

## صورتِ معماری دولت\*

بابک افشار<sup>۱</sup> / غلامحسین معماریان<sup>۲</sup>

### چکیده

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

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

## Architectural Face of the State

Babak Afshar<sup>3</sup>/ Gholamhossein Memarian<sup>4</sup>

### Abstract

Images and the act of creating them were important matters during Qajar period in Iran, and amongst the visual productions of the era, the subject of buildings and built environment were constantly present. Although Qajar architecture was more leaning towards practice rather than theory and it did not articulate its own methods in any elaborate textual or visual formation, there was a flow of diverse imagery traceable throughout the whole era, focusing more on depicting an envisioned version of the buildings than of their realized one. This study is concerned with presenting a genuine narrative on this aspect of Qajar visual culture, concerning two interdependent reference platforms: first, the general history of Qajar as a context that the contemporary notion of "state" and "nation" in Iran emerges from; and second, the general history of contemporary architecture in Iran as the main pretext to the existence of images as well as a realm within which, ultimately, every historical narrative about them should operate. To that purpose, two historically important sets of images from lithographic illustrations of Naser al-Din Shah Era in official newspapers of "Dowlat-e Aliyye-ye Iran" (1860-1871) and "Sharaf" (1882-1891-) have been investigated and interpreted: as a glimpse of the grasp of modern state in its initial stages upon the significance of buildings and built environment which resulted in a major shift in the conception of architecture in that period. Based on this narrative, there can be an understanding of these illustrations as the emerging architectural face of the state in Iran at the end of the 19th century; an understanding that might lead, although in small scale, to an oversight observing the relation between architecture and the state in contemporary Iran from a historical point of view.

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

\* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتر بابک افشار است. تاریخ دریافت: ۹۴/۶/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۷/۱۸  
۱. پژوهشگر دوره دکتر معماری دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران (نویسنده مسئول).

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

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

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

## مقدمه

تصاویر در روزگار قاجار موضوعِ وسواس‌های فکری عمده و دال‌هایی پُر معنا بودند: نخستین سلسله از تصاویر مخصوص به آن دوران، با غایاتِ علوم و فنون جدید و زیبایی‌شناسی برآمده از ردیفِ اعداد و جداول ملازم بود. این‌ها به ثبت دقیقِ واقعیتِ محسوس و میلِ کنترلِ آن مربوط می‌شدند که در پی شکست‌های نظامی و فرودستی‌های سیاسی مقابلِ نیروهای خارجی، همچون ضرورتی انکارناپذیر چهره نموده بود. نقشه‌ها در این مورد مثالی شاخص بودند و همراه با نخستین فهرست‌پردازی‌ها و سرشماری‌ها اهمیتِ ویژه یافتند. آن‌ها در پیوند با دانش‌های جدیدی چون «ستاتیستیک»، «نقشه‌کشی و هندسهٔ دِسکریپ‌تیو» و «جغرافیِ عهد جدید»، نسبت به آن‌چه پیش‌تر بودند متحول شدند و تصورات جدید از مکان و منطقه، شهر و سرزمین را در آغاز عصر جدید ثبت و ضبط نمودند.<sup>۵</sup> سلسله‌ای دیگر از تصاویر – به یقین در ربط و تعامل با همان سلسلهٔ پیشین – بر هم‌آوردی، آبرومندی و تفاخر دلالت داشت. در این‌جا بازنماییِ صورت‌پیکرهای انسانی دارای مرکزیت بود و موضوع از چنان عینیتی برخوردار بود که فراوان پیش‌آمد تصویر کسی را به‌جای خودش در آیین‌ها شرکت دهند.<sup>۶</sup> تمام آن نقاشی‌ها و عکس‌های پُر شمار که امروزه می‌توانند ذیل مجموعهٔ بزرگ چهره‌های قاجار گرد آیند، به این سلسله متعلق‌اند و احتمالاً دُرست است اگر انعکاسی از وسیع‌ترین تحولات آن دوران در نحوهٔ تصورِ «دولت‌مرد» و «دولت»، و نیز

۵. برای نمونه‌ای از سرشماری‌های دوران قاجار، نک: عبدالغفار، «جمعیت تهران – آمار تهران [نسخهٔ خطی]»، ۱۲۸۶ق، تهران، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، [Access date: 16/8/2015] <http://dlib.ical.ir/site/catalogue/718900>. برای نمونه‌ای از نقشه‌های این دوران، نک: عبدالغفار، «اطلس تازهٔ جغرافیِ عهد جدید: مشتمل بر چهل‌وهشت ورق نقشهٔ رنگین [چاپ سنگی]» (تهران: دارالطباعة خاصةٔ مدرسة مبارکه دارالفنون، ۱۳۰۲ق)، تهران، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، <http://dlib.ical.ir/site/catalogue/۳۳۶۸۴/vir>; [Access date: ۲۰۱۵/۸/۱۶]. و نیز: Munajjim-bāshī, "Naqshah-i Shahr-i Dār Al-Khilāfah-i Nāshīrī-i Tīhrān shanahā Allāh Ta'ālā 'an Al-ḥadaṣān," (Tehran: Vizārat-i 'Ulūm, 1889 1309AH), Washington D.C. USA, Library of Congress, Geography and Map Division, <http://www.loc.gov/item/2009582796> [Access date: 16/8/2015].

عبارات داخل گیومه از همین اسناد هستند. یکی از وجوه اهمیت نقشه‌ها را در پیوند با مفاهیمی از «سیاست» و «ملیت» و «تاریخ»، موریه به‌طرز جالبی ثبت کرده است؛ جایی پس از شرح کوشش عباس‌میرزا در «به‌کارگیری انضباط اروپایی در سپاهیان ایران» نوشت: او «هشتاق مطالعه است و مطالعاتش تنها دربارهٔ تاریخ کشورش است و شاهنامهٔ فردوسی کتاب محبوب اوست. اشتیاق فراوان برای آگاه شدن از دولت‌های گوناگون اروپا از خود نشان می‌دهد [...] همچنین مجموعه‌ای از نقشه‌ها را از ماشین‌های چاپ قسطنطنیه به دست آورده و آن‌ها را خوانده است و این کار او را در شمار بهترین جغرافی‌دانان کشور خود درآورده.» جیمز موریه، *سفرنامهٔ جیمز موریه، سفر دوم، ایران، ارمنستان و آسیای کوچک (در میان سال‌های ۱۸۱۰ و ۱۸۱۶م) تا قسطنطنیه*، ج ۲، ترجمهٔ ابوالقاسم سرّی (تهران: انتشارات توس، ۱۳۸۶)، ص ۲۵۶-۲۵۷. ۶. برای مواردی جالب توجه، نک: نازنین زنگی‌آبادی، *اخبار عکاسی در عهد ناصری (تهران: پیکره، ۱۳۹۳)*، ص ۲۵-۲۳؛ منصور صانع، *پیدایش عکاسی در شیراز (تهران: سروش، ۱۳۶۹)*، ص ۷۰؛ *فرهادمیرزا، سفرنامهٔ فرهادمیرزا (هدایه السبیل و کفایه الدلیل)*، ویراستهٔ غلامرضا طباطبایی مجد (تهران: موسسهٔ مطبوعاتی علمی، ۱۳۶۶)، ص ۷۴؛ محمدحسن طباطبایی (ویراستار)، *مشروطه در تصویر (تهران: نشر آبی، ۱۳۹۰)*، ص ۱۵۰، ۱۳۶.

«ایرانی» و «ملت» تلقی شوند.<sup>۷</sup>

پس از این، یعنی پس از نقشه‌ها و چهره‌های انسانی — و باز به یقین در ربط و تعامل با هر دوی این سلسله‌ها — آنچه بیش از همه در این هنگام به هم‌آوردی، آبرومندی و تفاخر تصویر و تصور شد، ساختمان یا چشم‌اندازهای محیط مصنوع بود. ماهیت و موقعیت این سلسله از تصاویر نیز در آغاز و پایان دوران قاجار یکسان نبود و نحوه دلالت آن‌ها در طول زمان، سیر تحولاتی را از سر گذراند: تصویر بنا نخست با طرحی سردستی در حاشیه برخی نقاشی‌ها ظاهر شد؛ هم‌زمان، جزئیات ظریف و تزئینات خود را در پس‌زمینه تابلوها نشان داد؛ از این پس، گاه اندکی پُرکارتر در مرکز طرح روی محورها قرار گرفت و به دیوارها و طاقچه‌ها آویخت و در همین حین به نحوی تکثیر شده، سطوح اشیائی چون کاشی، قاب آینه، قلمدان و نظایر آن‌ها را اشغال کرد؛ سرانجام که زمان گذشت، با جزئیات کامل و سایه‌روشن جان‌دار در عکس‌ها و کارت‌پستال‌ها پدیدار گشت و در آلبوم‌های نفیس با جلدهای مخملین گردآوری شد، بعد بار دیگر به سمت پرده‌های نقاشی سرریز کرد.<sup>۸</sup>

۷. صورت‌مند شدن دولت از طریق چاپ پرتره واقع‌نمای صاحب‌منصبان در روزنامه‌های رسمی عهد ناصری — که درآمد و بنیانی برای بحث حاضر تلقی می‌شود — موضوع مقاله دیگری ذیل همین برنامه پژوهشی است؛ نک: بابک افشار و اصغر محمد مرادی، «صُورِ اعظم و چهره‌یابی دولت»، «تاریخ ایران»، ش ۱۷ (۷۵/۵) (زمستان ۹۳ - بهار ۱۳۹۴): ص ۶۴-۲۵؛ برای چشم‌اندازهایی دیگر بر اهمیت تصویر چهره انسان در دوران قاجار نک: رضا شیخ، «هویت ملی و عکس‌های انقلاب مشروطه»، در *انقلاب مشروطه ایران*، توسط هوشنگ شهبابی و ونسا مارتین، ترجمه محمدابراهیم فتاحی ولیلایی (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، ۱۳۹۳)، ص ۴۴۳-۴۱۱؛ محمدرضا طهماسب‌پور، «کارکردهای سیاسی، اجتماعی عکاسی در دوران مشروطه»، در *از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران* (تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹)، ص ۶۸-۴۵؛ محمدرضا طهماسب‌پور، «نگاهی به روند شکل‌گیری زمینه‌های تصویری هویت فردی در تاریخ عکاسی ایران»، در *از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران* (تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹)، ص ۱۴۰-۱۱۳؛ و نیز: Reza Sheykh, "The Rise of the Kingly Citizen," in *Portrait Photographs from Isfahan, Faces in Transition 1920-1950*, ed. Parisa Damandan (London: Saqi, 2004), pp. 231-54.

۸. در تنوع این مضمون در دوران قاجار، برای چشم‌انداز به بنا در حاشیه نقاشی و نیز بنا به عنوان پس‌زمینه نقاشی چهره‌های انسانی، نک: S. J. Falk, ed., *Qajar Paintings, A Catalogue of 18th and 19th Century Paintings* (Tehran: Farah Pahlavi's Private Secretariat, 1971), pp. 3,13,42,53,54; Julian Raby, *Qajar Portraits, Figure Paintings from Nineteenth Century Persia* (London & New York: Azimuth Editions in association with Iran Heritage Foundation, distributed by I. B. Tauris Publishers, 1999), pp. 110,111.

برای تصویر بنا نصب شده در طاقچه بنای دیگر، نک: دانا استاین، سرآغاز عکاسی در ایران، ترجمه ابراهیم هاشمی (تهران: انتشارات اسپرک، ۱۳۶۸)، تصویر ۲۰. برای انبوه تصاویر چهره‌های انسانی نصب شده روی نمای بنا، نک: صانع، پیدایش عکاسی در شیراز، ص ۵۷؛ کیانوش کیانی هفت‌لنگ (ویراستار)، گنجینه عکس‌های تاریخی (تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸۶)، ص ۱۵۰-۱۴۹. برای تصاویر بنا روی اشیاء، نک: محمدتقی احسانی، جلدها و قلمدان‌های ایران (تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۸)؛ و نیز: Sheila R. Canby, ed., *Persian Masters: Five Centuries of Painting* (India, Bombay: Marg Publication, 1990), pp. 133,134.

برای تصاویر بناهای فرنگی روی هدایای سلطنتی، نک: هینریش بروگش، سفری به دربار سلطان صاحبقران، سفرنامه ایلچی پروس در ایران، ج ۱، ترجمه مهندس کردبچه (تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۷)، ص ۱۶۹؛ و برای تصاویر آن‌ها در آلبوم‌های سلطنتی، نک: «آلبوم عکس [نسخه خطی]»، اواخر ناصری، تهران، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، <http://dlib.ical.ir/site/catalogue/773070> [Access date: 16/8/2015]. اسناد و مدارک میراث فرهنگی (ویراستار)، هزار جلوه زندگی، تصویرهای ارست هولستر از عهد ناصری (تهران: مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی، ۱۳۸۲)، ص ۲۵۹؛ صانع، پیدایش عکاسی در شیراز، ص ۱۰۲، ۱۹۳، ۱۹۰، ۸۸۹. همچنین برای مروری بر سوابق موضوع پیش از دوران قاجار، نک: آ. ت. آدامووا، نگاه‌های ایرانی گنجینه آرمتیاز، سده پانزدهم تا نوزدهم میلادی، ترجمه زهره فیضی (تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۶).

جریان این تحرکات در وجه عینی تابعی از آزمون مکرر تکنیک‌های جدید تصویرپردازی و رواج شیوه‌های جدید احداث ابنیه بود که در آن دوران ضمن افزایش مرادبه با خارجیان شدت گرفته بود؛ اما در وجه دیگر با شبکه‌ای پیچیده، متکثر و در شُرُف تحول از مناسبات قدرت و روابط معنا پیوند داشت که با گذر از دوران قاجار ذیل تغییرات وسیعی که موجب می‌شد، رفته‌رفته تصور ساختمان‌ها را به شیوه‌ای متفاوت از پیش ضروری می‌ساخت و تخیل نوع دیگری از محیط مصنوع را ممکن می‌کرد. به این تعبیر فرآیند گسترده تحول در ایجاد ابنیه، شهر و محیط زیست انسانی در آن عصر، تنها تابعی از اشاعه فنون و تحولات صنعت ساخت نبود؛ فراتر از آن، با الزامات برخاسته از یک منظومه کلان علی هم‌بسته بود که جریان اشاعه هر فن و مسیر تغییرات هر صنعت را ذیل آرایش جدیدی از معانی و امکانات، پیرامون ابنیه و عمارات محتمل می‌کرد. سلسله تصاویر ابنیه در روزگار قاجار نخستین عرصه بروز و گشوده‌ترین فضا برای ظهور این آرایش‌های جدید بود که دگردیسی‌های اجتماعی کلان را پیش از رسیدن به قلمرو بناها و محیط‌های ساخته شده، بر خود منعکس می‌کرد. پس در فهم جریان تحولات معماری در دوران قاجار، پیش از خود بناها باید ردی از تصاویر آن‌ها را همچون یک دال اعظم دیگر پی گرفت و پرسید: تصاویر ابنیه طی این دوران بر چه دلالت داشتند؟ چرا چنین مکرر ظاهر می‌شدند؟ و معنای حضورشان در منظومه علی مشخصی که بدان متعلق بودند چه بود؟<sup>۹</sup>

در این میان، تجربه چاپ روزنامه‌های مصور دولتی در عهد ناصری نمونه‌ای شاخص بود که از رخداد چرخشی اساسی در طرز تصویرپردازی ساختمان‌ها و در نتیجه از بروز تحولی ظریف در شیوه درک آن‌ها نشان داشت. مسئله این پژوهش کوشش در ارائه یک روایت تاریخی کل‌نگر از همین مورد شاخص و رسمی تصویرپردازی ابنیه در روزگار قاجار است. پرسش اصلی شکل‌دهنده به تحقیق حاضر این‌گونه صورت‌بندی می‌شود: تغییرات شیوه تصویرسازی از بناها در عهد ناصری، چنان‌که به‌طور خاص در تصاویر روزنامه‌های رسمی آن دوران منعکس شد، چه دلالتی بر تغییر نحوه ادراک ساختمان‌ها در بر داشت؟ به عبارت بهتر تحول در شیوه بازنمایی ابنیه در عهد ناصری از گشوده شدن چه تخیلات و تصورات، و در نتیجه چه امکانات جدیدی به روی ابنیه پیش‌آگهی می‌داد؟

۹. غیر این‌ها، از سلسله‌های دیگر تصاویر در آن دوران باید یاد کرد: تمثال‌های مذهبی و تصاویر داستان‌های حماسی یا مردمی؛ صورت تکرار شونده برخی اشیاء (از ساز و جام گرفته تا ساعت و از آن‌جا تا ادوات جنگی)؛ همچنین برخی موارد خاص نمادین (از علامت شیر-خورشید گرفته تا سلسله بسیار جالبی از تصاویر دیو و فرشته). برای یک نمونه آموزنده در کار با اسناد تصویری و

تحلیل سلسله‌های تصاویر در دوران قاجار، نک:

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

## بیان هدف و اهمیت موضوع

در آن صحنه تاریخی پیچیده که روزنامه‌های رسمی عهد ناصری و تصاویر ابنیه بخشی از آن بوده‌اند، صورت مشخصی از بازنمایی زبانی قابل مشاهده نیست که از چشم‌انداز امروزین بتوان آن را «گفتار رسمی یک تاریخ، دربارهٔ ساختمان‌های همان تاریخ» به‌شمار آورد. می‌توان گفتارهای دیگر را از زمان حال به سمت ساختمان‌های دوران قاجار حرکت داد؛ اما لاقلاً با تکیه بر اسناد در دسترس، تشخیص چنین حوزهٔ شاخصی درون خود آن عصر دشوار به نظر می‌رسد. گویی معماری در سراسر دوران قاجار بیش از نظریه به عمل معطوف بوده و ساختمان‌ها نه در آن هنگام که چند دهه بعد در معرض گفتگوها و مجادلات نظری زمانه قرار گرفته باشند.<sup>۱۰</sup> با این حساب بخشی اساسی از تجربهٔ تاریخی ثبت‌شدهٔ ابنیه را طی این زمان باید غیرزبانی تلقی کرد. با فرض درست بودن این استدلال،<sup>۱۱</sup> بازنمایی بصری ابنیه جایگاهی ویژه در فهم تاریخ معماری قاجار خواهد یافت: این اسناد تصویری اگرچه تنها سرنخ‌هایی نیستند که پژوهش در پیش‌تاریخ معماری معاصر ایران را

