تاریخ ایران: شماره ۱۷(۷۵/۵)، زمستان ۹۳ ـ بهار ۱۳۹۴
Iran History: No. 17(75/5), Winter-Spring 2015

صُوَرِ اَعاظِم و چهره‌یابی دولت*

بابک افشار[۱] اصغر محمد مرادی[۲]

چکیده

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

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

Qajar Portraits and the Emerging Face of the State

Babak Afshar[3] Asghar Mohammad Moradi[4]

Abstract

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

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

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ دکتری بابک افشار است. تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۶/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۷/۱۰

۱. پژوهشگر دورهٔ دکتری معماری دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران (نویسندهٔ مسئول).
۲. استاد تمام دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران.
3. PhD Candidate in Architecture, School of Architecture and Environmental Design, IUST (Iran University of Science and Technology). Corresponding Author: babak.afshar@gmail.com
4. Professor, School of Architecture and Environmental Design, IUST

مقدمه

تصویر در دوران قاجار امری پُراهمیت بود: میان دو دانشــجویِ بارِ نخست که عباس‌میرزا به فرنگ فرســتاد، یکی برای تحصیل پزشــکی اما دیگری به‌منظور تعلیم نقاشی به اروپا رفت. بدین‌سان در فرآیند نوســازیِ ناشــی از شکســت‌های نظامی مقابل قوای روس، اگرچه اولویت با امر قشون بود، تصویرپردازی نیز از همان آغاز به‌طرزی اسرارآمیز در کنار تفنگ‌سازی، توپخانه، مهندسی و پزشکی در کانــون توجهات قرار گرفت. تصویرْ در این هنگام منطقهٔ سوق‌الجیشــیِ مشــترکی مشــتمل بر نقاشــی و نقشــه (و بعدها عکس) بود که تصوُّری از کنترل بر امرِ واقع به دست می‌داد و حوزه‌های تخصصِ نقاش و مهندس (و بعدها عکاس) را بر هم منطبق می‌کرد؛ فراتر از این نوعی هم‌چشمی و هم‌آوردی را در مواجهه با دیگری و نیز نوعی آبروداری و تفاخر را میان هم‌قطاران ممکن می‌ساخت که به‌واقع گونه‌ای از برتری‌جویی و سیاست بود.[۵]

کسب فنون جدید نقاشی و نقشه‌کشی، ترویج صنعت عکس و گسترش کار چاپ در روزگار قاجار، در چنین بســتری از نیاز و میل به تصویر راستاهایی برای کوشش شد. ساخت تصویر از صورت‌ـپیکرِ انسانیِ دولت‌مردان بخشی اساسی از این کوششِ کلی بود که اگرچه بر سنتی جاافُتاده در بیان بصری قدرت تکیه داشــت، از زمان فتحعلی‌شــاه تا میانه‌های عهد ناصری تحولات بنیادینی را از سر گذرانْد. جریان این تحولات در وجه عینی از تغییرات اساسی در ابزارها و تکنیکِ تصویرپردازی نشئت می‌گرفت کــه خود محصــول افزایش مراوده با خارجی‌ها بود؛ اما در وجه دیگر ــ ذیل فشــار برآمده از مواجهه با همین نیروها که نه‌تنها الهام‌بخش بلکه متخاصم بودند ــ با بروز مناســبات قدرت و روابط معنایی جدیدی پیوند یافت که رفته‌رفته تصوّرِ شــاه، شــاهزادگان و صاحبانِ مناصب را به شیوه‌ای متفاوت از پیش ضروری ساخت و تخیل نوع دیگری از حکومت را ممکن کرد. پس موضوع نه‌تنها به اشاعهٔ فنون و تحــول صناعت، بلکه به الزامات برآمده از یک منظومهٔ کلان علّی مربوط بود که آرایش جدیدی از معانی و امکانات را پیرامون دولت‌مرد و دولت ــ و به‌تبع آن ایرانی و ملت ــ موجب می‌شد.

---

۵. نقاشــی و عکس از شــاه و صاحب‌منصبان قاجار در معنایی از سیاســت در منابع فراوان آمده. برای رشتهٔ تحصیلی دانشجویان اعزامــی بــه فرنگ نک: مونیکا ام. رینگر، *آموزش، دین، و گفتمانِ اصلاح فرهنگی در دوران قاجار*، ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه (تهران: ققنوس، ۱۳۸۱). برای درک اهمیت تصویرســازی به مثابه «شــاخه‌ای از علوم طبیعی» (به‌عنوان مثال) نک: تصاویر جواهرالتشــریح ناصری در محمد گلبن، *سرگذشــت و آثار تصویرگر بزرگ، میرزا ابوتراب‌خان غفاری کاشــانی (۱۳۰۷–۱۲۶۳ق)* (تهران: انجمن آثار و مفاخــر ملی، ۱۳۸۶)، ص۳۶۹–۳۵۴. نیز اطلس تازهٔ جغرافیایی عهد جدید در میرزا رضاخان مهندس (معتمدالســلطان)، *دومین اطلس جغرافیایی دورهٔ قاجار، شامل نقشه‌های ایران، تهران و قاره‌های جهان در یکصد و بیست سال قبل*، ویراستهٔ جواد صفی‌نژاد، غلامرضا ســحاب، و سعید بختیاری (تهران: دنیای جغرافی ســحاب، ۱۳۹۱). اخبار روزنامه‌ها نیز بر این موضوع دلالت‌هایی اساسی دارند؛ نک: نازنین زنگی‌آبادی، *اخبار عکاسی در عهد ناصری* (تهران: پیکره، ۱۳۹۳).

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

بیان هدف و اهمیت موضوع

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

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

در مسیر پُر پیچ‌ـو‌ـخَمی که میدان نیروهای زایندهٔ اجتماعی در سراسر دوران قاجار طی کرد،

ظهور پرترهٔ واقع‌نمای دولت‌مردان در نخستین روزنامه‌های رسمیِ عهد ناصری رخدادی کوچک اما حائز اهمیت بود. این موضوع که صورت دولت‌مردان را به‌طور رسمی چگونه تصویر می‌کردند، بخشی جدایی‌ناپذیر از آن بود که ماهیت دولت را به‌طور رسمی چگونه تصور می‌نمودند؛ پس بررسی زمینه و معنای رسمی این پرتره‌ها در وهلهٔ اول ممکن است از منظر رصد کردن تحولات ظریف در معانی رسمی قدرت و حکومت در یک رسانهٔ خاص حائز اهمیت باشد. اما توجه به این موضوع نیز لازم است که تأثیرات این تجربه تنها به ژانر نقاشی محدود نماند: از همان زمان شیوهٔ تصویر کردن صورت انسان و فنون وسواس‌گونهٔ برآمده از آن (رسم صُوَرِ اعاظم) مدخل و مبنایی شد در فراهم آمدن هر امکان (در انعکاس هر نشانه‌ای از عظمت) تا محصولاتی دیگر در ژانرهایی متفاوت (مثلاً ساختمان‌ها در ژانر معماری) در مسیر بازنمایی دولت به‌طرزی مشابهْ انسان‌گونه شوند (یعنی برای آن‌که نمایانگر دولت باشند، انسان‌گونه شخصیت‌پردازی شوند و مانند پرتره‌ها با تمرکز واقع‌گرایانه بر جزئیات تجسمی و توسل به جنبه‌های شخصیت‌مند کالبد خود تصویر و تصور گردند).[۶] پس اهمیت نهاییِ بررسی این پرتره‌ها معطوف به آن است که فهمی از پیشاـتاریخِ مناسبات میان ژانرهای مشابه دیگر (مثلاً معماری) و دولت برای عصر پیش رو رقم زَنَد. از این منظر، بازسازی روایت تاریخی آن‌ها ممکن است گامی در تهیهٔ اسباب و مقدمات لازم برای فهمیدن نسبتی مشابه در زمان حال باشد ــ بحثِ لحظهٔ حال از حیطهٔ این تحقیقِ کوچک بیرون است، اما نوشتار حاضر را می‌توان آزمونی تلقی کرد در احتمال گشودن چشم‌اندازی تاریخی، به مجموعه‌ای از مناسباتْ میان پیش‌نمونه‌هایی از آن‌چه امروزه «هنر» یا «هنرهای تجسمی» دانسته می‌شود، با پدیده‌ای که از دوران قاجار به بعد در جامعهٔ ایران رفته‌رفته «دولت» خوانده شد.

ملاحظات مربوط به روش

هر گزارش تاریخی با مجموعه‌ای از اَسناد یا فاکت‌ها سروـکار دارد و می‌کوشد تفسیری از آن‌ها به دست دهد؛ پسْ از منظر روش، پژوهش تاریخی به زبان ساده یعنی «تفسیرِ اَسناد.» در این مورد باید نحوهٔ مواجهه با اَسناد و همچنین شیوهٔ تفسیر را روشن کرد:

اَسناد تاریخیِ مورد بررسی در این نوشتار همگی از پیش شناخته شده‌اند. مواجهه با هر سندِ از پیش دیده شده (همین‌طور مواجهه با هر سنخِ از پیش شناخته شدهٔ اَسناد) در عمل به‌معنای

---

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

رویارویی با مجموعه‌ای از تفاسیرِ متناظر خواهد بود که در ساختارِ از پیش موجودِ روایت‌های تاریخی تکرار شده‌اند. این شرایط مطلوبی نیست: ممکن است به نادیده گرفتن سند و تکرار تفسیری از پیش نقل شده منجر گردد که از نظر معرفتی فاقد ارزش است. برای آن‌که در مورد سندی از پیش دیده شـده چیز جدیدی گفته شـود، نخست باید فشار و استیلای تفاسیرِ پیشینی را پس زد، تا از دلِ این پس زدنْ سـند دوباره دیده شود، و هر چه بیش‌تر با اتکا بر عناصر درونی خویش به توصیف درآید. پس شـرط احتیاط آن اسـت که تحقیق در مواجهه با اَسنادش، کار را حتی‌الامکان از نوعی مواجههٔ آشـنایی‌زدایی شـده (یا مفهوم‌زدایی شده) با آن‌ها آغاز کند. این موضوع در مواجهه با پرتره‌ها بدان معناسـت که نخست باید کوشش کرد دوتایی‌های پیشینی (پیشرفت/ارتجاع، غرب/شرق، مدرنیته/سنت و شاید دشوارتر از آن‌ها رئالیسم/نارئالیسم) از ذهن دور شوند. از پیش‌فرض گرفتن یک مسیر (پیشـرفت یا انحطاط)، از اصل دانستنِ یک وجه (معمولاً پیشـرفته، غربی، مدرن، رئال و البته گاه بَدْوی، شـرقی، سـنتی، نارئال)، از دیدن نقاشـی‌های اولیهٔ قاجار به‌طور سَلبی (به‌مثابه حاشیه، غیر، پس‌مانْد یا انحرافی از آن اصل)، و سـرآخر از فشـردن نقاشی‌های متأخرِ آن دوران به قالب شواهدِ حصولِ اصل (یا لزوم بازگشـت به آن) باید پرهیز کرد تا خودِ پرتره‌ها در اسـتناد به تاریخ‌شان دیده شوند.

به‌عنوان یک استعارهٔ سودمند این شیوهٔ مواجهه با اَسناد را می‌توان ذیل تمرین جالبی شرح داد که بتی‌ادواردز در کتاب معروف خود «طراحی با سمت راست مغز» آورده: «طراحی از طرح وارونه.»[۷] او با تکیه بر مجموعهٔ طراحی‌های شـاگردان مبتدیِ نقاشی به‌طرز جالبی نشان می‌دهد کلیشه‌های ذهنی چطور ممکن اسـت مانع دیدن شوند و عمل طراحی را تضعیف کنند. طرح‌هایی که شاگردان ادواردز از روی طرح وارونه ترسیم کرده‌اند نسبت به طراحی‌ها از روی همان مدل در شرایط معمول «از دقت بیشـتری برخوردارند و به نظر می‌رسـد که افرادِ ماهرتری آن‌ها را کشـیده‌اند.» در توجیه این وضعیت او شـرح می‌دهد کشـیدن طرح از روی مدل وارونه ذهن را با «تصویر ناآشنا» روبه‌رو می‌کند؛ در این حالت نیم‌کرهٔ چپِ مغز که مسـئول نام‌گذاری و تکلم است سردرگُم می‌شود،[۸] و کار به نیم‌کرهٔ دیگر، یعنی نیم‌کرهٔ راسـت سـپرده می‌شـود که نوعی دیگر از دیدن را در پی دارد. حین مواجهه با اَسـناد در این پژوهش تاریخی از تجربهٔ همین تمرین یاری گرفته شـده اسـت. در واقع

۷. بتی ادواردز، *طراحی با سـمت راسـت مغز، ارائهٔ شـیوه‌های علمی در آموزش طراحی*، ترجمهٔ عربعلی شـروه (تهران: عفاف، ۱۳۷۷)، ص۶۶-۵۸.

۸. ادواردز به مطایبه نیم‌کرهٔ چپ را «علّامهٔ دهر» خوانده: این همان نوع پژوهشگری است که برای خوب دیدنِ هر سند، نخست باید از شرّ آن خلاص شد.

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

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

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

---

۹. ادواردز، طراحی با سمت راست مغز، ارائهٔ شیوه‌های علمی در آموزش طراحی، ص۶۱-۶۰.

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

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

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

واقعیــتِ تاریخیْ نامتناهی و در کلیت خود درک‌ناپذیر اســت. معرفــت تاریخی جز با انتزاع این جریانِ بس‌گانه در ذهن محدود انســانی، یعنی در زبان ممکن نمی‌شــود. طی این فرآیند، کلیت از دســت می‌رود و ناگزیر به بخش‌هایی از خود تقلیل می‌یابد که از چشــم‌اندازهای مشــخص بشری دارای امکان و ارزش شناخته شدن بوده‌اند. شناخت این بخش‌های محدود، به معنای انتزاع آن‌ها در زبان است. بر اساس میزان از دست رفتنِ کلیت، بر اساس درجهٔ تقلیل یا شدت انتزاع، این موضوع را می‌توان در دو مرحله قابل حصول فرض کرد: زبانْ واقعیت را در سطح اول به «استعاره» و سپس به «مفهوم» فرو می‌کاهد. اســتعاره‌ها واژگانی معنادار هســتند که هنوز عنصری از تکثر واقعیت را در خود حفظ کرده‌اند؛ در نتیجه قادر به بیان وضعیت‌های خاص هستند و البته همچنان به درجاتی ابهام برانگیزاند. در ســوی دیگر مفاهیم واژگانی هستند که به بهای کنده شدن از خاص‌بودگیِ امر واقع و فراموش شــدن تکثر آن، عمومی‌تر و از چشــم‌اندازی مشخص به اندازهٔ کافی دقیق‌اند. این عقیده که مفاهیم مطلقاً از اســتعاره‌ها دقیق‌تر هســتند، تصوری بی‌پایه اســت: آن‌ها تنها در انتزاعِ یک وضعیت در قالب امری عمومی و از منظری خاص ممکن اســت دقیق یا نادقیق باشــند. هرگاه منظور از دقت، نزدیکی بیشــتر به غنای امر واقع و بیان کامل‌تر تکثر آن باشــد، استعاره‌ها را باید از مفاهیم دقیق‌تر دانســت. به تعبیر وبر: «معناداری با قوانین متناظر نیســت [...] اندیشیدن به واقعیت بر اســاس ارزش‌هایی که معنایی بدان می‌دهند و برگزیدن و نظم‌بخشــیدن به چنین پدیده‌هایی با توجه به دلالت فرهنگی آن‌ها، امری‌ست کاملاً متفاوت با تحلیل واقعیت بر اساس قوانین و مفاهیم عام.»[۱۱]

نتیجهٔ بحث آن اســت که عمل تفسیر واقعیت تاریخی، با معنادارکردن واژه‌ها در فضایی زبانی، یعنی جایی میان اســتعاره و مفهوم رخ می‌دهد: این واژگان هرچه به اســتعاره نزدیک‌تر باشند کمتر از واقعیــت تاریخی منتزع‌انــد؛ غنا و البته ابهام نهفته در آن را بهتر بیان می‌کنند. هرچه به ســمت مفهوم سوق داده شوند انتزاعی‌تر می‌شوند، اما ممکن است در برآوردن منظورهایی مشخص کارآتر گردند. از آن‌جا که هدف اصلی تفسیر در پژوهش حاضر شرح رویداد منحصربه‌فرد ظهور پرتره‌ها در کلیت آن اســت، اســتعاره‌ها برای آن سودمندتر اند؛ اما گاهی توجه به آن معطوف است که پرتره‌ها

---

۱۱. وبر، *روش‌شناسی علوم اجتماعی*، ص۱۲۲.

