Sociology of Culture and Art Volume 7. Issue 2. Summer 2025. P, 1 - 13

Research Paper

The royal gaze in landscape painting: A study of the transformations in landscape painting during the Naseri era

Ensieh Torabi [1], Said Mohsen Alavinejad[2]*, Mohamad Reza Moridi[3],
1. PH. D. student, ´Faculty of Advanced Studies in Arts and Entrepreneurship, Art University of Esfahan, Esfahan, Iran.
2. Assistant professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Art University of Esfahan, Esfahan, Iran (Corresponding author).
3. Assistant professor, Department of Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Art Studies, Iran University of Art.

https://doi.org/10.22034/scart.2025.142600.1638

Received: September 24, 2024
Accepted: March 10, 2025
Available Online: June 22, 2025

Keywords: Discourse Analysis, Landscape Painting, royal gaze, Naseri Era.

Abstract

The reign of Naser al-Din Shah marked the emergence of new genres in painting and the widespread use of realism in artworks, influenced by European art. Landscape painting was one of these innovative approaches in visual representation, which had not previously been recognized as an independent genre with its own techniques and methods of depiction. In the history of Iranian painting, landscape painting was often used as a complementary element in images, filling empty spaces, separating different sections of a painting, or serving as a background. In this article, while examining the contexts for the emergence of landscape painting with new methods, the following questions are addressed: What was the relationship between the institution of power and the elements and characteristics of landscape painting during the Naseri era? How did landscape paintings become a platform for the manifestation of power, making the royal perspective and the biases of power relations visible during the Naseri era? The methodology of this article, based on discourse analysis, studies documents, images, and selected samples to analyze the relationships between the monarchy, the king's power, the new educational system, and the influence of photography on landscape painting. The findings of the research indicate that landscape painting during the Naseri era, in documenting place-portraits and urban landscapes, emerged from the discourse of modernity and the king's desire for modernization. Landscapes depicting territorial views during Naser al-Din Shah's travels, urban landscapes from the vantage point of the palace, and the imaginative portrayals by Naser al-Din Shah all aligned with the royal perspective. Landscape images essentially served as a political medium for documenting the boundaries and territories of the kingdom and the king's possessions, solidifying the apparatus of the royal gaze—what to see and how to see from Naser al-Din Shah's perspective.

Torabi, E., alavinejad, M., Moridi, M.R. (2025). The royal gaze in landscape painting: A study of the transformations in landscape painting during the Naseri era. *Sociology of Culture and Art*, 7 (2), 1-13.

Corresponding author: **Said Mohsen Alavinejad**
Address: **Faculty of Visual Arts, Art University of Esfahan, Esfahan, Iran**
Email: **sm.alavinezhad@aui.ac.ir**

Extended Abstract

1- Introduction

Landscape painting is not just a depiction of nature but a cultural construct that naturalizes power relations. As Gillian Rose notes, paintings are sites for constructing social differences. In Iranian art, landscapes were traditionally symbolic, serving as backgrounds rather than independent subjects. However, during the Qajar era, particularly under Naser al-Din Shah, landscape painting evolved, influenced by European techniques like perspective, oil painting, and photography. This shift reflected broader socio-political changes and the Shah's modernization efforts. Landscapes in the Naseri era became tools for representing royal power, documenting territories, and visualizing the Shah's perspective. They transitioned from imaginative to realistic, reflecting a new way of seeing shaped by modernity. The act of seeing, central to landscape representation, is selective and influenced by power structures. As Rose argues, what matters is not the image itself but how specific viewers interpret it. Thus, landscape paintings in this period were deeply tied to socio-political discourse and the Shah's vision. This study examines the relationship between power, social-political discourses, and landscape painting in the Naseri era, exploring how these artworks made royal power and modernity visible. By analyzing the visual systems constructed by dominant discourses, it seeks to understand how landscapes reflected and reinforced the Shah's authority and the era's power dynamics.

2- Methods

Our experience of reality is discursive, and within this framework, audiences interpret artworks. Discourse analysis examines how meaning is stabilized within discursive systems and how political and social factors influence changes in discourses and observation regimes. Foucault emphasizes that institutions exercise power through apparatuses and institutional technologies, shaping dominant discourses. These technologies consist of tools and methods that use images to reinforce discourse. This study employs discourse analysis to explore the impact of socio-political transformations on landscape painting during the Naseri era. Data was collected through library and archival research, and Iranian artists' works from this period were purposefully sampled. The aim is to gain a deeper understanding of the characteristics of imagery in Naseri-era landscape painting and to examine how observation regimes and new visual norms were formed during this time. The reign of Naser al-Din Shah Qajar was marked by efforts to modernize Iran, set within the tension between tradition and modernity. His travels to Europe and fascination with Western culture inspired reforms. However, unlike Europe, modernity in Iran lacked an organic, internal progression and often appeared in contrast to tradition. This created a duality: on one hand, a promise of progress, and on the other, a threat to the Shah's absolute power. Despite the façade of modernization, Naser al-Din Shah's policies remained rooted in traditional power structures.

3- Findings

Naser al-Din Shah was a major patron of the arts, actively collecting and commissioning artworks. He also engaged in artistic practices like painting and photography. Landscape paintings from this era reflected the Shah's vision and authority. Unlike Fath-Ali Shah's grandiose imagery, Naser al-Din Shah's representations focused more on environments, showcasing his power through landscapes. However, the defining feature of Nasserid landscape painting lies not in what is depicted but in what is absent. A closer examination reveals that the Shah is missing from these landscapes. Instead, the images embody his gaze and supervision. The Shah's absence paradoxically emphasizes his presence, as it is through his vision that the landscapes gain meaning and existence. It is as if the Shah, standing and observing the vistas, granted them their identity through his royal gaze. These works introduced a new visual language for expressing monarchical authority and became tools to solidify the Shah's rule.

4- Discussion & Conclusion

The comparison of the visual language in paintings from the Naseri era with earlier periods, such as the reign of Fath-Ali Shah Qajar, reveals significant structural differences. These differences indicate a shift in the representation of power, moving from the depiction of the king's iconography to the representation of place. In this article, by examining images from the Naseri era and comparing them, it was concluded that multiple factors played a role in shaping the visual language and systems of visibility during this period. These factors, based on the research methodology, were studied as "institutional technologies" and "apparatuses of power." Naser al-Din Shah's support was accompanied by his control and exercise of power. The visual transformations aimed to consolidate his power through the apparatus of the royal gaze, which was also evident in landscape paintings. The reproduction of the visual language of the Naseri era emerged from the dominance of the institution of power and the socio-political conditions of the time.

It can be understood that the realism in landscape painting during this period was not solely the result of the artists' creativity. Rather, these artists, as court servants and companions of the king during his

travels, depicted his vision and desires. The emergence of features such as realism in landscape painting during the Naseri era, in documenting place-portraits and landscapes, was essentially a modern way of recording the territory from the perspective of a modernizing monarch. Landscape paintings documented the boundaries and territories of the kingdom, constructing the royal gaze—what to see and how to see from the king's perspective—over the land he owned.

In the landscape paintings of the Naseri era, Naser al-Din Shah is absent. He rarely appears in these works. While the king is not physically present, this does not imply his diminished importance or power in society. Instead, his power and authority are present in the images through a different system of meaning. The king is absent in the landscape paintings, but it is the image itself that exists through his gaze. It is as if the king is standing and observing the landscape, giving it existence and meaning through his perspective. The royal authority over the dominated land is constructed in the landscape paintings through a semiotic and repetitive structure. This repetitive structure is evident in the frequent depiction of specific landscapes and places. It is the king's surveillance that is present in the image. The land, as a symbol of the king's power and authority, becomes visible through the abundance of landscape paintings with selected themes, legitimizing his rule. In other words, the landscapes of the kingdom are reproduced through the king's gaze in their depiction. This means that while the king's icon is absent in the image, the image itself belongs to him. By reproducing his gaze in the images, he has claimed the land as his own.

5- Funding

There is no funding support.

6- Authors' Contributions

The authors declared equal participation in writing the article.

7- Conflict of Interests

This research does not conflict with personal or organizational interests.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره هفتم، شماره دوم، تابستان ۱۴۰۴، ص، ۱–۱۳

مقاله پژوهشی

نگاه شاهانه در دورنماسازی: مطالعه تحولات نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری

انسیه ترابی[۱]، سید محسن علوی‌نژاد[۲]*، محمدرضا مریدی[۳]،

۱. انشجوی دکتری، دانشکده پژوهشهای عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
۲. استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول)
۳. استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

https://doi.org/10.22034/scart.2025.142600.1638

تاریخ دریافت: ۳ مهر ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۲۰ اسفند ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۱ تیر ۱۴۰۴