۱۰. این موضوع در مورد ژانرهای دیگر چون ادبیات، نقاشی یا حتی موسیقی کمتر صادق است: آن‌ها در دوران قاجار سریع‌تر به کانون‌هایی برای گفتار ترقی‌خواه بدل گشتند و موضوع نظریه‌پردازی شدند. یادداشت‌های جوانی محمدعلی فروغی که دربردارندهٔ مشغولیت‌های فکری او در سال‌های نزدیک به انقلاب مشروطه است، نمونه‌های بسیار خوبی در این مورد به دست می‌دهد. نک: محمدعلی فروغی، یادداشت‌های روزانه از محمدعلی فروغی (۲۶ شوال ۱۳۲۱ - ۲۸ ربیع‌الاول ۱۳۲۲ قمری)، ویراستهٔ ایرج افشار (تهران: نشر علم، ۱۳۹۰). در خصوص ادبیات نک: اشارات او در مورد تغییر خط فارسی (ص ۳۰)؛ نظر پدرش راجع به تقلید در انشاء (ص ۲۱۴)؛ و مباحثه‌ای در مورد بهتر و بدتر بودن شاعران، درست بودن یا نبودن «قافیۀ مکرر» و نیز مقدم بودن یا نبودن «احساس» بر «قانون» در شعر و مسئلهٔ نو شدن آن (ص ۲۸۲-۲۸۳). در خصوص موسیقی، نک: نقد رابطهٔ دربار با نایب‌اسدالله (ص ۳۱۹)؛ گفتگوی جالبی با ناظم‌العلوم راجع به «در تحت قاعده» درآمدن یا نیامدن تار و «کلیهٔ موسیقی ایرانی» (ص ۲۴۳-۲۴۲)؛ همچنین بحث ضایع شدن استعداد خوانندگان زن در ایران (ص ۲۷۹). در خصوص نقاشی، نک: ماجرای نشان دادن تابلویی از کمال‌الملک به یحیی تارساز (ص ۱۷۰)؛ نیز اظهارنظر در خصوص افول نقاشی ایران تحت‌تأثیر چین و ارتقاء آن توسط کمال‌الملک (ص ۳۳۳). در مورد شهر و محیط مصنوع، تم غالبی در نوشته‌های او قابل تشخیص است با مضمون خجالت کشیدن از فرنگیان به خاطر گل-ولای کوچه (مثلاً ص ۶۳). اگرچه می‌توان گفت در این‌جا معماری هنوز در کانون گفتار تحول‌خواه حاضر نشده، یادداشت‌های فروغی دربردارندهٔ یک مورد بسیار جالب است که نشان می‌دهد لغزش چنین گفتاری از یک ژانر به ژانر دیگر، در آن هنگام چگونه امری محتمل بوده است: در جایی این شعر پدرش را نقل می‌کند که به مناسبت نخستین ورود ناصرالدین‌شاه به عمارت عشرت‌آباد و پس از اتمام کار بنایی آن سروده شده است: «ای قصر عشرت‌آباد، ای کاخ شهریاری / ایوان عدل خسرو، جای امیدواری.» سپس از قول او شرح می‌دهد که «چون مضمون شعر مثل قدیم‌ها نبود که قصر را از عرش [...] بالاتر برده، و نه کرسی فلک را زیر پای شاه گذاشته باشم، بلکه تا یک اندازه مبنی بر حکمت و موعظه بود، شخصی که خیلی ادعای شعرفهمی داشت گفته بود خوب است فلائی قصیده نگویید.» (ص ۲۱۴) این یادداشت او نشان می‌دهد یک تحول ظریف در ژانر ادبیات، چگونه تحولی ظریف در ژانر معماری را محتمل می‌کرده است (یعنی پیدایش دلالتی بی‌سابقه در مضمون سابقه‌دار ساختمان سلطنتی، به‌مثابه محل یا شیئی برای درآویختن امید و تقاضای ملت از شاه در رابطه با مسئلهٔ عدالت در آستانهٔ انقلاب مشروطه).

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

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

اما این که چنین تصاویری از ابنیه از موضوع و بستر اصلی دلالت‌شان، یعنی از تاریخ عمومی ساختمان‌ها در آن دوران کنده شوند، بسیار محتمل است. ممکن است آن‌ها را ذیل نوعی تاریخ‌نگاری جزءنگر و قطعه‌بندی شده قرار داد و به‌منزلهٔ تابعی از ظهور امکانات جدید صنعتی در حوزه‌های دیگر غیر از معماری درک‌شان کرد — فرضاً به‌مثابه یک پله در مسیر پیشرفت ذیل تاریخ‌های منفک از زمینهٔ نقاشی، گرافیک یا صفحه‌بندی روزنامه. اگرچه ظهور و بروز این ترسیمات جز به‌واسطهٔ تجربیات تکنیکی جدید در چنین حوزه‌هایی ممکن نبود، موضوع در وجه کلان اساساً از نیاز هم‌آوردی و میل بزرگِ تفاخری نشأت می‌گرفت که بخشی از آن احداث ساختمان‌ها را نشانه گرفته بود و در عمل بر جریان ساخت‌وساز محیط مصنوع اثر می‌گذاشت. پس درست‌تر آن است که ظهور این تصاویر و چاپ و انتشارشان در روزنامه، در زمینهٔ سیاسی منحصر به فرد خودش، یعنی تاریخ ابنیه در آن هنگام بازنشانده شود تا به‌واسطهٔ این، همچون بخشی جدایی‌ناپذیر از تاریخ عمومی دوران قاجار قابل درک گردد.

هر روایت تاریخی در این مورد، ناگزیر با تقطیع، گزینش، و چینش عناصری از این دو تاریخ کلان توبه‌تو، یعنی تاریخ معماری و تاریخ دوران قاجار ممکن خواهد شد؛ اما حتی الامکان باید کوشید تا پیوند نزدیک این تصاویر با بناهای ساخته‌شده و نیز چسبیدگی آن‌ها به زمینه، به‌طریقی در این روایت منعکس گردد. هدف پژوهش حاضر فراهم آوردن چنین گزارشی از بازنمایی تصویری ابنیه در روزنامه‌های رسمی عهد ناصری است؛ گزارشی که خوانش آن‌ها را به منزلهٔ بخشی از تاریخ معماری معاصر ایران درون تاریخ عمومی دوران قاجار — نه در تفکیکی از پیش حاصل شده با این‌ها — ممکن کند.

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

هرگز تا به این حد بر جنبه‌های محسوس و تجسمی آن‌ها تکیه نداشت؛ هرگز تا این حد بر پایه ترکیب احجام و سایه‌روشن‌ها، شبیه‌سازی عین‌به‌عین جزئیات، از آن مهم‌تر با اصراری این‌چنین در بیان کالبد کلی و ترسیم صورت شخصیت‌مند و قابل‌بازشناسی و بیان‌گر آن‌ها انجام نمی‌گرفت (مثلاً در آن حوزه‌ای که امروزه نگارگری خوانده می‌شود، بنا در قالب مجموعه‌ای پراکنده و متکثر از سطوح با تزئینات دقیق هندسی تصویر می‌شد که هرگز کلیت نمی‌یافت و خود را از زمینه نمی‌کند، اما تماماً به خورد طرح می‌رفت و لایه‌های بصری متعدد از نوعی «فضای داخلی» یا «عمق فضایی» برای صحنه برمی‌ساخت).<sup>۱۲</sup> پس اهمیت این اسناد تصویری شاخص در وهله نخست ممکن است به قابلیت‌شان در بررسی دقیق‌تر این احتمال مربوط باشد که شاید حکومت از این دوران تاریخی به بعد، بناها را به تدریج به‌نحوی دیگر فهمیده است. اما علاوه بر این می‌توان احتمال داد که همین فرآیند دگرگون شدن نحوه وقوف حکومت بر ابنیه در آغاز عصر جدید، اولاً بر شکل‌گیری تصور دولت مدرن به‌عنوان پدیده‌ای در شرف زایش از خودش، و ثانیاً بر شکل‌گیری فهم معاصر از معماری اثرگذار بوده باشد. از این چشم‌انداز، روایت تصاویر روزنامه از ابنیه در عهد ناصری نهایتاً ممکن است گامی در تهیه اسباب و مقدمات تاریخی لازم برای فهم مناسبات معماری و دولت در زمان حال باشد. بحث لحظه حال از حیطة این تحقیق کوچک بیرون است؛ اما نوشتار حاضر را از این جهت می‌توان آزمونی تلقی کرد در احتمال گشودن چشم‌اندازی تاریخی، به مجموعه‌ای از مناسبات میان پیش‌نمونه‌هایی از آنچه امروزه در میان شاخه‌های هنر «معماری» دانسته می‌شود، با پدیده‌ای که از دوران قاجار به بعد در جامعه ایران رفته‌رفته «دولت» خوانده شد.

## ملاحظات مربوط به روش

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

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

همچنین برای نمونه‌ای از دگردیسی‌های پراهمیت در این حوزه از عهد صفوی به بعد، نک: استوارت کری‌ولش و یحیی ذکا، مینیاتورهای مکتب ایران و هند، احوال و آثار محمد زمان نقاش دوره صفوی، ترجمه زهرا احمدی و محمدرضا نصیری (تهران: فرهنگسرا، ۱۳۷۳). با تکیه بر همین اسناد تصویری، می‌توان قضاوت کرد فرآیند یادمانی شدن ابنیه پیش ازین، به‌طور عمومی کلیت شکلی و بیان‌گری فرمال ساختمان را — چنان‌که در تلقی امروزی از معماری مندرج است — میانجی نمی‌گرفت. برخی جنبه‌های این موضوع، بیرون از متن حاضر و در بخش دیگری از همین پژوهش بررسی شده است.



که بدان معطوف باشد، این کلیت از دست می‌رود و آن پیکره عظیم ناگزیر به بخش‌هایی از خود تقلیل می‌یابد که از چشم‌اندازی مشخص دارای ارزش شناخته شدن تلقی شده‌اند. قابل تصور است که انتزاع و تقلیل در این میان در دو سطح متمایز رخ دهد: نخست آن‌جا که پدیده‌ها و رویدادهای گذشته را نمی‌توان دوباره تجربه کرد یا مستقیماً به مشاهده درآورد. آن‌ها از زمان حال و لحظه وقوع عمل شناخت غایب‌اند و تنها جریانی متکثر و از دست رفته از تأثیرات را به‌سوی حال گسیل کرده‌اند. پس پژوهش تاریخی چاره‌ای ندارد جز آن‌که کار خود را در مسیری معکوس با بسط استدلال از آثار محدود به‌جای مانده‌ای آغاز نماید که به‌نحوی بر موضوع شناخت‌اش دلالت دارند. این نقاط آغازین حرکت، اسناد تاریخی هستند که به نظر می‌رسد چیزی از گذشته را در خود حفظ کرده‌اند. آن‌ها فاکت‌های پژوهش تاریخی به شمار می‌روند؛ یعنی واحدهای معنی‌داری که امر سابقاً واقع به‌نحوی محدود و غیرمستقیم در آن‌ها قابل مشاهده می‌گردد. با گذر از این سطح، سطح دیگری از تقلیل اساسی هنگام خوانش اسناد به‌مثابه پدیده‌هایی معاصر رخ می‌دهد. این درست مشابه همان وضعیت عمومی ناگزیری است که نه فقط شناخت تاریخی، بلکه هر عمل شناختنی را با فرآیندی از تقطیع‌ها، گزینش‌ها و چینش‌ها همراه می‌سازد. به این ترتیب برای بار دوم، واقعیت نامتناهی — که در این لحظه دیگر نه گذشته، بلکه خود سند تاریخی در لحظه حال است — به‌واسطه زبان به بخش شناختنی خود تقلیل می‌یابد و به مجموعه‌ای از استعاره‌ها و مفاهیم تحویل می‌گردد.

این دو سطح تقلیل، یعنی تقلیل ناشی از لزوم اتکاء به اسناد و تقلیل ناشی از ضرورت توسل به واژه، در پیکره علم تاریخ به‌طور سنتی هم‌وزن درک نشده‌اند. موضوع ناشی از آن است که معمولاً اسناد یا فاکت‌ها با واقعیت تاریخی یکسان یا نسبت به آن نزدیک‌تر تلقی می‌شوند. از این منظر اسناد سرآغازهای اطمینان‌بخش یا یقینی‌ترین واسطه‌های پژوهش‌اند که شالوده‌های برهان را در خصوص پدیده‌ها و رویدادهای گذشته فراهم می‌آورند. کل سازواره تفسیری واژگان در هر روایت تاریخی به‌واسطه اتکاء بر آن‌ها اثبات‌شدنی یا باورپذیر می‌گردد. کار آن‌ها بنا بر تعریف چنین است که پژوهش را مستند کنند و عینیت ببخشند؛ استعاره‌ها و مفاهیم اما ثانویه، نسبی و خصلت ذهن تلقی می‌شوند. چنین درکی از رابطه میان اسناد و تفاسیر، تصویری خطی از پژوهش تاریخی به دست می‌دهد: سیر از سند که امری معلوم است، قرار است در خلال فرآیندی از توسل به واژه و بسط استدلال، موضوع مطالعه را که امری مجهول است به معلوم بدل سازد. این نحوه نگرش با دست‌کم گرفتن بیش از حد نخستین سطح تقلیل در شناخت واقعیت تاریخی همراه است. به‌منظور



ارزیابی واقع‌بینانه‌ترِ موضوع، یعنی دانستن امکانات و محدودیت‌های چنین نوعی از ساخت، لازم است مسائل برخاسته از تقلیل تاریخ در وجود خود سند — یعنی دقیقاً همان چیزی که در این نحوه نگرش در نقطه کور قرار می‌گیرد — به‌نحوی به کانون بحث بازگردانده شود:

هر «گذشته» پیکره نامتناهی لحظه‌حالی بوده است که اکنون از میان رفته. وجود آن تنها به‌عنوان ردی از تأثیرات بر پیکره نامتناهی دیگری قابل تصور است که خود گذشته‌ای دیگر و شاید هم زمان حال را تشکیل داده است. این ردی تأثیرات دائماً با جریان‌های دیگری از تأثیر-تأثر که گذشته‌هایی بی‌پایان را به هم مربوط می‌کنند می‌آمیزد و در ترکیب با آن‌ها تغییر ماهیت می‌دهد؛ یعنی به ردی عظیم و غیر قابل تفکیک بدل می‌گردد که دیگر تنها به یک گذشته مشخص قابل الصاق نیست. از این پس هر اثر فرضی از هر گذشته، خود بخشی از جریان نامتناهی تاریخ و امری ترکیبی می‌شود. این موضوع بدان معناست که هر تک‌سند کوچک و جزئی که از چشم‌انداز یک پژوهشگر در زمره تأثیرات ساده و مستقیم یک پدیده یا رویداد ماضی در لحظه حال در دست است، نخست باید با تکیه بر تصور مشخصی از آن پدیده یا رویداد تشخیص داده شده باشد؛ یعنی به‌واسطه نوعی امکان تفسیری از پیش موجود، درست میان همان بستر مرکبی که خودبه‌خود به مرز میان عناصر تن نمی‌دهد، خط تعریفی به دور آن کشیده شده باشد.<sup>۱۳</sup> پس معرفت تاریخی نه در یک سیر خطی (از سند به تفسیر)، بلکه عملاً درون یک دور واقع می‌شود (از سند به تفسیر و بالعکس). از این منظر سند دیگر نمی‌تواند یگانه سرآغاز متقن تحقیق باشد، زیرا خود پیامد وجود آرایشی از استعاره‌ها و مفاهیم و بروز امکاناتی در ظهور نوع خاصی از تفسیر برای گذشته‌ای است که به‌طرزی معکوس بر آن دلالت یافته است. در این حالت، هر معرفت تاریخی در بدو امر با ساختار به‌هم‌پیوسته‌ای از جذب و دفع‌ها و جریان ممتدی از رفت-وبرگشت‌ها میان اسناد و تفاسیر روبه‌روست که از گذشته مورد بررسی‌اش تا زمان حال، لایه‌بر‌لایه روی هم قرار گرفته‌اند. رجوع به هر سند تنها با کاوش میان لایه‌هایی از تفسیر ممکن می‌شود که با سیر تاریخی آن سند از گذشته تا زمان حال ملازم بوده‌اند.<sup>۱۴</sup>

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

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

۱۴. برای بحثی در این مورد، نک: عباس ولی، *ایران پیش از سرمایه‌داری، تاریخ نظری، ترجمه حسن شمس‌آوری* (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۸)، ص ۱۷۵ تا بیست‌وسه.