از وضعیت تاریخی منحصربه‌فرد خود خارج شــوند، یعنی به منزلهٔ مقوله‌ای عام به سوی میدان‌های تفســیری دیگر حرکت داده شوند؛ مثلاً در فهم مناسبات هنرها و دولت در تاریخ معاصر ایران مورد اشــاره قرار گیرند. در این موارد واژگان ناچار به مفهوم نزدیک‌تر خواهند شد. پرسش دوم در همین امتداد قابل طرح اســت: در یافتن این اســتعاره‌ها و ســاختن این مفاهیم، بر چه وجوهی از اَســناد و فاکت‌های مورد مشاهده باید تمرکز کرد؟ به عبارت بهتر این واژگان با تکیه بر چه بخشی از واقعیت متکثری که پیرامون پرتره‌ها مستقر بوده، باید ساخته شوند؟

در مواجهه با اَسناد یا فاکت‌ها، برای دانشمند طبیعی ــ که کشف قوانین را مدّنظر دارد ــ ممکن و مطلوب است واژگان تفسیری با تکیه بر جنبه‌های عمومی و مشترک، یعنی با تمرکز بر توالی‌های منظمِ تکرار شــونده در پدیده‌ها گزینش شــوند؛ اما برای پژوهشــگرِ تاریخ چنین چیزی در اولویت نیســت. او به بررســی و فهم پدیده‌های منحصربه‌فرد مشغول است. دیدن ســند یا فاکت به منزلهٔ «نمونه‌ای از کل» منظور او را برآورده نمی‌کند. لازم است که هر سند و هر وضعیت را در «جایگاه ویژهٔ خودش» به‌مثابه یک امر تکرار نشــدنی ببینند. از این رو حین مواجهه با هر فاکت یا هر ســند به جای تأکید بر جنبه‌های عمومی و مشترک، باید بر مشخصه‌های خاص تمرکز کُنَد؛ باید واژگان تفسیری‌اش را با اتکاء بر آن جنبه‌هایی از هر پدیده سامان دهد که از معنایی ویژه، از نوعی اهمیت معنایی برخوردارند. این مشخصه‌ها دربردارندهٔ وجوهی هستند که جایگاه خاص موضوع مشاهده را میان موارد دیگر برجســته کنند و امکان ساخت شبکه‌ای از روابط متقابل معنی‌دار میان آن موضوع با دیگران، یعنی امکانی در توصیف یک منظومهٔ علّی مشخص به دست دهند. به تعبیر وبر می‌توان گفت: «در هر پدیدهٔ موجود که از پیچیدگی نامحدود برخوردار اســت، فقط برخی از وجوه آن ارزش شناختن دارند، یعنی وجوهی که ما بدان‌ها اهمیت فرهنگی عام نسبت می‌دهیم. و فقط همین وجوه هستند که موضوعی برای تبیین علّی می‌گردند [...] در تبیین علّی ما فقط علت‌هایی را برمی‌گزینیم که خصوصیت ذاتی هر واقعهٔ منفرد را ناشی از آن‌ها می‌دانیم.»[۱۲]

پژوهش حاضر که بر فردیت رویداد چاپ پرتره‌ها متمرکز است، حین تفسیر در جستجوی علّیت به معنای قوانین نیست؛ بلکه به دنبال شرح مناسبات علّی مشخصی‌ست که ظهور پرتره‌ها در عهد ناصری بخشی از آن بوده است. هدف آن نیست که پرتره‌ها به منزلهٔ نمونه‌هایی برای مقولات عام (نظیر ســنت یا تجدد) یا شــاهدی از یک قانون کلی (مثلاً پیشــرفت یا انحطاط) به توضیح درآیند؛ هدفْ تبیین آن‌ها به منزلهٔ عضوی از یک منظومه اســت. به این منظور لازم اســت تمام مشاهدات

۱۲. وبر، *روش‌شناسی علوم اجتماعی*، ص۱۲۵-۱۲۴.

تاریخـیِ ممکـن از عهد ناصری ــ تا جایی که حول موضوع مرکزی پرتره‌ها و در حد امکانات این پژوهـش قابل حصول بوده‌اند ــ حین تفسـیر به جای آن‌که به جنبه‌های عمومی و مشترک‌شـان فروکاهیده شوند، به وجوه شاخص و معنابخشی تحویل گردند که از منظر مسئلهٔ این پژوهش، یعنی معنای سیاسـی تصاویر و دلالت‌گر بودن هنر در بازنمایی قـدرت، آن‌ها را حین خوانش تاریخ یک دوران خاص در منظومه‌ای از روابط متقابل معنی‌دار قرار دهد.

ظهور پرتره‌ها

پس از *کاغذ اخبار* نخسـتین نشـریهٔ فارسی‌زبانی که در ایران چاپ شـد *روزنامچهٔ اخبار دارالخلافهٔ طهران* در عهد ناصرالدین‌شاه قاجار بود (۱۲۶۷ق). این نشریه از شمارهٔ دوم به *روزنامهٔ وقایعِ اتّفاقیه* تغییر نام داد و صرف‌نظر از طرح «سرلوحه»اش ــ که بیان‌های متفاوتی از نشان رسمی دولت یعنی علامت شیر-و-خورشید را در بر داشت ــ تا مدت‌ها فاقد تصویر بود. نخستین تغییر پُراهمیت در این خصوص، در نمرهٔ ۴۷۰ روزنامه رخ داد که نوع ترسـیم نشان شیر-و-خورشید در آن به‌طرزی آشکار عوض شد، من‌جمله دارای عمق‌نمایی و پرداخت سایه-روشن گردید. بلافاصله پس از این در نمرهٔ ۴۷۱ که اسـتثنائاً با نام *روزنامهٔ وقایع* منتشـر شده بود، دو تصویر دیگر در روزنامه ظاهر شدند: یکی صحنهٔ شـکار توسط شـاه و دیگری ذیل عنوان «وقایع و اخبار عراق» سرنگون شدن و جان به در بردنِ یک طفل «از دریچه‌ای که زیاده از سی ذرع ارتفاع داشته» را حین مراسم تعزیه در روستایی نشـان می‌داد.[۱۳] نام نشـریه از نمرهٔ بعد بار دیگر تغییر کرد و به *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران* موسـوم گشـت که از همان ابتدا مصور بود و تصاویر پُرشـماری در آن به چاپ رسید؛ در میان آن‌ها فراوانیِ غالب با اختلاف بسـیار به پرترهٔ دولت‌مردان قاجار اختصاص یافـت: انبوه تصاویر نیم‌تنهٔ روبه‌رو از چهره‌های ظریف و اثیری که پرداختی فوق‌العاده از جزئیاتِ کلاه و لباس و نشـان، و نیز شیوه‌های آرایش مو و ریش-و-سبیل افراد را در بر داشت؛ مهم‌تر آن‌که صورت‌ها را به‌طرزی نشان می‌داد که گویی دریچه‌ای به تشخص فردی هر یک گشوده باشد [تصویر ۱] ــ اگرچه تاریخ‌نگاری‌های رایج غالباً *روزنامهٔ وقایعِ اتّفاقیه* و *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران* را به دلیل اهمیت‌شـان تحت سـرفصل‌های جداگانـه قرار می‌دهند، امـا باید بر این موضوع درنگی کرد که آن‌هـا در واقع یکی بودند و در پی هم نمره شـدند؛ در این صورت شـاید بتوان گفت اهمیت تصویر در آن هنگام چنان بود که روزنامهٔ رسـمیِ دولت نام-و-سـامانِ جدید خود را ذیل فرآیندی از مصور شـدن بازیافت که اساساً به چهرهٔ

۱۳. نک: *روزنامهٔ وقایع اتّفاقیه*، ش۴۷۱، ۱۲۷۷ق.

دولت‌مردان معطوف بود.

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

---

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

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

۱۵. موسیو ریشار و احتمالاً شاهزاده ملک‌قاسم‌میرزا (هر دو با روش داگرئوتایپ در دههٔ ۱۲۶۰ق)، اگوست کرشیش (بین ۱۲۶۸ تا ۱۲۷۶ق)، مجموعه‌ای از مستشاران ایتالیایی (بین ۱۲۶۵ تا ۱۲۷۹ق) و فرانسوی (بین سال‌های ۱۲۷۴ تا ۱۲۷۷ق)، همچنین موسیو کارلیان (معلم عکاسی شاه) و نیز خود ناصرالدین‌شاه (هر دو از ۱۲۷۵ق) پیش از این در ایران عکاسی کرده بودند و بخش عمده‌ای از کارشان پرتره‌نگاری بود. برای تاریخ عکاسی در ایران نک: دانا استاین، *سرآغاز عکاسی در ایران*، ترجمهٔ ابراهیم هاشمی (تهران: اسپرک، ۱۳۶۸)؛ شهریار عدل و یحیی ذکا، «آغاز عکاسی در ایران و نخستین عکس‌ها،» ترجمهٔ پروین شیبانی، *ایران‌نامه* (زمستان ۱۳۶۸): ص۸۰–۷۰؛ ایرج افشار، *گنجینهٔ عکس‌های ایران، همراه تاریخچه ورود عکاسی به ایران* (تهران: نشر فرهنگ ایران، ۱۳۷۱)؛ یحیی ذکا، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، ویراستهٔ کریم امامی (تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶)؛ و نیز گزارشی خلاصه‌ـومفید در پطر تاسک و محمد ستاری، *سیر تحول عکاسی*، ترجمهٔ محمد ستاری (تهران: سمت، ۱۳۷۷). همچنین به‌منظور عطف توجه به دلالت‌های سیاسی موضوع نک: رضا شیخ، «هویت ملی و عکس‌های انقلاب مشروطه،» در *انقلاب مشروطهٔ ایران*، توسط هوشنگ شهابی و ونسا مارتین، ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی ولیلایی (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، ۱۳۹۳)، ص۴۲۳–۴۱۱؛ نیز:

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

۱۶. برای تاریخ چاپ در ایران نک: شهلا بابازاده، *تاریخ چاپ در ایران* (تهران: طهوری، ۱۳۷۸)؛ حسین گلپایگانی، *تاریخ چاپ و چاپخانه در ایران، ۱۰۵۰ قمری تا ۱۳۲۰ شمسی* (تهران: نشر گلشن، ۱۳۷۸)؛ و نیز روایتی خلاصه‌ـومفید در ویلم فلور، «تاریخچهٔ مختصر چاپ در ایران،» در *چاپ سنگی فارسی از نگاه شرق‌شناسان، هشت مقاله دربارهٔ تاریخچهٔ چاپ سنگی فارسی*. توسط اولمپیادا شگلوا و دیگران، ترجمهٔ شهروز مهاجر (تهران: پیکره، ۱۳۹۱)، ص۳۴–۲۱.

صناعت جدید دیگر پیوند داشــت: چاپ سنگی، که با سلایق و شیوه‌های استنساخ و تصویرپردازیِ بومی ــ یعنی خطاطی و نقاشی ــ هماهنگ‌تر بود.[۱۷]

در جریانِ این تغییر و تبدیل، نقش میرزا ابوالحســن‌خان غفاری (بعدها: صنیع‌المُلک) شــاخص بود.[۱۸] وی که پیش از این سِمَت نقاش‌باشی دربارِ محمدشاه را داشت[۱۹] و نیز مدتی معلم مخصوص ناصرالدین‌شاه در امر نقاشی بود، «لیاقت و قابلیت خود را در حضور مِهرظُهورِ همایون به درجهٔ شهود و وضوح رسانده، خاصّه در باسْمِهٔ تصویر[۲۰] که از جمله فنون مُعَظَّمه و امور مُعضَله» بود مهارتِ کامل داشــت، لذا از ســوی دربار مسئول چاپ و انتشار تنها روزنامهٔ رســمی ایران شد؛ با این چشم‌داشتِ روشن که «به اقتضای موقع در هر روزنامه چند مجلس تصویر چاپ شود.»[۲۱]

ابوالحســن غفاری در ســال‌های پایانیِ سلطنت محمدشــاه برای تحصیلِ نقاشی به ایتالیا رفته بود. تاریخ سفر او را یحیی ذکاء از ۱۲۶۳ تا ۱۲۶۶ق برآورد کرده؛[۲۲] با این حساب او حدوداً دو سال پس از تاج‌گذاری ناصرالدین‌شاه و تقریباً یک دهه پیش از عهده‌دار شدنِ مسئولیت چاپ روزنامه از

---

۱۷. برخــلاف گراورهــای برجســته (روی چوب) یا فرورفته (روی فلــز) که برای چاپ تصویر در شــیوهٔ حروفی به کار می‌رفت، چاپ ســنگی تکنیکی مســطح بود. در این شــیوه طرح روی لوح ســنگی «حک» نمی‌شُد، بلکه به وســیله مداد، مرکب یا کاغذهای چربِ مخصوصْ «نقاشــی» می‌شــد. طی فرآیندی، چربی با ســنگ واکنش می‌داد و جوهر در فعل و انفعالی فیزیکی‌ـشیمیایی، از آن قسمت‌های لوح که با آب تَر بود می‌گریخت و جذب بخش‌هایی می‌شد که به‌واسطهٔ طرح نقوش چرب گشته بود؛ به این وسیله امکان چاپِ نوشتار، جدول، تصویر و بیان سایه‌ـروشن فراهم می‌آمد. ماشین چاپ سُربی تقریباً سیصد سال پیش از ابداع چاپ سنگی در اروپا ســاخته شــد و آشنایی با چاپ سُــربی در ایران نیز به لحاظ زمانی بر آشنایی با چاپ سنگی مقدم بود؛ با این همه چاپ سنگی به دلیل انعطاف‌پذیری فوق‌العاده‌اش در اوایل دههٔ ۱۲۷۰ق چنان مورد اســتقبال قرار گرفت که چاپ سُــربی را تقریباً برای دو دهه از دور خارج کرد. برای آشنایی با تکنیک چاپ سنگی نک: همایون سلیمی، *لیتوگرافی (چاپ سنگی)* (تهران: انتشارات چارسوی هنر، ۱۳۸۸). دربارهٔ تاریخ چاپ سنگی در ایران نک: اولریش مارزُلف، *تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی*، ترجمهٔ شهروز مهاجر (تهران: موسســهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، ۱۳۹۰)؛ اولمپیادا شگلوا و دیگران، *چاپ سنگی فارسی از نگاه شرق‌شناسان، هشت مقاله دربارهٔ تاریخچهٔ چاپ سنگی فارسی*، ترجمهٔ شهروز مهاجر (تهران: پیکره، ۱۳۹۱).

۱۸. در مورد ابوالحســن غفاری نک: یحیی ذکاء، *زندگی و آثار اســتاد صنیع الملک، ابوالحســن غفاری (۸۳–۱۲۲۹ق)*، ویراســتهٔ سیروس پرهام (تهران: مرکز نشر دانشگاهی و سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۸۲).

۱۹. در مورد نقاش‌باشــی‌گری در دوران قاجار نک: ویلم فلور، «نقاشــی و نقاشان عصر قاجار،» در *نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجاریه*، توسط فلور و دیگران، ترجمهٔ یعقوب آژند (تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی، ۱۳۸۱)، ص۱۲–۱۰؛ مریم اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دورهٔ قاجار،» در *نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجاریه*، توسط فلور و دیگران، ترجمهٔ یعقوب آژند (تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی، ۱۳۸۱)، ص۱۰۳–۹۷.

۲۰. یعنی: چاپ تصویر.

۲۱. *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*، ش۴۷۲، ۱۲۷۷ق. تقریباً شــش ســال پیش از این در نمرهٔ ۲۰۹ *روزنامهٔ وقایع اتّفاقیه*، خبری مبنی بر میزان فروش فوق‌العادهٔ «روزنامه‌های تصویردار» یا «شکل‌دار» لندن درج شده بود نک: زنگی‌آبادی، *اخبار عکاسی در عهد ناصری*، ص۲۶. با حساب این، دولت از مدتی پیش بر اهمیت و قدرت روزنامه‌های مصور واقف بود.

۲۲. ذکاء، *زندگی و آثار استاد صنیع الملک، ابوالحسن غفاری* (۸۳–۱۲۲۹ق)، ص۲۶–۲۵.

