بازاندیشی مفهوم قدرت از دیدگاه فوکو در نقاشی پیکره‌نگاری فتحعلی‌شاه در آثار مهرعلی*

الهه پنجه‌باشی**
استادیار گروه نقاشی، دانشگاه الزهرا (س)، دانشکده هنر، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۴/۱۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۷/۳)
DOI: 10.29252/rahpooyesoore.3.2.39

چکیده

در دوره قاجار«قدرت»در مرکز توجه نقاشی‌های پیکره‌نگاری درباری قاجار قرار گرفته است و از جمله موضوعاتی است که به طور عمده مورد استفاده قرار گرفته است. در دوره معاصر طی چند دهه اخیر شاهد تقویت و تحول نظریات تئوری و ارتباط‌دادن آن با هنر نقاشی هستیم. در این پژوهش به نظریه قدرت و گفتمان در آرا فوکو(۱۹۸۴-۱۹۲۶) با نقاشی پیکره‌نگاری درباری قاجار در دوره اول در آثار مهرعلی پرداخته می‌شود. فوکو با به کارگیری مفهوم گفتمان قدرت شیوه جدیدی را برای تحلیل تاریخی و اجتماعی خود ارائه نمود و اکنون یکی از کاربردی ترین اندیشه‌ها برای تحلیل و بررسی دیرینه‌شناسی و تبارشناسی است. مفروض این پژوهش تحول معنای قدرت و جایگاه آن در نقاشی پیکره‌نگاری درباری قاجار و در آثار نقاشی مهرعلی است. در جستجوی این مساله ابتدا نظریات فوکو در مورد قدرت و گفتمان مورد واکاوی قرار گرفته و بر این مبنا تحول جایگاه قدرت در نقاشی مهر علی بررسی می‌شود. محتوای پژوهش حاضر کیفی بوده و براساس روش‌شناسی توصیفی-تحلیلی و به شیوه گردآوری کتابخانه‌ای صورت گرفته است. نتایج یافته‌ها حاکی از آن است که نمایش قدرت در هنر قاجار در آثار نقاشی مهرعلی در راستای مسایل سیاسی و نمایش قدرت شاه بوده و نقاشی به عنوان ابزاری برای نمایش قدرت در گفتمان سیاسی به کار رفته است.

واژگان کلیدی

میشل فوکو، قدرت، گفتمان، قاجار، نقاشی، مهرعلی

* این مقاله حاصل از هسته پژوهشی با عنوان «مطالعه هنر نقاشی پیکره‌نگاری درباری دوره قاجار» تصویب‌شده در دانشگاه الزهرا می‌باشد.
** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱۸۸۰۴۴۰۴۰ ؛ پُست الکترونیک: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

مقدمه

با نگاهی با نقاشی دوران ابتدایی قاجار کم‌تر هنری را می‌توان یافت که درگیر نشان‌دادن قدرت فتحعلی‌شاه نباشد. بر این مبنا تمرکز اصلی این پژوهش، بر تحولات عمیقی است که در هنر نقاشی قاجار در زمینه قدرت در دوره اول و در آثار مهرعلی اتفاق افتاده و سال‌ها قردادهای تصویری دوره قاجار را تحت تأثیر قرار داده است. چگونگی ادامه و تأثیر تحول مذکور را می‌توان در هنر قاجار در دوره دوم مشاهده کرد. با این توضیح مقاله پیش رو مبتنی بر فرض تحول جایگاه قدرت و گفتمان در آثار مهرعلی به عنوان نقاش باشی دربار قاجار است. قدرت در آثار نقاشی مهرعلی هم سو با شرایط اجتماعی و سیاسی دوران قاجار است، علت انتخاب مهرعلی به این دلیل می‌باشد که او بیشترین نقاشی‌های پیکره‌نگاری از فتحعلی‌شاه را برای داخل و ارسال به خارج از ایران نقاشی کرده است. او قانون‌های نقاشی میرزا بابا را تغییر داد و این امر حتماً با رضایت فتحعلی‌شاه بوده است. براین اساس این پژوهش در صدد پاسخگویی به این پرسش‌ها است: آثار مهرعلی از شاه قاجار از چه زمینه سیاسی برای نشان‌دادن قدرت استفاده می‌کند؟ معنای قدرت در دیدگاه فوکو در آثار مهرعلی و پیکره‌نگاری درباری قاجار و گفتمان قدرت چگونه معنا می‌شود؟ برای پاسخگویی به این پرسش‌ها در بخش اول نوشتار ابتدا نظریات فوکو و زمینه‌های فکری او در مورد قدرت و گفتمان بررسی می‌شود و در بخش دوم مقاله نقاشی‌های پیکرنگاری قاجار و آثار مهرعلی مورد بررسی قرار می‌گیرد و در بخش آخر بررسی نحوه انعکاس تحولات قدرت با آثار نقاشی مهرعلی و تأثیرات غرب و تحول قدرت در نقاشی‌های او مورد واکاوی قرار می‌گیرد. هدف از این پژوهش مطالعه قدرت در نقاشی‌های دوره اول قاجار و در آثار مهرعلی می‌باشد. علت و ضرورت انتخاب این موضوع تحول گفتمان قدرت در نقاشی قاجار به عنوان ابزاری سیاسی می‌باشد.

