" جنب سبزه‌میدان تهران، نزدیک ارگ سلطنتی تأسیس کرد که نقاشان در آنجا کار می‌کردند. میرزا بزرگ شیرازی و حاجی میرزا یحیی خان تقوی از جمله این نقاشان بودند. میرزا بزرگ شبیه ساز، گل و بوته کِش، تذهیب کار و مینیاتوریست بود. نقش های «هزار و یک شب» که بزرگ ترین کتاب مصّور دوران قاجار است به وسیلهٔ صنیع الملک غفاری (ابوالحسن ثانی) و سی و چهار شاگرد او در همین مجتمع الصنایع کشیده شد.

* * *

در اینجا یادآوری این نکته لازم است که علاوه برآنچه گفته شد دوشیوهٔ نقاشی دیگر نیز در تمام دوران قاجاریه و مدتی پس از آن وجود داشت. یکی شیوهٔ نقاشی سنتی و کلاسیک ایرانی یعنی مینیاتور با ویژگی های مخصوص به خود و دیگری نقّاشی عامیانه یا «خیالی سازی» معروف به «قهوه خانه ای». در بارهٔ مینیاتور احتیاجی به توضیح نیست ولی در بارهٔ "خیالی سازی" فقط اشاره می‌کنیم که هنرمندان این مکتب از میان مردم عادی برمی خاستند. آموزش آکادمیک در دسترشان نبود، تصویرها و شبیه سازی‌ها، ابتدائی (primitif) و موضوع آنها عموماً سرگذشت امامان، صحنه‌های مذهبی ویا داستان‌ها و شخصیت‌های پهلوانی شاهنامه یا منظومه های عاشقانه‌ای چون لیلی و مجنون و خسرو وشیرین بود. در این آثار که معمولاً حوادث ایام مختلف، کنار هم و یکجا برپرده می آمد، نقاش استنباط ویژه ای از زمان و مکان داشت که موضوع گفتگوی ما نیست. مخاطب و مشتری این نقاشی همانطور که از اسمش پیداست مردم کوچه و بازار، در قهوه خانه ها، اماکن عمومی، معرکه ها و غیره بودند. هنرمند و هنردوست هردو از مردم عادی بودند درست برخلاف هنر درباری. از این نکته که محض یادآوری ذکر شد بگذریم و برگردیم به هنرنقاشی کلاسیک نیمهٔ دوم دوران قاجار.

بزرگ ترین هنرمندان عصر و شاید سراسر دوران قاجار محمودخان ملک‌الشعرا صبای کاشانی بود. او را از جهت پیوستگی هنرهای درباری بیکدیگر نیز می توان نمونهٔ برجسته ای دانست. زیرا هم ملک الشعرا هم خطاط و خوشنویس و هم بزرگ ترین نقاش دربار بود. مثال دیگری از پیوستگی نقاشی، شعر، ادب، تاریخ و رجال (biographie) را می توان مدتی بعدتر در وجود فرصت‌الدوله شیرازی (نویسندهٔ آثار عجم) جست که هم طراح و هم مورخ و جغرافیا دان و هم "باستان شناس" زمان خود (آخر قرن ۱۹) بود.

برگردیم به محمود خانِ ملک الشعرا. پدر بزرگ او نیز در دورهٔ آقا محمدخان و فتحعلی شاه ملک الشعرای معروف دربار ایران بود. خصوصیت برجستهٔ محمود خان ملک الشعرا که او را از نقاشان هم زمانش متمایز می کند، در این است که او در عین وابستگی به سنت دارای حس ابتکاری انقلابی است. او هم سنت گرا و هم سنت شکن است و این هردو خصلت را در بعضی آثار خود یکجا جمع کرده است. مثلاً در تابلو قسمتی از باغ گلستان یا خیابان باب همایون قبل از هرچیز دقتی که در ترسیم شاخ و برگ درختان وجود دارد، یادآور ظرافت و نازک کاری آثار مینیاتوریست های برجسته است. دید و برداشت او از طبیعت، با شیوهٔ نقاشان دورهٔ قاجار که معمولاً در منظره و "طبیعت سازی" پیرو تقلید از استادان غربی هستند، تفاوت دارد. در تابلو «خیابان باب همایون» ترسیم غرفه ها و طاق نماهای دو طرف خیابان، کاشی کاری ها، آدم های توی خیابان، دارای دقت، ظرافت و بخصوص نظمی مینیاتوری است. محمود خان صبا چند پرده از کاخ گلستان کشیده که بسیار دیدنی است. درتابلوئی (تصویر شمارهٔ ۱)* از کنار پردهٔ بالازدهٔ ایوان، کاخ گلستان، درخت های تبریزی، سرو و غیره دیده می شود. تبریزی های کشیده، بالا بلند و باریک، هم دارای نازکی و ظرافتی مینیاتوری هستند و هم شبیه به واقعیت. صندلی های کنار ایوان، نقش قالی، چهلچراغ و سقف در زمینهٔ متنوعی از رنگ های آجری، اُخرا، آبی نیلی و سبز با ریزه کاری و موشکافی از روی واقعیت نقاشی شده اند. همین تقلید از واقعیت و درعین حال فراگذشتن از آن در تابلو دیگر (تصویر شمارهٔ ۲) دیده می شود، منتها این بار در بازسازی سقف و نقش های اسلیمی آن، که مثل قالی وارونه ای بالای تابلو را پوشانده، در نشان دادن طرح مهندسی قالی کف و دیوارهای دوطرف و قابسازی و خاتم کاری و نقش های اَزارهٔ تالار. در تابلو دیگر (تصویر شمارهٔ ۳) رنگ آبی قسمت عمده تابلو را فراگرفته؛ آبی فیروزه ای، به اضافهٔ نارنجی و آجری و زرد خردلی و قهوه ای محبوب نقاش مجلس پذیرائی رسمی دربار تصویر شده است با رقاصان و نوازندگان و پیشخدمت ها. دور تا دور تالار مدعوین، اعیان و اشراف هم ردیف درکنار هم نشسته اند. امّا بقیه سیاهی لشکرند. تمایزی از هم ندارند و همان طور که در آن زمان نامیده می شدند، به معنی واقعی "عملهٔ طرب" اند. بهرحال، رنگ های انتخاب شده در این تابلوها، روشنی و شیرینی آنها، به اضافهٔ دقت، نظم و ظرافت قلم، نشان می دهد که نقاش تا حد زیادی رویهم رفته دارای همان مهارت دست مینیاتوریست هاست.

امّا همین نقاشی که سبک کارش یادآور مینیاتوریست هاست، در تابلو

"استنساخ" (۶۱-۱۸۶۰م) که از معروف ترین کارهای اوست- با وجود همان دقت در ترسیم اشیاء و اشخاص- دارای نیروی ابداع و نوآوری جسورانه ای است. دو نفر در کنار هم نشسته اند یکی چپق می کشد و یکی در نور شمعی نسخه برمی دارد. سایه های اشخاص بر دیوار نه تنها دقیق بلکه واقعگرا هم نیست، عظیم است و بعد و حالت خاصی به تابلو می بخشد. دراین تابلو تناسب ها و چار چوب نقاشی کلاسیک (ایرانی یا اروپائی) شکسته می شود، نقاش آگاهانه آنها را زیر پا می گذارد و از آنها فرا می گذرد. کاری که تقریباً پانزده سال بعد امپرسیونیست ها در فرانسه می کنند. البته با این تفاوت که در فرانسه این تحولِ استتیک، نهضت و جریان زنده ایست در سیر فرهنگی و هنری غرب، به همین سبب همه گیر می شود، ادامه می یابد، به کمال می رسد و تمام می شود. ولی درایران، این جهش و "بلندپروازی" هنری محصول نبوغ یک نفر است. به همین سبب عمومیت نمی یابد و زود فراموش می شود. کار محمود خان ویژگی عمده دیگری هم دارد که در نزد نقاشان دیگر دورهٔ قاجار خیلی کم دیده می‌شود: اشیاء و اشخاص، صورت ها، نگاه ها، طرز نشستن یا حرکتِ هریک از آنها متناسب و مخصوص خودشان است. به عبارت دیگر اشیاء "شخصیت" دارند و اشخاص بیان کننده و معرف چیزی هستند که بینش و حسّ زیبا شناختی نقاش می خواهد. به گمان ما همهٔ اینها نشانهٔ تفاوت بزرگی است که بین استنباط و شیوهٔ بیان او و دیگران وجود دارد. محمودخان ملک الشعرا جهان را جور دیگری می دید، متفاوت از دید و دریافت نقاشان دیگر وجور دیگری هم دیدِ خود را تحقق می بخشید.

نقاش بزرگ دورهٔ افول قاجاریه محمد غفاری کمال الملک معروف است. او در ۱۲۶۴ در کاشان به دنیا آمد. پس از طی مقدمات، تحصیلات خود را در دارالفنون تهران در رشته های فارسی و فرانسه، تاریخ و نقاشی ادامه داد. ناصرالدین شاه پس از دیدن یکی از صورت هائی که او کشیده بود، تشویقش کرد و در عمارت بادگیر شمس العماره وصل به کاخ سلطنتی، "نقاش خانه" ای ترتیب داد و او را در آن محل جا داد.

شاه اول به او لقب نقاشباشی و منصب پیشخدمت مخصوص داد. تابلوهای آن دورهٔ کمال الملک، محمد نقاشباشی امضا می شد. در سال ۱۳۱۰ هجری شاه وی را به لقب کمال الملک ملقب کرد، او پس از مدتی کار برای دربار درسال ۱۳۱۴ برای تکمیل فن نقاشی و مطالعهٔ آثار استادان بزرگ غرب سفری به اروپا کرد، در وین، پاریس و رم اقامت داشت و بخصوص از کارهای رامبران و تی سین کپی

برداری کرد. بعد از سه سال به دستور مظفرالدین شاه پسر و جانشین ناصرالدین شاه به ایران برگشت. ولی از محیط آشوب زده و منحط دربار به بغداد گریخت و پس از چند سال به تهران باز آمد.

بعد از مشروطیت به تصویب مجلس شورای ملی مدرسهٔ «صنایع مستظرفه» را مخصوص او ساختند. ۱۵ سال مدرسه زیر نظر او به تربیت شاگردان می‌پرداخت و عده ای از نقاشان و مجسمه سازان دورهٔ رضا شاه از این مدرسه بیرون آمدند از آن جمله میرزا اسمعیل آشتیانی، ابوالحسن صدیقی مجسمه ساز، حسنعلی وزیری، محسن مقدم.

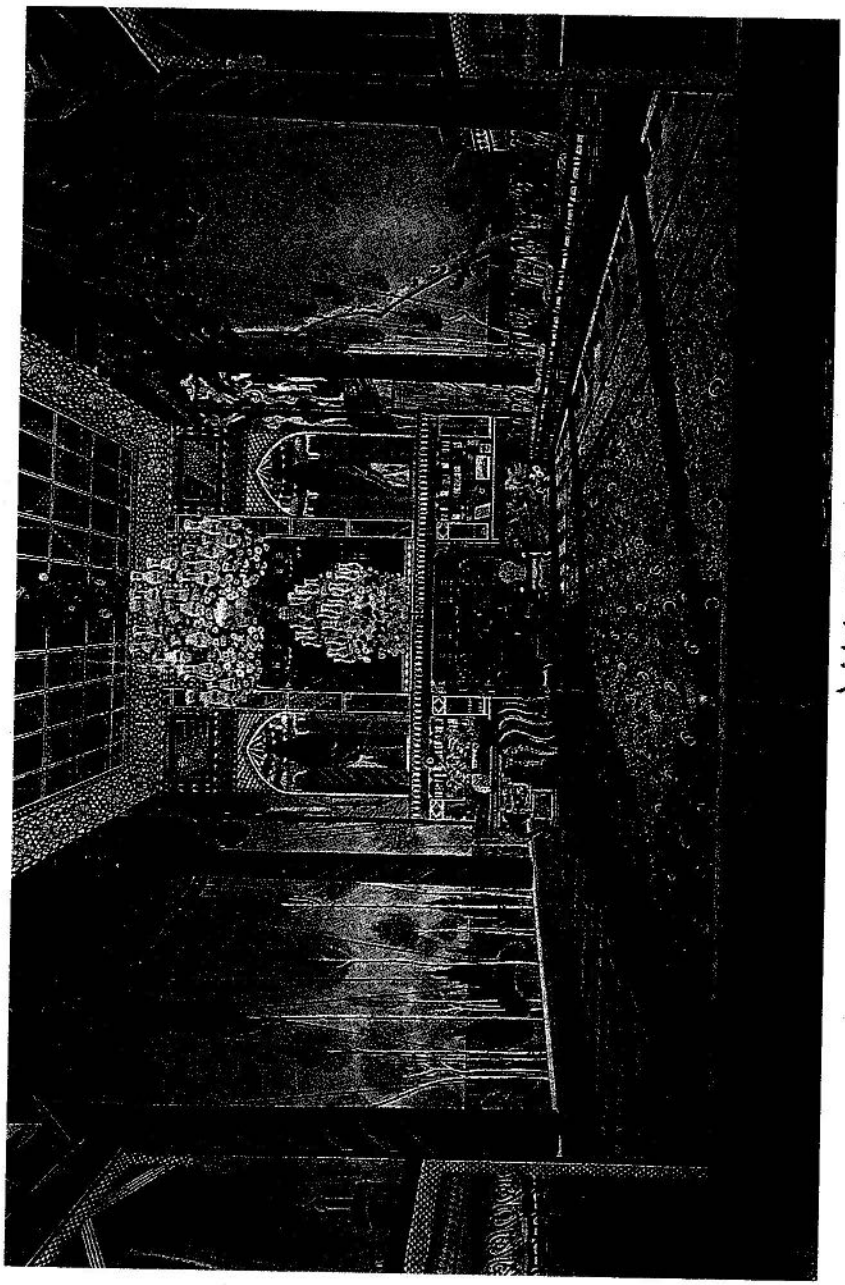
شاید بتوان کار کمال الملک را به دو دورهٔ پیش از مسافرت به فرنگ و پس از مسافرت تقسیم کرد. پیش از سفر، آثار او بیشتر تحت تأثیر سنت نقاشی کلاسیک، عصر قاجار و پیش از آن است. مثلاً هنوز آثار "قلم گیری" مینیاتور درآن به چشم می خورد. (تابلوهای باغ گلستان- ناصرالدین شاه در تالار آئینه) از کارهای این دوره می توان «شکارچیان»، «عمّلهٔ طرب»، «اردو درجاجرود» و «تکیه دولت» را به ویژه نام برد. ولی آثار بعد از سفر بیشتر دارای تکنیک اروپائی است. او تکنیک نقاشی کلاسیک غرب را تا سرحد استادی فرا گرفت و در کپیه برداری از آثار بزرگانی چون رامبران به حد اعلا رسید. بعد از بازگشت همین تکنیک همراه با دیدی موشکاف تابلوهای او را فرا گرفت. در حقیقت او با توجه به نفوذ استادانه و بی رقیبی که در نقاشی زمان خود داشت، پس از بازگشت نقاشی کلاسیک اروپائی را به ایران آورد. درکنار ستایندگان متعدد او تعدادی هم هستند که اثر او را در دورهٔ دوم، برای تحول هنر ملی ایران زیان‌بخش می‌دانند. از آثار دورهٔ اول او هم چنین باید از آبشار دوقلو، کاخ گلستان، منظرهٔ دهکدهٔ امامه، منظرهٔ باغشاه و دره زانوسی نام برد که بین سال های ۱۳۰۲ تا ۱۳۰۶ هـ. ق کشیده شده اند. موضوع تابلوهای او دربار و درباریان و بزرگان طبیعت و مردم است.

با مرگ کمال الملک در ۱۳۱۹ در حقیقت باید عمر این مکتب نقاشی را هم تمام شده دانست.

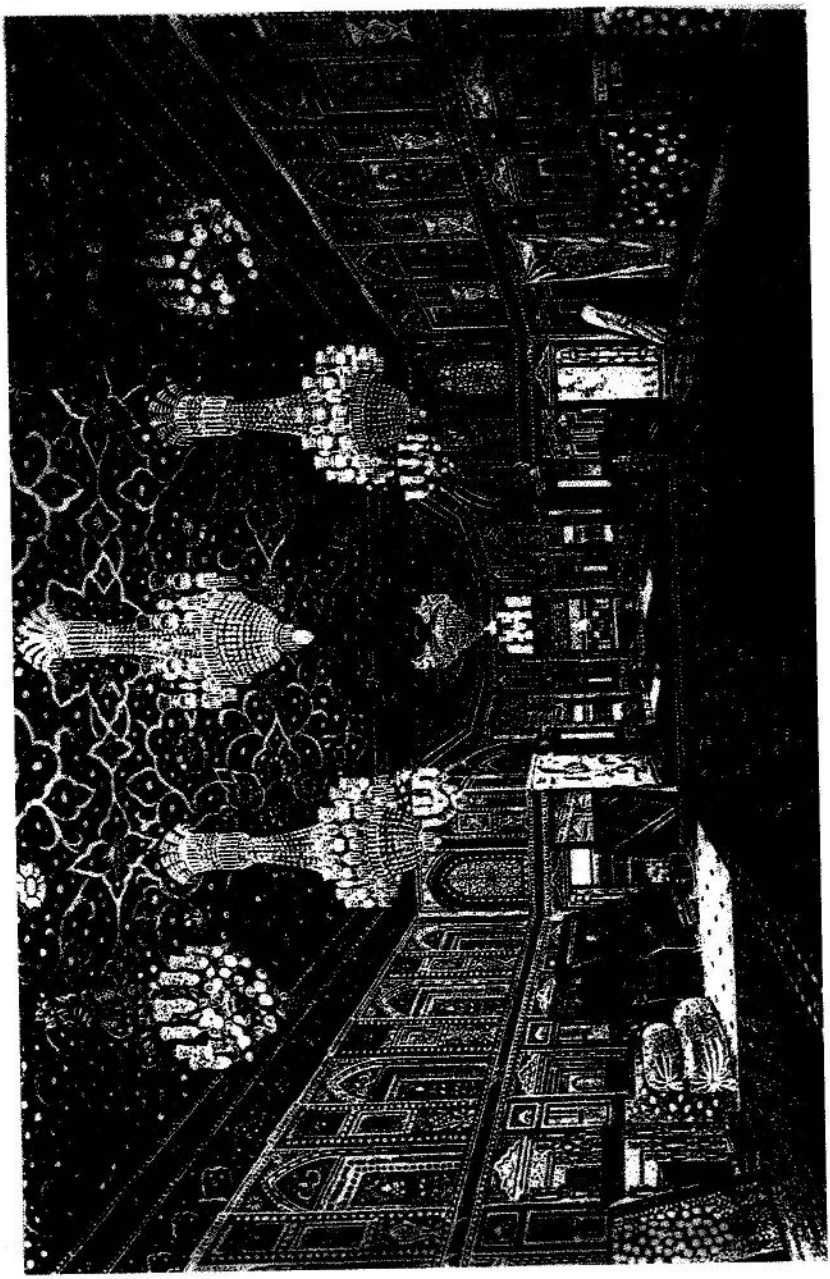
---

* تصاویر از کتاب زیر برگرفته شده اند:

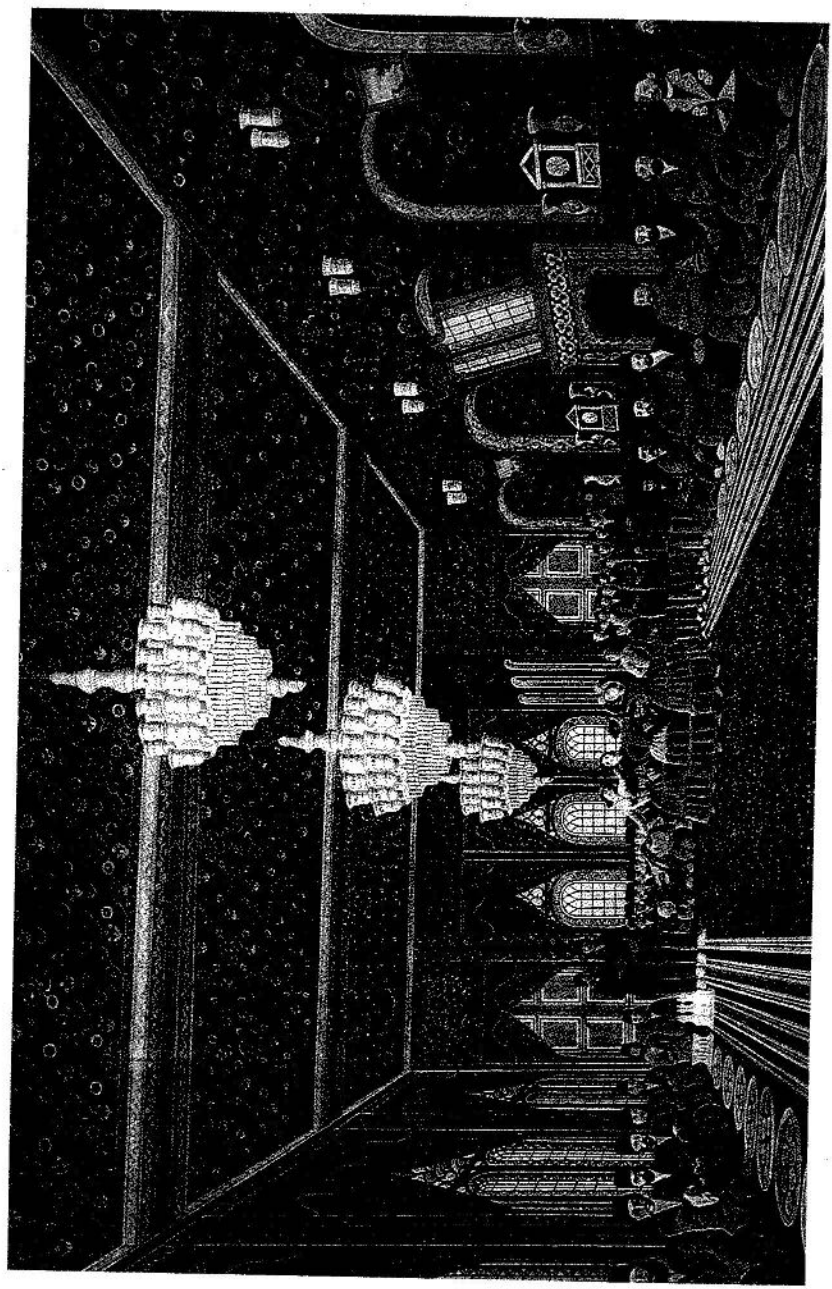
E. Pakravan, *Teheran de Jadis*, Genève, Edition Nagel, 1971



تصویر شمارهٔ ۱



تصویر شمارهٔ ۲



تصویر شمارهٔ ۳

ماهنامهٔ

از انتشارات بنیاد فرهنگی پر

هیأت تحریریه:
علی سجادی، حسین مشاری، بیژن نامور
نقد و بررسی کتاب،زیر نظر : کوروش همایون پور
شعر ،زیر نظر : رؤیا حکاکیان
اخبار فرهنگی،زیر نظر: کتایون

ماهنامهٔ پر از آغاز سال ۱۹۸۵ تا کنون
هر ماه، بدون وقفه و بهنگام منتشر شده است

«انتشار پر تلاشی است بخاطر: ایجاد فضایی مناسب برای طرح، بحث و روشن کردن مفاهیم استقلال، آزادی، و عدالت اجتماعی (مفاهیمی که کج‌اندیشی دربارهٔ آنها باعث این همه کشمکشهای سیاسی و مرامی و قومی شده است) و کوشش برای تبدیل این مفاهیم به باورهای استوار فرهنگی.»

Par Monthly Journal
P.O.Box 703
Falls Church, Virginia 22040
Tel.: 703/533-1727

بهای اشتراک:
ایالات متحده: یکساله ۲۵ دلار امریکایی
خارج از ایالات متحده: یکساله ۳۲ دلار امریکایی

ایران نامه

سال هفدهم، تابستان ۱۳۷۸

فهرست

پیشگفتار: ۴۰۱

مقاله ها:

دربارهٔ تاریخ نقّاشی قاجار	شاهرخ مسکوب	۴۰۵
تصویر قدرت و قدرت تصویر	لیلا س. دیبا	۴۲۳
نگاهی به وضع موسیقی در دورهٔ قاجار	آمنه یوسف زاده	۴۵۳
عمران و نوسازی در دوران قاجار	رضا مقتدر	۴۶۹
ادوارد براون و مسئلهٔ اعتبار تاریخی	احمد کریمی حکّاک	۴۸۹

گذری و نظری:

نگاهی دیگر به نقّاشی قاجار	بهمن دادخواه	۵۰۳
یادداشت هایی در بارهٔ مینیاتور	شاهرخ مسکوب	۵۰۹
بزرگداشت خیّام در یونسکو	هرموز کی	۵۲۱
چهارمین کنفرانس اروپائی مطالعات ایرانی	آلن ریشار	۵۲۶

گزیده:

تزیین در مینیاتور ایرانی	یوسف اسحاق پور	۵۳۱
کمال الملک	محمدعلی فروغی	۵۳۶
میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفّاری	یحیی ذکاء	۵۵۲
هنر قلمدان سازی در ایران	محمدتقی احسانی	۵۶۱

نقد و بررسی کتاب:

گشتی در گوشه های شعر کهن فارسی	کامران تلطّف	۵۶۹
کتاب های تازه دربارهٔ ایران و خاور میانه	سیّد ولی رضا نصر	۵۸۱

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای نهایی جلد نهم (پنجم و ششم)

منتشر شد:

FAUNA III - FISH IV

Published by
BIBLIOTHECA PERSICA PRESS
NEW YORK

Distributed by
EISENBRAUNS, INC.
PO Box 275 Winona Lake, IN 46590
Tel: (219) 269-2011 Fax: (219) 269-6788

www.iranica.com

لیلا س. دیبا*

تصویر قدرت و قدرت تصویر:

نیت و نتیجه در نخستین نقاشی های عصر قاجار (۱۷۸۵-۱۸۳۴م)

تابلوی نقاشی بر سه‌پایه‌ای در مدخل تالار [کمپانی هند شرقی در لندن] قرارگرفته بود. چشمم که به جمال قبلهٔ عالم روشن شد چنان تعظیمی کردم که سرم با پای مبارکش هم طراز شد.[۱]

احترام و کرنش علنی میرزا ابوالحسن، سفیر ایران در دربار انگلستان، در برابر تصویر تمام قد فتحعلی‌شاه قاجار، ممکن است در دید میزبانان انگلیسی او تملق آمیز نموده باشد. امّا هنگامی که وی در برابر تصویر دیگری از ولی نعمت خود، که در سالن رقص هتل لندن، در کنار تصویر جورج سوّم پادشاه انگلیس، آویزان بود، کرنشی خاضعانه کرد رجال انگلیس نیز به او تأسّی جستند.[۲]

---

*رئیس بخش هنرهای اسلامی موزهٔ بروکلین نیویورک. این نوشته ترجمهٔ فشرده‌ای است از مقالهٔ وی:
"Images of Power and the Power of Images; Intention amd Response in Early Qajar Painting (1785-1925)," in: *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925,* New York, Brooklyn Museum of Art, in Association with I.B. Tauris, 1998.

فتحعلی شاه قاجار

(رنگ و روغن بر بوم، از میرزا بابا، ۱۷۹۸م)

دیپلومات های اروپایی از دیرباز با تشریفات و مراسم پیچیدهٔ دربار فتح علی شاه آشنا بودند. همان گونه که از این داستان بر می آید، ادای احترام به شاه از شخص او فراتر می رفت و شامل هر رویداد و شئی نیز که کمترین نشانی از شاه داشت می شد. در این نمونه، کرنش میرزا ابوالحسن، با توجه به شباهت فوق العادهٔ نقاشی به فتحعلی شاه، به احتمال بسیار واقعی و صمیمانه بوده است.

شواهد بسیار حاکی از آن است که در قرن نوزدهم تصاویر شاه، در اندازه‌ها و هیئت های گوناگون و به رسانه های رنگی مختلف، نقشی اساسی در نمایش و اعمال قدرت شاه چه در ایران و چه در فرنگ داشت. افزون بر این بر پایهٔ مدارک متعدد، در سراسر دوران قاجاریه در رویدادهای گوناگون مذهبی و غیرمذهبی از پرده ها و تابلوهای نقاشی، چه در کاخ ها وبیوتات سلطنتی و چه در اماکن عمومی به نحوی گسترده استفاده می شد. بر اساس انبوهی از این گونه اسناد و شواهد است که می توان نقاشی ها و تصاویر دوران قاجار را از نظر اهمیت و نقش سیاسی، اجتماعی و روانی آن ها مورد بررسی قرار داد.

گرچه از آغاز قرن بیستم اهمیت نقاشی اغلب در تحقیقات ایرانی و اسلامی مورد بررسی قرار گرفته، این تحقیقات شامل مطالعهٔ تصاویر و نقاشی های دوران اخیر تاریخ ایران نشده است.[۳] برای این بی اعتنایی دلائل گوناگون می توان یافت. دلیل نخست اعتبار دیرپای رسالهٔ توماس آرنولد (Thomas Arnold) در بارهٔ نقاشی های دوران متأخر تاریخ ایران بود که درسال ۱۹۲۸ منتشر شد و بر تحریم تصویر و تمثال در فرهنگ اسلامی تکیه داشت. دوّم این که بسیاری از بناهای تاریخی که با نقاشی های دیواری تزیین شده اند در طول زمان آسیب بسیار دیده اند و از همین رو پژوهشگران بجای توجه به تصاویر پیکره های تمام قد ایرانی به نسخ خطّی مصوّر ایرانی که در بارهٔ آن ها نوشته های مستند فراوان است روی آوردند. در نتیجه، بررسی نقاشی های ایرانی کمابیش منحصر به بررسی مینیاتور یعنی نقاشی بر صفحات نسخ خطّی شد و چنین آثاری که به سهولت دست به دست می‌گشت و دارای مشخصاتی چون تاریخ و محل کشیدن مینیاتور و نام مینیاتوریست بود منبع اصلی بررسی های غربیان دربارهٔ نقاشی ایرانی شد.[۴] از همین رو، بر طبقه بندی و رده گزاری آثار هنری بیشتر از محتوا و پیام این گونه آثار تأکید گردید.

سوّم این که ارزیابی رایج در بارهٔ نقاشی های دورهٔ قاجار بر اساس شماری محدود و معدود از آثار نقاشی این دوره و نیز متون اروپایی استوار شده است. همانند مینیاتورهای پاره شده از نسخه های خطّی، این نقاشی ها نیز از جایگاه

اصلی و اولیهٔ خود که بناهای تاریخی باشند برکنده و در بازارها و گالری های خاورمیانه و اروپا به نمایش گذاشته شده اند. در این جابجایی ابعاد این نقاشی‌ها دگرگون شده، رنگ های غنی و لعاب های پرمایهٔ آن ها از میان رفته و بر سطح آنها حروف و جملاتی درشت و مفهوم نگاشته شده اند. چگونه می‌توان قدرت تأثیر اصلی این گونه آثار را، که از بافتار و جایگاه نخستین خود، به سبب شیفتگی غربیان به گردآوری مجموعه محروم شده اند، حتّی به تقریب ارزیابی کرد؟ در پاسخ به این پرسش نخست باید به تعریف دقیق واژه ها و اصطلاحات پرداخت. واژهٔ "تصویر" به واژهٔ "نقّاشی" از ان روی برتری دارد که منظر دید و ساحت بررسی را گسترده تر می کند و به واژگان هنری متداول در زبان فارسی نزدیک تر است. بررسی های میان‌دانشی نیز در زمینه های گوناگون، از جمله در مطالعات ایرانی، شیوه ها و امکانات تازه ای برای تفسیر پیام های منقوش و مستتر در تصاویر اولیهٔ دورهٔ نخستین قاجار را دسترس ما قرار می دهد. افزون بر این، انبوهی از منابع اولیهٔ فارسی که در دو دههٔ اخیر انتشار یافته است، و نیز اسناد آرشیوی و منتشر نشده می تواند، در کنار گزارش های معتبر غربی، راه بازسازی بافتار و قوالب تصاویر این دوره و بررسی ژرف تر کاربرد آن ها را بگشاید.

نقاشی های دیواری یک دورهٔ دویست و پنجاه ساله (۱۶۵۰-۱۹۰۰م) برجای مانده نافی این نظریه است که که هنر نقاشی و تصویرگری در جوامع اسلامی اصولاً منحصر به تصاویر غیرانسانی و هندسی در فضاهای عمومی و تصاویر کوچک داستانی در نسخ خطی در حیطهٔ شخصی و خصوصی بوده است. در واقع، بررسی تصویرگری های دورهٔ قاجار به این نتیجهٔ گزیرناپذیر منجر می‌شود که ایران از یک فرهنگ غنی، ژرف و دیرپای صورت‌گری برخوردار بود. نشر و تبلیغ باورهای اسلامی نسبت به نقاشی و تصویرگری نتوانست این فرهنگ را جز در زمانی کوتاه در مسیر خود متوقف کند.[۵]

در این نوشته، برای ارزیابی دوباره ای از تصویرگری دورهٔ قاجار، نخست به چگونگی بهره‌جویی از تصویر برای تثبیت اقتدار پادشاهی در دوران سرسلسهٔ قاجاریه، محمدشاه و جانشینش فتحعلی شاه خواهیم پرداخت. بخش دوّم نوشته به نقش مبتکرانه ای که فرمانروایان قاجار از تصویرگری برای نشر اعتقادات و آیین های درباری بهره جستند اختصاص خواهد داشت. استدلال اساسی نوشته این است که برخلاف آن چه تا کنون ادعا شده، اشتیاق فتحعلی شاه به استفاده از تصویرگری نه از سر هوس بود و نه ناشی از تکبر و خودخواهی شخصی، بلکه

بُعد هنری یک برنامهٔ منسجم و مشخص فرهنگی و تبلیغاتی را تشکیل می‌داد که هدفی جز برابر کردن عصر فرمانروائی قاجار با دوران شکوه مند تاریخ ایران باستان نداشت.

تصاویر قدرت: قلمرو ایران

این‌گفتهٔ رابینسون (B. W. Robinson) را که «ایران در قرن نوزدهم، بیش از هردورانی در تاریخ اش، سرزمین نقاشی بود،»[۶] می توان ادعائی درست شمرد. در سراسر کشور نقاشی های دیواری جزیی از آثار معماری بودند. این نقاشی‌ها نه تنها چهره نگاری صِرف بلکه تم های تاریخی، ادبی، اساطیری، مذهبی و صحنه های رزم و شکار را نیز در برمی گرفت. در واقع، ایران در همه ابعاد گستردهٔ تاریخی و فرهنگی خود الهام بخش تصاویری شده بود که شکوه و جلال پادشاهی قاجار را به نمایش می گذاشت.

تا سال ۱۸۳۵م، یعنی یک سال پس از مرگ فتحعلی شاه، در شهرها و نواحی عمدهٔ ایران آثار معماری گوناگون به فرمان پادشاهان قاجار و منسوبان آنان و اشرافیان ایجاد شده بود.[۷] در این زمان به بیش از چهل بنای تاریخی می‌توان اشاره کرد که در آن ها طرح های تزیینی پرنقش و نگار به چشم می‌خورد.[۸] افزون بر نقاشی های دیواری، بسیاری از این بناها با کاشی کاری، فرشهای نفیس و تابلوهای‌نقاشی تزیین‌شده بود. از همه مهم تر، سنگ‌نگاره‌هایی از فتحعلی شاه، فرزندان و درباریانش، به تقلید سنگ نگاره های دوران هخامنشی و ساسانی، در محل های مشهور تاریخی کنده شده بود.

باید به خاطر آورد که ایران در قرن هجدهم میلادی با حملهٔ افغان از سوئی و زد و خوردها و کشمکش های درونی، از سوی دیگر به ویرانی کشیده شده بود. فرمانروایان قاجار، به ویژه فتحعلی شاه، در یک برنامهٔ گستردهٔ بازسازی و معماری در پی مرمّت این ویرانی ها بر آمدند و به گونه ای بی سابقه چشم‌انداز شهری ایران را دگرگون ساختند.

قاجاریه در دوران نخستین حکومت خود به بنای سه نوع قصر سلطنتی دست زدند. دو نوع نخست یکی کوشک های نسبتاً کوچک در فضایی وسیع و محصور بود که ارگ نامیده می شد و با اوضاع و احوال متغییر و بی دوام قرن هجدهم تناسب داشت. دیگری مجموعهٔ باغ و عمارت بود که به دوران صفوی باز می‌گشت. نوع سوّم از ابنیهٔ سلطنتی که در اواخر قرن هجدهم میلادی مرسوم شد "تخت"

نام داشت و مرکب از باغ های مطبّقی بود که بر تپه های طبیعی یا مصنوعی قرارداشت و با بناهای مسکونی محاط می شد. این گونه قصرها را که بر الگوی بناهای ساسانی و زیگورات عیلامی ساخته شده بود باید نشان رونق بی‌سابقهٔ هنر معماری سلطنتی در این دوران دانست.

نقاشی های قاجاری همانند بناهایی که در آن جا داشتند معرّف شکوه و جلال درباری بود. آنان که به تماشای این نقاشی ها می آمدند باید از فضاهای تشریفاتی خاص چون حیاط و باغ و دروازه می گذشتند. تصاویر به گونه ای ترسیم و نصب شده بود که بیننده ناچار بود با حفظ فاصله و حالتی فروتنانه به تماشا بایستد. نقش ها در این تصاویر طویل تر از مقیاس طبیعی، رنگ ها پرمایه و طرح ها مکرّر بودند. برای ترسیم جواهرات آب طلا، لاک و گچ چند لایه به کار رفته بود.

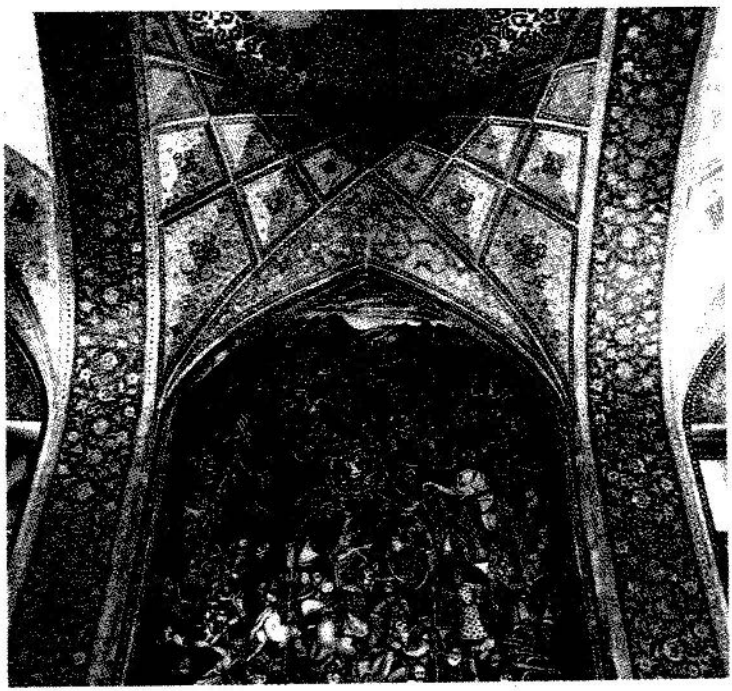
در بناهای سلطنتی از تابلوهای نقاشی به عنوان واحدهای یک نمایش غنی تزیینی استفاده می شد. تعداد هر واحد تزیینی در هر دور متناسب با ابعاد و ارتفاع اطاقی بود که در آن جای داشت. تالارها با دائره های سه‌پاره تزیین شده بودند، فضاهای درونی با دائره‌های چهار پاره، و کوشک های چند ضلعی اغلب با دائره های هشت پاره. اشکال پیچیدهٔ هندسی دیوارها، همراه با مصالح گوناگونی که در آن ها به کار رفته بود، بر تأثیر نقاشی ها میفزود.

دوران شکل گیری (۹۷-۱۷۸۵):
آغا محمدخان در جستجوی تصویر قدرت

آغامحمد خان، مؤسس سلسلهٔ قاجار، گرچه به سادگی می زیست، از اشاعه و تحکیم سنّت های سلطنتی کوتاهی نکرد و راه را بر جانشینانش برای تکمیل و تثبیت این سنّت ها گشود. این پادشاه، با همه بی رحمی و آزمندی فزون از حد، می کوشید تا طوایف گوناگون قاجار را که در رقابت و دشمنی با یکدیگر از پای نمی‌نشستند یگانه کند تا اقتدار قاجاریه قوام و دوام یابد. در این کوشش نقش تصویر و تمثال اندک نبود.[۱] طوایف قاجار صفویان را در راه رسیدن به مسند قدرت و حفظ آن، در سده های شانزدهم و هفدهم میلادی، خدمتی به سزا کرده بودند و از همین رو خود را جانشینان برحق آنان می دانستند و بر پیوند خود با این سلسله تکیه می کردند. در نتیجه، آغا محمدخان به اقتباس از

معماری و زبان تصویری صفویه پرداخت. افزون بر این، این پادشاه به تکوین زبانی دست زد که متناسب با شخصیت او و سازگار با هویت سلطنتی قاجاریه بود؛ زبانی که پس از او رو به تکامل رفت.

بدون تردید، مهم ترین نماد شکوه و اقتدار صفویه را باید کاخ چهل ستون در اصفهان دانست. در سال ۱۷۹۶م دو نقاشی‌دیواری "پیروزی نادرشاه افشار بر پادشاه مغول هند در کارنال" و "جنگ شاه اسمعیل با عثمانی ها" که هردو به شیوه و در ابعاد مشابه ترسیم شده بودند بر چهار نقاشی دیواری دیگر، که در تالار پذیرایی کاخ نصب شده بودند و صحنه های بزم و رزم را نشان می دادند، اضافه شد.[۱۰]



پیروزی نادرشاه افشار بر پادشاه مغول هند در کارنال
(نقّاشی دیواری، از آقا صدیق، در حدود ۱۷۹۶م)

جنگ شاه اسماعیل با عثمانی ها
(نقاشی دیواری، منسوب به آقا صدیق، ۱۷۹۶)

برخلاف برادر زاده‌اش، فتحعلی‌شاه، آغامحمدخان درپی‌آن‌نبود که خود را محبوب‌القلوب کند. او حتّی به بزرگ‌نمایاندن فتوحات نظامی‌خویش نیز نپرداخت.[۱۱] امّا با دستوری که برای ترمیم این دو نقاشی دیواری در قلب پایتخت دیرینهٔ ایران داد آغامحمدخان به زیرکی کوشید تا دوران خویش را با دوران فرمانروایان نامدار تاریخ ایران همطراز و هم‌پیوند جلوه دهد.[۱۲] دستور ترمیم این نقّاشی ها نه منحصر به‌فرد بود و نه بی‌ارتباط با دیگر برنامه ها. در سال ۱۷۸۶م پایتخت از اصفهان به تهران انتقال یافت. در دو دههٔ ۱۷۸۰ و ۱۷۹۰م کاخی در استرآباد، و قصرها و بناها و پل هایی نیز در حومهٔ شهر ساری در مازندران ساخته شد.

بنابر گزارش برخی از نویسندگان اروپایی، سوژهٔ نقاشی هایی که در دیوانخانه های شهر ساری در سال ۱۷۸۱م به پایان رسید جنگ شاه اسمعیل با عثمانی ها و یکی از جنگ های نادرشاه بوده است.[۱۳] این نکته اهمیتی بسیار دارد

زیرا مؤید آن است که نقاشی های دیواری چهل ستون که معرّف دید آقامحمدخان نسبت به قدرت بود مدت ها پیش از تاجگزاری او ترسیم شده بودند.

نبرد رستم و اسفندیار
(از ژول لوران فرانسوی، در حدود ۱۸۴۶م)

جیمز موریه که در سال ۱۸۱۵م به استر آباد سفر کرده بود در توصیف تصاویر تزئینی کاخی که در ۱۷۹۱م در این شهر بنا شد از صحنهٔ نبرد رستم و اسفندیار و چهره های قهرمانان افسانه ای ایران نام می برد.[۱۴]

از این توصیف‌ها چنین بر می آمد که هدف سیاست معماری و هنری این دوران همانند کردن آغامحمدخان با پیروزی های پیشینیان بلافصل او و افتخارات فرمانروایان باستانی ایران بود. ویژگی های عمدهٔ این بخش از دوران قاجار را نه در آنچه به تصویر کشیده شد بلکه در آنچه به تصویر نیامد باید دانست: غیبت چهرهٔ شخص پادشاه و صحنه های ضیافت شاهانه از مجموعهٔ تصویر ها و نقاشی‌ها آشکارا به چشم می خورد و تصویر زنان نیز جایی فرعی را به خود اختصاص داده است.[۱۵]

می گویند سیمای چروکیده و ترسناک آغا محمد خان دیدارکنندگانش را اغلب غرق در بیم می‌کرد. بی گمان، نقاشان و چهره نگاران عهد او بر این باور بودند که بدون ترسیم و پراکندن چنین سیمائی وی به اهداف سیاسی‌اش آسانتر خواهد رسید. از سوی دیگر ترسیم صحنه های زندگی پرتجمل درباری به الگوی دوران صفوی نیز تناسبی با خلق و خوی آغا محمد خان که سپه سالار و جنگ‌آوری مجرّب بود نداشت. افزون بر این، کشیدن زیبایی های رخسار و پیکر زنان‌بر پرده های‌نقّاشی نیز چه بسا کاری ناشایست و غیراخلاقی شمرده می‌شد.

دربارهٔ تصویر رستم بر در کاخ سلطنتی ساری نیز سخنی چند بی مناسبت نیست. این قهرمان افسانه ای، که دربار شاهان را با فرهنگ عامه پیوند زده بود، خود می توانست فضای رابطی میان محوطهٔ خصوصی و اندرونی کاخ از سویی و میدان عمومی شهر، از سوی دیگر، ایجادکند. نخستین سلطان قاجار سالی پس از تاجگزاری، و پیش از آن که نقّاشان درباری بتوانند راهی برای ترسیم تمثالی که معرّف قدرت و مشروعیت او باشد تعبیه کنند، به قتل رسید. تنها در پایان دوران وی و آغاز پادشاهی فتحعلی شاه بود که در بزرگداشت پیروزی‌های نظامی آغا محمدخان و توفیق اش در متحد کردن طوایف رقیب قاجار و تأسیس سلسلهٔ قاجاریه، کار کشیدن تصویرهای دودمانی بالا گرفت.

فتحعلی شاه و تصاویر تمام قد دودمانی

دوران پادشاهی فتحعلی شاه دوران تثبیت پایه های اقتدار دودمان قاجاریه و طرّاحی زبان متناسب ادبی و تصویری برای بزرگداشت دستاوردهای او و سلفش، آغا محمدخان، بود. نمایش تصویری قدرت که ابعادی بی سابقه در تاریخ ایران

داشت جزئی از یک برنامهٔ هماهنگ برای اعلام تسلط دودمان قاجار بر عرصهٔ سیاسی کشور بود.

دربار فتحعلی شاه

بیشتر محققان بر این نکته اتفاق نظر دارند که پادشاهی فتحعلی شاه با فرّ و شکوه آغاز شد و با شکست های نظامی و نابسامانی اقتصادی به پایان رسید. با این همه، از دستاوردهای اساسی پادشاهی او "بازگشت ادبی" و تحرّک هنری، و به گفتهٔ الگار «نیمه‌نوزایی دولت مدار" بود.[۱۶] این نیمه نوزایی، و تجلّی آن در نقاشی‌ها و تصاویر به اندازه، نقشی کلیدی در تثبیت قدرت قاجاریه در اوان حکومت آنان داشت.

گرچه در عمل قدرت و اختیارات فتحعلی شاه نامحدود نمی نمود، امّا در فضای دربار قادر مطلق بود و توانست، در یک لحظهٔ کوتاه تاریخی، از امکانات و نیروی انسانی قابل ملاحظهٔ دستگاه حکومتی برای آفرینش و نشر و اشاعهٔ تصویری دودمانی بهره جوید؛ تصویری که هم شاهانه بود و هم قبیله ای.[۱۷] فتحعلی شاه برای رسیدن به هدف آن چه از امکانات لازم بود در دسترس خویش داشت. از آغا محمد خان قلمروی بالنسبه امن و با ثبات به ارث برده بود که خزانه‌اش از جواهرات و غنایمی که نادر شاه از فتح هند آورده بود لبریز بود. اندک نبود شمار معماران، نقّاشان، صنعتگران، شاعران، دیوانیان و دولتمردانی که از تاریخ ایران و فرهنگ درباری صفویه و زندیه آگاهی های بسیار داشتند.

ریشهٔ گرایش های هنری و فرهنگی فتحعلی شاه را باید در دوران جوانی و ولایتعهدی او در ایالت فارس جست. وی که پیش از رسیدن به تاج و تخت "باباخان" لقب داشت در دامغان زاده شده بود. در بارهٔ آموزش و پرورش او در دوران کودکی آگاهی های چندانی در دست نیست. یقین آن است که باباخان در دوران ولایت عهدی آداب و رسوم پادشاهی را آموخت، با مقدمات ادب فارسی آشنا شد و در خطاطی تعلیم دید. دست نوشته هایی که از او در کتابخانهٔ شخصی اش برجای مانده حاکی از اشتیاقش به آموختن و گواه ذوق لطیف ادبی اوست.[۱۸] چه بسا آشنا شدن او با آثار باستانی ایران که در نقاط گوناگون فارس برجای مانده او را به تاریخ ایران علاقه مندتر کرد. از همین رو، هنگامی که باباخان به سلطنت‌رسید خود را وارث برحق کیان پادشاهی کهن ایران می‌پنداشت.

قدرت سیاسی قاجاریه در نهایت امر به یاری شیوه ها و ابزار گوناگون

تثبیت شد و ساختارهای اداری و نظامی بالنسبه متمرکز و کارآیی در قلمرو آنان به وجود آمد. یکی از راه های ابراز و اعمال قدرت پادشاهان قاجار افزودن هرچه بیشتر بر دامنهٔ ایل و تبار خود بود.[۱۹] فتحعلی شاه از نزدیک به هزار همسر عقدی و صیغهٔ خود ۶۰ پسر و ۴۸ دختر داشت.[۲۰] در این زمینهٔ سرمشق تاریخی او کیومرث پادشاه افسانه ای ایران بود و به هرحال از سنّتی پیروی می‌کرد که فرزندان بسیار را نشان توان و مردانگی و ثمربخشی می شمرد. تشبیهٔ فرزندان به ثمر و ثمره در نوشته های وقایع نگران دربار قاجار دربارهٔ پسران و دختران فتحعلی شاه اندک نیست.[۲۱] قبلهٔ عالم در واقع اندرز عمّ خویش، آغا محمدخان، در بارهٔ ضرورت یگانگی و همبستگی طوایف قاجار و نیز ایجاد طبقه ای از شاهزادگان را آویزهٔ گوش کرده بود.

تثبیت قدرت در این دوران به ایجاد یک سلسله آداب و تشریفات پیچیدهٔ درباری نیز انجامید، که از اواخر دوران صفوی به بعد نظیری نیافته بود.[۲۲] شمار آئین ها، و نمایش های پر زرق و برق، که بیشتر برای نماندن وقاداری شرکت کنندگان به دودمان قاجار برگزار می‌شد، فزونی گرفت. دراین میان، تشریفات باریافتن سفرای خارجی، ضیافت ها، رژه های نظامی، مراسم آتش‌بازی به مناسبت های گوناگون، جشن ها و آئین های نوروزی همگی معنا و جای خاص خود را یافت.

هر جنبه ای از زندگی درباری معطوف به آفرینش تصویر و فرهنگی متناسب با درباری شاهنشاهی شد. فتحعلی شاه القابی را برگزید که نه تنها معرّف پیوند او با گذشتهٔ باستانی ایران بود بلکه به تبار ترکی و مغولی او نیز دلالت می‌کرد. اجرای یک برنامهٔ گستردهٔ معماری مذهبی و غیرمذهبی و توجه خاص به وظایف سنّتی پادشاه در زمینهٔ مرمّت بناهای مقدّس مذهبی و پشتیبانی مالی از رهبران روحانی بر هالهٔ اقتدار پادشاهی می افزود. امّا، اقدام فتحعلی شاه به تعمیر کاخ های صفوی کاری ابتکاری بود که نخست در زمان آغامحمدخان آغاز گردید. تغییر اونیفورم های درباری و نشان‌ها و زیورهای سلطنتی نیز از تسلط دودمان تازه ای خبر می داد.

افزون بر این، فتحعلی شاه، که از شاعری بی بهره نبود، انجمن خاقان را، مرکب از شاعران و مدّاحان درباری، برای بزرگداشت و ستایش سلطنت خود ایجاد کرد. شاعران بسیار، به ویژه از اصفهان، برای ثبت و شرح زندگی و اقدامات خاقان به سوی دربار روانه شدند. این گروه از شاعران سبک تازه ای در شعر که در مدیحه سرایی تقلیدی از سبک خراسانی و در تغزّل از سبک عراقی

بود پایه گذاشتند. فتحعلی شاه وقایع نگاران را نیز نه تنها به نگاشتن رویدادهای تاریخ ایران بلکه شرح حوادث دوران پادشاهی خود گماشت.[۲۳]

به فرمان شاه، فتح علی خان صبا، ملک الشعرای دربار، نیز ***شاهنشاه نامه***‌ای سرود که به نظر معاصرانش قابل قایسهٔ با ***شاهنامهٔ*** فردوسی بود. فتحعلی شاه سرودهٔ ملک الشعرای خود را حتّی برتر از شاهکار فردوسی دانست زیرا، در مقایسه با رفتار سلطان محمود غزنوی با فردوسی صله‌ای‌که او به فتحعلی خان صبا بخشید بسی سخاوتمندانه بود.[۲۴] با چنین گشاده دستی ها فتحعلی شاه امیدوار بود که او را در توجه و عنایت به شاعران و هنرمندان با پیشینانش، از جمله سلطان محمود، مقایسه کنند و حتّی او را برتر از آن ها بدانند.

فتحعلی شاه با توجه به کارگاه های هنری دربار تصویر سنّتی پادشاهان را به عنوان حامی هنر و هنرمندان جلوه ای تازه بخشید. خطاطان و نقاشان دربار به تهیهٔ نسخهٔ مصوّری از ***شاهنامه*** فردوسی پرداختند و نسخه های خطّی و نفیس کتابخانهٔ سلطنتی را مرّمت کردند.

به قصد تثبیت پایه های قدرت خود، فتحعلی شاه اغلب در مراسم و تشریفات رسمی در منظر عام حاضر می شد. به عنوان نمونه، گرچه دو روز نخستین سال نو به شرفیابی اختصاصی درباریان و رجال اختصاص داشت، در روز سوّم ایّام عید شاه در دروازهٔ کاخ گلستان که مشرف بر میدان ارگ بود بر کرسی خاص سلطنتی می نشست و به تماشای مسابقات پهلوانی و شنیدن داستان های ***شاهنامه*** از زبان نقّالان می پرداخت. در این گونه مراسم تصویری از رستم که با کاشی های رنگی ترسیم و بر پشت در کاخ نصب شده بود در پس‌زمینهٔ تخت سلطنتی قرار داشت.[۲۵] انتقال دربار از مقر زمستانی به تابستانی، بازدید از صحنه های عملیات نظامی و سرکوبی شورش های محلّی نیز فرصت‌هایی برای حضور شاه در نقاط مختلف کشور و میان مردم فراهم می‌کرد. برپایهٔ گزارش بسیاری از سیّاحان شکوه و جلال دربار قاجار در مراسم رسمی نظیر نداشت. به ادّعای مِردیث (Colin Meredith) از آنجا که پادشاهان قاجار نه دعوی ظلّ الّهی داشتند و نه چون سلاطین صفوی متکی بر قزلباشان وفادار و جان برکف بودند توسّل به تصویر و تمثال شخص شاه برای ایجاد سیمائی رازناک از مشروعیت و اقتدار سلطنتی در اذهان عمومی ضروری بود. به گفتهٔ مردیث چنین به نظر می رسید که «شاه با حضور خود در کانون نمایشی متحوّل و باشکوه به آن روشنایی و جلائی خاص می داد.»[۲۶] تلاش نقّاشان و طرّاحان دربار فتحعلی شاه این بود که برای این قدرت‌خیال واره زبان دیداری و تصویری

درخور بیابند و بیافرینند. امّا این تصویرگری قدرت در تمثال مجرّد شخص شاه خلاصه نمی شد.[۲۷] در واقع، تمثال شاه بیشتر در میان حلقه های تزئینی و تو درتو همراه با انبوهی از چهره ها و شخصیت های دیگر قرار می گرفت. از همین رو، فتحعلی شاه اغلب در میان جمع و در صحنه های تاجگزاری، شکار و رزم تصویر شده است. بی تردید سنن کهن را در آفرینش این زبان تصویری بی تأثیر نمی توان دانست. هدف از تصاویر سلطنتی نه تنها القا اصالت و هویت شاهنشاهی دودمان قاجار بلکه ریشه های قبیله ای و توانائی ذاتی آن نیز بود. کثرت چهره‌ها و شخصیت‌ها در این تصاویر و تکرار مستمر تصاویر در دائره‌های تزئینی یادآور همبستگی جامعهٔ قبیله ای قاجار است.

پسران بی شمار فتحعلی شاه، که نقشی اساسی در این تصاویر پر زرق و برق و باشکوه ایفا می کردند، گواه بر باروری و مردانگی وی و نماد سرزندگی مستمر قلمروش بودند. در واقع، نقش دیگر این تصاویر بدون تردید خنثی کردن خاطرهٔ سترونی آغامحمدخان، بنیان گذار دودمان قاجار بود. از سوی دیگر، حضور شخصیت‌های متعدد فرعی در این صحنه ها معرّف این دعوی بود که فتحعلی شاه سلطانی مستبد و مطلق العنان نیست، قدرت و اختیاراتش را حدودی است و از همین رو نیازمند آن است که پادشاهی خویش را بر شالودهٔ اجماع و همرائی دیگران استوار و تثبیت کند.