سـفر بازگشـته و در ایران به فعالیت مشغول بود. آن‌چه از احوال او معلوم است این‌که پیش از سفر تمثال‌هایی تراز اول از شـاه، ولیعهد، و سایر شـاهزادگان و صاحب‌منصبان دربار کشیده بود و پس از بازگشـت نیز به‌جز نقاشی چهرهٔ بزرگان، کار مصورسـازی نسخهٔ خطی هزار و یک شب (۳۶۰۰ مجلس در ۱۱۳۴ صفحه نقاشی) را در مجمع‌الصنایعِ ناصری، و نیز انجام پرده‌های بزرگِ رنگ‌روغن در عمارت باغ نظامیه (انبوهی از تصاویر دیواری تمام‌قد از شـاه و رجال و اعیان و سیاسـت‌مداران خارجی) را سرپرسـتی کرده بود.[۲۳] به این ترتیب او در هنـگام تصدی کار روزنامه، هم با اقتضائات سیاسـی نقاش‌باشی‌گری دربار، هم با انجام پروژه‌های بزرگ تصویر سلطنتی، و هم با تکنیک‌های نوین نقاشی و چاپ در اروپا آشنا بود؛ در نتیجه در کم‌تر از یک سال، هنگامی که می‌شد گفت «چاپ تصویر را در این دولت متداول ساخت،» از شاه فرمانِ لَقَب گرفت.[۲۴]

چنان‌که از نقاش‌باشی‌های دربار در دوران فتحعلی‌شاه و محمدشاه اطلاع در دست است، آن‌ها طراحانی چیره‌دسـت و در عین حال پیشـه‌ورانی «ذوفنون» بودند که «زبان تصویری سـلطنتی» را در رسـانه‌های گوناگون یکپارچه می‌کردند و «نوعی انسـجام کلی در تصاویر سـلطنتی» پدید می‌آوردند.[۲۵] به این ترتیب حیطهٔ فعالیت آن‌ها تنها به کاغذ و بوم و پرده محدود نبود، بلکه گاه لازم می‌شد سرپرستی اصناف گوناگون چون «معماران، مهندسان، میناکاران، نجّاران، حجّاران، فخّاران، شیشـه‌بُران، حدّادان، سـرایداران، باغبانان، مقنّیان و شـمّاعان» را نیز عهده‌دار باشـند.[۲۶] واگذاری مسـئولیت چاپ روزنامهٔ دولتی به میرزا ابوالحسن را نیز در همین امتداد باید فهمید؛ به‌خصوص که گماشتن او به این کار به فاصلهٔ یک سال با دگرگونی بنیادینِ نهاد نقاشخانهٔ سلطنتی همراه شد که از همان دوران فتحعلی‌شـاه فراتر از تهیهٔ چند برگ کاغذ تصویردار، در واقع مرجع طراحی تصاویر همایونی در سطحی کلان بود ــ[۲۷] این موضوع در روزنامه چنین منعکس شد:

> نقاش‌باشـیِ خاصّه کارخانهٔ باسـمهٔ تصویر و نقاشـخانهٔ دولتی ترتیـب داده [...] به‌طوری که هر کس طالب آموختن این صنعت باشـد به‌هیچ‌وجه نقصی در اسـباب تحصیل‌اش نباشـد [...] و همچنین [...]

---

۲۳. ذکاء، *زندگی و آثار استاد صنیع الملک، ابوالحسن غفاری* (۸۳–۱۲۲۹ق)، ص۴۷–۲۰.

۲۴. *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*، ش۴۹۱، ۱۲۷۷ق.

۲۵. فلور، «نقاشـی و نقاشـان عصر قاجار،» ص۱۱؛ اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشـگاه، کارآموزی و تولید هنر در دورهٔ قاجار،» ص۹۵–۹۴.

۲۶. نک: «فرمان محمدشـاه برای معمارباشـی دربار،» *راهنمای کتاب*، سـال ۱۷، ش۳–۱ (فروردین تا خرداد ۱۳۵۳): ص۱۸۰–۱۷۹.

۲۷. در مورد نهاد نقاشخانهٔ سلطنتی نک: فلور، «نقاشی و نقاشان عصر قاجار،» ص۱۵–۱۳؛ اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دورهٔ قاجار،» ص۱۰۴–۱۰۳.

همــه‌روزه تصاویر مختلفه از کارخانه بیرون آید و این صنایــع را رواج کامل بدهد [...] به‌علاوهٔ خدمت طبع روزنامجات و احکامات دولتی، طبع باســمهٔ تصاویر را چنان ممتاز نموده اســت که هر کس طالب چاپ نمودن شبیه خود یا مجلسی باشد، به‌فاصلهٔ چند روز یک‌هزار صورت او در کاغذهای ضخیم طبع می‌گردد [...] و این اول نقاشخانه و کارخانهٔ باسمهٔ تصویر است که در دولت ایران حسب‌الامر معمول و متداول می‌گردد به طورِوِطرز فرنگستان.[۲۸]

شاید بتوان گفت که ذیل این فرمان حوزهٔ عمل نقاش‌باشی و نهاد نقاشخانهٔ سلطنتی، رفته‌رفته از ســطح پرده‌هــای یکهٔ نقاشــی و دیوارهای عمارات ســلطنتی ــ چنان‌که به‌خصــوص در دوران فتحعلی‌شاه رایج بود ــ به سطح برگه‌های متکثرِ روزنامه منتقل می‌شد و ذیل این رسانهٔ نو معنایی تازه می‌یافت. به این تعبیر مصور گشــتن روزنامهٔ رســمی و ظهور پرترهٔ واقع‌نمای رجال در آن، تنها اِعمال سلیقه یا ابداع یک نقاش مستعد نبود؛ حضورِ خودِ این نقاش در این لحظهٔ تاریخی مشخص محصولِ سنتی از ارادت قدرت به تمثال، جریانی از تجارب حرفه‌ایِ مرتبط با تصویر در دربار، سفری دشــوار برای تحصیل به فرنگســتان، چیرگی بر تکنیک‌های جدید تصویرپردازی و نیز ادغام آن‌ها در شــیوه‌های قدیم، همچنین بروز تحولی ســاختاری در یک نهاد حکومتیِ از پیش مســتقر بود ــ این‌ها را نمی‌شد صرفاً به اقبال یا ارادهٔ یک فرد فروکاست؛ این امر بی‌شک از بروز دگردیسی‌هایی طولانی‌مدت نشان داشت که نوع جدیدی از انسجام را در تصاویر سلطنتی طلب می‌کرد.

از پایان کار صنیع‌الملک اطلاع دقیقی در دســت نیســت. اُفت کیفیــت بصری روزنامه و وقوع برخی بی‌نظمی‌ها از ســال ۱۲۸۲ق، احتمال بیماری، دلگیری یا مغضوب شدن وی و در هر صورت عدم دخالت‌اش در کار را مطرح می‌کند؛[۲۹] اما در همین حین اعلانی در دســت اســت که از دســتور شــاه برای توسعهٔ کار چاپ روزنامه خبر می‌دهد، به این نحو که در راستای «انتظام امور دولتی» به جای یکی چهار روزنامه در دارالخلافه منتشر گردد: «اول، *روزنامهٔ دولتی* بدون تصویر؛ دوم، *روزنامهٔ دولتی مصور*؛ ســیّم، *روزنامهٔ ملتی*[۳۰] [...]؛ چهارم، *روزنامهٔ علمی*» و این‌که برای این امر مقرر اســت

---

۲۸. *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*، ش۵۱۸، ۱۲۷۸ق.

۲۹. ذکاء، *زندگی و آثار اســتاد صنیع الملک، ابوالحســن غفاری (۸۳-۱۲۲۹ق)*، ص۵۳-۵۲. مریم اختیار پس از برشمردن اهمیت و قدرت نقاش‌باشــی‌گری، به خطرناک بودن آن نیز اشــاره کرده؛ نک: اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشــگاه، کارآموزی و تولید هنر در دورهٔ قاجار،» ص۱۰۷.

۳۰. *روزنامهٔ ملتی* که در برخی شماره‌ها «روزنامهٔ ملت سَنیّهٔ ایران» خوانده شد، قرار بود «به‌طور آزاد» منتشر شود، به این معنی که افراد عادی و غیروابســته به حکومت، به بیان بهتر افراد ملت بتوانند در آن بنویســند؛ با این همه مســئلهٔ آزاد بودن این روزنامه به معنای غیردولتی بودن آن نبود و این هدف نیز در عمل حاصل نشد. در این مورد نک: ناصرالدین پروین، *تاریخ روزنامه‌نگاری ایرانیان و دیگر پارسی‌زبانان (پیدایش)*، ج۱ (تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۷)، ص۱۴۹.

«میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک از طرف وزارت علوم نایب باشد.»[۳۱] ذکاء تاریخ مرگ صنیع‌الملک را اواخر شـوال یا اوائل ذیقعدهٔ ۱۲۸۳ق ذکر کرده؛ با این حسـاب او تنها چند ماه بعد از صدور این فرمان از دنیا رفته و ردّی از حضورش در روزنامه‌های چهارگانه در دست نیست.

چاپ نقاشـی در این هنگام عملی دشـوار و انتشار منظم و پی‌درپی روزنامه در نظر دولت امری ضـروری بود. به این ترتیـب جدا کردن *روزنامهٔ دولتی مصور* از *روزنامهٔ دولتی* بدون تصویر، ممکن اسـت تمهیدی عملیاتی دانسته شود تا انتشار اخبار رسمی و مطالب جدی به‌طریقی از گرو تکلفات فن تصویرسازی ـــ که احتمالاً در غیاب نقاش دشوارتر هم شده بود ـــ خارج گردد؛ به ویژه آن‌که فقط سه مورد از چهار دستهٔ مذکور در عمل منتشر شد و اثری از *روزنامهٔ مصور دولتی* به‌طور مستقل در دسـت نیست. با این حساب باید پذیرفت با عرضهٔ تقسـیم‌بندی چهارگانه، مصورسازی روزنامه برای مدتی نسـبتاً طولانی متروک ماند و در عوض گسـترش کار و انتظام‌بخشی آن به مشغولیت اصلی حکومت در امر چاپ روزنامه بدل شد ـــ علی‌رغم این قابل برداشت است که موضوع همچنان دلالتی ضمنی بر جایگاه تصویرپردازی از منظر دولت در خود نهفته داشـته باشـد: بر تصاویر چاپ سـنگی روزنامه و نقاش‌باشی قدیمی دربار هرچه گذشته باشد، این موضوع حائز اهمیتی ویژه است که در آن هنگام دسته‌بندی چهارگانه‌ای برای روزنامه عرضه شد که یک بندش به تصویر اختصاص داشـت. به این ترتیب با وجود دشـواری‌های تکنیکی و احساس نیاز به توسعه و نظم‌ـو‌ـترتیبِ کار چاپ، تصویر که از امور مُعضله بود در بیان رسمی همچنان بخشی جدایی‌ناپذیر از کار روزنامه تلقی گشت و کار انتشار *روزنامهٔ مصور* اگرچه در عمل معوق ماند، در آغاز این دورهٔ فترت از برنامهٔ آرمانی حکومت در حوزهٔ انطباعات کنار گذاشته نشد.

پس از چندی ناصرالدین‌شاه بار دیگر تصمیم گرفت «عمل مطبوعات دولت عَلیّه عموماً و عمل روزنامه‌جـات مخصوصاً [...] در تحتِ قاعده منضبط گردد.» به ایـن منظور دارالطباعهٔ کُلّ مَمالک محروسـه تأسیس و محمدحسـن‌خان صنیع‌الدوله (بعدها: اعتمادالسلطنه) به ریاست آن منصوب و مأمور شـد «در عوضِ هفته‌ای یک روزنامه [...]، هفته‌ای سـه روزنامه که ماهی دوازده نمره باشـد منتشـر سـازد؛» اسم روزنامه نیز «بر حسـب امر ملوکانه تغییر کرد، *روزنامهٔ دولتی* و *علمی* و *ملتی* که سـابق بود مبدل به یک روزنامه شـد موسوم به *ایران*.»[۳۲] این نام نیز در سال‌های بعد به دفعات تغییر یافت اما انتشـار *روزنامهٔ دولتی* از آن پس تا واپسین سـال‌های سلطنت ناصرالدین‌شاه تقریباً

---

۳۱. *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*، ش۵۹۱، ۱۲۸۳ق.

۳۲. *روزنامهٔ ایران*، ش۱، ۱۲۸۸ق.

با روالی ثابت و نسبتاً منظم پی گرفته شد. در این فاصله جایگاه روزنامه در میان ایرانیان بیشتر شناخته شد و تعداد بیشتری از آنان بر ماهیت و قدرت آن واقف گشتند. دولت نیز در چاپ و انتشار روزنامه و به‌کارگیری‌اش در راستای اهداف خود کارآزموده‌تر شد. به این ترتیب از یک سو وضعیت روزنامه‌های دولتی از نظر فن چاپ و صفحه‌آرایی، همچنین مدیریت و سازمان‌دهیِ انتشار بهبود یافت و از سوی دیگر انحصار دولت بر امر چاپ روزنامه و محتوای روزنامه‌های رسمی به‌تدریج به محل دعوی و موضوع انتقاد ترقی‌خواهان در داخل و خارج کشور بدل شد.[۳۳] در چنین شرایطی دارالطباعه سرانجام در سال ۱۳۰۰ق از طریق انتشار روزنامهٔ *شَرَف* که قرار بود «اقلاً ماهی یک نمره طبع شود و مخصوص باشد به رسم صُوَرِ اعاظم این مملکت و اگر موقع مقتضی شد شبیهِ اَعیان ممالک دیگر» دوباره به موضوعِ *روزنامهٔ مصور* که «به‌واسطهٔ بعضی عوایق متروک» شده بود، بازگشت.[۳۴]

گرفتن شکل

تا زمان انتشار *شَرَف* فن عکاسی تجربهٔ بومیِ تصویر را به‌کلی دگرگون کرده بود: ظاهراً از همان دورهٔ محمدشاه عکاسی شعبه‌ای از نقاشی تلقی می‌شد. اعتضادالسلطنه در «گفتار در ذکر بعضی از صنایع غریبه و بدایع عجیبهٔ» آن دوران، (به احتمال زیاد) حین شرح عکاسی نوشت: «عمل کشف که نوعی از نقاشی است از جمله اختراعات این زمان است.»[۳۵] حدوداً ده سال بعد در ۱۲۶۸ق نخستین اشاره به عکس‌برداری در *روزنامهٔ وقایع‌اتفاقیه* نیز چنین نگارش یافت که «چند سال پیش

---

۳۳. برای اطلاع از انتقادات ترقی‌خواهان نسبت به محتوای روزنامه‌های دولتی در این دوران نک: پروین، *تاریخ روزنامه‌نگاری ایرانیان و دیگر پارسی‌زبانان (جلد اول: پیدایش)*، ص۲۲۴–۲۲۱. همچنین به‌عنوان نمونه‌ای از اشارات فرنگیان به موضوع نک: مادام کارلا سرنا، *سفرنامهٔ مادام کارلا سرنا، آدم‌ها و آئین‌ها در ایران*، ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی (تهران: کتابفروشی زوّار، ۱۳۶۲)، ص۱۵۸–۱۵۷.

۳۴. *شَرَف*، ش۱، ۱۳۰۰ق. *شَرَف* از این زمان تا ۱۳۰۹ق منتشر شد. اعتمادالسلطنه در نخستین شماره در مورد این روزنامه نوشت: «از آن‌جا که مخصوص نگارش شرح حال بزرگان عالم است آن را موسوم به *شَرَف* می‌نماییم، رجای واثق آن‌که مطبوع و مقبول رجال دولت عَلیّه و دانشمندان مملکت گردد.» همان. وی بعدها «ایجاد جریدهٔ مصوره» را در کنار مواردی چون «ترویج و تعلیم علوم» و «تشکیلِ مصلحت‌خانه» در فهرست «آثار روحیانیه و مآثر معنویه و حقایق تمدنیهٔ» دوران پادشاهی ناصرالدین‌شاه برشمرد؛ نک: محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه، *چهل سال تاریخ ایران در دورهٔ پادشاهی ناصرالدین‌شاه (المآثر و الآثار)*، ویراستهٔ ایرج افشار و حسین محبوبی اردکانی (تهران: اساطیر، ۱۳۷۴)، ج۱، ص۱۴۶.

۳۵. علیقلی‌میرزا اعتضادالسلطنه، *اکسیرالتواریخ، تاریخ قاجاریه از آغاز تا ۱۲۵۹ق*، ویراستهٔ جمشید کیانفر (تهران: ویسمن، ۱۳۷۰)، ص۴۰۹.