چکیده

دوران سلطنتی ناصرالدین شاه دوران ظهور ژانرهای جدید در نقاشی و کاربرد گسترده واقع‌گرایی در نقاشی‌ها متاثر از هنر اروپایی است. منظره‌پردازی یکی از این شیوه‌های نو در تصویرپردازی بود که پیش از این، به صورت ژانری مستقل و تکنیک‌ها و شیوه‌های بازنمایی جدید، متداول نبود. در تاریخ نقاشی ایران، منظره‌پردازی غالبا جزئی تکمیل کننده تصویر بود و برای پرداخت فضاهای خالی یا جدا کردن بخش‌های نقاشی از یکدیگر یا برای تصویرسازی در پس‌زمینه مورد استفاده قرار می‌گرفت. در مقاله حاضر ضمن بررسی زمینه‌های ظهور منظره‌پردازی با اسلوب جدید، این پرسش‌ها دنبال می‌شود که نهاد قدرت با مولفه‌ها و ویژگی های نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری چه رابطه‌ای داشت؟ چگونه آثار منظره-پردازانه عرصه ظهور قدرت شدند و نگاه شاهانه و سوگیری مناسبات قدرت را در عصر ناصری رویت‌پذیر کردند؟ روش‌شناسی مقاله حاضر برای پاسخ به پرسش‌های پژوهش مبتنی بر تحلیل گفتمان است که با مطالعه اسناد، تصاویر و نمونه آثار انتخاب شده، به تحلیل روابط میان نهاد سلطنت، قدرت پادشاه، نظام آموزش جدید و تاثیر عکاسی بر منظره‌پردازی پرداخته می‌شود. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است منظره‌پردازی در عصرناصری، در ثبت مکان‌نگاره‌ها و چشم‌اندازهای شهری برآمده از گفتمان مدرنیته و تجددخواهی شاه است. منظره‌هایی از چشم‌اندازهای سرزمینی در طول سفرهای ناصرالدین‌شاه و منظره‌های شهری از چشم‌انداز بالای کاخ، و تصورپردازی‌های ناصرالدین‌شاه همه در امتداد نگاه شاهانه است. تصاویر منظره در واقع مدیوم سیاسی برای ثبت حدود و ثغور ممالک محروسه و متعلقات شاه بود و آپاراتوس نگاه شاهانه، چه دیدن و چگونه دیدن از زاویه نگاه ناصرالدین‌شاه را تثبیت می‌کرد.

واژه‌های کلیدی: تحلیل گفتمان، نگاه شاهانه، نقاشی منظره‌پردازی، نقاشی ایران، عصر ناصری.

استناد: ترابی، انسیه؛ علوی‌نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنماسازی: مطالعهٔ تحولات نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری. *فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۲)، ۱-۱۳.

* **نویسنده مسئول: سید محسن علوی‌نژاد**
نشانی: دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
پست الکترونیکی: sm.alavinezhad@aui.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

منظره‌پردازی تنها اشاره به طبیعت ندارد، بلکه با بازنمایی تصویر منظره یک ساختار فرهنگی و اجتماعی را طبیعی‌سازی می‌کند. همان‌گونه که ژیلیان رز اشاره می‌کند، «یک ترسیم هرگز یک تصویر صرف نیست. بلکه جایگاهی برای برساختن و ترسیم تفاوت‌های اجتماعی است» (رز، ۱۳۹۴: ۳۴-۳۵). اگرچه منظره به‌عنوان نمایی از طبیعت خود را بی‌طرف از نگاه هنرمند، یا خواست و سمت‌وسوی سفارش‌دهنده تصویر می‌نمایاند، اما منظره تنها تصویر بخشی از طبیعت نیست بلکه نظامی از نشانه‌ها است. از همین رو می‌توان منظره را حامل نظام‌های معنایی دانست که خود رژیم مشاهده‌ای را برمی‌سازد. میچل در این زمینه می‌نویسد: «منظره فقط ژانری هنری نیست بلکه یک مدیوم است. منظره رسانه تعامل انسان و طبیعت، خود و دیگری است. بر این اساس، منظره مانند پول است که فی نفسه هیچ فایده‌ای ندارد، اما نشانگر بالقوه ارزش است. منظره چشم اندازی طبیعی است که به واسطه فرهنگ پدید می‌آید. هم فضای باز نموده است هم نموده، هم دال است هم مدلول، هم قاب تصویر است هم محتوای آن، هم مکان واقعی است هم وانموده آن، هم ظرف است و هم مظروف» (میچل، ۱۹۹۴: ۵). منظره به صورت یک مدیوم فرهنگی کارکردی ایدولوژیک دارد که می‌تواند در خود روابط قدرت را سمبلیزه کند. درواقع منظره می‌تواند تبدیل به ابزاری برای نمایندگی قدرت شود. از این رو مطالعه این ژانر هنری در بستر گفتمان‌های سیاسی-اجتماعی و فرهنگی امکان پذیر است.

با نگاهی به منظره‌پردازی در نقاشی ایران درمی‌یابیم که منظره در سنت تصویرگری و نگارگری ایرانی وجه خیالین داشته است. ابرهای پیچان، تنه‌گره‌دار درختان، صخره‌های تکه‌تکه و جویبارهای نقره فام نه دلالت بر طبیعت بلکه اشاره به جهانی والا و نمادین دارند که از خیال هنرمند می‌گذرد و تصویر می‌شود. پرداخت به منظره در سنت نقاشی ایرانی طی دوره‌های تاریخی به صورت بازنمایی روایات در کتاب‌ها ادامه یافت. منظره به صورت عناصر نمادینی چون کوه، آسمان، گیاهان، پرنده، گل، بوته و درخت در پس‌زمینهٔ نگاره‌ها و در خدمت روایتی که به تصویر کشیده شده دیده می‌شود. نقاشی از منظره نه تنها به صورت مستقل مطرح نیست، بلکه خود جزئی از نقاشی است که در نقش پس زمینه تصویر، جداکننده تصاویر از هم و یا پرکننده فضای خالی تصویر قرار داشته است. با این حال نقاشان ایرانی با بازنمایی طبیعت بیگانه نبودند. با مراجعه به آثار نگارگری درمی‌یابیم که هنرمند از همان ابتدا گرایشی روزافزون به طبیعت و نمایش منظره در اثر خود داشته است؛ اما نه به عنوان موضوع اصلی در تصویر. کاتلی جایگاه منظره در هنر سلجوقی را ثانویه قلمداد می‌کند و منظره را مرکب از درخت و نقش‌مایه‌های منقوش ثانویه به حساب می‌آورد که پیکره‌های انسانی در برابر آن قرار گرفته‌اند (کاتلی، ۱۳۷۶: ۳۳). در نگارگری، بازنمایی منظره در تصویر تا پیش از اواخر دوره صفوی به شیوهٔ واقع‌گرایانه و طبیعت‌گرایانه نبوده است. تحول در منظره‌پردازی از اواخردوره صفوی آغاز شد و در دوران قاجار به نقطه عطف تازه‌ای رسید. عناصر و نمادهای طبیعت به تدریج در نقاشی صورت واقع‌نمایانه‌تری گرفت و به مرور از پس‌زمینه تصویر تبدیل به ژانر هنری مستقلی گشت. منظره‌پردازی به صورت موضوع مستقل در نقاشی محصول فرهنگ بصری تازه‌ای بود که در پایان قاجار شکل گرفت.

منظره‌پردازی در عصر ناصری از حیث استفاده از تکنیک‌ها و شیوه‌های بازنمایی جدید و نیز از حیث کارکرد و مفهوم با منظره‌پردازی‌های پیش از دوره خود و حتی پس این دوره متفاوت است. عوامل مختلفی را در راستای تحول شیوهٔ پرداخت به منظره در دورهٔ قاجار به‌ویژه عصر پادشاهی ناصرالدین شاه می‌توان برشمرد. برخی از این عوامل که منجر به واقع‌نمایانه شدن منظره‌پردازی شدند، ریشه در استفاده از تکنیک‌ها و ابزارهای اروپایی داشتند که در آن دوره وارد ایران شد. استفادهٔ از بعدنمایی، پرسپکتیو، رنگ‌روغن و بوم سابقه در دورهٔ صفوی داشت. اما در عصر ناصری استفاده از این ابزار و تکنیکها به صورتی نظام‌مند وارد شیوه آموزش هنر شد. عوامل تکنیکی دیگری نیز در تحول منظره‌پردازی و جایگزینی طبیعت‌گرایی به جای چکیده‌نگاری، دخیل بودند. عواملی چون، تحول در نظام آموزشی و رواج آموزه‌های هنر غربی برای نقاشان دورهٔ قاجار، الگو قرار گرفتن تصاویر مکان‌نگاره‌ها و مناظر سفرنامه‌های مستشرقین که به ایران سفر کردند، ورود صنعت عکاسی به ایران که خود به عنوان نمادی از تجدد بر واقع‌نمایانه شدن منظره‌پردازی تاثیر بسزای گذاشت. همچنین آموزش و پیشرفت در نقشه‌نگاری. منظره‌ها دیگر نه خیال‌ورزی‌های هنرمند بلکه ثبت عین به عین تصویر و راهی برای واقعی دیدن جهان بودند.

با اینکه عوامل اشاره‌شده بر تحول منظره‌پردای تأثیر بسزایی داشتند، تأثیر اصلی را باید در نحوهٔ متفاوتی از دیدن دانست که ریشه در بستر تحولات اجتماعی-سیاسی عصر ناصری و نهاد قدرت داشت. این تحولات با آشنایی ایران با مدرنیته همراه بود.

ترابی، انسیه؛ علوی‌نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنماسازی: مطالعهٔ تحولات نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری. *فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۲)، ۱-۱۳.

گفتمان‌های اجتماعی- سیاسی، که تحت‌تأثیر مدرنیته قرار گرفته بودند، بر فرهنگ و هنر نیز مؤثر واقع شدند. ناصرالدین‌شاه به عنوان فردی هنردوست و تجددخواه در جایگاه مهمترین نهاد قدرت نقش مهمی در این تحول ایفا کرد. می‌دانیم که امر دیدن که اولین گام در بازنمایی چشم‌انداز است خود همواره امری گزینشی است. دیدن نه به‌عنوان عملی بی‌طرف، بلکه همچون نظام مشاهده، بر آنچه دیده می‌شود و دانسته می‌شود تأثیر دارد. آنچه به‌واسطهٔ دیدن تصویر می‌شود، مانند نقاشی از منظره‌ها، نیز متأثر از مناسبات قدرت در دیدن و جهت‌گیری در مشاهده است. درواقع، همان‌طور که رز اشاره کرده است: «آنچه درباره تصاویر اهمیت دارد نه صرفاً خود تصاویر بلکه نحوهٔ دیدن آنها توسط تماشاگران است که به شیوه‌ای خاص می‌نگرند» (رز، ۱۳۹۴: ۳۷).

