



Research Paper

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

Ensieh Torabi¹, Said Mohsen Alavinejad^{2*}, Mohamad Reza Moridi³

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@au.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

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

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

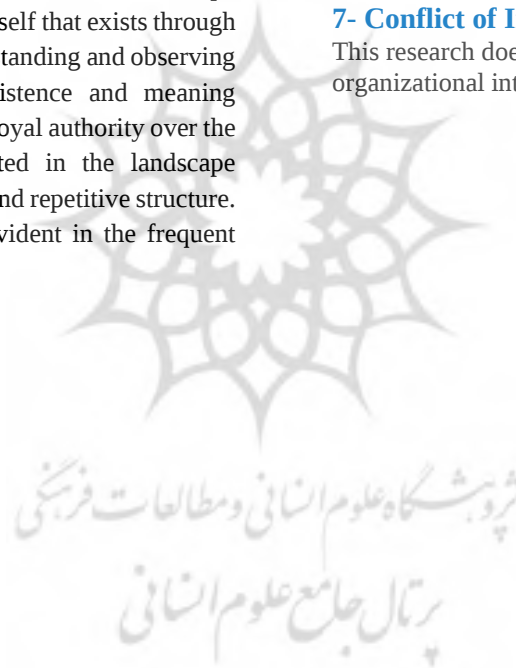
There is no funding support.

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.



مقاله پژوهشی

نگاه شاهانه در دورنما سازی: مطالعه تحولات نقاشی منظره پردازی در عصر ناصری

انسیه ترابی^۱، سید محسن علوی نژاد^{۲*}، محمدرضا مریدی^۳

۱. دانشجوی دکتری، دانشکده پژوهشهای عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

۲. استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده 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>

چکیده

دوران سلطنتی ناصرالدین شاه دوران ظهور ژانرهای جدید در نقاشی و کاربرد گسترده واقع‌گرایی در نقاشی‌ها متأثر 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 غالباً جزئی تکمیل‌کننده 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 ویژگی‌های 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 عصر ناصری، 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 تصویرپردازی‌های 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.

تاریخ دریافت: ۳ مهر ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش: ۲۰ اسفند ۱۴۰۳

تاریخ انتشار: ۱ تیر ۱۴۰۴

واژه‌های کلیدی: تحلیل گفتمان، نگاه

شاهانه، نقاشی منظره‌پردازی، نقاشی ایران، عصر ناصری.

استاد: ترابی، انسیه؛ علوی نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنما سازی: مطالعه تحولات نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری. فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۷ (۲)، ۱-۱۳.

* نویسنده مسئول: سید محسن علوی نژاد

نشانی: دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

پست الکترونیکی: sm.alavinezhad@aui.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