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

---

۳۶. زنگی‌آبادی، اخبار عکاسی در عهد ناصری، ص۱۹.

۳۷. مثلاً *روزنامهٔ وقایع اتفاقیه* در ۱۲۷۰ق گزارش داد که «در روز عید [...] فرمانفرمای مملکت خراسان در دیوانخانهٔ بزرگ انعقاد سلام عام داده و پردهٔ تصویر همایون اعلیحضرت پادشاهی را در بالای سر نواب معزی‌الیه قرار داده، مقرب‌الخاقان میرزا فضل‌اللهِ وزیرنظام و سایر خوانین و صاحب‌منصبان [...] در سلام مزبور حضور به‌هم‌رسانده.» همان، ص۲۴. نه در رجوع مستقیم به متن، بلکه تنها ذیل فرآیندی از استدلال (مثلاً از روی کمیابی و ابعاد کوچک عکس‌ها در آن زمان) می‌توان گفت که شاید منظور از پردهٔ تصویر همایون، نقاشی بوده است.

۳۸. یعنی: ورق فلزی.

۳۹. همان، ص۲۹.

۴۰. همان، ص۱۲۱.

۴۱. همان، ص۴۷.

۴۲. همان، ص۴۹.

۴۳. همان، ص۵۶–۵۵.

و دیوارنگاره‌های آن در متون اواخر سـدهٔ هیجدهم و سال‌های نخستین سدهٔ نوزدهم منبع مباهات و قابل رقابت با آثار نقاشـان اروپایی قلمداد شـده؛ و حال آن‌که اشارات بعدی، آن‌ها را در مقایسه با نقاشی‌های اروپایی پر از خطا و اشتباه دانسته.»[۴۴] این موضوع جز به واسطهٔ گسترش صنعت عکس که برداشـت تصویر با دقتی بی‌نظیر را موجب می‌شـد رخ دادنی نبود. به تعبیر آلگ گرابار طی این دوران عکاسـی «توقع مـردم را در چگونگی به تصویر درآمدنِ اشـیاء و روش‌های بازنمودن آن‌ها تا حد زیادی تغییر داد.»[۴۵] در این مورد رجوع به متنی از فرصت شـیرازی راهگشاسـت؛ او که خود در نقاشـی نیز دسـت داشت، در انتهای سلطنت ناصرالدین‌شـاه تصوری از آن به دست داد که تأثّر شدیدش از عکاسی را آشکار می‌کرد:

> علم نقاشی (یعنی آن‌که از روی برهان است) از تمام علوم در صنایع مشکل‌تر [...] خواهد بود چون اگر در یکی از صنعت‌های معموله نقصی [...] به هم رسد، همه‌کس ملتفت نشود [...]؛ اما در عملِ نقاشی و نقشه‌کشی اگر مثلاً در صورتی یا درخت و عمارتی که البته در خارج مابحذاء[۴۶] دارد اندک اختلافی پیدا شود، همه‌کس از خواص و عوام آن خلاف را فهمَد و دریابد که مطابق با اصل نیست و عمل بی‌فایده خواهد بود. این است که می‌بینید تمام فنون در عالم به مرورِ دهور تغییر می‌پذیرد و حتی [...] با این‌که خطاطی [...] از همهٔ فنون مشـکل‌تر، همچنین عالی‌تر اسـت [...] به‌واسطهٔ این‌که خط مابحذاء ندارد، در هر دُوری طوری بروز می‌کند و خطی تازه وضع می‌شـود؛ به‌خلافِ نقاشـی از روی برهان که از اولِ عالَم تا آخر همیشه بر یک قانون بوده و خواهد بود. (خلاصه) [...] همه‌کس را نقاش نتوان خوانْد، حتی نقاشـی کـه خوب نقطه و پردازکاری کُنَد و رنگ را لطیف بـه کار بَرَد ولی از روی برهان عمل ننماید، آن هم نقاش نیست.[۴۷]

در جریان شکل‌گیری چنین مفهومی از «برهان» در تصویرپردازی، در ۱۳۰۰ق اهمیت موضوع در کار چـاپ بیـش از پیش مورد توجه قرار گرفت: در این هنـگام روزنامهٔ *اطلاع* از تکمیل صنعت «انطباع صورت [...] به‌طور لیتوگرافی» به دسـت آقامیرزاعبدالمطلب نقاشباشی اصفهانی نوشت که «در ممالک محروسـه اگرچه قریب چهل سال اسـت که [...] معمول و متداول می‌باشد [...] باز به

---

۴۴. اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دورهٔ قاجار،» ص۱۱۲.

۴۵. آلگ گرابار، «تاملی در هنر قاجاری و اهمیت آن،» ترجمهٔ ولی‌الله کاوسی، *گلستان هنر*، ش۱۴ (زمستان ۱۳۸۷): ص۹۷.

۴۶. ما به ازاء.

۴۷. فرصت شیرازی، *آثار عجم [چاپ سنگی]* (بمبئی: مطبع ناصری، ۱۳۱۴ق)، ص۵۴۷-۵۴۶،
http://dlib.ical.ir/site/catalogue/313826 [Access date: 11/9/2015].

سـبب ملتفت نبودن بعضی دقایق و نکات این صنعت شـریفه [...] چنان‌که بایدوشـاید نبود؛»[۴۸] روزنامهٔ *دانش* نیز در همان سـال از تکمیل «صنعت باسـمهٔ تصویر به‌قاعدهٔ لیتوگرافی» به دسـت میرزاعباس، رئیس مطبع دارالفنون سـخن گفت که پیش‌تر «چنان‌که بایدوشـاید نکات نقاشی و دقایق آن دُرُست از کار بیرون نمی‌آمد، و با زحمت زیاد باز مطبوع اتفاق نمی‌افتاد.»[۴۹]

روزنامهٔ *شَـرَف* در دهه‌ای منتشـر می‌شـد که چنین آغاز شده بود. نقاشـی‌های آن را برادرزادهٔ صنیع‌المُلک، ابوتراب غفاری می‌کشـید که احتمالاً شـاگرد میرزاعبدالمطلـب بود. او برادر بزرگ‌تر کمال‌المُلک، از محصلین دارالفنون، نقاش‌باشـی سـابق ولیعهـد (مظفرالدین‌میرزا) و در این هنگام نقاش مخصوص وزارت انطباعات بود و تصاویر *شَـرَف* را همچنان با شـیوهٔ چاپ سـنگی، اما این بار به‌طرزی جدید و با اسـتعانت از عکس می‌کشـید.[۵۰] به تعبیر اعتمادالسـلطنه چون در این هنگام «صنعت عکس به فن شبیه‌سـازی تکمیلاً و تسـهیلاً خدمتی سـخت بزرگ نموده» بود، «جریدهٔ *شَـرَف* را از امتیاز صُوَر و اَشـکال و اِشـتمال بر تَراجِـم رجال و خصایص دیگر» بـر روزنامه‌های

---

۴۸. زنگی‌آبادی، اخبار عکاسی در عهد ناصری، ص۱۱۰.

۴۹. همان، ص۱۲۶. سـعید نفیسـی تنها روش‌های رایج چاپ تصویر را در عهد ناصری، چاپ سنگی و حکاکی گراورهای چوبی در چاپ سُـربی ذکر کرده. به زعم او «صنعت گراورسـازی با اصول عکاسـی بر ورقه‌های روی» یا «زنکوگرافی» از سال ۱۳۱۵ق در ایران رایج شد و نخستین تصاویر به این شیوه در سفرنامه‌های مظفرالدین‌شاه به چاپ رسید. نک: سعید نفیسی، «صنعت چاپ مصور در ایران،» *پیام نو*، سـال ۲، ش۵ (۱۳۲۵): ص۲۶–۲۵. بر این اسـاس، این موضوع که معنای دقیق تحول مورد اشاره در روزنامه‌های *اطلاع* و *دانش* در سـطح تکنیکی چه بوده اسـت ــ یعنی این‌که صرف نظر از رواج عکاسـی، بروز توقعات جدید از نقاشـی، و ظهور نقاشانی چیره‌دست‌تر در شبیه‌کشی، دقیقاً چه چیزی در ۱۳۰۰ق در صنعت چاپ تغییر کرده که جریان چاپ سنگی تصویر را به ادعای روزنامه‌ها از چهل سال گذشته متمایز می‌کرده است ــ در جریان این پژوهش معلوم نشد.

۵۰. در مورد او نک: گلبن، *سرگذشـت و آثار تصویرگر بزرگ، میرزا ابوتراب‌خان غفاری کاشـانی (۱۳۰۷–۱۲۶۳ق)*. برای تطبیق پرتره‌های وی در روزنامهٔ *شَـرَف* با عکس‌های آن دوران نک: محمد سـتاری و هوشنگ سلامت، «عکاسی دورهٔ قاجار و بومی‌سازی کاربردهای آن،» *فرهنگ مردم*، ش۳۶–۳۵ (پاییز و زمسـتان ۱۳۸۹): ص۲۲۳–۲۰۳. بررسـی زمانی آثار او، مسیر ماهر شدن‌اش را در چاپ سنگیِ تصاویر مشابه عکس روشن می‌سازد. اگر چه اعتمادالسلطنه در روزنامهٔ *اطلاع* به‌وضوح ذکر کرده که این فن را عبدالمطلب به وی آموخت، باید توجه کرد نمونه‌های مقدمِ تصاویر چاپ سـنگی از روی عکس را نخسـت عموی او صنیع‌الملک از عمارات دولتی (حدود ۱۲۸۰ق) و سـپس پدرش میرزا بزرگ غفاری از عمارات و نیز چهرهٔ انسـان (بین ۱۲۸۳ تا ۱۲۸۶ق) آزموده بودند؛ نک: *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*، ش۵۴۹، ۵۴۸، ۵۴۷، ۵۴۰ و نیز علینقی حکیم‌الممالک، *روزنامهٔ حکیم الممالک [چاپ سنگی]* (کارخانهٔ میرباقر طهرانی، ۱۲۸۶ق)، http://dlib.ical.ir/site/catalogue/531882 [Accessed date: 11/9/2015]. شاید در این هنگام رقابتی بر سر تصاحـب افتخار رایج کردن این فن جریان داشـته؛ تأکید بیش از حد و لحن اعتمادالسـلطنه در روزنامهٔ *اطـلاع* در ادامهٔ خبر، به این احتمال دامن می‌زند: «مجدداً تصریح می‌کنیم که این علم را این شخص، یعنی آقا میرزا عبدالمطلب از فرنگستان بدین سامان آورده و به کسان آموخته و هر که معترف نباشد و جز این ادعا کند از ناسپاسی و مغلطهٔ اوست در این باب.» گلبن، *سرگذشت و آثار تصویرگر بزرگ، میرزا ابوتراب‌خان غفاری کاشانی (۱۳۰۷–۱۲۶۳ق)*، ص۱۰۹. ابوتراب در ۱۳۰۷ق خودکشی کرد و تصاویر *شَرَف* را از نمرهٔ ۷۴ به بعد، نقاشی دیگر به نام میرزا موسی کشید.

مصور قبلی «بســی شَــرَف و مزیــت» بود.[۵۱] همانند *روزنامــهٔ دولت عَلیّه* از مجموعــهٔ این تصاویر نیز فراوانی غالب با اختلاف بســیار بــه چهرهٔ دولتیان تعلق یافت: «ناصرالدین‌شــاه قاجار، خُلِّدَ اللهِ مُلکه،» نشســته روی صندلی یا ســوار بر اسب، ژســت‌گرفته مقابل نقاش یا در حال شکار؛ «نوابِ مســتطاب اَشرفِ اَرفعِ اَعظم، مظفرالدین‌میرزا، ولیعهد دولت عَلیّهٔ ایران،» دستی به شمشیر و دستی بر کمربند؛ همچنین نقاشی‌های متعدد از شخصیت‌های ذی‌نفوذ و صاحب‌قدرت دوران، افرادی چون ظل‌الســلطان، مستوفی‌الممالک، امین‌السلطان و ســایرین که البته گاه چهرهٔ صاحب‌قدرتان فرنگی چون «اعلیحضرت ویکتوریا پادشــاه انگلستان و امپراطیس هندوستان،» «اعلیحضرت قوی‌شوکت، الکســاندر ســوم، امپراطور اعظم کل ممالک روســیه» یا «جناب پرَنس بیزمارک» و «جناب مِستر بنژامین، وزیرمقیم ممالک متحدهٔ آمریک» نیز در کنار آن‌ها دیده می‌شد. [تصویر ۲]

فنون شباهت

نَسَــبِ تصویرسازی از چهره‌های انســانی در ایران، در گام کوچک خود به دوران صفویه می‌رسید. در واقع از همان دوران گونه‌ای از تصویرگریِ رســمی و درباری در ایران حاضر بود که شبیه‌ســازیِ چهره‌های خاص انســانی خمیرمایهٔ اصلی آن تلقی می‌شــد؛[۵۲] نقاشی‌های رنگ‌روغنِ روی پرده در مقیاس بزرگِ دیواری، شــاخه‌ای اساســی از این گونه تصاویر بودند. فالْــک موضوع را به مراوده با غرب و از آن مهم‌تر به افق و برنامهٔ ساخت‌وساز حکومتی در دوران شاه‌عباس مربوط می‌داند: حجم عظیم عملیات ساختمانی در این هنگام، تسریع در امر تزئین را به ضرورتی گریزناپذیر در بیان شکوه پادشــاهی بدل ســاخت؛ در بناهای مذهبی و عمومی برای آرایش ســقف و دیواره‌ها به جای کاشی معرق از کاشیِ هفت‌رنگ استفاده شد و پرده‌های بزرگ‌مقیاس نقاشی رنگ‌روغن نیز ــ که در این هنگام احتمالاً بیش از هر صنعت دیگری در ایران از مراوده با اروپا متأثر بودند ــ در چنین شرایطی

---

۵۱. اعتمادالسلطنه، *چهل سال تاریخ ایران در دورهٔ پادشاهی ناصرالدین‌شاه (المآثر و الآثار)*، ج۱، ص۱۴۶.

۵۲. این تصور که گرایش به واقع‌نمایی و شبیه‌ســازیِ صورت‌ـپیکرهای خاص انســانی در ایرانِ پیش از قاجار بی‌ســابقه بوده، نادُرُســت اســت: نقاش نامیِ دوران صفوی، صادقی‌بیک افشار، «صورت‌گری» و «جانورسازی» را به عنوان بخش‌هایی از هنر نقاشی آن دوران نام برده است؛ نک: منظومهٔ «قانون‌الصُوَر» در محمدتقی دانش‌پژوه، «قانون‌الصُور،» *هنر و مردم*، ش۹۰ (فروردین ۱۳۴۹): ص۱۷. اگرچه ربطِ ســخن او با گرایش به واقع‌نمایی یا میل به شبیه‌ســازی چهره‌های خاصْ از افراد انســانی قطعی نیست، اما در این مورد نمونه پرتره‌هایی واقع‌نما از نقاشان دوران صفوی در دست است؛ برای مثال نک: بحث در خصوص تصویر سفیران روس در عهد شاه عباس اول در عادل آداموا، «نگاره‌های ایرانی از سفیران روس،» در *هنر و معماری صفویه*، توسط شیلا کنبی، ترجمهٔ مزدا موحد (تهران: فرهنگستان هنر موسسهٔ متن، ۱۳۸۵)، ص۹۹–۹۱.