مبانی نظری پژوهش: (قدرت از دیدگاه فوکو)

پژوهش پیشِ‌رو در تبیین و تحلیل تحول قدرت و جایگاه آن در نقاشی‌های مهرعلی بررسی می‌شود. جایگاه قدرت و ارتباط آن با نقاشی از ارتباط با رویکرد پساساختارگرایی بهره می‌گیرد. از میان نظریه‌پردازان این رویکرد تمرکز این پژوهش برآراء میشل فوکو(۱۹۸۴-۱۹۲۶) قرار می‌گیرد که نظریه اصلی این نوشتار است. در مقاله حاضر به مقوله قدرت و ماهیت آن پرداخته می‌شود. به نظر فوکو تا قرن هفدهم، قدرت در حیطه روابط حاکم و رعیت تعریف می‌شد اما در دو قرن اخیر قدرت در تمام لایه‌های زندگی بشر وجود دارد و به مثابه دایره وسیعی از مناسبات و روابط را در بر می‌گیرد و قدرت از طریق نظارت دائمی بر رویت اعمال می‌شود»(فوکو، ۱۳۸۸: ۱۰۸). مسأله اصلی در تبارشناسی این است که چگونه انسان‌ها با قرارگرفتن در درون‌شبکه‌ای از قدرت و روابط و دانش به سوژه و ابژه تبدیل می‌شوند. وی قدرت را منحصراً در اختیار شخص، گروه یا طبقه‌ای نمی‌داند که آن را به صورت یک‌طرفه اعمال کنند. از نظر فوکو، قدرت چنین نیست که در دست حاکمان و در تملک شخصی آنان باشد، بلکه حالت رابطه‌ای و شبکه‌ای دارد، قدرت از نظر وی ماهیت نرم‌افزاری دارد و مشاهده‌شدنی نیست. به باور فوکو قدرت لزوماً با ابزار خشونت‌آمیز اعمال نمی‌شود بلکه یک سخنرانی، نوار کاست، کتاب، اندیشه و نظایر آن می‌توانند منابع قدرت باشند(قادرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۰۷). مقوله قدرت در قلمرو تاریخ اندیشه فلسفی همواره از مقولات مهم و تأمل‌برانگیز بوده است. قدرت مفهومی چندبُعدی، جدال‌برانگیز و دارای معانی گسترده‌ای است. چند بّعدی‌بودن این مفهوم موجب پیچیدگی آن می‌شود(اشرف نظری، ۱۳۸۶: ۱۲۴). مفهوم قدرت از مفاهیم کلیدی فلسفه اجتماعی است و از آنجا که هر معیاری برای ارزیابی نهادها و روابط اجتماعی به تعبیری از قدرت نیاز دارد، بدون فهم قدرت، فهم جامعه نیز ناممکن است. فوکو با توجه به جایگاه کلیدی مفهوم قدرت در اجتماع و سیاست کوشیده است که نگاهی تازه‌ای به مفهوم قدرت بیاندازد و آن را بازاندیشی کند. هدف اصلی تحلیل‌های انتقادی فوکو این است که نقاب از چهره قدرت در جوامع بردارد و نشان دهد در پشت ظاهری که قدرت از مفهوم خویش ساخته است پیش از هر چیز یک سلطه پنهان به چشم می‌خورد(Foucault, 1980: 13). او نشان می‌دهد چگونه انسان‌ها با قرارگرفتن در درون شبکه‌ای از روابط قدرت و دانش به منزله سوژه و ابژه تبدیل می‌شوند. در واقع با بهره‌گیری فوکو از روش تبارشناسی پیرامون قدرت این مفهوم جدی‌تر می‌شود و درصدد برمی‌آید به بررسی رابطه قدرت، دانش، پیکر آدمی می‌پردازد(دریفوس و رابینیو، ۱۳۷۸: ۷۴). به اعتقاد او روابط قدرت در همه انواع ارتباطات به صورت درونی وجود دارد و روابط انسانی را باید بر مبنای قدرت تفسیر کرد. او به پیروی از نیچه قدرت را به مثابه تکثر نیروها در روابط تنش‌آمیز «من- دیگری» می‌بیند. قدرت از نظر فوکو دو کار را انجام می‌دهد. نخست روابط میان افراد را نمایش می‌دهد و دوم سوژه و ابژه را شکل می‌دهد(بهیان، ۱۳۸۹: ۱۵). فوکو در تعریف خود از قدرت به مثابه اصل سازنده نظام‌های سیاسی اظهار می‌دارد که قدرت قبل از اینکه اعمال زور باشد، ایجاد نوعی رابطه است که در تعریف نهایی قدرت دخیل است(دریفوس رابینو، ۱۳۷۶: ۳۱۳). او با توجه به جایگاه کلیدی مفهوم قدرت در اجتماع و سیاست کوشیده است که نگاهی تازه به این مفهوم بیاندازد و آن را بازاندیشی کند. طی چهار دهه گذشته نظریه‌پردازی وی درباره ماهیت و عملکرد قدرت باعث شکل‌گیری مناظره‌ها و مجادله‌هایی بی‌شمار شده