منظره پردازی تنها اشاره به طبیعت ندارد، بلکه با بازنمایی تصویر منظره یک ساختار فرهنگی و اجتماعی را طبیعی سازی می کند. همان گونه که ژیلین رز اشاره می کند، «یک ترسیم هرگز یک تصویر صرف نیست. بلکه جایگاهی برای برساختن و ترسیم تفاوت های اجتماعی است» (رز، ۱۳۹۴: ۳۴-۳۵). اگرچه منظره به عنوان نمایی از طبیعت خود را بی طرف از نگاه هنرمند، یا خواست و سمت و سوی سفارش دهنده تصویر می نمایاند، اما منظره تنها تصویر بخشی از طبیعت نیست بلکه نظامی از نشانه ها است. از همین رو می توان منظره را حامل نظام های معنایی دانست که خود رژیم مشاهده ای را برمی سازد. میچل در این زمینه می نویسد: «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 فایده ای ندارد، اما نشانگر بالقوه ارزش است. منظره چشم اندازی طبیعی است که به واسطه فرهنگ پدید می آید. 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 مظهر» (میچل، ۱۹۹۴: ۵). منظره به صورت یک مدیوم فرهنگی کارکردی ایدئولوژیک دارد که می تواند در خود روابط قدرت را سمبلیزه کند. درواقع منظره می تواند تبدیل به ابزاری برای نمایندگی قدرت شود. از این رو مطالعه این ژانر هنری در بستر گفتمان های سیاسی-اجتماعی و فرهنگی امکان پذیر است. با نگاهی به منظره پردازی در نقاشی ایران درمی یابیم که منظره در سنت تصویرگری و نگارگری ایرانی وجه خیالین داشته است. ابرهای پیچان، تنه گره دار درختان، صخره های تکه تکه و جویبارهای نقره فام نه دلالت بر طبیعت بلکه اشاره به جهانی والا و نمادین دارند که از خیال هنرمند می گذرد و تصویر می شود. پرداخت به منظره در سنت نقاشی ایرانی طی دوره های تاریخی به صورت بازنمایی روایات در کتاب ها ادامه یافت. منظره به صورت عناصر نمادینی چون کوه، آسمان، گیاهان، پرند، گل، بوته و درخت در پس زمینه نگاره ها و در خدمت روایتی که به تصویر کشیده شده دیده می شود. 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 درمی یابیم 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 می کند و منظره را مرکب از درخت و نقش مایه های منقوش ثانویه به حساب می آورد که پیکره های انسانی در برابر آن قرار گرفته اند (کاتلی، ۱۳۷۶: ۳۳). در نگارگری، بازنمایی منظره در تصویر تا پیش از اواخر دوره صفوی به شیوه واقع گرایانه و طبیعت گرایانه نبوده است. تحول در منظره پردازی از اواخر دوره صفوی آغاز شد و در دوران قاجار به نقطه عطف تازه ای رسید. عناصر و نمادهای طبیعت به تدریج در نقاشی صورت واقع نمایانه تری گرفت و به مرور از پس زمینه تصویر تبدیل به ژانر هنری مستقلی گشت. منظره پردازی به صورت موضوع مستقل در نقاشی محصول فرهنگ بصری تازه ای بود که در پایان قاجار شکل گرفت.

منظره پردازی در عصر ناصری از حیث استفاده از تکنیک ها و شیوه های بازنمایی جدید و نیز از حیث کارکرد و مفهوم با منظره پردازی های پیش از دوره خود و حتی پس این دوره متفاوت است. عوامل مختلفی را در راستای تحول شیوه پرداخت به منظره در دوره قاجار به ویژه عصر پادشاهی ناصرالدین شاه می توان برشمرد. برخی از این عوامل که منجر به واقع نمایانه شدن منظره پردازی شدند، ریشه در استفاده از تکنیک ها و ابزارهای اروپایی داشتند که در آن دوره وارد ایران شد. استفاده از بعدنمایی، پرسپکتیو، رنگ روغن و بوم سابقه در دوره صفوی داشت. اما در عصر ناصری استفاده از این ابزار و تکنیک ها به صورتی نظام مند وارد شیوه آموزش هنر شد. عوامل تکنیکی دیگری نیز در تحول منظره پردازی و جایگزینی طبیعت گرایی به جای چکیده نگاری، دخیل بودند. عواملی چون، تحول در نظام آموزشی و رواج آموزه های هنر غربی برای نقاشان دوره قاجار، الگو قرار گرفتن تصاویر مکان نگاره ها و مناظر سفرنامه های مستشرقین که به ایران سفر کردند، ورود صنعت عکاسی به ایران که خود به عنوان نمادی از تجدد بر واقع نمایانه شدن منظره پردازی تاثیر بسزای گذاشت. همچنین آموزش و پیشرفت در نقشه نگاری. منظره ها دیگر نه خیال ورزی های هنرمند بلکه ثبت عین به عین تصویر و راهی برای واقعی دیدن جهان بودند.

با اینکه عوامل اشاره شده بر تحول منظره پردازی تاثیر بسزایی داشتند، تاثیر اصلی را باید در نحوه 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؛ علوی نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنما سازی: مطالعه تحولات نقاشی منظره پردازی در عصر ناصری.

گفتمان‌های اجتماعی-سیاسی، که تحت تأثیر 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 به‌واسطه 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 نحوه 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^۱ 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 برساخته 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 تصاویر دنبال 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 نظام‌های 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 درباره 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- پیشینه پژوهش

۲-۱: پیشینه 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 و کیل 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 عصر ناصری 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