ایجاد تصویری شاهانه

طرّاحی تصویری دودمانی از دوران حکمرانی باباخان در شیراز آغاز می شود و در دو دههٔ نخست پادشاهی او تا هنگام پایان برنامهٔ ساختن کاخ های درباری، ادامه می یابد. این برنامهٔ عظیم معماری و ساختمانی مقارن با دوران اعتماد به نفس ملّی و رفاه نسبی در کشور، در فاصلهٔ بین دو جنگ ایران و روس بود.

پرداختن یک تصویر شاهانه و دودمانی دلمشغولی عمدهٔ باباخان در دوران حکمرانی او در فارس نبود. شرحی که از معاصران در بارهٔ چهره نگاری تصویر های دیواری کاخ هایی که در دوران حکمرانی خود ساخت نوشته اند بیشتر از امیال تفننی حکایت می کند تا آمال شاهانه. تمرکز بر سوژه های شاعرانه و اندازه های کوچک تصویر ها همه بازتابندهٔ هنرهای تزئینی اواخر دوران صفوی از سویی، و نشان ذوق شاعرانه و ادبی ولیعهد، از سوی دیگر، است.[۲۸] با این همه، هزینهٔ گزافی که در خلق آثار این دوره منظور شده و تعدد طرح های پرظرافت و پیچیدهٔ تصاویر را می توان مقدمه ای برای مرحلهٔ بعدی

این تصویرگری شناخت.

با جلوس فتحعلی شاه به تخت سلطنت، در بهار سال ۱۷۹۸م، تصویرگری و معماری درباری رسالت نوینی یافت. تصویری از فتحعلی شاه و دربارش، که تا کنون در جایی به آن اشاره ای نرفته است که به احتمال قوی برای نمایش در ارگ سلطنتی‌تهران‌شده بود، آشکارا توصیفی را که از مِردیت نقل کردیم تأیید می‌کند.

فتحعلی شاه بر تخت سلطنت
(از میرزابابا، ۱۲۱۳هـ ق/۱۷۹۸م)

این تصویر که مصوّر آن، میرزا بابا، تاریخ کشیدنش را ۱۲۱۳هـ ق/۱۷۹۸م ضبط کرده، نخستین تصویر رسمی فتحعلی شاه پس از رسیدن به تخت پادشاهی است که در تواریخ به ثبت رسیده. میرزا بابا از استعداد گستردهٔ خود برای ترسیم تصویری بهره جست که در آن نه تنها مردانگی و جلال و جبروت فتحعلی شاه بلکه تعدد ملازمان و همراهان او نیز به نمایش آید. انعکاس زرّین جامهٔ شاه و تلاء لوی جواهراتش فرّ ایزدی شاهنشاهان باستانی ایران را به رخ بیننده می‌کشید. عظمت این تصویر، حضور شش تن از پسران فتحعلی شاه در آن و تخت سلطنتی برجسته حاکی از تصمیم شاه به دوری جستن از پادشاهان صفوی بود که برای آغا محمدخان الگوی مناسبی به نظر می رسیدند. ابیاتی نیز که بر تخت شاه به وضوح نقش شده اند گویای هدف غائی آن اند.[۲۹]

با این همه، ارزیابی ما از این تصویر ناگزیر باید ناتمام دانسته شود زیرا از پس زمینهٔ تزئینی اصلی خود، که شامل دائره ای از تصاویر دربارهٔ موضوع های گوناگون بوده است، برکنده شده. دائره های‌چند تصویری و نقاشی های دیواری یک پاره یا دوپاره انواع اصلی برنامه های تزئینی این دوران شمرده می شوند. نمونهٔ عالی نوع نخست دائره ای از تصاویر در تالار تخت مرمر کاخ گلستان در ارگ تهران‌است،آن‌گونه که درآغاز قرن نوزدهم به چشم می خورد. این بنا، که به احتمالی در دوران زندیه ساخته شده بود، در سال ۱۷۹۱م، برای یادآوری پیروزی آغامحمد خان برکریم خان زند، دوباره تزئین شد. برای این منظور، به فرمان آغامحمدخان آینه ها، نقاشی های روغنی، تخته های مرمر و درهای چوبی منبّت کاری شده از تالار پذیرایی شیراز به تهران انتقال یافت.[۳۰]

در سال ۱۸۲۴م، یک دیپلومات اروپائی به نام کِپل (George Thomas Keppel) تخت مرمر کاخ گلستان را به جامع ترین وجه توصیف کرد و به تعریف سوژهٔ سه تابلوی نقّاشی، از جمله نادرشاه، اسکندر در کنار ارسطو و افلاطون و فتحعلی شاه و نیز صحنه های رزم و شکار وی پرداخت.[۳۱] تصاویر فتحلی شاه در طاقچه ها او را در جامه ها و نقش های گوناگون نشان می دهد: سردار جنگی، فیلسوف، شکارچی و جانشین شاهنشاهان باستانی ایران. در واقع این تصاویر معادل دیداری اشعاری است است که مدیحه سرایان درباری در وصف او می‌سرودند. تصاویر اروپائیان در بخش فوقانی این طاقچه ها معرّف گستردگی قلمرو اوست و تصاویر زنان در اطاق های اطراف نشان شکوه حرمسرای او.

گرچه فتحعلی‌شاه در تالار کاخ تغییرات چندانی‌نداد، امّا این تغییرات، که شامل همهٔ تزیینات کاخ می شد، در ایجاد و نمایش تصویری پیچیده و پرظرافت

از گرایش ها و علایق ادبی و تاریخی وی نقشی اساسی داشت. به گفته یکی از موزخان درباری، میرزا صادق وقایع نگار، سکوی مرمر تخت فتحعلی شاه در تالار تاجگذاری را گروهی به سرپرستی نقاش باشی دربار، میرزا بابا، ساختند. براساس ابیاتی که از فتحعلی خان صبا در آن منقوش است این تخت بر الگوی تخت سلیمان ساخته شده بود که آن نیز، به اقوال گوناگون ادبی، بر دوش فرشتگان و دیوان قرار داشت. با توجه به شیفتگی فتحعلی شاه به تاریخ باستانی ایران، محتمل است که تالار پذیرای خسرو پرویز در تیسفون نیز الگویی برای طرح های منقوش در تالار تخت مرمر بوده است.

نوع دوّم برنامه های تزئینی در دههٔ دوّم قرن نوزدهم از ابتکارات جانشین میرزابابا، عبدالله خان، معمارباشی دربار بود. نقّاشی های مستطیل شکل او از مجالس دربار برای مجموعهٔ باغ های نگارستان وسلیمانیه سفارش شده بود و به طور کلّی با نقّاشی ها و طرح های پیشینیانش تفاوتی اساسی داشت. باغ نگارستان و نقاشی های آن از بین رفته اند. در اوج زیبائی خود این باغ که در شمال ارگ تهران قرار داشت، محل اقامت‌دلخواه فتحعلی شاه بود. تصویری از وی و زنان حرمسرایش بر کاشی های کوشک باغ منقوش بود. تصویر دیگری در سالنی در انتهای باغ فتحعلی شاه را نشسته بر تخت خورشید در میان شاهزادگان و اعضای گارد نشان می داد.

داوری تاریخ هرچه باشد، مسلّم آن است که در طرّاحی و آفرینش تصاویر نگارستان و دیگر کاخ های سلطنتی مایه ای از تخیّل و رؤیاپروری موج می زد. فتحعلی شاه را در فضای منجمد و ساکن این تصاویر آن گونه می بینیم که خود امید داشت در درازنای تاریخ دیده شود. در این جهان تخیّلی، او درمیان قبیله ای از شاهزادگان، سلطانی بی‌رقیب می نمود که فرستادگان پادشاهان جهان در خضوع و خشوع به حضورش بار یافته بودند. این تصویر نقش برجسته ای در تخت جمشید را به ذهن تداعی‌می کند که در آن داریوش بزرگ در حال پذیرفتن هدایای نمایندگان ملل تابع خویش است.

ارگ پادشاهی در تبریز نیز، که اقامتگاه عبّاس میرزا بود، با نقوش ساختهٔ طرّاحان و نقّاشانی که در خدمت وی بودند تزیین شده است. صحنه های تملّق‌آمیزی که از پیروزی فتحعلی شاه و عبّاس میرزا بر سپاهیان روس در این نقش‌ها و تصویر ها به چشم می خورد گویی فرمانروایان قاجار را برابر با همتایانشان در جهان یا حتّی برتر از آنان می نماید و صلاحیت عبّاس میرزا را برای رسیدن به تاج و تخت به رخ می کشد. اگر در تبریز فرمانروایان قاجار در

پی آن بودند که خود را همتا و برابر با پادشاهان اروپایی قلمداد کنند، در اصفهان کوشیدند تا با پادشاهان ایران باستان پهلو زنند. به همین هدف، "عمارت نو" را در این شهر مهرعلی نقّاش با تصاویری از قهرمانان تاریخ ایران تزیین کرد. گویا تر از این، فتحعلی شاه فرمان داد تا قصرهای هشت بهشت و دیگر کاخ هایی را که صفویان در نیمهٔ قرن هفدهم میلادی بنا کرده بودند از نو بیارایند و تزیین کنند.[۳۲]

فرستادن تصویر به فرنگ

در اوائل قرن نوزدهم، با برقراری مجدد ارتباط با کشورهای اروپایی پس از گذشت یک قرن ضروری بود که اروپائیان نیز با تصویری گویا و مناسب از پادشاه ایران آشنا شوند. نسخی که از ***شاهنشاه نامه*** برجای مانده، مجموعهٔ اشعار فتحعلی شاه، نشان ها و زیورهای سلطنتی و تواریخ این دوران همگی از جلال و شکوه تصویر شاه سخن می گویند. مهم تر از همه، نقاشی های تمام قد شاه خود معرّفی متحرّک برای اشاعهٔ شهرت و اقتدار شاه در اروپا بود. سنّت تبادل تصویر میان پادشاهان اروپایی نیز از قرن شانزدهم تا هجدهم رواج داشت. تنها در دو دههٔ نخست قرن نوزدهم، بیش تر از پانزده تصویرتکّی فتحعلی‌شاه به عنوان هدایای دیپلوماتیک به انگلستان، هند، روسیه، و فرانسه فرستاده شد. این تصاویر را می‌توان در عین حال معرّف نخستین واکنش فرمانروایان ایران نسبت به امکان تسلّط نفوذ اروپائیان بر کشور دانست. از سوی دیگر، در این تصاویر گرز سلطنتی و شمشیر در غلاف معرّف تهدیدی تلویحی بود و نشان ها، یراق‌ها و بازوبندهای مرصّع جواهرنشان شاه و تزیینات گران بهای سالن گویای ثروت و تمکّن او.

نقوش برجستهٔ سنگی و کاهش اقتدار شاه

در دهه های دوّم و سوّم قرن نوزدهم، برخی از شاهزادگان قاجار دعوی سلطنت کردند و به چالش فتحعلی شاه و ولیعهد او، عبّاس میرزا، برخاستند. در این دوران نه تنها فتحعلی شاه بلکه شاهزادگانی نیز که در ایالات مختلف کشور حکومت می کردند تصاویر خود را در نقوش برجستهٔ سنگی در نقاط گوناگون در معرض تماشا قرار دادند. این نقوش برجسته که به فرمان شاهزاده محمدعلی دولتشاه (کرمانشاه)، حسینعلی فرمانفرما (شیراز)، و تیمور میرزا (کازرون) حجاری شد از تضعیف اقتدار فتحعلی شاه در میان فرزندانش حکایت می کرد.

با این نقش های برجسته بود که تجلّی برنامه های بلندپروازانهٔ سلطنتی از فضای شخصی و خصوصی به عرصهٔ عمومی و علنی انتقال یافت. این گونه نقش های برجستهٔ سنگی، بیش از هر شکل هنری دیگر این دوره، معطوف به نمایش قدرت قاجاریه و نشان احیای سنت های هنری هخامنشیان و ساسانیان بود. افزون بر این، خاندان سلطنتی با اقدام به حجّاری تصاویر خود به چالش احکام اسلام در منع و تحریم پیکره سازی و تصویرگری برخاستند. در عین حال، برای افزایش دامنهٔ تأثیر این پیکره ها آن هارا در جاهایی حکاکی کرده بودند که یادآور گذشتهٔ باستانی ایران، باورهای عامه، یا سنّت‌های مذهبی باشد.[۳۳] نقش برجستهٔ حسینعلی میرزا در شیراز در سینهٔ کوه در کنار دروازهٔ قرآن قرار داشت که در معرض دید همهٔ رفت و آمد کنندگان به این شهر بود و نقش سنگی محمدعلی میرزا در طاق بستان که جهانگران اروپائی را به خود جلب می‌کرد. نمادهایی که معمولا معرّف قدرت و سلطنت اند، از جمله شیر، سنگ نبشته ها و اشکال ساده و مفهوم، پیام این نقوش سنگی را برای خواص و عوام از آنچه بود روشن تر می‌کرد.[۳۴]

گرچه این نقاط محل تردد شمار بسیاری از جهانگردان اروپائی بود، پیام این نقوش و تصاویر آن‌چنان‌که انتظار می‌رفت کارساز نشد و دوام نیافت. چه، تا اواخر قرن نوزدهم، با از دست رفتن بخش بزرگی از اراضی ایران، تهی شدن خزانهٔ عمومی و آز و اجحاف حاکمان محلّی و ایادی آنان، از فتحعلی‌شاه یاد خوشی در اذهان نمانده بود. عبدالله مستوفی در خاطرات خویش فتحعلی شاه را به خاطر نقش سنگی که از خود در ری به شکل رام کنندهٔ شیر بر جای گذاشته بود به باد تمسخر گرفته و، بدتر از آن، او را متهم به دروغ پردازی نیز کرده است.[۳۵] این داوری مستوفی در بارهٔ فتحعلی شاه را می توان کمابیش معرّف نظر هم‌قرانان وی، یعنی طبقهٔ تحصیل‌کرده ایران در سال های پایانی قرن نوزدهم دانست. پرسش این است که به معاصران فتحعلی شاه که با چنین تصاویر و نقوشی روبرو می شدند چه احساسی دست می داد؟ اگر برای احترام و ستایشی که نسبت به تصاویر و فرامین شاه نشان داده می شد اعتبار و وزنی قائل شویم باید گفت که نه تنها درباریان بلکه مردم عادی نیز حداقل در دوران حیات خاقان به اقتدار و مشروعیت او اعتقاد یافته بودند.

فتحعلی شاه در شکار شیر
نقش برجستهٔ سنگی در ری

تصاویر درباری و اعتقادات مذهبی

جامعهٔ قرن نوزدهم ایران را باید از بسیاری جهات جامعه ای دانست که در آن اعتقادی خرافی به نیروی خارق العادهٔ تصویر حکمفرما بود. بدون بررسی این اعتقاد نمی توان به اهمیت روانی و عاطفی تصویر های تمام قد در این دوران پی برد. از آن‌جا که در فرض غالب، فرهنگ ایران فرهنگی ادبی و نوشتاری شمرده می شود، پژوهشگران در تعریف محتوا و معنای

تصاویر بیشتر بر روایت های همراه تصاویر و مینیاتورهای کتب خطّی تکیه کرده‌اند.[۳۶] به ویژه، پژوهشگران و متخصصان هنرهای اسلامی از بررسی این موضوع حساس غالباً طفره رفته و از تأیید وجود آئین ها و سنن متکّی به تصویر که با بت‌پرستی چندان فاصله ندارد ابا کرده اند. در دوران پادشاهی فتحعلی شاه، و تا حدودی دوران جانشینانش، تصاویر و نقوش پادشاه و خاندان و اطرافیانش حضوری گسترده در فضای تشریفات و آئین های درباری و فرهنگ عامه داشت.

احترام و اعجابی که تصاویر فتحعلی شاه در ایرانیان بر می انگیخت جهانگردان اروپائی را که در اوائل قرن نوزدهم به ایران سفر می کردند شگفت زده می کرد. سرجان ملکم می‌نویسد که در مقابل تصویری از فتحعلی شاه که به عنوان هدیه‌ای برای حاکم ایالت سِند نقاشی شده بود همان تشریفات و احتراماتی در خیابان‌ها به عمل آمد که برای شخص شاه، گرچه تابلو در صندوق در بسته‌ای حمل می‌شد.[۳۷] ادای احترام نسبت به تصویر پادشاه در مراسم رسمی و تشریفاتی در سراسر قرن نوزدهم ادامه یافت. به گفتهٔ حاج میرزا حسن حسینی فسائی، در سال ۱۸۴۸م در ضیافتی که درشیراز به مناسبت افتتاح سدّی برگزار شده بود تصویر مجللی از ناصرالدین شاه نیز در مجلس قرار داشت. پس از پایان شام، هریک از مقامات محلّی در برابر این تصویر به ادای احترام از کمر خم می‌شدند و مبلغی به عنوان پیشکش در مقابل آن قرار می دادند. عکسی که در حدود سال ۱۹۰۷م برداشته شده و جمعیتی را نشان می‌دهد که با تصویری از محمد علی شاه بسوی ساختمان مجلس در حال حرکت اند نشان دیگری از سنّت استفاده از تصویر برای تثبیت حضور شاه در میان مردم و در مراسم و تشریفات رسمی است. افزون بر این گونه تصاویر فتحعلی شاه، در بازارهای اصفهان و شیراز نیز نقوش دیواری کشیده شد که در آن ها او و فرزندانش در صحنه های رزم و شکار در کنار تصاویر قهرمانان افسانه ای ایران دیده می شوند. این نقوش نیز معرّف فضایی میان دربار و مردم عادی بود همانگونه که تصاویر تمام قد رستم بر سردر برخی از کاخ های سلطنتی را باید پیوند میان محوطهٔ دربار و میدان‌های عمومی دانست.[۳۹]

به گزارش برخی جهانگردان اروپایی، گاه در مجالس عمومی نقّالان در برابر تصاویر تمام قد شاه به داستان سرایی می پرداختند.[۴۰] با اجرای چنین مراسمی، در دید مردم پادشاه از نظر کارهای قهرمانی و نیز در جوانمردی و از خودگذشتگی با شخصیت های افسانه ای باستانی ایران قابل مقایسه می نمود.

از دوران پادشاهی فتحعلی شاه، تصاویر تمام قد وی در اماکن و مقابر

مذهبی نیز به چشم می خورد. از این زمان به بعد بود که وجود تصویر و شبیه در فضاها و اماکن مذهبی از مهر تأیید حکومت برخوردار شد. همانگونه که پیشتر اشاره شد، هیچ یک از پادشاهان پیشین ایران تا این حد به اهمیت و تأثیر تصویر در شکل بخشیدن به عقاید و آراء عمومی در جامعهٔ ایران پی نبرده و از آن چنین بسامان و منظّم بهره نجسته بودند. فتحعلی شاه که از زبان فرهنگی ایران باستان برای نقش های برجستهٔ سنگی خود به سهولت استفاده می کرد به مزیّت قراردادن تصویر در اماکن مذهبی نیز پی برده بود.

در سال ۱۷۹۴م، فتحعلی خان صبا قصیده ای در وصف تمثال پادشاه سرود؛ تصویری که به گفتهٔ صبا به عنوان هدیه ای برای یکی از مقدّس ترین اماکن مذهبی شیعه یعنی مقبرهٔ امام موسی بن جعفر در نجف در نظر گرفته شده بود.[۴۱] این تصویر، که پیش از این در جایی از آن نامی آورده نشده، نخستین نقاشی تمام قد از فتحعلی شاه در هنگام حکومتش در شیراز است. وی سالی پیش از مرگش نیز فرمان داد که برای مقبره اش در قم تابوتی از سنگ مرمر بسازند که بر آن تصویر تمام قدش حک شده باشد. با رواج تصویر و تمثال شاهانه، تابوت های مشابه ای برای مهد علیا مادر ناصرالدین شاه که در قم مدفون است و قبر خود ناصرالدین شاه در شاه عبدالعظیم سفارش داده شد.[۴۲]

از نیمهٔ قرن نوزدهم به بعد، طبقات اشراف و تجّار نیز به پیروی از این سنّت برخاستند و حکّ تصویر بر مقابر آنان در تهران و دیگر شهرهای ایران رواج یافت.[۴۳] در مراسم تدفین ناصرالدین شاه تصویر تمام قدی از او همراه با شمائل حضرت علی به چشم می خورد. برای تزئین تکیهٔ دولت، محلی که ناصرالدین شاه برای اجرای مراسم تعزیه ساخت، نیز تصاویر گوناگون به کار برده شد.[۴۴]

به احتمالی این رسم ناشی از انتساب جان و روح به تصویر و شمایل بود. رواج مراسم پیچیده و باشکوه در دربار فتحعلی شاه و ترویج اعتقاد به رازناکی اقتدار پادشاهی را می توان منشاء بهره جویی از تصویرهای تمام قد شاه در مجالس درباری و مراسم و آئین های عمومی دانست. ادای احترام تقدس گونه نسبت به این تصاویر و اهداء آن ها به اماکن مذهبی و ساختن مقابر سنگی و مصور را نیز نباید با باورها و خرافات مذهبی بی ارتباط شمرد. از گزارش‌های گوناگون چنین برمی آید که دربار نیز با انتساب نیروی جادویی، به تصاویر تمام قد آیین ها و اعتقادات خرافی در این زمینه را تشویق می‌کرد.[۴۵]

در این مورد، روایتی که شرح آن در منابع گوناگون به چشم می خورد در بارهٔ شخصیتی روحانی به نام میرزا محمد اخباری یا نیشابوری در جنگ اوّل

ایران و روس است. به منظور جلب حمایت فتحعلی شاه نسبت به فرقهٔ اخباری، میرزا محمّد سوگند خورد که سر بریدهٔ اشپختر، سردار روس، را در ظرف چهل روز به تهران بیاورد.[۴۶] داستان چگونگی کشتن نمایشی اشپختر در دو گزارش آمده است. به نوشتهٔ محمد سلیمان تنکابنی، میرزا محمد پیکرک سردار روسی را با موم ساخت و آنگاه با شمشیر سر از بدنش جدا کرد.[۴۷] این روایت حاکی از آن است که تصویر در جادو گری همان نقشی را ایفا می کرد که پیکرک های مومی.

باید توجه داشت که در آئین های مذهبی نیز از تصویر برای رسیدن به نیات منفی استفاده می شد. ژان کلمار در بررسی خود در بارهٔ مراسم مذهبی در ماه محرّم قرن ۱۲ هجری، از پیکرک ها و تصاویر قاتلان شهدای کربلا یاد می کند. شرکت کنندگان در این مراسم به این پیکرک ها و تصاویر لعنت می فرستادند و در پایان مراسم آن ها را می سوزاندند و از بین می بردند.[۴۸] همین بررسی از اعتقاد به آثار مثبت تصویر نیز یاد کرده است. حمل شمایل حضرت علی و دیگر امامان شیعه در مراسم مذهبی قرون دوازدهم و سیزدهم هجری مبین همین اعتقاد بود.[۴۹] هانری ماسه نیز در اثر ارزندهٔ خود در بارهٔ عادات و رسوم ایرانیان به وجود تصاویر در امامزاده ها، تصویر شهدای کربلا در سقّاخانه ها و تزیینات مجسمه گونه در گورستان ها اشاره می کند.[۵۰]

همهٔ این شواهد و اسناد دال بر بی اعتنایی ایرانیان به احکام اسلام در مورد منع و تحریم تصویرگری و مجسمه سازی در عرصه و زمینهٔ مذهبی است. در واقع، چنین به نظر می رسد که رأی علمای مذهبی نیز در این مورد بیشتر مبتنی بر ملاحظات عملی و سیاسی و چگونگی روابط آنان با سلطان وقت بود تا ضرورت اجرای مستمر احکام مذهبی. به این ترتیب، می توان گفت که در ایران حکم منع استفاده از تصویر و شمایل و مجسمه کم تر از دیگر جوامع اسلامی مورد توجه قرار گرفته است.

به هر تقدیر، تلاش برای تثبیت مشروعیت و اقتدار پادشاه در دورهٔ مورد بررسی این نوشته، به یافتن زبان تصویری واحد میان فرهنگ درباری و توده‌ای، که هر یک فضای خاص و در عین نه چندان متفاوت خود را داشتند، انجامید. در این زبان مشترک نه تنها نقاشی های دیواری بلکه نقوش برجستهٔ سنگی، امامزاده ها و بازارها، و مراسم تعزیه و سینه زنی هر یک به نوبهٔ خود عرصه ای برای‌نمایش‌تصاویر خرد و کلان در ترویج و تبلیغ هدف های خاص فراهم آوردند.

نتیجه: تصویر، تاریخ و هویت

به یاری تصاویری که از شخص خود، خویشان و درباریانش ساخت و پراکند، فتحعلی شاه کوشید که اقتدار خود را به عنوان رهبر شیعیان ایران، میانجی قشرهای گوناگون جامعه[۵۱] و جانشین خلف سنّت پادشاهی دیرینهٔ ایران تثبیت کند. تصاویر تمام قد وی نماد جلال پادشاهی و فرهنگ تاریخ‌محور این دوره بود. همانگونه که تکسیه (Charles Texier) هنگام تماشای نقاشی های کاخ چهل ستون گفت: «ایرانیان برای این نقاشی ها که از سرگذشت تاریخی آنان حکایت می کنند، اهمیت بسیار قائلاند.[۵۲] دستکم این است که این نقاشی ها همانند افسانه ها و اساطیرادبی و شنیداری تصویری آرمانی از تاریخ ایران به نمایش می گذاشتند.

فتحعلی شاه دانسته و آگاهانه از نقّاشی و تصویرگری ابزاری برای آگاه ساختن ایرانیان به هویت خویش فراهم آورد و از آن بی نهایت بهره برد گرچه شخص خود را در کانون چنین هویتی می دید. به این ترتیب، می توان او را نخستین پیشگام در فراگرد تکوین هویت ایرانیان دانست. تا زمانی که اسناد و مدارک دست اوّل این دوران در دسترس قرار گیرند، تصویر ونقاشی دوران اوّلیهٔ قاجار منبع سودمندی برای آگاه شدن از این است که ایران آن روز خود را چگونه می دید و می‌شناخت.

در تجزیه و تحلیل نهایی، نقاشی های دوران نخستین قاجار تصویری تصنّعی از شکوه و جلال آن دوران را فراروی ما قرار می دهند. در واقع، این نقّاشی ها با واقعیت فاصله بسیار داشتند.[۵۳] در پایان سلطنت فتحعلی شاه، شمار شاهزادگان قاجاری، که روزی گل های سرسبد باغ ایران شمرده می شدند، ازشمار بیرون رفت، کاخ ها و قلعه ها رو به ویرانی گذاشت و سرزمین های بسیار از کف رفت. تصویر کدر پادشاه دیگر آماج پرستش و احترام نبود.

بی اعتنایی جانشین فتحعلی شاه، محمّدشاه، به ساختمان هایی که پدرش بنا کرده بود و خراب کردن کاخ های ارگ تهران به فرمان ناصرالدین شاه به نام ترقی و پیشرفت نقطهٔ پایانی را بر این فصل از سنّت چهره سازی در ایران گذاشت. در نیمهٔ سوّم قرن نوزدهم، ورق یکسره برگشته بود و فتحعلی شاه محبوبیت و اعتباری در میان مردم نداشت. تاریخ نگاران این دوره از دستاوردهای هنری دوران او به ندرت یا به اختصار یاد می کردند. شرق شناسان اروپایی چون کرزن (Goerge Curzon) وبنجامین (S. G. W. Benjamin) نیز این‌دستاوردها راتنها به خاطر ارزش و سندیت تاریخی آنان مهم می شمردند.

برای آگاه شدن به نقش و چگونگی تأثیر نقاشی های درباری دوران نخستین قاجاریه، توجه به این نکته ضروری است که اثر روانی و عاطفی این آثار از یک میراث عظیم دیداری و تصویری نشأت می گرفت. تصاویر وسنگ نگاره‌های فتحعلی شاه همان حس احترام و تسلیمی را در ایرانیان برمی انگیخت که شمائل‌های مذهبی یا تصاویر آرمانی پادشاهان باستانی ایران. از سوی دیگر، رنگ های جاندار و پرمایه و طرّاحی تزیینی این تصاویر همان تحسینی را موجب می شد که مینیاتورهای منقوش بر کتب خطی. افزون بر این، این نقاشی ها، ابزاری نیرومند برای تجلّی فرهنگ و آمال ایرانیان بودند و چه به تنهایی و چه در مجموعهٔ تزیینی خود یادآور اقتدار و ثروت بی کران حاکمان کشور. این جاست که می توانیم به آن تصویر از فتحعلی شاه بازگردیم که سفیرش را چنان به تکریم و تعظیم وا داشته بود. گفتهٔ ابوالحسن نقش تصویر را آشکار می کند. هدف جز این نبود که در بیننده حس تحسین نسبت به شکوه و جلال و زیبایی مسند پادشاهی و تسلیم و عبودیت در برابر قدرت و اقتدار کسی بر انگیزند که در واقع «قبلهٔ عالم» می نمود.

پانوشت ها:

۱. ن. ک. به:

Mirza Abu'l Hasan khan, *A Persian at the Court of King George 1809-1810, The Journal of Mirza Abu'l Hasan Khan*, Edited and translated by Margaret Cloake, London, 1988, p. 75

۲. *همان*، ص ۳۰. احترام به تصاویر پادشاهان و شمایل شخصیت های مقدس مذهبی از دوران امپراطوری روم و بیزانس در اروپا رایج بود.

۳. ن. ک. به:

Thomas Arnold, *Haniting in Islam*, Oxford, 1928, pp. 4-13; Nasrin Rohani, *A Bibliography of Persian Miniature Painting*, Cambridge MA, 1982, p. 153.

۴. به ویژه ن. ک. به:

B. W. Robinson, "The Court Painters of Fath Ali Shah," *Eretz-Israe* 7 (1964); ____, "Persian Royal Portraiture and the Qajars," in E. Bosworth and C. Hillerbrand, eds., *Qajar Iran: Political, Social and Cultural Change*, Edinburgh, 1983,

و نیز: یحیی ذکاء، «میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفّاری،» *هنر و مردم*، شماره ۱۰، (مرداد ۱۳۴۲)، صص ۱۴-۲۷ و شماره ۱۱ (شهریور ۱۳۴۲)، صص ۱۶-۳۳.

۵. برای نظری مشابه ن. ک. به:

Charles Texier, *Description de l'Arménie, la Perse, et la Mésopotamie*, Paris, 1842, Vol. I, p. 125.

در دیگر جوامع اسلامی، سنّت کشیدن نقّاشی و ساختن مجسمه های تمام قد مدت ها پس از پیدایش اسلام در قرن هفتم میلادی ادامه یافت.

۶. ن. ک. به: B. W. Robinson "The Court Painters of Fath Ali Shah," *op. cit.*, p. 96

۷. ن. ک. به:

Gavin Hambly, "The Traditional Iranian City in the Qajar Period," in Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville, eds., *The Cambridge History of Iran,* Vol. 7, Cambridge, 1991, pp. 542-89; Jennifer Scarce, "The Arts of the Eighteenth to Twentieth Centuries," in Avery, Hambly and Melville, *op. cit.*, p. 892.

۸. همانگونه که انتظار می رود، مایه و غنای تزیین با طبقه اجتماعی بی رابطه نبود. محل کار درباریان عادی با طرح های ساده از گل و گیاه تزیین شده بود. درباریان متمکّن تر تصاویر پادشاه و شاهزادگان را بر دیوارهای خود آویزان می کردند.

۹. برای یک بررسی متوازن از آغا محمد خان ن. ک. به:

Gavin Hambly, "Agha Mohammad and the Establishment of the Qajar Dynasty," *Royal Central Asian Journal,* 50 (1963), pp. 161-74.

۱۰. در زیر تصویر نخستین چنین نوشته شده است: «به حسب الحکم شاهنشاه دوران، فریدونفر، محمدخان قاجار، ز کلک صادق نقّاش نو شد، نشان وفرّ نادرشاه افشار.» لطف الله هنرفر، *گنجینهٔ آثار اصفهان*، ۱۳۴۴، ص ۵۷۴.

۱۱. گرچه آغامحمد خان در شهرهایی که در جنوب قفقاز به تصرّف خود درآورده بود به ضرب کردن سکّه اقدام کرد، به بازستاندن همهٔ اراضی از دست رفتهٔ دوران صفوی در جنوب قفقاز و شرق ایران توفیق نیافت. ن. ک. به:

Gavin Hambly, "The Traditional Iranian City in the Qajar Period," in Peter Avery, Gavin Hambly and Chalrles Melville, eds., *The Cambridge History of Iran* , Vol. VII, Cambridge, 1991, pp. 145-146.

۱۲. فتحعلی خان قاجار، پدربزرگ آغا محمدخان، رقیب اصلی نادرشاه برای تقرّب به شاه طهماسب دوّم بود و به هرحال موّرخان نادرشاه را مسئول مرگ وی می دانند. با این همه آغامحمد خان او را سرمشق فتوحات خود قرار داد و وقایع نگاران دوران قاجار نیز از نادرشاه به احترام یاد کرده اند. به عنوان نمونه، ن. ک. به عبدالرزّاق دنبلی، *مآثر السلطانیه*، به اهتمام غلامحسین صدری افشار، چاپ جدید، تهران، ۱۳۵۱، ص ۵.

۱۳. ن. ک. به: محمد فتح الله سراوی، *تاریخ محمدی*، نسخهٔ خطی، به اهتمام غلامرضا طباطبائی مجد، تهران، ۱۳۷۱، صص ۱۰۹-۱۱۰؛ و نیز:

James Frazer, *Travels and Adventures in the Persian Provinces on the Southern Banks of the Caspian Sea*, London, 1826, pp. 41-42

۱۴. ن. ک. به:

James Morier, *A Second Journey Through Persia, Armenia and Asia Minor to Constantinople*

between the Years 1812 and 1816, London, 1818, pp. 376-77.

۱۵. ن. ک. به: Jennifer Scarce, *op. cit.*, p. 333; and James Morier *ibid*, pp. 376-77

۱۶. حسن گلمحمدی، ***دیوان کامل فتحعلی شاه قاجار***، تهران، ۱۳۵۰، ص ۹۸. نیز ن. ک. به:
Hamid Algar, *Religion and State in Iran, 1785-1906: The Role of the Ulama in the Qajar Period.* Berkeley and Los Angeles, 1969, p. 71.

۱۷. فتحعلی شاه با دو پادشاه اروپائی در سده های شانزدهم و هفدهم، لوئی چهاردهم فرانسه و فیلیپ دوّم اسپانیا، شباهت بسیار دارد. این دو نیز از هنرهای تصویری برای تثبیت اقتدار و مشروعیت خود بهره می جستند.

۱۸. رضاقلی خان هدایت، ***تاریخ روضة الصفای ناصری***، به کوشش نصرالله صبوحی، تهران، ۱۳۳۹، صص ۱۰۴-۱۰۵. نیز ن. ک. به:
Anthony Welch, *Calligraphy in the Arts of the Muslim World,* Austin, Texas, 1979, pp. 160-163; Layla S. Diba, "Lacquerwork of Safavid Persia and Its Relationship to Persian Painting," Ph.D. dissertation, New York University, 1994, pp. 160-63.

برای بحثی دربارهٔ هوش و استعداد فتحعلی شاه و تازگی سروده هایش ن. ک. به:
Gavin Hambly, "The Traditional Iranian City in the Qajar Period," in Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville, *op. ci*., p. 148.

۱۹. معمولاً از فرزندان پسر به عنوان مهم ترین دستاوردهای شاه نام برده می شد. ن. ک. به: محمدتقی سپهر (لسان الملک)، ***ناسخ التواریخ***، تهران، ۱۳۴۴، ج ۲، صص ۱۲۵ به بعد. نیز ن. ک. به:
Malkolm Yapp, "Two British Historians of Persia," in *Historians of the Middle Easr*, London, 1962, p. 354-55.

۲۰. حسن گلمحمدی، ***فتحعلی شاه و قضاوت تاریخ***، تهران، ۱۳۶۸، صص ۴۷۷-۴۸۹. در بارهٔ وضع حرمسرای فتحعلی شاه ن. ک. به:
Abbas *Amanat, Pivot of the Universe: Nasir al-Din Shah Qajar and the Iranian Monarchy,* 1831-1896, Berkeley and Los Angeles, 1997, p. 19.

۲۱. جهانگیرمیرزا، ***تاریخ نو***، به اهتمام عبّاس اقبال، تهران ۱۳۲۷، ص ۱۸۶.

۲۲. برای آگاهی از وضع دربار در اوج شکوه و جلال آن ن. ک. به: دوستعلی خان معیّرالممالک، ***یادداشت های زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه***، تهران، ۱۳۶۲، صص ۴۸-۹۹. نیز ن. ک. به: John Malcolm, *The History of Persa,* London, 1815, Vol. 2, pp. 554-57

۲۳. ن. ک. به: Jan Rypka, *History of Iranian Literature,* Dordrecht, 1956, pp. 17-11.

۲۴. فتحعلی خان صبا، ***دیوان ملک الشعرا، فتحعلی خان صبا***، به کوشش محمدعلی نجات، تهران، ۱۳۴۱، ص ۳۸.

۲۵. یحیی ذکاء، ***تاریخچهٔ ساختمان های ارگ سلطنتی***، تهران، ۱۳۴۹، صص ۳۷-۳۸.

۲۶. ن. ک. به:
Colin Meredith, "Early Qajar Administration. An Ananlysis of its Development and Functions,"

Iranian Studies, (Spring-summer 1971), p. 61.

۲۷. ن. ک. به:

Robert Ker Porter, *Tranvels in Georgia, Persian Armenia, Ancient Babylonia, etc.*, London, 1821, vol. 1, pp. 322-23.

۲۸. ن. ک. به:

Sussan Babai, "Shah 'Abbas II, the Conquest of Qandahar, the Chihil Sutun, and Its Wall Paintings," *Muqarnas*, II (1994), pp. 125-42.

۲۹. این پرده دلفریب و فرجه آمد، تشبیه بساط شاه جمجه آمد. چـــون پرده در آن تابان مهر، تمثال رخ فتحعلی شاه آمد، میرزا باباشبیه خسروان نقش بست، که از شبیه او قلم صورتگر قدرت شکست. سنهٔ ۱۲۱۳.

۳۰. یحیی ذکاء، *تاریخچهٔ ساختمان های ارگ سلطنتی*، ص ۴۶.

۳۱. ن. ک. به:

G. G. Keppel, *Personal Narrative of a Journey from India to England*, London, 1827, vol. 2, pp. 140-41.

۳۲. میرزا صالح شیرازی، «سفرنامهٔ اصفهان، کاشان، قم، تهران.» در مجموعهٔ سفرنامه های میرزا صالح شیرازی، به کوشش غلامحسین میرزا صالح، تجدید چاپ، تهران، ۱۳۶۳، صص ۶-۸ و ۱۳. نیز ن. ک. به:

Sir William Ouseley, *Travel into Various Countries of the East, Particularly Persia*, London, 1819-32, vol. 3, p. 372.

۳۳. ن. ک. به:

Henry Massé, *Croyances et coutumes persanes*, Paris, 1983, vol. 2, pp. 228-37; J. A. Lerner, "Rock Relief of Fath Ali Shah in Shiraz," *Ars Orientalis*, 21 (1991), p. 33; E. dc Waele, "Trois reliefs Rupestres de Pol-i Abginch," *Iranica Antiqua* 21 (1986), pp. 176-77.

۳۴. ن. ک. به

Henri Massé, *ibid.*, p. 597; and Z. Bahrani, "Assault and Abduction: The Fate of the Royal Image in the Ancient Near East," *Art History* 10, no. 3 (September 1995), pp. 363-82.

۳۵. «صـورت خـود را در حـال شکـار و یـا در مجـالـس بـزم و سـلام در کـوه هـای کشـور سنگ‌تراشی کرده که چشمه علی بین تهران و شاهزاده عبدالعظیم یکی از آن جلسات است. در تزیین سر و بر خود به تاج و جواهر اصراری داشته و حتّی تصویر شیرکشی خود را هم با همین لباس بزمی ساخته و یا از سنگ تراشیده. میان باریک و ریش بلند زیبای خود را نموده و ابدی کرده است. در صورتی که اعلیحضرت کمتر از این رشادت ها داشته و شاید در مدت عمر خود با هیچ شیر پیری هم روبرو نشده است.» عبدالله مستوفی، شرح *زندگانی من، تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه*، تهران، ۱۳۷۱، ج ۱، ص ۳۸. در بارهٔ تضاد پیام یکی از نقوش برجستهٔ سنگی در دورهٔ ساسانیان با واقعیت تاریخی ن. ک. به:

Ernst Herzfeld, *Iran in the Ancient East*, New York, 1948, p. 315.

۳۶. برای بحثی دربارهٔ احتراز از پرداختن به موضوع های بحث انگیز ن. ک. به:

David Freedberg, *The Power of Image*, Chicago, 1989, pp. 338-40.

۳۷. ن. ک. به: John Malcolm, *op. cit.*, vol. 2, p. 656

۳۸. حاج میرزا حسن حسینی فسائی، ***فارسنامهٔ ناصری***، به کوشش منصور رستگار فسائی، تهران، چاپ جدید، ۱۳۶۷، ص ۲۷۹. عکسی که به احتمالی در آغاز سلطنت احمد شاه برداشته شده صحنه ای از مراسم سلام در یکی از ایالات ایران را نشان می دهد که در آن مقامات محلّی در حال ادای احترام به تصویری از شاه جوان اند که به وسیلهٔ دو درباری بر روی کرسی سلطنتی نگاه داشته شده. ن. ک. به: Philip Mansell, *Sultans in Splendor*, New York and Paris, 1988, p. 82.

۳۹. قصد تشبیه فتحعلی شاه به رستم در زرهی که در برخی از تصاویر بر تن او دیده می‌شود- و با سر شیری همانند آنچه بر سر تصاویر رستم قرار دارد مزین است- نمایان می شود.

۴۰. ن. ک. به

James Morier, *op. cit*. p. 170; J. S. Buckingham, *Travels in Assyria, Media and Persia*, London, 1830, p. 293

۴۱. فتحعلی خان صبا، ***همان***، ص ۲۹۰.

۴۲. از عزّت سودآور برای آگاهی هایی که در بارهٔ مهدعلیا در اختیارم گذاشت سپاسگزارم. برای عکسی از مقبرهٔ ناصرالدین شاه ن. ک. به:

J. A. Lerner, "Rock Relief of Fath 'Ali Shah in Shiraz." *Ars Orientali*. 21 (1991), fig. 8

۴۳. دوستعلی خان معیّر، منبع اصلی شرح حال نقّاشان دربار ناصری و مظفّری، به سه نمونه از این گونه مقابر اشاره می کند. ن. ک. به: ***همان***، صص ۲۷۸-۲۸۰.

۴۴. برای تصویری از ناصرالدین شاه همراه با شمایل حضرت علی در مراسم خاک سپاری او ن. ک. به: یحیی ذکاء، ***تاریخ ساختمان های ارگ سلطنتی***، ص ۲۹۴.

۴۵. برای تعیین وقت سعد برای رویداد های گوناگون، از جمله باریابی سفرای خارجی و ساختن قصر شاهی در سلیمانیه فتحعلی شاه به منجمین متوسل می‌شد. در این باره ن. ک. به:

James Morier, *op. cit*., p. 387; Henri Massé, *op. cit*., vol. 1, pp. 242, 247, n. 2 and vol. 2, pp. 287 and 342.)

۴۶. ن. ک. به: Hamid Algar, *op. cit.*, p. 65

۴۷. محمد ابن سلیمان تنکابنی، ***قصص العلما***، تهران، ۱۳۰۳هـ ق، ص ۱۳۲، به نقل از:

Hamid Algar, *op. cit*., p. 65.

به اعتقاد الگار محتملا درباریان فتحعلی شاه که از مهارت میرزا محمد اخباری در رمّالی و ستاره‌شناسی آگاهی داشتند وی را به این کار ترغیب کرده بودند. در این باره همچنین ن. ک. به:

Henri Massé, *op. cit*., vol. 1, p. 314.

۴۸. ن. ک. به:

Jean Calmard, "Shi'i Rituals and Power II. the Consolidation of Safavid Shi'ism: Folklore and

Popular Religion," in *Safavid Persia,* ed., by Charles Melville, London, 1996, pp. 141-66.

جهانگردی انگلیسی، در سفر خود به شیراز، به صحنه ای در بارهٔ سوزاندن پیکرک پارچه ای عمـر اشاره می کند. ن. ک. به:

Edward Scott Waring, *A Tour to Shiraz. . .to which is added a History of Persia* , London, 1807, p. 42.

۴۹. *همان*، ص ۱۷۹.

۵۰. ن. ک. به: Henri Massé, *op. cit.*, vol. 1, pp. 115-118

۵۱. ن. ک. به: Colin Meredith, *op. cit.*, p. 62

۵۲. ن. ک. به: Charles Texier, *op. cit.* vol.1, p. 164

۵۳. این تفسیر را از عباس امانت به وام گرفته ام. عباس امانت، *همان*، ص ۳۶.

ایران نامه

سال هفدهم، تابستان ۱۳۷۸

فهرست

پیشگفتار:		۴۰۱
مقاله ها:		
دربارهٔ تاریخ نقّاشی قاجار	شاهرخ مسکوب	۴۰۵
تصویر قدرت و قدرت تصویر	لیلا س. دیبا	۴۲۳
نگاهی به وضع موسیقی در دورهٔ قاجار	آمنه یوسف زاده	۴۵۳
عمران و نوسازی در دوران قاجار	رضا مقتدر	۴۶۹
ادوارد براون و مسئلهٔ اعتبار تاریخی	احمد کریمی حکّاک	۴۸۹
گذری و نظری:		
نگاهی دیگر به نقّاشی قاجار	بهمن دادخواه	۵۰۳
یادداشت هایی در بارهٔ مینیاتور	شاهرخ مسکوب	۵۰۹
بزرگداشت خیّام در یونسکو	هرموز کی	۵۲۱
چهارمین کنفرانس اروپائی مطالعات ایرانی	آلن ریشار	۵۲۶
گزیده:		
تزیین در مینیاتور ایرانی	یوسف اسحاق پور	۵۳۱
کمال الملک	محمدعلی فروغی	۵۳۶
میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفّاری	یحیی ذکاء	۵۵۲
هنر قلمدان سازی در ایران	محمدتقی احسانی	۵۶۱
نقد و بررسی کتاب:		
کشتی در گوشه های شعر کهن فارسی	کامران تلطف	۵۶۹
کتاب های تازه دربارهٔ ایران و خاور میانه	سید ولی رضا نصر	۵۸۱

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

کنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای نهایی جلد نهم (پنجم و ششم)

منتشر شد:

FAUNA III - FISH IV

Published by
BIBLIOTHECA PERSICA PRESS
NEW YORK

Distributed by
EISENBRAUNS, INC.
PO Box 275 Winona Lake, IN 46590
Tel: (219) 269-2011 Fax: (219) 269-6788

www.iranica.com

رضا مقتدر*

عمران و نوسازی در دوران قاجار

معماری و شهرسازی ایران در دوران طولانی تاریخ خود فراز و نشیب های بسیارداشته و در شکل گیری آن شرائط اقلیمی و میراث فرهنگی بیش از عوامل دیگر تأثیر گذارده است. روند معماری عامیانه و مردمی، که در آن تنها از مصالح بومی امکان استفاده فراهم بود، در ادوار مختلف، تنها با تغییراتی جزئی، تداوم داشته است در حالی که در معماری حکومتی و سالاری با توجه به قدرت حکومت و امکانات مالی دولتمردان، مصالح تازه و گران تر به کار می رفت و از سازندگان چیره دست تری استفاده می شد و به این ترتیب در سیمای ظاهری وتزئینات معماری تغییرات اساسی به وجود می آمد.

در زمان به حکومت رسیدن آغا محمدخان قاجار (۱۲۱۱-۱۲۰۰هـ.ق/ ۱۷۹۵-۱۷۸۵م) و آغاز سلسله قاجاریه و با پشت سرگذاردن یورش افغان ها و حکومت افشار و بالاخره پادشاهان زند هنر ایران با هنر دوران شکوفائی و درخشان پادشاهان صفوی (۱۱۳۵-۹۰۷هـ.ق/۱۷۲۲-۱۵۰۱م) فاصله زیادی گرفته بود. نابسامانی اوضاع سیاسی و اجتماعی و فقدان یک حکومت قدرتمند مرکزی نیز آبادانی و رونق پیشین را به رکود کشانده بود. فتح تهران به دست آغامحمدخان و انتخاب شهرکی فاقد زیربنای شهری به عنوان دارالسلطنه، مسائل

---

*مهندس معمار و هنرشناس.

بسیار به وجود آورد. کوشش برخی از پادشاهان قاجار، بخصوص فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه نیز در نوسازی تهران و تبدیل آن به یک پایتخت چندان موفق نبود. تهران به علت نزدیکی به رِی و دارا بودن آب و هوای مساعد و بخصوص قرار گرفتن در مسیر راه شرق به غرب از دوران صفوی محل اُطراق پادشاهان این سلسله در مسیر راه خراسان بود. بنای بازار و اولین حصار خشتی روستای تهران متعلق به زمان شاه طهماسب (۹۶۱هـ ق) است.[۱] پس از او شاه عبّاس اول نیز چهارباغ و "چنارستانی" محصور در آن ترتیب داد.[۲] به گفتهٔ سر تامس هربرت، تهران در این زمان سه هزار خانه داشت.[۳] پس از آن شاه سلیمان در چهارباغ محصور که بعدها به ارگ سلطانی معروف شد اولین "دیوان خانه" سلطنتی و چند ساختمان دیگر را بنا نهاد.[۴]

با شکست اشرف افغان، نادرشاه که مرکز حکمرانیش در خراسان بود حکومت تهران را درسال ۱۱۵۴هـ.ق/۱۷۴۱م به پسر ارشدش رضا قلی میرزا سپرد امّا با انقراض این سلسله و به علت نزدیکی تهران به قلمرو قبیلهٔ قاجار، که در استرآباد بود شهر عملاً در دست این ایل قرار گرفت. درسال ۱۱۷۲هـ.ق/ ۱۷۶۲م کریم خان زند تهران را از رقیب خود باز ستاند و حصار شهر را که رو به ویرانی گذارده بود به دست استاد غلامرضا تبریزی تعمیر کرد و دورادور آن برج‌های دیده بانی ساخت و خندق‌کشید.[۵] وی در دیوان خانه مقدمات جلوس خود را فراهم آورد امّا سرانجام به دلائلی درسال ۱۱۹۰هـ.ق/۱۷۷۶م شیراز را به عنوان پایتخت حکومت زند انتخاب کرد. به این ترتیب، آغا محمدخان توانست مجدداً به تهران وارد شود و آنرا به عنوان دارالخلافه خود برگزیند. سرسلسله قاجار پس از لشکر کشی به شیراز و فتح آن دستور تخریب قصر وکیل را صادر کرد و مصالح آنرا برای تزئین بیشتر "ایوان تخت" که اساس آنرا کریم خان زند بنا کرده بود به تهران آورد. اولین تغییرات اساسی در ساختمان این تالار درهمین زمان انجام شد. معماری این بنا، با وجود تغییرات متعدد، شیوهٔ معماری دوره زند را با تالار دوستونی که مختص این دوره بود حفظ کرد. آغا محمدخان در مدت یازده سال سلطنت خود در محوطه ارگ بنای دیگری را نیز پی ریزی کرد که آنرا "عمارت خروجی" نام نهاد. این بنا شامل تالار گلستان، سالن موزه قدیم و صندوق خانه بود و اسم گلستان که امروز به مجموعه ارگ اطلاق می شود خاطره‌ای از تالار مزبور است. تعمیرات و بازسازی باغ تخت شیراز مربوط به دوره اتابک قرچه نیز از آثار اوست که در آن زمان عنوان باغ تخت قاجار گرفت.[۶] با تمام بی رحمی و ستمگری آغا محمدخان در این تردیدی نیست که پس از نادر شاه او اولین کسی

بـود که توانست دوباره ایالات از هـم پاشیدهٔ ایران را تابـع حکومت مرکزی کند.[۷] پس از قتل آغا محمدخان، برادر زاده و وارث او باباخان فرمانفرمای پارس به نام فتحعلی شاه (۱۲۵۰-۱۲۱۱هـق/۱۸۳۴-۱۷۹۷م) به سلطنت رسید. تهران در این زمان به گفته ژ. آ. اُلویه دارای پانزده هزار نفر جمعیت بود و محیط شهر به دو مایل می رسید.[۸] با توجه به طرح های ساختمانی که در زمان فتحعلی شاه انجام شد عنوان نخستین سازنده پایتخت جدید به وی اطلاق می‌شود. این پادشاه که پیرو رسوم سلطنتی ایران و نیز حامی و مشوّق هنر و ادبیات بود در دوران دراز حکومتش بناهای نسبتاً مهمی در پایتخت و شهرهای دیگر ایران ساخت. تعدادی از این بناها به دستور شخص او ساخته شد و بانی تعدادی دیگر دولتمردان حکومتی بودند. در داخل ارگ، فتحعلی شاه بنای "عمارت خروجی" آغا محمدخان را به پایان رسانید. این ساختمان هشتاد سال بعد به دستور ناصرالدین شاه تخریب شد تا جای آنرا آب نمائی بگیرد که تا مقابل عمارت شمس‌العماره و عمارت بادگیر ادامه یابد. بنای فرح آباد یا عمارات اندرون نیز در شمال ارگ بنا شد که اطاق های حرم خانه ر تالارهای آن در دو طبقه دورا دور یک باغچه مربع را فرا می گرفت. در ضلع جنوبی باغ «عمارت بادگیر» ساخته شد که حوضخانه وسیع و تالارهای آن بوسیله چهار بادگیر بلند تهویه می شد و هوای خنک در سراسر ساختمان به گردش در می‌آمد. در میان‌این حوضخانه آب نمای مرمری وجود داشت که آب از جوئی با کاشی آبی به آن می ریخت. در همان ضلع جنوبی باغ ساختمان دیگری نیز بنا شد که به علت آینه کاری های داخلیش آنرا «تالار الماس» نامیدند.

پادشاهان قاجار بنا به عادت ایلی اغلب فصل گرمای تهران را در خارج از شهر می گذراندند و به این ترتیب اقامت گاه هائی بیرون از باروی تهران برای خود بنا کردند. در سال ۱۲۲۱هـق/۱۸۰۶م، فتحعلی شاه درشمال سلطانیه اقامت‌گاهی تابستانی ساخت و دستور داد تا در چشمه علی دامغان نیز منزلگاهی بنا کنند. درشمال شرقی حصار تهران قصر قجر روی تپه ای‌بنا شد و در دامنهٔ آن باغ های وسیع مطبقی قرار گرفت. درهم‌کف‌این قصر سالن‌بزرگ مربع شکلی بنا شد که در میان آن حوض مرمری قرار داده بودند. در طبقه دوم قصر تالار بزرگ آینه قرار داشت و در داخل ساختمان سقف ها و دیوارها گچ‌بری شده و با طلا رنگ آمیزی شده بود. در هر بدنهٔ دیوار مناظر شکار و مجالس بزم درون قاب هائی با گل های برجسته نقاشی شده بود. در سطح پائین باغ استخر وسیعی بود که نمای قصر در سطح آن منعکس می شد.[۹] ساختمان قصر قجر در سال

۱۲۲۳هـ.ق/۱۸۰۸م به اتمام رسید امّا پس از ناصرالدین شاه به تدریج رها شد و رو به ویرانی رفت بطوری که تا سال ۱۳۷۰هـ.ق از آن اثری بجا نمانده بود.[۱۰]

در کرج نیز کاخ تابستانی سلیمانیه در میان باغ های وسیع به سال۱۲۲۴هـ.ق/ ۱۸۰۹م احداث شد که از مجموعه آن تنها یک تالار و قسمتی از باغ بجا مانده است. اقامت‌گاه محبوب فتحعلی شاه کاخ نگارستان بود که در شمال شرقی حصار دارالسلطنه واقع شده بود و ساختمان آن درسال ۱۲۲۶هـ.ق/۱۸۱۱م به اتمام رسید. این‌کاخ نیز درمیان باغ بزرگی قرارداشت وتالار پذیرائی هشت‌ضلعی، یک کوشک گنبددار و اطاق‌ها و تالارهای‌اندرونی مجموع آنرا تشکیل می داد. از این اقامت‌گاه نیز تنها کوشک گنبددار و قسمتی از باغ آن بجا مانده است (تصویر۱).[۱۱]

درهمین سال، فتحعلی شاه سردر کنونی باغ فین در کاشان را ساخت و نیز صفّه ای سرپوشیده در میان آن باغ بنا نهاد. درباغ تخت شیراز هم تعمیرات مجدد و اساسی به دستور وی انجام شد. درهمین شهر رضاقلی میرزا نایب الایالهٔ وقت نیز ساختمان زیبائی در باغ دلگشا که گذشته ای تاریخی داشت بنا کرد و هم چنین حسینعلی‌فرمانفرما فرزند فتحعلی شاه و حاکم‌شیراز درسال ۱۲۲۵هـ.ق/ ۱۸۱م، در "باغ نو" که یادگاری از دوران صفوی بود، کاخی ساخت.

مهم‌ترین بنای‌مذهبی این دوره مسجد سلطانی یا مسجد شاه تهران است که بنای آن درسال ۱۲۴۰هـ.ق/۱۸۲۵م پایان یافت. مسجد شاه براساس اصول معماری سنتی ایران بناشده‌است. چهار ایوان در اضلاع آن به حیات مربع وسیع مسجد باز می‌شود. ورودی مسجد در شمال و زیر یک طاق قوسی مقرنس با نقوش گیاهی است و اطراف آن با کاشی های خشتی هفت رنگ لعاب دار پوشیده شده است. ایوان جنوبی مسجد بزرگ ترین ایوان آن است که به مقصوره گنبدداری وارد می‌شود و محراب اصلی در انتهای آن قرار گرفته است. ماده تاریخ مسجد نیز این مصرع است: «که شد زقبله عالم بنای قبله عالم.» (تصویر ۲)

در بازار چهار سوی تهران مسجد زیبای دیگری است به نام مسجد عزیزالله که درسال ۱۲۴۶هـ.ق/۱۸۳۱م بنا شده و دارای کاشی های خشتی هفت رنگ و گره کاری های ظریف الوان است. بازار، مسجد و مدرسه خان مروی (فخریه) نیز از آثار ارزندهٔ معماری این دوره در تهران به شمار می آید. بانی این مجموعه فخرالدوله حاکم مرو بود. مدرسه سلطانی کاشان نیز به دستورحاجی حسین خان صدراعظم وحاکم کاشان به سبک مدارس اصفهان در ۱۲۲۹هـ.ق/۱۸۱۳م ساخته شد. این مدرسه گنبد عظیم آجری و شبستان های وسیع و بادگیرهای گچی دارد. نام معمار این مدرسه، "محمّد شفیع"، بر دو جرز صفحه جنوبی آمده است. در این

(تصویر ۱)
گراور از عکس ژان دیولافوا

(تصویر ۲)
گراور از طرح اوژن فلاندن

مدرسه کتیبه های خوش خط زیبائی نیز به خطّ محمدتقی بن حسینی و ابراهیم بن محمدرضا به چشم می خورد.