تصویر و تولید آن در شرایط خلأ رخ نمی‌دهد. تصاویر در زمینه‌ای[1] که بدان تعلق دارند تولید و مصرف می‌شوند. زمینه و شرایط محیطی مولد نظام‌های معنایی هستند که تصویر در آن شکل گرفته است. در واقع نظام‌های معنایی برساختهٔ گفتمان‌ها می‌توانند شکل بصری به خود بگیرند. از این رو برای مطالعه چگونگی شکل‌گیری این تحول منظره‌پردازی در عصر ناصری ضروری است تا با نگاهی انتقادی به تحلیل گفتمان‌های اجتماعی-سیاسی و با هدف شناخت نظام‌های رویت‌پذیری که از سوی گفتمان‌های مسلط و مناسبات قدرت ایجاد می‌شوند، پرداخت. در آثار نقاشی‌های منظره‌پردازانه، می‌توان رد پای نهاد قدرت و برساخت سلطه را در تصاویردنبال کرد. و به پرسش‌های پیش آمده: که نهاد قدرت با ویژگی‌های نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری چه رابطه‌ای داشت؟ و همچنین آثار منظره‌پردازانه، چگونه نگاه شاهانه و نظام های قدرت را در عصر ناصری رویت‌پذیر می‌کردند؟ پاسخ داد. پژوهش حاضر تلاشی است برای پاسخگویی به این پرسش‌هاست. از این رو، در این پژوهش کوشش می‌شود دربارهٔ رابطه گفتمان‌های اجتماعی-سیاسی عصر ناصری و شخص ناصرالدینشاه در جایگاه نهاد قدرت و نگاه او با ایجاد نظام رویت‌پذیری در نقاشی منظره‌پردازانه مطالعه شود.

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

درباره نقاشی منظره‌پردازی ایران مطالعات متعددی انجام شده که به طور خلاصه به آنها اشاره می‌شود. یعقوب‌پور (۱۳۹۲) تبارشناسی منظره‌پردازی معاصر ایران را با تأکید بر تقابل شیفتگی، تقلید و انتقاد از تمدن غرب انجام داده است. ذکرعلی (۱۳۹۴) به تاریخچه منظره‌نگاری معاصر با تأکید بر نقش محمودخان صبا پرداخته ، اوجی (۱۳۹۵) منظره‌نگاری در عکاسی دوره قاجار را با تمرکز بر ابعاد زیبایی‌شناختی بررسی کرده است. داودیان (۱۳۹۵) اتوپیا و ناکجاآباد در منظره‌پردازی رمانتیسم و تأثیر آن بر هنر معاصر را بررسی کرده و ردی از آرمان‌گرایی این مکتب در نقاشی‌های معاصر یافته است. محمدی وکیل و بلخاری (۱۳۹۷) دلایل فقدان منظره‌نگاری در نقاشی ایرانی را با تحلیل واژه «طبیعت» بررسی کرده‌اند. سعیدی انارکی (۱۳۹۹) تحولات واقع‌نگاری در نقاشی‌های فرنگی‌ساز از دوره صفوی تا پایان قاجار را مطالعه کرده و به عناصری همچون تک‌درخت و آسمان پرداخته است. پژوهش حاضر به بررسی گفتمان‌های اجتماعی-سیاسی عصرناصری و شکل‌گیری نظام‌های معنایی جدید که منجر به برساخته شدن هنجارهای تصویری و نظام‌های رویت‌پذیری در این دوره شده‌اند، پرداخته و رابطه نهاد قدرت را با تحول نقاشی منظره-پردازانه جستجو خواهد کرد.

۲-۲: ملاحظات نظری

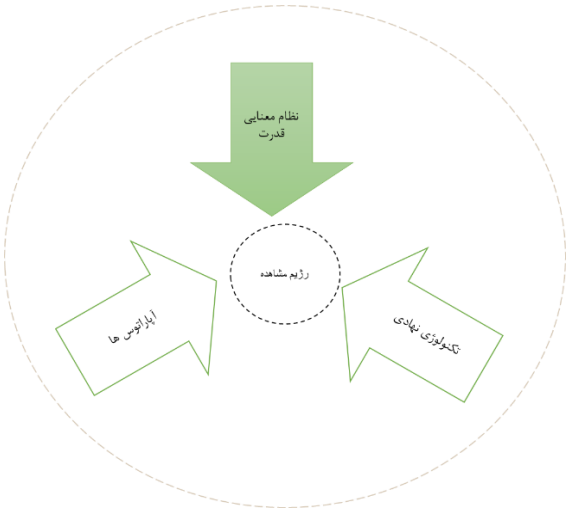
تجربه ما از واقعیت امری گفتمانی است. مخاطب نیز در سپهر گفتمان‌ها با اثر هنری مواجه می‌شود و در درون مفصل‌بندی گفتمانی است که معنای اثر را درمی‌یابد. به عبارتی در رقابت گفتمان‌ها و در مفصل‌بندی عناصر یک رژیم خاص از مشاهده و

۱ Context زمینه‌گرایی به سازگاری با زمینه‌های کالبدی تاریخی و اجتماعی فرهنگی گفته می‌شود و هر پدیده‌ای در محیط پیرامون خود تأثیر می‌گذارد و از آن تأثیر می‌گیرد و در تعامل با یکدیگر هستند. در یک معانی وسیع و کلی زمینه‌گرایی معرفت شناسانه بیان می کند اینکه کسی می داند تا چه اندازه ای وابسته به زمینه است. ویژگی های معین زمینه‌ها ـ خصوصیاتی مانند: قصدها، پیش‌فرض‌های افراد که در زمینه‌ای گفتگو حضور دارند ـ ملاک‌ها و معیارهایی را تشکیل می‌دهد که فرد باید آنها را واجد باشد تا معرفت او در زمره شناخت قرار گیرد. زمینه‌گرایان بر این امر اتفاق دارند که معیارهای معرفتی از زمینه‌ای تا زمینه دیگر با یکدیگر متفاوت هستند.

ترابی، انسیه؛ علوی‌نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنماسازی: مطالعهٔ تحولات نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری. *فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۲)، ۱-۱۳.

دیدن شکل می‌گیرد. لذا پرسش روش‌شناختی در مطالعات گفتمانی این است که کشمکش گفتمان‌ها چگونه معنا را درون نظام گفتمانی تثبیت می‌کنند؟ فراز و فرود گفتمان‌ها را باید در متن تحولات سیاسی و اجتماعی دنبال کرد و این پرسش روش شناختی را پیش کشید که عوامل سیاسی و زمینه‌های اجتماعی که منجر به دگرگونی گفتمان‌ها، تولید نظام‌های معنایی جدید و متعاقبا تغییر نظام مشاهده می‌شوند، کدامند؟ تحلیل گفتمان رویکردی برای مطالعه سازوکار ساخت معنا است. این که چگونه نهادهایی از قدرت نوعی از رژیم مشاهده را شکل می‌دهند و بدین ترتیب چه مواردی رویت‌پذیر می‌شوند و «چه دیدن» و «چگونه دیدن» را جهت می‌دهند، مورد بحث قرار می‌گیرد. به تعبیر میشل فوکو این گفتمان‌ها هستند که مقدورات شناخت (و مرزهای دانستن و دیدن) را تعیین می‌کنند. از همین رو به مطالعه پیکربندی گفتمانی می‌پردازند که درون آن معنا ساخته می‌شود.

استفاده از رویکرد تحلیل گفتمان در این پژوهش در راستای شناسایی نحوه تولید تصاویر، انتشار آنها، نهادها و رویه‌های مرتبط و سوژه‌های است که منجر به ایجاد رژیم مشاهده این دوره شده‌اند. در این شیوه تحلیل به از مجموعه داده‌هایی استفاده شده است که در قالب اسناد و تصاویر از عصرناصری بدست آمده‌اند. ژیلیان رز اشاره می‌کند که «این موضوع توجه را از جزئیات منفرد به سوی فرایندهای تولید و مصرف تصاویر هدایت می‌کند، به عبارت دیگر این نوع از تحلیل گفتمان بیشتر از همه متمرکز بر جایگاه تولید در وجه اجتماعی تصاویر است» (رز، ۱۳۹۴: ۳۱۴). درواقع بررسی گسترده‌ای که تحلیل گفتمان در این روش دارد، تحلیل گفتمان را قادر به طرح پرسش‌هایی درباره گفتمان‌های در حال منازعه و شیوه‌های متفاوت دیدن می‌کند(همان، ۳۱۶). در این تحلیل از دو مفهوم روش‌شناختی در تحلیل گفتمان فوکو استفاده شده است. آپاراتوس‌ها و تکنولوژی‌های نهادی. به اعتقاد فوکو نهادها به دو شیوه کار می‌کنند یکی از طریق آپاراتوس‌شان و دیگری از طریق تکنولوژی‌هایشان (نمودار-۱).