و در مواجهــه با همین ضرورت بر ســطوح طاقچه و دیوار کاخ‌های ســلطنتی ظاهر شــدند.[۵۳] این نقاشــی‌ها عمدتاً چهرهٔ شــاه و بزرگان یا نمایندگان دُول خارجی را در حال جنگ یا برگزاری مراسم نشــان می‌دادند و خود در شکل بخشــیدن به فضاهای داخلی درباری به منظور برگزاری آیین‌های قدرت نقشی اساسی ایفا می‌کردند.[۵۴] حکومت قاجار در بازنمود اقتدارش بر همین سنت بیان بصری تکیه داشــت. از همان زمان فتحعلی‌شــاه، تصویرپردازیِ شمایل انسانی در بیان قدرت امری رایج و پُراهمیت بود.[۵۵] طی این دوره، چهرهٔ شاه به‌طور انفرادی یا در میان شاهزادگان و بزرگان بارها روی پرده‌های نقاشــی ظاهر گشت و در مواردی با اقتباس از کتیبه‌های دوران باستان بر پیکر کوه حک شــد. سِر ویلیام اوزِلی در این خصوص نوشــت: «عکس‌های شاه[۵۶] در هر شهری نزد ایرانیان یافت می‌شود: بزرگ و رنگی روی کرباس یا کوچک در روی برگه‌های کاغذ؛ در روی آیینه؛ روی قلمدان یا روی پوشش جعبه‌ها.»[۵۷] این تصاویر به وضوح انعکاس اقتدار خاقان را در ارجاع به شاهان پیشین مدنظر داشــتند و بر زمینه‌ای از آیین‌ها و کردارهای نمایشــی ظهور کردند که فتحعلی‌شاه به‌منظور بازنمایی قدرت‌اش مُصرانه در بازسازی و رواج آن‌ها کوشش داشت: تعمیر و برپایی عمارات پرتزئین سلطنتی، ساخت تاج‌ـو‌ـتخت و اسباب مجلل پادشاهی، و برگزاری تشریفات پُر زَرق‌ـو‌ـبرق درباری که او بعدها بدان‌ها شــهرت یافت. صورت شــاه و صاحب‌منصبان دولتی نیز که در عهد ناصری از روزنامه سربرآوَرْد، امتداد همین سنت تصویرپردازی قدرت بود که در ترسیم چهره‌های انسانی تبلور

---

۵۳. اس. جِی. فالک، *شمایل‌نگاران قاجار، نقاشی‌های رنگ روغن ایران در سده‌های ۱۲ و ۱۳ هجری‌قمری ـ ۱۸ و ۱۹ میلادی*، ترجمهٔ علیرضا بهارلو (تهران: پیکره، ۱۳۹۳)، ص۲۷–۲۶.

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

۵۵. در خصــوص نقاشــی دورهٔ قاجــار نک: فالک، *شــمایل‌نگاران قاجار، نقاشــی‌های رنگ روغن ایران در ســده‌های ۱۲ و ۱۳ هجری‌قمری ـ ۱۸ و ۱۹ میلادی*؛ ویلم فلور، پیتر چلکووسکی و مریم اختیار، *نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجاریه*، ترجمهٔ یعقوب آژند (تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی، ۱۳۸۱)؛ گرابار، «تأملی در هنر قاجاری و اهمیت آن؛» شاهرخ مسکوب، «دربارهٔ تاریخ نقاشی قاجار،» *ایران‌نامه* (تابستان ۱۳۷۸): ص۴۲۲–۴۰۵؛ جواد علی‌محمدی اردکانی، *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار* (تهران: یساولی، ۱۳۹۲). برای دیدن مجموعه‌هایی جالب توجه از این نقاشی‌ها نک: گنجینهٔ نقاشی‌های کاخ گلستان تهران و نیز:
S. J. Falk, ed., *QajarPaintings, A Catalogue of 18th and 19th Century Paintings* (Tehran: Farah Pahlavi's Private Secretariat, 1971); Julian Raby, *Qajar Portraits, Figure Paintings from Nineteenth Century Persia* (London & New York: Azimuth Editions in association with Iran Heritage Foundation, distributed by I.B.Tauris Publishers, 1999).

به‌منظــور عطــف توجه به پیوند موضوع با قــدرت نک: لیلا س. دیبا، «تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخســتین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۷۸۵–۱۸۳۴م)،» *ایران‌نامه* (تابستان ۱۳۷۸): ص۴۵۲–۴۲۳.

۵۶. منظور نقاشی‌های فتحعلی‌شاه است.

۵۷. نقل در فریدون زندفرد، سرگور اوزلی، *طراح عهدنامهٔ گلستان و اولین سفیر انگلیس در دربار قاجار* (تهران: نشر آبی، ۱۳۸۶)، ص۱۴۲.

می‌یافت و با کردارهای نمایشـــی دوران خود ممزوج بود. اما طرز ترسیم این نقاشی‌ها و به‌خصوص مســئلهٔ چاپ و انتشــار آن‌ها در رسانهٔ نوظهور روزنامه، از چرخشـــی ظریف حکایت می‌کرد که این نحوهٔ تصویرســازی قدرت را از شــیوه‌هایی که پیش از آن رایج بود متمایز می‌ساخت ــ ماهیت این چرخش و دگردیسی را باید با دقتی بیش‌تر شرح داد.

نخســت مسئلهٔ سَبْک مطرح بود: نقاشـــی‌های دیواری قجری که از زمان فتحعلی‌شاه در ایران مرسوم بودند، رنگ‌ـو‌ـبویی از طبیعت‌گرایی را در شیوهٔ بیان بروز می‌دادند؛ با این همه چهره‌نگاری ویژه‌ای از شــاه و شــاهزادگان ارائه می‌کردند که بیش‌تر با ســنتی از تصویرپردازیِ انتزاعی قرابت داشــت. طبیعت، اشــیاء، جزئیاتِ جامه و زیورها در بســیاری موارد واقع‌گرایانه طراحی می‌شــد، اما هنگامی که کار به ترسیم آناتومی و چهرهٔ انسان می‌رسید، شیوهٔ کار تغییر می‌یافت. در این خصوص منظــور نه کشــیدن صورت و پیکر واقعی افراد، که بازنمود جایــگاه حقیقی آنان در عالَم قدرت بود. این طرزِ ترســیم در تحلیل نهایی و به‌طور عمومــی، خیال را بر حس و نماد را بر قرابت به واقعیت مُرَجّح می‌شــمُرد. نقاشــی بدین ترتیب با بازنمایی دقیق جایگاه و موقعیت در جای صورت‌ـپیکر و فردیت، فضایی ایجاد می‌کرد که دلالت را به موضعی ورای امور محســوس، به دنیایی از نمادها و اســطوره‌ها ارتقا می‌داد. پرتره‌های روزنامه اما از *دولت عَلیّه* تا *شَــرَف*، بر فاصله‌گیری از این شــیوهٔ تصویرپردازی و نوعی پافشــاری رســمی بر واقع‌نماییِ چهره‌ها و پیکرها از سوی دربار قاجار نشان داشــتند که در آن‌ها صورت هر دولت‌مرد با ترســیم دقیق چهرهٔ انسانی او و کپی‌برداری پُروسواس از خطوط ریز و جزئیات ظریف رخســاره‌اش شبیه‌سازی می‌شــد. شرح این دگردیسی آسان نیست. موضوع را نباید به‌ســادگی ســیری منفعلانه از وضعیت «چکیده‌نگاری» یا «آرمان‌گرایی» به سمت «طبیعت‌گرایی» یا «واقع‌نمایی» برشمُرد که تماماً زیر فشار حاصل از گسترش سلیقهٔ غربی رخ داد و ربطی وثیق به لحظهٔ تاریخی وقوع خود نداشــت. در این خصوص یک عامل بی‌شــک مؤثر بود: گسترش فن عکاسی که در تمام جهان پدیده‌ای نوظهور، پرجاذبه و در حال گسترش تلقی می‌شد؛ چنان‌که اعتمادالســلطنه نوشــت: «از وقتی که عکس ظهور یافته، به صنعت تصویر خدمتی خطیر کرده، دورنماســازی و شبیه‌کشی و وانمودن سایه‌ـروشن و به کار بردن قانون تناسب و سایر نکات این فن، همه از عکس تأصل یافت و تکمیل پذیرفت.»[۵۸] اما این گذاری غیر قابل پرســش از یک وضعیت اصیل (یا ناقص) به یک وضعیت تقلیدی (یا پیشرفته) نبود که هم‌اکنون تنها باید معنایی از انحطاط (یا ترقی) را به آن الصاق نمود. در فهمِ این تحولِ سَــبْکی باید از ظهور و تکوین مناســبات

۵۸. اعتمادالسلطنه، *چهل سال تاریخ ایران در دورهٔ پادشاهی ناصرالدین‌شاه (المآثر و الآثار)*، ص۱۶۸.

قدرتِ هم‌زاد با این ترسیمات واقع‌نما پرسید که آن فهم نمادین از فضای انتزاعی را طی چند دهه چنین با اصرار، با میلْ به ترسیمِ دقیق و عین‌به‌عینِ چهره‌ها و پیکره‌ها ــ که به‌طرزی معکوس شکل‌گیری چنان فضایی را به‌کلی ناممکن می‌کرد ــ جایگزین ساخت [تصویر ۳].

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

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

---

۵۹. اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دورهٔ قاجار،» ص۹۴-۹۲.

۶۰. نقل در فالک، *شمایل‌نگاران قاجار، نقاشی‌های رنگ روغن ایران در سده‌های ۱۲ و ۱۳ هجری‌قمری ـ ۱۸ و ۱۹ میلادی*، ص۳۲.

مصور که قصد بازنمایی‌اش را داشــته نیز به کار افزوده است. این مهم به‌تنهایی بیننده را قادر می‌سازد فریدون، انوشــیروان و ســایر افراد، از اســکندرکبیر [...] تا هرکدام از شاهزادگان پنجاه یا صدسالهٔ اخیر ایران را تشخیص داده و بازشناسد.[۶۱]

اما ســویهٔ دیگری نیز در کار بود که ایجاب می‌کرد تصویر صاحب‌قدرت با جســم واقعی او در نسبتی از شباهت باشد، تا خود را در متنِ همان سنتِ مورد ارجاع از زمینه برکَنَد و تشخص بخشد. در این خصوص می‌توان از آن‌جا حجت آورد که چهره‌ها در بســیاری موارد به‌طرزی تمایزیافته نقاشی می‌شدند و از یکدیگر قابل بازشناسی بودند؛ اوزلی در این خصوص نوشت: «سیمای خوش و مردانهٔ فتحعلی‌شاه از روی تصاویری که قبلاً از وی دیده بودم قابل تشخیص بود [...] حتی عکس‌هایی[۶۲] که ناشــیانه به تصویر کشیده شده است، شباهت‌هایی را آشــکار می‌سازد.»[۶۳] به این ترتیب تصویر افراد غالباً در پیوست و گسستی هم‌زمان با نوعی سنتِ بیانِ بصری بر پرده ظاهر می‌شد که نوآوری و تداوم را در بطن خود نهفته داشــت. رابی به درســتی به این نکته اشاره‌کرده است که فتحعلی‌شاه تصویر ســلطنت خویش را ماهرانه بر ابداع نمادهایی اســتوار ســاخت که معنای خود را از برقراری نســبت‌هایی ویژه با گذشته اخذ می‌کردند: او در بیان قدرت خود، عظمت و شکوه دربارش را مقابل تصاویر بی‌فروغ و غیررســمیِ کریم‌خان، ریش انبوه و پوســت صــاف‌اش را مقابل صورت بی‌مو و چروکیدهٔ آغامحمدخان، و همچنین فرزندان پرشمارش‌اش را که شاهزادگان قاجار و ارکان حکومت تلقی می‌شــدند، مقابل وضعیت انفراد و اختگیِ شــاه بنیان‌گذار، به نشــانه‌های اقتدار بدل کرد.[۶۴] در این میان آن‌چه فاصلهٔ چهرهٔ ترســیم شــده و جسم واقع انسانی را پُر می‌کرد، تونل خیالی بود که از یک ســو به‌واســطهٔ زدودن جنبه‌های عینی و محســوس، تصویر را به زنجیره‌ای عمومی از شمایلِ صاحب‌قدرتان دیگر متصل می‌کرد، و از سوی دیگر با برجسته ساختن «گزینه‌ای» از همان جنبه‌ها، تصویــر را در آن زنجیرهْ خاص و متمایز می‌ســاخت. از طریق همین تونل خیال بود که نقاشْ وجهِ انســانیِ بزرگان را آن‌گونه که جزءبه‌جزء در عالَم واقع می‌دید اساســاً دگرگون می‌ســاخت تا وجهی دیگر برای‌شــان در عالَم نقاشی بپردازد؛ وجهی مثالی که به‌طور توأمان بر خاطره‌ای از جسم واقعی آن‌ها و روح خیالین تصویر دیگران دلالت کُنَد.

پس دو نســبت از شــباهت و یک نســبت از تمایز این نظمِ تصاویر را برمی‌ســاخت: نخســت

---

۶۱. نقل در فالک، *شمایل‌نگاران قاجار، نقاشی‌های رنگ روغن ایران در سده‌های ۱۲ و ۱۳ هجری‌قمری ـ ۱۸ و ۱۹ میلادی*، ص۴۵.

۶۲. منظور نقاشی‌های فتحعلی‌شاه است.

۶۳. نقل در زندفرد، *سرگور اوزلی، طراح عهدنامهٔ گلستان و اولین سفیر انگلیس در دربار قاجار*، ص۱۴۲.

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

جســتجوی شباهتی عمومی میان تصویر یک چهرهٔ انســانی و تصویر دیگران؛ و سپس جستجویِ حداقلی تأثیرگذار از شــباهتْ میان تصویر آن چهره با جســمی خاص؛ و دستِ آخر در دل همین دو شباهت‌جویی، تمایزی که تصویر آن چهرهٔ انسانی و آن جسم خاص را از تصاویر دیگران برمی‌کَنْد و نسبت به آن‌ها برتر می‌ساخت.

پرتره‌های روزنامه از وقوع دگردیسی‌هایی ظریف در همین فنون شباهت منتج شدند: نخست با نوعــی جابه‌جایی در آن مرجع بصری که دلالت یک تصویر بر جایگاه عامّ قدرت را ممکن می‌کرد. در واقع از همان عهد فتحعلی‌شــاه، پادشــاه ناچار بود قدرت خود را روی پرده‌ای بازنمایی کند که دُوَل خارجی نیز همچون داورانی سختگیر و متخاصم پی‌گیرانه بر آن چشم دوخته بودند. او نیروی عظیمی را که نگاه این ناظران بیگانه بر حوزهٔ قدرت‌اش اِعمال می‌کرد عمیقاً حس کرده بود و بارها کوشــید آنان را با آیین‌های قدرت‌اش متأثر کند؛ همچنین بارها تلاش کرد با ارســال نقاشی چهرهٔ خود به اروپا در تصوّر قدرت به هم‌آوردی با آنان دست یازد. کوتزبوئه ملاقات فتحعلی‌شاه با نقاش ســفارتخانهٔ روسیه را چنین گزارش کرد که: «اعلیحضرت پادشاه ایران [...] فرمودند دو صورت مرا به این شکل بساز؛ که یکی را نگاه داشته دیگری را به اروپا بفرستم.»[۶۵] به اظهار لیلا دیبا «تنها در دو دههٔ نخست قرن نوزدهم بیش از پانزده تصویر رنگی فتحعلی‌شاه به‌عنوان هدایای دیپلماتیک به انگلســتان، هند، روســیه و فرانسه فرستاده شد؛ این تصاویر را می‌توان در عین حال مُعرّف نخستین واکنش فرمانروایان ایران نســبت به امکان تســلط نفوذ اروپاییان بر کشــور دانست.»[۶۶] اما مقصودِ «تأثیرگذاری» که در ارســال این تصاویر واضح بود، با «تأثیرپذیریِ متقابل» هم‌بســته‌ای ضروری به نظر می‌رســید. در این مورد اگرچه سندی مستقیم در دست نیست، رابی حدس زده است شمایل معروف مهرعلیِ نقاش که فتحعلی‌شاه را در همان هیأت انتزاعی در بارگاه شاهی ایستاده با عصایی در دست نشان می‌دهد، از نقاشی‌های رسمی ناپلئون متأثر باشد.[۶۷] از این منظر گسترش واقع‌گرایی در نقاشــی چهره‌های انســانی، از دوران فتحعلی‌شــاه تا عهد ناصری، نخست از ضرورتی برخاست

---

۶۵. موریس دوکوتزبوئه، *مســافرت به ایران به معیت سفیرکبیر روســیه در سال ۱۸۱۷*، ترجمهٔ محمود هدایت (تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸)، ص۱۹۸.

۶۶. دیبا، «تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخســتین نقاشــی‌های عصر قاجار (۱۷۸۵–۱۸۳۴م)،» ص۴۴۰؛ در این خصوص همچنین نک: ب. و. رابینســون، «بررســی نقاشــی ایرانی (۷۵۰–۱۳۱۴ق)،» در *هنر و جامعه در جهان ایرانی*، توسط شهریار عدل، ترجمهٔ کرامت‌الله افسر (تهران: توس، ۱۳۷۹)، ص۹۰.

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

در این مورد گرابار تذکر داده که شاید «حافظهٔ تجسمی قاجاریان» بیشتر تحت‌تأثیر «توصیفات منابع مکتوب» ــ یعنی خوانده‌ها به جای دیده‌ها ــ بوده باشد؛ نک: گرابار، «تاملی در هنر قاجاری و اهمیت آن،» ص۹۶.