درسنندج نیز امان الله خان، والی کردستان، مسجد دارالاحسان را درسال ۱۲۲۸هـق/۱۸۱۲م بنا کرد. شبستان این مسجد با کمک بیست و چهار ستون سنگی بنا شده و دو گلدستهٔ مزّین کاشی دارد. در سنندج مسجد دیگری نیز بنا شد به نام مسجد سلطانی که نمونهٔ کاملی از مساجد دورهٔ قاجار به شمار می‌رود. مسجد سلطانی بروجرد هم در زمره مساجد این دوره است.

یکی از بزرگ ترین مساجد ایران، مسجد شاه چهار ایوانهٔ قزوین است که در دوره فتحعلی شاه بر روی باقی‌ماندهٔ آثار مسجدی از دوره صفوی بنا شد. در اواخر دوران سلطنت همین پادشاه، در کاشان نیز ساختمان مسجد آقا بزرگ آغاز شد که در کتیبه خشتی سردر آن قصیدهٔ مادهٔ تاریخ و نام بانی آن حاج ملامهدی نراقی دوّم، ملقب به آقا بزرگ به سال ۱۲۴۸هـق آمده است. ساختمان مسجد پس از بیست سال بوسیله فرزند بانی آن به اتمام رسید. مسجد آقا بزرگ یکی از زیباترین مساجد ایران است که درآن آجر خالص به کار رفته و حجم و تناسبات زیبائی دارد.[۱۲]

فتحلی شاه پس از جنگ دوم و شکست از روسیه و انعقاد عهدنامهٔ ننگین ترکمن‌چای با از دست دادن قسمتی از ولایات شمال غربی و نیز برخی از مراکز تمدن کهن ایران، در سال های آخرین سلطنت خویش شوق سازندگی را از دست داد و دارالسلطنه تهران را نیز به حال خود رها کرد تا آنجا که به نوشتهٔ یکی از سیّاحان اروپائی هیچ یک از شهرهای ایران سیمائی تا به این حد محقر نداشت.[۱۳]

در دوران سلطنت محمدشاه (۱۲۶۴-۱۲۵۰هـق/۱۸۴۷-۱۸۳۴م) و افزایش جمعیت تهران، شهر بیرون از حصار و به سوی شمال و دامنه های توچال، که مبداء آب های خنک شمیران بود، توسعه یافت. به این ترتیب باغ ها و خانه های ییلاقی در عبّاس آباد و محمدیه و غیره به وجود آمد. پادشاه نیز قصر محمدیه را در نزدیکی باغ فردوس‌بنا کرد. ازآن‌جا که در این زمان قنات های قدیمی دیگر برای دارالسلطنه کافی نبود، حاجی میرزا آقاسی (اعتمادالدوله) دومین صدر اعظم محمّد شاه اقدام به حفر قنات های تازه کرد و نیز دستور داد مجرائی به طول چهل و دو کیلومتر برای برگرداندن بخشی از آب های کرج به سوی وصف نار، یافت آباد و سپس تهران ایجاد کنند.[۱۴]

اولین نقشهٔ تهران که توسط برزین (Berezin)[۱۵] جهانگرد و شرق شناس روسی تهیه شد نشان می دهد که چگونه کوچه های تنگ روستای سابق تهران اطراف

بازار را که فعال ترین بخش شهر بود و به دروازه شاه عبدالعظیم باز می شد احاطه کرده اند. بر پایهٔ همین نقشه محله چاله میدان، عودلاجان در شرق و سنگلج در غرب تهران خلوت به نظر می رسد. باغ های درون حصار نیز در حوالی باروی شهر گسترده بوده است. نیز در این نقشه به خوبی دیده می شود که فضای شهری سازمان دهی نشده و در مدت چهارده سال سلطنت محمد شاه در داخل ارگ نیز تغییرات عمده ای صورت نگرفته است. با این همه، بازسازی بنای امامزاده اسمعیل (خیابان سیروس) و مسجد حاج رجبعلی (خیابان بوذرجمهری) در این دوره انجام گردید. امامزاده اسمعیل دارای صحن و دو گلدسته بلند و مسجد محقری است و بانی بازسازی آن عیسی خان بیگلربیگی بود. مسجد حاج رجبعلی دارای شبستان های تابستانی و زمستانی وایوان مدرسی مسجد مزیّن به کاشیکاری گره‌ای خوش طرح و ایوان است. در وسط قطعات کاشی کلمات "الله" و "علی" را با کاشی و رسم الخط کوفی، به سبک دوران صفوی و مدرسه شاه سلطان حسین، نقش کرده اند. نام استاد بنّا بدین ترتیب ثبت شده است: «عمل کمترین استاد محمد قلی شیرازی سنه ۱۲۶۲».[۱۶] مدرسه و حمام و بازار ابراهیم خان در کرمان نیز از بناهای دوره محمد شاه است که ابراهیم خان ظهیرالدوله حاکم کرمان بنا نهاده است. کتیبه تاریخ بنای مسجد از صبای کاشانی است که با خط خوش بر آن نقش شده:

زد صبا نیز ازپی تاریخ این وآن رقم سلسبیل از جود ابراهیم درجنب سبیل.[۱۷]

بیماری طولانی محمد شاه، ناتوانی وزرا، و تشدید رقابت روس و انگلیس در ایران کار عمران کشور را در سال های پایانی زندگی این پادشاه به رکود کامل کشاند. محمد شاه روزهای آخر بیماری خویش را در قلعه محمدیه گذراند و در همان جا نیز جان سپرد.[۱۸]

با آغاز پادشاهی ناصرالدین شاه (۱۲۱۳هـ ق/۱۸۴۸م)، کار نوسازی پایتخت، که افزایش جمعیت و گسترش روز افزون سطح شهر و تمرکز روزافزون امور دولتی در تهران آن را ضروری تر از پیش کرده بود، از سر گرفته شد. صدارت میرزا تقی خان امیر نظام (۱۲۶۸-۱۲۶۵ هـ ق/۱۸۵۱-۱۸۴۸م) نیز عامل مهمی در انجام اصلاحات اساسی بود. ایجاد «مرکز تعلیم و تربیت» را که پیامدهای گسترده ای در فرهنگ ایران داشت و سرانجام با نام دارالفنون شروع به کار کرد باید از جمله نوآوری های این بزرگ مرد دانست. توجه به علوم و صنایع

جدید که از دوران عباس میرزا و محمد شاه شروع شده بود با این اقدام امیرکبیر امکانات بیشتر یافت. بنای دارالفنون درسال ۱۲۲۶هـ ق درمحل سابق سربازخانه قدیمی ارگ آغاز شد. نقشه آن را میرزا رضای مهندس، که در زمان عباس میرزا برای تحصیل علم مهندسی به انگلیس اعزام شده بود، طرّاحی کرد و ساختمان زیر نظر بهرام میرزا و توسط محمدتقی خان معمارباشی بنا شد. قسمت شرقی این بنا درسال ۱۲۶۷هـ ق مورد استفاده قرار گرفت و همهٔ ساختمان در سال ۱۲۶۹ به پایان رسید. درگوشه شمال شرقی این مدرسه نیز تالار تآتری ساخته شد که درآن از جمله نمایشنامه هائی از "مولیر" ترتیب دادند. ساختمان دارالفنون مجهز به سالن های آزمایشگاه و نیز کتابخانه معتبری بود.[۱۹] از اقدامات دیگر امیرکبیر باید به تأسیس مریضخانه دولتی (۱۲۶۸هـ ق) یعنی اولین بیمارستان ایران اشاره کرد. سرپرست بیمارستان میرزا محمد حکیم باشی و مسئول مداوای بیماران دکتر کازولانی بودند. دکتر پولاک معلم طب دارالفنون شاگردان خود را برای آموختن طب تجربی به این بیمارستان می‌فرستاد.[۲۰]

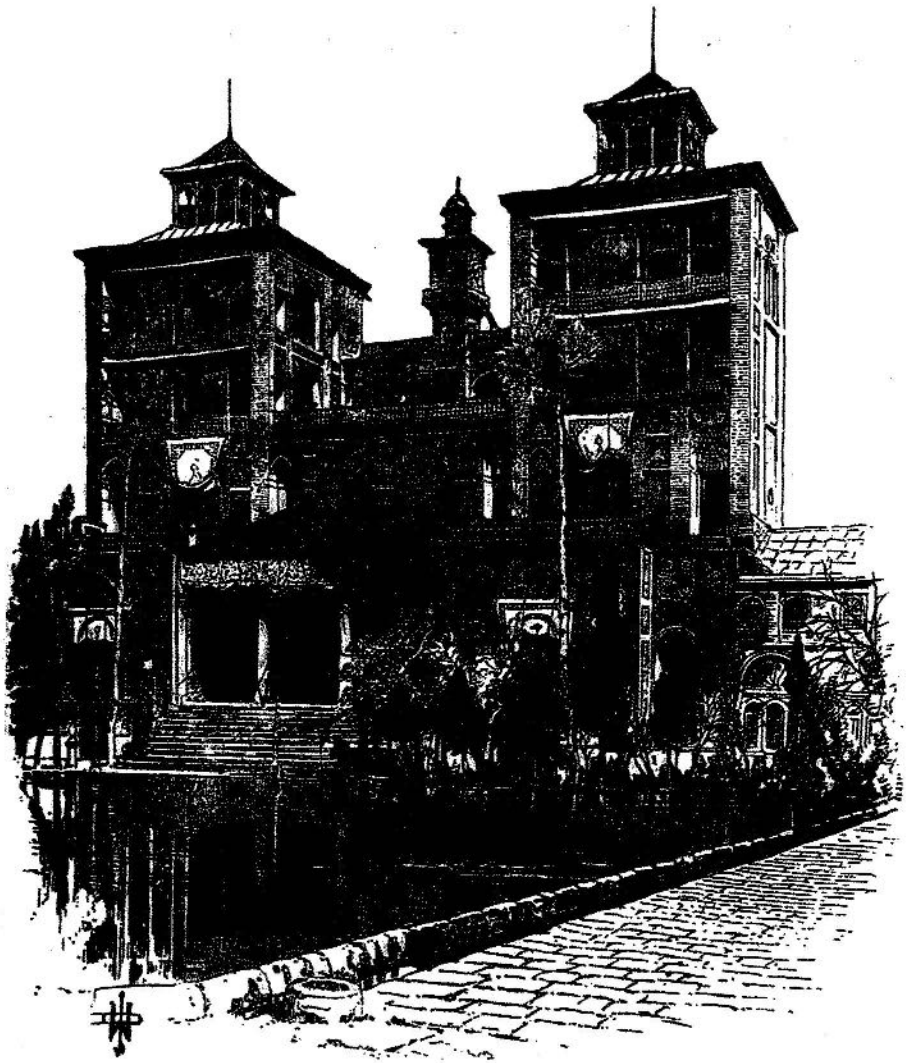
در زمان صدارت امیرکبیر تیمچه و بازاری نیز در محوطه بازار تهران ساخته شد (۱۲۶۷هـ ق) که اولی تیمچه اتابکیه و دومی بازار امیر نام گرفت. بازار امیر از مهم ترین بازارهای تهران شد و سرای آن شامل دو طبقه و در مجموع سیصد و سی و شش حجره بود.[۲۱] میدان توپخانه و عمارات توپخانه و سبزه میدان نیز در این زمان بنا شد و نوسازی دهنه بازار و چند حمام مرمر و هم چنین تعدادی خانه در خارج از حصار تهران از آثار صدارت امیرکبیر است.

مقایسه نقشهٔ برزین و نقشه اگوست کرشیش (Auguste Krziz) افسر مهندس اطریشی و استاد دارالفنون که ده سال پس از حکومت ناصرالدین شاه تهیه شد[۲۲] به خوبی نشان می دهد که تا چه حد بافت شهر قدیمی در داخل حصار فشرده شده و در نتیجه باغ ها و فضاهای سبز داخل حصار از میان رفته و جای خود را به سطح شهر داده است. با از میان رفتن این فضاها بود که محله های عودلاجان، چاله میدان و سنگلج توسعه یافت. در این زمان جمعیت تهران به حدود صد و بیست‌هزار نفر می رسید. کاخ نیاوران، دوشان تپه و قصر فیروزه نیز در همین دوران بنا شد. از طرف دیگر، با ورود نمایندگان سیاسی، تجّار و جهانگردان غربی به ایران محله اروپائی نشینی در شمال باروی تهران به تدریج شکل می‌گرفت. از ابداعات معماری دههٔ ۱۲۸۰هـ ق ساختمان‌تکیه دولت و عمارت شمس العماره است که هر دو به سرپرستی و زیر نظر دوستعلی خان نظام الدوله معیرالممالک خزانه دار در داخل محوطه ارگ بنا شد. تکیه دولت بنائی مدوّر و

سه طبقه از آجر و مرکب از حجره ها و طاق نماهائی بود که با کاشی های معرّق تزئین یافته بود. قطر دایرهٔ این محوطه شصت متر و ارتفاع آن بیست وچهار متر بود و در مرکز آن سکوی گردی به ارتفاع یک متر برای تعزیه و نمایش های مذهبی قرار داشت که به آن "تخت" می گفتند. معماری تکیه دولت در حالی که فضای معماری سنتی ایران را حفظ کرده بود برای زمان خود شکل تازه ای داشت. این‌بنای‌زیبا و تاریخی متأسفانه درسال ۱۳۲۵ شمسی تخریب شد.[۲۳] ساختمان شمس‌العماره، که یکی از بناهای تاریخی و با ارزش تهران به شمار می‌آید، اثر استاد علی محمد کاشی است. این بنا دو برج متقارن چند طبقه دارد که در بالای هرکدام مهتابی سرپوشیده ای قرار گرفته که درآن زمان نه تنها بر تمام پایتخت بلکه بر نقاط دور دست اطراف نیز اِشراف داشت. (تصویر۳)

در بیست و یکمین سال سلطنت ناصرالدین شاه (۱۲۸۵هـ ق) طرح عمرانی وسیعی برای پایتخت درنظرگرفته شد و اجرای آن به مستوفی الممالک وزیرمالیه و میرزا عیسی خان وزیر شهر تهران محوّل گردید.[۲۴] باروی قدیمی شهر به طول شش و نیم کیلومتر که مساحتی حدود دوازده کیلومترمربع را در برمی‌گرفت تخریب شد و حصار و خندق جدید به شکل هشت ضلعی نامنظم به طول هیجده کیلومتر و نیم ساخته شد تا مساحتی حدود سی و یک کیلومترمربع را در برگیرد. این باروی جدید دارای دوازده دروازهٔ تزئین شده و کاشیکاری شده بود. اتا به ادّعای کارلا سِرنا (Carla Serena) این دروازه‌ها بیشترجنبهٔ تشریفاتی داشتند تا واقعی.[۲۵] طرح این "حصار ناصری" را یکی از استادان فرانسوی دارالفنون به نام مهندس بوهلر (Alexandre Buhler) تهیه کرد[۲۶] و اجرای آن چند سالی به طول انجامید. دراین طرح، میدان مرکزی شهر، توپخانه، در شمال شرقی ارگ قرار گرفت و خیابان تازه ساز "الماسیه" با دکّه های صنایع نو محلهٔ ارگ را به آن متّصل می کرد. در اطراف این میدان که تحت نظر محمد ابراهیم خان معمارباشی ساخته شد حجره هائی برای استقرار توپ ها بنا کردند و طبقهٔ فوقانی آن را به سکونت توپچیان اختصاص دادند، بنا به گفتهٔ اورشل (E. Orsolle) در ۱۳۰۰هـ ق/۱۸۸۲م این میدان به سرعت به شلوغ ترین نقطهٔ شهر تبدیل شد.[۲۷]

نقشه دقیقی که تحت سرپرستی عبدالغفّار (نجم الملک) استاد دارالفنون در اواسط سال ۱۳۰۸هـ .ق/۱۸۹۰م به اتمام رسید[۲۸] محدودهٔ شهر را در میان باروی جدید با جزئیاتش به خوبی نشان می دهد. فضای شهر به نسبت دوره فتحعلی شاه به چهار برابر رسید و با توسعه شهر به سمت شمال ارگ سلطنتی در مرکز



(تصویر ۳)
گراور از عکس مادام دو بالوی

شهر قرار گرفت. عبدالغفّار در حاشیهٔ نقشه خود که در سال ۱۳۰۹هـق به چاپ رسید جمعیت تهران را دویست و پنجاه هزار نفر و تعداد خانه ها را هیجده هزار برآورد می کند. در همین سال ها چهار خط "واگن اسبی" دو خط شمال جنوبی و دو خط شرقی غربی از سوی میدان توپخانه مسیرهای اصلی شهر را طی می‌کرد.[۲۹]

درخلال سفرهای ناصرالدین شاه به فرنگ (۱۲۹۰هـق/۱۸۷۳م-۱۲۹۵هـق/ ۱۸۷۸م و ۱۳۱۷ هـق/۱۸۸۹م) چند ساختمان جدید به مجموعهٔ ارگ اضافه شد، از جمله عمارت گالری به عنوان موزهٔ نقاشی ایرانی و فرنگی و کاخ ابیض- که در محل کلاه فرنگی فتحعلی شاهی بوسیله معماران مهدی و صادق کاشی بنا شد- برای جا دادن هدیه های ارزندهٔ سلطان عبدالمجید پادشاه عثمانی. با این ترتیب، محوطهٔ ارگ بیشتر ساختمان های دوره ناصری را در برگرفت. در خارج از حصار، کاخ سلطنت‌آباد (۱۳۰۵هـق/۱۸۸۷م) نیز در باغ بزرگی با ساختمان‌هائی جدا از هم بنا شد. در مرکز باغ ساختمان دو طبقه ای با حوضخانه‌ای بزرگ و طاق مقرنس در مقابل استخری وسیع قرار گرفت. از مجموعه سلطنت آباد برج هشت ضلعی پنج طبقه و تالار بار عام آن با کاشیکاری هایی از تصاویر ایرانی و فرنگی هنوز برجاست. در عشرت آباد نیز خوابگاه اصلی به صورت یک برج چهار طبقه با مهتابی سرپوشیده و ستون هایی به تقلید از ساختمان های دورهٔ صفوی هنوز باقی است. اطراف این برج چهارده ساختمان کوچک مجزا دورادور یک آب نمای مدور، برای همسران شاه احداث شده بود. در شرق تهران نیز کاخ یاقوت در سرخه حصار در دامنه تپه هائی به صورت بنای مدوّری که دور تا دور آن را ایوانی با ستون دور می‌زد بنا شد. در غرب پایتخت باغ شاه به صورت دایرهٔ وسیعی که چهار خیابان اصلی محورهای آنرا تشکیل می داد احداث گردید. در مرکز باغ نیز استخر مدوری قرار داشت که جزیره ای را در میان گرفته بود و نهرهائی از کاشی آبی در امتداد خیابان های باغ در جریان بود. در ۴۰ کیلومتری شمال تهران هم عمارت شاهی "شهرستانک"، مرکب از یک بنای اصلی و ساختمان های جانبی و چند حیاط داخلی ساخته شد.[۳۰] در دوشان تپه نیز قصر فیروزه به طرّاحی ممتحن الدوله و بنّائی شیر جعفر، معمارِ دربار، احداث گردید.

از اقدامات مهم دیگری که در این دوران صورت گرفت عقد قرارداد احداث راه آهن تهران به شاه عبدالعظیم، به طول هشت کیلومتر، با یک‌شرکت بلژیکی بود. این‌راه‌در سال ۱۳۰۵هـق/۱۸۸۷م آمادهٔ بهره‌برداری شد.[۳۱] در شهرهای دیگر ایران نیز دولتمردان بانی کاخ ها و باغ هائی شدند، از آن جمله علی محمدخان

قوام و فرزند وی رضاخان قوام الملک که دیوانخانه بیرونی (نارنجستان) و اندرونی آنرا با باغ و باغچه در شیراز بنا نهادند. علی محمد خان در باغ گلشن عفیف آباد نیز اقامت گاه بزرگی ساخت. درچند کیلومتری ماهان نیز نصرت‌الدوله فیروز حاکم کرمان باغ بزرگی احداث کرد (۱۳۰۸هـ/۱۸۹۰م) که در ابتدا و انتهای آن دو ساختمان تابستانی و زمستانی قرار داشت و به باغ شاهزاده معروف شد.

ناصرالدین شاه شخصاً به ساختن هیچ بنای مذهبی مهمی مانند مسجد و یا مدرسه طلاب اقدام نکرد ولی در زمان سلطنت وی شماری از دیوانیان به ایجاد یا تعمیر بناهای عام المنفعه مذهبی دست زدند. از آن جمله بنای بازار، مسجد و مدرسه شیخ عبدالحسین است که از محل ثلث میرزا تقی خان امیر کبیر و به سعی شیخ عبدالحسین بنا شد. بنای مسجد با تعمیرات بعدی روحیه معماری اصیل خود را از دست داد ولی مدرسهٔ جنب آن، چهار ایوانی با حجره های دو طبقه و کاشیکاری معرّق و گره کاری، از بناهای ممتاز آن دوره بود. کارهای چوبی مدرسه و پنجره‌های مشبّک درها از بهترین نجاری های قرن سیزدهم قمری به شمار می رود. بر روی یکی از این درها این عبارت کنده شده است: «به فرمایش آقا یوسف صورت اتمام پذیرفت، عمل استاد نوروز تهرانی ۱۲۷۹» و بر چهار چوب آن نیز آمده است: «الهی تا در رحمت گشوده زآسمان باشد/ گشاده‌این درعالی به این عالی مکان باشد.»[۳۲]

میرزا حسین خان سپهسالار قزوینی صدر اعظم ناصرالدین شاه، که از رجال ترقیخواه و روشنفکر عصر بود، در سال (۱۲۹۶هـ‌ق/۱۸۷۸م) بنای مسجد و مدرسه‌سپهسالار را در تهران آغاز کرد و برادرش میرزا یحیی خان مشیرالدوله آن را به پایان رساند. میرزا مهدی خان شقاقی، اولین مهندس ایرانی که از بخش معماری مدرسه سانترال پاریس درسال ۱۸۶۴م دیپلمه شده بود، در طرح این مسجد و نیز طرح ساختمان عمارت بهارستان که بعدها محل مجلس شورای ملی شد دخالت داشت.[۳۳] بنای با شکوه مسجد سپهسالار شامل جلوخان و سردر و دهلیز و ساختمان دو طبقه حجره ها و چهار ایوان، مقصوره و گنبد، شبستان و هشت گلدسته و منارهٔ کاشیکاری شده و نیز یک مخزن کتب معتبر است. ورودی اصلی مسجد در سمت غرب به خیابان بهارستان باز می شود و ورودی دوم در ضلع شرقی قرار دارد و دهلیز آن از نظر معماری و کاشیکاری معروف به منبت کاسه (طاق معلق) است. از امتیازات این بنا کاشی های خشتی مصور الوان هفت رنگ آن است. این کاشی ها که با تصاویری از مناظر و طبیعت بی جان

برای زمان خود تازگی داشته و معرّف روحیه ای مدرن بوده است بی شباهت به طرح های اروپائی نیست. گنبد مسجد سی و هفت متر ارتفاع دارد و تعداد حجره‌های طلاب حدود شصت است. در همین دوران، در تهران مدرسه دیگری نیز به نام "سپهسالار قدیم" توسط میرزا محمدخان سپهسالار و به اهتمام میرزا نصرالله بنا شد. این مدرسه دو شبستان و تعدادی حجره های دو طبقه و دو مناره کاشیکاری شده دارد و مجموعه آن نمونه ممتازی از معماری دورهٔ قاجار است. در سردر این مدرسه کتیبهٔ منظوم و مفصلی در شرح ساختمان آن به چشم می‌خورد. دو بیت آخر کتیبه به این شرح است:

غرض این کعبهٔ مقصود واین عالی بنا مسجد — به سعی وی چو آمد باصفای لطف ربّانی
به فـر ایـزد اول شـاعـر ملک عجم گفتا — که از سعی محقد شد بنا این کعبهٔ ثانی
۱۲۸۳ کتبه الفقیرالمذنّب، عبدالحسین

درکاشان بقعهٔ شاهزاده ابراهیم نیز در اواخر سلطنت ناصرالدین شاه توسط «آقا سید مهدی ابن حاجی سید حسین برودری فی سنه ۱۳۰۳» وقف شده است. ساختمان این بقعه که در سال ۱۳۱۲ هـ‌ق/۱۸۹۴م به اتمام رسید دارای گنبد کاشیکاری فیروزه ای، گلدسته های بزرگ و صحن مفرح و ایوان آئینه کاری و نقاشی های مذهبی بر روی گچ است. در اصفهان نیز مسجد حاج جعفر آباده‌ای به سال ۱۲۹۶هـ‌ق بنا شد. معماری و کاشیکاری این بنا در زمرهٔ بهترین آثار دوره ناصری است.

درشیراز، ازمسجد نصیرالملک باید نام برد که تاریخ بنای آن ۱۳۰۳-۱۲۹۵هـ‌ق ذکر شده و نام معمار آن «کمترین محمدحسن» آمده است. این مسجد دارای ستون های سنگی شبیه مسجد وکیل و نماسازی آن کاشیکاری شده است.[۳۴] در همین شهر مسجد و حسینیه مشیر را نیز باید ذکر کرد که در سال‌های ۱۲۷۵هـ‌ق/۱۸۵۸م به دستور میرزا ابوالحسن خان مشیر الملک حاکم شهر بنا شد. مسجد مشیر دارای کاشیکاری و مقرنس کاری ممتاز است و شبستانی با ستون های سنگی یک پارچه دارد.

پس از ناصرالدین شاه ولیعهد پنجاه ساله اش مظفرالدین میرزا از تبریز به تهران آمد و به تخت سلطنت جلوس کرد (۱۳۲۴-۱۳۱۳ هـ‌ق/۱۹۰۷-۱۸۹۶م). وی نیز با کمک قرضه هائی از دولت روسیه دوبار به اروپا مسافرت کرد امّا از این سفرها چیزی نصیب ملت ایران نشد جز آن که با تشویق و فشار آزادیخواهان

وی چند روز قبل از فوت فرمان مشروطیت را ۱۴جمادی الثانیه ۱۳۲۴ صادر کرد.

پس از مظفرالدین شاه، محمدعلی شاه (۱۳۲۷-۱۳۲۵هـق/۱۹۰۹-۱۹۰۷م) و سپس احمد شاه (۱۳۳۳-۱۳۲۷هـق/۱۹۱۴-۱۹۰۹م) زمام امور را به‌دست گرفتند. نالایقی این پادشاهان و ضعف حکومت و اوضاع درهم سیاسی و اجتماعی ایران از سویی و تهی شدن خزانه و بحران مالی، از سوی دیگر، کار سازندگی و عمران کشور را به رکود انداخت.

با بررسی معماری دوران حکومت قاجار به این نکته بر می خوریم که از نیمه قرن نوزدهم میلادی در نتیجه ارتباط بیشتر با دنیای خارج، از جمله ترکیه، قفقاز، روسیه در شمال و بوشهر و خلیج فارس در جنوب، هنر ساختمان در ایران به تدریج تحت تأثیر هنر همسایگان و دنیای‌غرب قرارگرفت. مسافرت دولتمردان و بازرگانان و محصلین ایرانی به کشورهای اروپایی و نیز آمد و رفت سیاحان غربی به ایران نیز منشاء تغییرات و نوآوری هائی شد از سوی دیگر، بازگشت شماری از ایرانیان که در اروپا در رشته های معماری و مهندسی تخصص یافته بودند، و نیز استخدام مهندسین خارجی در دارالفنون و ارتش، کار نوآوری را درزمینه های ساختمانی و معماری در ایران تسریع کرد. به دنبال این نوآوری ها و تغییرات معماران محلّی نیز تا اندازه ای سلیقهٔ تازه را پذیرفتند و در کارهای خود منظور کردند. از همین رو به تدریج طاق های ضربی و بام‌های گنبدی جای خود را به داربست‌های چوبی و پوشش فلزّی (شیروانی) داد و در دیگر عناصر اصلی ساختمان نیز تغییرات اساسی به وجود آمد و تزئینات داخلی بنا از گچ بری و کاشی کاری تا رنگ آمیزی صورت هنرهای ترکیبی به خود گرفت.

در بافت شهری پایتخت نیز دگرگونی هایی ایجادشد، از جمله ایجاد خیابان‌های عریض به صورت محورهای اصلی رفت و آمد، احداث میدان ها و گردشگاه ها، دکه های خیابانی خارج از بازار سنتی، درآوردن تکیه دولتی به شکلی نو، و اجرای برنامه‌های تازه ای مانند ایجاد خطوط واگن های اسبی، نصب چراغ های گاز و خطوط تلگراف، تأسیس کارگاه ها و کارخانه های جدید و مدارس، هتل، بانک، ضرابخانه، قزاق خانه و بخصوص احداث محله سفارت خانه‌های خارجی به دارالسلطنه قاجار رنگ و بویی از تجدد بخشید. میدان وسیع مرکزی شهر (توپخانه)، جای میدان قدیم حکومتی (میدان ارگ) را گرفت. با همهٔ این تغییرات، محلات قدیمی شهر مانند چاله میدان، پامنار و بازار به حال خود رها شد و تهران همچنان مشتمل بر دو ناحیهٔ اجتماعی-فرهنگی "تو" و "کهنه"

ماند.

با توسعهٔ پایتخت، چشم انداز بام های طاقی و گنبدی به تدریج جای خود را به داربست و پوشش با ورق فلزی (شیروانی) داد که کار ساختمان را آسان تر می‌کرد ولی ارتباطی با آب و هوای ایران نداشت. در دیگر شهرهای کشور مانند اصفهان، شیراز، کاشان، نائین، یزد، کرمان و غیره، این تحولات تأثیری ناچیز داشت و در نتیجه بافت شهری آنها تغییرات اساسی نیافت و ساخت و ساز در این نواحی کم و بیش به راه سنتی خود ادامه داد. از همین رو، معماری دوره قاجار در شهرهای دیگر ایران منطقی تر، ساده تر و درنتیجه زیباتر بنظر می رسید، بطوری که تعداد زیادی از این بناها را می توان به عنوان شاهکارهائی از معماری دو قرن اخیر ایران به حساب آورد. برعکس در معماری شهرک تهران، که عنوان دارالسلطنه به خود گرفت، همراه با توسعهٔ سریع بافت شهری و حضور و تأثیر عوامل خارجی، ترکیبی از معماری سنتی و عناصری از معماری همسایگان ایران و حتی کشورهای اروپایی اجتناب ناپذیر شد. به این ترتیب مکتب کم و بیش مغشوشی متکی بر سلیقه دولتمردان وقت به وجود آمد که حال و هوای مخصوص خود را داشت. بر این مکتب نامی نمی توان گذارد مگر «مکتب تهران قاجاری». در این مکتبِ خالی از قید و شرط شکل های تازه ای نیز ظاهر شد که اصل و نسبی برای آن نمی توان جُست. اغلب عناصر "وارداتی" ساختمان دراین جابجائی و بحران تغییر ماهیت داد. به عنوان نمونه، از "بُخاری دیواری" فرنگی تنها "سربخاری" آن به کار گرفته شد و آتش دان که اصل بُخاری است فراموش گردید. ستون ها و سر ستون های شبه کلاسیک غربی ساخته شده از گچ جای ستون‌های سنگی یا چوبی ظریف معماری سنتی را گرفت. دربارهٔ ساختمان باغ فردوس، که محل اقامت عصمت‌الدوله دختر ناصرالدین شاه و همسرش دوست محمدخان معیرالممالک بود، سیاحی که در اواخر قرن گذشته به تهران آمد به طنز می‌نویسد که نمای این ساختمان او را به یاد یک معبد دروغین یونانی می‌اندازد.[۳۵] در تزیینات داخلی اغلب بناهای دوره قاجار از تصاویر باسمه ای مناظر اروپائی درنقاشی و کاشیکاری الهام گرفته می شد و نیز تصاویر زنان و مردان ایرانی، و بیشتر خارجی، دیوارها را تزیین می کرد. هم چنین تصاویر قزّاقان و نظامیان و تسلیحات آنها به صورت نقاشی، کاشیکاری و یا حجّاری در نماهای خارجی منازل، دروازه ها و حتی حمام ها به کار می رفت که نشانی از چگونگی بنیهٔ نظامی حکومت بود. در قصر قاجار تصویری از یکی از اعضای انگلیسی هیئت سرجان ملکم که مورد توجه خاص فتحعلی شاه بود بین تصاویر

زال و افراسیاب قرار گرفت، با اشاره به همین تصویر است که جرج . ن. کرزن نوشت: «حداعلای احترامی که من گمان نمی کنم هیچ فرد دیگر انگلیسی احراز کرده باشد!»[۳۶] سیّاح دیگری که در اواخر حکومت قاجار به تهران آمد در بارهٔ شیوهٔ تمدن و معماری حاکم بر شهر چنین می‌نویسد:

> درتمدن مختلط آن (تهران) شرق و غرب بطور ناقص به هم آمیخته اند و در این آمیزش هنوز تفوق با شرق است. درشکه های کروک دار در میدان عمومی، پستخانه ای با تابلوئی به زبان‌های فرانسه و فارسی، تلگرافخانه ای مجهز و یک بانک شاهی معظم، خیابان علاء الدوله معروف به خیابان سفرا که در امتداد آن رؤسای نمایندگی های خارجی با لباس رسمی عبور می کنند ـحتی اگر از مغازه‌های پر از کالاهای خارجی ، مهمانخانه ها، واگن اسبی زنگ دار آن سخن‌نگوئیم.[همگی] دلالت برنفوذ تمدن غربی می کند، اما بقیه چیزها، مساجد، گلدسته‌ها، مدارس، شتران، کاروانسراهاو بازارهائی که پر از مردان و زنان روبنده دار است همه از مشخصات شرق هستند.[۳۷]

چند سالی پس از این اظهار نظر بود که جنگ جهانی اول آغاز شد. علی رغم اعلام بی طرفی از سوی دولت ایران، قوای روس و انگلیس و عثمانی به خاک کشور تجاوز کرد. در طول اشغال نواحی مرزی ایران در این دوران که با ضعف روزافزون حکومت قاجار مقارن بود بسیاری از شهرها و آبادی های ایران دچار آسیب های جبران ناپذیر شد. به این ترتیب، دوران اولیه تجدد در شهرسازی و معماری ایران که از نیمه دوم قرن نوزدهم، در عصر قاجار آغاز شده بود در این مقطع از تاریخ کشور به سبب ناتوانی دولت مرکزی، فقدان سیستم اداری صحیح و برنامه‌ریزی مناسب و فقرمالی خاتمه یافت. در این دوران کوتاه راه تجدد به کندی پیموده شد و شمار طرح های اساسی و زیربنائی و نوسازی مملکت به نسبت زمان ناچیز بود. با کودتای رضاخان میرپنج (۱۲۹۹هـق/۱۹۲۱م)، رأی مجلس شورای ملی به خلع احمد شاه از سلطنت و سرانجام با تفویض سلطنت به رضاشاه پهلوی از سوی مجلس مؤسسان (۱۵ آذر ۱۳۰۵ش/۶ دسامبر ۱۹۲۵م) در ساختمان تاریخی تکیه دولت،[۳۸] عصر جدیدی در تاریخ سازندگی ایران آغاز شد.

پانوشت ها:

۱. اعتماد السلطنه، *مرآت البلدان ناصری*، تهران، ۱۲۹۲هـق، ج ۱.

۲. ن. ک. به:

Pietro della Valle, *Voyage de Pietro della Valle* , Paris, 1664, Vol. 2, Page 309.

۳. ن. ک. به: Sir Thomas Herbert, *Travel in Persia* , New York, 1972.

۴. یحیی ذکاء، *تاریخچه ساختمان های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان*، تهران، انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۴۹. ص ۸.

۵. محمد حسن سمسار، *شهر تهران: نظری اجمالی به شهر نشینی و شهر سازی ایران*، به کوشش محمد یوسف کیانی، تهران، ارشاد اسلامی، ۱۳۶۵، ص ۳۵۴.

۶. ن. ک. به:

M. Khonsari, M-R Moghtader, M. Yavari, *The Persian Garden* , Washington D.C., Mage Publications, 1998, P. 128.

۷. غلامحسین مقتدر، *فهرستی از تاریخ ایران*، تهران، ۱۳۴۵، ص ۱۰۹.

۸. ن. ک. به: G. A. Olivier, *Voyage dans l'Empire Ottoman, L' Egypte et La Perse,* Paris, 1801

۹. دوستعلی خان معیرالممالک، *یادداشت هائی اززندگی خصوصی ناصرالدین شاه*، تهران، نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۲.

۱۰. ن. ک. به: M. Scarce Jenifer, *The Royal Palaces of the Qajar Dynasty,* Paris, P. 336

۱۱. سید عبدالله انوار، «باغ نگارستان»، *کتاب تهران*، تهران، انتشارات روشنگران، ۱۳۷۳، ج ۳، صص ۴۱-۱۶.

۱۲. حسن نراقی، *آثار تاریخی کاشان و نطنز*، تهران، انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۴۸، صص ۲۶۲-۲۵۴.

۱۳. ن. ک. بـه: J. B. Fraser , *A Winter's Journey from Constantinople to Teheran,* London, 1938

۱۴. هما ناطق، *ایران در راه بابی فرهنگی*، لندن، انتشارات پیام، ۱۹۸۸، ص ۲۳۵.

۱۵. برزین، که در سال های ۸-۱۲۵۷هـ ق در تهران اقامت داشت، نقشه این شهر را در سال ۱۲۵۷هـ ق تهیه کرد و سه سال بعد آن را در مسکو به چاپ رساند.

۱۶. *فهرست بناهای تاریخی و اماکن باستانی ایران*، تهران، سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران، ۱۳۴۵. ص ۱۵۶.

۱۷. *همان*، ص ۱۵۷.

۱۸. میرزا محمد تقی خان سپهر (لسان الملک)، *ناسخ التواریخ*، تهران، انتشارات اسلامیه، ۱۳۵۳، صص ۱۳۷-۱۳۵.

۱۹. بروکش هنریش، *سفری به دربار سلطان صاحب قران*، ترجمه مهندس کردبچه، تهران، انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۸، صص ۱۸۰-۱۷۹.

۲۰. فریدون آدمیت، *امیرکبیر و تهران* (برداشت از کتاب *امیر کبیر و ایران*)، تهران، انتشارات روشنگران، ۱۳۷۱، ج ۲، صص ۴۰-۴۵.

۲۱. *همان*، ص ۳۴.

۲۲. نقشه کرشیش درسال ۱۲۷۴هـ. ق/۱۸۵۷م تهیه شد. تهران در این زمان شش

دروازه داشت: دروازه شمیران و دروازه دولت در شمال؛ دروازه دولاب درشرق؛ دروازه قزوین درغرب؛ دروازه شاه عبدالعظیم و محمدیه در جنوب.

۲۳. فرّخ غفاری، «تکیه ها و تالارهای نمایش تهران،» در *تهران پایتخت دویست ساله*، ترجمه ا. س. مقدم، تهران، انجمن ایرانشناسی فرانسه در ایران، ۱۳۷۵، ص ۱۶۲.

۲۴. جان. دی. گرنی، «تحول شهر تهران درعهد ناصری» در *همان*. ص ۶۲.

۲۵. ن. ک. به: Carla Serena, *Hommes et choses en Perse,* Paris, Charpentier, 1883, p. 48

۲۶. الکساندر بوهلر (Alexandre Buhler) استاد فرانسوی علوم نظامی در مدرسه دارالفنون بود.

۲۷. ن. ک. به: E. Orsolle, *La Caucase et La Perse* , Paris, Plon, 1885, P. 48

۲۸. عبدالغفار (نجم الملک)، مهندس و نقشه بردار و همکار بوهلر نقشه تهران را در سال ۱۳۰۹هـ ق تنظیم کرد.

۲۹. رضا مقتدر، «تهرانِ درون حصار» در *تهران پایتخت دویست ساله*، ترجمه ا. س. مقدم، تهران، انجمن ایران شناسی فرانسه در ایران، ۱۳۷۵، ص، ۴۳.

۳۰. دونالد ویلبر، *باغ های ایران وکوشک های آن*، ترجمه مهین دخت صبا، تهران، بنگاه ترجمه و نشرکتاب، ۱۳۴۸.

۳۱. حسین محبوبی اردکانی، *تاریخ مؤسسات تمدنی جدید درایران*، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۷، ج ۲، ص ۳۲۵.

۳۲. *فهرست بناهای تاریخی و اماکن باستانی ایران*، تهران، نشریه سازمان ملی حفاظت آثار باستانی، ۱۳۴۵. ص ۱۶۱.

۳۳. *خاطرات ممتحن الدوله* به کوشش حسین قلی شقاقی، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۲، صص ۴۱ و ۲۵۸.

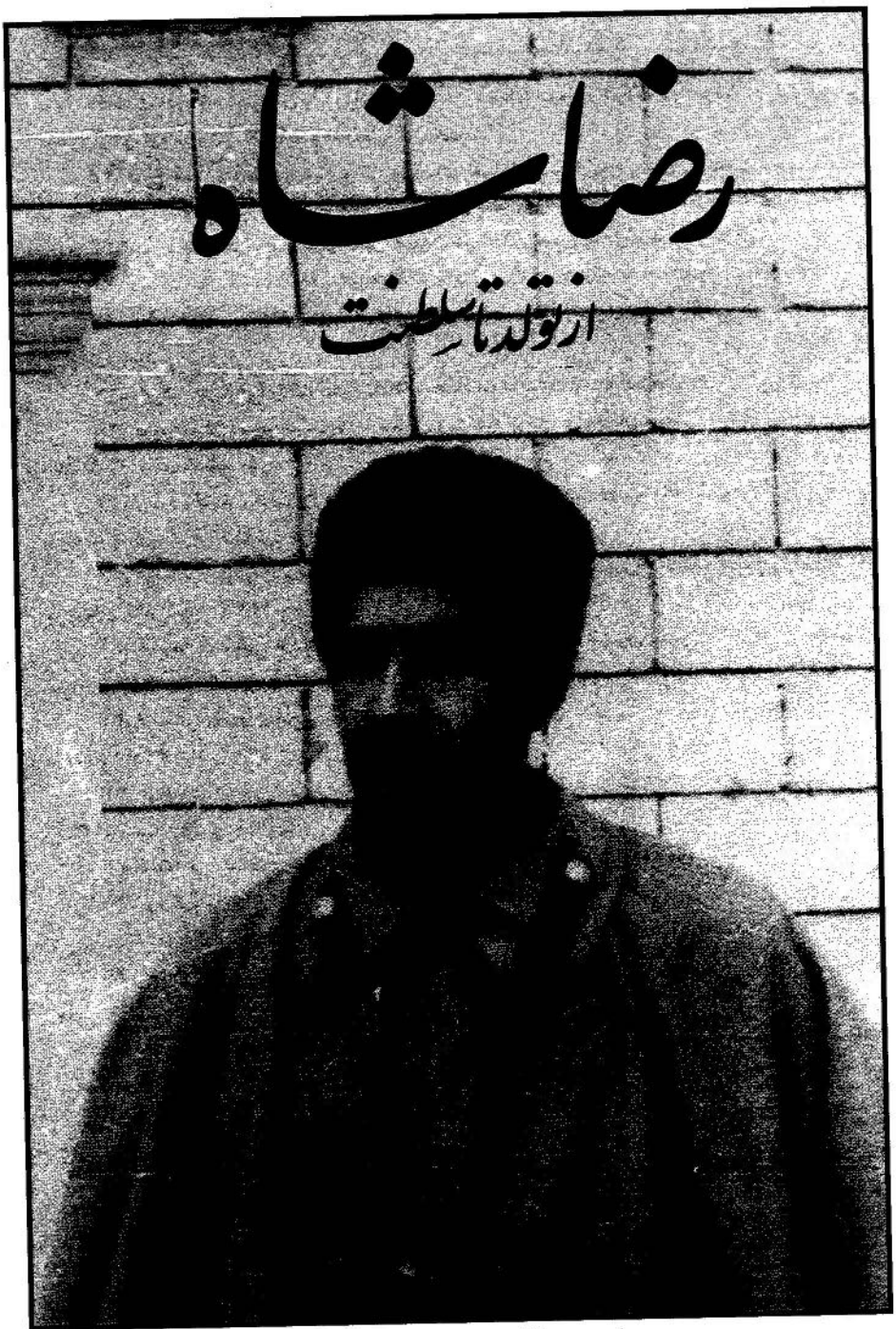
۳۴. سید محمد تقی مصطفوی، *اقلیم پارس*، تهران، تابان، ۱۳۴۳، ص ۷۳.

۳۵. ن. ک. به:
A. Lacoin De Vilmorin, *De Paris A Bombay par la Perse* , Paris, Fermin-Didot, 1895.

۳۶. ج. ن. کرزن، *ایران و قضیه ایران*، ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۴۹، ج ۱، ص ۴۵۰،

۳۷. ا. و. و. جکسن، *سفرنامه*، ترجمه منوچهر امیری و فریدون بدره ای، تهران، انتشارات فرانکلین، ۱۳۵۲. ص ۴۷۳.

۳۸. سیروس غنی، ایران: *برآمدن رضاخان برافتادن قاجار و نقش انگلیسی ها*، ترجمه حسن کامشاد، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۷. ص ۴۰۰.



بنیاد مطالعات ایران، ۱۳۷۵

ایران نامه

سال هفدهم، تابستان ۱۳۷۸

فهرست

پیشگفتار:		۴۰۱
مقاله ها:		
دربارهٔ تاریخ نقّاشی قاجار	شاهرخ مسکوب	۴۰۵
تصویر قدرت و قدرت تصویر	لیلا س. دیبا	۴۲۳
نگاهی به وضع موسیقی در دورهٔ قاجار	آمنه یوسف زاده	۴۵۳
عمران و نوسازی در دوران قاجار	رضا مقتدر	۴۶۹
ادوارد براون و مسئلهٔ اعتبار تاریخی	احمد کریمی حکّاک	۴۸۹
گذری و نظری:		
نگاهی دیگر به نقّاشی قاجار	بهمن دادخواه	۵۰۳
یادداشت هایی در بارهٔ مینیاتور	شاهرخ مسکوب	۵۰۹
بزرگداشت خیّام در یونسکو	هرموز کی	۵۲۱
چهارمین کنفرانس اروپائی مطالعات ایرانی	آلن ریشار	۵۲۶
گزیده:		
تزیین در مینیاتور ایرانی	یوسف اسحاق پور	۵۳۱
کمال الملک	محمدعلی فروغی	۵۳۶
میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفّاری	یحیی ذکاء	۵۵۲
هنر قلمدان سازی در ایران	محمدتقی احسانی	۵۶۱
نقد و بررسی کتاب:		
گشتی در گوشه های شعر کهن فارسی	کامران تلطف	۵۶۹
کتاب های تازه دربارهٔ ایران و خاور میانه	سیّد ولی رضا نصر	۵۸۱

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای نهایی جلد نهم (پنجم و ششم)

منتشر شد:

FAUNA III - FISH IV

Published by
BIBLIOTHECA PERSICA PRESS
NEW YORK

Distributed by
EISENBRAUNS, INC.
PO Box 275 Winona Lake, IN 46590
Tel: (219) 269-2011 Fax: (219) 269-6788

www.iranica.com

احمد کریمی حکاک*

ادوارد براون و مسئلهٔ اعتبار تاریخی

نود و پنج سال پس از انتشار جلد نخست «تاریخ ادبیات ایران» *A Literary History of Persia* مهم ترین اثر ادیب ایران شناس انگلیسی ادوارد گرنویل براون (Edward Granville Browne) (۱۹۲۶-۱۸۶۲) در لندن، شرکت ایران بوکس (Iranbooks) این اثر چهارجلدی را در چاپی جدید و در شمایلی نو و برازندهٔ اثر به علاقمندان عرضه داشته است. پروفسور دوبروین (J. T. P. De Bruijn)، استاد ممتاز ایران‌شناس وادبیات کلاسیک فارسی در دانشگاه لیدن، هلند، نیز براین چاپ جدید مقدمه ای موجز و مهم نگاشته و در آن ضرورت ارائهٔ چاپ جدیدی از این کتاب را به نحو احسن تبیین و توجیه کرده است.

دراین مقاله، بررسی اثر براون را با مرور مختصری بر مقالهٔ استاد دوبروین آغاز می کنیم، آن گاه به موضوع شیوهٔ تاریخ نگاری براون و سرچشمه های فکری او در این کار سترگ روی می آوریم، و سرانجام چند نکتهٔ مهم را در تحلیل و ارزیابی اثر براون در آستانهٔ قرن و هزاره ای نو متذکر می شویم. امید براین است که بدین ترتیب مکان و مقام اثر براون در تاریخنگاری ادبی زبان فارسی روشن شود، و مورخان امروز و آینده بتوانند ادامهٔ راه را با درک بهتری از آنچه پس پشت ایشان قرار دارد طی کنند.

---

* استاد زبان و ادبیّات فارسی و فرهنگ و تمدن ایران در دانشگاه واشنگتن، سیاتل. آخرین اثری که از کریمی حکّاک منتشر شده ترجمهٔ مجموعه‌ای از اشعار اسماعیل خویی است:

Esmail Khoi, *Outlandia; Songs of Exile.* Selected and translated by Ahmad Karimi-Hakkak and Michael C. Beard, with an introduction by Erik Nakjavani: Vancouver, Nik publishers, 1999.

استاد دوبروین در مقدمهٔ خود زیر عنوان «ادوارد جی. براون و اثرش تاریخ ادبی ایران» [Edward G. Browne and his *Literary History of Persia*] توجّه خود را به بررسی چند پرسش اساسی در این زمینه معطوف کرده است. یکی این که عمر مفید یک اثر پژوهشی را چگونه می توان تعیین کرد و چنین آثاری را تا به کی و تا به کجا می توان به عنوان منبع دانش در موضوع ویژه ای پذیرفت؟ مثلاً در مورد حاضر، کتاب براون برای نسل جدیدی از پژوهندگان ادبیات فارسی چه سودی می تواند در برداشته باشد؟ در پاسخ به پرسش‌هایی از این قبیل، دوبروین برخی از مهم ترین مسائل تحقیق ادبی را پیش می کشد. وی در تحقیق تاریخی به اثری اشاره می کند که، با همه پیشرفت دانش در موضوع و محتوای خود، تا به امروز، یعنی بیش از دوقرن پس از آنکه داده های مندرج درآن از اعتبار علمی ساقط شده، هم چنان علاقهٔ خوانندگان را به خود می کشد و بدین سان به حیات خود ادامه می دهد. این اثر، که نمونهٔ اعلای دیرپائی شده است، همانا *تاریخ افول و سقوط امپراتوری روم*، اثر نامدار مورخ انگلیسی ادوارد گیبون (Edward Gibbon) (۱۷۹۴-۱۷۳۷) است. دوبروین از بررسی سبب دوام اعتبار چنین آثاری نتیجه می‌گیرد که: «در علوم انسانی خصلت های استثنایی یک اثر و نویسندهٔ آن می‌تواند جای زوال اجتناب ناپذیر مندرجات آن را بگیرد، و آن را از فروافتادن به ورطهٔ فراموشی نجات دهد.»[۱]

آنگاه دوبروین به جست و جوی این گونه خصلت ها در شخصیّت براون و اثر او روی می آورد و به ویژه به گیرائی شخصیّت پژوهشگر انگلیسی و سخن آوری استثنایی او، که در سیاق نگارش کتاب *تاریخ ادبی ایران* کاملاً مشهود است، اشاره می کند. وی کوشش مستمر براون را برای ایجاد و حفظ تماس و همکاری های مستمر با زبدگان و نخبگان ادبی جهان فارسی زبان، به ویژه با علّامه محمد قزوینی، و نیز درگیری او را با تحولّات فکری و رویدادهای اجتماعی و سیاسی ایران- خاصّه در دو ساحت ظهور و تکوین جنبش علی محمد باب و حرکت مشروطه خواهی در ایران- مورد توجه خاص خود قرار می دهد. درجبههٔ تحقیق ادبی نیز دوبروین ابتکار براون را در انتظام بخشیدن به کار چاپ آثار کلاسیک فارسی، مثلاً *لباب الالباب* عوفی و *تذکرة الشعرای* دولتشاه، نمونه وار نام می برد.[۲]

دوبروین از این همه چنین نتیجه می گیرد که ترکیب شخصیت گرم و گیرای براون با وسعت نظر و آزادی‌گرائی او به رویکردی تازه در کار تحقیق ادبی و سرانجام نگارش کتابی "یگانه" انجامید که در هر صفحهٔ آن شمایلی از شخصیّت نویسنده و از گزینش ها و پسندهای ویژهٔ او در معرض دید خواننده گذاشته

می‌شود. از این میان دوبروین "همحسّی" (emphathy) عمیق براون را با فرهنگ ایرانیان از عوامل مؤثر در توفیق او می شمارد. وی در این داوری به گفتهٔ خود براون استناد می کند و تأکید می گذارد، آنجا که می گوید کتابش را بیش از هرگروه دیگر برای کسانی نوشته است که: «پس از آنکه از راه ترجمه مهر شاعران ایرانی را به دل گرفتند، می خواهند هرچه بیشتر دربارهٔ زبان، ادبیّات، تاریخ و تفکّر مردمی بیاموزند که یکی از کهن ترین، با استعداد ترین و اصیل‌ترین اقوام جهان محسوب می شوند.»[۳]

درعین حال، دوبروین کاستی های اثر براون را نادیده نمی گیرد. او نخست به نقص منابعی که در دسترس براون بوده است اشاره می کند، و بسیاری از محدودیّت های کتاب را، به ویژه در برخوردش با ایران باستان، ناشی از آن می‌داند. درعین حال، به این واقعیّت نیز اذعان می کند که «براون، برخلاف بسیاری از معاصران خویش، اعّم از ایرانی و غربی، دلبستهٔ تاریخ و تمدّن ایران اسلامی بود و نه ایران پیش از اسلام،»[۴] و این دوران را دورانی کاملاً جدا از ایران باستان می شمرد. دوبروین براین نکته نیز تأکید می کند که عشق وافر براون به زبان فارسی به هیچ گونه تعصّبی در زبان یا نژاد آلوده نبود. از این قرار، او تفاوت های میان فرهنگ عرب و فرهنگ ایران را در قالب دوگانگی "آریائی" و "سامی" تبیین نمی کرد، چنانکه برخی از شرق شناسان آن روزگار می کردند. براون کوشش های ملّی گرایان ایرانی را نیز که به سره نویسی روی آورده بودند رد می کرد، زیرا می اندیشید کار سره پردازی در زبان فارسی به زبانی نافهمیدنی می انجامد، و به این می ماند که بخواهند زبان انگلیسی را از واژگانی که از ریشه های یونانی، لاتین یا فرانسوی گرفته شده بپالایند.

دوبروین برآن است که آگاهی از این گونه نظریّات ادوارد براون برخی ازابهامات موجود در رویاروئی امروزیان را با اثر او، یعنی *تاریخ ادبی ایران*، روشن می کند. مثلاً هرگاه به یاد آوریم که در سیر تکوین فرهنگ های اسلامی زبان و ادبیّات عربی عنصر عمده ای به شمار می آید، تا بدانجا که در سده های آغازین زبان و ادبیات عرب در فرهنگ ادبی سرزمین ایران نه تنها رواجی فراگیر داشته بلکه یکسره بومی شده بوده است؛ و نیز هرگاه بپذیریم که براون به راستی توصیف فرهنگ ایران را وجههٔ همّت خود کرده بود؛ آنگاه میزان توجّه او به متون عربی چندان غریب نخواهد نمود. دوبروین موردی را به عنوان نمونه ذکر می کند و آن تفصیلی است که براون به شرح اندیشه های حکیم و عارف اندلسی تبار عربی زبان، محی الّدین بن العربی، می دهد. به نظر دوبروین این تفصیل از آن

جهت موجّه است که اندیشه های ابن‌العربی اثر قاطعی بر سیر ادبیّات فارسی گذاشته است. البتّه ذکر این نکته دراین جا لازم است که بحث دربارهٔ این قضیّه در دهه‌های اخیر بس بسیار به درازا کشیده شده، و مثلاً این که آیا افکار مولوی متأثّر از نظام "وحدت وجودی" ابن العربی است یا بیشتر سبقهٔ فارسی زبان و خراسانی دارد از مسائلی است که امروز به مراتب بیش از دوران حیات براون موضوع پژوهش های دانشگاهی قرار گرفته است.[۵]

نکتهٔ دیگری که دوبروین در مقدمهٔ خود از نظر گذرانده و جای بحث دارد اشارهٔ اوست به این که مفهوم ادبیات در نظر براون با آنچه مکاتب امروزی نقد ادبی در این مفهوم می گنجانند تفاوت دارد. دوبروین می گوید براون ادبیّات را پدیده ای وسیع و گسترده می دانست که نه تنها شعر و نثر بلکه کلیّت میراث فرهنگی زبان فارسی را در برمی گرفت. به همین دلیل، او آثاری را هم که به مقوله های تاریخ، مذهب یا حکمت مربوط می شد در شمار کار خود آورده و در *تاریخ ادبی ایران* بررسی کرده است. در این مورد، این نکته گفتنی است که نظر دوبروین هم در این باره متعلّق به زمانی است که می توان گفت دورانش سپری شده است. در واقع امروز یک بار دیگر- و این بار از دیدگاه های نظری دیگری که ارکانش با ارکان فکری براون و معاصران او یکسره متفاوت است- معنای واژهٔ ادبیّات گسترش یافته و تقریباً همان حیطهٔ شمولی را یافته که درچشم براون داشت، بدین معنا که امروز نیز واژهٔ ادبیّات به هرگونه "نوشتاری" اطلاق می شود که درآن عنصر"ادبیّت"، یعنی رفتار زیبائی‌شناختی با زبان، نقشی برعهده داشته باشد.