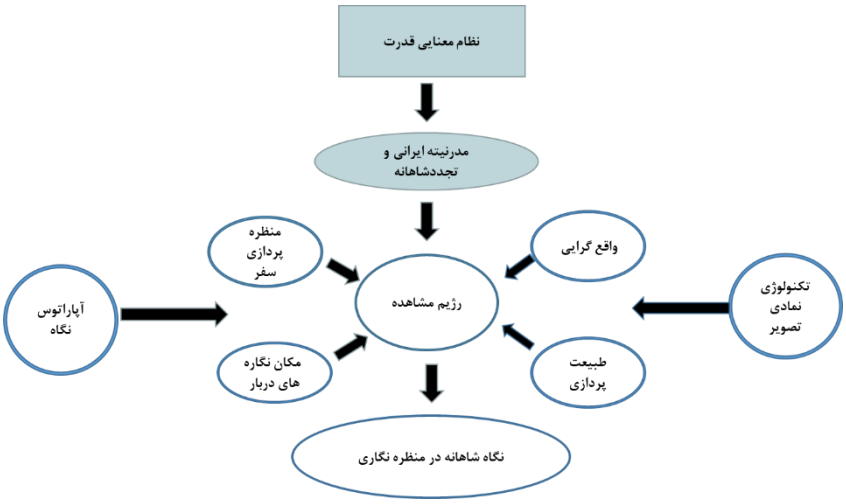
نمودار- ۱ شیوه کارکرد نهادها در نظام معنایی قدرت، منبع نگارنده

فوکو تأکید می‌کند که در هر دو شیوه بهره‌گیری از قابلیت‌های بصری از اهمیت به‌سزایی برخوردار است. تکنولوژی‌های نهادی تکنیک‌های عملی هستند که برای به کار بستن قدرت مورد استفاده قرار می‌گیرند تا گفتمان مورد نظر(اینجا گفتمان مدرنیته) را نهادینه، مفصل‌بندی و آن را تبدیل به گفتمان مسلط سازند. می‌توان این تکنولوژی‌ها را مجموعه‌ای مجزا از ابزارها و روش‌ها به شمار آورد. این روش خود تصاویر را احاطه و آنها را به منزله انواعی از مفاهیم برمی‌سازد. فوکو برای تبین مفهوم آپاراتوس، از مثال سراسربین بتنهام وام می‌گیرد که بیان‌کننده یک تز اخلاقی و فلسفی است. مثالی که نشان می‌دهد کلیت یک نظام، شیوه سازماندهی آن و روابط درونی آن را به نحوی تعیین می‌کند که حاوی اثرات مطلوب صاحبان قدرت بر زیردستان باشد. از دیدگاه فوکو نگاه از پیش رمزگذاری شده است و شبکه‌های تاریخی در شکل‌گیری تجربه دیداری دخیل هستند. از این روی برای تنیین رویکرد نظری در پیشبرد مطلب پیش رو از مدل پژوهشی ترسیم شده در نمودار شماره ۳، استفاده خواهد شد. برای مطالعه

نقاشی‌های منظره‌پردازانه این دوره لازم است ماخذ تصاویر منظره و مکان‌نگاره‌ها را ردیابی کرد. تصاویر مورد مطالعه مربوط هستند به:

- دورنماهایی از مناظر و طبیعت‌نگاره‌هایی در توصیف زیبایی ذاتی سرزمینی که شاه در سفرهایش می‌بینند.
- دورنماهایی از بناهای مهم ساخته شده به دستور شاه.
- دورنماهایی از مناظر شهری که نشان از تغییر چهره شهری از سنتی به شهری مدرن دارد.
- دورنماهایی از مکان‌ها که توصیفی دقیق از ممالک محروسه[۲] به دست می‌دهد که با توصیفات دقیق و نقشه‌ایی که از آنها تهیه شده، همراه است.

هنجارهای تصویری، اسلوب‌های هنری، انتخاب مضامین و حتی این که تصویر از چه چیزی با چه رویکردی و از طریق چه کسی خلق شود، کاملا زیر نظر شخص شاه شکل می‌گرفت. او از این طریق توانست بر روی هنجارهای تصویری و اسلوب‌های هنری دوره خود تاثیر مستقیم بگذارد.



نمودار-۲ مدل پژوهش منبع نگارنده

۳- روش پژوهش

این پژوهش با روش کیفی و با رویکرد تحلیل گفتمان انجام شده‌است. این رویکرد می‌تواند تفسیری از تاثیر تحولات اجتماعی-سیاسی بر منظره‌پردازی باشد. برای تحقق این امر از فنون گردآوری داده‌ها به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی و تاریخی استفاده شد است. نوع داده‌ها مبتنی بر انتخاب تصاویر هنرمندان ایرانی با موضوع منظره از در عصر ناصری است، که برای محقق شدن آن از روش نمونه‌گیری هدفمند استفاده شده است. نمونه‌گیری هدفمند این پژوهش در راستای تحلیل نمونه‌های از منظر چارچوب مفهومی یعنی شکل‌گیری رژیم مشاهده و هنجارهای تصویری نوین در نقاشی منظره‌پردازی عصر ناصری است. بنابراین پژوهش حاضر به دنبال حصول درک عمیق‌تری از ویژگی‌های تصویرگری در نقاشی منظره‌پردازانه عصر ناصری بر مبنای تحلیل گفتمان است.

٤- تحلیل یافته‌ها

۱- ۴: قدرت تصویری در دوره قاجار

برای درک این که تصویر در جایگاه یک مدیوم سیاسی در دوره قاجار چه نقشی ایفا کرده است می‌توان تفاوت نظام‌های دیداری برآمده از تصاویر در را در دوره قاجار بررسی کرد. برای دریافت تفاوت میان استفاده از تصاویر و نقش آنها در پیشبرد

[۲] - عبارت ممالک محروسه نشانگر احساس وحدت ارضی و سیاسی در جامعه‌ای بود که زبان فارسی، فرهنگ، نظام پادشاهی واسلام شیعی به عناصر جدایی ناپذیر هویت ملی در حال توسعه تبدیل شدند (امانت، ۱۹۹۷).

اهداف سیاسی در دوره‌های مختلف سلطنت قاجارها در ایران لازم است تا کارکرد تصویر و نظام معنایی که حامل آن است در دوره‌های مختلف مورد مطالعه قرار گیرد. به گفته برمینگام: «به تصویر کشیدن منظره را هم به عنوان گفتمانی که در آن ممکن است موضع‌گیری‌های مختلف سیاسی بیان شود، می‌توان تعبیر کرد و هم به عنوان یک عمل فرهنگی، که باعث خاموش شدن گفتمان دیگر و از بین بردن مقوله‌ها می‌شود. هر تصویر خوانشی خاص خود از یک چشم‌انداز است، به منظور انجام فرایند مشروعیت نهادی و سیاسی» (بیرمینگام، ۲۰۰۲: ۷۷). برای درک بهتر این مطلب می‌توان نظام‌های معنایی در تصاویر دوره فتحعلی شاه را با دوره ناصرالدین شاه قاجار، مقایسه کرد. تا تفاوت رژیم مشاهده برساخته شده توسط تصاویر این دو دوره را دریافت. در واقع تصویری که از چشم‌انداز در هر دوره تاریخی ارائه می‌شود، خود واجد ساختاری نشانه‌شناختی است که معانی و ارزش‌های آن دوره را در خود حمل می‌کند. همانطور که میشل اشاره می‌کند، «چشم انداز به معنای کامل کلمه یک رسانه است. این یک ماده است. مانند زبان یا نقاشی، که در یک سنت معنادار فرهنگی و ارتباطاتی، قرار گرفته است. پیکره‌ای از اشکال نمادین که می‌توانند برای بیان معانی و ارزش‌ها، مورد استناد قرار گرفته و تغییر شکل دهند. تصویر چشم‌انداز به عنوان مدیومی برای بیان ارزش، دارای ساختار نشانه شناختی قدرتمند است» (میچل، ۲۰۰۲: ۱۵). ناصرالدین‌شاه همچون فتحعلی شاه به خوبی از اهمیت تصاویر آگاه بود. او در نظام معنایی که در زمان خود برساخته می‌شدند، ارزش‌های متفاوتی را دنبال می‌کرد. اما در عصر ناصری اقتدار شاه نه در به تصویرکشیدن آرمانی و خداگونه از شمایل شاه که در تسلط و اراده او بر مُلک و سرزمین‌اش تجلی یافت. ناصرالدین شاه با استفاده از تصاویر در زبان دیداری دوره خود درصدد برساختن رژیم مشاهده‌ای بود که سلطه او را بر همه چیزی که متعلق به خود می‌دانست ـ ممالک محروسه و رعایای شاه- بازتولید کند. با مقایسه نقاشی‌های تولید شده در زمان حکومت این دو شاه قاجار به خوبی می‌توان دگرگونی زبان دیداری و نظام معنایی که تصویر در خود حمل می‌کند را بررسی کرد. در (تصویر۶) فتحعلی شاه در شمایلی تمثیلی و آرمانی با پیکری بی نقص و فیگوری با صلابت به تصویر کشیده شده است . تمام قاب تصویر به هیکل شاه اختصاص دارد. شاه فضای تصویر را پر کرده است. در وحله اول مواجه تماشاگر با تصویر، چیزی جز هیکل شاه به چشم نمی‌خورد. و قرار هم نیست که غیر از این باشد. او شاهنشاه مقتدر ایران است. وارث شاهنشاهی باستانی ایران. چهره و پیکر او منطبق با معیارهای زیبایی نمادین دوره خود ترسیم شده که نمایانگر شکوه شاهانه اوست. در تصویر او تلاش چندانی برای فضاسازی پیرامون پیکره شاه نشده است. در پس زمینه دیواری ساده با رنگ‌های تیره و یک نوار تزئینی نه چندان مجلل دیده می‌شود که همین کیفیت پس زمینه تاریک و ساده، پیکره شاه را با لباس جواهرنشان و روشنی که به تن دارد نمایان‌تر جلوه می‌دهد.