کــه شــباهتِ مجموعه‌ای از تصاویر را به مجموعه‌ای دیگر از تصاویــر طلب می‌کرد. تصاویری که داعیهٔ وفاداری به عین را در عرصهٔ مناســبات بیــن دُوَل، به‌مثابه پیامدی ثانویه، اما همچون اصلی تخطی‌ناپذیر در بیان بصری در پی داشتند. به این ترتیب با جابه‌جاییِ مرجع بیان و چرخش از «تشبّه به صورت پادشــاهان پیشین» به «شــباهت‌جویی به صورت اَعیانِ ممالک دیگر،» نسبتِ تصویر با واقعیت نیز به‌کلی دگرگون شد. طرزِ جدیدی از تخیل ظهور کرد که فاصلهٔ میان تصویر و امر واقع، میان شبیه و عین را به‌طرزی متفاوت پُر می‌کرد. در حوزهٔ بازنمایی بصری دستور زبان جدیدی شکل گرفت که بر محور شبیه‌کشــی و مطابقت می‌بالید و بعدها به‌واســطهٔ گســترش فن عکاسی در این گرایش شــدت یافت. در این نظم جدید، سودای دقتِ معطوف به عینیت چنان بود که رفته‌رفته هر بیان محلی را به ســبکی انحرافی، به لهجه‌ای نامفهوم بدل می‌ســاخت؛ چنان‌که در همان نخستین مواجهات، «غراف ســوختلین»[۶۸] حین بازدید از موزهٔ آرمیتاژ «در اوطاقی که هدایای سلاطین ایران و روم و فرنگ را جمع‌کرده بودند» و «دو پردهٔ شبیهِ مبارکِ اعلیحضرت شاهنشاه و یک پردهٔ شبیه نواب نایب‌السلطنه» در آن بود، فرستادگان عباس‌میرزا را در سفر روسیه چنین تحقیر کرد:

> حَضَرات! از من حرف راســت بشنوید، پرده‌های تصویرِ شــاه را امروز محض خاطرخواه شاهزاده این‌جا گذاشــته‌اند و اِلّا نقاشــی این پرده‌ها به حدی عیب و نقصان دارد که خلقت بشری چنین از حیِّز امکان دور می‌نماید. از قراری که دیده و شــنیده‌ام، شاهنشــاه ایران به صورت و اندام نیکوترینِ اغلب مشاهیر ایام اســت. حیف نباشــد که چنان صورتی را چنین تصویر کنند؟ و نیز حیف نباشد که در دربار سلطنت، صاحــبِ صنعــت یا عارفِ تصنُّعی نباشــد که عیب این را معلوم کند تا بــه ولایات غربت چنین صنعتِ مَعیب نفرستند؟[۶۹]

پاسخ به این هجمه دشوار بود و با ابداع و گسترش عکاسی به‌کل ناممکن شد. علت این لُکنت تنها طی چند دهه و در نهایت با زبانی توضیح دادنی شــد که خواســتِ تطابقِ عین‌به‌عین با اصل را بــه قاعدهٔ بنیادینِ هر بازنمایی تصویری بدل می‌کــرد. ظهور کمال‌الملک در پایان عهد ناصری، محصولی نهایی از همین دگردیســی در فنون شــباهت، در واکنش به همین تحقیر بود. مناســبات

---

۶۸. ژنرال یا کنت سوختلین در این سفر از جانب امپراطور روسیه مأمور تهنیت‌گویی و مهمانداری هیأت ایرانی بود.

۶۹. میرزامصطفی افشار (بهاءالملک)، «سفرنامهٔ خسرومیرزا یا سفرنامهٔ پطرزبورغ،» در *سفرنامهٔ خسرومیرزا به پطرزبورغ و تاریخ زندگی عباس‌میرزا نایب‌السلطنه*، ویراستهٔ محمد گلبن (تهران: کتابخانهٔ مستوفی، ۱۳۴۹)، ص ۲۷۰–۲۶۹. به‌عنوان نمونه‌ای دیگر، اوزلی در شرح دیدارش با فتحعلی‌شاه چنین نوشت: «اتاقی که شاه در آن نشسته بود وسیع و مطبوع بود، ولی نقاشی‌های برّاق بسیار بزرگی که غیرماهرانه کشــیده شــده بود اتاق را بدقواره کرده بود.» نقل در زندفرد، *سرگور اوزلی، طراح عهدنامهٔ گلستان و اولین سفیر انگلیس در دربار قاجار*، ص۱۴۳.

جدیـدی از قدرت ــ که بی‌شـک همان‌قـدر از مواجههٔ دشـوار با جامعهٔ ملل برمی‌خاسـت که از اشـاعهٔ تکنیک‌های جدید ــ فنون شـباهت را از دوران فتحعلی‌شاه تا آن هنگام، از خلال سایش و فرسایشی مستمر، در دل مبادلات پی‌گیرانهٔ دربار با سلسله‌هایی از مستشاران، نظامیان، مهندسان و نیز خاندان‌های مسـتعدی از صنعت‌گران محلی، ذره‌ذره به‌سوی این لحظهٔ تاریخی پیش رانده بود: ایجاد امکان نهایی تفاخر به داشـتن تصویری مشـابه اصل؛ امکان بالیدن به وقوف بر «علمِ نقاشی از روی برهان» و دسترسـی به «شـبیه».[۷۰] پرتره‌های روزنامه ــ چه در *دولت عَلیّه*، چه در *شَـرَف* ــ نقاط شـاخصی در جریان این دگردیسی بودند؛ لحظاتی ویژه که نخستین بروزهای گستردهٔ این تخیل جدید، و نیز سیر تکوین‌اش را در عرصهٔ بازنمایی بصری قدرت نشان می‌دادند.[۷۱]

دگردیسی آبرو

گرایـش به واقع‌نمایـی در تصویرپردازی، پیش از آن‌که در نقاشـی‌های فاخرِ دربـاری به تمرینی جدّی درآید، یا از طریق عکاسـی در سـطحی گسـترده چهـره نماید، عملاً از طریـق پرتره‌ها در بسـتری بروزِ عمومی یافت که از صنعت چاپ و انتشار روزنامه متأثر بود. موضوع انتشار تصاویر در روزنامه با این درهم‌آمیزی تکنیکی، شـیوه‌ای از تصویرسـازی قدرت را رقم زد که خود را رفته‌رفته

---

۷۰. سـفرنامهٔ فرهادمیرزا در ۱۲۹۲ق موردی از کاربرد اصطلاح شـبیه را برای ارزش‌گذاری نقاشی به‌دست می‌دهد: در استانبول «بعـد از ظهـر با جناب وزیرمختار به خانـهٔ عبدالله عکاس رفته، عکس انداخت[یم] [...] صورت شاهنشـاه مرحوم محمدشـاه را که میرزا ابوالحسـن نقاش‌باشی کشـیده بود دادم عکس بیندازد که هیچ از آن شبیه‌تر صورتی نبود، [که] آن صورت مبارک انتشار یابد.» فرهادمیرزا، *سـفرنامهٔ فرهادمیرزا (هدایه السـبیل و کفایه الدلیل)*، ویراستهٔ غلامرضا طباطبایی مجد (تهران: موسسهٔ مطبوعاتی علمی، ۱۳۶۶)، ص۷۴. کاربرد واژهٔ «شـبیه» در نامه‌های کمال‌الملک در تعریف نقاشـی خوب و بد نیز در درک این غایت‌انگاری راه‌گشاست؛ می‌نویسد: «مدتی‌ست در این خیال‌ام که [...] یک چیزِ صنعتی از دست خودم به یادگار خدمت شما داشته باشم [...] یکی از شاگردهای خودم را واداشته‌ام که از روی آخرین پرده و شبیهِ خودم، که از همه شبیه‌تر است، کپی کرده برای حضرتعالی بفرستد.» محمد غفاری (کمال‌الملک)، *نامه‌های کمال‌الملک*، ویراسـتهٔ علی دهباشـی (تهران: بزرگمهر، ۱۳۶۶)، ص۲۲–۲۱. «همه می‌گویند شبیه است، ولی فَدَوی این ایام به قدری صدمات روحانی و جسـمانی داشـته که [...] دیگر تشخیص خوب و بد را نمی‌دهم.» همان، ص۲۶–۲۵. نقل خاطرات او از قول قاسـم غنی نیز یک لحظهٔ تاریخی جالب را در این خصوص منعکس کرده؛ دیالوگی‌سـت میان نقاش و امیربهادرِ جنگ: «از کمال‌الملک می‌پرسد که شما فقط بُت می‌کشید یا شمایل هم می‌کشید؟ کمال‌الملک [...] جواب می‌دهد من نقاش‌ام، هرچه سـفارش بدهند و هرطور سفارش بدهند می‌سـازم. امیربهادر می‌گوید مثلاً صورت حضرت عباس‌بن‌علی را می‌توانی بکشی؟ می‌گوید بلی. می‌پرسد از روی چه حسابی می‌کشی؟ به‌طور خیالی، یا روی موازینِ احادیث و اخبار؟» همان، ص۲۲۱–۲۲۰.

۷۱. قابل تصور است در چنین زمانه‌ای گرایش به واقع‌نمایی در فرهنگ بصری همان‌قدر لازم تلقی می‌شده که آموختن طبابت فرنگی در ادارهٔ قشـون؛ و همان‌قدر گریزناپذیر می‌نموده که تأکید بر ساده‌نویسـی در زبان بومی یا سعی در یادگیری زبان‌های خارجی در دیپلماسـی. از این منظر ظهور صورت‌پردازیِ شـبیهِ عین را ممکن اسـت به‌مَثَل، بخشی از فرآیند رسمیِ اخذ فنون جدید یا اصلاح تدریجی زبان تلقی کرد که همچون پیامدی از حضور در عرصهٔ جهانی از سوی دربار قاجار در حوزهٔ بصری رخ داد.

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

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

---

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

۷۳. یعنی: روزنامه‌های.

۷۴. ابوالقاسم‌بن‌عیسی قائم‌مقام‌فراهانی، *مُنشَآت قائم‌مقام فراهانی با مقدمه و شرح لغات و ترکیبات و فهرست‌ها*، ویراستهٔ حاج‌فرهادمیرزا شاهزاده‌معتمدالدوله و بدرالدین یغمایی (تهران: نگاه، ۱۳۸۹)، ص۲۱۵-۲۱۴.

رویارویی با جامعهٔ جهانی ذهن او را واداشت واقعه‌ای محلی و خاص را به‌مثابه امری ملی و عام درک کند و آن را همچون عرصه‌ای هویتی و حوزه‌ای برای حفظ آبرو بازشناسَد. مردم دارالخلافه در مقایسه با اهل فرنگ نسبت به مسئلهٔ کرمان خودی تلقی می‌شدند، اما بدان جهت توسط او بیکار و ولنگار خطاب گشتند که معنای خودی بودن را درنیافته و نسبت به موضوع بی‌تفاوتی نشان دادند؛ برانگیختن حساسیت آنان در این خصوص و ساخت تعریفی مشترک از مفاهیمی چون «خود» و «آبرو،» به یاری روزنامه ممکن بود. روزنامه که اوضاع اِمسالهٔ کرمان را در جادویی چنین با گفتگوهای فرنگستان پیوند می‌داد و به چالش هویت و حفظ آبرو بدل می‌ساخت، از چشم‌انداز حکومت قاجار پدیده‌ای سخت پُراهمیت بود ــ چنان‌که اعتمادالسلطنه بعدها در بیانی رسمی نوشت: «روزنامهٔ رسمیِ هر اقلیمی مرآت پُلیتیکِ دولت آن‌جاست؛ [...] احوال و اخبار و اوضاع و حوادث و مراتب و مناصب و درجات و ترقیات و غیرُها، همه را از زبان روزنامه می‌باید شنید.»[۷۵]

این دُرُست است که در زمان انتشار نخستین روزنامه‌های دولتی در عهد ناصری اکثریت قریب به اتفاق مردم از توانایی خواندن و نوشتن بی‌بهره بودند؛ علاوه بر این دُرُست است که روزنامه در این هنگام قیمتی گران و تیراژی اندک داشت، به صورت دستوری توزیع می‌شد و خوانندگان آن را عمدتاً نخبگان سیاسی تشکیل می‌دادند. پس باید در خاطر داشت که روزنامه در مفهوم متکثر و مؤثر خود نه در این هنگام که چند دهه پس از این و در جریان انقلاب مشروطیت در عرصهٔ سیاسی و اجتماعی ایران پدیده‌ای بارز شد.[۷۶] اما حتی با توجه به این نیز مجموعهٔ نخستین روزنامه‌های دولتی قاجار را می‌توان به‌مثابه نشانه‌های ظهور آرایشی نو در عرصهٔ بیان و قدرت، در زمرهٔ قدیمی‌ترین اَسنادی دسته‌بندی‌کرد که آغاز فرآیند شکل‌گیری «دولت» و وقوع نخستین مواجهات آن با «غرب» و «ملت» را در مفاهیمی نزدیک به معنای معاصر آن‌ها در ایران ثبت کرده‌اند. آن‌ها نشان دادند حکومت قاجار چگونه و با چه شدتی از تغییر و تحولات عظیم دوران متأثر بوده است.

چاپ پرتره و درج شرح حالِ رجال در روزنامه در این هنگام، در سطح خُرد تلاشی بود برای احضار صاحب‌منصبان به عرصه‌ای عمومی؛ امری که به‌شدت به فنون شبیه‌سازیِ عین‌به‌عین وابسته می‌نمود و انتظام‌بخشی آنان را در پی داشت. کوتزِبوئه از همان زمان فتحعلی‌شاه گزارش کرد که «در ایران نسبت به تصاویر اَعیان و رجال همان احتراماتی را قائل‌اند که نسبت به شخص

---

۷۵. اعتمادالسلطنه، *چهل سال تاریخ ایران در دورهٔ پادشاهی ناصرالدین‌شاه (المآثر و الآثار)*، ج۱، ص۱۴۲.

۷۶. برای اطلاع بیش‌تر در مورد مطبوعات دوران مشروطیت نک: علی‌اکبر سعیدی‌سیرجانی، «مطبوعات در عصر مشروطیت،» در *انقلاب مشروطیت*، ویراستهٔ احسان یارشاطر، ترجمهٔ پیمان متین (تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲)، ص۱۶۲–۱۴۵.

ایشـــان مرعی می‌دارند.»[۷۷] به تعبیر اختیار نیز «نقاشان با پذیرش سفارش‌هایی برای چهره‌پردازی، وظیفهٔ آفرینش تصاویری از شاه را بر عهده می‌گرفتند که جایگزین حضور فیزیکی او می‌گردید.»[۷۸] *روزنامهٔ وقایع اتفاقیه* در دههٔ ۱۲۷۰ق شامل گزارشاتی بود که همین اهمیت سیاسی تصاویرِ واقع‌نما را آشـــکار می‌کردند. به‌عنوان مثال در یک مورد گزارش شد «حسب الامر مقرر گردید که یک عدد پردهٔ موشّـــح به تمثال همایون در دیوانخانهٔ مبارکه منصوب گردد و پرده در روی آن حایل شـــود.» نصب این تصویر و پوشـــاندن آن، نوع جدیدی از بازی حضور و غیاب را در نســـبت با شـــاه ممکن می‌کرد «که هر وقت اُمنای دیوانخانهٔ مبارکه بخواهند حُکم عدالت را جاری ســـازند، آن پرده را از روی تمثال همایون بر کنار دارند و در حضور تمثال مبارک که مَحَکی از وجود همایون است، حکم عدالـــت جاری شـــود.»[۷۹] همچنین در یک مورد دیگر، روزنامه خبـــر داد که در یکی از ولایات برای تصویر شاه مراسم استقبال و سلام برپا شده است:

> از قراری که [...] نوشـــته‌اند، تمثال همایون اعلیحضرت پادشـــاهی که به افتخار نواب شاهزاده والاتبار عمادالدولـــه مرحمت شـــده بود، در وقت وصول به آن‌جا نواب معزی‌الیه بـــا چهار فوج و جمیع اَعیان و اشرافِ ولایت تا پنج فرسخ به استقبال شتافته، لوازم توقیر و احترامِ تمثال همایون را به عمل آورده‌اند و به‌جهت مزید احترام این پنج فرســـخ مســـافت را تا شهر پیاده مراجعت کرده‌اند و تمثال همایون را در تخت تالار قرار داده، خودِ نواب معزی‌الیه در مقامی که در حضور اعلیحضرت پادشاهی معین دارند، قیام و انعقاد ســـلام داده، سایر خوانین و اهل سلام از صاحب‌منصبان نظام و غیره، هرکدام در مرتبه و مقامِ خود ایستاده، اجرای شلیک توپ و صرف شربت و شیرینی و ادای خطبه به نام اعلیحضرت پادشاهی و تقدیم خرسندی و شُکرانه نموده، سلام منقضی گردیده است.[۸۰]

نبایـــد تصویر شـــاه را در جریان این جایگزینی‌ها با حضور فیزیکـــی او هم‌ارز گرفت؛ و نیز نباید رابطهٔ تصویر و شاه را در این گزارش‌ها صرفاً به برداشتی از نسخه‌های بدل در مقابل نسخهٔ اصلی فروکاســـت. در صحنه‌ای که تصویر در آن مســـتقر بود، حضور قاطع شخص شـــاه کارآیی نداشت؛ «مَحَکـــی» از وجود شـــاه کارآمدتر بود تا حذف او از صحنه ممکن شـــود و سیاســـت با وجه لغزان خود ظاهر گردد. به این تعبیر قدرت برخاســـته از تصاویرِ واقع‌نما منحصربه‌فرد بود: نه معادلِ قدرت شـــخص شـــاه و نه به‌ســـادگی «کمتر از آن؛» هرچند که غالباً این‌گونه وانمود می‌شد. این، تکوین

---

۷۷. دوکوتزبوئه، *مسافرت به ایران به معیت سفیرکبیر روسیه در سال ۱۸۱۷*، ص۲۰۰.