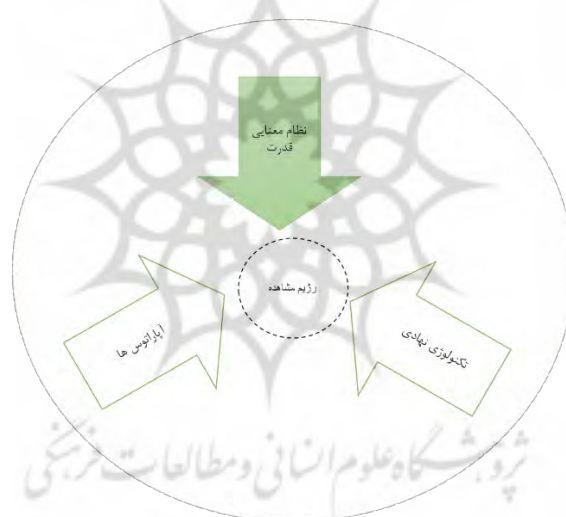
تجربه ما از واقعیت امری گفتمانی است. مخاطب نیز در سپهر گفتمان‌ها با اثر هنری مواجه می‌شود و در درون مفصل‌بندی گفتمانی است که معنای اثر را درمی‌یابد. به عبارتی در رقابت گفتمان‌ها و در مفصل‌بندی عناصر یک رژیم خاص از مشاهده و

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 معرفت‌شناسانه بیان می‌کند اینکه کسی می‌داند تا چه اندازه ای وابسته به زمینه است. ویژگی‌های معین زمینه‌ها - خصوصیات - مانند: قصدها، پیش‌فرض‌های افراد که در زمینه‌ای گفتگو حضور دارند - 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: مطالعه تحولات نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری.

فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۷ (۲)، ۱-۱۳.

دیدن شکل می گیرد. لذا پرسش روش شناختی در مطالعات گفتمانی این است که کشمکش گفتمان ها چگونه معنا را درون نظام گفتمانی تثبیت می کنند؟ فراز و فرود گفتمان ها را باید در متن تحولات سیاسی و اجتماعی دنبال کرد و این پرسش روش شناختی را پیش کشید که عوامل سیاسی و زمینه های اجتماعی که منجر به دگرگونی گفتمان ها، تولید نظام های معنایی جدید و متعاقبا تغییر نظام مشاهده می شوند، کدامند؟ تحلیل گفتمان رویکردی برای مطالعه سازوکار ساخت معنا است. این که چگونه نهادهایی از قدرت نوعی از رژیم مشاهده را شکل می دهند و بدین ترتیب چه مواردی رویت پذیر می شوند و «چه دیدن» و «چگونه دیدن» را جهت می دهند، مورد بحث قرار می گیرد. به تعبیر میشل فوکو این گفتمان ها هستند که مقدرات شناخت (و مرزهای دانستن و دیدن) را تعیین می کنند. از همین رو به مطالعه پیکربندی گفتمانی می پردازند که درون آن معنا ساخته می شود. استفاده از رویکرد تحلیل گفتمان در این پژوهش در راستای شناسایی نحوه تولید تصاویر، انتشار آنها، نهادها و رویه های مرتبط و سوژه های است که منجر به ایجاد رژیم مشاهده این دوره شده اند. در این شیوه تحلیل به از مجموعه داده هایی استفاده شده است که در قالب اسناد و تصاویر از عصر ناصری بدست آمده اند. ژیلیان رز اشاره می کند که «این موضوع توجه را از جزئیات منفرد به سوی فرایندهای تولید و مصرف تصاویر هدایت می کند، 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 گسترده ای که تحلیل گفتمان در این روش دارد، تحلیل گفتمان را قادر به طرح پرسش هایی درباره گفتمان های در حال منازعه و شیوه های متفاوت دیدن می کند (همان، ۳۱۶). در این تحلیل از دو مفهوم روش شناختی در تحلیل گفتمان فوکو استفاده شده است. آپاراتوس ها و تکنولوژی های نهادی. به اعتقاد فوکو نهادها به دو شیوه کار می کنند یکی از طریق آپاراتوس شان و دیگری از طریق تکنولوژی هایشان (نمودار-۱).