امّا این گفتهٔ دوبروین درست و تیزبینانه است که براون را نمی‌توان در مفهومی امروزین "منتقدادبی" خواند. چه، اوهم مانند بسیاری از انگلیسی زبانان اوایل قرن بیستم، و به پیروی ازمنتقدانی که در مکتب نظریّه‌پردازانی نظیر مَتیو آرنولد (Matthew Arnold) (۱۸۸۸-۱۸۲۲) و والتر پتر (Walter Pater) (۱۸۹۴-۱۸۳۹) در انگلستان یا شارل اگوستین سن‌بوو (Augustine Sainte Beuve) (۱۸۶۹-۱۸۰۴) و هیپولیت تن (Hippolyte Taine) (۱۸۹۳-۱۸۲۸) در فرانسه، پرورش یافته بودند، به رغم میراث بری از پوزیتویسم علمی آن دوران- ذوق و سلیقهٔ خویش را- گاه به صورت نیاگاه- معیار نیک و بد آثار ادبی می‌شمرد. از سوی دیگر، ادوارد براون در مواردی نظیر تقسیم بندی ذهنی اوزان و بحور شعر فارسی و اتّصاف آن ها به صفت هایی همچون سلیم و سخیف، و نیز در رجحانی که در ذهن خویش برای سبک خراسانی و عراقی در برابر سبک هندی قائل بود، هم چنان که دوبروین

متذکر می شود، پیرو و ناقل نظر همعصران ایرانی خویش بود. اینان، یعنی کسانی همچون قزوینی و تقی زاده و دهخدا و بسیاری نظیر ایشان، این گونه روایت‌های ارزش مدارانه یا هنجارین حسّی و ذهنی را از گذشتگانی همچون خواجه نصیر طوسی در *معیارالاشعار* یا آذر بیگدلی در *آتشکدهٔ آذر* به ارث برده بودند. به سخن دیگر، دراین موارد براون ناقل افکاری است که درچشم فارسی زبانان همروزگار او که با وی در مکالمه و مکاتبه و مراوده بودند حقایقی بدیهی بود و دارای اعتباری ابدی می نمود. چنین اعتقادی، به ویژه در روایت غالب از سیر ادبیات فارسی متجلّی است که شکوهی آغازین را در سیر زمان به انحطاطی تدریجی می پیوندد و "بازگشت" به زبان و لحن و سبک و سیاق شاعران متقدم را تنها راه بازیافتن جلال و جبروت از دست رفتهٔ ادب فارسی می شمارد.

بررسی مقدمهٔ استاد دوبروین برچاپ جدید *تاریخ ادبی ایران* به درازا کشید، زیرا درآن پرسش هایی پیش کشیده شده بود که امروز هم در تاریخ نگاری ادبی زبان فارسی مطرح است، و این خود یکی از دلایلی است که تجدید چاپ این کتاب را کاری بجا و به موقع جلوه می دهد. امّا هنوز جای بحث مفصّل و مکفی دربارهٔ روش شناسی تاریخ ادبی در میان فارسی زبانان خالی است. از میان تاریخ‌های ادبی که به دنبال اثر براون نوشته شده تنها کار ریپکاست که از این دیدگاه شایان توجه می نماید، آن هم عمدتاً به این دلیل که پایه های آن بر اندیشهٔ دیالکتیک نهاده شده، و زمینهٔ اجتماعی را بخش لایتجزّائی از اثر ادبی می‌شمارد.[۶] متأسفانه در مقدمهٔ موجز دوبروین هم مجال پرداختن به این بحث نبوده است، و درنتیجه مهم ترین پرسش روش شناختی که کتاب براون خوانندهٔ امروزین را با آن رو به رو می کند بی پاسخ مانده است. پرسش این است: براون در بارهٔ تاریخ به طور اعم، و تاریخ ادبیّات یا تاریخ ادبی به ویژه، چگونه می‌اندیشید، و این اندیشه در خلال صد سالی که از نخستین نوشته های او در این موضوع می گذرد چگونه تحوّل یافته است؟

درجست و جوی پاسخ به این پرسش نخست باید *تاریخ ادبی ایران*، به ویژه مقدمه‌ها و پیشگفتارهایی را که براون خود بر هر یک از چهار جلد آن نوشته است، به دقّت از نظر گذراند. آنگاه باید پرسش دیگری را طرح کرد، و آن این که: روش شناسی تاریخ نگاری در دوران براون، یعنی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، چگونه تاریخی را می توانسته است پدید آورد؟ نگفته پیداست که این کاری نیست که بتوان در این بررسی اجمالی بدان روی آورد. تنها می توان امیدوار بود طرح این مبحث به صورتی کلّی خاستگاه چنین بحثی گردد. به این

امید، در اینجا کلی ترین سخنی را که براون دراین باب گفته و در آغاز پیشگفتار او بر جلد نخست اثرش آمده، ازنظر می گذرانیم.

براون در سرآغاز این پیشگفتار مختصر، در شرح چگونگی روی آوردن به نگارش کتاب، می گوید:

> سال های بسیار بود که آرزوی نوشتن تاریخ دست آوردهای فکری و ادبی ایرانیان را در سر می پروراندم؛ تاریخی کمابیش در روال آن اثر تحسین انگیز، یعنی «تاریخ مختصر مردم انگلیس»، نوشتهٔ گرین [Green's *Short History of the English People*]، کاری که هر نویسنده ای می تواند با مباهات آن را الگوی کار خود قرار دهد، ولی کمتر کسی می‌تواند امیدوار باشد که آن را پشت سرگذارد.[۷]

اشارهٔ براون به مورّخی است به نام جان ریچارد گرین (John Richard Green) (۱۸۳۷-۱۸۸۳)، که تاریخ مورد اشارهٔ براون را در سال ۱۸۷۴، یعنی هنگامی که براون درآستانهٔ نو جوانی قرار داشت، منتشر ساخت. تاریخ گرین به محض انتشار با چنان اقبالی روبرو شد که در سال ۱۸۷۵ پنج بار تجدید چاپ گردید، و درسال های ۱۸۷۷ تا ۱۸۸۰ به اثری چهار جلدی، مانند اثر خود براون، گسترش یافت. گرین تاریخ خود را از دیدگاه فکری آزادیگرایان انگلیسی دوران خود نوشته بود، بدین معنا که گسترهٔ وسیعی برای تاریخ نویسی درنظرگرفته بود که براساس اعتقاد به تنوّع و تکثّر قومی و فکری قرار داشت. از نظر سبک نگارش نیز نثر رنگین و کلام آهنگین گرین روایت او را از تاریخ مردم انگلستان به صورت اثری زنده و جاندار درمی آورد که علاقهٔ هر خواننده ای از هر طبقهٔ اجتماعی را برمی انگیخت. این کتاب به ویژه برای جوانانی نظیر براون تا سال‌ها صورت یک الگوی‌مطلوب تاریخ نگاری داشت، چندان که براون پیشگفتار خود را با اشاره به آن آغاز می کند.

در بند دوم پیشگفتار براون سخن از الگوی دیگری به میان می آید که اهمیّتش، از دیدگاه ویژهٔ تاریخ نگاری ادبی، از اهمیّت اثر گرین هم بیشتر است. او می گوید که در زمانی واحد دو ناشر متفاوت از او دعوت کرده بودند که کتابی در بارهٔ «ادبیات یا تاریخ ادبی ایران» بنویسد، و اضافه می کند که در انتخاب میان این که به کدام یک از این دو دعوت پاسخ مثبت دهد، ملاحظاتی چون جاذبهٔ بیشتر یکی از دو دعوت در مقایسه با دیگری، یا حقّ‌التألیف کلان‌تر، یا رجحان های شخصی در کار نبوده، بلکه او می خواسته است به دعوتی لبّیک

گوید که، به گفتهٔ خودش، «زمینه ای فراخ تر و طرحی گسترده تر- می‌خواستم بگویم فلسفی تر- را در برداشته باشد.» آن گاه براون می افزاید:

> الگویی که در یکی از این دو مورد پیش روی من گذاشته شد کتاب جذّاب «تاریخ ادبی مردم انگلیس» اثر ژوسران بود. [مطالعهٔ] این اثر، چه در سطح نظری چه درعمل. . .، حظّی وافر در من برانگیخت، چنان که بلافاصله تصمیم گرفتم مساعی خود را در کاری که مدّت ها در صدد انجامش بودم در اختیار سلسله انتشاراتی بگذارم که آن کتاب بخشی از آن بود. دلیل این امر آن بود که میل داشتم تاریخ فکری ایرانیان را بنویسم و نه فقط تاریخ شاعران و نویسندگانی را که افکارشان را به وسیلهٔ زبان فارسی بیان کرده اند. تجلّی نبوغ ملی [ایرانیان] درزمینه‌های مذهب، حکمت، و علوم دست کم به همان‌اندازهٔ جلوه های ادبی در مفهوم اخص برایم جالب بود، حال آنکه ابزار زبانی که شاعران و نویسندگان از راه آن سخن خود را می گویند، از دیدگاه من، اهمیّت چندانی نداشت.[۸]

شگفت این که، در خلال قریب به یک قرنی که از رقم زدن این واژگان می‌گذرد، هیچ یک از پژوهشگرانی که در احوال و آثار ادوارد براون غور کرده اند این سخنان او را مورد مداقه قرار نداده اند. در واقع، نه کسانی که پس از مرگ براون به ستایش از او برخاستند و نکته های جالبی از زندگیش را شکافتند به این سخنان اشاره کرده اند، و نه آربری، که درکتاب خود در بارهٔ شرق شناسان انگلیسی، فصلی را به او اختصاص داده است.[۹] نویسندگان سه مقاله‌ای نیز که در *دانشنامهٔ ایرانیکا* زیر نام براون درج شده به این سخنان توجّهی نکرده‌اند. نزدیک‌ترین اشاره ای که در یکی‌از این مقالات به این مفهوم می‌توان یافت این جملهٔ کلّی است که *تاریخ ادبی ایران* «اثری است که نقاط قوّت و ضعف براون را به تمامی به نمایش می گذارد: چشم‌اندازی گسترده. . .، جزئیاتی درهم‌فشرده که تقریباً همیشه درست‌است، و شالوده ای یکسره استوار بر منابع اصلی. . . ، ولی درعین حال حاوی نکات پراکنده و گاه جزئیّات بی ربط.» نویسندهٔ مقاله آن گاه این نکته را متذکر می شود که اثر براون «سرشار از نمونه‌های تعصّبات او و جامعهٔ اوست، و نیز برخی گرایش های فرهنگی اسفبار ایرانیان آن زمان درآن بازتاب دارد.»[۱۰] به هرحال، بی اعتنایی به سخنان براون در آغاز راهی که در پیش گرفته بود نمونه ای است از بی اعتنایی کلی ادیبان و مورّخان ادبی به مسائل روش شناختی، چنانکه گذشت.

اشارهٔ براون به مورّخ فرانسوی، ژان ژول ژوسران (Jean Jules Jusserand) (۱۹۳۲-۱۸۵۵)، در برگیرندهٔ چندین نکتهٔ روش شناختی است که از آن

نمی‌توان گذشت. ژوسران، پژوهشگر و دیپلمات شهیری بود که کتاب سه جلدی «تاریخ ادبی مردم انگلیس» را نوشت ـهمان کتابی که براون در پیشگفتار خود به آن اشاره می کند. وی در ایام میانسالی سفارت فرانسه در آمریکا را برعهده داشت، و بیشتر شهرت خود را نیز در این کار، به ویژه به دلیل مساعی مؤثرش در کمک به تدوین سیاست آمریکا در جنگ جهانی اوّل، کسب کرد، و به همین مناسبت هم در تاریخ دیپلماسی لقب "سفیر ستوده" (The Admirable Ambassador) را از آن خود ساخت.[۱۱] جلد نخست از تاریخ سه جلدی او درسال ۱۸۹۴ به فرانسه منتشر گردید و بلافاصله به زبان انگلیسی ترجمه شد و در لندن نشر یافت.[۱۲] در همان سال ها آثار دیگر این نویسندهٔ فرانسوی نیز یکی پس از دیگری در لندن منتشر می شد، که مهم ترین آنها عبارت بودند از: «مقالات انگلیسی به قلم یک نویسندهٔ فرانسوی» (۱۸۹۵)، «داستان زندگی یک پادشاه» (۱۸۹۶) و «شکسپیر در فرانسه در عصر سلطنت» (۱۸۹۹). انتشار آثار ژوسران در انگلستان با اقبال کم نظیری رو به رو شد، مطبوعات لندن او را بهترین نگارندهٔ تاریخ خود شمردند، و در محافل همه جا سخن از ژوسران و آثار او بود.

در یک کلام، در سال ها و ماه ها و روزهایی که براون در اطاق مطالعهٔ خود درکمبریج آرزویی را که سال ها در سر پرورده بود به مرحلهٔ تحقّق نزدیک می کرد، محیط فکری پیرامون او- دست کم آنگاه که سخن از روش شناسی تاریخ نگاری به میان می آمد- سرشار از گفت و گوی گرین و ژوسران بود. می توان او را در نظر آورد، سر فرو برده در کتاب ژوسران، در کار یافتن پاسخی به این پرسش که چگونه می توان کتابی" این چنین" در بارهٔ تاریخ ادبی ایران نوشت. آیا بسیاری از پژوهشگران امروز در کار خود از چنین روشی پیروی نمی کنند؟ برای کسی که کتاب براون را در کنار کتاب ژوسران ورق زند تردیدی باقی نمی ماند که براون درگزینش روش تاریخ نگاری خود تا حد زیادی به اثر ژوسران نظر داشته است، چنانکه خود به این نکته اذعان دارد. او نخستین بخش از کتاب خود را «در باب منشاء و تاریخ عمومی مردم، زبان ها، و ادبیات ایران» می نامد، هم چنان که ژوسران کتاب نخست خود را به بحث در بارهٔ "منشاء" مردم انگلستان اختصاص می دهد. آنجا که ژوسران سخن از «حملهٔ قوم ژرمن» به میان می آورد براون عنوان "حملهٔ عرب" را بر می گزیند، و تأکیدی که براون بر ادبیات عرب‌زبان سرزمین ایران در سده های نخستین رواج اسلام در ایران می‌گذارد از بسیاری جهات شباهت تمام دارد به آنچه ژوسران در فصل دوّم از جلد دوّم کتاب خود زیر عنوان «ادبیات فرانسوی زبان [انگلستان] در دوران پادشاهان نرمان و

آنجو» عرضه می کند. نمونه های توازی و تشابه میان دو تاریخ ادبی چندان گسترده است که در این مقال نمی گنجد؛ ولی حضور این نمونه ها تردیدی باقی نمی گذارد که این سخن براون را جدّی باید گرفت که اثر ژوسران الگوی کار او- یا دست کم یکی از دو الگوی کار او- بوده است.

تاریخ جان گرین- و دیگر آثار آن مورخ- نیز در کار ادوارد براون مؤثر بوده است. هرچند این تأثیر را بیشتر در لحن و سیاق کلام *تاریخ ادبی ایران* باید جست، نشانه های این تأثیر بر محتوای کتاب را نیز نمی توان نادیده گرفت. گرین، پس از انتشار «تاریخ مختصر مردم انگلیس» در سال ۱۸۷۴ دو اثر دیگر نیز منتشر کرد، یکی به نام «تکوین انگلستان» (*The Making of England*) درسال ۱۸۸۲ و دیگری به نام «فتح انگلستان» (*The Conqeust of England*) در سال ۱۸۸۳. در این سلسله آثار، گرین دقّت نظر خود را در ایجاد ارتباط میان رویدادهای ظاهراً ناچیز و تحلیل آنها به مثابهٔ اجزاء روندها یا فرایندهای تاریخی مشخّص نشان داد. او سال ها به عنوان استاد تاریخ نگاری عینی و علمی، که به مکتب مورّخان آلمان شهرت داشت، مقام شامخی را از آن خود کرده بود. در تاریخ براون، فراسوی مسائل مربوط به سبک و سیاق نگارش، دو خصلت را می‌توان اثر مستقیم یا غیرمستقیم آراء و شیوهٔ نگارش گرین دانست: یکی گرایشی فلسفی که بعضاً به صورت تأمّلاتی در تاریخ تفکّر ایرانیان جلوه می‌کند، و دیگری حضور ذهنیّت شخص مورخ در متن روایت تاریخی، یعنی همان خصلتی که دوبروین نیز توجه خوانندگان امروزی را بدان جلب می کند.

و امّا از دیدی بازهم فراتر، اثر ادوارد براون را باید در زمینهٔ کلی تاریخ‌نگاری در انگلستان اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در نظر آورد. مورخّان این دوره عموماً درعین حال که میراث‌بَرانِ پوزیتیویسم فلسفی اروپای قرن نوزدهم بودند خود عصیانی را علیه آن مکتب آغاز کردند که امروز پس از گذشت یک صد سال، به نقطهٔ اوج و نهایت تجلّی خود رسیده است. پرسش اصلی دراین عصیان به رابطهٔ میان تاریخ و علم مربوط می شود: آیا تاریخ علمی است از علوم؟ اگر چنین است آیا این علم به علومی نظیر علوم طبیعی شباهت دارد، و حدّ این شباهت درکجاست؟ آیا توضیحات و تبیینات تاریخی، از لحاظ منطقی و ماهوی، از نوع توضیحات و تبیینات علوم طبیعی هستند؟ اگر چنین است، آیا می توان مدّعی شد که در نهایت میان علوم- اعمّ از علوم طبیعی و علوم انسانی- وحدت ماهوی وجود دارد، یعنی همهٔ علوم از یک گوهرند؟ مورخّان آلمانی- کسانی همچون ماکس وبر (Max Weber) (۱۹۲۰-۱۸۶۴) و ویلهلم دیلته

(Wilhelm Dilthey) (۱۹۱۱-۱۸۳۳) و پیروان ایشان در فرانسه و انگلستان عقیده داشتند که چنین نیست. به اعتقاد آنان علوم انسانی، و از جمله علم تاریخ، وظیفهٔ معنادار ساختن رفتار آدمیان را برعهده دارند واین اعمال و رفتار تنها می تواند موضوع تعبیر و تفسیر آیندگان باشد، و نه توضیح و تبیین علمی، چنان که در علوم طبیعی می بینیم. این مورّخان، براساس این تمایز، مرز فاصلی میان علوم طبیعی و علوم انسانی قائل می شدند که در نوردیدن آن میسّر نمی نمود. از سوی دیگر، اثر پوزیتیوزیسم علمی بر سیر تفکّر، و نیز اثر تفکّر دیالکتیک- به صورتی که مارکس آن را عرضه کرده بود- بر سیر تفکّر تاریخی قاطع و دورانساز بود. مارکسیست ها و پوزیتیویست ها هردو فرایند شناخت را از واقعیّت های عینی آغاز می کردند و تا قوانین عمومی پیش می بردند، و این روش را در سیر تاریخ انسان به همان صورت به انجام می‌رساندند که در زمین‌شناسی یا زیست شناسی. از این قرار، تاریخ نیز تابع همان قوانین کلی می‌نمود که علوم طبیعی می رفت تا بدان دست یابد، هرچند در بررسی های تاریخی امید پژوهشگران به این است که تنها شمایی یا تصویری، هرچند ناکامل، ازگذشته به دست دهند، و کامل کردن آن را به آیندگان بسپارند.[۱۳]

ادوارد براون نیز مانند بسیاری از مورّخان انگلیسی اواخر قرن نوزدهم در چنبرهٔ این دوگانگی قرار داشت. ***تاریخ ادبی ایران*** گاه به انبانی می مانَد از افراد و وقایع منفرد و مجزّا که گویی برای استفادهٔ جامعه شناسان و مردم شناسان گردآوری شده، وگاه -در فرازهایی بس درخشان- به تأمّلاتی تبدیل می شود که دانش ادبی را همچون رشته ای مستقل از معرفتی تاریخی ترسیم می کند. نمونه های این دوگانگی را در هریک از مجلّدات چهارگانهٔ ***تاریخ ادبی ایران*** می توان مشاهده کرد. در جلد نخست دو فصل پی در پی، یعنی فصول هشتم و نهم از بخش سوّم، آشکار ترین نمونهٔ این دوگانگی را به نمایش می گذارد. در فصل هشتم، زیر عنوان «تکوین دین و حکمت در عصر طلایی اسلام» [The Development of Religion and Philosophy in the Golden Age of Islam] مورّخی را می بینیم که به راحتی از داده های منفرد قوانین عام و شاملی استخراج می کند که زمینه ساز نظر کلّی او دربارهٔ فرهنگ ایران در سده های آغازین ورود اسلام به‌آن سرزمین‌است. آنگاه بلافاصله درفصل نهم، زیرعنوان «بدعت‌آوران بزرگ ایرانی این عصر» [The Great Persian Heresiarchs of this Period] به یک رشته زندگینامهٔ منفرد برمی‌خوریم که شیوهٔ بازگوئی سرگذشتشان تنها اندکی با آنچه براون در منابعی همچون ***مروج الذهب*** مسعودی یا ***تاریخ طبری*** در اختیار

داشته تفاوت دارد. در جلد دوّم نیز دو فصل چهارم و پنجم در بارهٔ فرهنگ و ادبیّات سلجوقیان از نظر درک و دریافت تاریخی با دیگر فصول کتاب تفاوت های روش شناختی عمده ای دارد.

حال در پرتو مبحثی که در بارهٔ الگوهای مشخّص کار براون و نیز فضای فلسفی نظر او در بارهٔ تاریخ نگاری ادبی گشودیم به واپسین بخش از این بررسی می رسیم. نگفته پیداست که در طرحی که در اینجا عرضه شد ارزیابی اهمیّت کتابی مانند ***تاریخ ادبی ایران*** در قرن و هزاره‌ای که در پیش است از سرنوشت تفکّر تاریخی در عصر ما جدا نیست. امروز هم عالمان علوم طبیعی و هم مورّخان به این نتیجه و نظر رسیده اند که علم درکلّی‌ترین مفهوم به مراتب پیچیده تر از آن است که مکاتبی همچون مارکسیسم یا پوزیتیویسم می پنداشتند. در میان آثاری که در این مسیر نقش اساسی داشته اند، کتابی به نام «ساختار انقلابات‌علمی» *The Structure of Scientific Revolutions* اثر توماس کوهن (Thomas Kuhn) جایگاه ویژه ای داشته است. این کتاب که در سال ۱۹۶۲ منتشر گردید سهم مهمّی در دگرگون کردن تفکّر تاریخی در بارهٔ علم ایفا کرد.[۱۴] کوهن در واقع علوم طبیعی را نیز به صورت پدیده هایی از نوع علوم انسانی تبیین کرد، بدین معنا که در نظر او علوم طبیعی نیز بر بنیاد همان تفسیرهایی استوار بودند که نظریّه‌پردازان پیشین تنها علوم انسانی و از جمله تاریخ را قائم به آن بنیادها می انگاشتند. او برآن بود که علوم طبیعی نیز قرائتی از جهان ارائه می دهند، گرچه این قرائت نه به جهان آدمیان که به جهان سنگ و استخوان و ستاره مربوط می شود. از این قرار، علوم- حتّی علوم طبیعی نیز- سرانجام در مفهومی فراسوی آنچه تا آن روز انگاشته می شد، «انسانی» و «تاریخی» هستند، بدین معنا که شناخت ما از آن علوم و کارکرد هایشان «همیشه هم چنان» بر نظریّاتی استوار است که خود زادهٔ اندیشهٔ خلّاق آدمی است، و از همین روست که محقّق- حتی آنگاه که به چشم عینیّت در شیئی می نگرد- در شناخت و تبیین آن لاجرم ذهنیّت خود را نیز در کار می آورد.

به نظر من، عمده ترین خصلتی که اثر ادوارد براون را، حتی پس از گذشت یک صد سال پر تب و تاب، هم چنان به صورت روایتی جاندار و جذّاب از تاریخ ادبی ایران نگه داشته تنها هنگامی به چشم خواهد خورد که اثر او را همچون تاریخ ژوسران روایتی بدانیم که از بیرون به فرهنگی معیّن می نگرد. براون در این روایت نه تنها ذهنیّت فردی و موقعیّت فرهنگی خود را از دست ننهاده، بلکه به کمک آن به منظری دست یافته که همیشه در اختیار اهل آن زبان و فرهنگ

نیست. اهمیّت چنین منظری به ویژه در مورد فرهنگی بیشتر آشکار می شود که اساساً در ابراز و بیان ذهنیّت های فردی و درک موقعیّت های متحوّل فرهنگی با موانع و مشکلاتی دست به‌گریبان بوده است. شاید مهم ترین درسی که براون از مورّخ فرانسوی ژوسران آموخته باشد شیوهٔ نگرشی است به فرهنگی دیگر بی آنکه نگرنده اجازه دهد که روایت بومی فرهنگ مورد مطالعه یکسره بر ذهن او چیره گردد، و شاید مهم ترین خصلتی که براون از جان گرین آموخته باشد سرسپردن به این ضرورت است که زبان روایت باید بتواند جذابیت خود را، مجرّد از موضوع و محتوای تحقیق، برای خواننده حفظ کند. و سرانجام بی‌تردید درسی که براون از حرفهٔ تاریخ نگاری در جامعهٔ انگلستان در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم گرفته لزوم همدلی با گذشته ای است که مورّخ به کار روایت کردن آن همّت می گمارد.

روایتگری بنیادی‌ترین شگرد تبیین‌جهان درزبان است، و در کار روایتگری تاریخی- یعنی بازگفتن حکایت آغازها و انجام ها، تحویل ها و تحول ها، و برآمدن‌ها و برافتادن هایی که در پوشش مِه تاریخ پنهان و آشکار می‌نمایند- از حضور راوی نه گریزی هست و نه گزیری. درک این واقعیّت، از اساسی‌ترین پیش‌نیاز های حرفهٔ تاریخ نگاری است. از این گذشته در کار تاریخ نگاری ادبی این واقعیّت را نیز نمی‌توان‌از نظر دور داشت که در ادبیّات-در شعر، در داستان، درنمایش، و در سرود و آواز و ترانه و تصنیف- کلیهٔ دستاوردهای فکری یک فرهنگ-از اساطیرالاوّلین گرفته تا مذهب و حکمت عملی تا روانشناسی و جامعه‌شناسی و جز اینها- بر مداری جمالگرا در چرخش و جنبشی فرا دید می‌آیند. از همین رو، تاریخ ادبی، تجلّی‌گاه تمامی دستاوردهای گذشتگان است در تلاش بی‌امانشان برای کمال تجلّی و جلوه گری. در پرتو چنان درک و چنین ملاحظاتی است که می توان روایتی از گذشتهٔ ادبی یک فرهنگ رقم زد که، درعین پرداخته بودن- یعنی مصنوع بودن- و تاریخی بودن- یعنی مقیّد به زمان و مکانی معیّن بودنِ خود را پنهان نمی کند، اکنونیان و آیندگان را به چالش فرا می‌خواند تا او را از میدان به در کنند، یعنی روایتی دیگر، بهتر، و به هنگام تر از آنچه او پرداخته بپردازند. *تاریخ ادبی ایران*، اثر ادوارد گرنویل براون، هنوز میداندار ادبیات کلاسیک فرهنگ فارسی زبان است.

پانوشت ها:

۱. ن. ک. به:

Edward Granville Browne, A *Literary History of Persia,* new edition, with an introduction by J. T. P. de Bruijn, Bethesda: MD, Iranbooks, 1997, Vol. I, p. E.

۲. فهرست کامل آثار ادوارد براون هنوز درجائی انتشار نیافته، امّا نام و مشخصات بسیاری از مهم ترین نوشته هایش در کتاب شناسی سه مقالهٔ مربوط به وی در ***دانشنامهٔ ایرانیکا*** درج شده است. ن. ک. به:

The Encyclopaedia Iranica, ed. Ehsan Yarshater, Vol. IV, pp. 483-488.

همچنین فهرست عمده ترین کارهای او در تدوین و تصحیح انتقادی متون کلاسیک فارسی تا سال ۱۹۱۳ در پایان کتاب «مطبوعات و شعر فارسی ایران امروز» درج شده است. ن. ک. به:

Edward G. Browne, *The Press and Poetry of Modern Persia,* Cambridge University Press, 1914.

۳. ن. ک. به: Browne, *Literary History,* Vol. I, p. ix, quoted in de Bruijn, *op. cit.* p. L.

۴. ***همان***، ص M.

۵. دراین باره، ن. ک. به:

William C. Chittick, "Rumi and Wahdat al-Wujud," in *Poetry and Mysticism in Islam: The Heritage of Rumi,* ed. A. Banani *et. al.,* Cambridge University Press, 1994, pp. 70-111.

۶. ن. ک. به:

Jan Rypka, *History of Iranian Literature,* Dordrecht, Holland, D. Reidel Publishing Company, 1968.

۷. ن. ک. به: Browne, *A Literary History,* Vol. I, p. vii

۸. ***همان***، ص viii

۹. برای بررسی نمونه ای از ستایش هایی که پس از درگذشت براون از او شد، ن. ک. به: مقالهٔ سردنیسون راس (Sir Denison Ross) در:

The National Dictionary of Biography, (1922-1930), Oxford, pp. 123-25.

دو برویِن نیز در مقدمهٔ خود بخشی از نوشتهٔ کارل براکلمن (Carl Brockelman) را در بارهٔ ادوارد براون که در کتاب *Geschichte de arabischen literatur* به چاپ رسیده نقل می کند: ن. ک. به:

Browne, *Literary History,* Vol. I, p. K.

۱۰. ن. ک. به:

G. Michael Wickens, "Browne's Life and Academic Career," in *The Encyclopaedia Iranica* Vol. IV, p. 484.

۱۱. برای شرح احوال و آثار این نویسنده و دیپلمات فرانسوی، ن. ک. به:

Jean Jules Jusserand, Ambassador of the French Republic to the United States of America, 1903-1925, New York: Jusserand Memorial Committee, 1937.

چنانکه از عنوان و دیگر مشخّصات کتاب پیداست، این کتاب بیشتر به دوران سفارت ژوسران در آمریکا مربوط می شود، ولی کتابشناسی آثار ژوسران، که در صفحات ۶۱ تا ۶۶ کتاب درج شده،

حاوی اطلاعات جالبی دربارهٔ روش او در تاریخ نگاری نیز هست. این نکته نیز گفتنی است که ژوسران از سال ۱۸۸۷ تا سال ۱۸۹۰ کارمند سفارت فرانسه درلندن بود و در همان سال ها طرح نگارش «تاریخ ادبی مردم انگلیس» را نیز می ریخت. از سوی دیگر ادوارد براون نیز، پس از بازگشت از ایران در سال ۱۸۸۸، در کمبریج اقامت داشت. کاملاً محتمل است که ژوسران و براون در این سال‌ها، یا در سال های بعد، دیدارهایی هم کرده باشند.

۱۲. کتاب «تاریخ ادبی مردم انگلیس» سر انجام به صورت یک اثر سه جلدی درآمد که تماماً به زبان انگلیسی ترجمه شد و با عنوان های زیر در لندن و نیویورک انتشار یافت:

Jean Jules Jusserand, *A Literary History of The English People*, Vol. I, *From the Origins to the Renaissance*, London & New York: G. P. Putnam's Sons, 1894; Vol. II, *From the Renaissance to the Civil War* (part I), London and New York: G. P. Putnam's Sons, 1906; Vol. III, *From the Renaissance to the Civil War* (part II)., London & New York, G. Putnam's Sons, 1909.

درچاپ سوم این اثر، که درسال ۱۹۲۶ منتشرگردید، عنوان جلد سوّم «عصر الیزابت» (*The Age of Elizabeth*) نام گرفته است.

۱۳. برای آگاهی از آراء و تحلیل های گوناگون در بارهٔ رابطهٔ تاریخ و علم ن. ک. به:

R. G. Collingwood, *The Idea of History,* Oxford University Press, 1946; Patrick Gardiner, ed. *Theories of History* , Glencoe, Free Press, 1959; W. H. Walsh, *An Introduction to Philosophy of History*, London, Hutchinson's University's Library, 1951; Arthur C. Danto, *Narration and Knowledge*, Columbia Unviersity Press, 1985.

۱۴. ن. ک. به:

Thomas Kuhn, *The Structure of Scintific Revolutions,* Chicago, University of Chicago Press, 1962.

ایران نامه

سال هفدهم، تابستان ۱۳۷۸

فهرست

پیشگفتار: ۴۰۱

مقاله ها:

دربارهٔ تاریخ نقّاشی قاجار — شاهرخ مسکوب — ۴۰۵

تصویر قدرت و قدرت تصویر — لیلا س. دیبا — ۴۲۳

نگاهی به وضع موسیقی در دورهٔ قاجار — آمنه یوسف زاده — ۴۵۳

عمران و نوسازی در دوران قاجار — رضا مقتدر — ۴۶۹

ادوارد براون و مسئلهٔ اعتبار تاریخی — احمد کریمی حکاک — ۴۸۹

گذری و نظری:

نگاهی دیگر به نقّاشی قاجار — بهمن دادخواه — ۵۰۳

یادداشت هایی در بارهٔ مینیاتور — شاهرخ مسکوب — ۵۰۹

بزرگداشت خیّام در یونسکو — هرموز کی — ۵۲۱

چهارمین کنفرانس اروپائی مطالعات ایرانی — آلن ریشار — ۵۲۶

گزیده:

تزیین در مینیاتور ایرانی — یوسف اسحاق پور — ۵۳۱

کمال الملک — محمدعلی فروغی — ۵۳۶

میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفّاری — یحیی ذکاء — ۵۵۲

هنر قلمدان سازی در ایران — محمدتقی احسانی — ۵۶۱

نقد و بررسی کتاب:

گشتی در گوشه های شعر کهن فارسی — کامران تلطف — ۵۶۹

کتاب های تازه دربارهٔ ایران و خاور میانه — سید ولی رضا نصر — ۵۸۱

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای نهایی جلد نهم (پنجم و ششم)

منتشر شد:

FAUNA III - FISH IV

Published by
BIBLIOTHECA PERSICA PRESS
NEW YORK

Distributed by
EISENBRAUNS, INC.
PO Box 275 Winona Lake, IN 46590
Tel: (219) 269-2011 Fax: (219) 269-6788

www.iranica.com

گذری و نظری

بهمن دادخواه*

نگاهی دیگر به نقاشی قاجار

از آغاز قرن چهاردهم تا میانهِ قرن هیجدهم مشغلهٔ عمدهٔ نقاش ایرانی تصویر متون ادبی است، کاری که بنا بر طبیعتش در چهارچوب صفحهٔ کتاب محدود می‌شود. درچهار گوشهٔ کوچک این اوراق نقاش ایرانی هنری را باز می گذارد که از انضباطی عمیقاً تزیینی آموخته است: ایجاد ترکیبی خوشایند در رابطه با متن به کمک طرّاحی ظریف خلاصه شده و ابتدایی، رنگ آمیزی روشن و صاف با رنگ های خالص و شفّاف و پرداخت پر وسواس در جزئیات. درچنین تصویری میان نور و سایه میانبری نیست. اندام پیچیده در نقش و رنگِ پیکره ها و گیاهان مثل تکه های بریده شده از کاغذ الوان کنار هم بروی زمینه چیده شده‌اند. کوه دور دست و جوی آب در پیش و بوتهِ گلِ سرخِ کنارِ آب همه در یک سطح نشسته اند. عجبی نیست اگر آسمان طلایی و زمین سرخ است. ترکیبات صحنه از نظمِ ایدالی پیچیده ای پیروی می‌کنند که به قرار و قاعدهٔ حقیقت مرئی

---

* نقّاش و مجسمه ساز.

کوچک مینیاتور «مثل فرشی جادوئی که سحر فرشته ای به آن جان داده، بیاعتنا مانده است و درآن نشانی از عمق وجود ندارد. با این همه استادی فوق العادهٔ نقّاش دررسیدن به یک مجموعهٔ کامل‌هماهنگ اعجاب انگیز است وصفحهٔ در ضیافتی که برای چشم می گسترد، خیال را تا بی نهایت به دور می‌کشد» در این ردیف اند بسیاری از نقاشی‌هائی که در دوره صفوی و تیموری ساخته شده‌اند و مجموعه های‌نفیسی که از نقاشان مکتب‌هرات و اصفهان باقی مانده است.

گسترش روابط اروپا و شرق بصورت تعیین کننده ای در صنعت و هنر ایرانی اثر می گذارد. در اواخر قرن پانزدهم به همراه ورود مسافران- بازرگانان، سفیران ودیگران- نفوذ فرهنگ اروپایی وسعت می یابد. دربار صفوی از فرستادگان هنر اروپایی استقبال می کند. برای تزیین و نقاشی دیوارهای کاخ‌های شاهی دوران شاه عباس اوّل از دو نقاش فرنگی دعوت می‌شود. تزئینات و نقاشی هایی که این دو نقاش با رنگ و روغن به روی دیوارها اجرا می کنند برای شاهدان اعجاب انگیز است. این نخستین نمونهٔ نقاشی رنگ و روغنی درایران است. موفقیت این نقاشی ها در تأسیس نگارستان اصفهان بی تأثیر نیست. در میان استادان مدرسه از دو استاد فرنگی هم اسم برده می شود. برخورد دو مکتب ناگزیر می شود و نقاشی مسطح و ایدآلیستی ایرانی با کیفیت شدیداً تزئینی و بسته در قالب مینیاتوری روبروی حجم پرسپکتیو و رئالیسم نقاش اروپایی قرار می‌گیرد.

تماس با نقاشی و نقاشان فرنگی از یک طرف و همنشینی با مکتب مغولی (که خود زیر تأثیر نقاشی اروپایی است) از سوی دیگر، نقاشی سنتی ایرانی را به شدت متأثر می کند. ازسویی نقاش تربیت شده با اصول اروپایی گرایش به هنر ایرانی دارد و از طرف دیگر نقاش ایرانی به طرف هنر اروپایی کشیده می شود. حاصل این تأثیر را در کار دو نقاش سرشناس این دوره علیقلی بیک جبّه دار و محمد زمان می بینیم که هر دو تا پایان قرن ۱۷ میلادی به کار ادامه می دهند.

علیقلی بیک جبّه دار در دربار شاه عباس دوّم به طرف نقاشی اروپایی گرایش پیدا می کند. کاری از دوره جوانی او در دست است (کپی گراور از (Van Dyck) که ظاهراً اززمان‌آموزش اولیه اش باقی‌مانده است‌ونشانی است‌از آغاز کارش به سبک اروپایی. در نمونه دیگری از او که به سبک نقاشان قرن هفدهم ایتالیا نقاشی کرده است. (تصویر زن، چشمه، منظره کوه و دشت در نمای پشت) تسلطش به شیوه نقاشی اروپایی آشکار است.

در سال هایی که به دنبال خواهد آمد علیقلی بیک دانسته های تکنیک

اروپائیش را با آموخته هایش از نقاشی سنتی ایرانی با موفقیت به‌هم می آمیزد. دونمونه از این کارها که جزو آخرین آثارش به حساب می آیند. شاید موفق ترین نقاشی های این دوره انتقالی هستند.

اولین نقاش ایرانی که کارش از نزدیکی به هنر واقع گرای اروپایی خبر می‌دهد محمد زمان است. در کارهای اولیه او اثر نفوذ نقاشان مسن تر را می‌توان حدس زد. مثل تمام مواردی که می توان از نبودن مدارک و شواهد کافی شکوه داشت، خبر کاملاً مستند از روند کار او نداریم ولی تا آنجا که به استناد آثارش می‌توان گفت در کارهای اولیهٔ او کوشش هایی به طرف نقاشی واقع گرا دیده می شود. از حضورش در ایتالیا گزارشی نه چندان معتبر باقی است ولی از چند و چون آموزش هنریش بی خبریم. براساس نقاشی هایش و از روی گزارش مختصری که از احوالش باقی مانده است، تأثیر شدید تربیت اروپایی در او تا حد تأثیر در باورهای مذهبیش پیش رفته است.

محمد زمان صفحه ای از خمسه نظامی برای شاه طهماسب نقاشی کرده است که به خوبی معرف کار او و نشان تأثیر مکتب نقاشی ایتالیا بر اوست. در این تصویر که صحنه ای از لیلی و مجنون نظامی را نشان می دهد طبیعت و در و دشت و کوه و درخت و منظره دور دست همه به روش نقاشان قرن هفدهم است. طرح اشخاص و حیوانات و کالبدشناسی اندام مجنون نشان می دهد که نقاش چیز زیادی از طراحی نیاموخته است. رعایت اصول پرسپکتیو، طرح نزدیک به واقعیت، رنگ آمیزی همراه با سایه روشن برای نشان دادن حجم، از یک سو نقاشی اش را به نمونه های اروپایی نزدیک می کند. از سویی دیگر، اجرای تردید آمیز همه‌ی این اصول کارش را هم چنان در مرز نقاشی سنتی باقی نگاه می‌دارد. تا همین جا این جسورترین اقدام برای گذشتن از مرز تصویر سنتی است. کارهای محمد زمان و علیقلی بیک بیشتر در طریقهٔ پرداز با آبرنگ و قلم اجرا شده است. تا این تاریخ هنوز هیچ نمونه ایرانی از نقاشی با رنگ و روغن دیده نمی شود.

به سبب حضور معلمان اروپایی در نگارستان اصفهان- مانند آنژلی (Philippe Angeli) نقاش و حکاک و گراور ساز، و لاک (Lock)، هنرمندی که از طرف کمپانی هند شرقی برای تدریس فرستاده شده است- می توان حدس زد که آموزش روش های اروپایی نقاش و (احتمالاً کار با رنگ و روغن) در زمان شاه عباس دوّم در اصفهان شروع شده است. ولی سال ها بعد از سقوط صفویه و در زمان کریم خان زند و در شیراز است که شاهد به وجود آمدن اولین تابلوهای

رنگ و روغن خواهیم بود. فاصله ما با اولین کار رنگ و روغن اروپایی به بیش از سه قرن می رسد.

کار نقاشان زندیه با نقاشی محمد زمان مشخصاً فاصله می گیرد و صاحب شخصیت جداگانه ای می شود با وجود موضوع و فضای ایرانی تابلوهای این دوره نفوذ مکتب اروپائی در نقاشی زندیه حس می شود. شباهت های دور و نزدیکی میان چهره هائی که محمد صادق نقاشی می کند و کارهای نقاشان ونیزی قرن هفدهم وجود دارد. همین طور است نزدیکی میان نقاشی طبیعت بیجان میرزا بابا با نمونه های هلندی. در زمیه فنی هم نکته هایی هست که باور ما را برای نفوذ شیوه اروپایی تقویت می کند. هردو نقاش برای زیرکار تابلوها از رنگ مایهٔ اُخرایی استفاده می‌کنند (شیوه ای که نزد نقاشان قرن هفدهم اروپا نیز کاملاً رایج بود). نتیجهٔ استفاده از این زیر پوشش، فضای گرم پرده و نوعی هماهنگی رنگی است که در تابلوهای نقاشان دوره زندیه می بینیم. معدودی از نقاشان دوره قاجاریه نیز به همین روش روی آورده اند. درکیفیت قشر رنگ و نحوه استفاده از آن هم آثاری به چشم می خورد که نشان ورود این نقاشان به تکنیک نقاشی رنگ و روغن است.

در آثار محمد صادق به سبب رنگ آبی آسمانی و سفید پر ملاط ابرها آشنائیش را با این تکنیک. توانایی او در کار با رنگ و روغن در دیگر نقاشان قاجار دیده نمی شود. در دوران آقا محمد خان هنر جزو آخرین مقولاتی بود که می توانست مطرح باشد. توجه زیاد دوران فتحعلیشاه به هنر نقاشی هم تا اندازه ای مایه تعجب است. بی شک علاقه شخص شاه مهم ترین عامل برای رونق نقاشی بود. قسمت بزرگی از مجموعه نقاشی قاجار این دوره را پرتره های شاه تشکیل می‌دهد.

از سال ۱۷۹۷، آغاز سلطنت فتحعلیشاه، تا سال ۱۸۷۵، یعنی بازگشت ناصرالدین شاه از اولین سفر اروپائیش را باید دوران رونق مکتب نقاشی قاجار دانست. از این تاریخ به بعد مسیر این نقاشی تغییر می کند و از یک طرف به رودخانه اصلی زندگی وصل می شود و از سویی دیگر به زمینه اش می پیوندد و به تدریج در طول دهه ها آن را نزد صاحبان اصلیش در قهوه خانه ها و زورخانه ها و خانه‌های دیگر باز می یابیم.

برای مورخان هنر، دفتر نقاشی ایرانی با سقوط صفویه بسته می شود و آنچه را که به دنبال می آید یا نادیده می گیرند و به حساب نمی آورند و یا در قیاس با هنر اروپایی قرن هیجدهم و نوزدهم می سنجند و نتیجه می گیرند که نقاشی

قاجار با وجود برخورداری از نوعی جذابیت بومی هنری هم چنان ابتدائی، سطحی، عامیانه و خام باقی می ماند.

بی شک با دیدی انتزاعی لحظه هایی از نقاشی ناب دراین آثار پیدا می‌کنیم که نشان از قریحه خام تولید کنندگان آنست ولی این لحظه ها کمیاب است و کم دوام و از رُقعه های نفیسی که برای بایسنقر میرزا و شاه طهماسب ساخته اند بسیار دوریم. رونق بازار نقاشی در زمان فتحعلیشاه الزاماً موجب رشد کیفی آن نیست، زیرا حرکت ابتدایی نقاشان زندیه در بهترین جهاتش دنبال نمی شود. عادت های نقاشی مینیاتور در ابتدایی ترین مشخصاتش ادامه می یابد. امکانات و نوآوری هائی که در نقاشی زندیه راهی تازه باز کرده بود ناشناخته می ماند. و رنگ و بوم نقاشی رنگ و روغن مثل صفحه کاغذی بزرگ و آبرنگ مصرف می‌شود. در نهایت دگمه های سفید رنگ است که به فراوانی نقش مروارید دوزی‌ها را می پوشاند. بهترین نقاشی های دوره قاجاری مینیاتورهای عظیم چندین برابر شده ای می شوند که ناگزیر هر لطف و گیرایی این نوع نقاشی را از دست داده اند. نگاه ایرانی به نقاشی قاجاری بی تفاوت نیست. در نگاه به این آثار در برابر چشم او یک چیز می گذرد و در حواسش چیز دیگری. در فاصلهٔ تصویر تا حافظه دامی از رنگ، طعم، بو، و نور. . . بر سر راه حس خام گسترده است که از جایی دورتر از پرده نقاشی می رسد و ربطی به ارزش فنی و هنری کار ندارد.

ناصرالدین شاه در بازگشت از اولین سفر اروپائیش این تابلوها را از دیوارها پائین می کشد تا بجایش نقاشی ها، آینه ها، و باسمه های فرنگی را بیاویزد. و به این ترتیب نقاشی قاجاری می رود تا در زیر زمین ها و پستوها و انبارها خاک بخورد و در سال های بعد از بازارهای کلکته و اسکندریه سر در آورد و دوباره با قیمتی که تاریخ به آن می دهد، به عنوان یک پدیدهٔ تاریخی و نه یک جریان هنری، بر صحنه ظاهر شود.

آرشیو تاریخ شفاهی بنیاد مطالعات ایران

مجموعهٔ توسعه و عمران ایران
۱۳۵۷-۱۳۲۰
(۳)

تحول صنعت نفت ایران
نگاهی از درون

مصاحبه با
پرویز مینا
پیشکفتار: فرخ نجم آبادی

ویراستار: غلامرضا افخمی

از انتشارات بنیاد مطالعات ایران

شاهرخ مسکوب

یادداشت هایی در بارهٔ مینیاتور

چندی پیش دوستی کتاب "بهزاد" فراهم آوردهٔ عبدالله بهاری* را به من داد و خواست که آنرا در *ایران نامه* معرفی کنم. کتاب با تصویرهای زیبا و خوش رنگ، صفحه آرایی استادانه، کاغذ اعلا و آن چنان که در خور چنین کتاب هائی است بسیار خوب چاپ و تهیه شده. از همان نگاه نخستین به مقدمه دیدم آمده است که: «برای فهم و دریافت ارزش کار های بهزاد و در حقیقت نقاشی ایران به طور کلی، مطالعهٔ ریشه ها، سنت ها و جریان های مؤثر عمده، اهمیت دارد.» سپس برای همین ریشه یابی نوشته اند نمونه‌های طرح‌هائی متعلق به «*چهل هزار سال پیش*» در غارهای لرستان باقی مانده است. مواد بیشتری به صورت سنگ‌نگاره، تزییناتی بر سنگ، مفرغ، طلا، نقره و پارچه یا سفالینه ها به دست آمده . . . (ص ۱۵) به هرحال پس از چند سطر می‌گویند انتزاعی شدن هنر ایران را می توان فقط ناشی از آیین زردشتی دانست که پیدایش آن را بین «هزارهٔ پنجم تا دوم پیش از میلاد» برآورد کرده اند!

از مقدمه که بگذریم دربارهٔ نقش های خوش آب و رنگ و زیبای کتاب این مشکل وجود دارد که مؤلف محترم پاره ای از "مجلس" های مینیاتور نقاشان دیگر را از آن بهزاد دانسته اند و درنتیجه آثار بهزاد بیشتر از آن شده است که هنرشناسان

---

* Ebadollah Bahari, Bihzad, *Master of Persian Painting* I.B. Tauris & Co. LTD. London. 1966.

ایرانی و خارجی می شناسند.

چون نویسنده این یادداشت توانائی درک آن بحث تاریخی مقدمه را ندارد و در مقامی نیست که در اختلاف میان متخصصان داوری کند از بررسی یا معرفی کتاب خودداری می کند و فقط می تواند بگوید این کتابی است که کار بسیار برده و رنج مؤلف حاصل زیبا و چشم نوازی به بار آورده است.

باری معرفی کتاب نوشته نشد ولی در عوض من بار دیگر ماه ها در دام پرنگار مینیاتور افتادم و اینک حاصل این "گرفتاری" را- برای رهائی- به صورت یادداشت هایی کمابیش پراکنده به *ایران نامه* می سپارم.

* * *

۱- درونمایه های اصلی مینیاتور ایران شکار، عشق، پادشاهی (تاج و تخت) و رزم و بزم است که بیشتر از ادبیات و بویژه شعر برگرفته می شود. فضای این نقاشی پادشاهانه- درباری- است و مکان، جایگاه دلخواه دولتمردان و دولتمندان، یعنی باغ! گلگشت پرو پیمان و سرشار از گل و گیاه همه رنگ. اما ادبیات بویژه شعر، یا خود پیوسته از تاریخ (اساطیری، حماسی، یا واقعی) مایه می‌گیرد و یا در حال و هوائی عرفانی بسر می برد. (فردوسی و نظامی یا عطار، مولانا حافظ و . . .) درنتیجه نقاشی، جهانی تاریخی یا عرفانی و یا هردو را به نمایش در می‌آورد. حال در این جهان یا با چهره های گوناگون سرگذشت بزرگان و دارندگان زر و زور، (که در خور تاریخ نگاری سنتی و رسمی بودند) سر و کار داریم یا باعشق و تغزلی عارفانه که از برکت شعر سخن گفتن از آن امکان پذیر بود. مینیاتور این شعر-مجاز- را تصویر می کند و جانی دیدنی می‌بخشد.

۲- تاریخ و عشق در رزم و بزم، روند و رفتاری سنتی یعنی قراردادی دارد زیرا سنت از جمله تکرار قرارها و آیین های پیشین است. حافظ و بهزاد هردو "سنت گرا" بودند. گرچه "باطل نما"ست ولی هر نوآوری آنها در جریان سنت جا داشت و کامل کننده روند کلی آن بود، سنت از برکت نو آوری "پویا" بود و می‌توانست زنده بماند.

۳- به علت ممنوعیت نقاشی، مینیاتور برای ایجاد خود نیازمند دستاویزی است تا وجودش پذیرفتنی و مجاز باشد. با توجه به مقام قدسی" کتاب" (*قرآن*) و کتابت یعنی نگارش کلام الهی، کتابه های مسجدها، زیارتگاه ها و نیز منزلت والای "خط" و خوشنویسی در دنیای اسلام، که به نوشته اعتباری افزونتر می‌بخشید، متن ادبی بهترین پناهگاه نقاشی بود و مینیاتور برای "مشروعیت" خود در همین جان پناه جای گرفت. این گونه پیدایش و رشد مینیاتور به کتاب وابسته

می شود و به همین سبب ناگزیر هنری روایی است و در همه حال سرگذشتی، داستانی، حکایت و روایتیِ "آراسته" به زینت های خیال.

۴- و اما در روایت؛ آنچه به نقاش می رسد- از اسطوره و حماسه و تاریخ و سرگذشت عاشقان و عارفان و جز اینها- بیشتر در ساحت شعر یا افسانه تعالی یافته، از واقعیت عینی فراتر گذشته و به "حقیقت" واقعیت پیوسته است. نقاش می‌کوشد تا این واقعیت متعالی را به تصویر درآورد و دیدنی کند. پس کار او تعالی پدیده ای "از پیش متعالی" است، و از همین رو نیازمند خیال خلاق که پیوسته نظر به فراتر و آنسوتر واقعیت داشته باشد. دراین ورزش نازکانه و ظریف امکان خطای دست قلمزن کم نیست و گاه "مجلسی" می بینیم که هم از واقعیت به دور است و هم از تعالی.

درهمین حال نباید ویژگی دوگانه مینیاتور را از یاد برد که ظاهری توصیفی، گزارشگر دارد و باطنی تمثیلی.

۵- مینیاتور هنری درباری است، زیرا به سبب هزینهٔ گزاف، بی پشتیبانی شاه و شاهزادگان، انجام پذیر نیست اما اشکال هنر درباری وابستگی آن به دلخواه و سلیقهٔ حامیان است. شاهرخ میرزا پسر امیر تیمور به خلاف برادرش بایسنقر میرزا به علت گرایش های شدید مذهبی به نقاشی علاقه ای نداشت. و یا نمونه دیگر، شاه طهماسب، زمانی دوستدار و مشوق هنرمندان بود و خود نیز زمانی این هنر را در نزد استادان فن می آموخت ولی او هم ناگهان یک روز، باز به سبب گرایش های مذهبی از آن بیزاری جست و درنتیجه هنرمندان دربار هریک به گوشه ای پراکنده شدند، به هندوستان و آناتولی یا مشهد، تبریز و . . . شاه اسماعیل دوم جانشین طهماسب اندک حمایتی از هنرمندان نشان داد ولی جانشین او سلطان محمد خدابنده (معروف به خربنده)، خشکه مقدسی بود به کلی بیزار از نقاشی.

۶- مینیاتور وکارگاه پرهزینه و نقش های هنرمندانهٔ آن برای بزرگداست پادشاهی (بایسنقر، طهماسب، شاه عباس) و بنابراین وابسته و مبلغ یا نشانهٔ قدرت دولتیان و دولتمندان است. و گاه برای هدف های دولتی و سیاسی به کار گرفته می شود (شاه طهماسب به نشان دوستی و حسن همجواری شاهنامه ای به سلطان سلیم دوم عثمانی هدیه کرد).

این همان نقشی بود که شعر و شاعران قصیده سرا در دربار غزنویان و سلجوقیان به عهده داشتند. شعر و در دوره های بعد تر نقاشی، کتاب سازی و هنرهائی از این دست نشان بزرگی و برتری (و مشروعیت؟)، سرافرازی و بزرگ

نمایی سرافرازان و بزرگان بود. به تقلید از پادشاهان و درباریان، سرکردگان و شاهزادگان تیموری و صفوی کتاب های نفیس مزین به خطاطی و مینیاتور هنرمندان را می خریدند یا به یکدیگر هدیه می دادند.

۷- مینیاتور وقتی آغاز می شود (درخراسان، آذربایجان، فارس، قزوین، اصفهان) که رسالت ادب بزرگ و کلاسیک فارسی با جامی به سر می رسد، طلوع یکی همزمان است با افول دیگری.

نقاش میناتوریست معمولاً خوشنویس و کتاب شناس هم بود. برای همین اداره کتابخانهٔ سلطنتی‌را به کسانی ازآنان واگذار می‌کردند؛ مانند بهزاد که به ریاست کتابخانه شاه اسماعیل اول گماشته شد. نکته جالب توجه آنکه اختراع و پیدایش خط نستعلیق به دست «میرعلی تبریزی» همزمان است با رشد و بالیدن مینیاتور.

۸- نقاشی *شاهنامه* از همان زمان شاهرخ و بایسنقر و یا ترکمان های آق قویونلو، نشان همدمی ترک زبانان با فرهنگ و تمدن ایرانی و پیوستن آنان به تاریخ ایران است. از سوی دیگر ترک یاسای چنگیزی بوسیلهٔ شاهرخ فرزند تیمور و برقراری دوبارهٔ شریعت راه یگانگی دینی و دنیائی فرمانروایان "بیگانه" با مردم "محلی" را هموار کرد و آخرین مانع نظری (تئوریک) برای مشروعیت حکومت تیموریان از میان برداشته شد. درعمل نیز حتی از زمان امیر تیمور پیوند اینان با اسلام، تصوف وفرهنگ ایران‌آغاز شده بود و اندکی بعد فرزندان و فرزندزادگان وی، بزرگ ترین مشوقان و حامیان شاعران، ادیبان، مورخان و دانشمندان، نقاشان و خوشنویسان و هنرمندان از همه دست بودند. و نیز شاخه ای از این دودمان، گورکانیان هند، زبان فارسی و فرهنگ ایران را در شبه قارهٔ هندوستان برکشید و گسترش داد.

۹- مینیاتور مانند هر هنری رمزگان (کد) خود را دارد که هم دستور و وسیله شناخت و درک آن است و هم، پس از عمری به سبب تکرار سنت، زنجیری بردست و پای آن- وقتی که اسیر قرارها، قاعده ها و قانون های خود ساخته ای شد که بدون آنها هیچ هنری ایجاد نمی شود و هم آنها پس از تسلط و تکرار هنر را بدل به پوسته ای پوک و بدون مغز می کنند.