است. هدف اصلی تحلیل‌های انتقادی فوکو این است که نقاب از چهره قدرت در جوامع بردارد(Foucault, 1980: 13). قدرت در نظر فوکو، هرگز امری بیرونی یا وابسته به اقتصاد و... نیست. در نظر او قدرت همه چیز است و همه چیز را خلق می‌کند. واقعیت، قلمرو و حدود موضوع، نحوه کاربرد مفهوم صدق یا حقیقت، حتی خود حقیقت نیز بدون تردید یکی از صور قدرت است(آقا گل‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۴۵). فوکو مایل است قدرت را نه به عنوان دارایی بلکه به عنوان نوعی راهبرد به شمارآورد، یعنی به عنوان کاری که کسی در بستری خاص انجام می‌دهد. در واقع فوکو استدلال می‌کند که قدرت مجموعه روابطی است که در سرتاسر جامعه گسترده است نه اینکه صرفا»در نهاد خاصی جای گرفته باشد(میلز، ۱۳۹۲: ۶۲). فوکو در مقاله سوژه و قدرت هدف پژوهش خود را تحلیل پدیده‌های قدرت یا پردازش بنیادهای تحلیلی نمی‌داند. درعوض هدف خود را پرداختن تاریخی به شیوه‌های گوناگونی می‌داند که به موجب آنها انسان‌ها در فرهنگ ما به سوژه‌ها تبدیل شده‌اند. او به صراحت می‌گوید: موضوع عمومی پژوهش من سوژه است نه قدرت(فوکو، ۱۳۸۸: ۳۴۳-۳۴۴). آثار فوکو در زمینه قدرت عمدتا» با رابطه میان فرد و نهادها و ساختارهای اجتماعی سروکار دارد همانطور که منظور فرد در نظر فوکو بسیار مساله‌ساز است ، با این حال تنها در قالب رابطه میان فرد و نهاد است که ما عملکرد قدرت را به روشن ترین وجه در می‌یابیم (میلز،۱۳۹۲: ۵۹). از نظر فوکو قدرت و دانش، درون گفتمان با هم یگانه می‌شوند(عضدانلو، ۱۳۸۵: ۶۵). از نظر فوکو گفتمان نه تنها به چیزهایی مربوط هستند که می‌توان درباره آنها سخن گفت یا اندیشید. گفتمان‌ها سازنده موضوع‌ها هستند و در فرآیند این سازندگی مداخله خود را پنهان می‌کنند. معانی و مفاهیم گفتمان‌ها نه از درون زبان، بلکه از درون کارهای تشکیلاتی و ارتباطات قدرت مایه می‌گیرند.گفتمان‌ها احتمالا» تفکر را تحمیل می‌کنند. فوکو گفتمان را در ارتباط با کارکردش می‌سنجد(فولادوند، ۱۳۷۶: ۶۲)(ضمیران، ۱۳۸۷: ۱۰). در ادبیات گفتمان، متن‌ها به منزله محصول برساخته گفتمان تلقی می‌شود. آشکار شدن پیوند ناگسستنی گفتمان با روابط قدرت نشان می‌دهد که گفتمان است که به واقعیت معنا می‌دهد و آن را می‌سازد. براساس این در متن‌هایی که در چارچوب گفتمان تولید می‌شوند، واقعیت‌های متفاوتی خلق می‌کنند(فوکو، ۱۳۸۱: ۴۰). آنچه در کانون بررسی فوکو قرار دارد رابطه نیروها در عملکرد و اعمال قدرت در گفتمان است. فوکو قدرت را همچون مجموعه‌ای ناهمگن از استراتژی و تکنیک‌ها می‌داند که در سرتاسر جامعه پراکنده و منشر شده است. خوشه نامحدود روابطی که در اعمال قدرت وجود دارند(Foucault, 1980: 151). فوکو در کتاب دیرینه‌شناسی دانش(۱۹۶۱) در نظریه گفتمان، یادآور شد که علوم انسانی چون دانش‌های دوران کلاسیک نمی‌توانند رویکردی جامع در مورد انسان عرضه دارند. او این کتاب را با دو شیوه متفاوت برخورد با تاریخ اندیشه آغاز می‌کند. یک نگاه در پی حفظ و تحکیم حاکمیت سوژه است و دو حوزه انسان‌شناسی و انسان‌محوری مبنای این رویکرد را تشکیل می‌دهند. در این چارچوب تاریخ اندیشه در زنجیره‌ای از تکامل متداوم آگاهی مورد توجه قرار می‌گیرد. فوکو مدعی است که راهی دیگر برای فهم فراگرد شناخت و پیوند آن با زبان را در سامان دانایی خاص(اپیستمه) در نظر دارد. دیرینه‌شناسی همانطور که از نامش برمی‌آید، تلاشی است در جهت تبیین فضایی خاص که در قلمرو آن آگاهی انسان قرار دارد(فوکو، ۱۳۹۳: ۲۶). بدین صورت قدرت به مثابه عرصه اصلی مقوله انسانی در این پژوهش بررسی می‌شود. واکاوی این نظریات در بخش‌های پیش‌رو اهمیت قدرت را در نقاشی پیکره‌نگاری درباری با مفهوم قدرت و گفتمان قدرت روشن ساخته و رهیافتی است برای واکاوی هنر نقاشی‌های مهرعلی از شاه قاجار که در آن تصویر شاه را بسیار زیبا و قدرتمند نشان داده است و در این راستا برای نشان‌دادن پیکره‌ای قدرتمند از نشانه‌های قدرت مانند ثروت و جواهرات و خنجر و شمشیر به عنوان اِلمان‌های قدرت بهره می‌گیرد. این موارد نشان می‌دهد نقاشی از فتحعلی‌شاه جنبه تزیینی نداشته و با اهداف سیاسی و برای نشان‌دادن قدرت شاه با مفهوم نشان‌دادن قدرت در داخل و خارج کار می‌شده است.