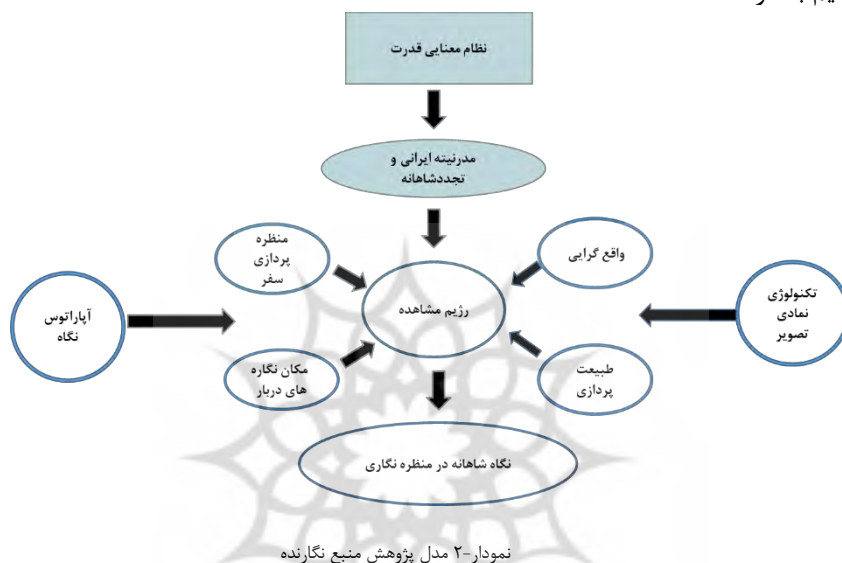
نمودار-۱ شیوه کارکرد نهادها در نظام معنایی قدرت، منبع نگارنده

فوکو تأکید می کند که در هر دو شیوه بهره گیری از قابلیت های بصری از اهمیت به سزایی برخوردار است. تکنولوژی های نهادی تکنیک های عملی هستند که برای به کار بستن قدرت مورد استفاده قرار می گیرند تا گفتمان مورد نظر (اینجا گفتمان مدرنیته) را نهادینه، مفصل بندی و آن را تبدیل به گفتمان مسلط سازند. می توان این تکنولوژی ها را مجموعه ای مجزا از ابزارها و روش ها به شمار آورد. این روش خود تصاویر را احاطه و آنها را به منزله انواعی از مفاهیم برمی سازد. فوکو برای تبیین مفهوم آپاراتوس، از مثال سراسربین بتنهام وام می گیرد که بیان کننده یک تز اخلاقی و فلسفی است. مثالی که نشان می دهد کلیت یک نظام، شیوه سازماندهی آن و روابط درونی آن را به نحوی تعیین می کند که حاوی اثرات مطلوب صاحبان قدرت بر زیردستان باشد. از دیدگاه فوکو نگاه از پیش رمزگذاری شده است و شبکه های تاریخی در شکل گیری 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 مآخذ 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 می‌بیند.
- 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 نقشه‌ای 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، کاملاً زیر نظر شخص شاه شکل می‌گرفت. او از این طریق توانست بر روی هنجارهای تصویری و اسلوب‌های هنری دوره خود تاثیر مستقیم بگذارد.



۳- روش پژوهش

این پژوهش با روش کیفی و با رویکرد تحلیل گفتمان انجام شده است. 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.

۴- تحلیل یافته‌ها

۴-۱: 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 و اسلام شیعی به عناصر جدایی ناپذیر هویت ملی در حال توسعه تبدیل شدند (امانت، ۱۹۹۷).

ترابی، انسیه؛ علوی‌نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنماسازی: مطالعه تحولات نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری.

فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۷ (۲)، ۱-۱۳.

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» (برمینگام، 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 بر ساخته 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، «چشم‌انداز 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 نشانه‌شناختی قدرتمند است» (میچل، ۲۰۰۲: ۱۵). ناصرالدین شاه همچون فتحعلی شاه به خوبی از اهمیت تصاویر آگاه بود. او در نظام معنایی که در زمان خود بر ساخته می‌شدند، ارزش‌های متفاوتی را دنبال می‌کرد. اما در عصر ناصری اقتدار شاه نه در به تصویر کشیدن آرمانی و خداگونه از شمایل شاه که در تسلط و اراده او بر ملک و سرزمین‌اش تجلی یافت. ناصرالدین شاه با استفاده از تصاویر در زبان دیداری دوره خود در صدد بر ساختن رژیم مشاهده‌ای بود که سلطه او را بر همه چیزی که متعلق به خود می‌دانست - ممالک محروسه و رعایای شاه - باز تولید 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 (تصویر ۶) فتحعلی شاه در شمایی 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 حله 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 فضا سازی 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 نمایان تر جلوه می‌دهد.