۱۰- برخلاف نقاشی مغرب زمین دورنما (پرسپکتیو) در مینیاتور وجود ندارد. اندازهٔ دور و نزدیک یکی است و آنچه دورتر است ناگزیر در بالای مجلس جا می گیرد. دنیای تصویر شده نه تنها مانند رویه کاغذ مسطح و دو بعدی است بلکه بیرون و درون هم از یکدیگر جدا نیستند؛ از این دیدگاه همهٔ اندرونی بیرونی است؛ نقاش برای نشان دادن خانه، باغ یا درون هر دژ و

دروازه‌ای دیوار را ندیده می گیرد. درنتیجه نقش دور و نزدیک در پیش زمینهٔ "مجلس" می افتد. از این رو بیننده باید "بداند" چگونه تماشا کند، باید "اهل راز" و با رمز دیدن آشنا باشد. آنها خود می دانستند ولی ما باید این نحوهٔ دیدن را بیاموزیم.

استنباط از فضا در اندیشهٔ زمان چگونه است که نقش دنیای بیرون با دید امروزی چشم ما تفاوت دارد؟ آیا علت را باید در نابلدی نقاش جست یا در تصور گذشتگان از عالم واقع و شناختی که از علم مناظر و مرایا داشتند؟

۱۱- تداخل طبیعت و معماری، حضور همیشگی طبیعت و طبیعت همیشه بهار یعنی باغ، حضور همیشگی نور حتی در آسمان شب تاریک ماه یا روشنی چشمه آب حیات در ظلمات از ویژگی های دیگر مینیاتور است. گوئی دراین "بهشت خیال" آرزوی مانی برآورده و نور برای همیشه از زندان تاریکی رها شده است.

نمای بنا یا خیمه، چارچوب و لچکی سردر، طاق نما و کف اطاق و یا در نقش لباس ها و . . . این باغ به صورت نقش‌مایه های انتزاعی- در هرچیز و هرجا، در تزیین در و پنجره و دیوار حضور دارد: نقشی از بهار جاویدان و مانند زیبائی شیرین و همایون یا وفاداری فرهاد و مجنون همیشگی و مانند جوانی سهراب و سیاوش کامل و تمام است و از آسیب دهر نیز در امان. (نمی دانم آیا رابطه مینیاتور و آن باغ دیگر هنر ایرانی- قالی- هیچ مطالعه شده است یا نه).

۱۲- قرارداد یا "رمزگان" دیگر تن پوش رسمی شخصیت هاست: فرهاد کوهکن را معمولاً با دستار یا کلاه و سرداری یا جبه و موزه، پای افزار و ازار مغولی می بینیم، همین طور پادشاهان ساسانی بهرام و دیگران را (همان ناهمزمانی ظاهر شخصیت ها و موضوع تابلوها که در نقاشی غربی هم دیده می‌شود. مثلاً در صحنه های مرگ مسیح نقاش یا حامیانش در پای دار حضور دارند). چهره آدم های دیگر، درباریان و سفارش دهندگان تیموری و ترکمن، همه مغولی و بعدها در دوره صفوی شبیه چهره قزلباش هاست. حتی وقتی کارفرما ترکمن نیست و «کارکیا میرزاعلی» شهریار گیلان است رمزگان مکتب نقاشی همان که هست می ماند و "کارکیا" به هیئات ترکمان ها در می آید.

۱۳- از سوی دیگر به نظر می آید که نقاش به نشان دادن حالات و احساسات درچهره هائی که می کشد بی اعتناست. شاید تسلط فضای رسمی، وقار ساختگی درباری و حال و هوای ادب قراردادی براین هنر یکی از علت ها باشد. از این گذشته ادب ظاهر ساز و دو رویه ما: تفاوت خلوت و جلوت، اندرونی

و بیرونی، "آبرو داری"، حیا، تقیه و کتمان . . . و هم چنین اندازهٔ محدود نقش ها (حد اکثر یک صفحهٔ کتاب) نیز احتمالاً در پرداخت این چهره های همانند و یکسان بی تأثیر نبوده اند.

۱۴- "واقعیت" این رمزگان درخودشان نیست، در نشانه بودنشان است، در کسی یا چیزی است که درآن سوی این ظاهر قراردارد؛ در ماوراء آنهاست. زیرا نقاش با واقعیت کار ندارد، جویا و نگارنده "واقعیتی" است که در ذهن هستی می‌پذیرد.

خیال نقش تو در کارگاه دیده کشیدم به صورت تو نگاری نه دیدم و نه شنیدم

به پیروی از شاعر نقاش نیز آنچه می کشد نقش خیال است در کارگاه دیده، به امید تجلّی خوب ترین صورت.

البته این واقعیت ذهنی همیشه الزاماً متعالی نیست (*کلیله و دمنه*، *ظفرنامه*، *جامع التواریخ*) دراین حال بسیاری از نقش ها و "مجلس" ها از حد موضوعی که نمایش می دهند فراتر نمی روند. بنابراین در تماشای مینیاتور باید به این رمزگان توجه داشت هم چنان که در شعر کلاسیک به ویژه غزل باید با رمزگان زیبایی قراردادی و نوعی (نه فردی) آشنا بود: قد سرو، ابروی کمان، دهان غنچه، کمند زلف و . . . (که گاه مانند "عقرب زلف" به حد پوچی و زشتی می رسد). شمع و پروانه، دیر و خرابات، شاهد و ساقی، می و معشوق. . . که دیگر جای خود دارند.

۱۵- در مینیاتور به یاری و از برکت رنگ، طرح، شکل و طبیعت همیشه بهار، پرندگان و مرغ های خوش خط و خال، بهار همیشه نورانی و نور همیشه بهار، روشنائی رنگین و اسلیمی های سیّال، فضا رویائی است. مثل تک و تاز خوش خرام صحنه های شکار، تاخت و تاز پر کشش و کوشش مبارزان در رزمگاه یا جوی آب روان و پرواز پرنده، رویش سر سبز گیاه. . . همه اینها با هم و در هم وحدت سازگار یک "مجلس" مینیاتور را می آفرینند؛ مانند یگانگی رؤیائی که، همهٔ مکان ها و زمان ها، همهٔ پاره های آن یکجا و همزمان در ما حضور دارند. شاهکاری چون «دربار کیومرث» پلنگینه پوش، اثر سلطان محمد در رنگ و طرح و ترکیب، در همه چیز، همسنگ بهترین غزل حافظ به کمال و نهایتی می‌رسد که برتر و فراتری ندارد. باید دید که چگونه تمامی مجلس مانند خوش ترین رؤیا، بیرون از قفس خاک در ملکوت روح می گذرد و انسان را بی اختیار به یاد خواجهٔ شیراز می اندازد که در مقامی دیگر گفته است:

خیز تا برکلک آن نقاش جان افشان کنیم کاین همه نقش عجب درگردش پرگار داشت

نمونه ای دیگر آن تصویرهای شگفت انگیز جُنگ شعر بهبهان فارس (درموزهٔ هنرهای ترک و اسلامی استانبول) است. در این "پرده"های کوه و گل و گیاه، سرو و کاج و رستنی های دلفریب و جوی آب روان در رنگ ها و طرح های هماهنگ منظرهٔ طبیعتی را در پیش چشم حیران بیننده می گسترند که گوئی باغی است نورانی در "عالم مثال" سهروردی. نمونه های دیگر از آثار بهزاد، آقا میرک و هنرمندان مکتب هرات، تبریز، شیراز، قزوین و اصفهان کم نیست، اما چگونه می‌توان از همهٔ آنها نام برد و چه فایده وقتی که نقش در خوابگاه کتاب بستری است.

۱۶- مینیاتور گذر از واقعیت به عالم خیال و آیینه شفاف رؤیاهای ماست؛ منتها آیینه زیبا پسند "خیال خلاق" که می کوشد تا آرزوی محال مانی- سرمشق ازلی همهٔ نقاشان- را برآورد، نور را از ظلمت آزاد کند و از زشتی عالمی که درآنیم «عالم دیگر» بسازد خوشایند چشم دل. در خسرو و شیرین نظامی، شاپور نقاش که بخت بیدار و به گمان من "«شخص نورانی» خسرو پرویز است، در وصف او به شیرین می گوید: «جهانی بینی از نور آفریده». و یا : گلی بی آفت باد خزانی- بهاری تازه بر شاخ جوانی.

۱۷- مینیاتور مثل غزل، سایه روشن ندارد و گذر آرام و اندک اندک از رنگی به رنگ دیگر را کمتر می توان دید. رنگ های گوناگون - مانند بیت های به ظاهر گسسته غزل - کنار هم جا می افتند. گذشته از این شباهت ساختاری و درونی، پیوستگی بیرونی و آشکار مینیاتور به شعر چنان است که نه فقط گاه بیت‌هائی بخشی از "مجلس" را به خود اختصاص می دهند بلکه نقش مجلس خود درون دفتر شعر جا دارد.

۱۸- شاید از جمله به علت نبود سایه، نازکی قلم، و روشنی رنگ های شاد، از سنگینی ماده و حجم جسم در مینیاتور کمتر نشانی هست. گاه حتی کوه ها ابرگونه و موجدارند و ابرها چون دودی پیچان اما آبی و آسمانی با تارهای ابریشمی و سفید نقره ای؛ جهان بیرون سبک و سیال است. از این گذشته فضای هندسی و خارجی اکثراً پر و انباشته از نقش چیزهاست. مجلس مینیاتور جای چندانی برای "تهی" ندارد. تنها خلوت درون "خلوت دل" گران بهاست، بیرون جای "جلوت" است. همین "پُری" به مینیاتور خصلتی تزیینی می دهد زیرا تزیین با "نما" سر و کار دارد و رویه چیزها را می پوشاند، مانند طرح و نقش و رنگ که همهٔ سطح قالی را فرا می گیرد یا کاشیکاری گنبدها و گلدسته ها، البته

منظور این نیست که هر اثر تزیینی باید الزاماً سرشار از نقش و نگار باشد بلکه می خواهیم یاد آوری کنیم که حتی وقتی تزیین به چند خط یا طرحی اندک مایه بسنده می کند باز ناچار به تمامی رویه، نما یا فضای تزیین شده می پردازد.*

۱۹- نباید از اهمیت "خیال" در مینیاتور غافل بود. نقاش و سفارش دهنده دارای فرهنگ عرفانی و با سنت تأویل آشنا بودند (شاید بتوان تأویل اسماعیلی، عالم مثال فلسفه اشراق، نقش بندیه و مکتب های صوفیان دیگر را چون پس‌زمینه‌های فکری به یاد آورد) و سفر به عالم "خیال" و گذر از "ظاهر" به "باطن" را می شناختند. نتیجه آنکه مینیاتور با وجود دیدار تزیینی و "چشم فریب" معنای درونی و "دلفریب" دیگر نیز دارد: بیننده فرهیختهٔ نقش های «همای و همایون ـ خسرو (فرهاد) و شیرین ـ سلامان و ابسال» کمابیش به همان دریافت و تصور خواجو، نظامی یا جامی از عشق می رسید؛ از «صورت جسم» راهی به «صورت جان» می گشود. در رؤیای عاشقانهٔ "همای"، پریزادِ منادی عشق در برابر نقش "همایون" به وی هشدار می دهد که:

دراین صورت از راه معنی ببین — فرو مانده صورت پرستان چین . . .
نه هرصورتی را توان داشت دوست — دراین نقش بین تاچه معنی دراوست. . .
زصورت بِبُر تا به معنی رسی — چو مجنون‌شوی خود به لیلی رسی

۲۰- بیگانگی و دوری گزیدن از شبیه سازی یا تقلید طبیعت (Mimesis) در این نقاشی خود خواسته است و آگاهانه نقاش در پی تصویر واقعیت نیست:

پاک وصافی شو و از چاه طبیعت بدرآ — که صفائی ندهد آب تراب آلوده

او تأویل و معنای آن را در ساحتی آن سوتر و "زیبا شناخت" متعالی آنرا می‌جوید تا بیابد، به مصداق «جهان وهرچه دراو هست صورتند و تو جانی»، در جست‌وجوی جان جهان است نه صورت آن.

چون نورکه ازمهر جداهست وجدا نیست — عالم همه انوار خداهست وخدانیست

---

* دربارهٔ مینیاتور و تزیین می توان نگاه کرد به بهترین جستاری که در این باره می شناسم، از یوسف اسحاق‌پور: Youssef Ishaghpour, *La Miniature Persane*, Paris, Farrago, 1999

نقاشی که دانسته یا ندانسته چنین برداشتی از هستی دارد به جای آفتاب نگارگر نور آفتاب است. بدین گونه فاصله ایست میان واقعیت بیرونی و حقیقت درونی که بیننده خود باید آنرا بپیماید. برای کسی که با فضای "ناواقع" عرفان آشناست این گذار دشوار نیست اما برای دیدی که زندانی واقعیت است؟. . . (البته بسته به‌موضوع ـ مثلاً در *کلیله و دمنه* یا *گلستان* ـ چه بسا نقاش فقط خواستار تصویر حکایت است و بس. در چنین حالی نباید بیهوده جویای چیزی دیگر بود).

گاهی واقع گریزی نقاش فقط برآمده از ناتوانی شناختن و تصویر کردن دنیای واقعی است، با هیچ معیاری سازگار نیست و کار حاصلی زشت و بی اندام دارد.

اساساً آشتی نقاشی ما با "واقعیت" پس از تماس با هنر مغرب زمین در زمان صفویه (ورود نقاشان هلندی، دیوار نگاره های چهل ستون، آثار محمد زمان . . .) آغاز می شود.

۲۱- آدم های مینیاتور معمولاً فرد نوعی هستند، جوان یا پیر سپاهی یا کارگر سوار یا پیاده، نوازنده و ساقی و پرستار را می توان باز شناخت اما نه بیشتر. صورت ها (به ویژه در *شاهنامهٔ شاه طهماسبی*): خسرو پرویز، اردشیر، بهرام گور، گشتاسب، سیاوش، کی قباد، فریدون و هوشنگ، همانند و همه جوانسال و حتی نو جوانند- بجز رستم که معمولاً با ریش و میانسال می نماید- آیا این امر با اندیشه قدسی ادب فارسی که سن آرمانی و کمال زیبائی را در ۱۴ یا ۱۵ سالگی می داند پیوند دارد (و این خود با پر شدن ماه و بدر تمام؟) فرشتگان نیز، مانند جبرئیل در معراج پیغمبر، همه آدمی صورت و جوانسالند.

باری، عاشق یا پادشاه، ساقی و معشوق الگوی عاشقان، پادشاهان و ساقیان و معشوقان دیگرند؛ هم چنان که در ادبیات، فرهاد، خسرو و همای و مجنون نمونه نوع عاشقان اند و عشق آنان، احساس عاشقانه و آیین عاشقی در آنان کمابیش همانند است و شاهزاده ای دست در آغوش معشوق و جامی به دست دیگر را می‌توان نمونه کامرانی و شادنوشی شاهزادگان دانست. کار مینیاتور نمایش تجربه های بیرونی و همگانی است نه بازنمودن حال های نفسانی و خصوصی.

۲۲- تذکره های ما نمونهٔ روشنی است از دید و تصوری که ما از شرح "حال" افراد داشتیم. آنگاه که کار به شرح ویژگی ها و "فردیت" اشخاص می رسد جز قلم فرسایی و ستایش های گزاف، بی معنی و پوک چیزی نمی یابیم. همه مانند هم و رونویس یک نسخهٔ ساختگی هستند.

افراد مینیاتور هم تفاوتی با همدیگرندارند. از چهره و شکل و شمایل نیست که می توان آنها را از هم تمیز داد، لباس، کار و موقعیتشان در "مجلس" نشان

می‌دهد که شاه، سپاهی، گرمابه دار و میر شکار کدام و کی چه کاره است وگرنه مأمون خلیفه و دلاکی که سر او را می تراشد هر دو مانند هم صورت یکسان و حالی غایب دارند.

۲۳- مینیاتور، درآخرهای دوران تیموری و آغاز صفویان، به تقلید از نقاشی رنسانس ایتالیا به کشیدن «تک چهره» (پرتره) رومی‌آورد. درتک چهره ویژگی های درونی، منش یا خصلت "فرد" انسانی - یکی از آنِ خود و با وجود پیوستگی به دیگران، متفاوت با آنها- به روی تابلو می آید و نقاش سیرت فرد را در صورت او نشان می دهد. این پدیده در هنر اروپا (رنسانس) کمابیش همزمان با دورانی است که انسان غربی در کار بازشناسی خود و جهان است. بجز کشف دریاها و سرزمین های نو و دستیابی به علوم تجربی و دانش های اجتماعی تازه، در پهنهٔ نقاشی، منظره سازی و پرسپکتیو و چهره نگاری- یعنی بازشناسی طبیعت، فضا و فرد انسانی- را آغاز می کند و زندگینامه نویسی رواج می یابد؛ نه فقط کارنامهٔ «حیات مردان نامی» بلکه درکنار آن بازنمائی منش، خلق و خو، کار و راه وروش روزانهٔ پزشک وحقوق دان و هنرمند و سپاهی و دانشمند و . . .

باری تقلید نقاش ایرانی از تک چهرهٔ غربی از نظر تاریخی و فرهنگی "نابهنگام" (anachronique) و درنتیجه ناکام است. در دورهٔ اوج مینیاتور و پس از آن شیوهٔ غالب درمعرفت ما عرفانی و رفتار اجتماعیمان بیشتر «ایلی-قبیله ای» و جمعی است نه فردی. با مفهوم فردیت آشنا نیستیم. در این باره هم چنین نباید صوفی نمایی شدید حاکمان ایلی (تیموریان-صفویان) و اثر ناگزیر آن را در هنر نادیده گرفت.

آدم های مینیاتور معمولاً گروهی و با یکدیگر حالی و فضائی خیالی و متعالی ایجاد می کنند. افزون براین ها نگارگر ایرانی مانند نقاش ایتالیائی زمان رنسانس نیست که با علم و به ویژه کالبدشناسی، معماری یا فیزیکِ نور سر و کار داشته باشد.*

شاید از جمله به همین سبب فضای مینیاتور بدون حجم، دو بعدی و مسطح است. بنابراین، برای پرداختن به تک‌چهره، ما نه آمادگی تاریخی داشتیم نه توانائی هنری و در این‌کار در راه دیگر افتادیم. در ایتالیا انگیزهٔ تک‌چهره‌نگاری پیدایش

---

*ن. ک. به:

Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant couriers dans l'art d'occident.* Paris, Flammarion, 1976, p. 225.

"فردیت" است و در نزد ما جهان بینی صوفیانه خواستار ترک "منیت"، محو فرد در کل وجود و زیان عالم صغیر به سود عالم کبیر.

۲۴- تک چهره پیش از پایان قرن پانزده در استانبول کشیده شد. به دعوت سلطان محمد فاتح چند نقاش ایتالیائی در این شهر اقامت داشتند؛ مانند بلینی (Gentile Bellini) و فرارا (Costada Ferrara).* قدیمی ترین تک‌چهرهٔ موجود نقشی است از امیر علیشیر نوائی به صورت مردی پیر با امضاء «محمود المذهب» که در سال های میانی قرن شانزدهم کشیده شد. بعدها و بویژه در دورهٔ صفویه نقش تنهای شاهزادگان و بزرگان، عاشق و معشوق، دختر یا پسر جوان، شرابدار و ساقی و جز اینها به فراوانی کشیده می‌شود. دختری با جامه و سربندی مواج و نقشدار نشسته و دارد با انگشت چیزی می شمرد و برگ های طلائی نهالی زینت بخش پشت سر و پیش پای اوست. در مجلسی دیگر نیاز و ناز عاشق و معشوق را می بینیم که عاشق زانو زده جام شرابی به وی تعارف می کند و معشوق ایستاده، با اندامی تابدار دستی به شانهٔ یارنهاده او را می نگرد. هم چنین است نمونه‌های گوناگون دیگر. اما به همان علت ها که یاد آور شدیم، حتی کار استادان بزرگ- اگر چه زیبا- بیشتر نقش صورت بیرونی است نه سیرت درونی.

در دوره های انحطاطِ مینیاتور دختری با ناز و عشوه ای پر پیچ و تاب و همان پیرمرد «خنزر پنزری» *بوف کور* با گردن کج، اندامی فرو افتاده و نگاه گدای عاجز، جای صورت بی حالت اما خوش خط و خال عاشق و معشوق پیشین را گرفته اند. البته بید مجنون و جوی آب هم فراموش نمی شود.

۲۵- رابطه یا بهتر است گفته شود پیوند درونی این نقاشی- مینیاتور- با شعر فارسی که در حماسه، تغزل و منظومه های عاشقانه از واقعیت برداشت و بیانی آرمانی (ایدآل) و در مدح (قصیده) زبانی اغراق آمیز دارد، کنجکاوی را بر می انگیزد و سزاوار بررسی است. (بهترین نمونه چنین بررسی و تأملی را در مقاله استاد یارشاطر می توان دید: «برخی از ویژگی های مشترک شعر فارسی و هنر ایران،» *ایران نامه* سال هشتم شماره یکم، زمستان ۱۳۶۸). کسانی از این نقاشان خود شاعر و همگی آنان، با سواد و بیسواد، با عالم شعر سر و کاری داشته اند، و حال آنکه در نثر؛ *کلیله و دمنه*، *قابوسنامه*، *سیاست نامه*، *چهار مقاله*، *گلستان* و یا آثار دیگر (بجز تاریخ های رسمی و درباری) چنین نیست زیرا نثر بیشتر دارای وظیفه و نقشی عملی، توصیفی و کاربردی بود و تنها در این صورت می توانست

ن. ک. به: Basil Gray, *La Peinture persane*, Genève, Skira, 1995, P. 124

خویشکاری خود را به انجام رساند. درهمین مورد *روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه* مثال گویائی است.

۲۶- هم چنین پیوند پنهان و ناخود آگاه مینیاتور و موسیقی ایرانی گویا تاکنون بررسی نشده است. در مینیاتور رنگ بیش از طرح به چشم می آید، گوئی نقاش بیشتر دلبسته به نور رنگین و نمایش آن است، نورستیال، شاد و زنده ای که سراسر "مجلس" لبریز از آن است. تکه ها و لکه های رنگ های بازیگوش نگاه بیننده را در این باغ خیال به گردش در می آورند. آیا موج "نت" ها و نغمه های تار یا مثلاً سنتور که در چار مضراب یا گوشهٔ دستگاهی مانند آبشاری خوش آهنگ گوش جان را می نوازند، راهی به این رنگ های نورانی ندارند و ناخواسته و ندانسته، در جائی نایافته بهم نمی رسند؟

* * *

۲۷- در مینیاتور انسان مرکز طبیعت (باغ) و باغ زینت بخش انسان است. و اما در چین نقاش (و ادیب) چینی شیفته طبیعت است. پس از مشاهده و تأمل در طبیعت بینش درونی خود را به روی "پرده" (کاغذ یا ابریشم) می آورد. طبیعت در نقاشی چین صرفاً پدیده ای خارجی نیست، ادراک نفسانی از پدیده‌ای خارجی است؛ دریافت درونی نقاش از جهان بیرون. ولی در مینیاتور نقاش شیفته باغ یعنی طبیعت باز ساخته و دلخواه است شیفتهٔ طبیعتی که در خیال خود می‌پرورد.

نتیجه آفرینش دو"طبیعت" به کلی متفاوت است، یکی عمیق، نفسانی وزیبا و دیگری چشم نواز، تزیینی و خیال انگیز. این یک گاه در "عالم مثال"، آنگاه که هر دو عالم را با خود دارد، به کمال زیبایی دست می یابد، به زیبایی حیرت انگیزی که دیگر فراتر از تزیین است. ولی نقاشی چینی در پرداخت به طبیعت در حقیقت به کمال اندیشه به نقش پردازی اندیشه می رسد. مینیاتور زیبایی خیال نقاش را باز می آفریند و نقاشی چین آفرینش زیبایی جهان را. و سرانجام شاید به تعبیری بتوان گفت که در نزد ما مینیاتور تحقق آرمان مانی است: آزادی نور از ظلمت جسم؛ منتها نور رنگین، نور پیروز (انوار قاهرهٔ سهروردی؟).

هرموز کی*

بزرگداشت عمر خیام در یونسکو

رندی دیدم نشسته برخنگ زمین — نه کفر نه ایمان و نه دنیا و نه دین
نی حق، نه حقیقت، نه طریقت نه یقین — اندر دو جهان که را بود زهرهٔ این

درسپتامبر گذشته، یونسکو (سازمان بین المللی فرهنگ، هنر و دانش) در بزرگداشت عمر خیّام کنفرانسی در پاریس برگزار کرد. در مراسم گشایش این کنفرانس تنی چند از شخصیت های فرهنگی و سیاسی از جمله فدریکو مایور، مدیر کل یونسکو، و احسان نراقی مشاور ویژهٔ او، در بارهٔ ارج و اهمیت این فیلسوف، شاعر و ریاضی دان ایرانی سخن گفتند و به تجلیل مقام جهانی او پرداختند. در همین کنفرانس، فدریکو مایور مدال طلائی ابوعلی سینا را به رشدی راشد، نویسنده کتاب *Al-Khayyam Mathématicien* [اَلخیّام ریاضی دان] اعطا کرد. این کتاب برگردان آثار ریاضی عمرخیام از عربی به فرانسه است که با همکاری بیژن وهاب زاده در دو زبان انتشار یافته.

در این کنفرانس حدود بیست تنی از دانشمندان و ایرانشناسان نامدار از ملیت های مختلف در بارهٔ جنبه های گوناگون آثار فرهنگی و علمی این نابغهٔ شعر و دانش مطالبی عرضه کردند که از آن میان می توان از سید حسین نصر و ژیلبر لازار نام برد که به ترتیب در بارهٔ «عمر خیام به عنوان دانشمند فیلسوف» و « عمر خیام شاعر» سخن گفتند.

---

* پژوهندهٔ ادبی و منتقد سینما. از هرموز کی کتاب زیر در بارهٔ سینمای ایران منتشر شده است:
Le Cinema iranien: l'image d'une société en bouillonnement.

ـ در جشنی که به همین مناسبت گرفته شد محمدرضا شجریان استاد یگانهٔ آواز ایران و گروه موسیقی او مرکب از همایون شجریان، فیروزی، همتی و فرج پوری برنامهٔ پرشوری اجرا کردند. دراین برنامه شجریان اشعاری از عمر خیام و سعدی و دیگران خواند. در این جشن مدیرکل یونسکو مدال عقیق پیکاسو را برای بزرگداشت کوشش های بی گسست شجریان در شناساندن موسیقی ایران و معرّفی کاربرد آن در تقویت حس تساهل و مدارا به او داد.

ـ رشدی راشد مصری و بیژن وهاب زاده، همکار ایرانی او، آثار مهم خیام را در ریاضیات و هندسه بررسی کردند.[۱] وهاب زاده "رابطه" خیام را با پیشینیان او (مثلاً اقلیدس) بررسید و اصول تناسب و "نسبیت" را از نظر خیام و دانشمندان پیش از او چون ماهانی و نیریزی تفسیر کرد. بیژن وهاب زاده، و به ویژه رشدی راشد، با افزودن "اَل" به نام های دانشمندان و مورّخان ایرانی آن هارا معرّب کرده‌اند از جمله اَلماهانی، اَلنیریزی، التوسی، الخیام، الشروانی، الرازی و البیهقی. و این در حالی است که راشد "العراق" خیام را عراق نوشته[۲] و "الامام" را امام ترجمه کرده. به اعتقاد راشد، خیام از دانشمندانِ پیش از خود هم به تحسین سخن می گوید و هم به آنان با دیدی سخت گیرانه و انتقادی می نگرد.[۳] برای نمونه، در بارهٔ "حجّاج" و "ثابت" دو مترجمی که زیجی را ترجمه کرده اند می گوید که آنها مترجمانی بیش نیستند و صلاحیت تصحیح کتاب اقلیدس را ندارند. با این همه پیش از آن ضمن قدر دانستن از کارهای اقلیدس او را به خاطر آسان انگاری در بسیاری از زمینه ها و خصوصاً در استدلال ها در «مقالات المجسمات» و «عناصر اقلیدس» می نکوهد و امیدوار است که فرصتی دست دهد تا او این کار را خود انجام دهد.[۴]

در روزگار خیام تکفیر کردن و برچسبِ ارتداد زدن همچون امروز رایج بود. با این حال خیام در آمیزه ای از ترس و شجاعت می گوید: دسترسی به دانش ها و آموختن آنها به دیگران فریضهٔ هر کسی است که طالب خاطری آسوده و سعادتی جاودانی است.[۵] خیام بر این باور است که شناخت "کلیات" و قانون های مسلط بر آنها به انسان این اجازه را می دهد که در خور استعداد خویش از آن‌ها برای زندگی آینده (بهتر) و برای دست یابی به "جاودانگی" از آنها بهره گیرد البته خیام از حکومت جهل و تعصب زمانه خود غافل نیست. قفطی (۱۲۴۸-۱۱۷۲ میلادی) در تاریخ الحکماء درباره پنهانکاری های خیام می‌نویسد: «وقتی معاصران او از آنچه در سینه داشت آگاه شدند او را مرتد خواندند. او از نوشتن و گفتن پرهیز کرد. از ترس جان به مکه رفت، نه از سراعتقاد. . .»[۶]

درمورد چکامه سرائی عمر خیام، رشدی راشد ادعا می کند که یادآوری در این بارهٔ خیلی دیر و بیشتر از پنجاه سال پس از مرگ خیام آمده است (درحدود ۱۲۰۰ میلادی) بنابراین قابل اعتنا نیست. چکامه های خیام دست کم در *مرصاد العباد* (۱۲۲۳م) و در *تاریخ جهانگشا* (۱۲۵۹م) و *تاریخ وَصّاف* (۱۲۹۶م) آمده و حتی وسواسی ترین پژوهشگران هم آنان را به طور قطعی پذیرفته اند.[۷]

پروفسور حسین صادقی و پروفسور ژیلبر لازار هر دو عمرخیام رباعی سرا را موضوع بررسی های خود قرار داده بودند. به اعتقاد حسین صادقی عمر خیام بی تردید یکی از بزرگ ترین ریاضی دان های روزگار خود بوده و با موسیقی و مذهب اسلام نیز آشنایی عمیق داشته است. درکنار کارهای علمی خویش به سرودن رباعی نیز می‌پرداخته و در آنها پرسش هایی را عنوان می کرده که هم‌چنان بی پاسخ اند. با این همه، خیام تا زنده بود به خاطر رباعی هایش شهرتی نداشت.

رباعیات خیام به نادانی و ناتوانی انسان در برابر بزرگی و رمزگونگی کیهان می پردازد. امّا برخی از سروده های او در مدح می و شادزیستی است. به خاطر این گونه رباعیات بود که وی در معرض خشم و عناد شریعتمداران خشک اسلامی قرار گرفت. گویند که خیام از همین رو این سروده ها را در خلوت برای یاران نزدیک خود می خوانده و اندیشه ها و تردیدهای خویش را با آنان در میان می‌گذاشته است.

پروفسور صادقی هم چنین از خیام به عنوان یکی از بزرگ ترین اخترشناسان یاد کرد و تقویم جلالی را که زیر نظر وی مدوّن شد، یکی از دقیق‌ترین سالنامه های جهان نامید. او هم چنین کتاب رباعی های خیام را که خود به‌چهار زبان‌اروپائی برگردانده، و به زودی انتشار خواهد یافت، معرفی کرد.

امّا از بهترین و سودمندترین سخنرانی ها سخنرانی پروفسور ژیلبر لازار بود که در آن خیام شاعر را با نازک بینی ویژه ای بررسی کرد. او در اشاره به معتقدان و منکران شاعر بودن عمر خیام گفت این ادعا که شاعر بودن خیام دیر آشکار شده است ادعایی مشکوک است به ویژه آن که قفطی مورّخ موضوع را روشن کرده است. او می گوید که صوفی ها و درویش های مسلمان برای بهتر جلوه دادن احساسات مذهبی خود ریاضت و پارسائی را به سخره می‌گرفتند و برخی از اشعار خیام را در مراسم و آئین های خود می خواندند. به این ترتیب، رباعیات "لاادری" و شک برانگیز خیام از آغاز با الهامات "اهل طریقت" آمیخته شدند. با گذشت روزگار این آمیختگی دو چندان گردید و دو بیتی های دیگران

را نیز در خود جذب کرد. بنابراین گاهی چکامه هائی هست که هم در دیوان منسوب به خیام هست و هم در دیوان های دیگران.

لازار آنگاه به دستنوشته های موجود در کتابخانه های ایران پرداخت و کار کریستنسن دانمارکی را معرفی کرد و گفت که او از راه دانش متن شناسی توانست درسال ۱۹۲۷م صد و بیست یک رباعی را از دیوان های گوناگون برگزیند. او براین باور است که این همه را می توان بیشتر از هر رباعی دیگری اصلی دانست. لازار ضمن بررسی موسیقائی و وزن و قافیه و روانی و دید فلسفی این رباعیات و اشاره به جسارت و عصیان و در عین حال ترس خیّام از برملا شدن باورهای درونیش گفت می توانیم به راحتی مراسم خصوصی و صمیمی خیام را متصور شویم که درآن هر کس به راحتی سخن می گفته است. گرچه شاعر به درخواست خواجه نظام الملک در کار اصلاح تقویم بود و مقامی نیمه دولتی داشت، با این حال تنها در خلوت به خود اجازه می داد که ژرفنای اندیشه خود را درمورد زندگی و مرگ و جهان و انسان بازگو کند. قفطی پس از اشاره به بهره‌جویی صوفی ها از سروده های خیام می‌نویسد: «اینان متوجه نیستند که چکامه های خیام همانند مارهای خوش خط و خالی هستند که افسون می کنند، ولی پُرند از زهرهای مرگبار برای قوانین الهی ما. . . »

به هر تقدیر خیام شاعر است حتی اگر متعصبینی چون رشدی راشد او را به این صفت‌نشناسند و اسلامگرایانی چون محمد تقی جعفری او را «معتقد. . . به قوانین . . . و حکمت عالیهٔ خداوندی» و شاعر بودن او را "دروغ محض" بدانند.[۸] محمدمهدی فولادوند در باره دوره خیام می نویسد: «عصر خیام را می‌توان روزگار بحران اندیشه و تجدید نظر در معارف دینی و عقلانی‌گفت. . . خیام مردِ میدان ریاضت و تصوّف نیست: دَماغ ریاضی و منطقی دارد، خود را در دامان زندگی می اندازد و شک سرسخت خویش را . . . با فعالیّت دماغی و اختراع و مطالعه و گاهی سرودن یکی دو رباعی آزاد منشانه تسکین می‌بخشد.»[۹] با این همه در این نشست سه روزه هرکس به تعریف خیام خویش پرداخت و کم بودند کسانی که به خیام چند بُعدی پرداختند.

آنانکه محیط فضل و آداب شدند — در کشف علوم شمع اصحاب شدند
ره‌زین شب تاریک نبردند برون — گفتند فسانه ای و درخواب شدند!

پانوشت ها:

۱. نقل قول هایی که در این نوشته از سخنان راشد آمده با مراجعه به کتاب *Al-Khayyam Mathématiecien* تنظیم شده است.

۲. این نام ها را رشدی راشد به زبان فرانسه با همین نوشتار آورده است. ن. ک. به صفحات گوناگون کتاب.

۳. *همان*، صص ۳۵۶، ۳۷۲ و ۳۸۳.

۴. *همان*، صص ۳۰۶ تا ۳۱۹.

۵. *همان*، صص ۳۰۶-۳۰۷.

۶. زین العابدین صاحب الزمانی، *خط سوم*، تهران، عطائی. صص ۱۷۰-۱۷۳.

۷. محمد مهدی فولادوند، *خیام شناسی*، تهران، فروغی، *همان*، ص ۵ تا ۴۲.

۸. محمدتقی جعفری، *تحلیل شخصیت خیام*، تهران، سازمان انتشارات کیهان، صص ۵-۶.

۹. محمد مهدی فولادوند، *همان*، صص ۱۹-۲۰.

آلن ریشار*

چهارمین کنفرانس اروپایی مطالعات ایرانی
«جامعهٔ ایران شناسی اروپا»

پس از کنفرانس های تورن Turin درسال ۱۹۸۷، کنفرانس بامبرگ Bamberg در سال ۱۹۹۱ و کنفرانس کمبریج Cambridge در سال ۱۹۹۵، چهارمین گردهم آیی «جامعه ایران شناسی اروپا» Societas Iranologica Europaea، در روزهای ۱۰-۶ سپتامبر، در شهر پاریس برگزار شد. خانهٔ بین المللی مرکز دانشجویی پاریس پذیرای شرکت کنندگان از تمام کشورهای دنیا بود. کمیتهٔ برگزار کننده کنفرانس، برنارد هورکاد (Bernard Hourcade)، ریکاگیسلن (Rika Gyselen) و فیلیپ هویس (Philippe Huyse) وگروه مطالعات ایرانی درپاریس، این گردهم‌آیی را برنامه‌ریزی کرده بودند. دویست و شصت سخنران این کنفرانس، در تقریباً سی نشست به طرح مسائل مختلف درمورد فرهنگ ایرانی پرداختند. فاصلهٔ زمانی بین هرجلسه فرصت مناسبی برای آشنایی با همکاران خارجی و برقراری رابطه با کسانی بود که در زمینه های مختلف به پژوهش مشغول اند. حضور پژوهشگران کشورهایی چون گرجستان، روسیه، کشورهای آسیای مرکزی و به ویژه پژوهشگران کُرد، به این گرد هم آیی چهره بین المللی می بخشید. یکی از نکات مهم و مثبت این کنگره حضور پژوهشگران جوان با توشهٔ علمی قابل ملاحظ بود که در این فرصت موفق شدند با محققان و شخصیت های برجستهٔ ایرانشناسی به تبادل آرا

---

* پژوهندهٔ ادب فارسی.

بپردازند. اگر شخصیتی چون پروفسور ژاک دوشن گیمن توانسته بود طبق برنامهٔ اعلام شده در این گردهم آیی شرکت کند، این آمیختگی نسل ها ثمربخش‌تر می‌شد.

پس از نشست همگانی بازگشایی کنفرانس و افتتاحیهٔ نمایشگاه عکاسی ایزابل اشراقی، سورن میلیکیان شیروانی در یکی از سه نشست عمومی در سالن در بارهٔ «رموز باستانشناسی و ادبیات فارسی» سخن گفت. بعد از ظهر همین روز جلساتی در زمینهٔ موضوع های مختلف برگذار گردید. همزمانی جلسات (چهار تا پنج سخنرانی) انتخاب را برای شرکت کننده دشوار می ساخت. در زمینه های «باستان‌شناسی شغدی» ب. استاویسکی (Stavisky) «مسایل باستان شناسی سرزمین باکتریا» ن. سیمس ویلیامز (N.Sims-Williams) و ج. لرنر (J. Lerner) درمورد «باستان شناسی خُتَن»، سخن گفتند. درزمینه‌زرتشت، م. کارتر (M. Carterer) و در بارهٔ بودایی گری خانم نهال تجدد مطالبی ایراد کرد. آ. رهنما، ش. فان رویمبک (Van Ruymbeke)، پ. اُرسَتی (P. Orsatti)، و ن. رستگار در زمینهٔ ادبیات کلاسیک، ن. تورنسلو (N. Tornesello) در زمینهٔ ادبیات مدرن و برنارد هورکاد (Bernard Hourcade) در مورد جغرافیای‌ایران مقالاتی ارزنده نوشته بودند. علی دهباشی که از ایران آمده بود درمورد محفل های ادبی از سال ۱۹۰۶ تاکنون در ایران سخن گفت و اولین روز این کنگره با پذیرائی شام از طرف کمیتهٔ برگزار کننده پایان یافت.

سخنرانی استاد ژیلبر لازار (Gilbert Lazard) درمورد نظم در ادبیات فارسی آغاز دومین روز کنگره را گرمی خاصی بخشید. شرکت کنندگان کشورهای مختلف از سخنان این متخصص ادبیات فارسی درمورد نظم پردازی (عروض)، استفاده فراوان بردند. درمجموع جای خالی دیگر متخصصان فرانسوی به خوبی حس می شد. جان. پری (John Perry) و ژ. ترهار (J. Ter Haar) و اِ. م. جرمیا (E. M. Jeremias) مطالب تخصصی تری درمورد زبانشناسی ارائه دادند. در زمینهٔ مسائل مربوط به عرفان نصرالله پورجوادی، رِ. مارکوت (R. Marcotte) و در بارهٔ شیعه گری م. مقصودی و ن. کِلسترا سخن گفتند. مطالب ارائه شده توسط پ. برانیت (P. Briant) درمورد «پژوهش های اخیر دربارهٔ هخامنشیان»، ف. ڈ بلوا (F. de Blois) در «نگاهی جدید به مزدک» و م. ماگی (M. Maggi) در «خُتن و زرتشتی گری» مورد استقبال گرم واقع شد. مطالبی در زمینه های انسان شناسی و سینما نیز در نشست های گوناگون توسط سخنرانان مطرح گشت. سخنان آمنه یوسف زاده در زمینهٔ «داستان های عاشقانه ادبیات فارسی» و کنفرانس ژان

دورینگ (Jean During) دربارهٔ «سیستم موسیقی ایرانی» به دومین روز این گردهم‌آیی پایان بخشید.

سومین روز با دیداری از موزه لوور در پاریس آغاز گشت. پس از آن در خانهٔ بین المللی مرکز دانشجویی پاریس، در زمینه های گوناگونی چون زبانشناسی، تاریخ، جامعه شناسی، ادبیات و قوم شناسی نیز مطالبی ارائه شد. تنوع مطالب و همزمانی جلسات به حدی بود که شرکت کننده به دشواری قادر به انتخاب شرکت در نشست مورد علاقه اش بود. گ. نولی (Gh. Gnoli) با سخنرانی خویش درمورد آیین زرتشتی جلوهٔ خاصی به این نشست بخشید. سخنان بدری قریب دربارهٔ «نام‌گذاری روزهای هفته و نسبت آنها با نام سیّارگان در متون ایرانی» و گفته‌های خانم مارینا گیار (Marina Gaillard) دربارهٔ موارد استفادهٔ کلمات «عیّار و جوانمرد» درنوشته‌های «ابوطاهر ترسوسی» مورد توجه شرکت‌کنندگان واقع شد. دون واتری (Dunn Vatari) در بارهٔ «قمار درایران باستان» و ف. روشارد (Rochard) در «ابعاد سمبولیک زورخانه» مطالب جالبی مطرح کردند.

شهریار عدل اولین نشست صبح پنج شنبه را با سخنرانی اش در مورد «بررسی های باستانشناسی درجوین (خراسان غربی، قومس شرقی) آغاز کرد. کلایس (W. Kleiss)، ی.کارف (Y. Karev) آ. شاسنیو (A. Chassagnoux)، ا. گالدیری (E. Galdieri) و نادر نصیری درمورد باستانشناسی و هنر سخن گفتند . باید یادآوری کرد که به طور همزمان نشست هایی درمورد «زرتشت و زرتشتی گری» نیز برگزار می شد. شیوا کاویانی سخنانی درمورد «فیزیک و متافیزیک در افکار، فلسفه و آیین زرتشتی ایران باستان» ارائه داد و ک. لورینی (Cl. Leurini)، آلب. دو بونگ (Alb. de Jong)، م. شوارتز (M. Schwartz) درمورد زرتشتی گری و مورانو (Morano) درمورد مانی‌گری و آذرنوش» درمورد «دورهٔ ساسانیان» نیز مطالبی بیان کردند. سخنرانی خانم ژاله آموزگار یگانه در بارهٔ «جادوی سخن در اساطیر ایرانی» به ویژه قابل توجه بود. سخنرانی های دیگری در زمینه های مختلف اقتصادی، تاریخی، زبانشناسی نیز توسط پژوهشگران انجام شد. از جمله، د. منگینی کورآل (D. Meneghini-Correale) نیز در بارهٔ استفادهٔ از سیستم کامپیوتری در صفحه پردازی و نوشتار متون فارسی زبان برنامه ای ارائه داد. در میان نشست های بعد از ظهر روز پنجشنبه نهم سپتامبر، سخنان انریکو ژ. رافائلی (Enrico G. Raffaelli) در زمینهٔ «اصول و قواعد اختصار شناسی فارسی میانه در متون عربی» و محمد باستانی پاریزی با عنوان «محمدخان کرمانی در پاریس» مورد استقبال واقع شد. نشست همگانی «جامعه ایران شناسی اروپا» آخرین گرد هم آیی این روز را تشکیل

می داد.

پروفسور آنتونیو پاناینو (Antonio Panaino) اولین نشست صبح جمعه آخرین روز کنگره را در بارهٔ «فارسی باستان» آغاز کرد. آنگاه، ژان کلنز (Jean Keliens) دربارهٔ آ«سی ها یا مهاجرت بزرگ» واریک فالی پو (Eric Phallipou) با نگاهی به هند مطالب بسیار جالبی درمورد «اصطلاحات فارسی ادبیات زرتشتی درهندِ امروز» بیان کرد. سخنرانی پژوهشگران جامعهٔ کُرد، هلگوت حکیم (Halkawt Hakim)، م. دورلژن (M. Dorleijn) و م. لیزنبرگ (M. Leezenberg)، و کربن بروک Kreyenbroek سخنان روز قبل آ. پیستور حاتم (Pistor-Hatam)» را در بارهٔ «کردها بین ایران و ترک عثمانی» تکمیل کردند. سخنان پرویز ابوالقاسمی در بارهٔ «شعر نو فارسی» کمبود دراین زمینه را کمی جبران کرد واستقبالی که از این سخنرانی شد به خوبی نشان دهندهٔ کمبود مطالب در این مورد بود. خانم ماریا شوپه (Maria Szuppe) با سخنانش در بارهٔ «دست نوشته های پارسی در آسیای مرکزی» به موضوعی که توسط پژوهشگران کشورهای ازبکستان وتاجیکستان نیز مطرح شده بود، اشاره داشت.

نشست های‌بعد ازظهرآخرین روز گردهم آیی با سخنرانی هایی درمورد جامعهٔ کرد توسط آلیسون (Allison)، محسنی و عباس والی آغاز شد. بیلا ارت (Beelaert) دربارهٔ «سوگندنامه»، س. بدلخان و ی. یمنکا (Y. Yamanaka)» در مورد «شاعران قرن نوزدهم» سخن گفتند. مطرح شدن موضوعاتی چون «دوره هخامنشیان» توسط ب. ژنیتو (B. Genito) و ر. بوشارلا (R. Boucharlat)، و «دورهٔ ساسانیان» توسط رحیم شایگان نشان دهندهٔ علاقهٔ رو به افزون پژوهشگران به این دوره های تاریخی است.

سخنان فرّخ غفاری در سومین نشست عمومی حاکی از استعداد این پژوهشگر در زمینه های مختلف از سخنوری تا کارگردانی فیلمی چون **شب قوزی** بود. «سرگذشت نقاشان نامدار خاندان غفاری کاشان» به قدری به زیبایی بیان شد که شرکت کنندگان گرمای خفه کنندهٔ حاکم بر سالن سخنرانی را به فراموشی سپردند و محو سخنان وی شدند.

آرشیو تاریخ شفاهی بنیاد مطالعات ایران

مجموعهٔ توسعه و عمران ایران

۱۳۵۷-۱۳۲۰

(۴)

برنامه ریزی عمرانی
و
تصمیم گیری سیاسی

منوچهر گودرزی

خداداد فرمانفرمائیان

عبدالمجید مجیدی

ویراستار: غلامرضا افخمی

از انتشارات بنیاد مطالعات ایران

ایران نامه

سال هفدهم، تابستان ۱۳۷۸

فهرست

پیشگفتار: ۴۰۱

مقاله ها:

دربارهٔ تاریخ نقّاشی قاجار — شاهرخ مسکوب — ۴۰۵

تصویر قدرت و قدرت تصویر — لیلا س. دیبا — ۴۲۳

نگاهی به وضع موسیقی در دورهٔ قاجار — آمنه یوسف زاده — ۴۵۳

عمران و نوسازی در دوران قاجار — رضا مقتدر — ۴۶۹

ادوارد براون و مسئلهٔ اعتبار تاریخی — احمد کریمی حکّاک — ۴۸۹

گذری و نظری:

نگاهی دیگر به نقّاشی قاجار — بهمن دادخواه — ۵۰۳

یادداشت هایی در بارهٔ مینیاتور — شاهرخ مسکوب — ۵۰۹

بزرگداشت خیّام در یونسکو — هرموز کی — ۵۲۱

چهارمین کنفرانس اروپائی مطالعات ایرانی — آلن ریشار — ۵۲۶

گزیده:

تزیین در مینیاتور ایرانی — یوسف اسحاق پور — ۵۳۱

کمال الملک — محمدعلی فروغی — ۵۳۶

میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفّاری — یحیی ذکاء — ۵۵۲

هنر قلمدان سازی در ایران — محمدتقی احسانی — ۵۶۱

نقد و بررسی کتاب:

گشتی در گوشه های شعر کهن فارسی — کامران تلطّف — ۵۶۹

کتاب های تازه دربارهٔ ایران و خاور میانه — سیّد ولی رضا نصر — ۵۸۱

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

کنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای نهایی جلد نهم (پنجم و ششم)

منتشر شد:

FAUNA III - FISH IV

Published by
BIBLIOTHECA PERSICA PRESS
NEW YORK

Distributed by
EISENBRAUNS, INC.
PO Box 275 Winona Lake, IN 46590
Tel: (219) 269-2011 Fax: (219) 269-6788

www.iranica.com

گزیده

یوسف اسحاق پور

تزیین در «مینیاتور ایرانی»*

زیبائی خیره کنندهٔ مینیاتور ایرانی، شکوه شگفت انگیز سرزمین رؤیاوار آن، سرچشمه در رنگ ناب دارد. آزادی، ظرافت، نازکی و بسیاری رنگ‌هاست که آنرا از نقاشی کلاسیک چین یا غرب متمایز می کند.

بینش بهشتی، آیینه و باغ؛ مینیاتور تبلور یگانگی اساس انتزاعی تزیین اسلامی و این باور ایزدی ایران کهن است که: آرایش جهان از برکت وجود نور اوست. (از معرفی نامهٔ کتاب در پشت جلد)

. . . اگر اسلام چهره سازی را کنار نهاده، درعوض به تقویت کامل هنر تزیین پرداخته است. تزیین در شکل کامل خود وجود دارد: نه از چیزی الهام می گیرد و نه به علامتی و نشانه ای مربوط است. بدین قرار از هیچ چیز خارجی تبعیت نمی‌کند وسعادت و کمالش دراین است که به قول کانت، قانون خاص خود را پیروی

* برگرفته از اثر تازهٔ یوسف اسحاق پور، متفکر، هنرشناس و نویسندهٔ ایرانی مقیم فرانسه. این کتاب را جمشید ارجمند از متن فرانسه (Paris, Edition Farrago. 1999) به فارسی برگردانده و ازطرف انتشارات فرزان روز در دست انتشار است.

پیروی کند، زیرا همین قانون جنبهٔ هنری اصیل تر و عمیق تری از همه چیز دارد: تخیل، طبق آن، آزاد است و می تواند با سبکی و روشنی، ذات زیبایی را از قوه به فعل در آورد؛ و این نهایتی بینهایت است. هنر تزیین ضمن آنکه بر مبنای امکانات فنی و مادی مواد و اشیاء قرار دارد، درعین حال کاربری و معنای امکانات و مواد را کم می کند و از مادیت آنها فاصله می گیرد تا بتواند آن را به تکیه گاهی برای تظاهر یک فرم تجریدی و خالص بدل سازد. جلال و شکوهی که تزیینات، به چیزها می بخشد همانا ایدهٔ کمال و هر آن چیزی است که آنها را کامل می کند، نه بزور تظاهر ذات چیزها، بلکه علامت و نشانهٔ ذاتی دیگرگونه و ذات کمال و آزادی در بارهٔ چیزها. تزیین، بنابرمفهوم و استنباط خود از هر قید و محدودیتی در بارهٔ چگونگی آغاز و پایان و چپی و راستی و بالایی و پایینی کار، آزادی مطلق دارد. تزیین اقتضا می کند که همه چیز، همهٔ عناصر، به شیوه‌ای سازگار و همگن و هماهنگ، به هم مرتبط باشد، همه چیز یکپارچه معنا و کمال باشد. برهمین منوال تزیین که هر هنری به آن گرایش و نیاز دارد، خودبازی بی پایان پیوندها و رابطه ها می شود، همچون قافیه و وزن در شعر و موسیقی که قواعدی داخلی و ارتباط ها و پیوندهایی مستقل ازهرگونه رابطهٔ علّی عینی یا نمادین نهائی برقرار می سازد.

هنر تزیین، به اشکال هندسی، گیاهی، حیوانی و حتی انسانی تغییر صورت یافته به شکل علائم، دنیایی از نشانه هاست که جز کمال و قواعد آزادی هنری، هیچ معنایی نمی دهد، نه در خود و نه در خارج از خود، ولی دستخوش و پیرو ویژگی های نشانه ای خالص، شمار بی پایان و نامحدود رابطه های درونی خود و هماهنگی پیوسته و لاینفک این رابطه هاست. تزیین سطحی است همچون پرده ای نقاشی یا آینه ای که دارای هیچ واقعیت مادی نیست و هیچ چیز را نه می نمایاند و نه پنهان می کند، بهشتی تصویر پذیر و ملموس اما کاملاً تجریدی که با تمام نیروی نورانی خود در بی وزنی غوطه ور است.

تزیین عبارت است از دگرگون کردن چیزی مادی به چیزی تجریدی و روحانی؛ به گونه ای که این تجرید قبل از هر تمایز عینی و زمینی ایجاد شود. به عبارت دیگر، تزیین بدون حضوری مبتنی بر واقعیت، نظامی متعالی را منعکس می کند. تزیین به عنوان نشانهٔ تجریدی دیگر از محسوس، آن را به چیزی غیر ذاتی تبدیل می کند. تزیین در عین حال به گونه ای مجرد، نشان این واقعیت دیگر را با خود دارد و به صورت آینه ای بازتابندهٔ آن در می آید. دنیای محسوس، با تزیین، از طریق اندیشه ای متعالی، ویژگی می یابد، و این امر در اسلام،

هنگامی که موضوع رو به رو شدن با خود معنا و مفهوم، یعنی کلام خوشنویسی شدهٔ خدا در میان باشد، بسیار بدیهی است. اما همین کلام خوشنویسی شده نیز به جانب ناخوانا شدن وادغام در عناصر تزیین گرایش دارد و بدین ترتیب، ذات، "خط" کلی شدهٔ خود را به نمایش می گذارد.

بهشت تزیین، با طبیعت ارتباطی ندارد و از آن بیخبر است؛ درآن، شکل خالص، مستقل از هر وابستگی به طبیعت گرایی، گسترش می یابد: ویژگی مینیاتور ایرانی این است که تصاویر و طبیعت را با تزیین یکپارچه و ادغام می کند و این امر را به کمک رنگ خالص انجام می دهد: هماهنگی رنگ ها، آن گونه که هنرمندان ایرانی با آزادی کامل از طبیعت گرایی به انجام می رسانند، موجب می شود که مواد و تصاویر طبیعت به صورت آینهٔ نور تغییر شکل دهند. آنچه در تزیینات اسلامی، بهشتی کاملاً تجریدی و عاری از تصاویر شناخته می شود، در نزد ایرانیان، با توسع اصل تزیین (غیبت وزن و واقعیت) برمبنای تصاویر و از طریق ادغام متقابل تصویر و تزیین و تمایز متوازن آنها به کمک رنگ های نور به صورت بهشتی با تصاویر در می آید.

تزیین کتاب، کار تذهیب گران و آرایش کتاب، کار مینیاتورسازان است. پس، شکل تحقق آن، همان شیوهٔ به کار بستن تزیین است: تزیین بنا بر ذات خود، باید از دو قید طبیعت گرایی و معنی آزاد بماند: شکل خالص تزیین از برخورد طبیعت و معنی حاصل نمی شود، بلکه در ارتباط با این دو، چیزی مجرد است که طبیعت و معنی را تنها در مقام بازتاب چیزی دیگر در جهان آزاد شدهٔ خود می‌پذیرد. زمین و ماده، همچنین معنی به عنوان مسئله و تنش، در تزیین جایی ندارند. معنی تنها هنگامی در تزیین پیدا می شود که به سابقهٔ دنیای مادی، از وزن تهی شده باشد و همچون کلیتی کاملاً ته نشین شده و خاتمه یافته و غیر واقعی به آن وارد شود. بدین سان در سلسلهٔ حس و معنا، مرئی و خیال، با دنیای نجات یافتهٔ تزیین، با یکدستی آن، با ایدهٔ مجرد آن، به کناره جویی اش از طبیعت گران، تنها چیزی که مطابقت می کند واقعیت غیر واقعی و بی وزن حکایت است. دنیای تصویر، تزیین و قصهٔ مینیاتور ایرانی، این عوامل را در یکدیگر متداخل می کند، و همه ذات واحدی با توازن و هماهنگی پیدا می کنند. نتیجهٔ مستقیم این همه، تفکر، تخیل و خیال پردازی بی پایانی در بارهٔ دیگر جایی کامل و دور دست است که می تواند از مبداء هرجزئی باز آغاز شود.

باری سخن از "واقعیت" نیست، از جهانی از تصویر ناب است که در حد امکانات سطح ورقه، محدود می ماند. چشم انداز مینیاتور در گسترهٔ میان این

سطح و دیگر جایی دور دست پدید می آید. در دنیای مینیاتور که آغاز و انجامش در خود آن است، به صحنه های واقعی و فعلی پرداخته نمی شود. دنیا به انسان‌ها وابسته نیست. انسان ها در قیاس با اشیاء یا طبیعت، طرح های یک فرش یا تزیینات معماری، هیچ امتیازی ندارند. با این همه، ترویج اصل کلی تزیین در دنیا، با مانعی رو به رو می شود که چهرهٔ انسان است. انسان وقایع زندگی در مینیاتور ایرانی، برخلاف سنت انسان گونه انگاری (Anthropomorphique) و انسان گرایی غربی، معنی و اصل و هدف دنیا شمرده نمی شود و برخلاف سنت منظره پردازی چینی، که در آن انسان فقط در اندازهٔ کوچک ساخته می شود، دارای اهمیت است، با وجود این که در مقایسه با اندازه های بزرگ جهان و خالق آن خرد است.