پیشینه پژوهش

به دلیل ویژگی میان رشته‌ای پژوهش پیشینه می‌تواند بسیار وسیع بوده و طیف گسترده‌ای از مطالعات در زمینه جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی و هنر را شامل شود. لذا به منظور پرهیز از زیاده‌گویی و همچنین حفظ ارتباط مستقیم این بخش با موضوع اصلی پیشینه پژوهش حاضر بر مطالعاتی که حول بخش نظری تحقیق میشل فوکو و همچنین مطالعات مرتبط با حوزه هنر قاجار و مهرعلی است متمرکز می‌شود. در تحقیقات و پژوهش‌های داخلی در زمینه مطالعات هنر ایرانی از منظر فوکو سابقه چندان طولانی ندارد. هر چند کوشش‌هایی قابل توجه در جهت بسط و گسترش مفاهیم محوری و رویکردهای نظری صورت گرفته است. مانند: صابر شهابی(۱۳۹۱) در مقاله‌های خود به نقاشی‌های «گویا» اشاره‌ای داشته است. عجرش و دیگران(۱۳۹۵) در مقاله خود به تطبیق ادبیات با آرا فوکو پرداخته‌اند. حاجلی(۱۳۹۴) به تحلیل گفتمان پرداخته است. نوربخش و کریمی(۱۳۹۵) به واکاوی قدرت پرداخته‌اند. مرادی(۱۳۹۴) دیدگاه فوکو را در مقوله دانشگاه بررسی نموده است. نصیری‌پور(۱۳۹۱) آراء فوکو را بر آراء متفکران مسلمان تطبیق داده است. اقبال(۱۳۹۱) آراء فوکو را با نقاشی‌های ماگریت