۷۸. اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دورهٔ قاجار،» ص۱۰۶.

۷۹. زنگی‌آبادی، اخبار عکاسی در عهد ناصری، ص۲۳.

۸۰. همان، ص۲۵.

نسـخهٔ جدیدی از آیین‌های قدرت بود که بازسـازی مناسکِ رسـمی سیاست را در فضایی سیال‌تر امکان‌پذیر می‌کرد و اِعمال فشـار متقابل میان صاحب‌منصبان را در شرایطی جدید، به‌واسطهٔ بازی با نشـانه‌های تفسـیربرداری از مرجع نهایی قدرت رقم می‌زد. افزون بر این، موضوع فقط مشـتمل بر نیرویی نبود که تصویر فرادسـت بر زیردسـتان اِعمال می‌کرد، یا در میان آنان موجب می‌شـد. اختیـار بر این نکته تأکید کرده که فتحعلی‌شـاه خود در فرآیند تولید تک‌چهره‌های‌اش مشـارکت داشـت و برای آن‌ها «حالت» می‌گرفت.[۸۱] همین «حالت گرفتن» نیرویی معکوس را به سـوی هر صاحب‌قدرتی جاری می‌سـاخت که تصویرش در حال ساخته شدن بود و وجودش «برهان» اَشکال به شمار می‌رفت.

ضبط بی‌کم‌وـکاسـتِ چهره در این هنگام امری نوظهور بود و دیدن صورت شـبیهِ خویش بر صفحه، موضوعی چالش‌برانگیز تلقی می‌شد. نویسندهٔ رسالهٔ عکسیهٔ حشریه در ۱۳۰۷ق ثبت تصویر را با وجدان آدمی مربوط سـاخت و دقت دوربین عکاسـی را با «دسـتگاه خداوندی» و «مأمورین عدالت و قدرت الهی» مقایسه کرد که «بدون کسر و نُقصان ثبت و ضبط می‌نمایند.» در بسط این اسـتعاره او به‌طور غیرمسـتقیم مواجهه با قدرتی را ثبت کرد که از این دستگاه واقع‌نماییِ بی‌نقصان برمی‌خاست و افراد را با مفهومی از آبرو متأثر می‌ساخت:

> طالبِ عکسـی که می‌داند عکاس یا نقاش در مقابل اسـت و تمام اعضا و جـوارح‌اش را به‌عینه ناقل، چقدر ساعی و مُجِد و راعی و مستعد است که خود را موقّر و خوش‌حرکت قرار بدهد و مؤدب بنشیند و قصدش بر آن است که تحصیل نگاتیف خوب به‌طور مرغوب انجام گیرد؛ برای آن‌که هرکس مشاهده کُنَد نگوید بدگِل و بدریخت اسـت [...] هَمّ‌اش را مصروف می‌دارد به این‌که هیکل و اندام‌اَش به وضع خوبی در انظار به عرصهٔ شهود جلوه‌گر گردد.[۸۲]

اگرچه ذکا خاطرنشـان می‌کند نویسـندهٔ این رساله تلاش داشته به واسـطهٔ استفاده از آیات و احادیث و تشـبیهِ این فن به امور الهی «حُرمت عکاسـی را که برخی قشـریون عنوان می‌کرده‌اند از میان بردارد،»[۸۳] همچنان می‌توان به دلالتی ضمنی، به فضایی گشـوده در باور اشـاره داشت که

---

۸۱. اختیار، «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دورهٔ قاجار،» ص۹۵-۹۴.

۸۲. محمدبن‌علی مشـکوه‌المُلک، «رسالهٔ عکسیهٔ حشریه،» در *گنج پیدا، مجموعه‌ای از عکس‌های آلبومخانهٔ کاخ‌موزهٔ گلستان همراه با رسـالهٔ عکسـیهٔ حشـریه*، ویراسـتهٔ غلامرضا تهامی (تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۷)، ص۱۰.

۸۳. ذکا، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، ص۳۲۲-۳۱۸.

بیانـــی این‌چنین را ممکن می‌ســـاخته اســـت.[۸۴] چاپ چهره در روزنامه در نـــگاه اول در تقابل با این خصلت ثبت‌کنندگیِ دقیق و ناگهانیِ عکس قرار داشـــت؛ برخلافِ عکس، پرتره‌های چاپ ســـنگی هرگـــز ممکـــن نبود اَطوار ناهنجار را ثبت و نشـــر کننـــد، ازین رو همواره وجهی رســـمی و فاخر را انعـــکاس می‌دادنـــد. اما چاپ صورت‌ها در روزنامه چون به واقع‌نمایی مایل و با شـــرح احوال همراه بود و حضور ناگزیرِ شـــبیهیِ از آنان میان جماعتِ هم‌چشـــمان و هم‌قطاران را در پی داشت، همواره نوعی از «حالت گرفتن» را ایجاب می‌کرد و دلهره‌ای مشـــابه برداشت عکس برمی‌انگیخت. در این مورد اعتمادالســـلطنه به نمونه‌ای جالب اشاره کرده است که از منظر درک میزان حساسیت موضوع در آن دوران شایســـتهٔ توجه اســـت. او در یادداشت روز دوشـــنبه ۱۴ صفر ۱۳۰۰ق شرح می‌دهد که نایب‌السلطنه[۸۵] چطور «بعد از تغیّر زیاد» با این استدلال که «شماها با من غَرَض دارید؛ یقینْ صورتِ مرا بد ســـاخته‌اید،» جمعی «فراش و غیره» را فرســـتاده تا در «دارالطباعه صورتِ خودش را از روی سنگ محو» نماید.[۸۶]

جمیع رجال، حتی شخص شاه، در این گردش دلالت‌ها سهمی از فشار سیاسی و تربیتیِ این سازـوـکار بازنماییِ واقع‌گرایانه را که از پرتره و روزنامه برمی‌خاست بر خود احساس می‌کردند. به این تعبیر روزنامه حُکم صحنهٔ مناســـک رســـمی سیاســـت را می‌یافت که صاحب‌منصبان به عنـــوان نمایندگانِ دولت و به‌منظور ایفای نقش خویـــش یک‌به‌یک روی آن حضور می‌یافتند. «شـــاه،» دیگر «اُمنای دولت،» «حـــکّام ولایات و صاحب‌منصبان معتبـــر» و حتی «عوام این مملکـــت» توأمان بازیگران و تماشـــاچیان این صحنه تلقی می‌شـــدند.[۸۷] روزنامـــه رجال را در کســـوتی رسمی و واقعی به محضر عموم فرا می‌خواند، به این ترتیب نوعی حضور، برهم‌کنش و فشـــار متقابل میان اینان رقم زده می‌شـــد که مسئلهٔ آبرو را در معنایی جدید گرو می‌گرفت و بلافاصله نقشـــی تربیتی و انتظام‌بخش ایفا می‌کرد. ورای هویـــت و آبروی افراد، فراتر از تکثر صورت‌هـــا و آشـــفتگی احوال، تصاویر روزنامه در ســـطح کلان تصوری جنینـــی از دولت را در مفهومـــی کلی به‌مثابه اجتماعی از صاحب‌منصبـــانِ به‌هم‌مرتبط بازنمود می‌کرد و یکپارچگی و

---

۸۴. برای بحثی دربارهٔ رابطهٔ زبان و عکاسی نک: محمدرضا طهماسب‌پور، *ناصرالدین شاه عکاس، پیرامون تاریخ عکاسی ایران، ویرایش سوم با افزوده‌ها* (تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۹۲)، ص۲۷۴–۲۳۷.

۸۵. در مورد نســـبت این نایب‌الســـلطنه و ناصرالدین‌شـــاه نک: شهریار عدل، «ســـه عباس‌میرازی نایب‌السلطنه،» *آینده*، ش۳–۱ (فروردین تا خرداد ۱۳۶۶): ص۴۱–۳۵.

۸۶. محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه، *روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه*، ویراستهٔ ایرج افشار (تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹)، ص۲۰۹–۲۰۸.

۸۷. تعابیر برگرفته از *روزنامهٔ وقایع اتفاقیه*، ش۱، ۱۲۶۷ق.

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

جمع‌بندی

هنگامی که واژهٔ وطن هنوز معنایی چندپهلو داشت، دولت هنوز به روشنی از افراد متمایز نبود و به‌مثابه «باشی‌گریِ مشاغل و خدمات»[۸۸] فهمیده می‌شد و ملت هنوز تعریف یکپارچهٔ خود را در قالب مرزهای جغرافیایی مشخص، تدقیق و بازشناسی نکرده بود، روزنامه‌های دولتی سرآغازهای مبهمِ تغییر و تحولی عمده را ثبت و ضبط می‌کردند. آن‌ها را در این معنی می‌توان به‌منزلهٔ اَسناد بَدْوی اما رسمیِ احراز هویت دولت در مقابل ملت درک کرد و چاپ و انتشار پرتره‌های واقع‌گرا را در جریان این مواجهه، ترفندی نوظهور دانست که سرآغازی بر چهره‌یابی دولت شد:

در واقع دربار قاجار از همان نخستین سال‌ها با انتشار روزنامه چشم‌داشتی به دو دست‌آورد روشن داشت که خود را از آن‌ها ناگزیر می‌دید. نخست انتظام دولتیان که «اهالی این دولت عَلیّه،» «اُمنای دولت،» «حکّام ولایات» و «صاحب‌منصبان معتبر» خوانده می‌شدند؛ و سپس مداخله در ذهنیت همگان؛ ایجاد تریبون رسمی و صدایی واحد برای شکل‌دهی به افکار عمومی که خود همگام با دولت، پدیده‌ای نوظهور و در شُرُفِ زایش بود[۸۹] و در تعبیراتی چون «تربیت ساکنین ممالک محروسه» یا «موقوف» کردن «اخبار کاذبهٔ اراجیف» در مقابل «احکام دیوانی و حقیقتِ حال» که همچون محاسنی برای روزنامه برشمرده می‌شد، منعکس بود.[۹۰]

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

---

۸۸. نک: اعتمادالسلطنه، *چهل سال تاریخ ایران در دورهٔ پادشاهی ناصرالدین‌شاه (المآثر و الآثار)*، ص۵۱–۳۹.

۸۹. برای اشاراتی به مفهوم حوزهٔ عمومی در دوران قاجار نک: فریدون آدمیت، *اندیشهٔ ترقی و حکومت قانون، عصر سپهسالار* (تهران: خوارزمی، ۱۳۵۱)، ص۴۱۶–۴۱۱؛ همچنین پروین، *تاریخ روزنامه‌نگاری ایرانیان و دیگر پارسی‌زبانان (جلد اول: پیدایش)*، ص۱۱۳–۱۱۱.

۹۰. *روزنامهٔ وقایع اتّفاقیه*، ش۱، ۱۲۶۷ق.

و نقاشـی‌های دیواری، تصویرسـازی قدرت در وضعیت شـکوه اسـاطیری آن بودند؛ شاه و شـاهزادگان در این تصاویر با حضور نمادین‌شان در جهانی انتزاعی، دلالت نهایی قدرت خود را بازمی‌یافتنـد. چاپ واقع‌نمایانهٔ صُوَر اعاظم در روزنامه اما چنین قدرتی را بازنمود نمی‌کرد. مواجهات اضطراب‌انگیز با فرنگ، کوشـش ناگزیر در «گرفتن شکل» و تکوین معنای جدید «شـباهت،» قدرت نوظهور تصویر و دگردیسی مفهوم «آبرو،» ضرورت نمایشی دیگرگونه را برای حکومت ایجاب کرده بود. «برهانِ» نهفته در پرتره‌ها، در چنین بسـتری نظام بازنماییِ قدرت را از وجه اساطیری به سمت‌وسویی سیاسی و از سرحدّات محلی به مرزهای ملی سوق می‌داد.

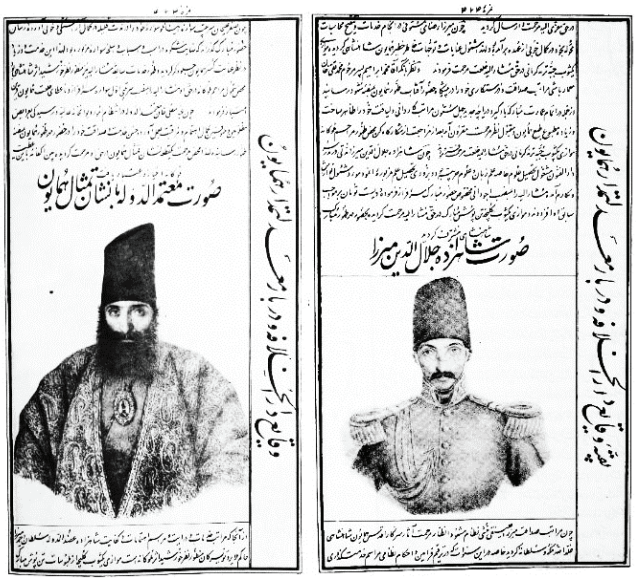
هیچ‌یـک از حکومت‌ها در تاریخ ایران پیش از عصر مـدرن، به ارائهٔ تصویری این‌چنین از خود نیازمند نبودند و بدان دست نیازیدند ــ سوی دیگر ماجرا شاید این باشد که هیچ‌یک از آن‌ها پیش‌تر فشـار ثبت‌کنندگیِ بی‌نُقصان این فنون واقع‌نمایِ تصویرپردازی و این سازوـکارِ معنایابیِ معطوف به شباهت را که در سپیده‌دمان عصر جدید در ایران ظاهر شد، چنین بر چهره و اَطوار خود احساس نکرده بودند.[۹۱] [تصویر ۴]

اسـتاین در بحث از سـرآغازهای عکاسی در ایران، به منظور نشـاندن موضوع در بستر و تاریخ وقوع‌اش، عکاسـان دوران قاجار را سـه دسته می‌کند: «نخسـت عکاسانی که به سنت کاوش‌های علمی و جغرافیایی اروپا تعلق داشـتند» و هدف‌شـان از برداشـت عکس ثبت تفاوت‌های طبیعی و فرهنگی بود؛ دوم، «عکاسـان بومی که کشـفیات جدید فنی را برای سرگرمی و بدون هدف معینی تجربه می‌کردند؛» سوم، «عکاسان حرفه‌ای» که هدف‌شان از عکاسی کسب درآمد بود.[۹۲] آن روایت تاریخی که در این نوشـتار طرح شد، اگرچه بیش‌تر بر نقاشی‌های چاپ سنگیِ روزنامه متمرکز بود تا عکس، باید نشان داده باشد که «سرگرمی» و «بدون هدف» تلقی کردن تجربهٔ بومیِ تصویر در روزگار قاجار، تا چه حد ممکن اسـت با دسـت‌کم گرفتن معنای سیاسـیِ آن همراه باشد ــ یعنی با جداسازیِ موضوع از زمینه و تاریخ‌اش.