به استثنای چند منظرهٔ انگشت شمار (بهبهان، فارس، درموزهٔ اسلامی استانبول)، که همگی منشاء واحدی دارند و عموماً به طور مستقیم "عرفانی" تلقی می شوند و شاید به همین دلیل عاری ازکیفیت "عالی" هستند، کمتر مینیاتور ایرانی را می توان سراغ کرد که فاقد چهرهٔ انسان باشد. باری، هرچند به کمک آزادی مطلق خطوط و رنگ ها، تغییر شکل همه چیز، از طبیعت و حیوانات و معماری و اشیاء و حتی پوشاک انسان، به صورت تزیین امکان دارد، آنچه کاملاً انسانی است، یعنی چهرهٔ خود انسان و دست ها و حرکات او نمی تواند بکلی در چارچوب تزیین قرار داده شود بی آنکه جنبهٔ انسانی خود را یک باره از دست بدهد. اصل تزیین بر طرح رنگی قرار دارد، اما چهره ها و دست ها باید بدون رنگ بماند. اگر اسب سبز، آبی یا زرد باشد مانعی ندارد، اما انسان آبی یا سبز، بی درنگ همچون هیولا یا موجودی فوق طبیعی تلقی می شود. این ضرورت معرفی بشریت انسان ها، تنها باطرح، در دنیایی از رنگ ها، فقط مختص مینیاتور ایرانی نیست بلکه مربوط به اصل تزیین است. از زمان هایی بسیار قدیم و فراموش شده، تصویر حیوانات در ظواهر خود از کمال و مهارتی برخوردار بوده که تصویر چهرهٔ انسان فاقد آن بوده است، زیرا هر حیوانی به نوع و گونهٔ خود متعلق است (که همهٔ افراد آن نوع به یکدیگر شباهت ظاهری دارند). اما انسان دارای یگانگی خاص در چهرهٔ خویش است که نمی توان آن را از بین برد یا کاهش داد.

امتیاز مینیاتور ایرانی ناواقعی بودن آن است: ناواقعیت تصویر اسب در رنگ آبی آن است، اما ناواقعیت تصویر انسان در کوچک بودن و بی مهارتی و بی‌نرمشی عروسک وار آن است که به جهان قصه مربوط می شود. بدین ترتیب،

چهرهٔ انسان ها در کوچکی و بی معنایی خود، در ارتباط با اصل تعالی که از خود آنها فراتر می رود ظاهر می شود، و در عین حال مینیاتورسازان با خلق موجودات زنده در خظر هماوردی با خداوند قرار نمی گیرند و همچنین با ایجاد نوعی کیفیت انسانی در چهره ها که به طور نسبی باعث شناختن و تمیز هریک از دیگری می شود و با استفاده از وسایلی اندک به آنها حالتی از گویایی می بخشد که به رویارویی با اصل زیباشناختی تزیین برنمی خیزند؛ این وسایل از جمله عبارت است از حالت گرد یا بیضی برای چهره ها، ایجاد فاصله های مختلف بین ابروها، چشم ها، بینی و دهان، گذاشتن یا نگذاشتن ریش و غیره. البته روشن است که اگر اهمیتی حقیقی به این جنبهٔ انسانی داده می شد، مینیاتور ایرانی در ذات خود از بین می رفت: جلال و وزن بیشتر دادن به چهره های انسانی مستلزم تأکیدی بر رابطهٔ علّی، حضور و مسئلهٔ ایجاد شباهت می بود و بی گمان آهنگ تخیّلی قصه و اصل تزیین را که مورد عمل مینیاتور ایرانی است از میان بر می داشت. مینیاتور ایرانی اصل تزیین و تذهیب را به تصویر جهان تعمیم می دهد؛ این جریان از راه دگرگونی همه چیز رنگ نور صورت می گیرد؛ ریشهٔ این کیمیایی که طی آن چیزها وزن و سایه و ثقل خود را از دست می دهند در اندیشهٔ نور مزدایی اوستای کهن نهفته است که مانی گری آن را تغییر شکل داده است.

محمدعلی فروغی

نامه در بارهٔ کمال الملک*

ارتباط من با مرحوم کمال الملک به تبع مرحوم پدرم بود که با او دوستی صمیمی داشت و من کودک بودم و گمانم این است که دوستی پدرم با او به سبب همکاری با برادرش و کسان دیگر از خانوادهٔ او بود.

شرح مطلب این که در زمان ناصرالدین شاه روزنامه در ایران منحصر به روزنامه دولتی بود که میرزا تقی خان امیر نظام تأسیس کرده و آن در آغاز یک روزنامه بیش نبود که گاه ***روزنامه دولتی*** و گاه ***وقایع اتفاقیه*** می نامیدند و در اواسط سلطنت آن پادشاه به دست مرحوم علیقلی میرزا اعتضادالسلطنه، پسر فتحعلی شاه، که وزیر علوم بود اداره می شد و آن شاهزادهٔ فاضل به روزنامه رسمی اکتفا نکرده برای نشر علم جریده‌ای به نام روزنامهٔ علمی و یکی دیگر به نام ***روزنامهٔ ملتی*** که حاوی مطالب ادبی بود نیز منتشر می ساخت. چون محمد حسن خان پسر حاجی علی خان اعتمادالسلطنه که چندی در اروپا مانده و یک اندازه به زبان فرانسه آشنا شده بود به ایران آمد نظر به اینکه ناصرالدین شاه می خواست نوکرها و نوکرزاده های خود را دلگرم نگاه بدارد مباشرت امر روزنامه‌ای به او واگذاشت و صنیع الدوله لقب داد و بعد ها لقب پدرش اعتمادالسلطنه را به او عطا کرد و اعتماد السلطنه روزنامه رسمی را *ایران* نامید و روزنامه های دیگر نیز دایر کرد و کم کم مقام وزارت دریافت و وزیر انطباعات خوانده شد. پیش آمد روزگار چنین شد که پدر من چون به تهران آمد اعتماد السلطنه آگاه شد و او را

---

* برگرفته از: ***یادداشتهای دکتر قاسم غنی***، لندن، جلد نهم، ۱۹۸۲، صص ۷۸۲-۸۰۲.

به ادارهٔ خود برد و ریاست دارالطباعه را به او داد و در دارالطباعه بعضی از کسان خانوادهٔ کمال الملک مشغول خدمت بودند. درسال هزار و سیصد هجری قمری بنا به میل ناصرالدین شاه اعتماد السلطنه یک روزنامهٔ مصور به نام شرف تأسیس کرد که یک ورق چهار صفحه ای بود و در هرنمره اش تصویر دو نفر از رجال و محترمین داخله یا خارجه را می ساختند و مختصری از احوال آنها می‌نگاشتند. روزنامه به خط مرحوم میرزا محمد رضا کلهر که در نستعلیق نظیر میرعماد بود نوشته می‌شد وساختن تصاویر به‌میرزا ابوتراب‌خان برادر کمال الملک محوّل گردید و اگر هیچ مناسبت دیگری هم در کار نبوده همین امر کافی بود که پدرم با میرزا ابوتراب خان و برادرش ارتباط داشته باشد.

میرزا ابوتراب و میرزا محمد دوپسر میرزا بزرگ نقّاش کاشی بودند و میرزا بزرگ برادر میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک نقاشباشی بود که پدرانش تا چندین پشت همه نقاش های معتبر بودند. میرزا بزرگ در نقاشی مقام صنیع الملک را نداشت اما پسرانش بر پسران صنیع الملک برتری یافتند و من دو پسر از صنیع الملک دیدم که یکی از آنها در اول عمر نقاشی آموخته و استعداد هم داشت و چون ناصرالدین شاه به نقاشی مایل بود محض تشویق به این پسر گفته بود تو زنده کنندهٔ پدر هستی و باید به نام او خوانده شوی. از این رو میرزا ابوالحسن خانش می گفتند اما او به شرب و تریاک و مانند آنها مبتلا شد و به جائی نرسید. یک پرده نقاشی از کارهای او در مدرسه صنایع کمال الملک می‌دیدم که خوب ساخته بود و نمی دانم بعد از آنکه مدرسه به هم خورد آن پرده چه شد. اما پسرهای میرزا بزرگ در اول عمر از کاشان به تهران آمدند و در مدرسهٔ دارالفنون زیردست میرزا علی اکبرخان، که بعد از صنیع الملک و قبل از کمال‌الملک نقاشباشی خوانده می شد و بعدها مزین الدوله لقب گرفت و نقاشی را در فرنگ تحصیل کرده بود، به فراگرفتن این صنعت پرداختند و این هر دو برادر استعدادشان از همان زمان ظاهر بود و مزین الدوله که خود چندان هنری نداشت با آنها خوش رفتاری نمی کرد تا اینکه وقتی ناصرالدین شاه که غالباً به مدرسهٔ دارالفنون می رفت آنجا تصویری دید که میرزا محمد از اعتضادالسلطنه ساخته بود. شاه ذوق نقاشی داشت و خود او نقاشی کرده بود. تصویر مزبور طرف توجه او شد از سازندهٔ آن پرسید میرزا محمد را معرّفی کردند و شاه التفات فرموده و نزد خود برد و طولی نکشید که به او لقب خانی داد چون آن زمان خان لقبی بود که شاه عطا می کرد و عنوان نقاشباشی به او بخشید و در ردیف پیشخدمتان قرار داد و این نیز خود از امتیازات بود. در کاخ گلستان که

منزل دائمی شاه بود اطاق مخصوصی برای نقاشخانه تعیین کرد که میرزا محمدخان نقاشباشی هر روز به آنجا می‌رفت و برای شاه نقاشی می کرد و مواجب و مرسومی هم برای او مقرر شد. ناصرالدین شاه علاوه بر مواجب و مقرری گاه گاه در ازای زحماتش انعام هم به او می داد و می گفت کارهای تو بیش از این ارزش دارد اما من چون مشتری دائم هستم باید به همین اندازه اکتفا کنی.

من ملاقات اول خودم را با مرحوم میرزا ابوتراب خان به یاد دارم که بسیار خردسال بودم و بنا به انسی که با پدرم داشتم روزها که او در دارالطباعه و از خانه بیرون بود گاهی مرا به آنجا می بردند. دارالطباعه در محوطهٔ ارگ بود درکوچه ای در اوایل خیابان باب همایون در خانه‌ای که دیوانخانه یا بیرونی حاجی میرزا آقاسی بود. گمانم این است که میرزا تقی خان امیرنظام هم درآن خانه منزل داشته است و امروز نه آن خانه موجود است و نه آن کوچه، چون ابنیهٔ آن ناحیه را یکسره خراب کرده و عمارت دادگستری به جای آن ساخته اند.

یکی از روزها که مرا به آنجا برده بودند مرحوم میرزا ابوتراب خان را دیدم که در ایوانی نشسته و عکسی در پیش داشت و در مقابل عکس آئینه‌ای گذاشته و از روی تصویری که در آئینه افتاده بود روی سنگ مرمر نقاشی می کرد. آن قسم نقاشی روی سنگ را میرزا ابوتراب خان ابتکار کرده و یا اگر ابتکار نکرده بود پس از منسوخ و متروک شدن دوباره زنده ساخته بود که در سنگ عملیاتی می‌کرد و آنرا دان دان می ساخت و مستعد می نمود که مستقیماً روی آن با مرکب چاپ تصویر بسازد. چون خط یا تصویر در چاپ وارون برمی‌گردد از روی عکس‌که در آئینه افتاده بود می‌ساخت تا پس از چاپ مستقیم دیده شود. باری آن روز من که یقیناً کمتر از ده سال‌داشتم به اقتضای طفولیت به میرزا ابوتراب خان نزدیک شده به تماشای کار او پرداختم و او با مهربانی با من گفتگو کرد. . . .

نخستین ملاقاتی که از کمال الملک به خاطر دارم این بود که شبی او یا برادرش پدرم را به خانهٔ خود دعوت کرده بودند. چون پدرم در همان خردسالی من میل داشت من از صحبت دوستان او و مردمان با کمال بهره‌مند باشم فرستادند و مرا هم بردند چون خانه های ما بهم نزدیک بود و سیصد چهارصد قدم بیشتر فاصله نداشت. باری هردو برادر بودند و به دست خود مقدمات تهیهٔ خوراک فراهم می کردند و در ضمن به صحبت هم مشغول بودند و آن هنگام سن من از ده سال چندان تجاوز نکرده بود.

پس از آن میرزا ابوتراب خان ونقاشباشی را درخانهٔ خود و یا خودم را در

خدمت پدرم در خانهٔ آنها مکرر به یاد دارم. آن دو برادر در یک خانه سکنی داشتند که خودشان ساخته بودند و اندرونی آنها جدا و بیرونی مشترک بود و می دیدم که میان پدرم و آن دو برادر مهربانی تمام بود چنان که گاهی دست و روی یکدیگر را می بوسیدند و آن دوبرادر نسبت به پدرم مانند پدر و فرزند رفتار می کردند و سبب این بود که پدرم بسیار هنردوست بود و طبع مشوّقی داشت از این رو با وجود سمت ریاست بر میرزا ابوتراب خان و برتری سن رفتاری با آنها می کرد که متزّقب نبودند و از خویشاوندان خود که در همان اداره بودند چنین رفتاری نمی دیدند و با طبع عزت پرستی که داشتند از این جهت ممنون می شدند.

باری درسال ۱۳۰۷ قمری یک روز صبح خبر آوردند که میرزا ابوتراب خان تریاک خورده و خود را کشته است. سببش را اگر معلوم بود من ندانستم این قدر فهمیدم که از روزگار و زندگانی و از خویشاوندان ناراضی بود چنان که خود کمال الملک همین حال را داشت. اما کمال الملک چون نقاشباشی و پیشخدمت شاه بود باز بالنسبه حالش بهتر بود و مخصوصاً به او کمتر می توانستند آزار کنند و محتمل هم هست که انتحار میرزا ابوتراب خان از پریشانی و تنگدستی بوده است. در هرحال، پس از فوت او کمال الملک متکفل بازماندگانش شد که یک زن و یکی دو دختر بودند و شاید که وظیفهٔ مختصری هم از دولت برای ایشان مقرر گردیده بود. ساختن تصاویر روزنامه **شرف** را به توصیهٔ کمال الملک به میرزا موسی نام محول کردند و صورت خود میرزا ابوتراب خان را در روزنامه ساختند و خیلی شبیه بود. نویسندهٔ روزنامه درآن وقت میرزا علیمحدخان، دائی (خال) میرزا ابوتراب خان، بود که بعدها مجیرالدوله لقب گرفت و در شرح حالی که در روزنامه از او نگاشته سن او را هنگام وفات بیست و هشت سال نوشته. اگر این درست باشد، چون کمال الملک به تصدیق خودش یک سال از برادرش کوچک تر بود باید در حدود سال ۱۲۸۰ متولد شده باشد در این صورت چون وفاتش در ۱۳۵۹ واقع شد سنش نزدیک به هشتاد سال قمری بوده است . . . .

پس از فوت میرزا ابوتراب خان، آمیزش پدرم با نقاشباشی بیشتر شد چنان که غالباً شب ها یا روزهای تعطیل با هم بودند و به اتفاق دوستان دیگر وقت می‌گذرانیدند. درسال ۱۳۰۸ قمری پدرم به جرم قانون خواهی پیش ناصرالدین شاه مقصر شد و تقریباً چهل روز در خانهٔ مرحوم امین السلطان متحصّن بود و ما پریشان حال بودیم. درآن ایّام که بعضی از دوستان از نزدیک شدن به او احتیاط می‌کردند نقاشباشی بی ملاحظه به خانهٔ ما می آمد و مهربانی می‌کرد و

از این جهت دوستی فیمابین محکم تر شد. . .

کسانی که با کمال الملک نشست و برخاست کرده دیده اند که چه اندازه خوش معاشرت و خوش صحبت بود و چه مضامین شیرین می گفت و چه تشبیه‌های دلنشین می نمود. قصه های با مزه که یا می ساخت یا واقع بود به نحو دلپسند حکایت می کرد و همه متضمن نکته سنجی در احوال مردم و حکم تئاترهای اروپائی داشت حتّی تقلید اشخاص در می آورد. موسیقی هم می دانست و غالباً به آواز متزنم می شد و گاهی در آواز تقلید از حاجی حکیم آوازه خوان ناصرالدین شاه می کرد که به شیوهٔ مخصوص بود و در ضمن خواندن حرکات و اشاراتی داشته است. مختصر، مصاحبت او بسیار بهجت زا بود حتّی سال های آخر عمرش تا چه رسد به زمان جوانی که دل و دماغ داشت. شعردان و شعرشناس هم بود. از فردوسی و سعدی و حافظ شعر بسیار می دانست و وقتی در زمان های قدیم به یاد دارم که با شور و ذوقی تمام داستان پوست پوشیدن مجنون را از بر می خواند ولیکن در پیری ارادتش به حافظ بیشتر بود و خودم از او شنیدم که می گفت از این پس سر و کار من از نقاش ها با رامبران و از شعرا با حافظ خواهد بود.

پدرم در ضمن تربیت من میل داشت از نقاشی هم بی بهره نباشم. پس کمال الملک قبول کرد که پیش او مشق کنم و چند فقره سرمشق مدادی برای من ساخت که هنوز دارم. پس از آنکه قدری پیش رفتم یک صفحه نقاشی آب و رنگ که صورت باغبانی را ساخته بود و بسیار چیز نفیسی بود به من بخشید و بعدها وقتی که مدرسهٔ نقاشی دایر شده بود آنرا از من گرفت که وادارد شاگردها از روی آن مشق کنند وپس بدهند. در مدرسه آن صفحه را دزدیدند و کمال الملک از این بابت از من اظهار خجلت کرد و گفت عوض آنرا به شما خواهم داد امّا دیگر میسّر نشد و من هم نخواستم پر مزاحمتش کنم. بعدها کارهای سوزن دوزی که از روی آن ساخته بودند نزد بعضی از خانم ها دیدم. در اواخر سلطنت ناصرالدین شاه کمال الملک میل کرد زبان فرانسه بیاموزد. عصرها که از کار موظّف فراغت می یافت به منزل‌ما می‌آمد و درس می‌خواند و چون‌من‌خود مشغول تحصیل بودم و اوقات فراغتم کافی نبود به کسان دیگر از جمله اوانس خان مساعدالسلطنه نیز رجوع می کرد چنان که بعد از دو سه سال یک اندازه به زبان فرانسه آشنا شده بود. روزی حکایت کرد که امروز شاه به نقاشخانه آمد و به کارهای من رسیدگی کرد پهلوی دست من کتاب فرانسه دید پرسید چیست گفتم فرانسه می خوانم تعجب کرد و به همراهان گفت ببینید نقاشباشی چه همتی دارد که با آنکه

احتیاجی به فرانسه دانی ندارد در این سن درس می‌خواند و این جز از غیرتمندی چیزی نیست. ناصرالدین شاه در سال‌های آخر سلطنت خرجش افزون و خزانه‌اش تهی شده بود. از این رو خدمتگزاران را در عوض مال بیشتر به امتیازات و القاب راضی می کرد. از جمله وقتی خواست در بارهٔ نقاشباشی التفاتی بکند یک گل کمر مرصّع به او عطا کرد. در همان اوقات عید و سلام پیش آمد. نقاشباشی گل کمر را بسته به حضور شاه رفت شاه متوجه شد و اشاره به گل کمر کرد بنا براینکه اصحاب ناصرالدین شاه همیشه می خواستند او را مسرور کنند نقاشباشی عرض کرد قربان بدبختی را چه دیده اید پیش از اینها که من زیر لباس جز چیزهای زشت کثیف نداشتم خیاط چون سرداری برای من می دوخت چنان تنگ بود که هرچه آنرا می کشیدم که کثافات زیر را بپوشاند بهم نمی آمد حالا که به من گل کمر مرحمت فرموده اید و می خواهم به همه کس بنمایم سرداری را چنان فراخ دوخته است که هرچه می خواهم دامنم پس برود باز روی هم می آید و گل کمر را پنهان می کند. شاه مبلغی خندید و این نمونه‌ای است از صحبت هائی که درباریان در حضور شاه می کردند ولی اگر همه از این قبیل بود خوب بود ولی غالباً به ذکر قبایح می‌گذشت.

وقتی ناصرالدین شاه برای مشغولیات هوس کرد خود نقاشی کند پردای از آب و درخت و سبزه کشید و آن پرده باید اکنون در عمارات سلطنتی باشد. آن اوقات شبی کمال الملک حکایت کرد که امروز شاه مشغول نقاشی بود و دماغ داشت و با من مزاح و ضمناً ملاطفت می کرد. از جمله گفت حالا دیگر من خود نقاشم و به تو اعتنائی ندارم من گفتم چه فرمایشی است من به موجب فرمان همایونی نقاشباشیم و همه نقاش ها زیردست من‌اند حالا که شما هم نقاش شده‌اید از اتباع من محسوب می شوید چگونه می توانید به من بی اعتنائی بکنید. از قصه ها که گمان می کنم هیچ کس نداند این است که شبی کمال الملک برای پدرم حکایت کرد که امروز من در حضور شاه تنها بودم و صحبت ازنقاشی می‌کرد. ضمناً از تقاضاهای رجال دولت از جهت مناصب و امتیازات و نشان و غیرها عصبانی بود قلم آهنی و کاغذ گرفت و با مرکب جوهر صورت مردی ساخت که جُبّهٔ مرصّع و نشان و حمایل و تمثال و عصای مرصّع و هر قسم امتیازی گرفته چنانکه تمام بدنش از این امتیازات پر بود و باز امتیاز خواسته و شمشیر مرصعی گرفته و چون دیگر جائی در بدنش باقی نمانده شمشیر را به مقعد خود فرو برده است. آن تصویر را کمال‌الملک‌همراه داشت و به ما نشان‌داد.

شبی نقاشباشی به منزل ما آمد و به پدرم گفت زمینه آماده شده است که من

از شاه لقب بگیرم خواهش دارم لقب خوبی برای من فکر کنید. پدرم کمال الملک پیشنهاد کرد و نقاشباشی این لقب را بسیار پسندید و مسرور شد چون آن زمان بواسطهٔ کثرت القاب عرصه تنگ شده و مردم لقب های بی معنی می گرفتند و از لقب به همین که لفظی اضافه به الدوله و الملک باشد قناعت داشتند. باری، آن لقب را از شاه استدعا کرد. شاه هم گفت خوب لقبی فکر کردی و مبلغی منّت بر او بار کرد و اقرانش بر او غبطه بردند و به یاد دارم که کمال الملک نسبت به آن اشخاص و لقب گرفتن خودش قصه‌ها می گفت و مطایبه ها می کرد و می‌خندیدیم و این قضیه دو سه سال پیش از فوت ناصرالدین شاه بود.

از قصه هائی که از خود کمال الملک شنیده ام این است که ناصرالدین شاه در یکی از سفرهای اروپا در فرانسه در ضمن گردش از پهلوی خانه مجلّلی می‌گذرد که متعلق به خانمی از اعیان فرانسه بوده است و کسی که برای پذیرائی درخدمت شاه بوده از آن خانه و تجملش وصف می کند. شاه مایل می شود خانه را ببیند. صاحب‌خانه حاضرنبوده اما کسانش برای پذیرائی مستعد بودند و شاه را در خانه گردش‌می‌دهند. پیرزن خادمه را می بیند و صورت او را سردستی می‌کشد و به یادگار برای صاحب خانه می گذارد. چون آن خانم به خانه می آید و از سرگذشت آگاه می شود از کسانش می پرسد شاه کدام یک از نفایس خانه را بیشتر پسندید. پردهٔ نقاشی به او نشان می دهند که صورت زنی است عریان و کبوتری بی جان در دست دارد و با حالت افسرده به او نگاه می کند. گفتند شاه به این پرده بسیار نگریست خانم آن پرده را با کارت ویزیت خود برای شاه فرستاد و پیغام داد که تصدیق بفرمائید که کارت من بهتر از کارت شماست. در تهران آن پرده جزئی عیبی پیدا کرده بود شاه به کمال الملک امر کرد آنرا اصلاح کند اصلاح کرد و پرده دیگری هم از روی آن ساخت و پس از آنکه به حضور شاه برد نتوانستند تشخیص دهند که کدام اصل است. اصل پرده در عمارت سلطنتی موجود است و آنکه کار کمال الملک است در مدرسهٔ صنایع بود و شاگردها از روی آن مشق می کردند.

با آنکه کمال الملک بواسطهٔ ملاطفت ناصرالدین شاه محسود اقران بود البته به اندازه‌ای که توقع داشت بهره نمی برد ودلتنگ بود وگاه گاه تعرّض و قهر می‌کرد اما شاه نازش را می کشید. یکی‌از آن مواقع را به یاد دارم که یکی دوسال پیش از فوت شاه بود. هنگامی که به امر شاه پردهٔ تصویر تالار سردر موزه را می‌ساخت که سقف و دیوارهای تالار همه آئینه کاری است و عکس و انعکاس روشنائی و اشیاء در قطعات خرد و درشت آئینه کار نقاشی را فوق العاده تفصیل

داده و دشوار می ساخت. کمال الملک در ساختن آن پرده تعب و رنج طاقت‌فرسا کشید و چهارسال وقت صرف آن کرد و عجب اینکه هرچند هندسهٔ نقاشی (پرسپکتیو) نمی دانست از بس چشمش درست می دید در سر آن پرده کم‌کم به دقایق هندسهٔ نقاشی پی برد چنانکه گوئی این علم را نزد استاد آموخته است. تا آن زمان هیچ یک از نقاش های ایران متوجه این امور نشده و قواعد هندسی در تصاویر بکار نبرده بودند و خود کمال الملک هم از آن به بعد بود که در پرده ها قواعد هندسی را رعایت می کرد. باری، آن پرده از عجایب صنعت نقاشی است و به یاد دارم که شبی کمال الملک حکایت کرد که امروز در حالی که در تالار مشغول کار بودم شاه در رسید و من برخاستم و شاه روی صندلی من نشست و پرده را تماشا کرد و اظهار مرحمت نمود و گفت حضور مرا مانع کار ندانسته بنشین و مشغول باش. من تعلّل کردم. سبب پرسید. گفتم در ساختن این پرده نظرگاه من (point de vue) این صندلی است که شما روی آن نشسته اید اگر از جای دیگر نگاه کنم تالار و خطوط را دیگرگونه خواهم دید و تصویر خراب می شود. شاه فهمید و از روی صندلی برخاست و گفت سرجایت بنشین و همراهان از این حسن توجه به شگفت آمدند.

باری آن اوقات نمی دانم چه شد که کمال الملک قهر کرد و چند روز به اصطلاح آن زمان به در خانه نرفت اما در منزل مشغول کار بود و پردهٔ تالار را هم به خانه آورده بود و اول دفعه ما آنجا دیدیم. آن ایام که در منزل خود کار می‌کرد پردهٔ رمال را ساخت که صورت یک آخوند رمّال است و یک زن پیر و یک زن جوان با چادر و چاقچور و روبند و من گاهی که نزد او می رفتم کارکردنش را تماشا می کردم. زن جوان که می نشاند و صورتش را می کشید مردی بود از شاگردهای خودش که چشم و ابروی زیبا داشت و با روبند با زن مشتبه می‌شد و کرولال بود. وقتی دیدم فریادش بلند شد و کلماتی غیرملفوظ ادا کرد که من نفهمیدم. اما کمال الملک به زبان او آشنا بود گفت می گوید خسته شدم روز هم به آخر رسیده بود و کمال الملک بساط را برچید و با هم از خانه بیرون رفتیم. از صدماتی که آن زمان به کمال الملک وارد آمد این بود که همان ایام که او مشغول ساختن پردهٔ تالار سر در موزه بود مکشوف شد که از تخت طاوس پارچه‌ای کنده و دزدیده اند. ناصرالدین شاه بسیار غضبناک شد و کسانی که آنجا رفت و آمد می کردند همه مورد سوء ظن واقع شدند. دوسه شب خواب برکمال الملک حرام گردید که خطر زندان و شکنجه و عقوبت و از آن بدتر بدنامی دزدی در پیش بود. از حسن اتفاق دزد که یکی از سرایداران بود

پیدا شد و به حکم شاه سرش را بریدند.

در زمان مظفرالدین شاه، وقتی دیدیم کمال الملک اظهار بیماری کرد که سکته ناقص کرده ام و نیمهٔ راست بدنم مفلوج شده و عصائی بدست گرفته لنگ لنگان راه می رفت بسیار متأسف شدیم که در این وقت که موقع ثمر رسیدن زحمات کمال الملک است بیچاره از کار افتاده و وجودش عاطل شده است. چند سال براین منوال بود تا مظفرالدین شاه درگذشت و دورهٔ محمد علیشاه هم سپری گشت و متوجه شدیم که کمال الملک سالم است و کار می‌کند خوشوقت شدیم و شکر گفتیم که فالج شفا یافته است. خندید و گفت اصلاً دروغ و تمارض بود سبب اینکه طبیعت لغو مظفرالدین شاه می‌خواست مرا به کارهائی که شایسته قلم من نبود وادارد. پستی طبیعت سلاطین قاجار را که می دانیم. از این حکایات غرض نمودن علّو همت کمال الملک است که آبروی فقر و قناعت را نمی برد و از کار دست می کشید که قلم خود را آلوده به کثافت نکند درصورتی که با وجود بی بند و باری و شهوت پرستی مظفرالدین شاه اگر فی الجمله خود را تنزل می‌داد و در جمع الواط درباریان داخل می شد عایدات گزاف می توانست تحصیل کند، چنان که دیگران هر روز هرنوع قبایح از مسخرگی و قوّادی و بدتر از آن را مرتکب می‌شدند و آلاف و الوف می‌بردند. کمال‌الملک همان اوقات از دست‌تنگی خانهٔ ملکی خود را فروخت و اجاره نشینی اختیار کرد و دیگر دارای خانه نشد تا به نیشابور رفت.

برگردیم به‌ترتیب تاریخی. در اوایل سلطنت مظفرالدین شاه روزی کمال‌الملک به منزل ما آمد و با کمال مسرّت به پدرم گفت آمده ام به شما خبر بدهم که من اجازه رفتن به فرنگ گرفته ام و عنقریب عازم خواهم شد. پس مهمانی مفصلی کرد و رفت و زیاده از دو سال در ایطالیا و فرانسه بسر برد و در موزه ها کار کرد و طرف توجه اهل هنر گردید تا درسال ۱۹۰۰ که مظفرالدین شاه به فرنگ رفت و او را آنجا دید و امر به مراجعتش نمود.

آن اوقات نریمان خان قوام السلطنه ارمنی، برادر جهانگیرخان وزیر صنایع، در دربار اطریش وزیر مختار ایران بود و او فتوت و همّت بلند داشت و از ایرانیان به خوبی پذیرائی می کرد. کمال الملک در وینه با او میانه اش گرم شد و او دختری داشت که هرچند سنش کم نبود شوهر نرفته بود. کمال الملک و آن دختر طالب یکدیگر شدند و ماجرای عشق بلند شد و گویا نریمان خان راضی به ازدواج آنها نبود چون کمال الملک زن و فرزند داشت و آن زمان مزاوجت مسلمان و مسیحی امر عادی نبود و در نزد هیچ‌یک از دو طایفه مستحسن شمرده

نمی شد. امّا عشق بچربید بر فنون فضایل و اصرار بیشتر از طرف دختر بود وگرنه کمال الملک این قدر اختیار خود را داشت که مغلوب هوا نشود. به هرحال چندگاه پس از آنکه کمال الملک از فرنگ برگشت آن زن هم آمد و کمال الملک چون در خانه مسکونی با زن و فرزندان نمی توانست با او بسر ببرد و بهار و تابستان در پیش بود باغی در شمیران کرایه کرد و آنجا با آن زن منزل گرفت. ولی آن تابستان هنوز بسر نرسیده ناسازگاری شروع شد. گمانم این است که علت اصلی تفاوت اوضاع زندگانی ایران و فرنگستان بود که با اوضاع کنونی قابل مقایسه نیست. دختر در کشوری بهشت آسا مانند اطریش با آن اسباب آسایش و تمول پدرش زندگانی کرده و مسافرت های تفرجی اروپا و آن معاشرت ها را دیده حالا به ریگزار شمیران افتاده و جز کمال الملک با کسی معاشرت ندارد محبت زن و شوهر هم هر قدر زیاد باشد برای زندگانی طولانی کافی نیست پس همین که شور و مستی اوایل منقضی شد نوبت ملالت رسید و روزگار تلخ شد. حتی وقتی زن سم خورد که خود را بکشد و کمال الملک به مخمصه عجیبی گرفتار آمد یک چند ناسازگاری را تحمل کرد. کم کم دید زن معاشرت های نامناسب آغاز کرده است و البته کمال الملک نمی توانست هر قسم فسادی را بر خود هموار کند. روزی با حال پریشان نزد پدرم آمد که چکنم این اوضاع قابل تحمل نیست و روی رهائی هم نمی بینم. پس از گفتگو و مشاوره پدرم گفت خوبست سفری در پیش بگیری. عاقبت همین فکر را پسندید و درواقع سر به صحرا گذاشت و پس از خروج از تهران انگشتری ازدواج را برای زن پس فرستاد. او هم چاره ندید جز اینکه تن به قضا بدهد. راه فرنگستان پیش گرفت و کمال الملک به بغداد رفت. بعضی اشخاص را که از واقعه آگاه شده ولیکن تفصیل مطلب را درست نمی دانستند دیدم که برکمال الملک اعتراض داشتند که خلاف جوانمردی بود زنی را این قسم به ولایت غربت آوردن و بدبخت کردن و رها نمودن. ولیکن شرح قضیه این است که نقل کردم و گمانم این است که نمی‌توان کمال الملک را چندان ملوم دانست چه من خود شاهدم که او از این مزاوجت بسیار دلشاد بود و در اولین ملاقاتی که پس از مراجعت از فرنگ با او کردیم خود او با کمال مسرت این واقعه را به ما خبر داد و از این همسری امیدواری ها داشت و آن حرکت را از روی استیصال کرد. به هرحال، در عتبات کمال الملک یک چند توقف نمود و کار کرد و پرده های چند از یادگارهای آن سفر موجود است که یکی تصویری است از یکی از میدان‌های شهر کربلا و برجسته تر از همه پردهٔ رمال یهودی است که همه کس اصل یا سواد آنرا دیده است.

باری، پس از چندی که آن قضیه از نظرها محو شد کمال الملک به تهران برگشت و داستان مفلوج شدنش متعلق به این زمان است که سال‌های آخر سلطنت مظفرالدین شاه بود و آن اوقات روزگار کمال الملک بیشتر به مطالعه کتب فرانسه می گذشت و از ادبیات فرانسه مخصوصاً به آثار ژان ژاک روسو و ویکتور هوگو مایل بود و هروقت پیش او می رفتم و مجالی بود از کتاب *امیل* ژان‌ژاک و از نگارش های هوگو مخصوصاً آنچه موسوم است به قبل از تبعید و زمان تبعید و پس از تبعید ورقی از روی شوق وذوق می‌خواند. اما در نتیجه مناعت طبع و فساد دربار سلطنت که از آن دوری می‌جست با دست و دل باز که داشت کم کم روزگارش پریشان شد و به تنگدستی افتاد و هیچ وقت هم راضی نمی شد از کارهای خود به کسی بفروشد و فرضاً که حاضر می شد از متمولین کسی قدردان نبود. پس‌از آنکه گفتگوی مشروطیت به میان آمد کمال‌الملک از دل و جان مشروطه‌طلب شد و از این جهت ذوقی داشت و به یاد دارم که برای مستبدین مضمون ها می گفت و قصه های شیرین می ساخت. اما تباهی احوال دولت و ضیق مالیه مجال نمی داد که کسی به حال کمال الملک توجه کند بلکه مختصر مواجب و مرسومی که از دولت داشت به درستی عایدش نمی شد و کارش به سختی کشید. پسرانش نیز قابلیتی نداشتند و باری از دوش او بر نمی‌داشتند بلکه همیشه سربار او بودند. ولی او سختی‌را می‌کشید و به روی کسی نمی آورد. چنان که من خود که شاید نزدیک ترین کس به او بودم به درستی از حقیقت حالش آگاه نشدم. تا اینکه دورهٔ سلطنت احمد شاه پیش آمد و مرحوم مستوفی الممالک به ریاست وزرا رسید و میرزا ابراهیم خان حکیم الملک وزیر معارف شد و او با کمال الملک به مناسبت مشروطه طلبی دوست شده بود. من هم رئیس مجلس شورای ملی شدم و حکیم الملک با من گفتگو کرد که خیال دارم مدرسهٔ صنایعی به ریاست کمال الملک تأسیس کنم تا هم گشایشی در کار او بشود هم کسانی در نقاشی تربیت شوند و از وجود استاد استفاده کنیم. معلوم شد خود کمال الملک هم به این کار مایل است. او همیشه آرزو داشت که نقاشخانه (atelier) موافق شرایط و مقتضیات فن به اختیار خود داشته باشد که مطابق سلیقه خویش بتواند کار بکند. حتی در زمان حیات پدرم گاهی این آرزومندی خود را اظهار می کرد و پدرم به او می گفت من حاضرم که در باغچه بیرونی خودم این نقاشخانه را برای تو بسازم. اما البته این کار عملی نبود. خلاصه، من حکیم‌الملک را تشویق کردم لایحهٔ قانونی برای این مقصود به مجلس آورد و اعتبار مالی برای آن تقاضا کرد. به تصویب رسانیدیم. قطعه زمینی از باغ نگارستان را برای بنای

مدرسه درنظر گرفت. قوام السلطنه که وزیر جنگ بود برای کارهای خود چشم طمع به آن زمین دوخت. ممانعتش کردم. مدرسه ساخته و دایر شد و نتایج نیکو گرفتیم و پرده های چند از کمال الملک دراین دوره بر یادگارهای سابق افزوده گشت و جمعی از جوانان این کشور از دولت وجود کمال الملک و آن مدرسه در نقاشی صاحب هنر شدند. اما کمال الملک و دوستانش در این کار مرارت بسیار هم دیدند.

دیگر از احوال کمال الملک و مناسبات خودم با او چندان چیز نگاشتنی ندارم جز اینکه مفید می دانم عیب کار مدرسهٔ او و خبطی را که خود او و ما همهٔ دوستانش که در این کار دخیل بودیم کردیم و به زحمت افتادیم بنگارم تا بعدها اگر نظیر این امر پیش آمد دیگران تجربه آموز شوند و به زحمت نیفتند. شرح مطلب از این قرار است.

مدرسهٔ کمال الملک را وزارت معارف تأسیس کرد و خود او رئیس مدرسه خوانده می شد و مخارجش جزء بودجه وزارت معارف منظور بود. پس علی‌الاصول مدرسه یکی از مؤسسات وزارت معارف و کمال الملک یکی از اعضای آن وزارتخانه محسوب می شد و سر و کارش قانوناً با ادارهٔ تعلیمات بود که مدیرش ناظر بر همه مدارس است و از حیث تفتیش هم با ادارهٔ تفتیش وزارت معارف سر و کار داشت. پس به این قاعده کمال الملک نه تنها محکوم وزیر معارف و معاون آن وزارتخانه می شد بلکه مدیرکل وزارتخانه و مدیر ادارات تعلیمات و تفتیش هم نسبت به آن مدرسه و رئیسش که کمال الملک باشد تکالیفی داشتند. از این گذشته، از جهت امور مالی هم تابع مقررات ادارهٔ محاسبات و وزارت مالیه بود. اما کمال الملک مقامات ظاهری و باطنی و حیثیات دنیوی و معنوی خود را بالاتر از همهٔ این اشخاص می دانست و طبع بسیار حساس بلکه پر سوءظن نیز داشت. بنابراین، در وزارت معارف و وزارت مالیه هرکسی نفس می‌کشید کمال الملک گمان می برد که می خواهند به او ریاست بفروشند و توهین کنند و کسی که از اول عمر جز ناصرالدین شاه هیچ کس را بالای سر خود ندیده بود نمی‌توانست تصور و تحمل کند که کسانی که نسبت به او از همه جهت بچه بودند درکارش مداخله کنند و گفتار و رفتار آنان را نسبت به خود گستاخی و بی ادبی می دانست. به ترتیبات اداری هم آشنا نبود و نمی‌توانست بفهمد که کسانی که نه به صنعت آشنائی دارند و نه شأن و مقامشان را با او مناسبت است ممکن است حق داشته باشند که در باره او حرفی بزنند. در معنی حق با او بود ولی اگر چه بعضی در واقع فضول بودند و جسارت می کردند اما

همه سوءنیت نداشتند و حاضر بودند که موافق میل او رفتار کنند ولیکن ملتفت مطلب نبودند. به همهٔ اعضاء و رؤسای ادارات هم که دائماً در تغییر و تبدیل بودند ممکن نمی شد قبلاً تذکر و توجه داده شود که نسبت به کمال الملک چه مناسبت باید حفظ کنند و تا می رفتند ملتفت شوند کار گذشته و حرکتی‌کرده یا سخنی گفته بودند که کمال الملک حمل به سوء نیت نموده و با مزاج سوداوی که داشت آتش غیرت و عصبیتش زبانه می کشید. هم به خودش بد می گذشت هم رفتار خشونت آمیزی می کرد که همه را می رنجانید. هرکاغذی از اداره به او می رسید متغیّر می شد و ناسزا می گفت و باز نکرده پس می فرستاد و روزگار خودش را تلخ و مامورین مربوطه را متحیر و سرگردان و آزرده می‌ساخت و دوستان را به زحمت می‌انداخت. من بعضی از وزرای معارف را دیدم که صمیمانه به او ارادت داشتند و برای خدمتگزاری او حاضر بودند ولی او آنها را دشمن خود می پنداشت و به شدت بدگوئی می کرد و چنان در عقیدهٔ خود راسخ بود که بهترین دوستانش نمی توانستند رفع اشتباه از او بکنند بلکه برای اینکه خودشان مورد غضب او نشوند مجبور بودند با او هم آواز شوند. مکرر اتفاق افتاد که کمال الملک در حال عصبانیت می خواست مدرسه را بهم بزند پس رفقا بدست و پا می افتادند و میانه را می گرفتند و بد یا خوب اصلاحی به عمل می آمد و خیال کمال‌الملک بقدری تند بود که همان دوستانی که برای او زحمت می‌کشیدند و جان فشانی می کردند وقتی که نمی توانستند کاملاً کار را برطبق میل او صورت دهند مورد سوءظن و بغض او می شدند. باز تا وقتی که رشتهٔ کار تنها بدست ایرانیان بود هرقسم میسر می شد سر و صورتی به آن می دادند. همین که مستشاران امریکائی برای مالیه آمدند چون آنها مقید به مُرّ قانون و ترتیبات اداری بودند و میانه گیری و ماست مالی سرشان نمی شد کار بدتر شد. چون کمال الملک احتمال غرض رانی در بارهٔ آنها که خارجی بودند نمی داد ایراد گیری آنها را از چشم ایرانی ها می دید. چنان که وقتی حکیم الملک به خیال خود خواسته بود موقع کمال الملک را از تابعیت مدیر و معاون وزارتخانه بیرون و دل کمال الملک را بدست بیاورد برای او حکم معاونت وزارت معارف صادر نموده و توجه نکرده بود که معاونت وزارتخانه مقام سیاسی است و متزلزل است. وانگهی تشکیلات دولت ایران مانند دولت فرانسه نیست که بتوانند شعب مختلف وزارتخانه را هریک در تحت یک معاون مستقل قرار دهند. پس همین که از عنوان معاونت کمال الملک پیش آمریکائی ها سخن گفته می شد آنها نمی‌توانستند بفهمند که یک رئیس مدرسه معاون وزارتخانه و نسبت به وزیر و

معاون رسمی مستقل باشد و می گفتند یک وزارتخانه که دو معاون نمی تواند داشته باشد و می پرسیدند که کمال الملک چه وقت به مجلس معرفی شده است معرفی او هم به عنوان معاون صنایع مستظرفه قانوناً صورتی نداشت. باری، از این مشکلات هر روز پیش می آمد و کمال الملک دائماً متغیر و عصبانی و از کار و زندگانی بیزار بود. شاگردهائی هم داشت که خوش جنس نبودند و برای خودشیرینی یا غرض شخصی و غالباً افساد و تفتین برضد خود او آتشش را تیز می‌کردند. کمال الملک و مدرسه اش برای وزارت معارف درد بی درمان شده بود. وزرائی که تند مزاج نبودند و نسبت به کمال الملک حسّ احترام داشتند هرقسم بود تحمل می کردند و نمی‌گذاشتند رشته پاره شود تا اینکه تدین وزیر معارف شد و او رعایت جانب کمال الملک را واجب ندانست و در مقابل خشونت او خشونت کرد و در هیئت دولت غوغا نمود که چه معنی دارد عضو وزارتخانه مراسله وزیر را باز نکند و پس بفرستد و دشنام بدهد. این بود که کمال الملک هم دست و پای خود را جمع کرد و رفت و همین قدر شد که حقوق تقاعد مختصری قانوناً برای او مقرر گردید. من وقتی به فکر افتادم که ما چرا به این مشکلات گرفتاریم و راه چاره چیست. زیرا هرچند تصدیق داشتم که سوءظن کمال الملک غالباً بیجا و مفرط است اما انصافاً هم نمی توانستم قبول کنم که مردی مانند او محکوم امر و نهی و تحت نظارت مدیران و مفتشان ادارات باشد از طرف دیگر نمی توانستیم متوقع باشیم که مسئولین امور به وظائف مقرر خود عمل نکنند و بر فلان محاسب یا مفتش چه بحث است اگر همان تکلیفی را که نسبت به مدارس دیگر بجا می آورد نسبت به مدرسهٔ صنایع مستظرفه هم بخواهد ادا کند وزیر هم که نمی توانست به همه ادارات متحدالمآل صادر کند که به‌کار کمال الملک کاری نداشته باشند. عاقبت برخوردم به اینکه خشت از آغاز کج گذاشته شده است و راه استفاده از کمال الملک و آسایش خاطر او این نبود که او را رئیس مدرسه یا معاون صنایع مستظرفه بکنند. این کار اگر هم شدنی بود شایستهٔ مقام کمال الملک نبود چون درآن صورت مسئول مجلس شورای ملی می‌شد و بجای هفت هشت نفر گرفتار صد و سی نفر وکلای مجلس می گردید و یک باره دیوانه وار سر به صحرا می گذاشت. حاصل اینکه کاری می بایست کرد که کمال الملک مستخدم دولت و کارش تابع تشریفات اداری نباشد. و راهش این بود که یک نقاشخانه برای او بسازند و به او مادام العمر واگذار کنند که درآن مختار و مستقل باشد و مبلغی هم به نام خود او نه به نام مؤسسه به حکم قانون مقرر دارند که عنوان مخارج مدرسه و حقوق اداری نداشته باشد که تابع

نظارت محاسبات باشد. مانعی نداشت که برای تصدیق کمال الملک نسبت به لیاقت صنعتی اشخاص مزایائی قانوناً مقرر دارند که موجب تشویق هنرمندانی باشد که زیردست او تربیت می شوند. به این طریق، کمال الملک هم خود به فراغ بال کار می کرد هم شاگردان می‌پروراند و منظور دولت از جهت داشتن اشخاص هنرمند حاصل می شد و کسی هم در کار او حق مداخله نداشت و معزّز و محترم می ماند. امّا وقتی که این فکر برای من آمد مدتی بود که مدرسه دائر شده بود و تغییر وضع ممکن نمی شد و شاید که نه افکار برای قبول چنین پیشنهاد حاضر بود و نه کمال الملک می پسندید و ممکن بود که بر سوء ظن بیفزاید و نتیجه به عکس شود.

پس از کنار رفتن از مدرسه، کمال الملک برآن شد که در گوشهٔ دهکده‌ای به فلاحت و انزوا بگذراند. این خیال را از دیرگاهی داشت چنان که چندین سال قبل از آن روزی به منزل من آمد و گفت مبلغ مختصری ذخیره کرده ام که مزرعه خریداری کنم و زارع شوم چون خانه و زندگی محفوظی ندارم آنرا به تو می‌سپارم که در موقع مناسب نیت خود را عملی کنم. پس من یک چند آن وجه را برای او امانت داری کردم و معادل دو سه هزار تومان پول زر بود. موقعی که بعد از جنگ بین‌الملل من اروپا رفتنی شدم به او پس دادم. فکر دیرینه او موقعی صورت گرفت که من مأموریت آنقره داشتم. همه می دانند که در حسین آباد نیشابور علاقه مختصری تحصیل کرد و تا آخر عمر آنجا به درویشی بسر برد و یک عده از پرده های کار خود را به مجلس شورای ملّی واگذار کرد تا در ۲۷ مرداد سال ۱۳۱۹ به رحمت ایزدی پیوست. در مدتی که در حسین آباد بود من یک نوبت در ایام ریاست وزرای دوم خودم در زمستان ۱۳۱۳ که برای مهمّی به اتفاق سید باقرخان کاظمی وزیر امورخارجه به خراسان رفتم در مراجعت به دیدنش شتافتم و به تجدید دیدارش شاد شدم اما لشگر پیری بر سر او تاخته و یک چشمش نیز صدمه دیده و نابینا شده بود.

در این مختصر که بیشتر راجع به مناسبات مرحوم کمال الملک با مرحوم پدرم و خودم می باشد سزاوار می دانم که از یک نفر دیگر که دوست مشترک ما بود نیز یاد کنم و آن شخصی بود یزدی ملّا محمد باقر نام که از اوایل اوقاتی که پدرم به تهران آمده بود با او آشنا و دوست شده و چون مردی بسیار نیکوسرشت و مجرّد بود و در تهران کسی را نداشت پدرم درخانهٔ خود منزلش داده و مولانا می خواند. من در عمرم مردی به بی آزاری و راستی و وفاداری او ندیده ام. پیش میرزای کلهر مشق کرده و تعلیم خط نستعلیق را به خوبی فرا

گرفته و گاهی به من تعلیم می‌داد. برادرم میرزا ابوالحسن خان چون هنگام تحصیلش رسید نزد مولانا شروع به درس خواندن کرد و نظر به معاشرت دائمی کمال الملک با ما طبعاً با مولانا نیز دوست و آشنا شد و او هم یک چند تعلیم فرزندان خود را به مولانا واگذاشت و از آن ببعد مولانا دارای دو خانه شد یکی خانه ما و یکی خانه کمال الملک و هنگامی که کمال الملک در شمیران با دختر نریمان خان منزل گرفته بود برای اینکه پر تنها نباشد مولانا را هم همراه برده بود و تا آخر عمر مولانا که در ۱۳۳۵ قمری بود کمال الملک هم در نگاهداری او شرکت می کرد و با او مطایبه ها داشت و چند مرتبه صورت او را ساخت که آن تصاویر هم از یادگار های خوب کمال الملک است و یکی از آنها را برحسب خواهش خانم دکتر غزاله که فرانسوی بود ساخته و به او بخشید.

یحیی ذکاء

میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفاری*

میرزا ابوالحسن غفاری کاشانی، صاحب ترجمه، از قرائنی که در دست است، در حدود سال ۱۲۲۹ هـ. ق. متولد شده پس‌از طی دوران کودکی و به انجام رسانیدن تحصیلات مقدماتی درحدود پانزده، شانزده سالگی برای تعلیم گرفتن نقاشی، نزد استاد «مهرعلی اصفهانی» نقّاش دربار فتحعلی شاه فرستاده شده است. . . .

میرزا ابوالحسن خان بنا به ذوق فطری و استعداد موروثی در تحت تعلیم استادان خود، کم کم ترقی کرده، هنر خود را کامل ساخته، در ردیف نقاشان مبرز آن دوره قرار گرفت، بطوریکه در سال ۱۲۵۸ هـ. ق. در دورهٔ سلطنت محمد شاه قاجار، که جوانی ۲۹ ساله بود، به او اجازه داده شد که تابلو رنگ روغنی از صورت شاه تهیه کرده بدین وسیله جزو نقاشان دربار قرار گیرد.

تابلو مزبور که رقم «چاکر جان نثار ابوالحسن ثانی غفاری» و تاریخ ۱۲۵۸هـ .ق. دارد و اکنون در حوضخانه موزه سلطنتی گلستان محفوظ است، قدیم ترین اثر وی محسوب می شود و پیشتر از این تاریخ، اثر دیگری از او تاکنون دیده نشده، یا متأسفانه نویسنده، توفیق مشاهده آنرا نیافته است.

صورت رنگ روغنی محمد شاه که به قطع متوسط ساخته شده است، او را با کج کلاه مشکی ماهوت یا پوست با جقه بزرگ الماس نشان و تل، کلیجهٔ ترمهٔ بتّه جقه یی، آستر و سجاف خز، سرداری نظامی ماهوت سبز با دکمه های طلا، دستمال گردن (پاپیون)، گل کمر بزرگ تخمه زمرد الماس نشان، در حالی که یک دست خود را آویخته و دست دیگر را در بالای کمربند خود نهاده است، نشان می دهد. این تابلو در مایهٔ رنگ های تیره و کدر کار شده است ولی پیداست که مقداری از تیرگی آن به سبب مرور زمان و مالیدن روغن های نامناسب و گرد و خاک حادث شده است. در صورتی که روغن های تیره را ازتابلو مزبور پاک‌نمایند

---

* هنر و مردم، دورهٔ جدید، مرداد ۱۳۴۲، شماره ۱۰، صص ۲۷-۱۴ و شهریور ۱۳۴۲ شماره ۱۱، صص ۱۶-۳۳.

رنگ ها جلوه خود را باز خواهند یافت.

ازاین‌اثر و چند اثر دیگر که سپس معرفی خواهد شد، چنین استنباط می‌گردد که میرزا ابوالحسن خان غفاری پیش از سفر فرنگ، تحت تأثیر شیوهٔ استادان خود، به همان سبک مخصوص نقاشان اصفهانی کار کرده و در کارهای اولیهٔ خود، طرز طراحی و قلم زنی و رنگ آمیزی آنان را مراعات می نموده است. . . .

ابوالحسن خان بنا بر تمایلی که برای پیشرفت و تکامل هنر خود داشت، در اواخر سلطنت محمد شاه یعنی در حدود سال های ۶۲-۱۲۶۱ در این صدد برآمد که سفری به ایتالیا برود و آثار نقاشان بزرگ و معروف اروپایی بخصوص نقاشان دورهٔ رنسانس را از نزدیک مشاهده نماید و با طرز کار و شیوهٔ نقاشی آنان آشنا گردد. از این رو، گویا به همت و سرمایهٔ خود و یا با مساعدت های محمد شاه و یا بنا به نوشته آقای خان ملک ساسانی، به مساعدت حسینعلی خان نظام الدوله مشیرالممالک، رهسپار کشور ایتالیا شد و مدتی در هنرستان ها و موزه های رُم و فلورانس و واتیکان به تحصیل و مطالعه و نسخه برداری از تابلوهای هنرمندان ایتالیائی پرداخت. . . .

ابوالحسن خان هنوز در ایتالیا بود که محمد شاه، وفات یافت و فرزند او ناصرالدین میرزا ولیعهد که در تبریز بود با تدابیر میرزاتقی خان امیر نظام (امیرکبیر) به تهران آمده برتخت سلطنت ایران جلوس کرد. بنابراین ابوالحسن خان هنگامی به ایران بازگشت که دو سال از سلطنت ناصرالدین شاه گذشته بود. ابوالحسن خان ضمن بازگشت به میهن بنا بر تمایل شدیدی که بر توسعه هنر نقاشی درایران و تربیت شاگردان متعدد در این رشته داشت، مقداری وسایل نقاشی و باسمه های رنگی و گراورهای فراوان از کارهای استادان اروپایی با خود به ایران آورد که بعدها در تکمیل هنرستان نقاشی که خود مؤسس آن بود مورد استفاده قرار گرفت. . . .

شادروان امیر کبیر در دورهٔ صدارت بسیار کوتاه ولی مشعشع خود برای تربیت و تشویق اهل هنر و صنعت و ترویج منابع داخلی، طرح مدرسه یا مؤسسه‌یی به نام «مجمع دارالصنایع» ریخته بود که مانند بسیاری از اقدامات او پس از مرگش به ثمر رسیده افتتاح گردید.

«مجمع الصنایع» در سرای بزرگی در انتهای بازار توتون فروشان، در جنوب غربی «سبزه میدان» قرار داشت که هنوز هم آن گوشه به همان نام، نامیده می‌شود. این سرای بزرگ حجره های فراوان و گوناگون داشت که در هرحجره، گروهی از هنرمندان و صنعتگران با شاگردان و دستیاران خود مشغول ساختن و پرداختن

سفارش های مختلف درباریان و اعیان و مردم بودند و می توان گفت بهترین استادان آن زمان، در فنون مختلف، در آنجا گرد آمده بودند.

یکی از حجره های متعدد این سرای بزرگ «حجرهٔ نقاشان» بود که ابوالحسن خان نقاشباشی با ۳۴ نفر از شاگردان خود در آنجا بکار نقاشی مشغول بودند. بنا به مدارکی که در دست است، در سال ۱۲۶۹هـ.ق. نقاشباشی و شاگردانش و چند استاد دیگر، در این حجره به نقاشی و تذهیب و صحافی و تجلید کتاب ***هزار و یک شب*** (الف لیلة و لیله) مشغول بوده اند. تاریخچه پدید آمدن نسخهٔ خطی این کتاب که اینک در کتابخانه سلطنتی ایران محفوظ است و همچون ***شاهنامه بایسنقری*** از آثار نفیس و زیبا و شاهکار زمان خود محسوب می گردد، چنین است که:

در سال ۱۲۵۹هـ. ق. ملاعبداللطیف طسوجی، کتاب ***الف لیل*** را در تبریز به امر بهمن میرزا از عربی به فارسی ترجمه کرد و شمس الشعراء سروش اصفهانی نیز بجای اشعار عربی آن اشعار نغز پارسی به نظم آورده در سال ۱۲۶۱ هـ.ق. برای بار اول به خط میرزا علی خوشنویس، در همان شهر به چاپ سنگی رسید و بهترین چاپیست که تاکنون از این کتاب به عمل آمده است.