تطبیق داده است. ملایی و همکاران(۱۳۹۶) آراء فوکو را با رمان آل احمد تطبیق داده‌اند. قادرزاده و همکاران(۱۳۹۱) به اندیشه قدرت در دیدگاه فوکو پرداخته‌اند. اما طی بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد بیشتر پژوهش‌های صورت گرفته در ارتباط با سیاست و یا ادبیات بوده و کم‌تر آراء فوکو با نقاشی تطبیق داده شده و موردی که به تطبیق با نقاشی ایران پرداخته باشد مشاهده نشد و پژوهش‌هایی که مستقیماً در برگیرنده مقولات طرح‌شده در تحقیق پیش‌رو باشد و بازتاب قدرت در هنر نقاشی قاجار و مهرعلی تاکنون مورد بررسی قرار نگرفته است.

روش پژوهش

این متن مطالعه‌ای بین‌رشته‌ای است، بنابراین برای تحلیل و فهم رویکردهای متعدد زمینه‌های مورد مطالعه، تجزیه و تحلیل داده‌های جمع‌آوری شده از بانک‌های اطلاعاتی به صورت کیفی صورت گرفته است. از آنجا که روش‌شناسی پلی میان پارادایم‌های فلسفی و روش های تحقیق ایفا می‌کند، تعریف مفاهیم و تحلیل‌ها در این پژوهش براساس پارادایم پساساختارگرایی و نظریات فوکو در دو مقوله «گفتمان و قدرت» صورت گرفته است. با در نظر داشتن این ملاحظات، پژوهش حاضر روشی را پیشنهاد می‌کند که پیوندی مستقیم با مفاهیم و مفروضات طرح‌شده و هدف پژوهش دارند. در این روش بررسی و تحلیل چگونگی تحول معنای قدرت و گفتمان قدرت با تمرکز بر نقاشی‌های پیکره‌نگاری مهرعلی از فتحعلی‌شاه صورت می‌پذیرد.