عینی از آن برای زمان حال باقی مانده. در این جا مجموعهٔ اسناد تاریخی معمولاً از سر تطابق شان با وضعیت‌های عینی مورد استناد واقع می‌شوند و شناخت گذشتهٔ معماری به آن معناست که پژوهشگران به کمک اسناد، در سیری خطی از مجهول به سمت معلوم در بایند شرایط کالبدی و زمینه‌های محسوس استقرار یک بنای خاص در زمان و مکانی مشخص چه بوده است. این چشم‌انداز، یعنی همین نگاه کردن به اسناد از دریچهٔ تطبیق شان با گذشته به مثابه یک وضعیت عینی، پیامدهایی دارد. یعنی در همان حال که نوع خاصی از نگاه به تاریخ را امکان‌پذیر می‌کند، انواع دیگری از دیدن آن را ناممکن می‌سازد:

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

پژوهش حاضر در مطالعهٔ معماری دوران قاجار بر بررسی اسناد جدید متکی نیست، اما قصد دارد رجوع به نوع از پیش شناخته شده‌ای از اسناد را به شیوه‌ای جز این، یعنی از منظری غیر از تطابق آن‌ها با گذشتهٔ معماری به مثابه وضعیتی عینی آزمون کند. دغدغهٔ اساسی در چنین مطالعه‌ای آن است که اسناد مربوط به ابنیه از منظر جنبه‌های تفسیری — و حتی آمیخته به خطاشان — در میان آثار به جای مانده از گذشته تعریف شوند؛ جنبه‌هایی که فراتر از بیان وضعیت‌های عینی ابنیه و شهر، تا حد ممکن بر ساختار تصورات و تخیلات جمعی روزگار قاجار در مورد ساختمان‌ها و محیط مصنوع، و در نتیجه در رابطه با «شرایط امکان» آن‌ها، دلالت‌هایی در بر داشته باشند. به این

ترتیب با کوشش در راستای یک امکان تفسیری جدید مبتنی بر محتمل دانستن جریانی از تأثیرات از سمت تصاویر، تصورات و تخیل معطوف به ابنیه، به سوی خودِ ابنیه، ممکن است دریچه‌های دیگری بر فهم تاریخی معماری دوران قاجار گشوده شود. در این مسیر، بین اسناد تصویری معماری آن دوران، نقاشی‌های چاپ سنگی روزنامه که در روزگار خودشان محصول و چکیده‌ای از آمیزش تکنیک‌های جدید تصویر و تصور در حوزه‌های نقاشی، عکاسی و چاپ بوده‌اند، اهمیتی اساسی خواهند داشت: آن‌ها در رابطه با معماری قاجار در زمره شاخص‌ترین موارد رسمی ثبت‌شده از خطاها و اعوجاج‌های ذهن و ردپاهایی واضح و در دسترس از لایه‌های تفسیری شاخص گذشته‌اند که از این چشم‌انداز ممکن است گزاره‌های جدیدی در مورد «بنای تصور شده» — به جای «بنای ساخته‌شده» — برای تاریخ معماری معاصر ایران بازگو کنند.

### تغییر زمینه

پرده‌های نقاشی پیشا-ناصری به‌منظور نمایش صورت‌ها و فیگورهای انسانی، زمینه بصری ویژه‌ای را دست‌مایه بیان قرار می‌دادند. در بر ساخت این زمینه، پیش از همه مجموعه‌ای از اشیاء که دور-واطراف پیکرهای انسانی را در هر نقاشی پُر می‌کردند، مؤثر بود. جواهرات و زیورآلات، اجسام مهمی چون تاج، جقه، بازوبند، عصا، شمشیر، تُنگ‌های مُرّص، ساعت، تفنگ و نظایر آن‌ها که غالباً با دقتی بسیار، جزء به جزء در نقاشی کشیده می‌شدند.<sup>۱۵</sup> آن‌ها حکم نشان‌های تشخیص‌یافته قدرت و منزلت را داشتند و بی‌اندازه پُراهمیت بودند. شبکه‌ای نمادین می‌آفریدند که تصویر در دل آن، معنای نهایی خود را باز می‌یافت. ترسیم جامه‌ها نیز در این نقاشی‌ها به‌طرز مشابه از وجهی واقع‌گرایانه و شخصیت‌مند برخوردار بود. در بسیاری موارد مدل و طرز دوخت لباس‌ها — بریدگی‌ها و برگشت‌ها، تکه‌دوزی‌ها و آسترها، آستین‌ها، دامن‌ها، جیب‌ها، لبه‌ها، حتی بافت پارچه همراه با چین خوردگی، طرح، رنگ و سایه‌های آن — با دقتی باورنکردنی در طرح منعکس می‌شد.

غیر از اشیاء و جامه‌ها، دو تمهید تصویری دیگر نیز در بر ساخت زمینه این نقاشی‌ها حاضر بود: طبیعت و الگوهای تزئینی هندسی. در مورد اول، میوه‌ها، گل‌ها، گلدان‌ها، جانوران و گاه چشم‌اندازهایی گشوده به یک منظر طبیعی در برخی از این پرده‌ها رسم گردید. این عناصر غالباً در سنتی متأثر از نقاشی طبیعت‌گرای اروپا — که تبار آن به دوران صفویه بازمی‌گشت — سبکی

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

واقع‌نمایانه داشتند، اما فاقد شخصیت و بدون ارجاعی قابل تشخیص به مابه‌ازاهای عینی بیرون از طرح، همچون زمینه‌ای خنثی و عام تصویر می‌شدند. موردِ دیگر، الگوهای تزئینی با ساختار منظم و دقیق هندسی بود که در زمینهٔ بسیاری از این نقاشی‌ها درج شدند. آن‌ها عمدتاً به ابنیه یا عناصر مرتبط با ابنیه — مثلاً دیوار، طاقچه، ازاره، بازشوی یک پنجره، یک فرش یا یک مُتکا — تعلق داشتند، اما به‌طور کلی فاقد تشخیص و غالباً به پیروی از طرز ترسیم انتزاعی، در وجهی عام نقاشی می‌شدند. مجموعه‌ای از خطوط ایده‌آل بودند که لزوماً با چرخش دیوارها و اشیائی که دربرشان می‌گرفت تغییر زاویه نمی‌دادند. به حفظ ساختار هندسی اصلی خود چنان‌که روی صفحه‌ای دوبعدی قابل حصول بود گرایش داشتند. این الگوها از نظر شیوهٔ بیان انتزاعی، با عناصر طبیعی در تقابل بودند و نوعی از سنت تصویرسازی بومی را در نقاشی‌های این دوران امتداد می‌دادند؛ اما از منظری دیگر، چون بدون تشخیص، بدون مابه‌ازای خارجی و ارجاع عینی، و به‌خصوص خنثی رسم می‌شدند، با تمهیدات برخاسته از رسم عناصر طبیعی در زمینه‌پردازی نقاشی‌ها هم‌بستگی نشان می‌دادند.

تمام این نظام‌های بصری گوناگون و بعضاً نامتجانس، در مجموع پس‌زمینه‌ای عمومی را شکل می‌دادند که غالباً در اشارهٔ مشخص به یک بنا، یک چشم‌انداز و در هر صورت یک موقعیت فیزیکی واقعاً موجود بر ساخته نمی‌شد؛ فضایی خیالین بود که از برهم‌کنش مجموعهٔ نمادها — شلوغ یا ساکت، درشت یا ظریف، آشکار یا پنهان — روی پردهٔ نقاشی حاصل می‌آمد و صورتی را که به قصد بازنمایی جایگاه و منزلت‌اش نقاشی شده بود، در جهان نمادین قدرت مستقر می‌ساخت. گرایش به واقع‌نمایی و «علم نقاشی از روی برهان»<sup>۱۶</sup> که در ترسیم چهره‌های انسانی در عهد ناصری وجه غالب یافت، یعنی هنگامی که رسم صورت هر دولت‌مرد با ارجاع دقیق به خطوط رخساره، و کوشش در بازنمود سطوح جاندار صورت او همراه گشت،<sup>۱۷</sup> این طرز پس‌زمینه‌سازی آشنا، این فضای نمادین که از اشارات واقع‌نمایانه به اشیاء و جامه‌ها برمی‌خاست و در بافتی خنثی از عناصر طبیعی و نقوش تزئینی به خورد تصویر می‌رفت، از موضع استوار خود در ساحت بیان ساقط شد. در این هنگام، چهره‌های انسانی نقاشی اگرچه دلالت برخی متعلقات و نشان‌هایشان ثابت ماند، به فضایی تهی سقوط کردند و غالباً به‌نحوی ترسیم شدند که فاقد

۱۶. تعبیر برگرفته از محمد نصیر بن جعفر فرصت شیرازی، آثار عجم [چاپ سنگی] (بمبئی: مطبع ناصری، ۱۳۱۴ق)، ص ۵۴۷-۵۴۶.

۵۴۶

هرگونه زمینه‌پردازی بود.<sup>۱۸</sup> همین چالش معطوف به پس‌زمینه و بلا تکلیفی حاشیه‌ها، عرصه را بر بروز نیروی خیال جدیدی گشود که رفته‌رفته فضاهای خالی به جای مانده را با نوع جدیدی از زمینه‌سازی پُر کرد. [تصویر ۱]

برای شرح این دگردیسی و جایگزینی در ترسیم و فهم زمینه، نمونه ویژه‌ای در دست است: مجموعه تصاویر چاپ سنگی در نخستین روزنامه‌های رسمی تاریخ ایران. از مجموع تصاویر چاپ شده در این روزنامه‌ها، پس از پرتره دولت‌مردان که در اکثریت قریب به اتفاق موارد، فاقد پس‌زمینه بود، رتبه دوم از منظر فراوانی به نوع جدیدی از بازنمایی ابنیه و عمارات دولتی تعلق یافت. نخستین مجموعه شاخص از این‌ها در *روزنامه دولت علیّه ایران* چهره نمود که از همان آغاز موارد متعددی از تصاویر چاپ سنگی را منتشر ساخت.<sup>۱۹</sup>

مشغولیت هرروزه شاه به «امورات کلیه دولتی»، خاصه در «نظم قرارهای جدید برای امر قشون و اسلحه» از دلالت‌های عمده روزنامه در سال‌های نخستین انتشارش بود و در تأیید این مطلب مواردی چون «صورت همایون در قورخانه»، «تمثال همایون در میدان مشق»، «امتحان تفنگ در حضور مبارک»، مراسم «اسب‌دوانی» یا «سان افواج در حضور همایون» مکرراً تصویر شد.<sup>۲۰</sup> موضوع غالب این نقاشی‌ها بیان اهتمام و اقتدار شاه در مسائل نظامی بود، اما به‌منظور بازنمود این مضمون، در بسیاری موارد از تصویر ابنیه یاری گرفته شد. در این خصوص شاه سوار بر اسب یا ایستاده، گاه بدون ارجاع به هرگونه جزئیات محیطی چنان ترسیم شد که گویی در خلاء مطلق میان سربازان حاضر شده باشد؛<sup>۲۱</sup> اما قاعده غالب ترسیم چنان بود که در این صحنه، ساختمانی ترسیم گردد که حضور شاه و سربازان را فضاسازی کند. رابطه شاه با افواج در این دست تصاویر غالباً به‌واسطه عمارتی تعریف می‌شد: از طریق تصویر ایوان، او در جایگاه برترش مستقر می‌گشت و بر اطرافیان اشراف می‌یافت؛ در حیاط یا میدان، ردیف سربازان با سازووبرگ‌شان به نظم و ترتیب جلوی او

۱۸. چالش برانگیز شدن زمینه تصاویر تا میانه‌های عهد ناصری، نه‌تنها از روی نقاشی‌ها، بلکه در حوزه عکاسی نیز ذیل دو تکنیک «استودیوسازی» و «ماسک» قابل برداشت است. در هر دوی این فنون حین برداشت یا چاپ عکس، پس‌زمینه چهره‌های انسانی پوشانده یا حذف می‌شد. برای اطلاع بیشتر، نک: ایرج افشار، گنجینه عکس‌های ایران، همراه تاریخچه ورود عکاسی به ایران (تهران: نشر فرهنگ ایران، ۱۳۷۱)، ص نود و شش تا نود و هشت.

۱۹. *روزنامه دولت علیّه* در پی وقایع اتفاقیه و از ۱۲۷۷ تا ۱۲۸۳ق منتشر می‌شد. این دو را غالباً نخستین روزنامه فارسی‌زبان مرتب تاریخ ایران دانسته‌اند.

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

۲۱. به‌طور مثال «صورت همایون در قورخانه» در نمره ۴۷۶، «تمثال همایون در میدان مشق» در نمره ۴۷۸ یا «امتحان تفنگ

در حضور مبارک» در نمره ۴۸۴ در چنین وضعیتی ترسیم شده بودند.

صف می کشیدند، رژه می رفتند یا اسب می تازاندند.<sup>۲۲</sup> تکرار این شیوه در منظره سازی چنان بود که گویی بهترین راه بیان اقتدار شاهانه، تصور آن به واسطهٔ عمارت-تخت گاه و حیاط-ومیدانی باشد که رابطهٔ او را با قشون تعریف نماید. [تصویر ۲]

نوع دیگر از تصاویر به تشریفات درباری یا آیین‌های مذهبی مربوط بود.<sup>۲۳</sup> در این جا نیز مراسم گاه بدون اشاره به جزئیات فیزیکی محیط، به سادگی درون یک خلاء نقاشی شد،<sup>۲۴</sup> اما موضوع در بسیاری موارد به واسطهٔ تصویرپردازی ابنیه و عمارات فضا سازی گردید. در این مورد، نقش بنا و میزان پرداخت جزئیات آن از نمره‌ای به نمره‌ای دیگر متفاوت بود. به عنوان نمونه خبر «انعقاد سلام و بار عام» «در حضور مهرظهور همایون» و شرکت «جمیع اعیان دولت و ارکان مملکت» در نمرهٔ ۴۷۲، با ترسیم «صورت سلام حضور مبارک اقدس» همراه شد که همانند یک مراسم نظامی، صفوف سربازان و دولتیان را از رده‌های مختلف، در مقابل ایوانی فراخ نشان می داد که شاه در طبقهٔ دوم آن بر تخت نشسته بود. [تصویر ۳] «مجلس سلام تحویل در عمارت کلاه‌فرنگی» در نمرهٔ ۴۸۷، از طریق ترسیم فضای داخلی یک عمارت گزارش شد که نشان می داد دولت مردان دورتادور در داخل یک تالار، و نیز در پی هم بیرون از ساختمان پشت پنجره، به تماشای مجلس صف بسته‌اند. شاه در گوشهٔ تصویر روی صندلی مخصوص اش جلوس کرده و کسی زانو زده روی زمین مشغول دست‌بوسی بود. حوض هشت‌ضلعی و فوارهٔ بلند، دیوارهای تزئین شده که به محاذات اضلاع آن استقرار یافته بود، اُرسی‌ها، مقرنس کاری، کتیبه‌ها، لوستره‌های آویز و سایر تزئینات معماری، تجمل و شکوه این مراسم را بیان می کردند. [تصویر ۴ راست] نمرهٔ ۴۹۸ برگزاری آیین مذهبی تعزیه را در «تکیهٔ سلطنت‌آباد» نشان می داد که ترسیم نسبتاً پُر کاری از جزئیات بدنهٔ تکیه و تزئینات مربوطه، همین‌طور سقف چادری و گشودگی‌هایی که به منظور عبور نور یا تهویه در آن تعبیه شده بود را در بر داشت. در این نقاشی تعزیه‌گردانان در مقیاسی بزرگ و انبوه جمعیت در مقیاسی کوچک‌تر و با پرداخت کم‌تر ترسیم شده بودند. [تصویر ۴ چپ] همچنین در نمرهٔ ۵۰۰،

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

۲۳. نمره‌های ۴۷۲، ۴۸۲، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۹۱، ۴۹۷، ۴۹۸، ۵۰۰، ۵۱۸ و ۵۴۰ از آن جمله‌اند. برای شرحی در چگونگی برگزاری برخی مراسم درباری در عهد ناصری، نک: دوستعلی خان معیرالممالک، یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه (تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۲)، ص ۶۴-۵۳؛ مهدیقلی مخبرالسلطنه هدایت، خاطرات و خطرات، توشه‌ای از تاریخ شش پادشاه و گوشه‌ای از دورهٔ زندگی من (تهران: زوار، ۱۳۸۵)، ص ۹۰-۸۸.

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

«مجلس سلام» در دیوانخانه مبارکه، در تالار موسوم به گلستان تصویر شد و «مجلس سلام تحویل» دیگری نیز در نمره ۵۱۸ گزارش شد که شرح جزء به جزء تجمل و شکوه آن با ترسیم فضای داخلی تالار همراه گردید.

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

اگر پذیرفته شود که اخذ شیوه‌های جدید نقاشی و گسترش صنعت عکس (با ایجاد گرایش به واقع‌نمایی)، و رایج شدن چاپ روزنامه (با بر ساخت و مواجهه‌سازی هم‌زمان دولت با حوزه عمومی)، انتشار پُر تعداد پرتره واقع‌نمای دولت‌مردان را در میانه‌های عهد ناصری به‌مثابه بروزی از فرآیند «چهره‌یابی دولت» قابل‌خوانش کرده است،<sup>۲۵</sup> بلافاصله و در گام بعدی می‌توان انتشار پُر تعداد صورت واقع‌نمایانهٔ ابنیه و عمارات حکومتی را نیز در وضعیتی مشابه، کوششی اساسی معطوف به بر ساخت و باز نمود چهره‌ای برای دولت تلقی کرد. در این تصاویر، طرح عمارات نمایش مناسک را ممکن می‌کرد و نمایش مناسک، اگرچه پرداخت دقیقی از جزئیات چهره شاه و صاحب‌منصبان در بر نداشت، در عوض رابطه آنان را به‌خوبی تعریف می‌نمود. به این ترتیب پرتره‌های منفرد و پراکنده آیین و صاحب‌منصبان که در صفحات روزنامه در فضاهای خالی معلق بودند، از طریق تصویر مناسک زمینه‌یابی می‌شدند، ذیل فضایی یکپارچه گرد می‌آمدند و با پرتره‌های دیگر و به‌خصوص با مقام و موقعیت شاه در نسبت قرار می‌گرفتند. چاپ طرح ابنیه در روزنامه بدین‌سان نوع جدیدی از زمینه‌پردازی را در باز نمود تصویری قدرت رقم می‌زد که «اجتماع دولت‌مردان» را به مفهومی از «دولت واحد» ارتقاء می‌داد. وضعیت چنان بود که گویی چهره‌مند شدن دولت در همان نخستین گام‌ها با لغزیدن از «صُورِ اعظام» همچون خاستگاه خویش، در جستجوی هر چیز دیگر که عظیم و دارای شأن تلقی گردد، به «صورت معماری» در آویخته باشد. در حقیقت این حال ظریفی نهفته بود که از خصلت متکثر و تدریجی تغییر ناشی می‌شد.