در ایام ولیعهدی ناصرالدین شاه، که این کتاب شیرین و جذاب را برایش خواندند، میل کرد نسخهٔ ظریف و مصوری از آن داشته باشد، و چون مقارن همین ایام پدرش محمد شاه در تهران وفات یافت و او به سلطنت رسیده به تهران آمد، در اینجا دستور داد همان ترجمه را میرزا محمدحسین تهرانی خطاط معروف آن زمان به خط خوش و قطع بزرگ تر نوشته برای نقاشی آماده نماید، چون تحریر کتاب، پس از مدتی، درسال ۱۲۶۹ هـ.ق. به پایان رسید شاه فرمان داد ماهر ترین نقاشان و بهترین تذهیبکاران و صحافان پایتخت مجلدات این کتاب را نقاشی و تذهیب و صحافی کردند و اثری بدیع بوجود آوردند. . . .

این مجموعه نفیس بی نظیر به امر ناصرالدین شاه قاجار و به مباشرت دوستعلی خان معیرالممالک در «مجمع الصنایع ناصری» فراهم آمده است و برای استکتاب و تنظیم و تزیین آن ۴۲ هنرمند مدت هفت سال کوشیده اند. این عده عبارت بوده است از: ۳۴ نقاش و ۷ مجلّد و مذهّب و صحّاف. سرپرستی نقاشی مجالس کتاب با میرزا ابوالحسن خان غفاری صنیع الملک کاشانی و سرپرستی تذهیب و ترصیع با میرزا عبدالوهاب و میرزا علی محمد و سرپرستی صحافی با میرزا علی صحاف بوده و سازندهٔ جلدهای روغنی میرزا احمد است. . . .

میرزا آقاخان اعتمادالدولهٔ نوری که پس از عزل امیرکبیر به مقام

صدراعظمی ایران رسیده بود در حدود سال ۱۲۷۰ هـ. ق. برآن شد که در پایین باغ و قصر نگارستان (ضلع جنوبی میدان بهارستان کنونی) باغی و عمارتی برای فرزند محبوبش نظام الملک احداث کند. این عمارت و باغ وسیع با قسمت های مختلفش، در حوالی سال ۱۳۷۱ هـ. ق. به پایان رسید و در آرایش و تزیینات درونی و بیرونی آن انواع تکلف بکار رفت، بطوری که ریزه‌کاری ها و نقاشی‌های آن مدت دو سال طول کشید.

از جمله در تزیین داخل این عمارت، صدراعظم، از ابوالحسن خان نقاشباشی خواست که در ازارهٔ تالار پذیرایی آن، تصویری بزرگ از ناصرالدین شاه و شاهزادگان و رجال دربار او به هنگام جلوس و تشکیل صف سلام نوروزی، نقاشی کند. ابوالحسن خان نقاشی ها را در سال ۱۲۷۳ هـ. ق. به اتمام رسانیده به دریافت خلعت و انعامات مناسب مفتخر گردید.

نقاشی های این تالار، مرکب از هفت پرده و شامل ۸۴ صورت است که در یک قسمت آن ناصرالدین شاه در حدود ۲۵ سالگی با لباس رسمی و جواهرات در حالی که بر تخت خورشید (تخت طاوس) جلوس کرده و در طرفین او برادران و پسرانش از جمله معین الدین میرزا یکی از ولیعهد های سابق او و لله ها و معلمینشان ایستاده اند، نشان داده شده، و در قسمت‌های دیگر، شاهزادگان و وزراء و سفراء و امرای لشکر و ایلخانان و اعیان و معاریف با لباس های رسمی و جبه و شال کلاه، نقاشی شده اند. این تابلو بزرگ و مفصل، مجموعه جالبی از صورت رجال و بزرگان ایران درآن عهد بشمار می رود و گذشته از جنبه هنری آن از این حیث نیز بسیار با ارزش است.

چنین به نظر می رسد که ابوالحسن خان درنقاشی این پرده ها، ابتدا طرح کوچکی از صورت و قیافه اشخاص، با آبرنگ روی کاغذ می ساخته (اتود) و سپس آنرا به قطع بزرگ تر با رنگ روغن بر روی بوم منتقل کرده است، در اینجا نیز اغلب چهره ها و قیافه ها را خود نقاشی کرده، بقیه قسمت ها را به شاگردانش واگذار می کرده است، و گویا به همین سبب است که در این تصاویر، آن دقت و مهارت و لطافتی که در سایر کارهای روغنی و آبرنگ ابوالحسن خان هست دیده نمی شود.

این تابلوهای رنگ روغنی جالب را یک بار در اواسط جنگ بین المللی اول، برای موزهٔ استانبول تا صد هزار تومان (به پول آن روز) خریدار بودند، ولی به علت عدم تقسیم و تراضی بین وراث خواجه نظام الملک نوری، خوشبختانه فروش آنها عملی نگردید، تا پس از خراب کردن عمارت نظامیه (لقانطه)، پرده های مزبور

برای موزه ایران باستان خریداری شده و اینک در دورادور تالار خزانه موزهٔ مزبور نصب گردیده، در معرض تماشای اهل ذوق و هنر گذاشته شده است. . . .

چنانکه قبلاً هم اشاره کردیم، ابوالحسن خان در اروپا، علاوه بر تکمیل رشته نقاشی، در امور چاپ لیتوگرافی نیز تحصیل کرده، اطلاعات مفیدی کسب کرده بود، به این سبب در سال ۱۲۷۷هـ. ق. ریاست دارالطباعه و ادارهٔ امور چاپ و انتشار *روزنامهٔ وقایع اتفاقیه* که از تأسیسات مرحوم میرزا تقی خان امیر کبیر بود و تا آن موقع تا شمارهٔ ۴۷۱ بطور هفتگی منتشر گردیده بود، از طرف ناصرالدین شاه به عهده میرزا ابوالحسن خان نقاشباشی گذاشته شد و شاه از او خواست که روزنامه مزبور را به صورت آبرومندتر و بهتری در آورده، ضمناً در هر شماره، تصاویری از رجال و شخصیت های درباری و سیاسی و مناظر تهران و بعضی وقایع و اتفاقات، نقاشی و چاپ کند.

میرزا ابوالحسن خان از شمارهٔ ۴۷۲ عنوان روزنامه فوق را به *روزنامه دولت علیه ایران* تبدیل کرده با قطع بزرگ تر و خط و کاغذ خوب منتشر ساخت. این روزنامه چون رسمی و دولتی بود، از این رو در سر لوح آن نقش شیر و خورشید که در هر شماره نقاشی آن تجدید می گردید، به چاپ می رسید.

نخستین یا دومین تصویری که در این روزنامه به چاپ رسید، تصویر میرزا ابوالحسن خان نقاشباشی به قلم خود او بود. . . در شماره۴۷۳ مورخ پنجشنبه ۲۶ صفر ۱۲۷۷هـ. ق. پیش از همین تصویر، در خصوص نقاشباشی این مطلب درج شده است:

> چون میرزا ابوالحسن خان نقاشباشی، در فن نقاشی مهارت کامل حاصل کره لیاقت و قابلیت خود را در حضور مهر ظهور همایون به درجهٔ شهود و وضوح رسانده، خاصه در باسمهٔ تصویر که از جملهٔ فنون معظمه و امور معضله است مهارت دارد، رأی دارای جهان آرای همایون شاهنشاهی علاقه یافت که این فن بدیع شریف نیز در ایران معمول و زیاد شود، لهذا خدمت طبع روزنامهٔ دارالخلافه را به عهده او محول و مرجوع فرمودند. . . که به اقتضای موقع در هر روزنامه چند مجلس تصویر چاپ شود، چنانکه در روزنامه هفته گذشته و این هفته معلوم می‌شود. و فرمان همایون شرف اصدار یافته در حق او خلعت مرحمت گردیده.

درهمین شماره در زیر تصویر نقاشباشی، عکسی نیز از دستگاه چاپ لیتوگرافی که روزنامه و تصاویر بوسیلهٔ آن به چاپ می رسیده، باسمه شده. . .

هنوز نه ماه از آغاز انتشار *روزنامه دولت علیهٔ ایران* نگذشته بود که سعی و

مهارت ابوالحسن خان نقاشباشی در تغییر وضع و نفاست طبع آن، منظور نظر ناصرالدین شاه قرار گرفته، او را در قبال این حسن خدمت با اعطای لقب «صنیع‌الملک» و خلعت و انعام شایسته تشویق و ترغیب نمود و این فرمان در شماره ۴۹ مورخ دهم ذی قعدهٔ ۱۲۷۷ همان روزنامه، به نام او صادر گردید. . . .

قرب و منزلتی که میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک پس از مراجعت از سفر ایتالیا، در نزد ناصرالدین شاه بدست آورده بود، در واقع با صدور این فرمان، تکمیل گردید، و همچنین بدست آوردن محلی مناسب درجنب ارگ دولتی و عمارات سلطنتی برای نقاشی و تصویر سازی و چاپ نیز، او را در اجرا و بکار بستن یکی از آرزوهای دیرینه اش که تأسیس هنرستانی برای تعلیم نقاشی بود، امیدوارتر و مصمم تر ساخت و بی درنگ باوسائلی که خود برا همین منظور از ایتالیا آورده بود و یا در تهران آماده کرده بود، مقدمات تشکیل چنین مؤسسه یی را فراهم آورده، در ابتدای کار برای زمینه چینی و آماده ساختن اذهان، در شماره ۵۱۸ *روزنامه دولت علیهٔ ایران*، مورخ سوم شوال ۱۲۷۸ هـ. ق.، چنین منتشر ساخت:

> در روزنامه قبل نوشته شده بود که حسب الامر مقرر گردیده است صنیع‌الملک نقاشباشی خاصه، کارخانه باسمه تصویر و نقاشخانه دولتی ترتیب داده درآنجا پرده های کار استادان مشهور را با بعضی از باسمه های معتبر که از روی عمل استادان معتبر کشیده و طبع نموده اند با سایر اسباب و اوضاع، یک مکتب خانه نقاشی بطوری که در فرنگستان دیده بوده است و اسباب لازمهٔ آنرا حسب الحکم با خود آورده است ترتیب داده، بطوریکه هرکس طالب آموختن این صنعت باشد به هیچ وجه نقصی در اسباب تحصیلش نباشد بلکه سایر صاحب صنعت ها هم در هر طرح و هرکار که محتاج به نمونه و امتیاز سلیقه باشند معطل نباشند و همچنین کارخانه باسمه تصویر را متداول نماید که همه روزه تصاویر مختلفه از کارخانه بیرون آید و این صنایع را رواج کامل بدهد. در این مدت مشغول انجام این خدمت بوده در ارگ سلطانی در جنب دیوانخانه مبارکه نقاشخانه و کارخانه را ترتیب داده است بنحوی که در کارخانه باسمه، چهارچرخ در کار است. و بعلاوه خدمت طبع روزنامجات و احکامات دولتی و طبع باسمه تصاویر را چنان ممتاز نموده است که هرکس طالب چاپ نمودن شبیه خود یا مجلسی باشد، به فاصله چند روز یک هزار صورت او در کاغذهای ضخیم طبع می‌گردد که نهایت امتیاز را داشته باشد. و ترتیب نقاشخانه از این قرار است که چند پرده که خود مشارالیه در سفر ایتالیا از روی عمل استاد مشهور رفائیل کشیده و از صحهٔ جمیع استادان گذرانیده بود، درآنجا نصب نموده و از باسمه و صورت های کج و سایر کارهایی که از روی عمل میکائیل (میکلانژ) و رفائیل و تیسیانه و سایر استادان که اسامی آنها در کتاب آموختن عمل نقاشی ذکر

شده است کشیده و چاپ نموده اند، نصب نموده از هر قبیل اسباب و آلات کار را در آنجا فراهم آورده قریب به اتمام است. و بعد از این که ایام رمضان المبارک منقضی شد، ثانیاً اعلان خواهد نمود که جوانان قابل در ایام هفته در آنجا جمع شده مشغول تحصیل باشند و هفته یک روز هم خود مشارالیه مشغول تعلیم خواهد بود و هفته دو روز هم درآنجا قراری داده خواهد شد که مردم جهت تماشای آنجا مأذون باشند و این اول نقاشخانه و کارخانه باسمه تصویر است که در دولت ایران حسب‌الامر معمول و متداول می گردد بطور و طرز فرنگستان.

پس از نشر این اطلاعیه، ابوالحسن خان مقدمات کار را طوری فراهم آورد که روزی ناصرالدین شاه خود شخصاً از محل مزبور بازدید به عمل آورده، رسماً اجازه افتتاح هنرستان نقاشی و پذیرفتن شاگرد را صادر کرد. . . .

بدین گونه با کوشش های خستگی ناپذیر صنیع الملک، نخستین هنرستان نقاشی دولتی، برای تعلیم نقاشی به طرز و اسلوب جدید، با دست او در ایران بنیاد یافت و با تربیت شاگردان و نقاشان مبرزی در این رشته، فصل نوینی در تاریخ هنر و نقاشی ایران گشوده گشت.

صنیع الملک مدت شش سال یعنی تا پایان زندگی خود، با پشتکار تمام به انتشار روزنامه و اداره امور دارالطباعه و نقاشخانه دولتی ادامه داده، در ضمن انتشار روزنامه، صورت و شبیه بسیاری از رجال و شخصیت های معروف زمان خود را بوسیله نقاشی و باسمه کردن، در صفحات روزنامه به یادگار گذاشته که امروزه هر قطعه از آن ها از نظر تاریخ هنر و نقاشی و صنعت چاپ ارزش بسیار دارد. ولی ادامه این فعالیت ها و امور مربوط به روزنامه باعث گردید که بیشتری از وقت او صرف این قبیل امور گشته و نتواند صرفاً به کارهای هنری و ساختن تابلو و نقاشی های مستقل از روزنامه بپردازد، بطوری که از این سال ها جز "اتودهای" برخی از باسمه های روزنامه دولت علیه ایران که بطور متفرق در دست اشخاص و صاحبان مجموعه های هنری موجود است و یک قطعه تمثال بسیار کوچک آبرنگ ناصرالدین شاه که در داخل قاب جواهر نشانی در موزه جواهرات سلطنتی در گنجینهٔ بیستم تحت شماره ۹۶ محفوظ است متأسفانه دیگر اثری از او شناخته نیست و البته این موضوع از نظر پختگی و مهارتی که صنیع‌الملک در اواخر عمر خود در کار نقاشی کسب کرده بود، ضایعه یی جبران‌ناپذیر وغبنی بزرگ است. . . . این استاد بزرگ در اوایل سال ۱۲۸۳ هـ. ق. با یک سکته ناگهانی جهان را به درود گفته، رخ در نقاب خاک کشید.

بیش از آنکه به بحث خود در بارهٔ صنیع الملک پایان دهیم. بجاست برای تکمیل مقاله نظری هم به اسلوب کار و شیوهٔ نقاشی و سبک هنری او بیندازیم.

از مطالعه و دقت در آثار و نمونهٔ کارهای صنیع الملک تا حدی چنین بدست می آید که وی یک هنرمند ناتورالیست بوده، همهٔ مظاهر طبیعت را به همان صورت و شکلی که می دیده، بیان می کرده است.

او مشخصات و خصوصیات روحی اشخاصی را که مدل او قرار می‌گرفتند و یا در تابلوهای خود معرفی کرده، بخوبی می شناخته، و با سادگی عجیبی که مسلماً قدرت دید و دست او را می رساند، آنها را نمایانده است.

صنیع الملک بیش از همه به انسان علاقه مند بوده، به همین علت هم تعداد فراوانی یکه صورت (پرتره) از قیافه های مختلف، از خود به یادگار نهاده است، و اغلب آنها نظیر یکه صورت هایی که در همین شماره به چاپ رسیده، با طرز نقطه پرداز کار شده است.

هنرمند، در تلفیق رنگ های صورت و توازن و هماهنگی آنها، استادی و مهارت عجیبی نشان داده، ظرافت و دقت و حوصله را که خاص هنرمندان ایرانی است، به حد اعلی رسانیده است.

دید صنیع الملک یک دید غربی است و برعکس هنرمندان قبلی ایران که دید ذهنی و درونی (سوبژکتیو) داشتند، وی دید عینی (اوبژکتیو) دارد و این نتیجهٔ تأثیری است که آثار هنرمندان عهد رنسانس بر روی هنرمندان قرن ۱۸ و ۱۹ ایران باقی گذاشته است.

صنیع الملک در درجه اول یک طراح است، لطف و ظرافت طرح ها و خطوط او، آثارش را با نقاشی دیرین ایرانی یعنی مینیاتور، پیوند می دهد، وی تا آنجا که می توانسته تناسبات را با اصل طبیعت مطابقت داده، صحت طرح را به همان نسبت رعایت کرده است، و مسئلهٔ ترکیب بندی (کمپوزیسیون) را به اقتضای محل و موضوع، گاه به اسلوب غربی و گاه به شیوهٔ شرقی، با جنبهٔ کاملاً ابتکاری و اختصاصی حل کرده است و در برخی آثارش یک نوع هزل و طنز- که نظایر آن متأسفانه در هنر ایران بس اندک است- دیده می شود.

سالهایی که ابوالحسن خان صنیع الملک درایتالیا بوده، در این کشور هنوز تحول تازه یی در نقاشی و هنر به وجود نیامده بود و اغلب هنرمندان و کارگاه‌های نقاشی، به اصول کلاسیک نقاشان عهد رنسانس پابند بودند و به همان سبک کار می کردند. و از کپیه هایی که صنیع الملک انجام داده، خود پیداست که استاد، به چه سبکی گرایش داشته و به کدام نقاش معتقد بوده است.

در پایان سخن باید گفت، رویهم رفته صنیع الملک در طراحی و رنگ‌آمیزی و ترکیب بندی و انتخاب موضوع، اصالت و ایرانی بودن خود را فراموش نکرده است و با آنکه از شیوه های هنر غرب بسی چیزها آموخته بود، هیچ گاه خود را در برابر آن نباخته و شخصیت هنری خود را زبون آن نساخته است و همین اصل است که محل و موقع او را، در میان هنرمندان دو قرن اخیر ایران مشخص ساخته و مقام هنریش را در نظر دوستاران نقاشی اصیل ایرانی بالا برده است.

محمدتقی احسانی

هنر قلمدان سازی در ایران*

در اواسط عصر صفوی هنرمندان ایرانی جهت انبساط خاطر هنر دوستان برآن شدند تا در تجلید کتاب که تا این زمان با چرم های مختلف مجلد می‌شد، و قلمدان که از برنج و پولاد یا چوب ساخته می شد، جنبهٔ شاعرانه داده شود. از این رو مجلدگران و قلمدان سازان عصر صفوی پس از آشنائی با ساختن مقوا که تا این زمان با ساخت آن شناسائی نداشتند، از خمیر کاغذهای باطله و فرسوده آغاز به تهیه مقوا کردند. پس از دسترسی به این ماده، از این زمان جلدهای کتب خطی و قلمدان ها را با مقوا ساخته، مزین به نقش گل و بلبل، مناظر درختان، تصاویرانسان و سایرجانوران نمودندتا مورد توجه و استفاده صاحبان ذوق قرار گیرد.

این هنر بدیع را در فرهنگ اروپایی، به انگلیسی Lacquer و به زبان فرانسه Papier mache و در زبان فارسی به علت آنکه نقاشان و صورتگران بر روی جلد ها و قلمدان ها در موقع ساخت روغن کمان به کار می بردند، نام روغنی نهاده اند.

---

* برگرفته از: محمدتقی‌احسانی، *جلدها و قلمدانهای ایرانی*، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۸، صص ۳۳-۴۱.

هنر قلمدان سازی که در این گفتار مورد بحث ماست، با فرهنگ ایران ارتباطی دیرینه دارد. از اواسط عصر صفوی، صنعت قلمدان سازی روغنی که مزین به مجالس نقاشی نفیس و دلپذیر بود در ایران رواج یافت، و تا اواخر دوران قاجاریه صورتگران طی سه قرن این فن را به اوج ترقی و کمال رسانیدند، به طوری که بر قلمدان های فلزی که تا پیش از این دوران مورد استفاده قرار می‌گرفت برتری یافت.

چگونگی ساخت قلمدان روغنی

ساخت قلمدان های روغنی اجمالاً بدین نحو بود. پس از آنکه چندین لایه کاغذ به هم چسبیده، یا خمیر مقوا بر روی قالب های چوبی آغشته با صابون خشک می‌شد، آن را از قالب قلمدان جدا ساخته، به صورت مطلوب لبه هایش را بریده و سطح آن را مهره کشی می کردند تا کاملاً صاف و صیقلی شده و آماده کار شود. آنگاه لایه بسیار نازکی از گچ بسیار نرم را به صورت آستر بر روی این مقوا می کشیدند. پس از صافکاری آن از لحاظ سخت شدن آستر گچی لایه بسیار رقیقی از لعاب روغن کمان که روغنی است که سابقاً کمان تیراندازی را با آن صیقل می دادند، و ترکیب آن ممزوجی از پختهٔ صمغ سرو کوهی معروف به سندروس و روغن کتان بود، سطح گچ را فرا می گرفت. سپس نقاشان روی گچ را با مداد طرح اندازی نموده به این ترتیب صورتگران، بته سازان و مُذهّبان یا طلاکاران، با آب رنگ، جلد و کشوی قلمدان را نقاشی و طلاکاری می کردند.

دراین مرحله چند بار پوششی بسیار رقیق و نازک از روغن کمان سطح نقوش قلمدان و ترسیمات کشوی آن را می پوشاند، و چند بار هم قلمدان خیس را برای خشک شدن در محفظه ای شیشه ای دور از گرد و خاک و غبار در مقابل آفتاب قرار می دادند تا خشک شود تا بدین نحو روغن بر روی کار شُره و دَلَمه نشود. روغن کمان به علت خواص صمغی آن محفظه‌ای سخت و پوششی بسیار محکم مانند شیشهٔ شفاف که بر قلمدان یا جلد کتاب جوش می خورد، سراسر آن را در برمی گرفت، به طوری که بعدها از آسیب‌های وارده تا حد زیادی مصون می ماند.

بعداً درموارد لزوم به راحتی می توانستند سطح قلمدان یا جلد روغنی را با پارچهٔ لطیف نم دار تمیز کنند.

رنگ آمیزی قلمدان های روغنی

رنگ های متداولی که در هنر قلمدان سازی و جلدهای کتاب به کار می‌بردند، از رنگ های ثابت و پر دوام بود. قلمدان ها را با آب و رنگ نگارگری می‌کردند که میراثی از فرهنگ پیشینیان در هنر مینیاتورسازی بود. رنگ های روغنی در قلمدان سازی به کار برده نمی شد. مواد اصلی رنگ ها بیشتر مواد نباتی حیوانی یا معدنی مانند زعفران، حنا، پوست انار، کرم های قرمز دانه، سرب، زرنیخ، گوگرد، گل زرد ماشی، سفیدآب اخرا، دوده چراغ، زنگ مس، سودهٔ طلا و نقره، شنجرف، لاجورد و غیره بود، که در موارد لازم از امتزاج و ترکیب این مواد می‌توانستند الوان دیگری را تهیه کنند و در رنگ آمیزی هنر لاک و روغن به کار گیرند.

تاریخ تکامل هنر قلمدان سازی درایران

پیش از دوران صفوی ایرانیان قلمدان های برنجی و فولادی را با تزئینات دلپذیر که طی قرن های متمادی از لحاظ طلاکاری و نقره کوبی به مرحلهٔ کمال رسیده بود، مورد استفاده قرار می دادند.

هنر قلمدان سازی روغنی با نقوش الوان از اوائل قرن ۱۸ تا اواسط قرن ۲۰ میلادی به وسیلهٔ صورتگران زندیه و قاجاریه که آرامشی نسبی در ایران برقرار بود رو به ترقی و پیشرفت نهاد.

نگارگران ایرانی از یک طرف آثار هنری خود را که میراثی از فرهنگ ایرانی است مانند تذهیب، تشعیر، مینیاتور، خطاطی و ترصیع بر روی قلمدان ها از خود باقی گذارده اند. از طرف دیگر قلمدان که پیش از ظهور اسلام یعنی از دوران ساسانیان به صورت مشبک و غیر مشبک از فولاد و مفرغ بود و نقره کوبی و طلاکاری می شد. پس از ظهور اسلام هم مورد استفاده نویسندگان، شعرا و مستوفیان قرار داشت. ناصر خسرو قبادیانی که از شعرا و حکمای معروف ایرانی است در قرن چهارم هجری یعنی قریب ده قرن پیش می زیسته در اشعار خویش درباره قلمدان می‌گوید:

مرامرغی سیه سار است و گلخوار　　گهر بار و سخندان در قلمدان

درعصر سلاطین سلجوقی که هنر فلزکاری در ایران به اوج شکوه خود رسید. هنر قلمدان سازی هم به موازات آن به تشویق رجال و بزرگان کشور پیشرفت کرد و

این فن نفیس به دست هنرمندان ایرانی تا عصر تیموریان راه ترقی پیمود. به طوری که قلمدان های برنجی و پولادین ایرانی در عرصه هنر از شاهکارهای هنر فلزکاری به شمار می رفت. و تعدادی از آنها امروزه زینت افزای موزه های بزرگ جهان شده است.

قلمدان سازی در دوران صفویه و زندیه

قلمدان از سه قرن پیش که وسایل تحریر به صورتی امروزی وجود نداشت، بهترین وسیلهٔ فراگیری خواندن و نوشتن، و مهم ترین عامل تشویق مردم در آموختن خطاطی و خوشنویسی بود.

هنرمندان سعی داشتند قلمدان ها را طی سه قرن اخیر زیباتر و نفیس‌تر ساخته و به صاحبان ذوق و هنر و طالبان علم و ادب عرضه دارند.

نکته ای که در اینجا قابل ذکر است، استفاده از قلمدان در روزگاران گذشته، برای حفظ قلم های نیی تراشیده شده درون آن بود، تا مانع شکستن آنها شود. دواتی فلزی از برنج، نقره یا طلا در داخل قلمدان قرار داشت. مضافاً اینکه علاوه بر چند قلم، چاقوی قلم تراش، قاشق کوچک آب دوات قط زن و قیچی باریک هم در قلمدان گذارده می شد.

به هرحال قلمدان های روغنی به علت سبکی وزن در برابر قلمدان های فلزی که سنگین وزن تر بودند، به دلیل هنرهای زیبایی که بر روی آن به کار رفته بود، نزد هنر دوستان و طالبان علم و ادب اعتبار و رونقی تازه یافت. شایان ذکر است که بعضی از قلمدان های ساخته شده در اواخر عصر صفوی تا اواسط قرن بیستم میلادی از گرانبهاترین و نفیس ترین میراث های هنر ملی ایران به شمار می آیند. دراین دوران قلمدان های کوچکی برای زنان و کوچک تر از آن جهت کودکان با نقش و نگارهای متنوع و زیبا در تشویق آنان در جهت فراگیری خوشنویسی و کتابت می‌ساختند، تا ذوق طبقه های مختلف مردم را در سواد آموزی و آشنائی به خواندن و نوشتن مهیا سازند.

تکامل و تزیینات هنر قلمدان سازی بدان پایه از شکوه و نفاست راه یافت که نزد بیشتر مردم هنر دوست تنها برای نگاهداری قلم و آلات تحریر نبود، بلکه دوستداران و شیفته گان هنرهای زیبای صورتگری و تذهیب- مانند مردم اروپا که به تابلوها و آثار بزرگان هنر، عشق می ورزیدند- چنین قلمدان هایی را پدیدهٔ نفیس هنری پنداشته، آنها را گرامی می‌داشتند، و داشتن این گونه آثار را شأنی برای صاحب آن به شمار می‌آوردند. به همین دلیل زیباترین آثار هنری از منابع

هنر و ادب غرب و رویدادهای تاریخ و ادبیات ایران بر روی قلمدان ها ترسیم و پدیدار گشته که به ارائه چند نمونه از آن در آخر این گفتار می پردازیم.

براین عصر هنری چند هنرمند بزرگ و نام آور ایرانی که آثار آنان بی شک در ردیف آثار هنرمندان کلاسیک اروپا قرار دارد، حکومت می‌کنند که به ترتیب زمان عبارتند از محمد زمان که سجع او بر روی آثارش «یا صاحب الزمان» معروف است و از معاصرین شاه عباس دوم بود. علیقلی جبادار از هنرمندان دیگر این عصر بود که نام وی را باید در ردیف هنرمندان بزرگ صفوی شناخت.

درعصر کریم خان زند حسن خداداد و فرزندش محمد خداداد از هنرمندان قلمدان ساز بزرگ این عصر شمرده می شدند و مورد مهر و تشویق خاندان زند قرار داشتند. آثار این دو هنرمند بسیار کم و نایابند. سجع حسن خداداد، «حُسن کلک حسن خداداد» است و با نستعلیق خوش برآثارش باقی مانده. دیگر از هنرمندان این عصر علی اشرف بود، که در ساخت گل و بوته و دار و درخت چیره دست بود. سجع این هنرمند «زبعد محمدعلی اشرف است» می باشد.

آقا صادق و میرزا بابا از قلمدان سازان و صورتگران عصر شاهان و شاهزادگان زند بودند که تا عصر فتحعلی شاه زیستند. سجع صادق در هنر تجلید روغنی و قلمدان سازی «یا صادق الوعد است»، میرزا بابا از اوان جوانی در خاندان قاجار در استرآباد به نقاشی و صورت نگاری می پرداخت. و در عصر آقا محمدخان قاجار و فتحعلی شاه نقاش باشی دربار درتهران بود. از این دو هنرمند بزرگ آثار دلپذیر و زیبایی به صورت تصاویر و جلد و قلمدان و تابلوی نقاشی باقی مانده که در موزه ها و مجموعه های شخصی نگاهداری می شوند.

هنر قلمدان سازی در عصر قاجار

اصولاً هنر صورتگری در عصر قاجار به سبب تماس با ملل اروپایی سبک و اسلوبی مخصوص به خود داشت که هویت و مشخصات آن به کلی مجزا از آثار سایر ادوار در ایران می باشد. هنرقلمدان سازی و جلدهای روغنی به تشویق شاهان قاجار و حمایت رجال و شاهزادگان هنر دوست این زمان رونق و اعتباری تمام یافت. قلمدان سازان صورتگران و تذهیب کاران در شهرهای ایران مانند اصفهان، شیراز، تبریز، مشهد و تهران در سراها و بازارهای مخصوص گرد آمده، به ادامه این هنر در کارگاه های خود اشتغال داشتند و این هنر را به اوج شکوه و جلال رسانیدند. در اوان سلطنت فتحعلی شاه و دوران حکومت ناصری که روابط ایران با فرانسه، انگلستان و روسیه به علت رقابت های سیاسی این سه

کشور در ایران توسعه یافت و رفت و آمد مأمورین و هیئت های سیاسی، نظامی و تجاری به ایران شدت گرفت، و ارتباط هنری و فرهنگی ایران با کشورهای اروپائی وسیع تر شد و فرهنگ و تمدن غربی به ویژه هنر غرب درهنرهای ایرانی نفوذ یافت، شیوه و سبکی مخصوص به خود یافت.

صورتگران ایرانی، آثار هنری غرب را که فرنگی سازی می نامیدند، مانند دورنماسازی، پرتره سازی، صورت سازی جانوران که پیش از این زمان معمول نبود، به وجهی شایسته از هنر غرب اقتباس نموده و با هنرهای خود در آمیختند و بر روی قلمدان ها با سبکی استادانه منعکس ساختند.

این گونه تصاویر بر روی قلمدان ها آن چنان شیرین و جالب توجه بود که هنر دوستان اروپائی را شیفته و فریفتهٔ خود می ساخت. باید گفت در این زمان قلمدان های ایرانی بهترین ره آورد و ارمغان اروپائیان در بازگشت به کشورشان بود که امروزه این آثار گرانقدر زینت افزای موزه های بزرگ اروپا و امریکا شده‌اند.

از هنرمندان معروف عصر قاجاریه سمیرمی است که در دوران حکومت ظل‌السلطان در اصفهان می زیست و در صورت سازی و ترسیم مناظر و دورنما پایه قلمی توانا داشت. سمیرمی، قلمدان های اولیه خود را با رقم سمیری همراه با عدد ۳۰۳ ترقیم می کرد. و معلوم نیست مقصود وی از ذکر عدد ۳۰۳ چیست. این هنرمند سبکی جالب و مخصوص به خود داشت. اصولاً سبک قلمدان های وی بر پایه و اسلوب قلمدان های روسی است که درآن زمان صورتگران روسی در روسیه برای ایرانیان ساخته به ایران می‌فرستادند. مشهور است در اوایل قرن بیستم همانند کارهای این هنر را پس از مرگش که طالبین بسیار داشت در ژاپن می‌ساختند و در بازارهای شرق و غرب به بهای گزاف می فروختند که تمیز و تشخیص آنها از یکدیگر سهل نیست. سمیرمی برخلاف سایرین که با آبرنگ قلمدان ها را می ساختند، با رنگ و روغن آثار خود را نگارگری می کرد.

باید به این نکته توجه داشت که هنرمندان قلمدان ساز دیگری نیز در عصر قاجار به این حرفه اشتغال داشته اند، مانند: محمدزمان دوم که سجع او هم «یا صاحب الزمان» بود، محمد صادق امامی اصفهانی، محمد باقر، کاظم ابن نجفعلی، محمدحسن شیرازی، محمدمهدی حسینی امامی، محمد ابراهیم حسینی استاد سمیرمی و نقاشباشی ظل السلطان، محمود خان ملک‌الشعراء دربار ناصری، عبدالوهاب مُذهّب باشی، محمد حسن مُذهّب، محمدعلی تبریزی، عبدالرحیم اصفهانی، عباسعلی میناساز، علی قلمدان ساز در عصر فتحعلی شاه و علی

اصغر مُذهّب و نقاش در عصر میرزا علی اصغرخان اتابک از جمله نقاشان و قلمدان سازان معروف عصر قاجار بودند.

حیدرعلی، محمد اسماعیل، ابوالحسن غفاری و آقانجف یاسجع «یا شاه نجف» چهار هنرمند قلمدان ساز و صورت نگاری بودند که در اوایل سلطنت ناصرالدین شاه می‌زیستند و قلمدان های باقی مانده از این هنرمندان بی تا و کم نظیر است.

آرشیو تاریخ شفاهی بنیاد مطالعات ایران

مجموعهٔ توسعه و عمران ایران
۱۳۵۷-۱۳۲۰

(۲)

برنامهٔ انرژی اتمی ایران
تلاش ها و تنش ها

مصاحبه با

اکبر اعتماد

نخستین رئیس سازمان انرژی اتمی ایران

ویراستار: غلامرضا افخمی

از انتشارات بنیاد مطالعات ایران

ایران نامه

سال هفدهم، تابستان ۱۳۷۸

فهرست

پیشگفتار:		۴۰۱
مقاله ها:		
دربارهٔ تاریخ نقّاشی قاجار	شاهرخ مسکوب	۴۰۵
تصویر قدرت و قدرت تصویر	لیلا س. دیبا	۴۲۳
نگاهی به وضع موسیقی در دورهٔ قاجار	آمنه یوسف زاده	۴۵۳
عمران و نوسازی در دوران قاجار	رضا مقتدر	۴۶۹
ادوارد براون و مسئلهٔ اعتبار تاریخی	احمد کریمی حکّاک	۴۸۹
گذری و نظری:		
نگاهی دیگر به نقّاشی قاجار	بهمن دادخواه	۵۰۳
یادداشت هایی در بارهٔ مینیاتور	شاهرخ مسکوب	۵۰۹
بزرگداشت خیّام در یونسکو	هرموز کی	۵۲۱
چهارمین کنفرانس اروپائی مطالعات ایرانی	آلن ریشار	۵۲۶
گزیده:		
تزیین در مینیاتور ایرانی	یوسف اسحاق پور	۵۳۱
کمال الملک	محمدعلی فروغی	۵۳۶
میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفّاری	یحیی ذکاء	۵۵۲
هنر قلمدان سازی در ایران	محمدتقی احسانی	۵۶۱
نقد و بررسی کتاب:		
گشتی در گوشه های شعر کهن فارسی	کامران تلطّف	۵۶۹
کتاب های تازه دربارهٔ ایران و خاور میانه	سیّد ولی رضا نصر	۵۸۱

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای نهایی جلد نهم (پنجم و ششم)

منتشر شد:

FAUNA III - FISH IV

Published by
BIBLIOTHECA PERSICA PRESS
NEW YORK

Distributed by
EISENBRAUNS, INC.
PO Box 275 Winona Lake, IN 46590
Tel: (219) 269-2011 Fax: (219) 269-6788

www.iranica.com

نقد و بررسی کتاب

کامران تلطف*

نکته گویی و قطعه سرایی: گشتی در گوشه های شعر کهن فارسی

Borrowed Ware: Medieval Persian Epigrams
Introduction, Notes and Translation by Dick Davis
Washington DC, Mage Publishers, 1997

نکته در ادبیات شعری به قطعه کوتاهی که موضوعی اخلاقی را بطور مؤثر، موجز، و گزنده بیان می کند اطلاق می گردد. نکته مانند لطیفه اغلب داستان کوتاهی را بیان می کند که می تواند خنده آور و در عین حال تفکر برانگیز، و یا تنها شامل گفتگویی زیرکانه باشد. نکته و لطیفه روایتی از یک رویداد است که لزوماً رویداد بزرگی نیست اما همیشه با یک پیش درآمد و یک نتیجه گیری همراه است. گاهی این نتیجه گیری همراه با یک حسن تعلیل است. در هنر شاعری حسن تعلیل یعنی دلایلی که شاعر برای اثبات مسایل یا توضیح وصف‌های مطروحه در شعر خود ارائه می‌کند. این دلایل معمولا در عباراتی لطیف گنجانده می‌شوند بی‌آن که علت واقعی مسائل، پرسش‌ها، و وصف‌های مطرح شده را بیان کنند.[1] باتوجه به‌این ویژگی‌ها می‌توان گفت که نکته ولطیفه مانند هزل،

---

* نویسنده و مترجم در رشتهٔ ادبیات فارسی و فرهنگ ایران. کامران تلطّف در دانشگاه پرینستون تدریس می کند.

هجو، جناس، و طنز شاخه هایی از مطایبات (wit, witticism) محسوب می‌گردند و از نخستین گونه‌های ادبی فارسی‌اند و مانند آنها ریشه در صناعت ادبی و بازی با واژه ها دارند.[۲] از این گذشته، نکته‌گویی ولطیفه پردازی رامی توان، مانند سرودن دو بیتی، نوعی قطعه سرایی به حساب آورد. بررسی این مباحث می‌تواند به درک تحولات تاریخی زبان شعری کمک کند.

کتاب دیک دیویس دارای مطالب آموزنده بسیاری در این زمینه هاست.[۳] برای مثال، نوع نگرش کتاب به شعر فارسی براساس تعداد ابیات شعر، روش مناسب و جالبی است که دیویس دراین کتاب در پیش گرفته و شعر را براساس همان کمیت ابیات به شعر بلند مانند اشعار روایی و قصیده، شعر متوسط مانند غزل، شعر کوتاه مانند شعرهای لطیف و پرنکته که گویی به صورت یک قطعه نوشته شده‌اند، تقسیم بندی می کند. دیویس توجه خواننده را به نوع سوم و به گوشه‌هایی از شعر فارسی جلب می کند که پیش از این کمتر ترجمه یا بررسی شده اند. او امیدوار است که با انتخاب وترجمه نمونه‌هایی از نوع سوم همراه با مقدمه‌ای موجز برای هر شاعر، موفق گردد که گوشه هایی از زندگی درباری دوران کلاسیک شعر فارسی را باز بنماید، کاری که در انجام آن توفیق یافته است. از راه این قطعات یا شعرهای کوتاه، دیویس نشان می‌دهد که شاعران درباری آن زمان تا چه اندازه به شاعران دوران ما هم شباهت داشته اند و هم با آن ها متفاوت بوده اند.

دیویس عقیده دارد که شعر فارسی در محیط غیرمذهبی دربارهای خراسان و شرق ایران در سده چهارم (هجری) با مدیحه سرایی و ثناگویی آغاز گردید و سپس به تدریج به نوعی عرفان گرایی روی آورد. زبان شعر کوتاه قطعه سرایی در واقع در مقطعی به زبان دیگر انواع شعری تبدیل گردید. در نتیجه آن گونه سخن سرایی و بلاغتی که روزگاری رابطه بین شاهزادگان و رعایایشان را نشان می داد به زبانی که بار بلاغت شعر فارسی را با همه وسعتش به دوش می کشید تبدیل گردید.

شعرهای انتخابی دیویس نشان می دهد که شاعران آن زمان برای جلب توجه شاه و بزرگان دربار و درمواردی جلب مهر و علاقه معشوقه هایشان با رقبا و حرفای خویش در رقابتی دایمی بودند و در راه پیروزی از عیب گویی و سعایت ابا نداشتند. با این همه، طنز و لطیفه ها و خرده گیری های آنان پراحساس، ظریف، نغز، و همراه با اظهارنظرهای مکرر درباره بی‌ثباتی جهان بود. این ویژگی ها، به گفته دیویس، در اشعار کلاسیک انگلیسی، ژاپنی، و

ایتالیایی نیز به چشم می خورد. شعرای این جوامع قرون وسطایی (اگرچه با فاصله زمانی بسیار زیاد) نیز با واقعیت های مشترکی از قبیل قدرت شاه، نیرنگ‌های درباری، و رقابت در راه دست رسی به مقام ملک‌الشعرایی روبرو بودند.

دیویس سپس به نکته اولیه مقدمه اش باز می گردد. نکته ای که شاید احتیاج به توضیح و بررسی بیشتری داشته باشد. به اعتقاد او گرچه شعر فارسی در فضای غیر مذهبی درباری حکومت های محلی در سده چهارم آغاز گردید و اگرچه کارکرد این شعر عمدتاً محدود به ستایش امیران و مایه سرگرمی آنها بود اما بعدها زبان این شعر به سمت عرفان گرایی تغییر جهت داد. به عبارت دیگر، زبان ستایش های مبالغه آمیز که در عین حال برای اشعار عاشقانه (و نیز شهوانی) نیز به کار می رفت رفته رفته کار برد وسیعی برای بیان اشعار مذهبی پیدا کرد. دیویس دلیل این همسانی را در این می داند که شاعران عارف نیز زبان به تمجید پیشوایان خود، که از لحاظ قدرت و مرکزیت دست کمی از امیران نداشتند گشودند. شاعر همانگونه که پیش از این در شعر خود امیر را می ستود اکنون با استفاده از همان واژه ها و همان استعاره درباره خدا، دوست، و یا کسان دیگر سخنسرایی می کرد. این واژه ها همان ها بودند که پیش از این به گونه دل انگیزی حالات روحی مانند خشم و حسد و فراق و غم را بیان می‌کردند.[۴] این پرسش ها به هرحال به ذهن خطور می‌کنند که آیا پس از سده چهارم این زبان شعری در تمام کلیت خود و با تمامی ویژگی های خود ادامه یافت و یا تنها جنبه های مربوط به مدیحه سرایی و ستایشگری آن به دوران بعدی منتقل گردید؟ آیا از آن پس این شعر به تمامی به خدمت مباحث و مقولات دینی در آمد؟ آیا هنوز هم بودند شاعرانی که تحت تأثیر افکار غیردینی به فعالیت ادبی می پرداختند؟ نکته مهمی که دیویس مطرح می کند این است که شعر دوران پس از قرن چهارم آن جوهر نکته پردازانهٔ ابتدایی خود را حفظ کرد. البته می‌توان اضافه کرد که زبان شعری در مقاطعی می تواند بر اثر رواج واژه‌های مهجور و تسلط نوعی بلاغت تصنعی افت و افول یابد یا برعکس تحت تأثیر جنبش های ادبی جدید به اوجی تازه رسد. و این البته بی شباهت به آنچه در دوران ما درمورد ادبیات نوین فارسی رخ داده است نیست. دراین دوره نیز زبان روشنفکران مشروطه و سپس بطور مشخص سبک نیما در شعر، شیوهٔ هدایت در داستان نویسی، و زبان ادبی جمال زاده و دهخدا راهگشا شدند و بر نسل های بعدی تأثیری محسوس گذاشتند.

با این گونه نگرش به شعر و تحول زبان شعری، دیویس قطعه ها و دو بیتی هایی را از میان آثار ده ها شاعر مشهور و غیر مشهور انتخاب کرده و در این انتخاب و نیز در ترجمه آنها ذوق و سلیقه ای خاص از خود نشان داده است.[۵] زیبایی این اشعار آشکارا بیشتر وام دار ترکیب واژه ها و قالب و شکل آن‌هااست. به سخن دیگر، این گونه اشعار از لحاظ معنی و محتوا عمق چندانی ندارند ولی در چنان ساختی زیبا و آهنگین ارائه شده اند که به دل می چسبند و آسان به یاد می‌مانند. پرسش این است که چه گونه می توان مجازهای زیبا و آهنگین این اشعار را ازمفاهیم نهفته در آنها جدا کرد. و نیز چگونه می توان دانست که مفاهیم واقعی هستند و نه زائیده استعاره ها. شاید همانگونه که برخی معتقدند، مجازها در واقع خود گوهر زبانند. در ادبیات معاصر فارسی نیز گاه به نظر می رسد که استعاره جای دیدگاه و دیدگاه جای واقعیت را میگیرد گویی که واقعیت های زمان تنها در زبان نهفته است. حال اگر دیویس سعی می کند زبانی برای ترجمه بیابد که مجازها و تصویرهای شعر اصلی را باز بنماید باید گفت که او مشکل‌ترین کار و نیز گویاترین ترجمه را ارائه داده است. او توانسته است که شکل و قالب مناسب برای ترجمه و باز سرایی آنها به انگلیسی پیدا کند. به نظر می رسد که او در این کار موفق بوده و ترجمه هایش چنانچه که خواهد آمد روان، آسان و گویا و مانند شعرهای اصلی انتخابی او نغز و ظریف اند. باید این نکته را نیز افزود ـو از کتاب دیویس هم چنین برمی آیدـ که برای ترجمهٔ شعر کلاسیک لازم نیست که فرم مناسب در زبان مقصد (در اینجا انگلیسی) لزوماً همیشه به همان فرم کلاسیک و قافیه دار زبان مبدا (دراینجا فارسی) باشد. گاهی ممکن است شعر آزاد نیز بتواند زیبایی زبان شعری کهن را به خواننده انتقال دهد. همان طور که دیویس می‌گوید مهم این است که تصاویر و مفاهیم اساسی بی کم و کاست به زبان مقصد منتقل گردد و چه بهتر اگر قالب اصلی هم بتواند در ترجمه حفظ شود. در واقع، راز موفقیت برخی از مترجمین اشعار خیام و مولوی هم در بازسرایی مجازها بوده است. نمونه های زیر نشان می دهد که دیویس چگونه در بهره جویی از این شیوهٔ ترجمه موّفق بوده است.

وی از میان کارهای شهید بلخی، شاعر سدهٔ چهارم دربار سامانیان، شعر زیر را برگزیده است:

اگر غم را چو آتش دود بودی جهان تاریک بودی جاودانه

در این گیتی سراسر گر بگردی خردمندی نیابی شادمانه

دانش وخواسته است نرگس وگل که به یک جای نشکفندبه هم
هرکه رادانش استخواسته‌نیست وانکه راخواسته است‌دانش‌کم[۶]

If sorrow flared like fire its smoke would rise
Darkening forever all the earth and skies;
Wander the world, but you will never find
One man who's happy and who's also wise.

Great wealth is narcissus
And wisdom is a rose;
Where one will bud and flourish
The other never grows
The wise man's never wealthy,
How little Croesus knows!

در این ترجمه، دیویس بجای واژه های «آنکه را خواسته است» (یعنی شخص ثروتمند)، نام کریسوس (Croesus) را که نام شخص متمولی در لیدیا بود به کار برده است.[۷] این نام در ذهن خوانندهٔ غربی تصویر و معنایی را تداعی می‌کند که منظور نظر شاعر بوده است. از آن گذشته، ساختمان این شعر در انگلیسی به گونه ایست که حتی لازم نیست خوانندهٔ آن کریسوسی را بشناسد تا بتواند مفهوم مورد نظر شاعر را درک کند. دو دیگر اینکه مترجم/شاعر کتاب نه تنها تعداد بیت ها را اضافه کرده است بلکه روش قافیه‌بندی متفاوتی را هم برگزیده که هم به شعر فارسی شباهت دارد و هم با آن تفاوت؛ درست همانند رابطهٔ شاعران آن دوره با خوانندگان امروزی اشعار آنان.

نمونهٔ دیگری از قدرت باز آفرینی مترجم و شیوهٔ رسای او ترجمهٔ بیتی است از عماره مروزی شاعر دوره سامانی و غزنوی:

اندرغزل خویش نهان خواهم گشت تابرلب تو بوسه زنم چونش بخوانی[۸]

I'll hide within my poems as I write them
Hoping to kiss your lips as you recite them

و یا این قطعه از آغاجی بخارایی شاعر قرن چهارم دربار سامانیان:

اگر از دل حصار شاید کرد — جز دل من ترا حصار مباد
مهربانیت را شماری نیست — زندگانیت را شمار مباد[۹]

If one can make a fortress of the heart
May no heart be your fortress but my own-
And may your days there be as countless as
The countless condenses that you have shown.

و نیز این قطعه از دقیقی، شاعر خراسانی سده چهارم:

گویند صبر کن که ترا صبر بر دهد — آری دهد ولیک به عمر دگر دهد
من عمر خویش را به صبوری گذاشتم — عمر دگر بباید تا صبر بردهد[۱۰]

Wait! Patience is rewarded, so they say;
Well, yes-when Death has carted us away.
My life has been one patient long delay:
Rewards, it seems, must wait till Judgement Day.

در ترجمه هر سه شعر بالا دیویس قافیه و ردیف ابدایی خود را به کار برده است. در واقع این قافیه بندی مستقل به ترجمه انگلیسی شعر حلاوتی بخشیده است که اگر از شعر اصلی بهتر نباشد دست کمی هم از آن ندارد. در بیت مروزی به کمک واژه هایی مانند "نهان خواهم گشت" و به همراه مجازها، به خوبی زمینه را برای حسن تعلیل آماده می کند.[۱۱] اما ترکیب انتهایی شعر "چونش بخوانی" به زیبایی نیم بیت نخست نمی افزاید. به نظر می رسد که در ترجمهٔ دیویس این کاستی از میان رفته باشد. ردیف‌های recite them, write them تعادلی جدید آفریده و به حسن تعلیل شعر افزوده است.

اشعاری عاشقانه نیز از شاعران زن دوران کلاسیک، رابعه قزداری، مهستی،

جهان خاتون، عایشه سمرقندی، و شاعری که به نام "دختر سالار" شناخته شده، در کتاب آمده است. توضیح کوتاه مترجم دربارهٔ این شاعران نه تنها زمینه را برای درک بهتر اشعار آنان فراهم می کند بلکه کنجکاوی بیشتری را نیز در ذهن خواننده دامن می زند. دو بیتی عایشه سمرقندی، شاعر سدهٔ هفتم، نمونهٔ مناسبی از این گونه اشعار است که در برگردان دیویس نیز تصاویر همچنان مفهوم خود را دربر دارند:

دوشم همه شب ای به غمت جانم شاد　　بدگویانت که روزشان نیک مباد
از عهد بدت حکایتی می کردند　　وانگه چی؟دلم نیز گواهی می داد[۱۲]

My hated love, last night and all night too,
They, curse them, told me stories about you-
Their gossip was you break your promises;
And d' you know what?- my heart said, 'Yes, it' s true'.

ترجمه انگلیسی شعر گویای احساس سوزاننده شاعر است. دیویس با استفاده از جمع اضداد توانسته است لحظه های غم انگیز و در عین حال باشکوه عشق را به نمایش گذارد. عبارت"hated love" یادآور آن عشق آتشینی است که به ناچار به پایانی ناخواسته و تلخ می انجامد و به همراه خود "بدگویان" را هم به فرجامی ناخواسته می کشاند.

کوتاه سخن، کتاب درپیش درآمدش مطالب مهم و بحث انگیزی دربارهٔ شعر فارسی مطرح می کند، به تحلیل و روشنگری گوشه هایی از آن ها می پردازد و برگردان های دقیقی از اشعاری نه چندان شناخته شده (که خود حاکی از حسن انتخاب مترجم است) به دست می دهد.[۱۳] این حسن انتخاب و این ترجمه‌های ماهرانه البته با شاعر بودن دیویس ارتباط مستقیم دارد. خود او می‌گوید برای کسی که هم شعر می سراید و هم شعر شاعران دیگر را ترجمه می کند مشکل است که آن شاعران را در پس واژه هایشان نبیند.[۱۴] همین ارتباط شاعرانه به کار او کیفیتی یگانه بخشیده است.[۱۵] دیویس راهی را برای ترجمه برگزیده که نتیجه آن اشعاری تازه، آشنا، و دلنشین است.

پانوشت ها:

۱. نگاه کنید به کتاب دیویس؛ *فرهنگ دهخدا*، جلد ۱۷؛ وسیماداد، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران، مروارید، ۱۳۷۱. بیت های زیر از حافظ و سنایی از نمونه های زیبای حسن تعلیل اند:

از آن به دیر مغانم عزیز می دارند که آتشی‌که نمیرد همیشه دردل ماست

گرسنایی زیار نا هموار گله ای کرد از او شگفت مدار
آب رابین‌که چون همی نالد هر دم از همنشین نا هموار

۲. برای اطلاع بیشتر درباره این مباحث ادب فارسی نگاه کنید به: سیروس شمیسا، *انواع ادبی*، تهران: باغ آدینه، ۱۳۷۰؛ کمال الدین حسین واعظ کاشفی سبزواری، *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*، تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۹؛ جواد مجابی، "طنز، زوبینی برقلب ابتذال" در نشریه *فرهنگ توسعه*، سال ۶، شماره های ۳۰-۲۹، مهر- آبان ۱۳۷۶، صص ۶۳-۵۶؛ و قهرمان شیری، "راز طنز آوری" در نشریه *ادبیات معاصر*، سال دوم، شماره ۱۸-۱۷، مهر و آبان ۱۳۷۶، صص ۴۸-۴۰.

۳. مطالب کتاب به صورتی بسیار ساده، روشن و کوتاه بیان شده اند. دیویس در مقدمه یکی دیگر از کتاب هایش می گوید که برای وی ایجاز و روشنی بیان از اهمیت بسیاری برخوردار است. نگاه کنید به:

Dick Davis, *Epic and Sedition: The Case of Ferdowsi' s Shahnameh,* Fayetteville, University of Arkansas Press, 1992, Introduction.

۴. نگاه کنید به: Dick Davis, *Borrowed Ware: Medieval Persian Epigarms*, pp.11-31

۵. از ده ها شاعری که شعرهایشان در این کتاب آمده است برخی مانند سنایی، سعدی، حافظ، مولوی، ابوسعید ابوالخیر، ناصر خسرو، عنصری، قطران تبریزی، رودکی، دقیقی، کسایی، رابعه قزداری، مهستی، مسعود سعد، شهرت بیشتری دارند و برخی دیگر مانند آغاجی بخارایی، منجیک ترمذی، خسروانی، محمد عبده، کاتب، عماره مروزی، ازرقی، اشهری، بلنوج رونی، سیدحسن غزنوی، مختاری، عطایی رازی، خاتون، عایشه سمرقندی و رشیدی نامشان کمتر به گوش خورده است.

۶. دیویس، صص ۳۷-۳۶.

۷. کریسوس (متوفی: ۵۴۶ ق ـم) آخرین پادشاه لیدیا بود که به خاطر ثروت افسانه‌ایش شهرت داشت. او بخش هایی از یونان و آسیای صغیر را به تصرف خود درآورد اما از کورش شکست خورد و دولت وی تابع حکومت هخامنشیان باقی ماند. به گفتهٔ هرودت سولون شاعر و قانونگزار یونانی برای کریسوس در طی یک سخنرانی گوشـــزد کرده بود که پایه و اساس خوشبختی بخت خوب و نه ثروت زیاد است. البته بنا بر روایاتی کریسوس همان قارون، پســر عموی ثروتمند ولی بی دانش موسی بود. دراین صورت می شـــد از نام Korah نیز بـــا رعایت وزن و آهنگ دیگری نیـــز استفاده کرد. قارون در فرهنگ و ادب ایران بسی شهرت

دارد و شاعران مختلفی به او اشاره کرده اند. از سعدی است که: وگردست داری چو قارون به گنج/ بیاموز پرورده را دسترنج.

۸. دیویس، ص ۵۴.

۹. *همان*، ۳۴.

۱۰. *همان*، ۴۲.

۱۱. حسن تعلیـــل از مجازهایی است که در بیشتر اشعار این کتاب به کار رفته است.

۱۲. دیویس، ص ۱۳۹.

۱۳. درصفحه روبروی هر شعر ترجمه شده به انگلیسی اصل فارسی آن هم با خط نستعلیق زیبای خوش نویس هنرمند حسین تابناک آمده که خود حاکی از کار ارزندهٔ ناشر کتاب است.

۱۴. ن. ک. به: Dick Davis, *Epic and Sedition*. xxxiii.

۱۵. دیویس البته در ترجمه ادبیات معاصر فارسی هم مهارت خود را نشان داده است. نگاه کنید به ترجمهٔ خوب او از کتاب *دایی جان ناپلئون*:

Iraj Pizishkzad, *Dai-i Jan Napuliun. English: My Uncle Napoleon*, A novel translated from the Persian by Dick Davis Washington, D.C., Mage Publishers, 1996.

ولی رضا نصر*

کتاب های تازه در بارهٔ ایران و خاورمیانه

Paul W. T. Kingston
Britain and the Politics of Modenization in the Middle East: 1945-1958
New York, Cambridge University Press, 1996

دراین‌کتاب فعالیت‌های «دفتر توسعهٔ» «ادارهٔ خاور میانه انگلیس» درسال های ۵۸-۱۹۴۵ مورد بررسی قرار گرفته است. به گفتهٔ نویسندهٔ کتاب پس از اتمام جنگ جهانی دوم دولت انگلیس به فکر کمک به توسعهٔ اقتصادی در خاورمیانه افتاد. ترس از نفوذ کمونیزم در منطقه، حفظ منافع اقتصادی و سیاسی امپراطوری انگلیس، و به خصوص کمک به حکومت های بنی هاشم عراق و اردن که در کنترل لندن قرار داشتند دولت انگلیس را به این نتیجه رساند که رشد اقتصادی برای ثبات سیاسی منطقه ضروری است. به دنبال این نتیجه گیری «ادارهٔ خاور میانه انگلیس» در زمینهٔ کمک های مالی و برنامه ریزی برای دولت‌های خاور میانه اقداماتی را آغاز کرد. برنامهٔ عمرانی دولت انگلیس قبل از اجرای اصل چهار امریکا و ورود بانک جهانی به صحنه شروع شد و از این رو از نظر تاریخ نگاری توسعه و هم چنین درک زیربنای اقتصادی منطقه در خور توجه است.