انسان‌نگاری و نقاشی‌های مهرعلی در دوره ابتدایی قاجار

واژه انسان و امانیسم با یکدیگرارتباط مستقیم دارد و به دوره رنسانس باز می‌گردد. واژه رنسانس و امانیسم ارتباط و تأثیری مستقیم با یکدیگر دارند و معنی آنها در هم گره خورده است. این دوران روشن‌کننده خصیصه انسان‌گرایی است. واژه رنسانس تحولات اجتماعی-سیاسی فرهنگی و فکری را در بردارد که تأثیراتی مستقیم بر عرصه هنر گذاشت. این تحولات باعث شد مطالعه پیکره انسان در هنر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار شود (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۳۸). در ایران دوران قاجار در عرصه نقاشی پیکره انسان اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند و به نوعی رنسانس تصویری رخ می‌دهد. در این دوران «تک‌چهره‌های رسمی به عنوان یکی از مهم‌ترین صورت‌های هنری با عملکرد مشخص یعنی تبلیغ مورد توجه بوده است»(آداموا، ۱۳۸۶: ۱۳). آثار به جای مانده در این دوره از نظر شیوه اجرا و درک مفهوم زیبایی‌شناسی موجودیتی نوین به هنر ایران داده است. از سده یازده هجری، به دلیل برخورد ایران با فرهنگ و تمدن غرب به‌کارگیری رنگ و روغن روی بوم دربین هنرمندان ایرانی مرسوم شد. حضور اندیشه‌های هنرمندانه، به مفهومی که در دوره جدید غرب مطرح است، به این موجودیت اعتبار می بخشد. اندیشه‌ای که از نظر صورت و مضمون و نوآوری، در عناصری چون صورت انسانی و پیکره‌نگاری تجلی می‌یابد. این اندیشه بر دید زیبایی‌شناسی و نگرش پویای هنرمندان نقاش دوره قاجار دلالت دارد(جعفری جلالی، ۱۳۸۲: ۲۳). تا قرن نوزدهم میلادی سلیقه ایرانی هرگز هنر اروپایی را به طور کامل نپذیرفته بود، بلکه هنرمندان ایرانی و حامیان‌شان تنها آن جنبه‌هایی از هنر اروپایی را اقتباس می‌کردند که اجازه حفظ نظام زیبایی‌شناختی خودشان را می‌داد. جامعه ایرانی به شکل فزاینده‌ای مجذوب و مقهور تولیدات مصنوع اروپایی شده بود(کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۳۱). انسان موضوع اصلی نقاشی‌های پیکره‌نگاری درباری دوره اول قاجار است ولی انسان نمایشی تصنعی دارد و به روشی تزیینی تصویر می‌شود. دراین تصاویر شیبه‌سازی حذف شده و شکوه و جلال مورد اهمیت واقع می‌شود(قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۳۷۳). در آغاز پادشاهی قاجار تحت تأثیر سنت‌های نگارگری ایرانی، همچنان چهره‌پردازی عینی و دقیق صورت‌ها به گونه‌ای که مبتنی بر صورت واقعی مدل بیرون از جهان اثر باشد اجرا نمی‌شود، بلکه به جای آن نوعی صورتگری استیلیزه رواج می‌یابد که تنها با کمک نمادها و نشانه‌های پیرامون صورت مثل نوع جامه، جواهرات، تاج و غیره و همچنین اندازه ریش، سبیل و یا عدم وجود آنها صورت‌ها از یکدیگر متمایز می‌شوند. به بیان دیگر ویژگی این دوره طولانی را می‌توان چیرگی مؤلفه‌های مادی پرتره برساخت و ساز خود چهره یا چهره‌پردازی دانست. پس آنچه که تصویر شاه را از دیگران متمایز می‌کند، بیش از اجزای خود چهره نشانه‌هایی با ارجاع مادی است که به صورت ارجاعی از نمادهای سلطنتی عرضه می‌شوند، تاج کیانی، گرز سلطنتی، جقه همایونی، بازوبندهای مرصع به الماس و سنگ‌های قیمتی، قالیچه. مخده جواهرنشان، تخت سلطنتی همگی اجزای مختلف این مجموعه هستند که در کنار یکدیگر ساختار نمادین این نقاشی‌ها را می‌سازند. در این میان تاج کیانی، تخت سلطنتی و قالیچه و مخده به عنوان اجزای وابسته به تخت، جایگاه ویژه‌ای در تبلیغ گفتمان سیاسی مسلط عصر شاهی دارند. این گفتمان که به نوعی آن را می‌توان محصول برداشت خاص فتحعلی‌شاه و مشاورانش از حکمت خسروانی و اندیشه ایرانشهری دانست، متوجه احیای نمادهای پادشاهی ایران باستان و اقتباس از آنها برای مشروعیت‌بخشیدن به سلطنت قاجار است(دل‌زنده، ۱۳۹۵: ۳۰). لیلا دیبا در مقاله «تصویر قدرت و قدرت تصویر» از جنبه‌های دیگر اهمیت این پرتره‌های سلطنتی را یادآور می‌شود. او ضمن اشاره به استفاده گسترده از این شمایل‌ها در مناسبت‌های مختلف ملی و مذهبی و کاربرد آنها در سیاست خارجی و در راوبط حکومت قاجار با قدرت‌های جهانی نیز حایز اهمیت می‌داند. او می‌نویسد تنها در دو دهه نخست حکومت

فتحعلی‌شاه بیش از پانزده تصویر تکی او به عنوان هدایای دیپلماتیک به انگلستان، روسیه، هند، فرانسه فرستاده شد. این تصاویر همزمان دلالت بر قدرت و ثروت شاه ایران داشتند: «گرز سلطنتی و شمشیر معرف تهدید تلویحی بود و نشان‌ها و جواهرات گویای ثروت و تمکن»(همان: ۳۳). فتحعلی‌شاه پیکره‌نگاری را به عنوان وسیله‌ای کاربردی استفاده کرد. پیکره‌نگاری عصر ناصری هم از نظر سبک و اسلوب پخته شد و نقاشان فرنگ رفته آن را کامل کردند(آژند، ۱۳۹۲، ج۲: ۸۰۵). آثار هنری دوره قاجاربازتاب نقش‌مایه‌های استفاده درهنر ایران پیش از دوره اسلام با تأثیر از غرب فرنگی‌مابی و ترکیبی از وجوه ایرانی اسلامی هستند. بدین‌سان این جهت‌گیری‌ها هنری متمایز با صفات و خصایص گوناگون و ارزشمند رقم زده است(شیرازی، موسوی‌لر، ۱۳۹۶: ۲۸).