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



## تصویر مناسک

ممکن است تصور شود بناها پیش از عهد ناصری، صرفاً در قالب سطوحی بدون عمق بر پرده نقاشی کشیده می‌شدند و زمینه‌ای خنثی را برای طرح اصلی رقم می‌زدند؛ چیزی شبیه تذهیب و حاشیه‌سازی که نقش عنصری تزئینی را برای طرح اصلی ایفا می‌کند. مواجهه دقیق‌تر با آثار<sup>۲۶</sup> نخستین شکست‌ها و زاویه‌ها را در این سطوح تزئینی بر بیننده آشکار خواهد کرد؛ نشانه‌های بارزی از بروز میل به نمایش عمق که در ترسیمات مرسوم «طاقچه»، «پنجره» و «گوشه دیوار»، در زمینه بصری بسیاری از این نقاشی‌ها به چشم می‌خورد؛ اعماقی واقعی که گاه اشیائی را روی خود نگاه داشته‌اند و گاه بر چشم‌اندازی عمیق‌تر گشوده‌اند. افزون بر این، در بعضی از این نقاشی‌ها منظرپردازی‌هایی قابل مشاهده است که تجربیاتی از ترسیم سه‌بعدی ابنیه را انعکاس می‌دهد. ساختمان در این تصاویر نه به‌مثابه تزئین و زمینه، که به‌مثابه جسمی دوردست و کلیت یافته هر چند بدون تشخیص و ویژگی، در کانون نقاشی ترسیم گردیده است. با این حساب باید پذیرفت که ابنیه نسبت به چهره‌های انسانی، حرکت نرم خود را در مسیر تشبیه به عین در نقاشی، هم‌زمان — و شاید هم زودتر — آغاز کرده‌اند؛ اما چنان‌که تصاویر روزنامه دولت علیه نشان می‌دهند، در اوایل عهد ناصری، پرتوها از منظر شباهت به واقعیت به‌وضوح از تصویر ابنیه پیش‌تر بودند.

در شماره‌های نخست روزنامه، شیوه ترسیم ابنیه و عمارات نسبت به قبل به‌طرزی آشکار واقع‌نمایانه‌تر شده بود؛ علی‌رغم این، از آن‌همه دقت و وسواس و اصرار و تکرار نهفته در بازنمایی عین به عین چهره رجال، در کشیدن طرح ابنیه اثری در دست نبود. ویژگی غالب این تصویرسازی‌های اولیه، وجه مناسک‌محور آن‌ها بود که عمارات را از نقطه تمرکز بیان بصری ساقط می‌کرد. در هیچ‌یک از آن‌ها ساختمان موضوع اصلی نقاشی نبود؛ بنا در تمامی آن‌ها بدون استثناء، حکم زمینه و ظرف را داشت. همانند کوه یا آبشاری که ترسیم می‌شد تا صحنه شکار شاهانه تصویر گردد، ساختمان و عمارت نیز کشیده می‌شد تا گزارش مناسکی خاص در معنایی از قدرت دولت ممکن شود. آن‌چه در این تصاویر نهایت اقتدار حکومت را بیان می‌کرد، شور و تشریفات مناسک بود، نه شکوه یا وقار فرم معماری در تشخیص و کلیت خویش. هر یک از این مراسم و مناسک، بیرون از عالم نقاشی قطعاً مکانمند بود و اهتمام در تصویرسازی این واقعه، پرداختی کم‌وبیش از جزئیات و ویژگی‌های کالبدی مکان رویداد را ایجاب می‌کرد؛ بناها نیز در این تصاویر بی‌شک از سطوح تزئینی درج‌شده در حاشیه پیکرها بسیار

۲۶. برای دیدن مجموعه‌ای از این نقاشی‌ها، نک: موزه نقاشی‌های کاخ گلستان تهران؛ و نیز:

Falk, *Qajar Paintings, A Catalogue of 18th and 19th Century Paintings*; Raby, *Qajar Portraits, Figure Paintings from Nineteenth Century Persia*.

فراتر رفته بودند؛ با این همه می‌شد قضاوت کرد که معماری در این هنگام هنوز وجهی از دولت تلقی نمی‌شد، زیرا در هیچ‌یک از این تصویرپردازی‌های اولیه، بنا به مسئله محوری نقاشی بدل نگردید. در بسیاری از این‌ها، جزئیات زمینه چنان ترسیم شد که می‌توانست به هر بنای فرضی مربوط باشد. «صورت سلام حضور مبارک اقدس» در نمره ۴۷۲، [تصویر ۳] یک بنای حیاط مرکزی یا جلوخان عمارتی طویل را نشان می‌داد؛ بی‌رجوع به متن، به‌سختی قابل برداشت بود که شاه «عمارت نیاوران را قرین شرف و امتیاز» فرموده است؛ «صورت سلام عید فطر» در نمره ۴۸۸، [تصویر ۵، چپ] به‌واسطه ستون‌هایی که طرح مارپیچ داشتند، عمارت تخت‌مرمر یا دیوانخانه را به ذهن متبادر می‌ساخت و موضوع در متن خبر هم گزارش شده بود؛ ترسیم اما صرفاً فرورفتگی ایوان بنا را در بر داشت که جلوس شاهانه را قاب می‌گرفت. مرزهای ساختمان، طرفین بنا، بام و خط آسمان که از چشم‌انداز امروزی در زمره عناصر اصلی هویت‌یابی آن تلقی می‌شوند، از کادر بیرون بودند. علاوه بر این، تناسبات و جزئیات ترسیم شده از بنا در این تصویر با واقعیت کالبدی بنا تطبیق نداشت.<sup>۲۷</sup> گویی نقاش ذهن خود را بر رسم محتوای مناسک متمرکز کرده و معماری را همچون محیطی ضمنی یا موضوعی فرعی، تا حدودی فارغ از آن وسواس نظام‌یافته «شبه کشیدن» نقاشی کرده باشد که بر طرز ترسیم پرتره‌ها مسلط بود.

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

۲۷. نک: محمد علی دوست، معماری ایرانی از نگاه تصویر، بر اساس طرح‌های اوژن فلاندن و پاسکال گُست (تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶)؛ حسن قادر، «بررسی تحول سیمای جنوبی ایوان تخت مرمر بر مبنای عکس‌های آلبومخانه کاخ گلستان»، «گلستان هنر»، ش ۹ (پاییز ۱۳۸۶): ص ۶۷-۶۲.

عمده داشت. مهم‌تر از آن، علی‌رغم این که پادشاه استثنائاً در نقاشی حاضر نبود، حضور انبوه رجال در اطراف ساختمان به‌وضوح از برگزاری یک آیین خبر می‌داد: دسته صاحب‌منصبان و سربازان به‌طرزی متقارن و انتظام‌یافته در حیاط عمارت استقرار پیدا کرده بودند. صفوف آن‌ها از نزدیک‌ترین نقطه پرسپکتیو نسبت به ناظر آغاز می‌شد و تا خود ساختمان ادامه می‌یافت. سپس از ورودی‌های دو طرف به داخل بنا به نقطه‌ای فرضی که شاه در آن مستقر بود حرکت می‌کرد و در اتصال به موضع نامرئی او — که در هیئت ساختمان مستتر بود — رسمیت می‌یافت. بنا هنوز شخصیتی از آن خود نداشت و بی‌اشاره به جلوس شاهانه یا فارغ از مناسک، شایسته تصویر دانسته نشده بود. به این ترتیب در فاصله سال‌های ۱۲۷۷ تا ۱۲۸۰ق، معماری اگرچه در روزنامه دولت علیه به‌منظور بازنمود مفهوم دولت بارها و بارها نقاشی شد، همواره در سایه مناسک و ذیل حضور انسانی شاه و صاحب‌منصبان قرار گرفت، به‌تنهایی تصویر نگردید و در بیان اقتدار دولت مستقلاً تشخیص نیافت.

## صورت معماری

«سلام عام نوروزی در [تالار تخت؟] خاصه مرمَر» در نمره ۵۴۰، نخستین نشانه تغییر این روال و «صورت عمارت بادگیر»<sup>۲۸</sup> در نمره ۵۴۷، نقطه چرخشی آشکار بود. تصویر اول گزارش می‌کرد شاه «در دیوانخانه بزرگ در تالار تخت مرمَر به سلام عام جلوس فرموده» و اگرچه مانند موارد پیشین انبوه صاحب‌منصبان را در حیاط جلوی عمارت در مقابل او نشان می‌داد، از پرسپکتیوی چنان بی‌نقص و پرداختی چنان واقع‌نمایانه از جزئیات معماری برخوردار بود که در هیچ‌یک از تصاویر پیشین روزنامه همتایی نداشت.<sup>۲۹</sup> مورد دیگر تنها اندکی بعد در نمره ۵۴۷ در «صورت عمارت بادگیر» رخ داد: [تصویر ۶ بالا] برای نخستین بار در روزنامه، ساختمان دولتی چنان تصویر شد که گویی شخصیتی ویژه از آن خود داشت و شایسته آن بود که چهره‌اش کشیده شود. به غیر از خود طرح که به‌واسطه دقت و واقع‌نمایی نهفته در آن، و همچنین به دلیل حذف کلیه عناصر انسانی، آشکارا بر رویکردی متفاوت به فهم معماری دلالت داشت، این تغییر روال در متن روزنامه

۲۸. در مورد عمارت بادگیر نک: یحیی ذکا، تاریخچه ساختمان‌های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان (تهران: انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۴۹)، ص ۲۸۱-۲۷۸؛ و نیز، وحید قبادیان، سبک‌شناسی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران (تهران: مؤسسه علم معمار، ۱۳۹۲)، ص ۴۳-۴۲.

۲۹. این نقاشی ممکن است به کمک عکس شماره ۳۳۵ ع ۳۶ آلبومخانه کاخ گلستان کشیده شده باشد؛ نک: محمدحسن سمسار و فاطمه سراییان، کاخ گلستان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیده عصر قاجار (تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲)، ص ۲۳۱.

نیز منعکس شد که خبر می‌داد چون «اغلب از چاکران دور و نزدیک و تبعه دولت علیّه و غیره نمی‌توانستند به تماشای این عمارات محظوظ شوند، حسب‌الاجازه ملوکانه صورت یک‌به‌یک عمارات همایونی در طی روزنامجات دولت متدرجاً رسم خواهد شد.»<sup>۳۰</sup> به این ترتیب روزنامه مقرر کرد که از این پس «صورت هر یک از ابنیه عالیّه» را «از هر طرف» منتشر خواهد ساخت.

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

این چرخش تجسمی دولت از «معماری ذیل مناسک» به «صورت صرف معماری»، اگرچه به‌واسطه چاپ سنگی در رسانه نوظهور روزنامه ممکن شد و وجه عمومی یافت، پیش‌تر در حوزه‌هایی محدودتر از طریق نقاشی و عکاسی به تمرین درآمده و به‌واسطه ضرورت‌ها و امکانات زمانه ساخته‌و‌پرداخته شده بود.<sup>۳۱</sup> در حوزه نقاشی بی‌شک باید از آثار برخی مسافران اروپایی یاد

۳۰. روزنامه دولت علیّه ایران، ش ۵۴۷، ۱۲۸۰ ق.

۳۱. این موضوع در روزگار قاجار به شیوه‌ای محلی رخ داد، اما با تجربه جهانی تصویر همخوان بود: در واقع پیش از اعلان عمومی اختراع عکاسی در ۱۸۳۹م، در اروپا سنتی طولانی از منظره‌پردازی در نقاشی، شیوه جلافتاده‌ای از تزیینات حرفه‌ای در صنعت ساختمان، و نیز تجربه‌ای دقیق از ساخت و چاپ تصاویر ابنیه در کتاب‌های قطع بزرگ نظریه یا تاریخ معماری به روش گراورسازی وجود داشت. ظهور و رواج عکاسی در آن‌جا نیز پیدایش نوع جدیدی از دیدن ابنیه را موجب شد که با سُنن از پیش مستقر در تعامل و تقابل قرار گرفت و آن‌ها را دگرگون کرد. از ۱۸۵۱/۱۲۶۷ ق در فرانسه سازمانی برای عکاسی از یادمان‌های ملی وجود داشت و در انگلستان نیز اتفاقی مشابه از ۱۸۵۷/۱۲۷۴ ق رخ داد. به این ترتیب و نیز با رواج بی‌سابقه پدیده «سفر» که پیش‌تر در انحصار عده‌ای قلیل بود، امکان برداشت عکس به سرعت با سنت‌های ملی‌گرایی و شرق‌شناسی ملازم گشت و همین، ساختمان‌ها را به عنصری کانونی در برساخت‌انگاره‌ها از خود و دیگری بدل کرد. با گذر از نیمه دوم قرن نوزدهم در سراسر دنیا، عکاسی در خوانش و فهم ساختمان‌ها نقشی محوری ایفا کرد و به شدت بر شکل‌گیری انواع آتی نظریه‌ها و تاریخ‌نگاری‌ها، همچنین بر ظهور انواع آتی سبک‌های معماری مؤثر بود. برای اطلاع بیشتر، نک:

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

کرد که از سال‌ها پیش با انگیزه‌های مختلف به ساختمان‌های ایران توجه نشان داده بودند. این تصاویر در چشم ایرانیان اهمیتی ویژه داشتند، و شیوه نگاه کردن آنان به ابنیه را از خود متأثر می‌ساختند. مواجهه آخر اوژن فلاندن با محمدشاه که به منظور اخذ اجازه بازگشت صورت گرفت، در بردارنده دیالوگ جالبی در همین زمینه بود:

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

در حوزه عکاسی نیز تا ۱۲۸۰ق، موسیو ریشار و احتمالاً شاهزاده ملک‌قاسم‌میرزا (هر دو با روش داگرتیپ در دهه ۱۲۶۰ق)، اگوست کرشیش (بین ۱۲۶۸ تا ۱۲۷۶ق)، مجموعه‌ای از مستشاران ایتالیایی (بین ۱۲۶۵ تا ۱۲۷۹ق) و فرانسوی (بین سال‌های ۱۲۷۴ تا ۱۲۷۷ق)، همچنین موسیو کارلیان (معلم عکاسی شاه) و نیز خود ناصرالدین‌شاه (هر دو از ۱۲۷۵ق) در ایران عکاسی کرده بودند و توجهاتشان عمدتاً معطوف به پرتره‌نگاری بود؛<sup>۳۳</sup> اما طی همین زمان یک مضمون دیگر نیز رفته‌رفته مورد توجه عکاسان قرار گرفت: ساختمان و محیط مصنوع. یک آگهی در روزنامه وقایع اتفاقیه در ۱۲۷۴ق دوربین عکاسی را با عبارت «دستگاه صورت‌کشی» معرفی می‌کرد که با آن «هم شکل آدم و هم تصویر عمارت و شهر گرفته می‌شود»؛<sup>۳۴</sup> همین مضمون در ۱۲۸۲ق ذیل گزارش روزنامه ملتی با آب‌وتاب بیشتر تکرار شد که «فتوگرافی» را بابت به جا گذاشتن «تاریخی حقیقی و یادگاری ابدی» از «ابنیه و اشخاص» می‌ستود که «غالب خلق به اشکال محفوظه عکس، از دوری یا مرگ خویشان و دوستان، خود را تسلیت می‌توانند داد.»<sup>۳۵</sup> یحیی ذکا، بدون ذکر مرجع،

۳۲. اوژن فلاندن، سفرنامه اوژن فلاندن به ایران، ترجمه حسین نورصادقی (تهران: کتابفروشی اشراقی، ۲۵۳۶)، ص ۴۲۹؛ همچنین، نک: اوژن فلاندن، سفر به ایران، تصویری از ایران دوران قاجار، ویراسته حشمت‌الله انتخایی، ترجمه عباس آگاهی (اصفهان: نقش مانا، ۱۳۹۳).

۳۳. نک: پطر تاسک و محمد ستاری، سیر تحول عکاسی، ترجمه محمد ستاری (تهران: سمت، ۱۳۷۷)، ص ۲۸-۱۰.

۳۴. زنگی‌آبادی، اخبار عکاسی در عهد ناصر، ص ۲۹.

۳۵. همان، ص ۶۳. جالب توجه است که عبارت آخر را دو جور می‌توان خواند: یک بار با منسوب کردن هر دو مفهوم «دوری و مرگ» به «خویشان و دوستان» و بار دیگر با منسوب کردن جداگانه «دوری» به «ابنیه» (در ربط با «مکان» یا «وطن») و «مرگ» به «خویشان و دوستان».

اشاره کرده است که در ۱۲۶۶ق، «ریشارخان از سوی ناصرالدین شاه مأموریت پیدا می‌کند که از سنگ‌نگارها و سنگ‌نبشته‌های تخت جمشید عکس و رولوه [...] تهیه کند، ولی [...] تا اصفهان پیش‌تر نمی‌رود و به تهران باز می‌گردد.»<sup>۳۶</sup> نمونه دیگر از چنین توجهی به ابنیه اندکی بعد میان عکاسان ایتالیایی دیده می‌شود.<sup>۳۷</sup> شاید بین آن‌ها مورد لوئیجی پشه حائز اهمیتی ویژه باشد که در ۱۲۷۹ق در نامه‌ای خاطر نشان کرد «آلبومی از جالب‌ترین آثار تاریخی ایران» تهیه کرده «که تا کنون کسی از آن‌ها عکس نگرفته» و او «اولین کسی بوده که فکر آن به خاطرش خطور کرده است.»<sup>۳۸</sup> چنین کوشش‌هایی تا پیش از ۱۲۸۰ق، عمدتاً به عکس‌برداری از سایت‌های تاریخی معطوف بودند نه ساختمان‌های سلطنتی، و عطف توجهات به موضوع ابنیه کهن یک سرزمین را در وضعیتی بازگو می‌کردند که به‌طور مستقیم از جریان شرق‌شناسی متأثر بود؛ اما همچنین متضمن نوعی نگاه جدید به مضمونی بودند که نظام بومی سلطنت تدریجاً می‌آموخت خودش، و قلمرو تحت سلطه‌اش را به‌واسطه آن‌ها بازتعریف کند.