تصویر۵-نارنجستان یحیی غفاری ارائه شده در حراج کریستیز لندن سال ۲۰۲۰ م. منبع :(معتقدی۱۴۰۱، ۱۷۶)

تصویر۶- فتحعلی شاه مهرعلی سنه ۱۲۲۷ ق منبع موزه سعدآباد، عکس از نگارنده

در کنار تصویر پرشکوه و با صلابت شاهانه فتحعلی شاه، نگاه کنید به تصویری از عصر ناصری و ناصرالدین شاه که معروف به نارنج‌خانه یا نارنجستان است (تصویر۵). ناصرالدین شاه در این تصویر حضور دارد. اما در این نقاشی مقیاس فیگور ناصرالدین شاه نسبت به فضای تصویر بسیار کوچک است. شاه در جایی از تصویر قرار دارد که در نگاه اول قابل تشخیص نیست. حضور او در

این تصویر، پس از کمی دقت و با دیدن تعظیم ملازمان به چشم می‌آید. طرز ایستادن او و لباسی که به تن دارد معمولی و روزمره و به نظر می‌رسد. در این تصویر محیط پیرامون بر حضور شاه غلبه کرده است. شکوه در مکان متجلی شده تا پیکر شاه. درست برخلاف فتحعلی شاه که در (تصویر۶) حضوری قدرتمند و فاخر دارد و برابر دیده‌گان با صلابت تمام ایستاده است. با این مقایسه درمی‌یابیم که تا چه میزان کارکرد گفتمانی قدرت در این دو دوره متفاوت است، و هژمونی هر دوره در تصاویر چگونه زبان دیداری و رژیم مشاهده دوره خود را برساخته، و چه چیز را رویت‌پذیر کرده است.

۲-۴- گفتمان‌های سیاسی-اجتماعی در عصر ناصری

ناصر الدین شاه تجددطلب بود. او درسفرهایی که به فرنگ داشت، مجذوب فرهنگ اروپایی و سبک و سیاق زندگی آنان شد. او بعد از اقدامات عباس میرزا برای ورود مدرنیته به ایران خود بزرگترین حامی مدرن شدن ایران بود. بنایراین ورود گفتمان مدرنیته در راس گفتمان‌های سیاسی ایران در عصر ناصری قرار داشت. با نگاهی به وضعیت اجتماعی-سیاسی در عصر ناصری می‌توان دریافت که گفتمان مسلط در این دوره گفتمان مدرنیته، نحوه ورود آن به ایران و پیامد آن در شکل تجددخواهی بود. به گفته میرسپاسی:« اگر بتوان تنها یک مضمون یگانه و مستمر و بنیادین در گفتگوهای فرهنگی و گفتمان‌های سیاسی و مناقشات فکری جدید ایرانی در این دوره پیدا کرد، بی‌گمان پرسش از چگونگی نیل به مدرنیته در ایران و تطبیق آن با اصل و نسب جغرافیایی‌اش در غرب است» (میرسپاسی، ۱۳۹۸: ۱۲۷). شکل مدرنیته در ایران با خواستگاه آن یعنی اروپا متفاوت بود. گفتمان مدرنیته و پیامد آن تجددخواهی، در واقع از دل نوعی بی‌اعتنایی و تقابل با سنتی بیرون آمده بود که آن را تنها مسبب عقب افتادن کشور به‌شمار می‌آورد. در صورتی که مدرنیته اروپا از تامل در بنیاد اندیشه سنتی بر آمده بود. « بر خلاف آنچه در کشورهای اروپایی اتفاق افتاده بود، جریان روشنفکری از درون اندیشه سنتی ایران برنیامد و از این رو نتوانست درتحول خود، در نسبت میان روشنگری و اندیشه سنتی تامل کند» (طباطبایی،۱۴۰۰: ۴۵). به واقع می‌توان گفت، علاوه بر ورود مدرنیته به ایران، زمینه اجتماعی- سیاسی عصر ناصری از عواملی تشکیل می‌شد که ریشه در سیاست‌ورزی و حکومت‌داری سنتی ایرانی داشت. از قبیل رفتار و رهبری شخص پادشاه، مناسبات وآداب سنن حاکم بر دربار، دیوان‌سالاری و رابطه شاه با نخبه‌گان، تابع‌ان و چاکرانش.

ماهیت بینابینی عصر قاجار به عنوان دوره‌ای که جایی در میان ارزش‌های کهن و جاذبه‌های نوین قرار می‌گیرد، در رویکرد دوگانه آن در قبال تجدد آشکار می‌شود. سیاست‌ها در عصر ناصری در مقابل مدرنیته ایرانی و تحولات اجتماعی-سیاسی ناشی از آن دوگانه بود. زیرا مدرنیته از طرفی وعده خلاصی از عقب‌ماندگی ایران در قبال غرب را می‌داد و از طرفی برپایی آن مستلزم ایجاد تفکرات دموکراتیک و غیر مذهبی بود که برای سیاست‌های قدرت مطلقه شاه خطر بزرگی محسوب می‌شد. « تجربیات آمیخته و آشفته شاه از سرمایه و مسلک غرب در موطن خود او را نسبت به نیروی بالقوه تکنولوژی‌های جدید آگاه می‌ساخت، اما از طرفی از خطر گشودن همه درهای کشور به روی تاثیرات مادی و فرهنگی اروپا برحذر می‌داشت» (امانت، ۱۹۹۷: ۱۷۴-۲۱۲). با این حال در عصر ناصری الگوی سلطنت با وجود تمام اقداماتی که انجام شد و تمایل فراوان به تجددخواهی از اساس بدون تغییر باقی ماند. ناصرالدین شاه علاوه بر تاثیرگذاری در پیشبرد مدرنیته و ترویج تجدخواهی در نهادهای حکومتی، شاهی هنرمند و هنردوست بود. با توجه به این ویژهگی او نمیتوان از تاثیر اندیشه‌هایش در تحولات هنری چشم‌پوشی کرد. « او از دوران ولیعهدی بنا به تقاضای خودش به ریاست کتابخانه سلطنتی منصوب شد که در طول پادشاهی و تازمان مرگش همچنان کتابخانه را تحت سلطه خود نگاه داشت. وی سراسر دوران ریاست بر کتابخانه، به جمع‌آوری و خرید کتب و مرقعات، تابلوهای نقاشی و سایر آثار هنری پرداخت و با سعی و تلاشی که در نگهداری این نفایس به کار برد، کتابخانه را بیش از پیش غنی ساخت» (اتابای، ۱۳۵۵: ۵۴۵).

ناصرالدین شاه برای آثار هنری ارزش بسیاری قائل بود و در نگهداری آنها می‌کوشید.« شاه در کاخ گلستان حتی موزه‌ای به سبک اروپایی بنا کرده بود تا هدایا و گنجینه های خود را آنجا به نمایش بگذارد. او شخصا از نظارت مستقیم بر کار آویختن و چینش نقاشی‌هایش در نقاط مختلف کاخ از جمله تالارهای شمس العماره لذت می‌برد» (معیرالممالک،۱۳۶۱: ۲۸۹). از طرفی از ناصرالدین شاه نقاشی‌ها و عکس‌های زیادی باقی مانده است که با مطالعه آنها می‌توان ردپای خواست و سلیقه او در هنر عصر ناصری را شناسایی کرد. از این که چه کسانی در تعلیم هنر و به‌ویژه نقاشی، نقش داشتند، اطلاعات قابل استنادی در دسترس

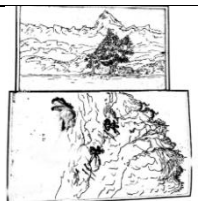
نیست. اما یحیی ذکاء اشاره می‌کند: « در نقاشی شاه تاثیر شیوه نقاشی ابوالحسن خان به‌خوبی پیداست و از جمله آنها آبرنگی است به تاریخ ۱۲۷۵ که چند دختر جوان را با جامه‌های فرنگی و دامنه‌ای پرچین و بلند ... نشان می‌دهد. این تصویر در نمایش صورت‌ها، دست‌ها و جامه‌ها، دید و طرز قلمزنی استادش ابوالحسن خان به طور محسوس نمودار است و تعلیم او را از این استاد به خوبی تایید می‌کند» (ذکا، ۱۳۸۲: ۵). (تصویر ۱ و ۲)

تصویر۱-تصویر زن فرنگی ناصرالدین شاه زمان نامعلوم منبع: مرقع ناصری

تصویر۲- برگی از کتاب هزارویک شب اثر صنیع‌الملک سنه ۱۲۷۳ ق. منبع: کاخ گلستان، عکس از نگارنده

حمایت‌های ناصرالدین شاه در ترویج و گسترش شیوه هنری دوران خود بسیار قاطعانه و پررنگ بود. اقدامات او چون تاسیس نهادها فرهنگی هنری، نظارت‌های بی‌وقفه او بر این حوزه، نظارت او بر کار نقاشان درباری و. حمایت مالی او در زمینه گسترش آموزش هنر نقش‌ای تعیین‌کننده بر تحولات هنری عصر پادشاهی او داشت. ناصرالدین شاه با دادن هدیه و قرار مقرری برای نقاشانی را که دورنماسازی‌های واقع‌گرایانه از ممالک محروسه‌اش را ترسیم می‌کردند، آنان را مورد حمایت قرارمی‌داد. و این خود روشی بود که سلیقه و نگاه شاهانه او را بازتولید می‌کرد.کسانی تشویق شده و در جایگاه نقاش باقی می‌ماندند که، به بهترین وجه نگاه او را بازتولید کنند. بدین ترتیب شاه می‌بیند و نقاش نگاه او را با مهارت و تکنیک خود ثبت می‌کند. این امر در نوشته‌های ناصرالدین شاه و در روزنامه خاطراتش و یا فرمان‌های سلطنتی که صادر کرده، نمایان است. سه‌شنبه شانزده ربیع الثانی سنه ۱۲۸۳:« آقا بالای نقاش[۳] پیش امیرآخور است. دورنمای کوه و اردوی شهرستانک را با شکل امیرآخور و دورنمای ده شهرستانک کشیده بود، آورد. بسیار بسیار خوب کشیده بود. سی تومان انعام دادم، ماهی ده تومان هم ماهانه قرار شد بگیرد[۴]» (ناصرالدین شاه، ۱۳۹۷: ۳۶). ناصرالدین شاه هم در نقش حامی مالی و سفارش‌دهنده آثار هنری و هم در جایگاه یک هنرمند آماتور تیزبین و ترقی‌خواه، به طور مدام در حال تجربه‌های هنری بود که نگاه خاص او در هر یک از آثار و اقداماتش به طور مشهودی نمایان است (تصویر ۳ و ۴).