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 (تصویر ۵). 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 ترابی، انسیه؛ علوی‌نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنما سازی: مطالعه تحولات نقاشی منظره پردازی در عصر ناصری.

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 (تصویر ۶) 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 بر ساخته، و چه چیز را رویت‌پذیر کرده است.

۴-۲- گفتمان‌های سیاسی-اجتماعی در عصر ناصری

ناصرالدین 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. بنابراین 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 تأمل 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 در تحول خود، در نسبت میان روشنگری و اندیشه سنتی تأمل 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 و آداب سنن حاکم بر دربار، دیوان‌سالاری و رابطه شاه با نخبه‌گان، تابعان و چاکران. 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 عقب‌مانده‌گی 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 تأثیرات مادی و فرهنگی اروپا بر حذر 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 تأثیرگذاری در پیشبرد مدرنیته و ترویج تجددخواهی در نهادهای حکومتی، شاهی هنرمند و هنردوست بود. با توجه به این ویژگی او نمیتوان از تأثیر 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 گنجینه‌های خود را آنجا به نمایش بگذارد. او شخصا از نظارت مستقیم بر کار آویختن و چینش نقاشی‌هایش در نقاط مختلف کاخ از جمله تالارهای شمس‌العماره 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

ترابی، انسیه؛ علوی‌نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنماسازی: مطالعه تحولات نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری.

فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۷ (۲)، ۱-۱۳.

نیست. اما یحیی ذکاء اشاره می کند: «در نقاشی شاه تاثیر شیوه نقاشی ابوالحسن خان به خوبی پیداست و از جمله آنها آبرنگی است به تاریخ ۱۲۷۵ که چند دختر جوان را با جامه های فرنگی و دامنه ای پرچین و بلند ... نشان می دهد. این تصویر در نمایش صورت ها، دست ها و جامه ها، دید و طرز قلمزنی استادش ابوالحسن خان به طور محسوس نمودار است و تعلیم او را از این استاد به خوبی تایید می کند» (ذکاء، ۱۳۸۲: ۵). (تصویر ۱ و ۲)

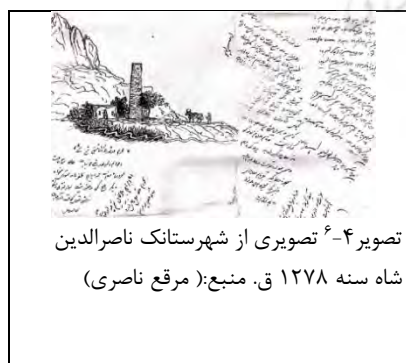


تصویر ۲- برگی از کتاب هزارویک شب اثر صنیع الملک سنه ۱۲۷۳ ق. منبع: کاخ گلستان، عکس از نگارنده

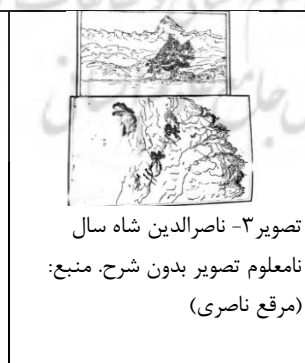


تصویر ۱- تصویر زن فرنگی ناصرالدین شاه زمان نامعلوم منبع: مرقع ناصری

حمایت های ناصرالدین شاه در ترویج و گسترش شیوه هنری دوران خود بسیار قاطعانه و پررنگ بود. اقدامات او چون تاسیس نهادها فرهنگی هنری، نظارت های بی وقفه او بر این حوزه، نظارت او بر کار نقاشان درباری و حمایت مالی او در زمینه گسترش آموزش هنر نقش ای تعیین کننده بر تحولات هنری عصر پادشاهی او داشت. ناصرالدین شاه با دادن هدیه و قرار مقرر برای نقاشانی را که دورنما سازی های واقع گرایانه از ممالک محروسه اش را ترسیم می کردند، آنان را مورد حمایت قرار می داد. و این خود روشی بود که سلیقه و نگاه شاهانه او را باز تولید می کرد. کسانی تشویق شده و در جایگاه نقاش باقی می ماندند که، به بهترین وجه نگاه او را باز تولید کنند. بدین ترتیب شاه می بیند و نقاش نگاه او را با مهارت و تکنیک خود ثبت می کند. این امر در نوشته های ناصرالدین شاه و در روزنامه خاطراتش و یا فرمان های سلطنتی که صادر کرده، نمایان است. سه شنبه 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 سفارش دهنده آثار هنری و هم در جایگاه یک هنرمند آماتور تیزبین و ترقی خواه، به طور مدام در حال تجربه های هنری بود که نگاه خاص او در هر یک از آثار و اقداماتش به طور مشهودی نمایان است (تصویر ۳ و ۴).