علاوه بر این، همچنین باید از تأثیر فوق‌العاده عکاسی در وجهی دیگر نیز سخن گفت: شیوه غالب بیان و بازتولید قدرت در تمام این دوران برپایی مناسک بود و حضور مستقیم کالبد صاحب‌قدرت و زبردستان را در دل یک صحنه فیزیکی مشخص طلب می‌کرد. دشواری تکنیکی ناشی از زمان زیاد لازم برای نوردهی، به‌واسطه تحرکات اجتناب‌ناپذیر بدن‌ها، برداشت عکس از جریان چنین حضوری

۳۶. یحیی ذکا، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، ویراسته کریم امامی (تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶)، ص ۵-۶. ذکا می‌نویسد: «با این‌که دانسته نیست از او چه روشی می‌خواسته در رولوه استفاده نماید، ولی مسلماً در این کار خود می‌خواسته از عکس‌برداری سود جوید؛» همین موضع مردّد، نیاز به مرجع اصلی سخن را برای فهم دقیق‌تر موضوع عیان می‌کند. به هر حال این سفر نیمه‌کاره به اصفهان ظاهراً با برداشت عکس از ابنیه آن شهر نیز همراه نبوده است.

۳۷. نک: تاسک و ستاری، سیر تحول عکاسی، ص ۲۶-۲۴. در مورد عکاسان ایتالیایی در ایران، نک: استاین، سرآغاز عکاسی در ایران؛ و نیز، محمدرضا طهماسب‌پور، ایتالیایی‌ها و عکاسی در ایران، ۱۸۵۳/۱۸۶۲ م - ۱۲۷۰/۱۲۷۹ ق، فوکه‌تی، لوئیجی پشه، آنتونیو جیانوزی، لوئیجی مونتابونه (تهران: نشر قو، ۱۳۸۵).

۳۸. نقل در استاین، سرآغاز عکاسی در ایران، ص ۱۶. یک نگاه سرسری به فهرست عکس‌های آلبومخانه کاخ گلستان نیز قدیم‌ترین عکس‌ها از ابنیه را از آن او و به تاریخ ۱۲۷۴ق نشان می‌دهد که از آرامگاه (قدیم) حافظ، سعدی و کوروش، پاسارگاد، ارگ کریم‌خانی، باغ تخت شیراز و عمدتاً از تخت جمشید برداشته شده‌اند. نک: سمسار و سربایان، کاخ گلستان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیده عصر قاجار، ص ۱۱۸-۲۱. در دهه‌های بعد نیز عکس‌های شاخصی از ابنیه توسط فرنگیان برداشته شد که بی‌شک در عطف توجه بومیان به ابنیه حائز اهمیت بود. به‌عنوان نمونه‌هایی شاخص، نک: مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی، هزار جلوه زندگی، تصویرهای ارنست هولستر از عهد ناصری؛ و نیز ل. ا. فریدون برجسته وان والویک وان دورن و جیلین م. فوخلسانگ - ایستوود (ویراستاران)، ایران از نگاه سوروگین، مجموعه عکس‌های اواخر قرن نوزدهم ایران، موزه ملی نژادشناسی لیدن (تهران و رتردام: انتشارات زمان و انتشارات برجسته وان والویک وان دورن، ۱۳۷۸).

را دشوار می‌ساخت؛<sup>۳۹</sup> حال آن‌که عکاسی از همان صحنه خالی، یعنی از کالبد ساختمان که حرکت نداشت، آسان‌تر بود. به این ترتیب در تکمیل تعبیر استاین می‌توان افزود که «محدودیت‌های فنی عکس‌برداری در بدو پیدایش عکاسی، باعث رونق عکس‌برداری از ابنیه و عمارات شد»<sup>۴۰</sup> و همین، رفته‌رفته معماری را در بیان قدرت از زیر سایه مناسبک بیرون کشید و تشخص داد.

با این مقدمات، اقللاً یک نقاشی و یک عکس را در این مورد به‌خصوص باید به‌لحاظ زمانی بر تصویر چاپی عمارت بادگیر در روزنامه مقدم دانست و از آن‌ها یاد کرد؛ اگرچه از چشم‌انداز دلالت تاریخی، هیچ‌یک از آن‌ها به پای صورت نمره ۵۴۷ نخواهند رسید که با وجهی رسمی و عمومی در روزنامه منتشر شد: در حوزه نقاشی با محدود کردن جستجو به آثار نقاشان ایرانی، نمونه‌ای از شخصیت‌بخشی این چنین به بنا تنها به‌فاصله کمی پیش از انتشار صورت عمارت بادگیر در روزنامه در دست است. در ۱۲۷۸ ق محمودخان ملک‌الشعرا نخستین نقاشی واقع‌گرایانه از عمارت بادگیر را به سبک معروف نبوغ‌آمیزش به دست داد<sup>۴۱</sup> و یک‌سال پس از آن نیز در ۱۲۸۱ ق بار دیگر چشم‌اندازی متفاوت از آن ترسیم نمود که تشخص معماری به‌وضوح در هر دوی آن‌ها منعکس بود. در حوزه عکاسی نیز، اگرچه با مستثنی دانستن روش‌شناسانه عکس‌هایی که به‌طور قطع کار فرنگیان بوده‌اند،<sup>۴۲</sup> تا زمان چاپ صورت عمارت بادگیر در روزنامه به‌ندرت تصویری از ابنیه در دست

۳۹. با این همه، میان نخستین عکاسی‌ها، نمونه‌هایی از عکس مناسبک نیز دیده می‌شود. مثلاً، نک: بهمن جلالی و غلامرضا تهمایی، (ویراستاران)، گنج پیدا، مجموعه‌ای از عکس‌های آلبومخانه کاخ‌موزه گلستان، همراه با رساله عکسبیه حشریه (تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۷)، ص ۹۵، ۹۴، ۷۹، ۷۸، ۷۱، ۷۰. معیرالممالک، یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین‌شاه، ص ۱۸۰، ۱۷۸، ۱۷۶، ۱۴۰، ۱۳۷. به‌خصوص برای دیدن نمونه‌ای قدیمی از لوئیجی پشه به تاریخ ۱۲۷۴ ق نک: سمسار و سرایان، کاخ گلستان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیده عصر قاجار، ص ۲۴۰.

۴۰. استاین، سرآغاز عکاسی در ایران، ص ۱۹.

۴۱. در خصوص وی نک: یحیی ذکا، «محمودخان ملک‌الشعرا، شاعری ماهر، نقاشی چیره‌دست، دانشمندی خوشنویس، انسانی کامل»، هنر و مردم، ش ۶-۵ (۱۳۴۱): ص ۳۳-۳۴؛ شاهرخ مسکوب، «درباره تاریخ نقاشی قاجار»، ایران‌نامه (تابستان ۱۳۷۸): ص ۴۲۲-۴۰۵؛ رویین پاکباز، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز (تهران: انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۷۹)، ص ۱۶۳؛ یعقوب آژند، «هم‌کناری سنت و تجدد در کارستان هنری محمودخان صبا»، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ش ۵ (بهار و تابستان ۱۳۸۹): ص ۷۹-۶۳؛ یعقوب آژند، محمودخان ملک‌الشعرا (تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی وابسته به موسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۹۰).

۴۲. برای فهم زمینه‌های عکاسی در روزگار قاجار به پیروی از استاین باید میان عکاسان فرنگی که «به سنت کاوش‌های علمی و جغرافیایی اروپا تعلق داشتند» با «عکاسان بومی» تفاوت گذاشت؛ استاین، سرآغاز عکاسی در ایران، ص ۱۵. اما تحلیل را در هر مورد باید از نقطه‌ای که او در آن متوقف شده پیش‌تر برد. در مورد ابنیه، دسته اول بناها را به‌مثابه نمونه‌هایی از تفاوت طبیعی و فرهنگی با دیگری و نیز به‌منزله اسناد تاریخی ثبت و ضبط می‌کردند؛ حال آن‌که نگاه دسته دوم به ساختمان‌ها معنایی دیگر داشت. برخلاف قول استاین موضوع برای بومیان «سرگرمی» و امری «بدون هدف معین» نبود، بلکه با دیدن خود از دریچه چشم دیگری و نوعی میل ضروری به اصلاح نفس وابسته بود که مقابل نگاه اروپاییان رخ می‌داد. با این استدلال، در پژوهش حاضر رجوع به آثار عکاسان بومی حائز اهمیتی اساسی‌تر خواهد بود (در مورد نقاشی نیز می‌توان استدلالی مشابه را سامان داد).



است،<sup>۴۳</sup> اما در آن میان عکسی از نمای اصلی عمارت بادگیر وجود دارد که تاریخ ۱۲۷۶ ق [۹] زیر آن نوشته شده و زاویه دیدش با تصویر روزنامه مطابقت دارد. [تصویر ۶، پایین]

با این حساب به واسطه ثبت مکرر تصویر این عمارت دولتی تنها در حوزه‌های عکاسی و نقاشی و مهم‌تر از آن دو در روزنامه، مطمئن‌تر می‌توان بر این گمان پای فشرد که دولت در حوالی ۱۲۸۰ ق بیش از پیش متوجه معماری می‌شد و درکی جدید از تشخیص ابنیه در تجسم خود می‌یافت. با این حال، انتشار این‌گونه نقاشی از عمارات در روزنامه دولت علیه دیری نپایید: پس از این «صورت عمارت خروجی از طرف جنوب و قبله» در نمره ۵۴۸، [تصویر ۷] همچنین «صورت عمارت گلستان از طرف قبله» و «صورت عمارت باغ سروستان از طرف شمال» در نمره ۵۴۹ به شیوه‌ای مشابه — به طرزى واقع‌نمایانه و به احتمال قوی با کپی‌برداری از روی عکس — منتشر گردید و موضوع در باقی شماره‌ها، یعنی از این نمره تا نمره ۶۵۰، به دست فراموشی سپرده شد.<sup>۴۴</sup> به این ترتیب علی‌رغم اعلان درج تدریجی صورت یک‌یک عمارات دولتی در متن روزنامه، موضوع همچون نوعی پیش‌آگهی از امری محتمل، نوعی نشانه از گشایش امکانی قریب‌الوقوع، به سرعت از صفحات روزنامه محو گردید تا سرانجام در دهه پرتلاطم ۱۳۰۰ ق، دولت ضمن بازگشت به مسئله چاپ دوباره صور اعظم در روزنامه نفیس شرف، بار دیگر به منظور بازنمایی چهره و بیان اقتدارش، در کنار پرتره‌های انسانی از صورت معماری یاری گرفت.<sup>۴۵</sup>

۴۳. نک: ستون تاریخ جدول راهنمای جستجوی عکس در سمسار و سربایان، کاخ گلستان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیده عصر قاجار، ص ۲۱-۱۱۸. این موضوع به توجه با تاریخ ورود موسیو کارلین، معلم عکاسی ناصرالدین‌شاه به ایران در حدود ۱۲۷۵ ق چندان عجیب نیست؛ نک: ذکا، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، ص ۲۵-۲۴. این تاریخ می‌تواند نقطه آغازی در گسترش و ترویج عکاسی میان ایرانیان و ظهور و تثبیت عکاسان بومی تلقی شود.

۴۴. غیاب تصویر بنا از روزنامه را در این هنگام نباید به معنای بی‌اهمیت شدن موضوع درک کرد: خبر مربوط به اعطای لقب رسمی «عکاس باشی» به نخستین عکاس حرفه‌ای ایرانی، یعنی آقارضا عکاس باشی (بعدها: اقبال‌السلطنه)، تنها اندکی بعد از این در نمره ۵۵۲ روزنامه درج شد؛ نک: محمدرضا پهلمااسب‌پور، «زمانه، زندگی و آثار آقارضا عکاس باشی»، در از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران (تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹)، ص ۲۷. او از پیشگامان بومی عکاسی از چهره انسان، همین‌طور ابنیه و محیط مصنوع بود. با این حساب می‌توان تصور کرد دغدغه «صورت معماری» که در این هنگام در ذهن دولت شکل گرفته بود، با انتصاب عکاس باشی عملاً از روزنامه به ژانری دیگر منتقل شد.

۴۵. در این جا باید از یک مورد تاریخی جالب نیز یاد کرد: میان سرلوحه‌های نخستین روزنامه‌های دولتی دوره قاجار که تماماً نشان شیروخورشید بودند، دو استثناء وجود داشت؛ یکی سرلوحه روزنامه ملتی که نمای جنوبی مسجد سلطانی تهران را به‌عنوان نمادی از «ملت» نشان می‌داد و دیگری سرلوحه روزنامه علمیه که «علم» را به کمک نمای مدرسه دارالفنون باز نمود می‌کرد. انتشار هر دوی این روزنامه‌ها پس از ۱۲۸۰ ق بود. با این حساب پس از تصاویر روزنامه دولت علیه، این دو را باید پیش از انتشار شرف به‌عنوان آساندای اساسی در تکوین معماری همچون آیگون بازخوانی کرد: صورت معماری در این سرلوحه‌ها از وجه خبری یا مناسکی تهی بود و کاملاً بر جنبه‌های فیزیکی و تجسمی تکیه داشت. آخوندزاده در نامه‌ای که به منشی روزنامه ملتی نوشت، بازنمایی مفهوم ملت از طریق مسجد را در سرلوحه آن روزنامه مورد انتقاد قرار داد: «شکل مسجد که تو در روزنامه خود علامت ملت ایران انگاشته‌ای در نظر من نامناسب می‌نماید؛ به علت این که اگر از لفظ ملت مراد تو معنی اصطلاحی آن است، یعنی اگر قوم ایران را مراد می‌کنی، مسجد انحصار به قوم ایران ندارد بلکه جمیع فرق اسلام صاحب مسجدند. علامت قوم ایران قبل از اسلام آثار قدیمه فرس است از قبیل تخت‌جمشید [...] و بعد از اسلام یکی از مشهورترین، آثار پادشاهان صفویه است که در ایران مذهب اثنی‌عشری را رواج داده‌اند [...] و باعث سلطنت مستقلة جداگانه ایران شده‌اند. پس بر تو لازم است که به جهت اشعار ملت ایران علامتی پیدا کنی که از یک طرف دلالت بر دور سلاطین قدیمه فرس داشته باشد و از طرف دیگر پادشاهان صفویه را به یاد آورد.» میرزافتحعلی آخوندزاده، «قرتیکا»، در مقالات میرزافتحعلی آخوندزاده، ویراسته باقر مؤمنی (بی‌جا: انتشارات تیرنگ، بی‌تا)، ص ۲۵-۲۴.

شَرَف چنان که در اعلان انتشار نخستین نمره آن در ۱۳۰۰ق تشریح شده بود، خود را «مخصوص نگارش شرح حال بزرگان عالم» معرفی و شیوه کار را «رسم صُورِ اعظام این مملکت» و «شبیهِ اعیان ممالک دیگر» و ذکر «شرح حال صاحب صورت» ذکر کرده بود؛ این تعریف و دستورالعمل ساده به اندازه کافی کارآمد نبود و در فرآیند انتشار روزنامه به سرعت نقض شد. در این خصوص اعلان وزارت انطباعات در روزنامه ایران نیز که از تغییر روال انتشار و چاپ مجموعه‌ای متنوع از «وقایع و مطالب مفیده تاریخی و جغرافی و شرح آثار قدیمه و ابنیه غریبه عالم و تحقیق در باب بعضی یادگارها و انتیکه یعنی اشیاء عتیقه ممالک روی زمین» همراه با رسم «صُور آن‌ها» در روزنامه خبر می‌داد، عملیاتی نشد.<sup>۴۶</sup> آن‌چه واقعاً روی داد، چاپ شرح و تصویر ابنیه دولتی به جا یا در کنار شرح حال و پرتره دولتیان بود که معماری را در وجهی کاملاً واقع‌گرایانه و شخصیت‌مند باز نمود می‌کرد. در حالی که صفحه اول نمره‌های اول و دوم، پرتره ناصرالدین شاه و شاهزاده ظل السلطان را در بر داشت، در صفحه اول نمره سوم نقاشی «عمارت حرمخانه مبارکه جدیدالبنای»<sup>۴۷</sup> جای چهره انسانی را گرفت. این تصویر اولاً تمام صفحه و آن قدر بزرگ بود که برخلاف نقاشی‌های تمام صفحه دیگر، حتی کادر دور برگه را نیز می‌پوشاند و ثانیاً نسبت به جهت صفحه‌بندی روزنامه نود درجه چرخش داشت؛ وضعیتی که به نظر می‌رسید بر نوعی اصرار نسبت به چاپ تصویر معماری در روزنامه دلالت داشته باشد. با این پیش‌درآمد، شَرَف در نمرات پی‌درپی خود مصرانه کوشید در تجسم چهره دولت، صُور اعظام را با تصویر ابنیه حکومتی پیوند دهد: «تالار و عمارت مبارکه گلستان» با اشاره به «موزه همایونی که در جناب آن واقع است» در نمره ۶؛ «عمارت مبارکه صاحبقرانیه» در نمره ۱۹؛ «عمارت مبارکه سلطنتی شهرستانک» در نمره ۲۱؛ «عمارت مبارکه باغ لاله‌زار» در نمره ۲۴؛ «عمارت مبارکه شمس‌العماره» در نمره ۲۷؛ «صورت قدیمه برج طغرل» همراه با تصویر آن در وضعیتی که طبق دستور شاه «از وجوه دولت» «مرمت کامل» شده و «مستحفظ مخصوص» برای آن گمارده‌اند در نمره ۲۹؛ «مسجد جدیدالبنای ناصری» در نمره ۳۰؛ «عمارت مبارکه اسب‌دوانی» در نمره ۴۱؛ «شبیهِ قبه و بارگاه و صحن مُطهر امامین همامین

۴۶. روزنامه ایران، ش ۵۷۳، ۱۳۰۲ق.