---

۹۱. ایـن موضـوع به پرتره‌ها محدود نبود و از همین نقطه بلافاصله با معماری پیونـد یافت: تصاویر روزنامه‌های *دولت عَلیّه* و شَـرَف، تنها شـامل چهره‌های انسـانی نبودند؛ بلکه مجموعه‌ای از عمارات شـاخص و حکومتی را نیز در بر داشتند. بازنمایی ابنیه و وقوفِ دولت بر صورت معماری خویش، موضوع بحث جداگانه‌ای ذیل همین برنامهٔ پژوهشی‌سـت. نک: افشـار و معماریان، «صورت معماری دولت.»

۹۲. استاین، سرآغاز عکاسی در ایران، ص۱۵.



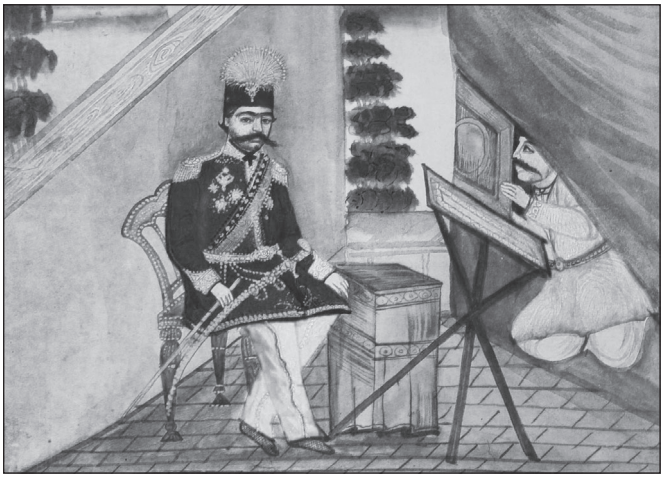
تصویر ۱. دو نمونه از پرتره‌های چاپ سنگی در *روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران*.[۹۳]

تصویر ۲. دو نمونه از پرتره‌های چاپ سنگی در روزنامهٔ شَرَف.[۹۴]

۹۳. تصاویر از ش۴۷۴، ۱۲۷۷ق.

۹۴. تصاویر از ش۱، ۱۳۰۰ق.

تصویر ۳. دو نقاشی از شاه ایران به فاصلهٔ تقریباً یک قرن که از چرخشی اساسی در شیوهٔ بیان بصری قدرت نشان دارند. چپ: پرترهٔ فتحعلی‌شاه اثر میرزابابا ۱۲۱۳ق؛ راست: پرترهٔ ناصرالدین‌شاه اثر کمال‌الملک ۱۳۰۷ق.[۹۵]



تصویر ٤. ناصرالدین‌شاه نشسته در مقابل «ماشین عکس‌اندازی،»[۹۶] از نقاشی ناشناس، حدود ۱۲۸۰ق.[۹۷] این تصویر را ممکن است همچون اشاره‌ای به آن وضعیت تاریخیِ ویژه در عهد ناصری در نظر گرفت که صورت‌های روزنامه را با قابلیت‌شان در بازنمود و انعکاسِ شباهت، به ابزاری در چهره‌یابی دولت بدل ساخت: قرارگیریِ شاهِ «طالبِ عکس،» مقابل نیروی برخاسته از یک دستگاه بازنماییِ واقع‌نما.

---

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

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

۹۷. تصویر از: ذکا، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، بخش ضمایم، تصویر ش۱.

کتابنامه

آداموا، عادل. «نگاره‌های ایرانی از سفیران روس.» در *هنر و معماری صفویه*. توسط شیلا کنبی. ترجمهٔ مزدا موحد. تهران: فرهنگستان هنر موسسهٔ متن، ۱۳۸۵. ص۹۹– ۹۱.

آدمیت، فریدون. *اندیشهٔ ترقی و حکومت قانون، عصر سپهسالار*. تهران: خوارزمی، ۱۳۵۱.

اختیار، مریم. «از کارگاه و بازار تا دانشگاه، کارآموزی و تولید هنر در دورهٔ قاجار.» در *نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجاریه*. توسط ویلم فلور، پیتر چلکوفسکی و مریم اختیار. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی، ۱۳۸۱. ص۱۱۷–۸۹.

ادواردز، بتی. *طراحی با سمت راست مغز، ارائهٔ شیوه‌های علمی در آموزش طراحی*. ترجمهٔ عربعلی شروه. تهران: عفاف، ۱۳۷۷.

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

اعتضادالسلطنه، علیقلی میرزا. *اکسیرالتواریخ، تاریخ قاجاریه از آغاز تا ۱۲۵۹ق*. ویراستهٔ جمشید کیانفر. تهران: ویسمن، ۱۳۷۰.

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

———. *روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه*. ویراستهٔ ایرج افشار. تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.

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

افشار، بابک و غلامحسین معماریان. «صورت معماری دولت.» *تاریخ ایران*. زیر چاپ.

افشار (بهاءالملک)، میرزامصطفی. «سفرنامهٔ خسرومیرزا یا سفرنامهٔ پطرزبورغ.» در *سفرنامهٔ خسرومیرزا به پطرزبورغ و تاریخ زندگی عباس‌میرزا نایب‌السلطنه*. ویراستهٔ محمد گلبن. تهران: کتابخانهٔ مستوفی، ۱۳۴۹. ص۳۷۶–۱۴۱.

بابازاده، شهلا. *تاریخ چاپ در ایران*. تهران: طهوری، ۱۳۷۸.

پروین، ناصرالدین. *تاریخ روزنامه‌نگاری ایرانیان و دیگر پارسی‌زبانان (جلد اول: پیدایش)*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۷.

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

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

دوکوتزبوئه، موریس. *مسافرت به ایران به معیت سفیرکبیر روسیه در سال ۱۸۱۷*. ترجمهٔ محمود هدایت. تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸.

دانش‌پژوه، محمدتقی. «قانون‌الصُّور». *هنر و مردم*، ش۹۰. ۱۳۴۹. ص۲۱–۱۱.

دیبا، لیلا س. «تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۷۸۵–۱۸۳۴م).» *ایران‌نامه*. تابستان ۱۳۷۸. ص۴۵۲–۴۲۳.

ذکاء، یحیی. *زندگی و آثار استاد صنیع الملک، ابوالحسن غفاری (۸۳–۱۲۲۹ق)*. ویراستهٔ سیروس پرهام. تهران: مرکز نشر دانشگاهی و سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۸۲.
ذکا، یحیی. *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*. ویراستهٔ کریم امامی. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.
رابینسون، ب. و. «بررسی نقاشی ایرانی (۷۵۰–۱۳۱۴ق).» در *هنر و جامعه در جهان ایرانی*. توسط شهریار عدل. ترجمهٔ کرامت‌الله افسر. تهران: توس، ۱۳۷۹. ص۹۸–۱۳.
رینگر، مونیکا ام. *آموزش، دین، و گفتمان اصلاح فرهنگی در دوران قاجار*. ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه. تهران: ققنوس، ۱۳۸۱.
زندفرد، فریدون. *سِرگور اوزلی، طراح عهدنامهٔ گلستان و اولین سفیر انگلیس در دربار قاجار*. تهران: نشر آبی، ۱۳۸۶.
زنگی‌آبادی، نازنین. *اخبار عکاسی در عهد ناصری*. تهران: پیکره، ۱۳۹۳.
ستاری، محمد و هوشنگ سلامت. «عکاسی دورهٔ قاجار و بومی‌سازی کاربردهای آن.» *فرهنگ مردم*. ش۳۶–۳۵. پاییز و زمستان ۱۳۸۹. ص۲۲۳–۲۰۳.
سِرنا، مادام کارلا. *سفرنامهٔ مادام کارلا سرنا، آدم‌ها و آئین‌ها در ایران*. ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی. تهران: کتابفروشی زوّار، ۱۳۶۲.
سعیدی‌سیرجانی، علی‌اکبر. «مطبوعات در عصر مشروطیت.» در *انقلاب مشروطیت*. ویراستهٔ احسان یارشاطر. ترجمهٔ پیمان متین. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲. ص۱۶۲–۱۴۵.
سلیمی، همایون. *لیتوگرافی (چاپ سنگی)*. تهران: انتشارات چارسوی هنر، ۱۳۸۸.
شگلوا، اولمپیادا، اولریش مارزُلف، نیل گرین و ویلم فلور. *چاپ سنگی فارسی از نگاه شرق‌شناسان، هشت مقاله دربارهٔ تاریخچهٔ چاپ سنگی فارسی*. ترجمهٔ شهروز مهاجر. تهران: پیکره، ۱۳۹۱.
شیخ، رضا. «هویت ملی و عکس‌های انقلاب مشروطه.» در *انقلاب مشروطهٔ ایران*. توسط هوشنگ شهابی و ونسا مارتین. ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی ولیلایی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، ۱۳۹۳. ص۴۴۳–۴۱۱.
طهماسب‌پور، محمدرضا. *ناصرالدین شاه عکاس، پیرامون تاریخ عکاسی ایران، ویرایش سوم با افزوده‌ها*. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۹۲.
عدل، شهریار. «سه عباس‌میرازی نایب‌السلطنه.» *آینده*، ش۳–۱. فروردین تا خرداد ۱۳۶۶. ص۴۱–۳۵.
عدل، شهریار و یحیی ذکا. «آغاز عکاسی در ایران و نخستین عکس‌ها.» ترجمهٔ پروین شیبانی. *ایران‌نامه*. زمستان ۱۳۶۸. ص۸۰–۷۰.
علی‌محمدی اردکانی، جواد. *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*. تهران: یساولی، ۱۳۹۲.
غفاری (کمال‌الملک)، محمد. *نامه‌های کمال‌الملک*. ویراستهٔ علی دهباشی. تهران: بزرگمهر، ۱۳۶۶.
فالک، اس. جِی. *شمایل‌نگاران قاجار، نقاشی‌های رنگ روغن ایران در سده‌های ۱۲ و ۱۳ هجری‌قمری ــ ۱۸ و ۱۹ میلادی*. ترجمهٔ علیرضا بهارلو. تهران: پیکره، ۱۳۹۳.
فرصت شیرازی، محمد نصیر بن جعفر. *آثار عجم [چاپ سنگی]*. بمبئی: مطبع ناصری، ۱۳۱۴ق.

http://dlib.ical.ir/site/catalogue/313826 [Access date: 11/9/2015].
«فرمان محمدشاه برای معمارباشی دربار.» *راهنمای کتاب*، سال ۱۷. ش۳-۱. فروردین تا خرداد ۱۳۵۳. ص۱۸۰-۱۷۹.
فرهادمیرزا. *سفرنامهٔ فرهادمیرزا (هدایه السبیل و کفایه الدلیل)*. ویراستهٔ غلامرضا طباطبایی مجد. تهران: موسسهٔ مطبوعاتی علمی، ۱۳۶۶.
فلور، ویلم. «تاریخچهٔ مختصر چاپ در ایران.» در *چاپ سنگی فارسی از نگاه شرق‌شناسان، هشت مقاله دربارهٔ تاریخچهٔ چاپ سنگی فارسی*. توسط اولمپیادا شگلوا، اولریش مارزُلف، نیل گرین و ویلم فلور. ترجمهٔ شهروز مهاجر. تهران: پیکره، ۱۳۹۱. ص۳۴-۲۱.
———. «نقاشی و نقاشان عصر قاجار.» در *نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجاریه. توسط ویلم فلور*، پیتر چلکووسکی و مریم اختیار. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی، ۱۳۸۱. ص۶۹-۱.
فلور، ویلم، پیتر چلکووسکی و مریم اختیار. *نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجاریه*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی، ۱۳۸۱.
قائم‌مقام‌فراهانی، ابوالقاسم‌بن‌عیسی. *مُنشَآت قائم‌مقام فراهانی با مقدمه و شرح لغات و ترکیبات و فهرست‌ها*. ویراستهٔ حاج‌فرهادمیرزا شاهزاده‌معتمدالدوله و بدرالدین یغمایی. تهران: نگاه، ۱۳۸۹.
گرابار، آلگ. «تاملی در هنر قاجاری و اهمیت آن.» ترجمهٔ ولی‌الله کاوسی. *گلستان هنر*، ش۱۴. زمستان ۱۳۸۷. ص۹۸-۹۵.
گلبن، محمد. *سرگذشت و آثار تصویرگر بزرگ، میرزا ابوتراب‌خان غفاری کاشانی (۱۳۰۷-۱۲۶۳ق)*. تهران: انجمن آثار و مفاخر ملی، ۱۳۸۶.
گلپایگانی، حسین. *تاریخ چاپ و چاپخانه در ایران (۱۰۵۰ قمری تا ۱۳۲۰ شمسی)*. تهران: نشر گلشن، ۱۳۷۸.
مارزُلف، اولریش. *تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی*. ترجمهٔ شهروز مهاجر. تهران: موسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، ۱۳۹۰.
مسکوب، شاهرخ. «دربارهٔ تاریخ نقاشی قاجار.» *ایران‌نامه*، تابستان ۱۳۷۸. ص۴۲۲-۴۰۵.
مشکوه‌المُلک، محمدبن‌علی. «رسالهٔ عکسیهٔ حشریه.» در *گنج پیدا، مجموعه‌ای از عکس‌های آلبومخانهٔ کاخ-موزهٔ گلستان همراه با رسالهٔ عکسیهٔ حشریه*. ویراستهٔ غلامرضا تهامی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۷. ص۱۶-۸.
مهندس (معتمدالسلطان)، میرزا رضاخان. *دومین اطلس جغرافیایی دورهٔ قاجار، شامل نقشه‌های ایران، تهران و قاره‌های جهان در یکصد و بیست سال قبل*. ویراستهٔ جواد صفی‌نژاد، غلامرضا سحاب و سعید بختیاری. تهران: دنیای جغرافی سحاب، ۱۳۹۱.
نفیسی، سعید. «صنعت چاپ مصور در ایران.» *پیام نو*. سال ۲. ش۵. ۱۳۲۵. ص۳۵-۲۲.
وبر، ماکس. *روش‌شناسی علوم اجتماعی*. ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
هکمن، سوزان. *وبر، گونهٔ ایده‌آل و نظریهٔ اجتماعی معاصر*. ترجمهٔ علی پیمان (زارعی) و مهدی رحمانی. تهران: رخداد نو، ۱۳۹۱.

روزنامه‌های تاریخی

روزنامهٔ ایران، جلد اول، شـمارهٔ ۲۰۸–۱ [بازچاپ]. تهیه و تنظیم کتابخانهٔ ملی جمهوری اسـلامی ایران. تهـران: کتابخانـهٔ ملی جمهوری اسـلامی ایران با همـکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسـانه‌ها، ۱۳۷۴.

روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران، جلد نخسـت ۵۵۰–۴۷۲، مدیر و نقاش ابوالحسـن‌خان صنیع‌الملک غفاری [بازچاپ]. کتابخانهٔ ملی جمهوری اسـلامی ایران، تولید امور انتشـارات. با همکاری و نظارت جمشـید کیانفر. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۰.

روزنامهٔ دولت عَلیّهٔ ایران و *روزنامهٔ دولتی*، جلد دوم ۶۵۰–۵۵۱، مدیر و نقاش ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک غفاری [بازچاپ]. کتابخانهٔ ملی جمهوری اسـلامی ایران. به اهتمام جمشـید کیانفـر و عنایت‌الله رحمانی. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۲.

روزنامهٔ وقایع اتّفاقیه، جلد اول، شـماره‌های ۱۳۰–۱ [بازچاپ]. تهیه و تنظیم کتابخانهٔ ملی جمهوری اسـلامی ایـران. تهـران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسـلامی ایران با همـکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسـانه‌ها، ۱۳۷۳.

روزنامهٔ وقایع اتّفاقیه، جلد چهارم، شـماره‌های ۴۷۱–۳۷۵، به انضمام نمایه‌ها [بازچاپ]. تهیه و تنظیم کتابخانهٔ ملی جمهوری اسـلامی ایران. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسـلامی ایران با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۴.

شَـرَف شـماره‌های ۱ تا ۸۷، ۱۳۰۰ تا ۱۳۰۹ هجری قمری، نقاشـی‌ها از ابوتراب غفاری و میرزا موسـی، خط از محمدرضـا کلهر، و شـرافت شـماره‌های ۱ تـا ۶۶، ۱۳۱۴ تا ۱۳۲۱ هجری قمری، نقاشـی‌ها از مهدی مصورالملـک [بازچاپ]. ویراسـتاران محمد مقدم و مصطفی انصاری، زیر نظر مجیـد رهنما. تهران: [بعداً] سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۲۵۳۵.

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

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

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

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

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

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

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

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