غالباً شاه و شاهزادگان همگی درجامگان زربفت و مرواریدنشان و غرق در جواهر و زینت‌ها تجسم یافته‌اند. سریر، تاج، کلاه ، سلاح قالیچه، مخده و جز اینها نیز سراسر نقشدار و فاخر هستند. به طور کلی بیشتر افراد به واسطه اشیا معرفی می‌شوند و کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آنها مشهود نیست. اشیا فرعی چون صراحی، جام و میوه و گلدان و غیره فضای دو بعدی تصویر را پر می‌کنند(پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۵۱). یکی از نمایندگان اصلی نقاشی دوران قاجار در مکتب تهران و دربار قاجار مهرعلی است(رابینسن، ۱۳۷۶: ۸۷). در متون این دوره نیز چیزی درباره زندگانی وی نگاشته نشده است. ولی از آثار به‌جای‌مانده وی این نکته استنباط می شود که او به فرنگی‌سازی در چهره‌پردازی علاقه‌مند بوده است، پرداخت و اجرای آن را در نقاشی رنگ‌وروغن را به کمال رسانیده است، آثار وی از یک سو قلمرو شناخت وسیع او را در هنر سنتی به اثبات می‌رساند، از سوی دیگر تسلط او در کاربرد ابزار و فن رنگ و روغن نشان می‌دهد که منجر به خلق شیوه‌ای نو در ارائه آثارش شده است. این امر به دلیل آگاهی منطقی است که در ساختار دوبُعدی سطوح به کار می‌برده است . تزیینات در کلیه سطوح به‌کاررفته و سرانجام تمام‌های لباس پیکره انسانی را در بر می‌گیرد(جلالی جعفری،۱۳۸۲: ۸۲). نقاشی پیکره‌نگاری در این دوران اهمیت سیاسی داشته است. فتحعلی‌شاه به استفاده از چهره‌نگاری درباری برای تبلیغ حکومت اشتیاق وافر داشت، ظاهراً گاهی او از ارزش تبلیغاتی قراردادن چهره خود در معرض دید عموم قدیمی‌تر از سلاطین عثمانی بود. نقاشان دربار وی همواره مشغول‌کشیدن تصاویری از شاه بودند(خلیلی، ۱۳۸۳: ۹۶). .«مهرعلی» یکی از مهم‌ترین نقاشان قاجاری بود که در ارائه هرچه بیشتر تجملات ظاهری شاه افراط می‌نمود و حس خودخواهی و تفرعن شاه را ارضا می‌کرد و تصویر پرابهت و جلال «فتحعلی‌شاه» را به گونه‌های مختلف مصور ساخته و با ثبت «کم‌ترین غلام» خدمت و علاقه‌مندی خود را ظاهر ساخته است. به پیروی از آثار او نشان‌دادن غرور و تکبر شاهانه، شکوه و جلال پادشاهی و ارائه هر چه بیشتر زینت‌آلات و جواهرات در تاج و البسه و سایر اشیا غیرضروری و تزیینی پادشاه روش کار بیشتر نقاشان را تشکیل می‌داد(کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹ :۱۲۵۱-۱۲۶۳). او بیشترین تصویر را از شخص فتحعل شاه و دیگر فرمانروایان ایران شبیه‌سازی کرده است، گویی شاه را آنچنان که می‌خواست و آرزوی درونیش بود می‌کشید نه چنان که در عالم واقع بود(قاضی‌ها، ۱۳۹۴: ۲۵). علیرغم عدم دخالت در انتخاب موضوع، استفاده از رنگ‌های گرم و نورپردازی ملایم، نیروی خلاقه‌اش را در ارایه و شناخت هنر سنتی و بهره‌گیری از مبانی معنوی هنر نگارگری به اثبات می‌رساند. حضور خلاقیت و تفکر جدید وی به ویژه در انتخاب سطوح تقسیم‌بندی‌شده تجریدی، برای ساختار و فضاسازی آثارش بیشتر نمایان است. اندام‌ها حالتی عکاسی گونه و نمایشی دارند و مفهوم این نگاه از روبه‌رو رسمیت‌بخشیدن به شخصیت اثر در عین قدرت نمایی است. قرار ندادن هرگونه شی درکنار پیکره در تمرکز شخصیت یا موضوع اصلی اثر به شکل اغراق‌آمیزی کمک می‌کند و فضایی عقلانی به دور از پیام عاطفی را خلق می‌کند. پیکره ایستاده با زوایه دید از روبه‌رو در کادری عمودی مفهومی از استقامت و نمادی از نیرویی است که داخل پرده به سمت خارج پرده درحرکت است. مهرعلی درانتخاب این نکات و نیز اندام ایستاده از منابع تصویری اروپایی نظیر کشورهای روسیه، فرانسه، انگلستان بهره جسته است و تصور نموده است که این ترکیب‌بندی در ارتباط با اشرافیت قاجار خصوصا «فتحعلی‌شاه از لحاظ برتر نمودن شخصیت موثر واقع شود(جعفری جلالی، ۱۳۸۲: ۸۶-۸۵). در این نقاشی‌ها زیبایی استعاری و. قدرتمند در تصاویر شاه دیده می‌شود و چون برای اولین‌بار نقاشی‌های شاهانه از اروپا وارد ایران می‌شود بر تقاشی پیکره‌نگاری درباری ایران تأثیر فراوانی گذاشته و فضاهای ساده، استفاده از عصا و طریقه ایستاد به سبک ناپلئون در نقاشی‌ها دیده می‌شود. آثار او با میرزا با متفاوت است و آن خشونت تصویری در آثار میرزا بابا در آثار او کم‌رنگ‌تر و به مرور محو می‌شود. او قانون‌های پیکره نگاری را به صورت آرامی تغییر می‌دهد وبه تصویر شاه حالتی اسطوره‌ای و آرمانی می‌بخشد.