۴۷. بخشی از سقف اتاق نارنجستان در ۱۲۹۹ق فرو ریخت و این حادثه تصمیم‌گیری جدی در مورد تخریب و بازسازی کلی حرمخانه سلطنتی را موجب شد. این کار در ربیع‌الاول ۱۳۰۰ق، یعنی دُرُست چندماه پس از انتشار نخستین شماره شَرَف به پایان رسید. در مورد این عملیات ساختمانی گسترده نک: بهنام ابوترابیان و الناز نجار نجفی، «اندرونی قصر ناصری طهران، تلاش برای بازنمایی مجموعه اندرونی و حرمسرای قصر سلطنتی طهران در اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار»، کاغذ اخبار، فصلنامه داخلی کاخ گلستان، ش ۶ (شهریور ۱۳۹۳): ص ۲۳-۱۶.

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

تا زمان انتشار سرف، فن عکاسی تجربه بومی تصویرپردازی از ابنیه را به‌کلی دگرگون کرده بود: از ۱۲۸۳ق و با سفر اول ناصرالدین‌شاه به خراسان، عکاس‌باشی خاصه به منظور ساخت کتاب عکس سفر<sup>۴۸</sup> — که در بردارنده تصاویر متعددی از محیط مصنوع بود — بخشی جدایی‌ناپذیر از ملزومات مسافرت شاهانه تلقی شد و در یک مورد در ۱۲۸۶ق، حاصل کار مرجع ساخت تصاویر چاپ سنگی قرار گرفت.<sup>۴۹</sup> در ۱۲۸۹ق روزنامه ایران گزارش کرد شاه در سفر گیلان دیده است «دو نفر عکاس فرنگی متصل توی کوجه عکس می‌انداختند»<sup>۵۰</sup> همان روزنامه در ۱۲۹۱ق نیز خبر داد «چند نفر فرنگی به قم آمده در شهر گردش می‌نمودند و عکس شهر را برمی‌داشتند»<sup>۵۱</sup> در ۱۲۹۵ق خبری در آن روزنامه درج شد که رخداد یک پیشرفت اساسی در عکس‌برداری از ابنیه را چنین اعلام می‌کرد: «در شهر روندی، در وقت شب، هنگامی که باران بسیار شدیدی می‌بارد، عکس یک عمارت بسیار بزرگی را در کمال خوبی انداخته‌اند و روشنایی لازم به‌جهت عکس را از اسباب دیناموالکتریک [...] که روشنی هشتصد چراغ را دارد اخذ کرده‌اند»<sup>۵۲</sup> همین روند رو به گسترش عکاسی تا دهه ۱۳۰۰ق، عمارات و ساختمان‌ها را در کانون توجهات تصویرپردازانه مستقر کرده بود و تنها بر پایه چنین تحولاتی، بنا در تصاویر سرف عمدتاً به یاری عکس و اساساً بی‌ارجاع به مناسک

۴۸. تغییر برگرفته از زندگی‌آبادی، اخبار عکاسی در عهد ناصری، ص ۷۴.

۴۹. نک: علینقی حکیم‌الممالک، روزنامه حکیم‌الممالک [چاپ سنگی] (تهران: کارخانه میرباقر طهرانی، ۱۲۸۶ق)، <http://dlib.ical.ir/site/catalogue/531882> [Access date 11/9/2015].

۵۰. زندگی‌آبادی، اخبار عکاسی در عهد ناصری، ص ۷۴.

۵۱. همان، ص ۷۶.

۵۲. همان، ص ۸۱.

نقاشی شد. در این میان تنها یک مورد تصویر ساختمان به‌مثابه ظرف مناسک وجود داشت<sup>۵۳</sup> و نوع نگاه عکاسانه در تمامی طرح‌ها بارز بود: گاه عابرین و گاه مستخدمینی جارو به دست در کنار ابنیه دیده می‌شدند. حضور انسانی در این تصاویر برخلاف مورد نقاشی‌های مناسک‌محور روزنامه دولت علیه نه‌تنها از برپایی آیین و ویژگی زمان خبر نمی‌داد، بلکه به تأسی از آن چه به‌واسطه عکس صورت گرفته بود، بر ثبت تصویر در زمانی معمول دلالت داشت. چرخشی که در این لحظه تاریخی خاص در معنای ساختمان‌ها حادث گشت، محتمل شدن دلالت ظریفی بود که صورت واقع‌نمایانه و شکل کلی یک بنا را بدون نیاز اساسی به مناسک، به مفهومی عمومی از «دولت» پیوند می‌داد و از این طریق، قدرت را فارغ از مناسبت‌ها و آیین‌های ملازم‌اش، صرفاً به‌واسطه جنبه‌های تجسمی و فرمال معماری، در جریان زندگی هرروزه و روال عادی امور قابل بیان می‌ساخت.

### فهرست مآثر

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

۵۳. در نمره ۱۲ شرف تصویری از ایوان تخت مرمر حین مراسم سلام چاپ شد.

۵۴. یعنی: مستخدم دولت.

۵۵. سیروس سعدوندیان و منصوره اتحادیه (نظام‌مافی)، (ویراستاران)، آمار دارالخلافه تهران، اسنادی از تاریخ اجتماعی تهران در عصر قاجار مشتمل بر صورت عدد خانه‌ها و سایر بناهای دارالخلافه باهره تهران ۱۲۶۹ق؛ جغرافیا در نفوس اهالی دارالخلافه ناصره ۱۲۸۶ق و تعیین و ثبت ابنیه محاط خندق شهر دارالخلافه باهره ۱۳۱۷ق (تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۸)، ص ۳۶-۳۹.

سی‌وهفت سال بعد در پایان عهد ناصری، دسته‌بندی دیگری از انبوه ابنیه ارائه شد که به‌وضوح از مفهوم «معماری دولتی» و منظور «بیان اقتدار» نشان داشت: در ۱۳۰۶ ق اعتمادالسلطنه در شرح «مزایا و مفاخر» دوران سلطنت ناصرالدین‌شاه، باب هفتم «المآثر و الآثار» را به «برخی از آثار مادیّه و مآثر حسیّه که عبارت است از ابنیه مستحده و عمارات متجدده» اختصاص داد و فهرستی طولانی برشمرد که طرح کلی‌اش چنین بود: نخست «از قبیل امصار معظّمه»، یا «از سنخ قصبات بزرگ؛» سپس «از جنس انشاء» و «احداث» و «حفر» و «اجراء» و «طرح»<sup>۵۶</sup> که مشتمل بر «مدارس» و «معلم‌خانه‌جات» و «کارخانه‌ها» و «مارستانات» و «انهار» و «قنّوات» و «بساتین» بود؛ و نیز «تسطیح معابر عامّه»، «تسویّه جواد معظّمه» و «بستن سدها و گشودن شطها» و چندین شاهراه قوافل و سیارات را شوسه ساختن و اکثر شوارع شهرهای بزرگ را با فرش سنگ پرداختن، «همچنین «تذهیبات رایق و تزئینات فائق در قبات و بُقاع ائمه» را در بر می‌گرفت؛ پس از آن «ابنیه سلطنتی و عمارات دولتی [...] به طرزهای مختلف و هندسه مستحده و اشکال متجدد و تراکیب مستحکم؛» و در نهایت «مرمت و اصلاحات و تجدید و تعمیرات» برخی عمارات قدیمه. وی همچنین نوشت «اگرچه این عنوان [...] مخصوص شمارش آثار است که به فرمان [...] این پادشاه [...] به ظهور آمده، ولی احياناً از جلایل آثار و عظیم یادگارهای رعایای این دولت‌آبدایت که در مدت سلطنت [...] برپا ساخته و بر وجهی که شایان شرف و شأن تواند بود پرداخته باشند هم در قلم خواهد آورد، خواه در قلمرو این پادشاه بر پا کرده باشند و خواه در خاک پادشاهان دیگر»<sup>۵۷</sup>.

چاپ صورت عمارت بادگیر در نمره ۵۴۷ روزنامه دولت علیّه در ۱۲۸۰ ق، چه به لحاظ زمانی و چه به لحاظ مفهومی، دُرست میانه این دو فهرست‌پردازی قرار می‌گرفت: تصویر این ساختمان خبر و روایتی ویژه در پیوست داشت با این مضمون که چون «سلاطین جنت‌مکین و خواتین مغفرت‌قرین [...] در ایام سلطنت خود چندان به تعمیر و تنقیح بیوتات اقدام ننموده بودند و در ارک دارالخلافة اطراف تهران عماراتی که مخصوص دیوان همایونِ اعلی بوده، از حیثیت وسعت و فسحت فضا و شکوه و آراستگی و صفا چندان که باید سِمَت امتیاز و اختصاص» نداشته است، «علی‌هذا در مبادی طلوع نیر دولت بی‌زوال و اوایل ظهور کوکب عظمت و اجلال او [ناصرالدین‌شاه]، قدر مثال همایونی

۵۶ این موضوع جالب است که فهرست او از «مآثر مادیّه» علاوه بر شمردن گونه‌های ساختمانی (یعنی فهرست کردن اسامی)، بر شمردن انواع احداث (یعنی فهرست کردن افعال) نیز تکیه دارد. تصور امروزین احتمالاً این موضوع را به سادگی ذیل نوعی بلاغت ادبی زائد قرار خواهد داد.

۵۷ محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، چهل سال تاریخ ایران در دوره پادشاهی ناصرالدین‌شاه (المآثر و الآثار)، ج ۱، ویراسته ایرج

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

عطف توجه دولت به معماری در روایت روزنامه از گذشته در این تاریخ، از چشم‌انداز امروزین وجهی تناقض‌آمیز خواهد یافت: نمرهٔ ۵۴۷ دولتِ عَلَیّه در ۱۲۸۰ ق، یعنی سال شانزدهم از چهل‌ونُه سال سلطنت ناصرالدین‌شاه منتشر شد. این دُرُست است که «ناصرالدین‌شاه از تمام شاهان قاجار بیش‌تر علاقه به ساختمان نشان داده»،<sup>۵۸</sup> اما از ابنیهٔ معروف سلطنتی و دولتی دوران او تا این سال صرفاً مواردی چون مدرسهٔ دارالفنون (۱۲۶۶ تا ۱۲۶۸ ق)، قصر دوشان‌تپه و قصر فیروزه (۱۲۶۹ ق)، باغ و عمارت نظامیه (۱۲۷۱ ق)، کاخ سلطنت‌آباد (۱۲۷۴ ق) و سردر قدیم میدان مشق (۱۲۷۸ ق) ساخته شده بودند؛<sup>۵۹</sup> در این هنگام ارگ سلطنتی هنوز دستخوش تغییرات اساسی نشده بود، تکیه دولت و شمس‌العماره هنوز برپا نگشته و خیابان‌ها و میدان‌های شهری جدید هنوز احداث نگردیده بود؛ پایتخت همچنان میان حصار شاه‌طهماسبی قرار داشت. بخش عمدهٔ ساخت‌وساز عهد ناصری نه پیش از این تاریخ، که به واقع پس از آن روی داد. بر این اساس گزارش روزنامه از رابطهٔ دولت و معماری در ۱۲۸۰ ق، بیش از آن که بر بیان واقعیتی در گذشته مبتنی بوده باشد، به برنامه‌ریزی آینده دلالت داشت که خبر می‌داد: «رأی مَعْدِلَتِ آرای همایونِ اَعْلای شاهنشاهی [...] اقتضا فرمود که چنان که مبانی مَعْدِلَتِ و استحکامِ کامل حاصل است [و] مراتبِ نِصْفَتِ به کمال انتظام متوصل، عماراتِ مَبَارکاتِ همایونی نیز که هم از اَماراتِ جلالَت و علاماتِ شوکت و عظمت است، به [...] کمالِ زینت و طَیِّبَتِ آراسته و پیراسته گردد.»<sup>۶۰</sup>

دولت در این سال‌ها با تکیه بر ابنیه خود را به‌نحوی جدید بازتعریف می‌کرد و در معنایی نو و در شُرُفِ انکشاف بر معماری و شهر و قوف می‌یافت؛ گویی که فهم معماری به‌مثابه وجهی برای رویارویی با حوزهٔ عمومی، او را نسبت به ویتترین تقریباً خالی از شکوه عمارات دارالخلافه و بستر

۵۸. عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه (تهران: انتشارات زوآر، ۱۳۷۷)، ص ۴۰۸.

۵۹. قبادیان، سبک‌شناسی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران، ص ۶۸-۶۵. به این‌ها باید برخی دیگر از ساخت‌وسازهای

دوران صدارت امیرکبیر را نیز افزود؛ نک: فریدون آدمیت، امیرکبیر و ایران (تهران: خوارزمی، ۱۳۸۹)، بخش ۱۴ و ۱۵.

۶۰. روزنامهٔ دولتِ عَلَیّهٔ ایران، ش ۵۴۷، ۱۲۸۰ ق.

نامناسب شهری برای بازنمایی اقتدارش آگاه ساخته باشد. میل بیان استحکام و معدلت اگرچه به واسطه چاپ تصویر معماری در روزنامه در صورت ابتدایی خود بروز یافت، اما احساس نیاز به احداث بناهای شاخص و فضاهای عمومی شهری را همچون الزامی گریزناپذیر در پی داشت. اسکندر مختاری، دهه ۱۲۸۰ق را «سال‌های تغییر و تحولات عمده ساختاری در شهر تهران» دانسته است که طی آن «بر اساس یک برنامه‌ریزی شهری منسجم، سامان‌دهی و نوسازی بخش‌های عمده‌ای از عوامل شهری داخل و خارج ارگ تهران شامل ایجاد خیابان‌های جدید و طراحی بدنه شهری متوازن در دو سوی خیابان‌های جدیدالاحداث، احداث میادین جدید به همراه ساماندهی میادین قدیمی شهر، تخریب حصار قدیمی و توسعه شهر با شکل‌گیری حصار و خندق جدید به وسعت نوزده کیلومترمربع به همراه احداث دروازه‌هایی چند در داخل شهر» رخ داد.<sup>۶۱</sup> ظهور و محور ناگهانی صورت عمارت بادگیر در روزنامه دولت علیه، پیش‌آگهی این تغییر و تحولات عمده بود و از آگاه شدن حکومت به ضرورت ساخت ابنیه جدید و خیز برداشتن او به سمت مداخلات برنامه‌ریزی شده در محیط شهری خبر می‌داد — «چه بر سبیل ایجاد و ابداع و تأسیس و چه بر وجه تعمیر و اعادت و تجدید»، از نمره ۵۴۷ روزنامه دولت علیه (۱۲۸۰ق) تا امکان انتشار شرف و نگارش المآثر و الآثار (دهه ۱۳۰۰ق)، مسیری طولانی پیش روی دولت بود تا بتواند خود را به طرز فخر در جنبه‌های تجسمی معماری جلوه دهد و فهمی از ابنیه و عمارات به‌مثابه «آثار مادی و مآثر حسیه» برای خود در اذهان بی‌رود.<sup>۶۲</sup>

## جمع‌بندی

در جریان نخستین مواجهات دولت و ملت در معنایی نزدیک به معنای معاصر آن‌ها در ایران در نیمه دوم قرن نوزدهم، چاپ چهره انسان و طرح ساختمان در روزنامه، دو شیوه غالب بازنمایی بودند که حکومت قاجار به‌مثابه ابزاری برای صورت بخشیدن به خود در مواجهه با حوزه عمومی بر آن‌ها واقف شد. تصویر چهره‌های انسانی مفهوم جدید دولت‌مرد را در بر داشت و طرح ابنیه ذیل انگاره

۶۱ اسکندر مختاری طالقانی، «سیر تحولات سیمای شهری در میدان جلوخان شمس‌العماره»، اثر، ش ۲۵ (فروردین ۱۳۶۷)،

ص ۱۱۹.

۶۲ تعابیر برگرفته از اعتمادالسلطنه، *چهل سال تاریخ ایران در دوره پادشاهی ناصرالدین‌شاه (المآثر و الآثار)*، ج ۱، ص ۸۲. این مفهوم‌پردازی اولیه از معماری دوران قاجار، اگرچه در پی جریان وسیع عملیات عمرانی از ۱۲۸۰ق به بعد تکوین یافته بود، نهایتاً در فرآیندی از فهمیدن و فهماندن ابنیه و عمارات زمان، در تلاش مورخ دربار برای فهرست‌برداری، دسته‌بندی و پرداخت آن‌ها در قالب یک کلیت معنی‌دار ظاهر شد.



جدیدی که از مناسک بازتاب می‌داد، اجتماع دولت‌مردان را به مفهومی از دولت واحد سوق می‌داد. در این میان، لحظه مشخصی قابل تشخیص بود که با گذر از آن، دولت دریافت خود از معماری را از ظرف وقوع مناسک به مرتبه‌ای بالاتر برکشید. از این لحظه تاریخی که گذشت، معماری رفته‌رفته قادر شد مستقیماً به واسطه وجود فیزیکی و جنبه‌های تجسمی‌اش، بیان‌گر قدرت دولت باشد. طی این مسیر، صورت معماری که پیش‌تر در روزنامه دولت علیه، نخست به مثابه زمینه وقوع مناسک و سپس در قالب تصویر عمارت تنها ظاهر شده بود، سرانجام در نقاشی‌های ابوتراب غفاری در روزنامه شرف به تمامی از زیر سایه مناسک بیرون آمد، تشخیص انسانی یافت و در رساندن مضمون اقتدار دولت، به میانجی‌گری کلیت شکلی خود، در سطحی گسترده کنار «صوَرِ اعظام» قرار گرفت.

این سیر تحول در تصور ابنیه، بر جریانی از نقاشی واقع‌گرای ساختمان‌های مشخص استوار بود که در اوایل عهد ناصری آغاز شد و تحت تأثیرات عکاسی، رفته‌رفته تا میانه‌های آن عصر به ترسیم عین‌به‌عین جزئیات کالبد هر بنا منجر گشت. نوعی «علم» تولید تصویر «از روی برهان» آن را همراهی می‌کرد که از تولد چشم‌اندازی نو به معماری، از امکان ظهور معنای جدید ساختمان‌ها خبر می‌داد. این صرفاً تفننی در آزمودن یک سبک جدید در نقاشی نبود؛ گشوده شدن چشم دولت را بر جنبه‌های تجسمی بناها به مثابه دال قدرت خویش ثبت و ضبط می‌کرد و بلافاصله فرآیندی از ساخت-وساز گسترده ابنیه و مستحذات شهری را در پی داشت.