تصویر ۴- تصویری از شهرستانک ناصرالدین شاه سنه ۱۲۷۸ ق. منبع: (مرقع ناصری)



تصویر ۳- ناصرالدین شاه سال نامعلوم تصویر بدون شرح. منبع: (مرقع ناصری)



تصویر ۵- ناصرالدین شاه (منبع مرقع ناصری)

^۳ - منظور آقا بالای شیرازی است.

^۴ - متأسفانه نقاشی های اشاره شده بدست نیامد و به اجبار یک تصویر مکان نگاره از شمس العماره اثر این هنرمند لحاظ شده است.

^۵ - نوشته تصویر: روز چهارشنبه در بالاخانه بیرونی شمیران بعد از نهار این دورنما را کشیدیم.

^۶ - هفتم محرم در شهرستانک مشق شده سنه ۱۲۷۸

ترابی، انسیه؛ علوی نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنما سازی: مطالعه تحولات نقاشی منظره پردازی در عصر ناصری.

فصلنامه جامعه شناسی فرهنگ و هنر، ۷ (۲)، ۱-۱۳.

با نگاهی دقیق به تصاویری که ناصرالدین شاه خلق آن است و آثار منظره‌پردازانه 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 سراسرین که مسلط به محیط است از زاویه نگاه شاه نقاش بر محیط پیرامونش و گستره سلطنت‌اش چیره شده است. 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 برساننده محیط از طریق آپاراتوس‌ها 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. نقاشی‌ها 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.



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 صرفاً با بازنمایی بی‌طرفانه از محیط پیرامون‌نمان و با بازنمایی صرفاً زیبایی‌شناختی از طبیعت اطراف، روبرو نیستیم. بلکه مواجه با تصویر منظره‌پردازانه امری پیچیده و وابسته به گفتمان‌های قدرت است، که در بر ساخت فضای پیرامون که به تصویر کشیده شده است، نقشی ساختاری و نظام‌مند دارند. تصاویر منظره همچون تصاویر پرتره‌ها، نقاشی از رویدادهایی چون جنگ، توافقات 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 این نقاشی از منظره‌ها نیز جاری بود و در منظره‌نگاری نیز مستقیماً نگاه شاه را بازتولید می‌کردند. ناصرالدین شاه در یادداشت‌های روزانه‌اش در سفر به مازندران در سال ۱۲۸۵ ه.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 بوده‌اند. در بخشهای بعدی این پژوهش به این اسناد اشاره شده است.
ترابی، انسیه؛ علوی‌نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنماسازی: مطالعه 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 ذیقعدة سنه ۱۳۰۳ می نویسد: « به نقاش باشی کاشی^۸ گفتم باید بنشینی شکل این درخت را بکشی، نقاش باشی می ترسید توی جنگل بنشیند. گفتم نمی شود. حکما باید شکل این درخت را بکشی {...} مداد و کاغذ آوردند، دادیم نشست {...} » (ناصرالدین شاه، ۱۳۷۸: ۴۲۴-۴۲۲). این نقل قول ها نشان می دهند در بازتولید رژیم مشاهده ای که ساختار قدرت برمی سازد و هنرمند در حد یک صنعت گر 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 واقع گرایانه از منظره از یک سو متأثر از عکس و عکاسی است و از سوی دیگر نشانگر فرهنگ دیداری تازه ای است که معرف تجدیدخواهی به تاسی از منظره پردازی اروپایی است. این امر با بررسی نقاشی های باقی مانده از هنرمندان با نقاشی های خود ناصرالدین شاه نیز نمایان می شود.