تصویر۷-[۵] ناصرالدین شاه (منبع مرقع ناصری)



تصویر۳- ناصرالدین شاه سال نامعلوم تصویر بدون شرح. منبع: (مرقع ناصری)

تصویر۴-[۶] تصویری از شهرستانک ناصرالدین شاه سنه ۱۲۷۸ ق. منبع:(مرقع ناصری)

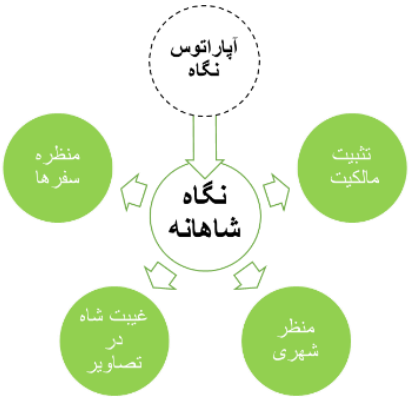
[۳] - منظور آقا بالای شیرازی است.

[۴] - متاسفانه نقاشی‌های اشاره شده بدست نیامد و به اجبار یک تصویر مکان‌نگاره از شمس العماره اثر این هنرمند لحاظ شده است.

[۵]- نوشته تصویر: روز چهارشنبه در بالاخانه بیرونی شمیران بعد از ناهار این دورنما را کشیدیم.

[۶] - هفتم محرم در شهرستانک مشق شده سنه ۱۲۷۸

با نگاهی دقیق به تصاویری که ناصرالدین شاه خلق آن است و آثار منظره پردازانه آن دوره می‌توان ارتباط و شباهت تصاویر منظره‌پردازانه آن دوره را دریافت. درواقع ویژگی عمده در نقاشی‌های منظره‌پردازانه عصرناصری در آن چیزی نیست که به تصویر درآمده است. بلکه برعکس در آنچه است که به تصویر کشیده نشده است. نظام رویت‌پذیری تصاویر به طور انکار ناپذیری تحت سلطه پادشاه است. به تعبیر فوکو نگاه سراسربین که مسلط به محیط است از زاویه نگاه شاه نقاش بر محیط پیرامونش و گستره سلطنت‌اش چیره شده‌است. با نگاهی انتقادی در بررسی اسناد و آثار برجای مانده از عصر پادشاهی ناصرالدین شاه می‌توان دریافت که این خواست شاه بود که با تکیه بر قدرت‌اش و از منظر خود، نظام معناها و ارزش‌ها را در تصاویر برمی‌ساخت و در جامعه رویت‌پذیرشان می‌کرد. نظام‌های معنایی برسازنده محیط از طریق آپارتوس‌ها و تکنولوژی‌های نهادی که توسط گفتمان‌های اجتماعی-سیاسی که در خدمت قدرت شاهانه بودند، ترویج می‌شدند. آپاراتوس نگاه شاهانه را هم در آثار هنرمندان عصر او می‌توان دید و هم در اسناد و فرمان‌های آن دوره می‌توان دنبال کرد. نقاشی ها چیزی که به چشم می‌خورد نگاه و نظارت شاهانه است که در تصاویر نمود یافته است. این رویکرد در نمودار-۵ به تصویر کشیده شده است.



نمودار۵-آپاراتوس نگاه شاهانه. منبع: نگارندهگان

۳-۴: نقاشی منظره‌پردازی و بازنمایی نگاه شاهانه

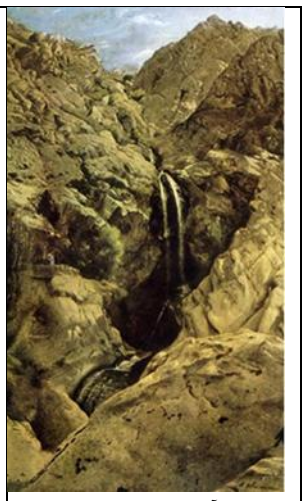
به تعبیر میچل منظره فقط چشم انداز طبیعی نیست بلکه جلوه‌ای از فرهنگ است (میچل، ۱۹۹۴: ۵). منظره فقط تصویر نیست بلکه شکلی از دیدن است که آن را با اصطلاح رژیم مشاهده توصیف می‌کند. وقتی به یک نقاشی منظره‌پردازانه می‌نگریم، درمی‌یابیم که صرفا با بازنمایی بی‌طرفانه از محیط پیرامون‌نمان و با بازنمایی صرفا زیبایی‌شناختی از طبیعت اطراف، روبرو نیستیم. بلکه مواجه با تصویر منظره‌پردازانه امری پیچیده و وابسته به گفتمان‌های قدرت است، که در برساخت فضای پیرامون که به تصویر کشیده شده‌است، نقشی ساختاری و نظام‌مند دارند. تصاویر منظره همچون تصاویر پرتره‌ها، نقاشی از رویدادهایی چون جنگ، توافق‌ها و مجالس سلطنتی، تصویری از اراده قدرت هستند.

اسناد برجای مانده نشان می‌دهند که نقاشان دربار براساس سفارش شاه یا درباریان نقاشی خلق می‌کرده‌اند و این مسئله حتی در در این نقاشی از منظره‌ها نیز جاری بود و در منظره‌نگاری نیز مستقیما نگاه شاه را بازتولید می‌کردند. ناصرالدین شاه در یادداشت‌های روزانه‌اش در سفر به مازندارن در سال ۱۲۸۵ه.ق اشاره می‌کند که وقتی از نزدیک آبشاری عبور می‌کردند از آن منظره بسیار لذت برده و چشم‌انداز را تحسین کرده است و همان موقع دستور داده، تا علی اکبرخان[۷] نقاش‌باشی حضور یافته و دورنمای آبشار را ترسیم کند(ناصرالدین‌شاه، ۱۳۹۵، ۲۸۱). ناصرالدین شاه در شیوه ثبت تصاویر و انتخاب مکان نقاشی، مضمون

[۷] - منظور مزین الدوله نقاش باشی است که در سفرها شاه را همراهی می‌کرده است. البته نه تنها مزین الدوله بلکه بر طبق اسناد باقی مانده، نقاشان دیگری که در دربار کار می‌کردند نیز در سفرها، شاه را همراهی می‌کردند. علاوه بر نقاشان در اسناد آمده است که عکاس‌هایی چه فرنگی و چه ایرانی نیز برای ثبت مناظری که شاه دستور می‌داده با کاروان شاه همراه بوده اند. در بخشهای بعدی این پژوهش به این اسناد اشاره شده است.

ترابی، انسیه؛ علوی‌نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنماسازی: مطالعهٔ تحولات نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری. *فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۲)، ۱-۱۳.

و تعیین زاویه دید نقاش به طور مستقیم اثر گذار بوده است. او در روزنامه خاطراتش در تاریخ پنج‌شنبه چهارم ذیقعده سنه ۱۳۰۳ می‌نویسد: « به نقاش‌باشی کاشی[۸] گفتم باید بنشینی شکل این درخت را بکشی، نقاش‌باشی می‌ترسید توی جنگل بنشیند. گفتم نمی‌شود. حکما باید شکل این درخت را بکشی {...} مداد و کاغذ آوردند، دادیم نشست {...}» (ناصرالدین‌شاه، ۱۳۷۸: ۴۲۴-۴۲۲). این نقل قول‌ها نشان می‌دهند در بازتولید رژیم مشاهده‌ای که ساختار قدرت برمی‌سازد و هنرمند در حد یک صنعت‌گر ماهر است. هنرمند بازتولید کننده زبان دیداری قدرت است. نقاشی عرصه نمادین قدرت ناصرالدین شاه است و نقاشی از منظره نیز عرصه هژمونیک شاه. نقاشی واقع‌گرایانه از منظره از یک سو متاثر از عکس و عکاسی است و از سوی دیگر نشانگرفرهنگ دیداری تازه‌ای است که معرف تجددخواهی به تاسی از منظره‌پردازی اروپایی است. این امر با بررسی نقاشی‌های باقی مانده از هنرمندان با نقاشی‌های خود ناصرالدین شاه نیز نمایان می‌شود.