به این تعبیر، معماری رسمی عهد ناصری، بی‌مقدمه، یک‌باره و تماماً حین تجربه ساخت دگرگون نشد؛ بلکه پیش‌تر از چشم‌اندازی متفاوت تصویر و تخیل شد و به آن واسطه در معنایی جدید به فهم درآمد. این صرفاً تقلیدی از کارت‌پستال‌های فرنگستان نبود، اگرچه بی‌شک از آن‌ها متأثر می‌نمود. نگاه به این کارت‌پستال‌ها خود طی مسیری مبهم امکان‌پذیر گشته بود که از کوشش دولت در بیرون کشیدن صورت‌پیکر دولت‌مردان از زمینه بصری و بستر معنایی خالی پیرامون تصاویرشان منشعب می‌شد. بیرون کشیدن آن‌ها از فضایی تهی که مناسبات سیاسی جدید دوران با ساقط کردن بسترهای کهن تولید معنا در تصویرپردازی، آن‌ها همچون خالئی پیرامون «صوَرِ اعظام» در عرصه‌ای بر جای گذاشته بود که زمینه «چهره‌یابی دولت» بود. این شیوه جدید نگاه به زمینه و این نیاز به جستجوی ظروف تازه، نخست کوششی در اخذ و ابداع هم‌زمان ابزارهایی شد که چهره و پیکرهای معلق صاحب‌منصبان را به مثابه وجهی از دولت، بر زمینه‌ای از نمادهای نو بازمی‌نشانند و دلالت قدرت‌شان را در شرایطی که از اساس دیگرگونه می‌نمود، به آن‌ها بازمی‌گرداندند. همین کوشش، سپس و رفته‌رفته معنایی نو برای معماری نیز در بر داشت.

به این ترتیب روزنامه‌های رسمی این دوران به‌واسطه تصاویرشان که پس از پرتره دولتیان بیش از همه مشتمل بر منظره ابنیه و عمارات دولتی بود، تحولی ویژه را در مناسبات معماری و قدرت در عصر قاجار ثبت و ضبط کردند که نقطه چرخشی واضح در شکل‌گیری درک نوین از ابنیه، و فراهم آمدن «شرایط امکان» برای ساخت و ساز برنامه‌ریزی شده دولتی پس از خود بود. [تصویر ۸] می‌توان قضاوت کرد که معماری در تاریخ معاصر ایران، از این هنگام به بعد در معنایی بسیار نزدیک به معنای امروزی خود، به موضوعی محوری در بازنمود اقتدار دولت مدرن بدل شد. در همین حین و درست هم‌زمان با پدیداری دولت مدرن، همراه با صاحب‌منصبان قاجار، ساختمان‌های سلطنتی نیز در مقابل آن دستگاه بازنمایی واقع‌نما که وجه فرهنگی غالب دوران بود حالت گرفتند و با حالت گرفتن‌شان، وجه جدیدی از معماری، یعنی کلیت شکلی و بیان‌گری فرمال بنا، به ابژه بدل شد.<sup>۶۳</sup>

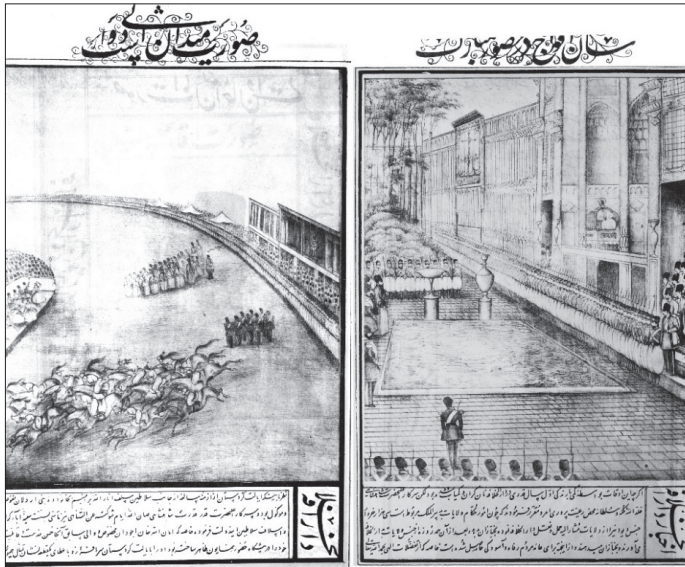


تصویر ۱. (از چپ به راست) مقایسه تصویر شاهان ایران طی یک بازه زمانی حدوداً صد ساله، دو جریان در هم تنیده را آشکار می‌کند: از یک سو، میل به شبیه‌سازی عین‌به‌عین صورت‌پیکرهای انسانی؛ از سوی دیگر زیر فشار ناشی از همین میل، چالش‌برانگیز شدن پس‌زمینه‌های رایج، تمرین در زمینه‌پردازی‌های جدید و در نهایت معلق شدن تصویر واقع‌نمای دولت‌مرد درون یک فضای تهی. در معنایی کلی می‌توان گفت نیاز و میل به پُر کردن همین جای خالی، درک جدیدی از ابنیه را در میانه‌های عهد ناصری موجب شد.<sup>۶۴</sup>

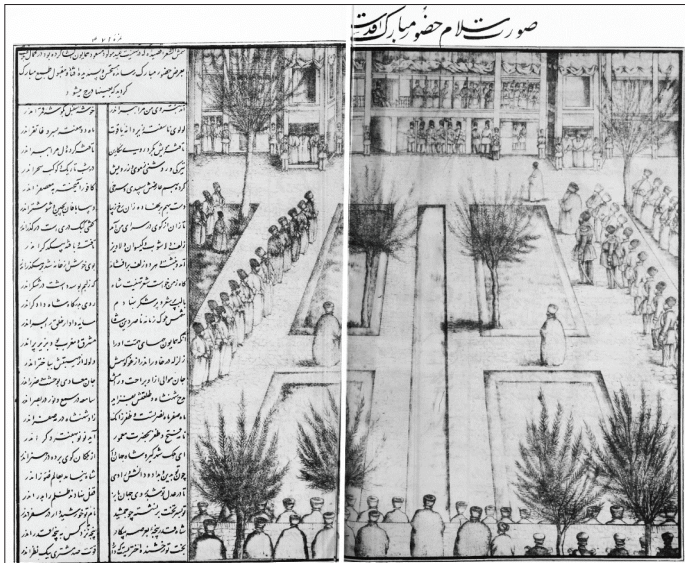
<sup>۶۳</sup> در مسیر چهره‌یابی دولت و ملت در مواجهه با یکدیگر، از آن هنگام تا پایان عصر پهلوی اول باید فهرستی از نمادها را برشمرد: نام کشور و پرچم، علامات رسمی و سرود ملی، زبان، صورت‌های انسانی (از چهره شاه و مردان سیاست گرفته تا شهروندان آرمانی یا قهرمانان ملی) و البته چنان‌که در این نوشتار شرح داده شد، صورت معماری.

<sup>۶۴</sup> تصاویر از:

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



تصویر ۲. دو نمونه از بازنمایی ابنیه ذیل مراسم نظامی در روزنامه دولت علیّه ایران. راست: تصویر «سان افواج در حضور مبارک» و چپ: «صورت میدان اسب دوانی».<sup>۶۵</sup>

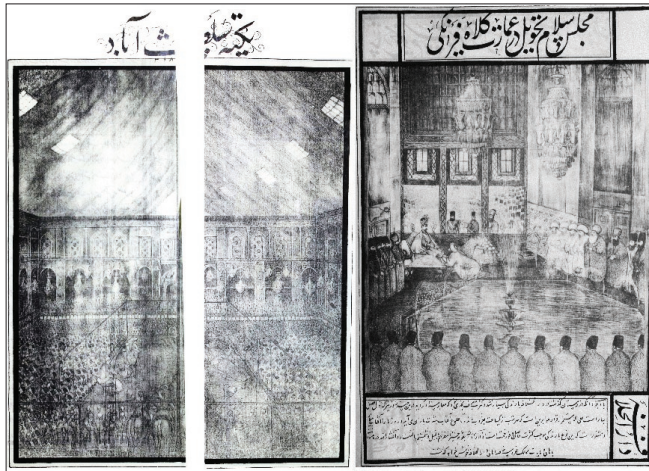


تصویر ۳. «صورت سلام حضور مبارک اقدس» در روزنامه دولت علیّه ایران.<sup>۶۶</sup>

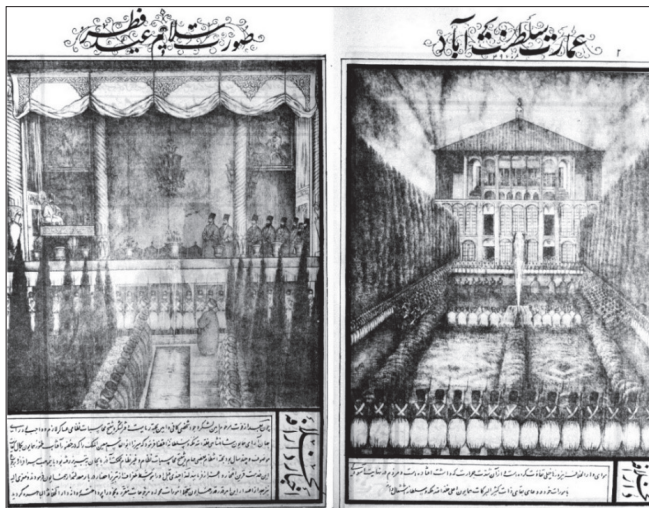
۶۵ تصاویر از ش ۴۷۶ و ۴۹۰، ۱۲۷۷ ق.

۶۶ تصویر از ش ۴۷۲، ۱۲۷۷ ق.





تصویر ۴. دو نمونه از بازنمایی ابنیه ذیل مناسک درباری یا مذهبی در روزنامه دولت علیّه ایران. راست: «مجلس سلام تحویل در عمارت کلاه فرنگی» و چپ: آیین تعزیه در «تکیه سلطنت آباد»<sup>۶۷</sup>



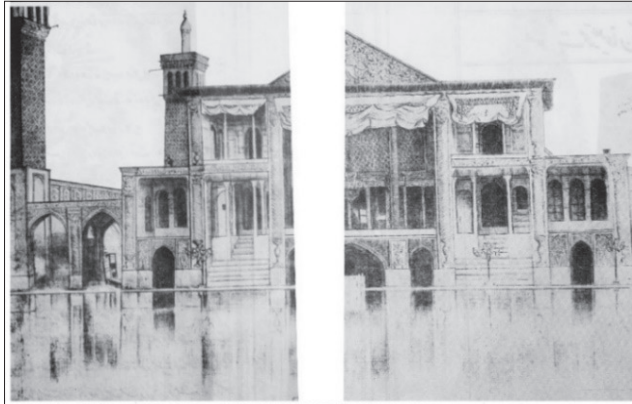
تصویر ۵. چپ: «صورت سلام عید فطر» در روزنامه دولت علیّه ایران<sup>۶۸</sup>. راست: تصویر «عمارت سلطنت آباد» در همان روزنامه.<sup>۶۹</sup> در هر دو مورد صفوف نظامیان و صاحب‌منصبان از برپایی آیین قدرت حکایت دارد و معماری ذیل مناسک تصویر شده؛ اما در تصویر دوم (سمت راست) برخلاف تصویر اول (سمت چپ)، با غیاب شاه، پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای تمام‌نمای ساختمان و در نتیجه کلیت معماری را شامل شده است.

۶۷. تصویر از ش ۴۸۷ و ۴۹۸، ۱۲۷۷ق.

۶۸. تصویر از ش ۴۸۸، ۱۲۷۷ق.

۶۹. تصویر از ش ۴۹۷، ۱۲۷۸ق.

تصویر ۶ - بالا: «صورت عمارت بادگیر» در روزنامه دولت عالیّه ایران. ۷۰ پایین: عکس شماره ۱۸۹. ۳۵ ع. آلبومخانه کاخ گلستان که تاریخ ۱۲۷۶ ق [؟] زیر آن نوشته شده.<sup>۷۱</sup> عکس ساختمان را از نمای روبه‌رو و احتمالاً در جریان تعمیر نشان می‌دهد. زاویه دید و منظر کلی بنا در هر دو سند یکسان است، اما نظر به عدم تطابق برخی اجزاء نمی‌توان به این اطمینان رسید که همین عکس مرجع ترسیم صورت بنا در روزنامه باشد. فهرست ناهمخوانی‌ها چنین است: حذف مستخدمین، حذف تل خاک، و به‌خصوص تبدیل بخش‌های آجری نما در دو سوی ایوان اصلی به نیم‌ستون‌های ماریچ با سر فرنگی و در نهایت افزوده شدن تزئینات به نمای سستوری. دو مورد پُراهمیت آخر که به جزئیات بنا مربوط است، در عکس و در نقاشی‌های

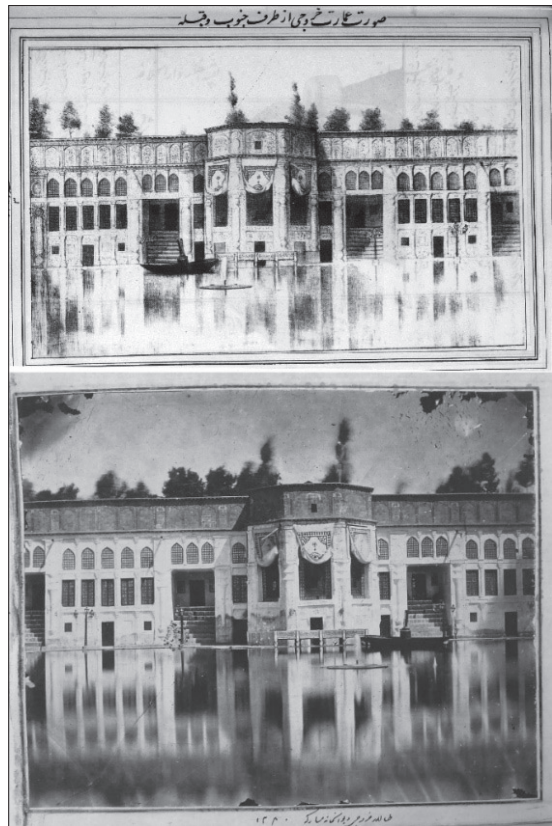


محمودخان ملک‌الشعرا به چشم نمی‌خورد؛ بر این اساس می‌توان به این احتمال نیز نظری افکند که جزئیات مورد اشاره نمایش‌گر وضعیت واقعی بنا نبوده و طراح آن‌ها را به تصویر روزنامه افزوده باشد. در تصویرپردازی‌های مناسک‌محور، ناهم‌خوانی صورت معماری با وضعیت واقعی بنا به‌واسطه تمرکز بیان بر مناسک، به‌مثابه خارج بودن معماری بنا از حیطه تمرکز و توجه نقاش قابل تعبیر بود؛ اما هنگامی که منظره‌پردازی جز نشان دادن صورت یک عمارت منظور دیگری نداشته باشد، فهم این ناهم‌خوانی به چنان طرزی دیگر ممکن نیست. در این‌جا اگرچه نقاشی برداشتی عین‌به‌عین از وضعیت واقعی بنا ارائه نمی‌دهد، اما صورت معماری را طی فرآیندی از جرح‌و‌تعدیل به‌منظور شخصیت‌پردازی قوی‌تر بنا، در معنایی فراتر از یک کپیۀ دقیق پیگیری می‌کند و رنالیسم را به‌نحوی نو با تخیل در هم می‌آمیزد؛ گویی عملیات تعمیر و تنزیه عمارت از زمان گرفته شدن عکس تا تاریخ چاپ تصویر در روزنامه، در ذهن نقاش ادامه پیدا کرده و معماری به‌واسطه رسانه نقاشی خود را ارتقاء داده باشد.

۷۰. تصویر از ش ۵۴۷، ۲۸۰ ق.

۷۱. تصویر از سمسار و سرایبان، کاخ گلستان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیده عصر قاجار، ص ۲۴۷.

تصویر ۷- بالا: «صورت عمارت خروجی از طرف جنوب و قبله» در روزنامه دولت علیّه ایران.<sup>۷۲</sup> پایین: عکس شماره آ. ۱۸۹. ع. ۱۹. آلبومخانه کاخ گلستان.<sup>۷۳</sup> غالباً نخستین مورد از تصویرهای چاپ سنگی از روی عکس را کار میرزا بزرگ غفاری در روزنامه حکیم‌الممالک (بین ۱۲۸۳ تا ۱۲۸۶ق) ذکر کرده‌اند. اما از تطابق عین‌به‌عین همین دو تصویر می‌توان احتمال داد که در روزنامه دولت علیّه نیز (در حدود ۱۲۸۰ق)، عکس مرجع ساخت تصویر بوده است. این موضوع که نقاشی و عکس نسبت به هم فریته‌اند به تکنیک چاپ سنگی مربوط است. محمدعلی فروغی در ذکر خاطره‌ای شرح داده که ابوتراب غفاری بعدها در دهه ۱۳۰۰ق، چه راه‌حلی برای این معضل داشته: «چون خط یا تصویر در چاپ وارون برمی‌گردد، از روی عکس که در آینه افتاده بود می‌ساخت تا پس از چاپ مستقیم دیده شود.»<sup>۷۴</sup> این تطبیق همچنین محتمل می‌سازد که شبیه‌سازی تصویر از روی عکس برای



چاپ سنگی، برخلاف انتظار، نخست در مورد ساختمان و سپس در مورد چهره انسان آزموده شده باشد، چراکه واضح است صنایع‌الملک پرتله‌های روزنامه دولت علیّه ایران را تا این زمان از روی عکس نمی‌کشیده است. دلالت پراهمیت این موضوع در تحقیق حاضر چنین است: اگر حین چاپ روزنامه دولت علیّه، کشیدن چهره انسان مستقیماً از روی عین، اما تولید طرح واقع‌نمای ابنیه (فارغ از مناسک) با معاونت عکس صورت گرفته باشد، می‌توان احتمال داد که نمای ساختمان تا این زمان، حتی در چشمان تیزبین نقاش‌باشی دربار نیز به‌تمامی به «ابژه واقع‌نمایی» تبدیل نشده بوده است (در فهم این دلالت، باید این نکته را در نظر گرفت که در حالت عمومی برای چشم امروزی، کشیدن طرح واقع‌نمای ابنیه به‌واسطه وضوح و مستقیم بودن خطوط، از کشیدن طرح واقع‌نمای چهره انسانی آسان‌تر، و در نتیجه نیاز به معاونت عکس در آن کمتر است).