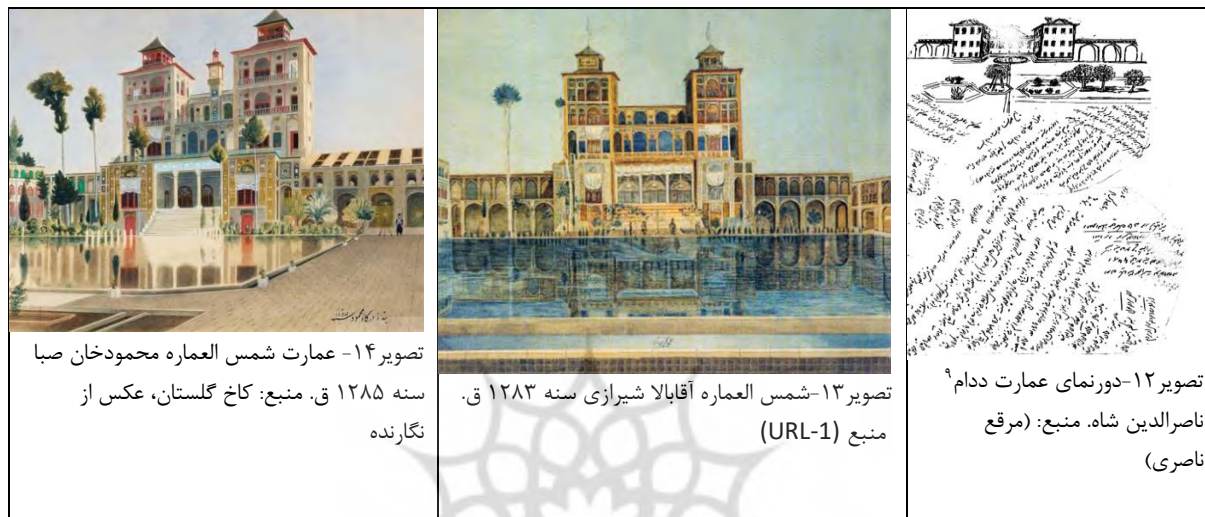
تفاوت جایگاه شاه به عنوان ناظر و خالق اثر در مقایسه با نقاشی کمال الملک در تصاویر ۸ و ۹ قابل مشاهده است. تکنیک رنگ پردازی، شبیه کشی، دقت و ریزه کاری در آبشار (تصویر ۸) حاکی از چیره دستی نقاش در نسخه برداری از طبیعت است. وفاداری او به شباهت هر چه تمام تر نقاشی اش به آبشاری که می بیند، عیان است. اما تفاوتی مهم بین این تصویر و آبشار (تصویر ۹) 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 شبیه کشی تلاشی طاقت فرسا 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 می نمایند. اما زاویه دید کمال الملک در نقاشی آبشار به گونه ای 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 مهم تر از ویژگی نقاشانه در تصویر است. اما در (تصویر ۸) کمال الملک تسلیم طبیعت و واقعیت عینی آبشار شده است. زاویه دید از پایین در آبشار متعلق به صنیع الملک (تصویر ۱۰) نیز مشهود است. عظمت و زیبایی طبیعت. اهمیت موضوع نقاشی و وفاداری بی چون و چرا به مشابَهت تصویر در درجه اول اهمیت قرار دارد. گرچه حالت تحت سلطه نقاش در برابر سوژه در آبشار صنیع الملک کمتر به چشم می خورد. اما در هر دو نقاشی تعهد به سفارش دهنده اثر جلوتر از عمل نقاشانه ایستاده است.

^۸ - منظور کمال الملک است.

ترابی، انسیه؛ علوی نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنما سازی: مطالعه تحولات نقاشی منظره پردازی در عصر ناصری.

فصلنامه جامعه شناسی فرهنگ و هنر، ۷ (۲)، ۱-۱۳.

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. تصویری 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 (تصویر ۱۲) در مقایسه با مکان‌نگاره‌ها در (تصاویر ۱۳ و ۱۴).



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).



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

^{۱۰} - در اینجا منظور نگارنده تصویری 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: مطالعه تحولات نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری. فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۷ (۲)، ۱-۱۳.