تصویر۸-آبشاردوقلو کمال‌الملک سنه ۱۳۰۲ ق منبع: کاخ گلستان، عکس از نگارنده

تصویر۹-آبشار ناصرالدین شاه فاقد نوشته.منبع: مرقع ناصری

تصویر۱۰-آبشار صنیع‌الملک روزنامه وقایع اتفاقیه نمره۴۹۲ سنه ۱۲۷۷ ق

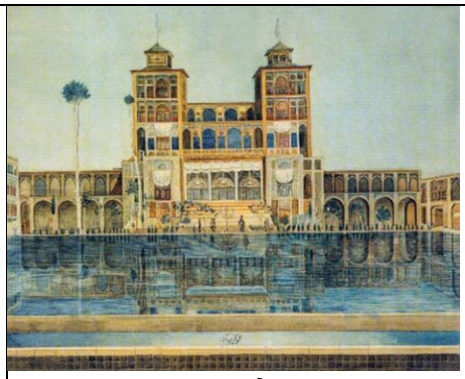
تصویر۱۱-آبشار ناصرالدین شاه فاقد نوشته منبع مرقع ناصری

تفاوت جایگاه شاه به عنوان ناظر و خالق اثر در مقایسه با نقاشی کمال‌الملک در تصاویر ۸ و ۹ قابل مشاهده است. تکنیک رنگ‌پردازی، شبیه‌کشی، دقت و ریزه‌کاری در آبشار (تصویر۸) حاکی از چیره‌دستی نقاش در نسخه‌برداری از طبیعت است. وفاداری او به شباهت هر چه تمام‌تر نقاشی‌اش به آبشاری که می‌بیند، عیان است. اما تفاوتی مهم بین این تصویر و آبشار (تصویر۹) وجود دارد. چه از جهت زاویه دید و چه از نظر نوع پرداخت. آبشاری که ناصرالدین شاه کشیده است به نوعی تحت سیطره نگاه پر غرور او است. او برای شبیه‌کشی تلاشی طاقت‌فرسا را متحمل نشده است. عظمت آبشار در نگاهی هر چند مهم، اما گذار محو شده است. زاویه دید طوری است که نقاش را هم راستای اثر و آبشار را کوچک می‌نمایاند. اما زاویه دید کمال‌الملک در نقاشی آبشار به‌گونه‌ای است که عظمت در سوژه را نمایان کرده است و گویی عظمت طبیعت به نقاش چیره شده است. اما عظمت طبیعت چندان در تصویر متعلق به شاه مشهود نیست. در تصویر آبشار ناصرالدین شاه گویی هدف پنهان و نگاه مستقیم خالق اثر بر موضوع ارجعیت یافته است. اینجا شاه و زاویه دیدش مهم‌تر از ویژگی نقاشانه در تصویر است. اما در (تصویر ۸) کمال‌الملک تسلیم طبیعت و واقعیت عینی آبشار شده است. زاویه دید از پایین در آبشار متعلق به صنیع الملک (تصویر۱۰) نیز مشهود است . عظمت و زیبایی طبیعت. اهمیت موضوع نقاشی و وفاداری بی چون و چرا به مشابهت تصویر در درجه اول اهمیت قرار دارد. گرچه حالت تحت سلطه نقاش در برابر سوژه در آبشار صنیع‌الملک کمتر به چشم می‌خورد. اما در هر دو نقاشی تعهد به سفارش دهنده اثر جلوتر از عمل نقاشانه ایستاده است.

[۸] - منظور کمال‌الملک است.

ناصرالدین شاه بیشترین سفرها را نسبت به شاهان پیش از خود به اطراف ایران داشت. در سفرهای شاه به دور مملکت و حتی در سفرهایش به فرنگ نقاشان و عکاسان برای ثبت مکان‌ها و مناظر و درواقع مستندسازی، او را همراهی می‌کردند. آنها وظیفه داشتند هر مکانی را که از دید شاه مهم بود به تصویر کشیده و ثبت کنند. در سفرهای سرکشی شاه به جای‌جای کشور، علاوه بر مکان‌ها و مناظر محلی که به دستور مستقیم او ثبت می‌شدند، رویدادها نیز به شکل بصری در تصاویر منظره نقش می‌بستند. تصاویری که از مناظر توسط افراد مختلف، چه در روزنامه‌ها چه به صورت عکس و چه به صورت نقاشی ثبت شده است، بسیار به آثاری که توسط خود ناصرالدین شاه کشیده شده، نزدیک است. نگاه شاهانه در تصاویر از قبل به عنوان الگو شکل گرفته است. حال این نگاه در مکان‌ها و مناظر بازتولید می‌شوند. نگاه کنید به (تصویر۱۲) در مقایسه با مکان‌نگاره‌ها در (تصاویر ۱۳و۱۴).

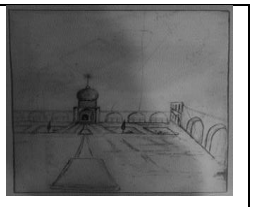
تصویر۱۲-دورنمای عمارت ددام[۹] ناصرالدین شاه. منبع: (مرقع ناصری)



تصویر۱۳-شمس العماره آقابالا شیرازی سنه ۱۲۸۳ ق. منبع (URL-1)

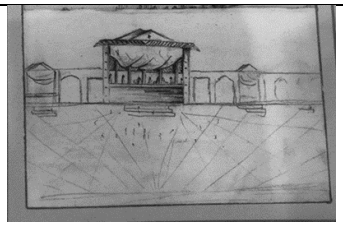
تصویر۱۴- عمارت شمس العماره محمودخان صبا سنه ۱۲۸۵ ق. منبع: کاخ گلستان، عکس از نگارنده

تفاوت دستور و اجرا در تصاویر ۱۵ و ۱۶ نیز مشهود است. نقاش علاوه بر نهایت تلاش خود در بازنمایی واقع‌گرایانه تصویر، به زاویه دید و مضمون و حتی چیدمان المانهای الگوی تصویری[۱۰] وفادار است. چیزی در نقاشی‌ها به وسیله نقاش تغییر نمی‌کند. تصویر همان است که شاه دیده است فقط سعی شده به واقعیت شبیه‌تر باشد. برای واضح‌تر شدن مبحث طرح شده نگاه کنید به (تصاویر ۱۷ و ۱۸).



تصویر۱۵-ناصرالدین‌شاه فاقد نوشته منبع مرقع ناصری

تصویر۱۶- صحن حضرت رضا محمودخان صبا سنه ۱۳۰۳ ق



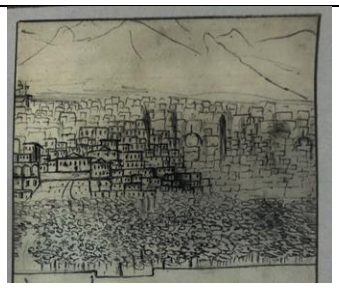
تصویر۱۷- ناصرالدین شاه فاقد نوشته منبع مرقع ناصری

تصویر۱۸- عمارت بادگیر محمودخان صبا تاریخ نامشخص. منبع: کاخ گلستان، عکس از نگارنده

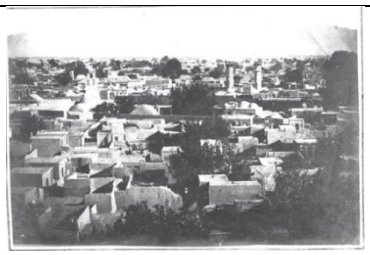
[۹] - دورنمای عمارت ددام. عمارتی در منطقه Dam sap ale در شهر آمستردام هلند است.

[۱۰] - در اینجا منظور نگارنده تصاویری است که ناصرالدین شاه خود نقاشی کرده و استدلال این نوشتار این است که چون همواره جلب رضایت او توسط نقاش یا عکاس مد نظر بوده، سعی شده است که تصاویر به زاویه دید و آثار او شباهت داشته باشد.

ترابی، انسیه؛ علوی‌نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنماسازی: مطالعهٔ تحولات نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری. *فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۲)، ۱-۱۳.



تصویر۱۹- دورنمایی از شهر ناصرالدین شاه فاقد نوشته. منبع مرقع ناصری



تصویر۲۱-عکس از دورنمای شهر از سمت شرق شمس‌العماره. منبع: آلبوم‌خانه کاخ گلستان

تصویر۲۰- دورنمای یک شهر مذهبی محمودخان صبا سنه ۱۲۹۰ ق منبع: کاخ گلستان، عکس از نگارنده

تصاویری از این دوره باقی مانده است که مکان‌های شهری و چشم‌اندازهای آن را از زوایای خاص بازنمایی کرده است. اسناد نشان می‌دهد که شاه نظام نشانه‌شناختی را در ثبت چشم‌اندازها ایجاد کرده است که تبدیل به پروپاگاندای تصویری دوره سلطنت او گشته است. از این آثار می‌توان به مکان‌نگاره‌های محمودخان صبا اشاره کرد. با دقت در زاویه دید این مکان‌نگاره‌ها می‌توان پی‌برد که آنها یا از درون کاخ همان محل زندگی شاه، و یا از پشت بام کاخ چشم انداز مشرف به شهر کشیده شده‌اند (تصاویر۱۹ و ۲۰ و ۲۱). با مطالعه اسناد و یادداشت‌های روزانه ناصرالدین شاه روشن می‌شود که این زاویه دید، زاویه دید از منظر شاه است که شهر یا کاخ خود را تماشا می‌کرده و علاقه زیادی به ثبت تصویر آن داشته است. و گاه از همین جایگاه خود از شهر عکاسی می‌کرده است(ناصرالدین شاه، دوشنبه هفتم شوال سنه ۱۲۸۹). در روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه (از ربیع الاول ۱۲۸۳-جمادی الثانی ۱۲۸۴) در صفحات۲۰۲و۲۴۲و ۲۸۲و ۴۱۵ به این موضوع اشاره شده است. ناصرالدین شاه روایت می‌کند: « عکس‌هایی که از نیاوران انداخته بودیم در آلبوم چسباندیم»(ناصرالدین‌شاه، ۱۳۹۵، ۲۷۱).