۷۲. تصویر از ش ۵۴۸، ۱۲۸۰ق.

۷۳. تصویر از سمسار و سراییان، کاخ گلستان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیده عصر قاجار، ص ۲۴۷.

۷۴. محمدعلی فروغی، «نامه درباره کمال‌الملک»، ایران‌نامه (تابستان ۱۳۷۸)، ص ۵۲۸.



تصویر ۸ - طرح ابوتراب غفاری از یک مجلس درس دارالفنون در کتاب جواهرالحکمة ناصری<sup>۷۵</sup> در ۱۲۹۸ق، گسستی آشکار از شیوه‌های تصویرسازی پیشاناصری را آشکار می‌کند: با وجود ترسیم فضای داخلی، معماری صرفاً ظرف یا زمینه تلقی نشده، بلکه خود به‌مثابه یکی از شخصیت‌های اصلی در نقاشی حاضر است. نقاش صورت بنا و تشخیص ساختمان را به‌واسطه درج یک المان هویت‌مند - یعنی برج ساعت - بیان کرده که به سبکی واقع‌نما و با اشاره نسبتاً دقیق به جزئیات کالبدی، همچون چهره‌ای انسانی درون یک تابلو، از خلال پنجره و در مرکز تصویر دیده می‌شود. به این تعبیر در این تصویر «معلم»، «دانشجویان» و نیز خود «بنا» حاضر هستند. «کلیت معماری» به‌واسطه این تکنیک جدید در بیان بصری، در تصویری حاضر شده که بدون اصرار نقاش ممکن بود تنها «جزئی از بنا» را بازنمایی کند.



این نقاشی را می‌توان به‌مثابه نشانه‌ای از وقوف دولت بر کلیت شکلی معماری در میانه‌های عهد ناصری مورد خوانش قرار داد. تکوین شیوه جدیدی از فهمیدن ابنیه و طرز نویی از معنا دادن به ساختمان‌های از پیش ساخته شده یا در شرف احداث که به‌واسطه گسترش عکاسی در دهه ۱۲۷۰ق نقطه بست، حدود ۱۲۸۰ق در روزنامه بروز یافت، و با گذر از یک برنامه ساخت‌وساز گسترده دولتی که از همان سال‌ها آغاز شده بود، نهایتاً در دهه ۱۳۰۰ق با انتشار شرف و فهرست‌پردازی‌های فخرفرشانه از «مآثر مادیه»، در اوج خود ظاهر گشت. صورت کلی ساختمان و بیان‌گری فرمال آن در تاریخ ایران، از این هنگام به‌بعد در معنایی نزدیک به معنای معاصر، وجهی از دولت بود.

۷۵. تصویر از محمد گلین، سرگذشت و آثار تصویرگر بزرگ، میرزا ابوتراب‌خان غفاری کاشانی (۱۳۰۷-۱۲۶۳ق)، (تهران: انجمن

آثار و مفاخر ملی، ۱۳۸۶)، ص ۴۱۱.



## کتابنامه

- آخوندزاده، میرزافتح‌علی. «قرتیکا». در مقالات میرزافتح‌علی آخوندزاده. ویراسته باقر مؤمنی. بی‌جا: انتشارات تیرنگ، بی‌تا. ص ۷۰-۴۳.
- آدمووا، آ. ت. نگاره‌های ایرانی گنجینه آرمیتاژ، سده پانزدهم تا نوزدهم میلادی. ترجمه زهره فیضی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۶.
- آدمیت، فریدون. امیرکبیر و ایران. تهران: خوارزمی، ۱۳۸۹.
- آژند، یعقوب. محمودخان ملک‌الشعرا. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی وابسته به موسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۹۰.
- \_\_\_\_\_ . «هم‌کناری سنت و تجدد در کارستان هنری محمودخان صبا». نامه هنرهای تجسمی و کاربردی. ش ۵. بهار و تابستان ۱۳۸۹. ص ۶۳-۷۹.
- «آلبوم عکس [نسخه خطی]». اواخر ناصری. تهران. کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی. <http://dlib.ical.ir/site/catalogue/773070> [Access date: 16/8/2015].
- ابوترابی‌ان، بهنام و الناز نجار نجفی. «اندرونی قصر ناصری طهران، تلاش برای بازنمایی مجموعه اندرونی و حرمسرای قصر سلطنتی طهران در اواخر سلطنت ناصرالدین شاه قاجار». کاغذ اخبار، فصلنامه داخلی کاخ گلستان. ش ۶ شهریور ۱۳۹۳. ص ۲۳-۱۶.
- احسانی، محمدتقی. جلدها و قلمدان‌های ایران. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۸.
- استاین، دانا. سرآغاز عکاسی در ایران. ترجمه ابراهیم هاشمی. تهران: انتشارات اسپرک، ۱۳۶۸.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان. چهل سال تاریخ ایران در دوره پادشاهی ناصرالدین شاه (المآثر و الآثار). ویراسته ایرج افشار و حسین محبوبی اردکانی. ۳ جلد. تهران: اساطیر، ۱۳۷۴.
- افشار، ایرج. گنجینه عکس‌های ایران، همراه تاریخچه ورود عکاسی به ایران. تهران: نشر فرهنگ ایران، ۱۳۷۱.
- افشار، بابک و اصغر محمد مرادی. «صُورِ أعَظَمِ و چهره‌یابی دولت». تاریخ ایران. ش ۱۱۷ (۷۵/۵). زمستان ۹۳- بهار ۱۳۹۴. ص ۶۴-۲۵.
- بروگش، هینریش. سفری به دربار سلطان صاحبقران، سفرنامه ایلچی پروس در ایران. ترجمه مهندس کردبچه. ۲ جلد. تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۷.
- برجسته وان والویک وان دورن، ل. ا. فریدون، و جیلین م. فوخلسانگ - ایستوود (ویراستاران). ایران از نگاه سوروگین، مجموعه عکس‌های اواخر قرن نوزدهم ایران، موزه ملی نژادشناسی لیسن. تهران و رتردام: انتشارات زمان و انتشارات برجسته وان والویک وان دورن، ۱۳۷۸.
- پاکباز، رویین. نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۷۹.
- تاسک، پتر و محمد ستاری. سیر تحول عکاسی. ترجمه محمد ستاری. تهران: سمت، ۱۳۷۷.
- حکیم‌الممالک، علینقی. روزنامه حکیم‌الممالک [چاپ سنگی]. تهران: کارخانه میرباقر طهرانی، ۱۲۸۶ ق.
- <http://dlib.ical.ir/site/catalogue/531882> [Access date: 11/9/2015].

جلالی، بهمن، و غلامرضا تهامی (ویراستاران). گنج پیدا، مجموعه‌ای از عکس‌های آلبومخانه کاخ موزه گلستان، همراه با رساله عکسیه حشریه. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۷.

ذکا، یحیی. تاریخچه ساختمان‌های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان. تهران: انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۴۹.

\_\_\_\_\_ . تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران. ویراسته کریم امامی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.

\_\_\_\_\_ . «محمودخان ملک‌الشعراء، شاعری ماهر، نقاشی چیره‌دست، دانشمندی خوشنویس، انسانی کامل». هنر و مردم. ش ۶-۵. ۱۳۴۱. ص ۳۳-۲۴.

ذکا، یحیی، محمدعلی امام شوشتری و جهانگیر قائم‌مقامی. پیشینه سان و رژه در ایران. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۰.

زنگی‌آبادی، نازنین. اخبار عکاسی در عهد ناصری. تهران: پیکره، ۱۳۹۳.

سعدوندیان، سیروس، و منصوره اتحادیه (نظام‌مافی)، (ویراستاران). آمار دارالخلافه تهران، اسنادی از تاریخ اجتماعی تهران در عصر قاجار مشتمل بر صورت عدد خانه‌ها و سایر بناهای دارالخلافه باهره تهران ۱۲۶۹ق؛ جغرافیا در نفوس اهالی دارالخلافه ناصره ۱۲۸۶ق و تعیین و ثبت ابنیه محاط خندق شهر دارالخلافه باهره ۱۳۱۷ق. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۸.

سمسار، محمدحسن و فاطمه سرایان. کاخ گلستان (آلبومخانه) فهرست عکس‌های برگزیده عصر قاجار. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲.

شیخ، رضا. «هویت ملی و عکس‌های انقلاب مشروطه». در انقلاب مشروطه ایران. توسط هوشنگ شهبایی و ونسا مارتین. ترجمه محمدابراهیم فتاحی ولیلایی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، ۱۳۹۳. ص ۴۴۳-۴۱۱.

صانع، منصور. پیدایش عکاسی در شیراز. تهران: سروش، ۱۳۶۹.

طباطبایی، محمدحسن (ویراستار). مشروطه در تصویر. تهران: نشر آبی، ۱۳۹۰.

طهماسب‌پور، محمدرضا. از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹. \_\_\_\_\_ . ایتالیایی‌ها و عکاسی در ایران، ۱۸۵۳/۱۸۶۲م - ۱۲۷۰/۱۲۷۹ق، فوکه‌تی، لویجی پشه، آنتونیو جیانوزی، لویجی مونتالبونه. تهران: نشر قو، ۱۳۸۵.

\_\_\_\_\_ . «زمانه، زندگی و آثار آقارضا عکاس‌باشی». در از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران. توسط محمدرضا طهماسب‌پور. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹. ص ۴۴-۲۳.

\_\_\_\_\_ . «کارکردهای سیاسی، اجتماعی عکاسی در دوران مشروطه». در از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران. توسط محمدرضا طهماسب‌پور. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹. ص ۶۸-۴۵.

\_\_\_\_\_ . «نگاهی به روند شکل‌گیری زمینه‌های تصویری هویت فردی در تاریخ عکاسی ایران». در از نقره و نور، جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران. توسط محمدرضا طهماسب‌پور. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۹.

ص ۱۴۰-۱۱۳.

عبدالغفار. «اطلس تازه جغرافی عهد جدید: مشتمل بر چهل وهشت ورق نقشه رنگین [چاپ سنگی].» تهران: دارالطباعة خاصة مدرسه مبارکه دارالفنون، ۱۳۰۲ق. تهران. کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

<http://dlib.ical.ir/site/catalogue/736848> [Access date: 16/8/2015].

\_\_\_\_\_ . «جمعیت تهران - آمار تهران [نسخه خطی].» ۱۲۸۶ق. تهران. کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

<http://dlib.ical.ir/site/catalogue/718900> [Access date: 16/8/2015].

علی دوست، محمد. معماری ایرانی از نگاه تصویر، بر اساس طرح‌های اوژن فلاندن و پاسکال کُست. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶.

فروغی، محمدعلی. «نامه درباره کمال الملک.» ایران نامه. تابستان ۱۳۷۸. ص ۵۵۱-۵۳۶.

\_\_\_\_\_ . یادداشت‌های روزانه از محمدعلی فروغی (۲۶ شوال ۱۳۲۱ - ۲۸ ربیع‌الاول ۱۳۲۲ قمری). ویراسته ایرج افشار. تهران: نشر علم، ۱۳۹۰.

فرست شیرازی، محمد نصیر بن جعفر. آثار عجم [چاپ سنگی]. بمبئی: مطبع ناصر، ۱۳۱۴ق.

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

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

فلاندن، اوژن. سفرنامه اوژن فلاندن به ایران. ترجمه حسین نورصادقی. تهران: کتابفروشی اشراقی، ۲۵۳۶.

\_\_\_\_\_ . سفر به ایران، تصویری از ایران دوران قاجار. ویراسته حشمت‌الله انتخابی. ترجمه عباس آگاهی. اصفهان: نقش مانا، ۱۳۹۳.

قادر، حسن. «بررسی تحول سیمای جنوبی ایوان تخت مرمر بر مبنای عکس‌های آلبومخانه کاخ گلستان.» گلستان هنر. ش ۹. پاییز ۱۳۸۶. ص ۶۷-۶۲.

قبادیان، وحید. سبک‌شناسی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران. تهران: مؤسسه علم معمار، ۱۳۹۲.

کری‌ولش، استوارت و یحیی ذکاء. مینیاتورهای مکتب ایران و هند، احوال و آثار محمد زمان نقاش دوره صفوی. ترجمه زهرا احمدی و محمدرضا نصیری. تهران: فرهنگسرا (یساولی)، ۱۳۷۳.

کیانی هفت‌لنگ، کیانوش (ویراستار). گنجینه عکس‌های تاریخی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸۶.

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

موریه، جیمز. سفرنامه جیمز موریه، سفر دوم، ایران، ارمنستان و آسیای کوچک (در میان سال‌های ۱۸۱۰ و ۱۸۱۶م) تا قسطنطنیه. ترجمه ابوالقاسم سرّی. تهران: انتشارات توس، ۱۳۸۶.

مخبرالسلطنه هدایت، مهدیقلی. خاطرات و خطرات، توشه‌ای از تاریخ شش پادشاه و گوشه‌ای از دوره زندگی

من. تهران: زوآر، ۱۳۸۵.

مختاری طالقانی، اسکندر. «سیر تحولات سیمای شهری در میدان جلوخان شمس‌العماره». اثر. ش ۲۵. فروردین ۱۳۶۷. ص ۹۹-۱۵۱.

مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی. هزار جلوه زندگی، تصویرهای ارنست هولستر از عهد ناصری. تهران: مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی، ۱۳۸۲.

مستوفی، عبدالله. شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه. ۳ جلد. تهران: انتشارات زوآر، ۱۳۷۷.

مسکوب، شاهرخ. «درباره تاریخ نقاشی قاجار». ایران‌نامه. تابستان ۱۳۷۸. ص ۴۲۲-۴۰۵.  
معیرالممالک، دوستعلی‌خان. یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین‌شاه. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۲.

ولی، عباس. ایران پیش از سرمایه‌داری، تاریخ نظری. ترجمه حسن شمس‌آوری. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۸.  
یساولی، جواد (ویراستار). مرّع شاهنامه شاه‌طهماسبی، آثاری از آقامیرک، سلطان محمد، دوست محمد، میرزاعلی، مظفرعلی، میرمصور، میرسیدعلی، به مناسبات برگزاری کنگره جهانی بزرگداشت فردوسی. تهران: انتشارات یساولی، ۱۳۶۹.

روزنامه‌های تاریخی:

روزنامه ایران، جلد سوم، شماره ۶۳۹-۴۱۸ [بازچاپ]. تهیه و تنظیم کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران. زیر نظر عبدالحسین نوایی، محمد اسماعیل رضوانی، غلامحسین زرگری‌نژاد، هاشم آغاجری، سید فرید قاسمی، عبدالله ناصری طاهری، حشمت‌الله منعم، و جمشید کیانفر. تهران: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۵.

روزنامه دولت علیّه ایران، جلد نخست ۵۵۰-۴۷۳، مدیر و نقاش ابوالحسن‌خان صنّیع‌الملک غفاری [بازچاپ]. کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، تولید امور انتشارات. با همکاری و نظارت جمشید کیانفر. تهران: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۰.

روزنامه علمیّه دولت علیّه ایران، سال ۱، شماره ۱، مدیر علیقلی میرزا اعتضادالسلطنه [چاپ سنگی]. طهران: مطبعه دارلخلافه باهره طهران، ۲۷ دی ۷۸۵ جلالی = ۱۲۸۰ق.

<http://dl.nlai.ir/UI/b5547da7-3f43-4334-bbbb-070dd50f4a9c/catalogue.aspx>  
[Access date: 11/9/2015].

روزنامه ملّتی (روزنامه ملّت سنّیه ایران)، به کوشش فرید قاسمی، مدیر و سردبیر علینقی میرزا اعتضادالسلطنه [بازچاپ]. تهران: مرکز گسترش آموزش رسانه‌ها، ۱۳۷۴.

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

- Ackerman, James S. "On the Origins of Architectural Photography." In *This is not Architecture, Media Constructions*. By Kester Rattenbury. London & New York: Routledge, 2002. pp. 26–36.
- Canby, Sheila R. ed. *Persian Masters: Five Centuries of Painting*. India, Bombay: Marg Publication, 1990.
- Falk, S. J. ed. *Qajar Paintings, A Catalogue of 18th and 19th Century Paintings*. Tehran: Farah Pahlavi's Private Secretariat, 1971.
- Munajjim'bāshī. "Naqshah-'i Shahr-i Dār Al-Khilāfah-'i Nāşiri-i Țihrān şanahā Allāh Ta'ālā 'an Al-ḥadaşān." Tehran: Vizārat-i 'Ulūm, 1889 1309AH. Washington D.C. USA. Library of Congress, Geography and Map Division. <http://www.loc.gov/item/2009582796> [Access date: 16/8/2015].
- Najmabadi, Afsaneh. *Women With Mustaches And Men Without Beards*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2005.
- Raby, Julian. *Qajar Portraits, Figure Paintings from Nineteenth Century Persia*. London & New York: Azimuth Editions in association with Iran Heritage Foundation, distributed by I.B.Tauris Publishers, 1999.
- Sheykh, Reza. "The Rise of the Kingly Citizen." In *Portrait Photographs from Isfahan, Faces in Transition 1920-1950*. Edited by Parisa Damandan. London: Saqi, 2004. pp. 231–54.