 تصویر ۲۰- دورنمای یک شهر مذهبی محمودخان صبا سنه ۱۲۹۰ ق منبع: کاخ گلستان، عکس از نگارنده	 تصویر ۲۱- عکس از دورنمای شهر از سمت شرق شمس‌العماره. منبع: آلبوم‌خانه کاخ گلستان	 تصویر ۱۹- دورنمایی از شهر ناصرالدین شاه فاقد نوشته. منبع مرقع ناصری
--	---	--

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 چشم‌انداز مشرف به شهر کشیده شده‌اند (تصاویر ۱۹ 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 صفحات ۲۰۲ و ۲۴۲ و ۲۸۲ و ۴۱۵ به این موضوع اشاره شده است. ناصرالدین شاه روایت می‌کند: «عکس‌هایی که از نیاوران انداخته بودیم در آلبوم چسباندیم» (ناصرالدین شاه، ۱۳۹۵، ۲۷۱).

۵- بحث و نتیجه‌گیری

مقایسه زبان دیداری در نقاشی‌های عصر ناصری با دوره‌های 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 عصر ناصری 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 صرفاً 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 عصر ناصری، 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 بر ساخته 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 بی‌اهمیت 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 نشانه‌شناختی و تکرار شونده بر ساخته 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. ترابی، انسیه؛ علوی‌نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنما سازی: مطالعه تحولات نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری. فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۷ (۲)، ۱-۱۳.

سرزمین در جایگاه نماد قدرت و اقتدار شاه رویت پذیر 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 نویسنده دوم استاد راهنما و نویسنده 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 دوره تاریخی قاجار. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.
- داودیان، شیرین (۱۳۹۵). اتوپیا و ناکجاآباد در منظره‌پردازی رومانتیسم و میراث آن در منظره‌پردازی معاصر. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران.
- ذکاء، یحیی (۱۳۸۲). *زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک ابوالحسن غفاری ۱۲۲۹-۱۳*. 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 سیر تحول واقع نگاری در منظره‌سازی نقاشان فرنگی‌ساز از دوره صفوی تا پایان قاجار. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره.
- طباطبایی، جواد (۱۴۰۰). *تأملی درباره ایران*. جلد دوم. بخش نخست. تهران: انتشارات مینوی خرد.
- طباطبایی، جواد (۱۴۰۱). *تأملی درباره 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 مدرنیته/سیون در ایران*. تهران: نشر ثالث.
- ناصرالدین شاه (۱۳۹۵). *روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از ربیع الاول ۱۲۸۳ تا جمادی الثانی ۱۲۸۴* ق. به کوشش مجید عبد امین. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار با همکاری نشر سخن.
- ناصرالدین شاه (۱۳۹۵). *روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از ربیع الثانی ۱۳۰۹ تا صفرالمظفر ۱۳۱۰* ق. به کوشش مجید عبد امین و نسیرن خلیلی. تهران: انتشارات آفاق گستر کیمیا.

ترابی، انسیه؛ علوی‌نژاد، سید محسن؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۴). نگاه شاهانه در دورنماسازی: مطالعه تحولات نقاشی منظره‌پردازی در عصر ناصری.

فصلنامه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۷ (۲)، ۱-۱۳.

ناصرالدین شاه (۱۳۹۷). روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از ربیع الاول ۱۳۰۸ تا ربیع الثانی ۱۳۰۹ ق. به کوشش مجید عبد امین و نسرين خلیلی. تهران: انتشارات سخن.

ناصرالدین شاه (۱۳۹۷). روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از ربیع الاول ۱۳۰۹ تا صفرالمظفر ۱۳۱۰ ق. به کوشش مجید عبد امین و نسرين خلیلی. تهران: انتشارات سخن.

ناصرالدین شاه (۱۳۹۷). روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از ربیع الاول ۱۳۱۰ تا جمادی الاول ۱۳۱۲ ق. به کوشش مجید عبد امین. تهران: انتشارات سخن.

ناصرالدین شاه (۱۳۹۷). روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از جمادی الاول ۱۳۱۲ تا ذیقعدہ ۱۳۱۳ ق. به کوشش مجید عبد امین. تهران: انتشارات سخن.

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

ناصرالدین شاه (۱۳۹۹). روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه از محرم ۱۲۹۱ تا رمضان ۱۲۹۳ ق. به کوشش مجید عبد امین. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار.

یعقوب‌پور، آرمان (۱۳۹۲). طبیعت از منظر نقاشان معاصر ایران، از سال ۱۳۲۰ تا امروز. رساله 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 W.J.T Mitchell (ed), *landscape and power*. University of Chicago Press.

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