۵- بحث و نتیجه‌گیری

مقایسه زبان دیداری در نقاشی‌های عصر ناصری با دورهای پیش از آن همچون دوره فتحعلی شاه قاجار، تفاوت‌های ساختاری زیادی دارد که نشان‌دهنده چرخش بازنمایی قدرت در تصاویر از شمایل شاه به بازنمایی مکان بود. در مقاله حاضر با بررسی تصاویر در عصرناصری و مقایسه آنها با یکدیگر، این نتیجه حاصل شد که عوامل متعددی در شکل‌گیری زبان دیداری و نظام‌های رویت‌پذیری عصر ناصری نقش ایفا کردند. عواملی که مبتنی بر روش‌شناسی پژوهش، با عنوان «تکنولوژی‌های نهادی» و «آپاراتوس قدرت» مطالعه شد. حمایت ناصرالدین شاه با کنترل و اعمال قدرت او همراه بود. تحولات تصویری در راستای تثبیت قدرت او از طریق آپاراتوس نگاه شاهانه بود که در تصاویر منظره‌پردازانه نیز نمود داشت. بازتولید زبان دیداری عصر ناصری از پس سلطه نهاد قدرت و شرایط اجتماعی-سیاسی دوران شکل می‌گرفت. می‌توان دریافت سبک واقع‌گرایی در نقاشی منظره‌پردازی صرفا حاصل خلاقیت هنرمندان این دوره نیست بلکه این هنرمندان به عنوان خدمه دربار و همراهان پادشاه در سفرهایش نگاه و خواسته او را ترسیم می‌کردند. به وجود آمدن ویژگی‌های تصویری مانند واقعگرایی، در نقاشی منظره‌پردازی در عصرناصری، در ثبت مکان‌نگاره‌ها و چشم‌اندازها، در واقع نوعی ثبت تصویر سرزمین به شیوه‌ای مدرن از نگاه شاهی تجددخواه بود. در نقاشی منظره‌پردازانه حدود و ثغور ممالک محروسه و متعلقات شاه ثبت می‌گشت و بدین ترتیب نگاه شاهانه (چه دیدن و چگونه دیدن از زاویه نگاه شاه) به سرزمینی که مالکش بود برساخته می‌شد. در تصاویر منظره‌پردازانه عصر ناصری، ناصرالدین شاه غایب است. او به ندرت در نقاشی‌های منظره‌پردازانه دیده می‌شود. شاه در این تصاویر حضور فیزیکی ندارد ولی این به معنی بی اهمیت شدن شاه در تصاویر یا کم شدن قدرت او در جامعه نیست، بلکه قدرت و اقتدار او در نظام معنایی تصاویر به شیوه‌ای دیگر حاضر شده است. شاه در تصاویر منظره‌پردازانه غایب است، اما این خود تصویر است که با نگاه او موجودیت یافته است. گویی شاه ایستاده و به چشم‌انداز نگاه کرده و به آن چشم‌انداز با نگاه خود موجودیت و معنا داده است. اقتدار شاهانه در نظارت بر سرزمین تحت سلطه‌اش، در تصاویر منظره‌پردازانه، با تکیه بر ساختاری نشانه شناختی و تکرار شونده برساخته شده است. ساختارهای تکرار شوند در به تصویر کشیدن مکرر مناظر و مکانهای خاص قابل مشاهده است. این نظارت شاه است که در تصویر حضور دارد.

سرزمین درجایگاه نماد قدرت و اقتدار شاه رویت‌پذیر می‌شود را در کثرت تصاویر منظره‌پردازانه با مضامین منتخب خود مشروعیت می‌بخشد. به تعبیری دیگر مناظر ممالک محروسه از نگاه شاه در به تصویر کشیدن آنها بازتولید شده است. به این معنی که شمایل شاه در تصویر حضور ندارد، بلکه این خود تصویر است که متعلق به شاه است. او با بازتولید نگاه خود در تصاویر سرزمین را از آن خود کرده است.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

این مقاله توسط انسیه ترابی و با مشارکت اساتید راهنما و مشاور آقای دکتر سیدمحسن علوینژاد و آقای دکتر محمدرضا مریدی انجام شده است.نویسندگان این مقاله مسئولیت صحت و اصالت مطالب نگاشته شده را، برعهده می‌گیرند و در صورت استفاده از دستاوردهای دیگر پژوهشگران به مرجع مورد استفاده، اشاره شده است.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

این مقاله مستخرج از پایانامه دکتری انسیه ترابی تحت عنوان: تحلیل گفتمان نقاشی منظره‌پردازی عصر ناصری در بستر تحولات اجتماعی-سیاسی، در دانشگاه هنر اصفهان است که نویسندهٔ دوم استاد راهنما و نویسندهٔ سوم استاد مشاور بوده‌اند.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

اتابای، بدری (۱۳۵۵). فهرست تاریخ سفرنامه- سیاحت نامه- روزنامه- جغرافیای خطی کتابخانه سلطنتی. *یغما*، ۳۳۹.

امانت، عباس (۱۴۰۰). *تاریخ ایران مدرن*. ترجمه م. حافظ. تهران: نشر فراگرد.

اوجی، آزاده (۱۳۹۵). پژوهشی در منظره‌نگاری در عکاسی ایران، با تمرکز بر دورهٔ تاریخی قاجار. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.

داودیان، شیرین (۱۳۹۵). اتوپیا و ناکجاآباد در منظره‌پردازی رومانتیسم و میراث آن در منظره‌پردازی معاصر. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران.

ذکاء، یحیی (۱۳۸۲). *زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک ابوالحسن غفاری ۸۳-۱۲۲۹* . تهران: مرکز نشر دانشگاهی میراث فرهنگی کشور.

ذکر علی، نرگس (۱۳۹۴). سرآغاز منظره‌نگاری در نقاشی معاصر ایران با محمودخان صبا. *دانش هنرهای تجسمی*، ۴، ۱۸-۱.

رز. ژیلیان (۱۳۹۴). *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر*. ترجمه سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر و ارتباطات.

رینگر، مونیکا ام. (۱۳۹۶). *آموزش دین و گفتمان اصلاح فرهنگی در دوران قاجار*. تهران: انتشارات ققنوس.

سعیدی انارکی، (۱۳۹۹). مطالعه سیرتحول واقع نگاری در منظره‌سازی نقاشان فرنگی‌ساز از دوره صفوی تا پایان قاجار. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه سوره.

طباطبایی، جواد (۱۴۰۰). *تأملی درباه ایران*. جلد دوم. بخش نخست. تهران: انتشارات مینوی خرد.

طباطبایی، جواد (۱۴۰۱). *تأملی درباه ایران*. جلد دوم. بخش دوم. تهران: انتشارات مینوی خرد.

محمدی وکیل، مینا؛ بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۷). دلیل فقدان منظره‌نگاری در نقاشی ایرانی با توجه به اتیمولوژی واژه طبیعت در زبان فارسی. *هنرهای تجسمی*، ۱، ۴۵ – ۵۶.

میرسپاسی، علی (۱۳۹۸). *تأملی در مدرنیته ایرانی: بحثی درباره گفتمان روشنفکری و سیاست مدرنیزاسیون در ایران*. تهران: نشر ثالث.

ناصرالدین شاه (۱۳۹۵). روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از ربیع الاول۱۲۸۳ تا جمادی الثانی ۱۲۸۴ق. به کوشش مجید عبد امین. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار با همکاری نشر سخن.

ناصرالدین شاه (۱۳۹۵). روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از ربیع الثانی۱۳۰۹ تا صفرالمظفر ۱۳۱۰ق. به کوشش مجید عبد امین و نسرین خلیلی. تهران: انتشارات آفاق گستر کیمیا.

ناصرالدین شاه (۱۳۹۷). روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از ربیع الاول۱۳۰۸ تا ربیع الثانی ۱۳۰۹ق. به کوشش مجید عبد امین و نسرین خلیلی. تهران: انتشارات سخن.

ناصرالدین شاه (۱۳۹۷). روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از ربیع الاول۱۳۰۹ تا صفرالمظفر ۱۳۱۰ق. به کوشش مجید عبد امین و نسرین خلیلی. تهران: انتشارات سخن.

ناصرالدین شاه (۱۳۹۷). روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از ربیع الاول۱۳۱۰ تا جمادی الاول ۱۳۱۲ق. به کوشش مجید عبد امین. تهران: انتشارات سخن.

ناصرالدین شاه (۱۳۹۷). روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از جمادی الاول۱۳۱۲ تا ذیقعده ۱۳۱۳ق .به کوشش مجید عبد امین. تهران: انتشارات سخن.

ناصرالدین شاه (۱۳۹۹). روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از شوال ۱۲۸۸ تا ذیحجه ۱۲۹۰ق. به کوشش مجید عبد امین. تهران: انتشارات سخن.

ناصرالدین شاه (۱۳۹۹). روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از محرم ۱۲۹۱ تا رمضان۱۲۹۳ق. به کوشش مجید عبد امین. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار.

یعقوب‌پور، آرمان (۱۳۹۲) طبیعت از منظر نقاشان معاصر ایران، از سال ۱۳۲۰ تا امروز. رسالۀ دکتری، دانشگاه تربیت مدرس.

References

Amanat, A. (1997). *Pivot of the Universe: Nasir al-Din Shah Qajar and the Iranian Monarchy, 1831-1896*. Univ of California Press.

Bermingham, A. (1994). System, order, and abstraction: The politics of English landscape drawing around 1795. In in W.J.T Mitchell (ed), *landscape and power*. University of Chicago Press.

https://tehranauction.com/auctions/july-2017/31-agha-bala (2024/12/12)