---

* استاد علوم سیاسی در دانشگاه سن دیگو.

در این کتاب، فصلی به مطالعه سیاست دفتر خاورمیانه در قبال توسعهٔ اقتصادی در ایران اختصاص داده شده است. با بررسی منابع اولیه و اسناد دفتر خاورمیانه، نویسندهٔ کتاب تاریخ نسبتاً جامعی از نقش انگلیس در توسعه در ایران در دهه پس از جنگ جهانی دوم به دست می دهد. این فصل دارای اطلاعات ارزنده‌ای درباره چگونگی پدیداری و عرضهٔ برنامه هفت ساله عمرانی (اولین برنامه از این نوع پس از جنگ جهانی) است. نویسنده مناظرات میان مشاوران انگلیسی و امریکائی، سازمان برنامه و دولت های قوام، مصدق و رزم‌آراء را مورد بررسی قرار می دهد. بدون تردید این کتاب برای علاقمندان به تاریخ اقتصاد نوین ایران جالب توجه است.

* * *

Mary Ann Heiss
Empire and Nationhood: The United States, Great Britain, and Iranian Oil, 1950-1954
New York, Columbia University Press, 1997

درچند سال اخیر تحقیقات جدیدی در باره ملی شدن نفت و نتایج سیاسی آن انجام شده است. از آن جمله می توان از کتاب مصطفی علم، ***نفت و اصول*** (*Oil and Principle*) نام برد. کتاب حاضر مسئلهٔ ملی شدن نفت را از موضع دیگری بررسی می کند. نویسنده به بازنویسی وقایع مربوط به ملی شدن و یا وقایع ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نمی پردازد. هدفش بررسی وقایع ۳۳-۱۳۳۱ از نقطه نظر برخورد استعمار با ملی گرائی است و به خصوص چگونگی نقش دولت امریکا در این برخورد. به اعتقاد نویسنده، امریکا با آن که خود سابقهٔ استعماری بسان کشورهای اروپائی نداشت در وقایع ایران بالمآل، و به ناچار، جانب یک کشور استعماری را گرفت. نویسنده پیامد این تصمیم امریکا را در مسیر سیاست های بعدی این کشور مهم می شمرد. به اعتقاد او تنش‌های میان ایران و انگلیس و همسویی موضع انگلیس با سیاست امریکا در جنگ سرد باعث گردید تا امریکا به تدریج هم بر علیه دولت مصدق موضع‌گیری کند و هم جای دولت انگلیس را در مناقشه با ایران بگیرد. در ترسیم آنچه اتفاق افتاد نویسنده تاریخی خواندنی مبتنی برمنابع جدید دربارهٔ تصمیم‌گیری امریکا، سقوط دولت مصدق، و بازسازی نظام سیاسی داخلی ایران و نظام نفتی کشور به دست می دهد.

* * *

Assef Bayat
Street Politics: Poor People's Movements in Iran
New York, Columbia University Press, 1997

"سیاست خیابانی" کتاب بسیار جالبی دربارهٔ ساختار سیاست در ایران، جامعه‌شناسی مناطق شهری، و سیاست های اجتماعی و اقتصادی جمهوری اسلامی است. نویسنده که خود از جمله مهاجرین به تهران و شاهد زندگی آلونک نشینان آن بوده بر این نظر است که زندگی اجتماعی- اقتصادی و بینش سیاسی جمعیت خرده پای تهران و دیگر شهرهای ایران به اندازهٔ کافی مورد بررسی قرار نگرفته است. با تکیه به تجربه های شخصی خود و با استفاده از تحقیقات مشابه در بارهٔ دیگر کشورهای جهان سوم، آصف بیات چهرهٔ جامعی از زندگی اقتصادی و سیاسی جوامع آلونک نشین جنوب تهران به دست می دهد.

جالب‌ترین بخش مطالعه وی نگاه جدیدی است به رفتار ساکنان این نواحی به ویژه درمواقع ناآرامی و تظاهرات که بر روابط آنان با نهادهای حکومتی تأثیری قابل ملاحظه می گذارد. به اعتقاد نویسنده، تشکلات اجتماعی آلونک نشینان، چگونگی شرکت خرده پایان مهاجر در اقتصاد کشور (به خصوص از راه دست فروشی و فعالیت های به ظاهر جنبی) و چگونگی استفاده از منابعی مانند زمین، آب و برق خود معرّف نوعی جبهه گیری سیاسی است. بیات مهاجران و آلونک‌نشینان را یک طبقهٔ خاص سیاسی، مجزا از فقراء ساکن دهات و شهرهای دیگر و یا جوامع خرده‌پای قدیمی، می داند و آنان را عامل مهمی در روند تحرک و جنب و جوش و گسترش عرصهٔ فعالیت سیاسی مردم در کشور می‌شمارد. افزون براین، نویسندهٔ کتاب معتقد است که افراد این طبقه بدون شک صرفاً عامل احزاب و نهضت های بزرگ تر نیستند، بلکه اهداف و خواست‌های شخصی خود را به صور گوناگون در قالب ساختارهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی ایران دنبال می کنند.

داده های کتاب بیشتر مبتنی برمنابع اولیه است و بدون شک نویسنده در گردآوری آنها همّت بسیار به کار برده و اثری سودمند و شاید کم نظیر در بارهٔ نقش و رفتار سیاسی این طبقه از جامعهٔ ایران به خواننده عرضه کرده است.

آرشیو تاریخ شفاهی بنیاد مطالعات ایران

مجموعهٔ توسعه و عمران ایران
۱۳۵۷-۱۳۲۰
(۵)

صنعت گاز ایران
از آغاز تا آستانهٔ انقلاب

مصاحبه با
محسن شیرازی
پیشگفتار: فرخ نجم آبادی

ویراستار: غلامرضا افخمی

از انتشارات بنیاد مطالعات ایران
۱۳۷۸

THE ORAL HISTORY COLLECTION OF THE FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

Edited by Gholam Reza Afkhami
and Seyyed Vali Reza Nasr

With a Foreword by
Elizabeth B. Mason

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

Contents

Iran Nameh

Vol. XVII, No. 3
Summer 1999

Special Issue on Qajar Art

Persian:
Articles
Book Reviews

English:

On the History of Qajar Painting
Shahrokh Meskoob

Images of Power and the Power of Images
Laila S. Diba

A Short Survey of Qajar Music
Ameneh Youssefzadeh

Architectural Renovation in the Qajar Period
Reza Moghtader

E. G. Brown and the Issue of Historical Relevance
Ahmad Karimi-Hakkak

Images of Power and the Power of Images

Layla S. Diba

The central theme of this article is that throughout the constant picturing of himself, his court, and his accoutrements, Fath 'Ali Shah Qajar sought to establish his power as leader of the Shi'ite community, mediator between social orders and heir to the ancient traditions. Life-size painting of this period was the visual expression of a self-consciously historicizing ruler and culture. These images provided Persians with an idealized view of their past, parallel to the better-known epic and oral tradition. Thus, Fath 'ali shah constantly utilized as a vehicle for the formulation of a Persian self-image-albeit centered on his person-well before the better-known manifestations of the Nasiri period.

According to the author, therefore, Fath 'Ali shah must be recognized as the precursor of the later Persian search for identity. Until primary texts of the period are more accessible, early Qajar imagery- through the intermediary of the imperial and tribal dynastic imagery invented for its greatest patron- provides us with an idealized visual history of how the period pictured itself.

In the final analysis, early Qajar representations present an artificial image of splendor, which did not reflect historical reality. Early Qajar pianting and imagery actually constituted a visual divorce from reality. The indifference of Fath 'Ali Shah's successor, Muhammad Shah, to the monuments of his grandfather, the destruction of Fath 'Ali shah, palaces in the Tehran citadel by Nasir al-Din Shah in the name of progress, and pure neglect all but obliterated this chapter of the Persian figural tradition.

In seeking to understand the function and impact of royal imagery in the early Qajar period, it is imperative to recall that the emotional and psychological power of these images was based on a great visual heritage. Fath 'Ali Shah's bas reliefs an images elicited the same reverence accorded to religious images and drew on a tradition of submission to stylized and idealized images of ancient Iranian rulers and their successors. At the same time the vivid palette, rich materials, and decorative patterning of these images was intended to evoke an aesthetic admiration usually reserved for Persian manuscript painting and conjure up images of immense power, boundless wealth, and potency.

A Short History of Qajar Music

Amene Youssefzadeh

The Qajar period is, by all accounts, an improtant era in the development of Iranian music. It was in this period that, following nearly two centuries of neglect, music, like many other art forms, emerged prominently within the space of the Qajar court. However, little has been written on the subject. Qajar rulers, pursuing the tradition left by their predecessors, made music an integral part of their life style. Musicians and composers, both male and female, were allowed to perform for the king and his guests. Today, what is recognized as classical Iranian national music has changed little since the Qajar era.

Beginning with Nasir al Din-Shah's reign, passion play [*ta'zieh*] which had customarily been accompanied by music and poetry, played an important part in preserving and transferring the Iranian traditional music. Towards the end of the Qajar period, emerged a lighter version of Iranian music called *tasnif* and rapidly gained popular appeal. Poets and composers, such as Ali Akbar Sheida and Aref Qazvini composed pieces of this genre with romantic or patriotic themes that have remained an essential part of Iranian musical heritage.

At the end of the Qajar period, music was popularized and gradually became an important facet of the Iranian culture and used by the ruling elite and various political movements as a potent instrument for the advancement of political and social causes.

Architcetural renovation in the Qajar Period

Reza Moghtader

With the fall of the Safavids at the hand of the invading Afghans, Persian art lost most of its vitality and splendor. Aqa Mohmmad Khan Qajar was the first Iranian ruler after Nadir Shah, who initiated a program for the renovation and reconstruction of a number of historic

monuments including *Takht-e Shiraz* and S*akhteman-e Karim Khan* in Isfahan. The selection of Tehran as the capital city highlighted its infrastructural shortcomings and chaotic architectural design. However, Fath 'Ali Shah embarked upon a vast construction program for the city. Within the royal citadel at the heart of Tehran, he ordered the construction of a number of residential and official buildings. Deeply interested in country life, he also built royal palaces outside main urban areas. A number of well designed bazaars, schools, public bathhouses and mosques were also constructed by members of nobility and Qajar princes in a number of Iranian cities. Among these, the most prominent religious structure is Tehran's *Masjed-e Shah* [King's Mosque]. However, with Iran's second and decisive defeat by Russian forces and the loss of north-western territories, Fath 'Ali shah also lost his zeal for architectural upgrading of Iranian cities.

With Nasir al-Din Shah's ascent to the throne and the appointment of Mirza Taqi Khan Amir Kabir as the prime minster, the second phase of innovation and reconstruction in Tehran, whose population had increased considerably, got underway. The establishment of *Dar al-Fonun*, and expanded contact with European countries, the process was further accelerated. New streets and large squares, royal palaces, hospitals, horse-driven railroad wagons which presented a melange of western and traditional Iranian features transformed Tehran's architectural scene.

E. G. Browne and the Issue of Historical Relevance in Scholarship

Ahmad Karimi-Hakkak

This essay reviews Edward Granville Browne's four-volume opus, *A History of Persia*, a groundbreaking and monumental contribution to our understanding of the historical evolution of Persian literature. Browne's work, conceived over a century ago and published over three decades (1890s-1920s), remains a prime source of historical scholarship in Persian literature, and has recently been re-issued by Iranbooks of Bethesda, Maryland. J. T. P. DeBruijn has written an insightful introductory essay to the new edition in which he discusses a few questions surrounding Browne's work, and ponders the issue of the

lifespan of scholarly works as sources of knowledge. What, DeBruijn asks, are the "exceptional qualities" of a scholarly work in the field of humanities that seem at times to "compensate for the unavoidable loss of actuality and save it from ever becoming completely outdated."

This essay begins with an expose of DeBruijn's introduction before moving on to an examination of certain fundamental issues in Browne's work. It then concentrates on the social and intellectual context of Browne's enterprise. It investigates Browne's assertion that he has based his work on two notable historical works of the period: John Richard Green's *A Short History of the English People* and Jean Jules Jusserand's *A Literary History of the English People*. In spite of Browne's explicit expressions of indebtedness to these two immensely influential works of historical scholarship in late nineteenth century, none of the scholars who have examined *A Literary History of Persia* throughout the twentieth century has pursued this line of inquiry. On the basis of a close examination of Browne's methodology in relation to those of his models, the essay demonstrates that Browne makes effective -and very discerning- use of the latest methodologies developed by nineteenth-century continental and British schools of historiography and available to literary-historical scholarship at the turn of the century. This, the essay concludes, is the principal reason why Browne's history still maintains its significance as a primary source for understanding the movement of Persian literature through many vicissitudes over the last millennium.

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

Edited by
Ehsan Yarshater

Center for Iranian Studies
Columbia University

Fascicle 4:
FĀRS II-Fauna III
Fascicle 5:
FAUNA III-FESTIVALS VIII
Fascicle 6:
FESTIVALS VIII-FISH IV

Volume IX Completed
bound volume available for purchase

Published by
BIBLIOTHECA PERSICA PRESS
NEW YORK

Distributed by
EISENBRAUNS, INC.
PO Box 275 Winona Lake, IN 46590
Tel: (219) 269-2011 Fax: (219) 269-6788

please visit *Iranica* website at:
www.iranica.com

ایران نامه

سال هفدهم، تابستان ۱۳۷۸

فهرست

پیشگفتار:		۴۰۱
مقاله ها:		
دربارهٔ تاریخ نقّاشی قاجار	شاهرخ مسکوب	۴۰۵
تصویر قدرت و قدرت تصویر	لیلا س. دیبا	۴۲۳
نگاهی به وضع موسیقی در دورهٔ قاجار	آمنه یوسف زاده	۴۵۳
عمران و نوسازی در دوران قاجار	رضا مقتدر	۴۶۹
ادوارد براون و مسئلهٔ اعتبار تاریخی	احمد کریمی حکّاک	۴۸۹
گذری و نظری:		
نگاهی دیگر به نقّاشی قاجار	بهمن دادخواه	۵۰۳
یادداشت هایی در بارهٔ مینیاتور	شاهرخ مسکوب	۵۰۹
بزرگداشت خیّام در یونسکو	هرموز کی	۵۲۱
چهارمین کنفرانس اروپائی مطالعات ایرانی	آلن ریشار	۵۲۶
گزیده:		
تزیین در مینیاتور ایرانی	یوسف اسحاق پور	۵۳۱
کمال الملک	محمدعلی فروغی	۵۳۶
میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفّاری	یحیی ذکاء	۵۵۲
هنر قلمدان سازی در ایران	محمدتقی احسانی	۵۶۱
نقد و بررسی کتاب:		
گشتی در گوشه های شعر کهن فارسی	کامران تلطف	۵۶۹
کتاب های تازه دربارهٔ ایران و خاور میانه	سید ولی رضا نصر	۵۸۱

خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

گنجینهٔ تاریخ و تمدّن ایران

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

دانشنامهٔ ایرانیکا

دفترهای نهایی جلد نهم (پنجم و ششم)

منتشر شد:

FAUNA III - FISH IV

Published by
BIBLIOTHECA PERSICA PRESS
NEW YORK

Distributed by
EISENBRAUNS, INC.
PO Box 275 Winona Lake, IN 46590
Tel: (219) 269-2011 Fax: (219) 269-6788

www.iranica.com

آمنه یوسف زاده*

نگاهی به وضع موسیقی در دوره قاجار

شرح سرگذشتِ موسیقی ایرانی در دورهٔ قاجار به یقین در یک مقاله نمی گنجد. این دوره را باید چرخشگاهی در تاریخ موسیقی ایران شمرد. زیرا در این دوره است که موسیقی مانند هنرهای دیگر پس از دو قرن رونهان کردن دوباره جلوه می کند و در دربار شاهان قاجار مانند فتحعلی شاه و به ویژه در دربار ناصرالدین شاه جایگاهی برای خود می یابد.

امّا چون هنوز جامعهٔ ایرانی دراین دوره ارج و اعتباری برای موسیقی نمی‌شناسد، کمتر کتاب و رساله ای در این زمینه نوشته می شود. تنها کتابی که از این دوره در باب موسیقی سراغ داریم، کتاب ***بحورالالحان***[1] (در علم موسیقی و نسبت آن با عروض) نوشتهٔ فرصت الدوله شیرازی (۱۲۷۱-۱۳۳۹هـ ق/۱۸۴۲-۱۹۲۵م) است. در این کتاب، نویسنده چندان از وضع موسیقی و موسیقی دانانِ روزگار خود سخن نگفته است بلکه با بهره جویی از کتاب های پیشینیان به شرح رابطهٔ شعر و موسیقی از نظر وزن پرداخته و به طور خلاصه اسامی دستگاه ها و گوشه های آواز ایرانی را معرفی کرده است. سپس با گزینش اشعاری از حدود ۴۰ شاعر از شاعرانِ گذشته به ویژه سعدی و حافظ و جامی و خیام گفته است که هرکدام را در چه دستگاه و با چه آوازی باید خواند.

---

* موسیقی شناس و متخصص رامشگران شمال خراسان.

درنتیجه، برای پی بردن به وضع موسیقی و موسیقی دانانِ دورهٔ قاجار منابعی که موضوع شان تنها موسیقی باشد و بس، در دست نداریم و برای چنین کاری ناگزیریم از منابع تاریخی دیگر استفاده کنیم به ویژه از سفرنامه های اروپاییان و از خاطرات و یادداشت هایی که مؤلفان آن دوره درباره دیده ها و نظریات خود نوشته اند. در میان این گونه نوشته ها بی گمان خاطراتی که نزدیکان دربار نوشته اند از همه مهم تر است. زیرا آنان به اندرون نیز راه داشته اند و از نزدیک شاهدِ چگونگی زندگی شاه و درباریان بوده اند. یکی از آنها *تاریخ عضدی*[۲] تألیف شاهزاده عضدالدوله، چهل و نهمین پسر فتحعلی شاه است که دورهٔ سه پادشاهِ نخستین قاجار یعنی آغا محمد خان و فتحعلی شاه و محمد شاه را در بر می‌گیرد و درآن آگاهی هایی در بارهٔ وضع موسیقی در دربار و اندرونی آن شاهان می توان یافت. دیگری *خاطرات دوستعلی معیرالممالک*[۳] است که پسر عصمت‌الدوله، دختر ناصرالدین شاه بود و از نزدیک به اوضاع و احوال دربار آشنایی داشت. گذشته از این متن های تاریخی، درکتاب های تاریخ موسیقی نیز که در قرن حاضر نوشته شده اند برخی اطلاعات سودمند دربارهٔ موسیقی دوران قاجار آمده است.[۴]

هنگامی که ضبط موسیقی ایرانی به صورت صفحهٔ گرامافون در سال ۱۹۰۶ میلادی آغاز شد، برخی از استادان موسیقی دورهٔ ناصرالدین شاه هنوز در قید حیات بودند مانند میرزا عبدالله و آقا حسینقلی (نوازندگان تار) و نایب اسدالله اصفهانی (نوازنده نی) و باقرخان (کمانچه کش) و میرزا علی اکبر شاهی و حسن خان (نوازندگان سنتور).[۵] برخی از این ضبط ها را در سال ۱۳۷۳ خورشیدی در تهران به صورت نوار درآورده اند و منتشر کرده اند.[۶] شنیدن این نوارها می تواند برای کارشناسان موسیقی در فهم موسیقی دورهٔ قاجار سودمند باشد.

نکته آخر اینکه نوشتهٔ حاضر، چنان که از عنوان آن نیز پیداست، نگاهی است به وضع موسیقی در دوره و در دربارقاجار، ما درآن تنها به طرح برخی جنبه‌های این موسیقی و ترسیم خطوط کلی آن اکتفا کرده ایم.

موسیقی و دربار

در دربارهای‌پادشاهانِ‌ایرانی، از پیش ازاسلام تا اوایل قرن بیستم، موسیقی همواره جایگاهی‌ارجمند داشته است. شاهان‌و شاهزادگان ایرانی همیشه بهترین نوازندگان و رامشگران‌را به خدمت می‌گرفتند‌و آنان را تحت حمایت‌خویش قرار می دادند.[۷]

نظامی عروضی (قرن ۱۲ میلادی) نویسندهٔ ***چهار مقاله*** از چهار صنف اجتماعی یاد می کند که پادشاهان حضور آنان را در دربار خود ضروری می دانستند و از خدمات آنان بهره مند می شدند و به کار آنان بسیار ارج می‌نهادند: نخست دبیران بودند، دوّم شاعران و خُیناگران، سوّم منجّمان و چهارم طبیبان.[۸] شهرستانی هنگام سخن گفتن از باورهای مزدکیان از چهار شخص برجسته یاد می کند که خدمتگزار شاهنشاه بودند: موبد موبدان، هیربَد هیربَدان، اسپهبد و رامشگر.[۹]

جایگاه رامشگران در دربار قاجار

پادشاهان قاجار نیز در ادامهٔ راه و رسم پیشینیان خود موسیقی را به صورت عنصری از زندگانی دربار درآورده بودند و این هنر در دربار آنان ارج و اعتبار خاصی داشت. موسیقی نه تنها در جشن ها و میهمانی های رسمی نواخته می‌شد بلکه در زندگانی روزمرّهٔ آنان نیز همواره حضور داشت، چنان که حتی هنگام خوابیدن و غذاخوردن و سوارکاری نیز از شنیدن آن نمی آسودند. برای مثال آغامحمدخان را عادت این بوده که هنگام خوابیدن نقّالی از برای او ***شاهنامه*** بخواند.[۱۰] او خود هرگاه سرخوش و سرحال بود دوتار می نواخت.[۱۱]

ناصرالدین‌شاه که خوابگاهش دارای چهار در بود و یکی از آنها به اطاق رامشگران باز می شد، عادت داشت هنگام خوابیدن به نوای ساز گوش کند. «عملهٔ طرب خاصه» مانند سرورالملک (نوازندهٔ سنتور) و آقا غلامحسین (نوازندهٔ تار) و اسماعیل خان (کمانچه کش) هرکدام به نوبت برای شاه می نواختند تا اینکه او به خواب می رفت و زمانی از نواختن باز می ایستادند که دیگر نشانی از بیداری در او نمی دیدند.[۱۲] سرورالملک درلحظه هایی که خواب اندک اندک بر شاه چیره می شد، دستمالی به روی سنتور پهن می کرد تا نوای ساز ملایم تر به گوش شاه برسد.[۱۳]

اعتمادالسلطنه، وزیر انطباعات دربار ناصری، در خاطرات خود دربارهٔ پانزده سالِ آخر عمر ناصرالدین شاه[۱۴] می نویسد که «عملهٔ طرب» بیشتر اوقات در هنگام صرف غذا حضور داشتند و برای شاه می نواختند، به ویژه هنگام، پختن آش سالانه[۱۵] که گویا آیینی در دربار ناصرالدین شاه بود، همیشه چند تن از خواص نوازندگان حاضر بودند و در کنار وزیران و رجال دربار بر سر سفره می نشستند.[۱۶]

رامشگران زن در اندرون دربار

جدا از موسیقی «عملهٔ طرب» و نوازندگان مرد، موسیقی دیگری نیز در مجالس بزم شاه به دست زنان نواخته می شد. نقش زنان در دربار شاه یکی این بود که مجالس روضه خوانی ترتیب دهند و دیگر برگزاری برخی مجالس بزم بود که شاه مسئولیتش را برعهدهٔ آنان گذاشته بود. برای مثال، گلبخت خانم ترکمانی[۱۷] و کوچک خانم تبریزی[۱۸] که هردو از زنان حرم حضرت خاقان (فتحعلی شاه) بودند، هریک مسئولیت دسته ای از زنان نوازنده و رامشگر را به عهده داشتند. در تاریخ عضدی از دو دسته زن یاد شده است که عدهٔ هرکدام به پنجاه نفر می رسید و مجهز به «تمام اسباب طرب از تار و سه تار و کمانچه وسنتورزن و چینی زن (castagnettes) وضرب گیر و خواننده و رقّاص»[۱۹] بودند. هریک از این دسته ها سردسته ای داشت که او را استاد می‌نامیدند. یکی از آنان استاد مینا بود و دیگری استاد زهره که هردو به گفته عضدی «در علم موسیقی بی نظیر بودند.»[۲۰] آنان گرچه درحرم زندگی می کردند امّا در زمرهٔ زنان شاه نبودند و شاه «مقرّری و مواجب و همهٔ اسباب تجمّل به جهت آنان مقرّر» کرده بود. دستهٔ استاد مینا را به دست گلبخت خانم سپرده بودند و دستهٔ استاد زهره را به دست کوچک خانم. این دو دسته همیشه با هم رقابت می کردند و همچشمی آنان زبانزد درباریان بود، چنان که وقتی در دربار میان دونفر دشمنی بر می خاست، می‌گفتند: «مثل دستهٔ استاد مینا و استاد زهره منازعه می‌نمایند.»[۲۱]

در نقاشی های بازمانده از دورهٔ فتحعلی شاه و محمد شاه برخی از این زنان را تصویر کرده اند. در کاتالوگ امری (collection Amery)[۲۲] از ۶۳ تصویر یازده تصویر از آنِ رقاصان و نوازندگان و آکروبات های درباری است. توصیف های عضدی از لباس و آرایش این زنان در این تصویرها به خوبی نمایان است. به گفتهٔ او: «رقّاصان . . . کمرها و عرقچین هایی تمام جواهر با گلوبندهای خوب و گوشواره های ممتاز»[۲۳] داشتند و اینها همه در تصویرهای کاتالوگ نام برده به چشم می خورد.

برخی از این زنانِ هنرمند به عقد شاه در می آمدند و پس از چندی مادر شاهزاده ای می شدند. بعضی از آنان هم که مزدوج بودند شاه طلاقشان را می‌گرفت و به عقد یکی از امرای دربار خود در می آورد.[۲۴] ناصرالدین شاه نیز نوازندگانی را که مطبوع طبع او بودند به عقد خود در می آورد.[۲۵]

آموزش زنان رامشگر

آموزش زنان را نوازندگان مردِ نامدارِ عصر به عهده داشتند. برای مثال استاد مینا شاگرد سهراب ارمنی اصفهانی و استاد زهره شاگرد رستم یهودی شیرازی بود. به گفتهٔ عضدی هر صبح آقا محمد رضا و رجبعلی خان و چالانچی خان، از دیگر مغنّیان مشهور آن زمان به دربار می آمدند تا به استاد مینا و استاد زهره تعلیم موسیقی بدهند. لباس زنان «طوری بود که به جز صورت هیـــچ چیز آنان پیدا و نمایان نبود». خواجه‌ها نیز در کلاس‌های آنان حضور داشتند.[۲۶] این دو استاد زن سپس آموخته های خود را به دسته های خویش تعلیم می دادند. هم‌چنین می گویند که ناصرالدین شاه از مادر دامادش، ماه نساء خانم، درخواست می کند که دوازده دختر زیباروی حاضر کند و آنان را به «عملهٔ طرب» بسپارد تا انواع سازها و آوازها و رقص ها را بیاموزند و پس از آموزش کامل به اندرون فرستاده شوند. دورهٔ آموزش این دختران دوسال طول می کشد و روزی که در حضور شاه برای نخستین بار هنرنمایی می کنند، شاه هنرنمایی آنان را بسیار می پسندد و به پاس تعلیم این دختران به ماه نساء خانم یک انگشتری هدیه می‌کند.[۲۷]

جایگاه اجتماعی موسیقی دانان و نوازندگان

برای درک جایگاه اجتماعی موسیقی دانان و نوازندگان ایرانی دو عامل را باید درنظر گرفت. امّا پیش از پرداختن به جایگاه اهل موسیقی در سلسله مراتب اجتماعی می باید به جایگاه موسیقی در فرهنگ اسلامی توجه کرد. هرچند *قرآن* هنر موسیقی را یکسره منع نکرده است، پیامبر اسلام و سپس اصحاب او همواره کوشیده اند تا روح آدمی را از گزند لذت های ممنوع (ملاهی) یعنی شراب و زن و آواز در امان نگاه دارنـد.[۲۸]

مسئله در واقع تعریف موسیقی و به عبارتی تعیین حد ومرز آن است زیرا، چنان که ژان دورینگ (Jean During) توجه کرده، در بیشـتر احادیث، موسیقی را به چیز دیگری ربط داده اند و هرگز آن را به صورت مجرّد یعنی در مقام موسیقی بررسی نکرده اند. از «میان سی حدیث، چهار حدیث موسیقی را با شرابخواری و قمار یکی می دانند، شش حدیث دیگر آن را با عشرت پرستی و شرابخواری یکسان می کنند، یک حدیث آن را به بت پرستی مربوط می داند. تنها دوازده حدیث از میان سی حدیث بررسی شده دربارهٔ عمل آواز خواندن و آلات موسیقی سخن می گویند که چهار تای آن از پیامبر اسلام است».[۲۹]

و امّا در بارهٔ جایگاه اجتماعی موسیقی دانان و نوازندگان همین اندازه می‌توان گفت که آنان همواره نگران آن بوده اند که مبادا با مطرب یکی گرفته شوند و بی‌گمان یکی از علت های نگرانی آنان این بوده است که مُطربان همیشه در جامعهٔ ایران جایگاهی پَست داشته اند. این نکته را نیز بیفزاییم که در ایران تا قرن نوزدهم یهودی ها بیشتر در کار موسیقی دست داشتند. یهودی های شیراز از بهترین نوازندگان ایران به شمار می‌رفتند و گفته می شود که بهترین نگهبانان موسیقی کلاسیک و سنتی ایران بودند.[۳۰]

خالقی از قول یکی از اروپاییانی که در دورهٔ محمدعلی شاه قاجار به ایران آمده بود می نویسد: «صنعت و حرفهٔ موسیقی و رقص و آواز هم در این مملکت به طور انحصار در دست یهودی ها واقع گردیده، مشهور است که ملل شرقی اشتغال به این حِرف و صنایع را برای خود پست و حقیر دانسته و به طور انحصار آن را به ملل سائره واگذار کرده اند. ایرانی ها هم دارای همین نظریه هستند و از اشتغال به صنایع موسیقی و آواز و رقص عار دارند.»[۳۱]

گوبینو (Gobineau) نیز که در زمان ناصرالدین‌شاه چندسالی وزیر مختار فرانسه در ایران بود درکتاب «سه سال در آسیا» می نویسد: «در ایران آنان که تار می‌نوازند و در موسیقی استاد اند جز از طبقهٔ اوّل و دوّم هستند. نجبا و اشراف ایرانی تار زدن را نوعی عیب می شمارند یا دست کم این کار را مایهٔ سبکی خود می شمارند.»[۳۲]

قدر و منزلت نوازندگان در حدّی بود که در دورهٔ ناصرالدین شاه آنان را «عملهٔ طرب» می نامیدند و به نوازندگانِ درباری که دربارگاه شاه حق جلوس و نواختن داشتند«عملهٔ طرب خاصه» می گفتند. اینان کسانی بودند که شاه برای آنان وظیفه و مقرری تعیین‌کرده بود.[۳۳] این نیز ناگفته نماند که طبقه بندی موسیقی دانان در دربارها رسم بوده است، چنان که بهرام کسانی را که هنرشان پسند خاطر او بود به جایگاه نخستین برمی کشید و آنان را که کارشان باب طبع او نبود به‌مقام‌دوّم فرود می‌آورد.[۳۴] می گویند هارون الرشید نیز به پیروی از شیوهٔ دربار ساسانی برای آوازه خوانان دربارش مراتبی تعیین کرده بود.[۳۵]

عارف در دیوان اش دربارهٔ علی اکبر فراهانی می نویسد: « با آنکه مانند امروز آن روزها هم تا اندازه ای وضعیت زندگانی هنرمندان تیره و ناراحت بوده ولی زندگانی این‌استاد در نهایت خوشی و آسایش‌بوده‌است.»[۳۶] امّا حقیقت این است که زندگانی نوازندگان دورهٔ ناصری بسیار سخت بود و بیشتر آنان سال‌های آخر عمرشان را در تنگدستی می‌گذراندند. عارف در جایی دیگر پس

ازمرگ آقا حسینقلی پسر علی اکبرخان‌که از «عملهٔ طرب خاصه» به شمار می‌رفته می نویسد: «پس از مرگ میرزا حسینقلی در ایران کسی نفهمید که میرزا که بود و کی مُرد و او را در کدامین‌دخمه دفن کردند. . . این است وضع کشور حق شناس‌ما»[۳۷] و دربارهٔ خود در آغاز کارش می گوید: «از آنجایی که کار موسیقی درایران‌به واسطهٔ نادانی‌و جهالتِ راهنمایان‌نادانِ عوام فریب به اعلاء درجهٔ افتضاح رسیده بود هیچ وقت میل نداشتم به داشتن این صنعت مفتضح معرفی شوم.»[۳۸]

اهمیت ساخته های موسیقایی در دورهٔ قاجار

آنچه امروز زیر عنوانِ موسیقی ملی ایران می شناسیم و هفت دستگاه و ردیف را در بر می گیرد، همان است که استادانِ موسیقی در دورهٔ قاجار آن را می‌نواختند و تعلیم می دادند و از راه همین روش آموزش شفاهی به روزگار ما رسیده است.

این موسیقی ظاهراً تا حدود قرن سیزدهم هجری (قرن ۱۹م) نظام ادواری داشته و سپس جای آن را نظام دستگاهی گرفته است.[۳۹] آنچه مسلم است موسیقی ایرانی تا اوایل قرن نهم هجری (قرن ۱۵م) جنبهٔ علمی داشته است و بزرگانی چون فارابی، ابن سینا، صفی الدین اُرموی و عبدالقادر مراغی آثار مهمی در این زمینه به جا گذاشته اند.*کتاب الادوار* صفی الدین اُرموی بهترین و کامل ترین اثری است که درآن مؤلف نظام ادواری را توجیه و تفسیر کرده است.[۴۰]

پس از عبدالقادر مراغی است که آثار و کتاب های موسیقی به زبان فارسی رو به کاهش می گذارد تا جایی که در دورهٔ صفویه و اوایل دورهٔ قاجار کمتر اثر مکتوبی در باب موسیقی می توان‌سراغ‌گرفت.[۴۱] علت را می توان مساعد نبودنِ اوضاع اجتماعی و موانع مذهبی دانست.

نخستین کتابی که در آن اصطلاح نظام دستگاهی به تصریح آمده است کتاب *بحورالالحان* نوشتهٔ فرصت شیرازی است که به آن اشاره کردیم. فرصت دربارهٔ موسیقی زمان خود می نویسد:«بدان که در این قرن اخیر از زمان حکماء و علماء این فن، دستگاه قدما را بر هم زده و آن را بر هفت دستگاه قرار داده اند»[۴۲]. و در جای دیگر اسامی هفت دستگاه را به این ترتیب می آورد: «راست پنجگاه، چهارگاه، سه گاه، همایون، نوا، ماهور، شور»[۴۳]. این هفت دستگاه خود دارای گوشه هایی است که به برخی از آنها چند آواز نیز ضمیمه است.

خاندان هنر

بنیانگذاری و تکوین ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی را به خاندان علی اکبر فراهانی[۴۴] (معروف به خاندان هنر) نسبت داده اند. فراهانی یکی از برجسته‌ترین نوازندگان دربار ناصرالدین شاه بود. عارف در دیوانش می نویسد که آقا علی اکبر «بی اندازه مورد تشویق و محبت شاه بوده» بطوری که اغلب وقت را در مصاحبت شاه گذرانیده و او را از نغمات عالی و بی نظیر ساختهٔ خود سرمست نگاه می داشته است. از عجایب اینکه درجه و میزان هنر استاد به حدی بود که کسی را یارای مخالفت یا جرأت حسادت با او نبوده و اخلاقاً هم طوری با اطرافیان شاه می زیسته که محبوب همه واقع و مورد توجه عموم قرار گرفته بود.»[۴۵]

به طور کلی، در روزگار ناصرالدین شاه دو خاندانِ موسیقی دانِ رسمی دربار کم و بیش تنها امانت دارانِ موسیقی سنتی بودند: یکی خاندان محمد صادق خان، رهبر نوازندگان شاه، و دیگری خاندان علی اکبر فراهانی. به گفتهٔ صفوت از میراث هنری خاندان محمد صادق خان نشانه های کمی باقی مانده است امّا سنت فراهانی را پسران او آقا حسینقلی (۱۲۷۰-۱۳۳۴هـ ق/۱۸۵۲-۱۹۱۶م) و میرزا عبدالله (۱۲۶۰-۱۳۳۷هـ ق/۱۸۴۳-۱۹۱۸م) زنده نگه‌داشتند و به شاگردانِ خود منتقل کردند و خود این شاگردان نیز موسیقی دانان و نوازندگانِ موسیقی سنتی نسل ما را تربیت کردند.[۴۶]

تجدد در موسیقی و رابطه با غرب

اگرچه ایران از زمان صفویه با کشورهای متمدن غربی در زمینه هایی ارتباط یافت، امّا دامنهٔ نفوذ تمدن غربی در ایران و گسترش اقتباس از فرهنگ اروپایی هیچ گاه به پایهٔ دورهٔ سلطنتِ دراز مدت ناصرالدین شاه نرسید.

درسال ۱۸۵۶ میلادی، به‌درخواست دولت ایران دو فرانسوی به نام های‌بوسکه (Bousquet) و رویون (Rovillon)، معاون بوسکه، از طرف دولت فرانسه به ایران آمدند تا یک دستهٔ موزیک به شیوهٔ متداول همان زمانِ فرانسه برای دربار سلطنتی ایران تربیت کنند. درسال ۱۸۶۸ میلادی، سوّمین فرانسوی به نام لومر (A. J. Lomaire) نیز برای تدریس موسیقی به ایران آمد. از همین هنگام بود که شعبه ای در مدرسهٔ دارالفنون به نام «شعبهٔ موزیک» به سرپرستی لومر تأسیس شد.[۴۷] برروی هم، هیجده دستهٔ موزیک نظامی زیر نظر لومر تشکیل شده بود که که به‌طور عمده سرودهای‌نظامی و آهنگ‌های‌اپراهای‌غربی‌را اجرا می‌کردند و جدا از مراسم دولتی و میهمانی‌های‌رسمی در تعزیه‌ها و جشن‌های عمومی نیز می‌نواختند.

تعـــزیـــه

یکی از جالب ترین جنبه های موسیقی مذهبی ایرانی تعزیه است. گویا تعزیه و شبیه خوانی در ایران پیشینهٔ دراز و کهن دارد. امّا آنچه امروز به نام تعزیه می شناسیم در دورهٔ ناصرالدین شاه معمول شد و به سرعت پیشرفت کرد. چلکوسکی (Peter Chelkowski) ،که مدت ها درایران با تعزیه گردانان هم سخن بوده، در بارهٔ اهمیت تعزیه در دورهٔ ناصرالدین شاه می نویسد: «تعزیه نه تنها از پشتیبانی دربار ناصرالدین شاه برخوردار بود، بلکه به کانون اصلی تفریح و عبادت مردم تبدیل شده بود. اعیان و ثروتمندان شهر ها در جلب کردن و به خدمت گرفتن بهترین بازیگران با هم رقابت می کردند و می کوشیدند تا در برگزار کردن هرچه با شکوه تر تعزیه ها و در آرایش صحنه از یکدیگر پیشی گیرند. در همین دوره است که بسیاری از بناهای خاص به نام تکیه و حسینیّه برای برگزاری تعزیه ها ساخته شد.»[۴۸] هم چنان که اشاره کردیم شبیه خوانی در ایران پیشینهٔ درازی داشت، امّا گویا پیش از دورهٔ ناصرالدین شاه به صورت صامت اجرا می‌شد و شبیه خوانی ناطق یا تعزیه خوانی با شعر و آواز در دورهٔ ناصری معمول گردید. در تعزیه هایی که در حضور شاه برگزار می شد، به ویژه در تکیه دولت، تعزیه گردان یا معین البکاء که ناظم و کارگردان نمایش بود با ورود به صحنه، و با آهنگ موزیک سلطنتی، دستور آغاز تعزیه را می داد.[۴۹] آنچه مسلم است شبیه خوانی ها بزرگ ترین نقش را در حفظ و رواج موسیقی قدیم ایران داشتند و چون مردم، از لایه های گوناگون اجتماعی، درمجالس تعزیه شرکت می کردند به سبب آنکه همواره شعرها و آهنگ ها را می شنیدند، آنها را به خاطر می سپردند و بدین سان میراث موسیقی ایران را از نسلی به نسل دیگر منتقل می کردند.[۵۰]

تصنیف

از اواخر دورهٔ قاجار و درآستانهٔ جنبش مشروطه خواهی تصنیف سازی نیز رونق گرفت و زیر تأثیر اوضاع و احوال زمانه شاعران و آهنگسازان به تصنیف روی آوردند. در بیشتر تصنیف هایی که در این سال ها ساخته شد، چنانکه براون (Edward G. Brown) نیز توجه کرده‌است، بازتاب آرمان‌های جنبش مشروطه‌خواهی و اوضاع سیاسی و اجتماعی سال های ۱۹۰۵-۱۹۱۳ میلادی را به خوبی می‌بینیم.[۵۱]

هم چنان که پیش تر گفتیم، از حدود قرن دوازدهم هجری به بعد دگرگونی

و تحولی در موسیقی ایرانی روی داد و بسیاری از اصطلاحات و مفاهیم این موسیقی و بطور کلی روند بعدی آن دچار دگرگونی شد. واژهٔ تصنیف نیز مفهوم و کاربُرد گذشته اش را از دست داد و معنای تازه ای یافت.[۵۲] در اصطلاح شاعران و آهنگسازان قدیم تصنیف به نوعی شعر لحنی گفته می شد که هم دارای وزن عروضی بود و هم آهنگ ایقاعی داشت یعنی هرچند از نظر ظاهر با شعر معمولی تفاوتی نداشت امّا وزن و ترکیب الفاظ آن به گونه ای بود که می‌توانست با مقامات موسیقی و زیر و بم ساز و آواز جُفت و جور شود.[۵۳]

معنای امروزی تصنیف بی شک با معنای کهن آن فرق می‌کند. ازنظرخالقی، «تصنیف در موسیقی عبارت است از آهنگ های کوتاهی که با شعر همراه باشد.»[۵۴] به هرحال، هرچند چگونگی پیدا شدنِ معنا و صورت کنونی تصنیف به درستی معلوم نیست، امّا از روی نمونه های متداولی که در دست داریم می‌توانیم بگوییم که تصنیف باید دارای آهنگ (Rythme) باشد و با ساختار نغمگی دستگاه (système modal) سازگار درآید و با ساز و ضرب اجرا شود.

تصنیف هایی که امروز به صورت مدوّن در نقشمایهٔ (رپرتوار) آواز خوانان و آهنگسازان ایرانی یافت می شود به طور عمده تصنیف هایی هستند که در نیمهٔ دوّم قرن نوزدهم میلادی ساخته شده اند و بیشتر آنها را یا شاعران گمنام ساخته‌اند و یا شاعران نامداری مانند علی اکبر شیدا و عارف قزوینی. عارف، شاعر و موسیقی دان و آوازه خوان بود و شور میهن دوستی و احساسات ملی داشت. ازهمین رو است که بیشتر تصنیف هایش مضمون ملی و وطنی دارد و به حوادث سیاسی زمانه اش می پردازد. پیش از عارف و شیدا موضوع تصنیف‌ها گاه همه عشق و عاشقی بود و گاهی شوخی و مزاح. عارف خود می نویسد: «وقتی من شروع به تصنیف ساختن و سرودهای ملی و وطنی کردم، مردم خیال می‌کردند که باید تصنیف برای. . . یا "ببری خان"، گربهٔ شاه شهید، گفته شود.»[۵۵]

البته باید گفت که پیش از عارف، میرزا علی اکبر خان شیدا به تصنیف صورت و مضمون شاعرانه داده بود و ارج و اعتباری به تصنیف بخشیده بود که پیش از او تصنیف از آن بی بهره بود. عارف خود در بارهٔ شیدا می نویسد: «از بیست سال قبل میرزا علی اکبر شیدا که حقیقتِ درویشی را دارا و مردی وارسته و صورتاً و معناً آزاد مردی بود، تغییراتی در تصنیف داد و اغلب تصنیف هایش دارای آهنگ های دلنشین بود و مختصر سه تاری هم‌می‌زد.»[۵۶] مضمون تصنیف‌های شیدا به طورکلی عاشقانه است و برخی از تصنیف های عارف نیز مضمون

عاشقانه دارند امّا او بیشتر تصنیف هایش را برای بیان مقاصد ملّی و تجلیل از آزادی ساخته است. او می خواست از راه تصنیف حس وطن دوستی را در مردم بیدار کند. همزمان با عارف و پس از او شاعران و آهنگسازان دیگری، مانند امیرجاهد، نیز به ساختن تصنیف های وطنی روی آوردند.

عارف مانند شیدا هم سرایندهٔ تصنیف های خود بود و هم آهنگ آنها را می ساخت. او آوازه خوانِ تصنیف های خود نیز بود. بعضی از اشعار این تصنیف‌ها در مطبوعات آن زمان چاپ می شد.[۵۷] اما به علت نبودن نت موسیقی درآن زمان آهنگ بیشتر آن ها فراموش شده است. حتی در روزگار خودِ عارف خوانندگانی تصنیف های عارف را غلط می خواندند و عارف در شرح حال خود دلتنگی اش را از این بابت گفته است.[۵۸]

در هرحال تصنیف ها به لحاظ داشتن اشعاری به زبان ساده و مضمون های عاشقانه و حماسی و انتقادی و سیاسی باب طبع مردم بودند، امّا چون بیشتر آن‌ها به رویدادهای روز مربوط می شدند، با گذشت زمان و گاه بسیار زود از یادها می رفتند.

سخن آخر

از پایان دورهٔ قاجار تاکنون موسیقی ایرانی فراز و نشیب های بسیاری به خود دیده است. با جنبش مشروطه خواهی و در پی آن با گسترش رسانه های همگانی، مانند رادیو و تلویزیون، موسیقی ایرانی در اشکال گوناگونِ آن به میان مردم راه پیدا کرد و برقدر و منزلت آن روز به روز افزوده شد، چنانکه رفته رفته به صورت یکی از ارکان فرهنگی جامعه درآمد. از آن پس مراکز قدرت و جریان‌های گوناگونِ فرهنگی و سیاسی در هر دوره ای کوشیدند تا مهار سرنوشت موسیقی ایرانی را در دست بگیرند و آن را در جهت هدف های خویش سازماندهی کنند. این کوشش ها هرکدام به سهم خود در روند موسیقی ایرانی تأثیر گذاشتند.

پس از انقلاب اسلامی، نظام سیاسی جدید با همهٔ نیروی خود کوشید تا کنترل فرآورده های موسیقایی و پخش آنها را در دست بگیرد و از همان آغاز قوانین محدود کننده ای زیر عنوان ارزش های اخلاقی و فرهنگی برای موسیقی وضع کرد.[۵۹] امّا محافل تند رو قدرت عملاً عرصه را بر موسیقی ایرانی تنگ کردند. با این حال دوستداران این موسیقی میدان را خالی نگذاشتند و چه در ایران، چه در خارج از ایران به کار خود ادامه دادند و سبب شدند که علاقهٔ مردم به این موسیقی نیز روز به روز بیشتر شود.

با گذشت زمان، قوانین محدود کنندهٔ سال های نخستین انقلاب نرم تر شد و با مداخلهٔ برخی از رهبرانِ نظام، محدودیت ها در زمینهٔ موسیقی سنتی ایرانی کم و بیش از میان رفت. بااین همه، گرچه امروز این موسیقی در برنامه های رادیو و تلویزیون جایی دارد و در تالار های شهرها در برابر مردم به اجرا در می آید، امّا آهنگ های ضربی این موسیقی و صدای آوازه خوانانِ زن هنوز از رسانه های گروهی پخش نمی شود و در مجامع عمومی به گوش نمی رسد.

باید گفت که همهٔ این کشاکش ها در رو آوردنِ نسل جوان به موسیقی ایرانی بی تأثیر نبوده است، چنانکه امروز بیش از هر زمان دیگر جوانان ایرانی به فراگرفتن موسیقی ایرانی و نواختن سازهای این موسیقی روی آورده اند که خود نشان دهندهٔ سرزندگی این موسیقی است.*

---

* از آقای فرخ غفاری که اطلاعات سودمندی در بارهٔ این دوره در اختیار نگارنده گذاشتند و نیز از آقای علیرضا مناف زاده که این نوشته را خواندند و نکته هایی را یادآور شدند تشکر می کنم. آ. ی.

پانوشت ها:

۱. فرصت الدوله شیرازی، *بحورالالحان*. (در علم موسیقی و نسبت آن با عروض) به اهتمام محمد قاسم صالح رامسری، تهران، فروغی، ۱۳۶۷.

۲. شاهزاده عضدالدوله (سلطان احمد میرزا)، *تاریخ عضدی*، به کوشش دکتر عبدالحسین نوائی، تهران، انتشارات بابک، ۲۵۳۵.

۳. معیرالممالک، دوستعلی خان، *یادداشت هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه*، تهران، نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۱.

۴. برای نمونه ن. ک. به: روح الله خالقی، *سرگذشت موسیقی ایران*، تهران، صفی علیشاه ۱۳۷۶، در دو جلد؛ حسن مشحون، *تاریخ موسیقی ایران*، تهران، نشر سیمرغ، ۱۳۷۳ در دو جلد؛ ساسان سپنتا، *چشم انداز موسیقی ایران*، تهران، مؤسسه انتشارات مشعل، ۱۳۶۹.

۵. ساسان سپنتا، *تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران*، تهران ، نیما ۱۳۶۶، ص ۱۱۸.

۶. *گنج سوخته، پژوهش در موسیقی عهد قاجار*، تهران، شرکت انتشارات احیای کتاب ۱۳۷۳.

۷. مانند جایگاه ارجمند رودکی در دربار امیر سامانی یا حضور باربد و نکیسا در دربار خسرو پرویز.

۸. نظامی العروضی السمرقندی، *چهار مقاله*، به اهتمام و تصحیح قزوینی، تهران، اشرافی ۱۳۲۷هـ.، ص ۲۶، مقاله دوّم، «در ماهیت علم شعر و صلاحیت شاعر.»

۹. ن.ک. به:

E.Yarshater, "Mazdakism," in *Cambridge History of Iran*, Vol 3 (2), 1988, p. 1006-7.

۱۰. عضدی، *همان*، ص ۱۶۲.

۱۱. *همان*، ص ۱۶۸.

۱۲. معیرالممالک، *همان*، ص ۲۵.

۱۳. *همانجا*.

۱۴. اعتمادالسلطنه، (محمدحسن خان)، *روزنامهٔ خاطرات*، تهران، امیر کبیر، ۱۳۵۰.

۱۵. گویا هر سال یک بار درحضور شاه آش می پختند و رسم براین بوده که وزیران و رجال دربار همگی در پاک کردن سبزی و حبوبات و پختن آش شرکت کنند. اعتمادالسلطنه، *همان*، ص ۱۸۳.

۱۶. معیرالممالک، *همان*، ص ۷۵.

۱۷. از ترکمانان یموت که قبلاً زن آغامحمدخان بود و پس از مرگ او به عقد فتحعلی شاه درآمد. ن. ک. به: عضدی، *همان*، ص ۳۴۶.

۱۸. این زن قبلاً زن اعتضاد الدوله بود و سپس فتحعلی شاه او را به زنی گرفت. عضدی، *همانجا*.

۱۹. عضدی، *همان*، ص ۴۷؛

۲۰. *همانجا*.

۲۱. *همانجا*.

۲۲. ن. ک. به:

La peinture Qajar: Un catalogue de peintures Qajar du 18e et du 19e siecles. Tehran, 1973.

۲۳. عضدی، *همان*، ص ۴۸-۴۷.

۲۴. *همانجا*، ص ۴۸.

۲۵. معیرالممالک، *همان*، ص ۲۲.

۲۶. عضدی، *همان*، ص ۴۹.

۲۷. معیرالممالک، *همان*، ص ۲۱-۲۲.

۲۸. ن. ک. به:

H. G. Farmer, "The Music of Islam," in the *New Oxford History of Music*, Vol.I, London, Oxford University Press, 1999, P. 427.

۲۹. ن. ک. به:

J. During, *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie,* Paris. Albin Michel, 1988, pp. 223-4.

۳۰. ن. ک. به:

L. D. Loeb, "The Jewish Musician and the Music of Fars", in *Asian Musi*, IV,1, 1972, P. 5.

۳۱. خالقی، *همان*، ص ۲۲.

۳۲. ن. ک. به:

A. G. Gobineau: "Trois ans en Asie," *Ocuvres*, 11, Pléiade, Edition Gallimard, 1983, P. 357.

۳۳. خالقی، *همان*، ص ۲۳.

۳۴. ن. ک. به:

M. Boyce, "The Parthian Gosan and Iranian Minstrel Tradition," in *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1957, P.22.

۳۵. ن. ک. به: همانجا.

۳۶. میرزا ابوالقاسم عارف قزوینی، *کلیات دیوان*، تهران، ۱۳۲۷، ص ۴۵۷.

۳۷. *همان*، ص ۳۵۷.

۳۸. *همان*، ص ۱۰۰.

۳۹. تاریخ موسیقی ایران وجود دونظام مختلف را نشان می دهد. یکی نظام ادواری که درآن همهٔ آهنگ ها و به طور کلی موسیقی ایرانی را تابع یا شامل مجموعه هایی به نام ادوار می دانستند و برای آنها ساختار و قواعد ویژه ای قائل بودند و دیگری نظام دستگاهی که بعد از نظام ادواری بنیان گرفت و آهنگ ها را بر حسب زمینه (thème) و ساخت نغمگی یا حالتی که داشت در ۷ گروه به نام دستگاه (système) قرار می داد. ن. ک. به: محمدتقی بینش، *شناخت موسیقی ایران*، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۷۶، ص ۵۷.

۴۰. صفی الدین ارموی، *الادوار فی الموسیقی*، قاهره، ۱۹۸۶.

۴۱. فارمر درمقدمهٔ *رسالهٔ موسیقی بهجت الروح*، تألیف عبدالرحمن بن صفی‌الدین می نویسد: هرچند شجرهٔ نسب نویسندهٔ این رساله مربوط به قرن ۱۲ میلادی است ولی به ظن غالب رساله در آغاز قرن ۱۷ میلادی به رشته تحریر درآمده است. چنانچه متعلق به عصر نزدیک تری هم باشد، اهمیت بیشتری خواهد داشت. زیرا از آن اعصار هیچ گونه رساله ای به فارسی در موسیقی در دست نیست. عبدالمومن بن صفی الدین، *رسالهٔ موسیقی، بهجت الروح*، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶، ص ۷.

۴۲. فرصت شیرازی، *همان*، ص ۱۸-۱۹.

۴۳. *همان*، ص۲۲.

۴۴. از آغاز کار این هنرمند اطلاعی در دست نیست ولی از روی تابلو نقاشی صنیع‌الملک که آقا علی اکبر را در جوانی نشان می دهد می توان احتمال داد که وی در جوانی از فراهان به تهران آمده و توانسته بود با استعداد هنری خود به دربار راه پیدا کند. برای تصویر و شرح آن ن. ک. به: خالقی، *همان*، صص ۱۰۲-۱۰۷.

۴۵. عارف، *همان*، ص ۴۵۷.

۴۶. ن. ک. به:

N. Caron and D. Safvat, *Les Traditions musicales. Iran*. Paris, Buchet/ Chaste, Paris, 1966, P. 15.

۴۷. حسینعلی ملاح، *تاریخ موسیقی نظامی* ایران، تهران، ۱۳۵۵، ص ۱۰۲.

۴۸. ن. ک. به:

Peter Chelkowski, "Popular Entertainment, Media and Social Change in Twentieth Century Iran", in: *Cambridge History of Iran*, Vol. V11, 1991, P. 772.

۴۹. یحیی آرین پور، *از صبا تا نیما*، جلد اول، تهران، زوار، ۱۳۷۲، ص ۳۲۲-۳۲۳.

۵۰. مشحون، *همان*، ص ۴۰۴.

۵۱. ن. ک. به:

E. G. Browne, *The Press & Poetry of Modern Persia*, Cambridge University Press,1914, P. xv1.

۵۲. ن. ک. به: صفی الدین اُرموی، *الادوارفی الموسیقی*، قاهره ۱۹۸۶؛ عبدالقادر مراغی، *جامع الالحان*، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۶؛ و *مقاصدالالحان*. تهران، بنگاه ترجمه و نشرکتاب، ۲۵۳۶.

۵۳. یحیی آرین پور، *همان*، از صبا تا نیما، ص ۱۵۱.

۵۴. خالقی، *همان*، ص ۳۸۵.

۵۵. عارف، *همان*، ص۳۲۶.

۵۶. *همان*، ص ۳۲۷.

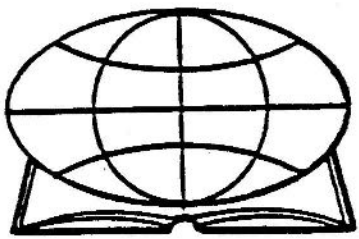
۵۷. ن. ک. به: Browne, *op. cit.*, p. xiv

۵۸. عارف، *همان*، ص ۳۳۸.

۵۹. برای اطلاع بیشتر در بارهٔ وضع موسیقی ایران پس از انقلاب اسلامی ن. ک. به: فصل آخر رسالهٔ دکترای این نویسنده:

A. Youssefzadeh, "Les Bardes (bakhshi) du Khorassan Iranien," Thèse de doctorat, Université de Paris-x, Paris, 1997.

علم و جامعه



جُنگ اجتماعی ـ سیاسی ـ فرهنگی

مدیر: دکتر ناصر طهماسبی

نشانی:

Persian Journal for
Science and Society
P.O.Box 7353
Alexandria, Virgina 22307

بهای اشتراک: یکساله ۳۰ دلار