مطالعه تحلیلی قدرت در نقاشی‌های مهرعلی

چنانچه مشخص شد موضوع اصلی نقاشی‌های پیکره نگاری درباری دوره اول قاجار با محوریت شاه است و نمایی از جامعه‌سیاسی و اجتماعی قاجار را نشان می‌دهد، یکی از مهم‌ترین هنرمندان قاجار که بیشترین آثار را از فتحعلی‌شاه خلق کرده است مهرعلی می‌باشد. هدف مهرعلی از تولید این نقاشی‌ها نشان‌دادن شاهی قدرتمند در نقاشی است و برای این امر از مؤلفه‌های قدرت در گفتمان نقاشی

مانند خنجر، شمشیر و ثروت و جواهرات استفاده می‌کند. در این تصاویر شاه نماد قدرت و اقتدارو با تصویری آرمانی و جوان و قدرنمند نشان داده می‌شود و از طریق تمرکز برپیکره اصلی در نقاشی در اندازه بزرگ، نمایی از قدرت و اقتدار به مخاطب انتقال داده می‌شود. مطابق با تعبیر فوکو، ساختار قدرت مدرن در جامعه‌ای که قصد دارد از سنت پیش‌تر برود در نقاشی‌ها دیده می‌شود، در این میان نقاشی‌هایی که از غرب به ایران وارد می‌شد نمونه‌هایی خوبی برای نشان‌دادن قدرت و استفاده از آن در تصاویر به مهرعلی بود که نشان‌دادن قدرت در تک‌پیکره در میان همه تصاویر بین ایران و اروپا مشترک است. نکته دیگر استفاده از المان‌های قدرت برای تک‌پیکره است که از عصا و شمشیر و گرز و خنجر استفاده می‌شود. مساله دیگر در پیوند مقوله قدرت در دیدگاه فوکو با اعمال غیر مستقیم قدرت از طریق فرهنگ است که اینجا قدرت توسط نقاشی اعمال می‌شود و تأثیرگذار است، پس شاه قاجار با مقوله قدرت آگاهی داشته و نقاشی را آگاهانه به عنوان ابزاری برای تأثیرگذاری و قدرت برگزیده است. «قدرت مدرن خودش را با تولید گفتمانی که ظاهراً ضد قدرت است و لیکن جزیی از کاربرد وسیع‌تر قدرت مدرن به‌شمار می‌رود پنهان می‌سازد»(دریفوس و رابینیو، ۱۳۹۲: ۲۳۹). جایگاه نهادی شاهان قاجار در ارتقای برخی شاخه‌های هنری سهم ارزنده‌ای داشته است، هنر این دوران ارتباط نزدیکی با سیاست پیدا می‌کند و بهره‌برداری ابزاری از هنر را می‌توان مشاهده کرد(علیزاده بیرجندی، ناصری، ۱۳۹۵: ۷۶). در ساختار چنین قدرتی به فرآیندهایی اشاره می‌شود که براساس آنها نظم اجتماعی به جای آنکه از طریق کنترل اجتماعی مستقیم و اجباری برقرار شود با دخالت سازوکارهای غیرمستقیم فرهنگی حاصل می‌شود. کارکرد این شیوه غیرمستقیم پنهان‌ساختن مناسبات قدرت است که با دخالت فرهنگ بازتولید می‌شود. نقاشی در دوران قاجار یکی از این سازوکارها است که در فرهنگ تصویری آن زمان به عنوان ابزاری قدرتمند به کار گرفته می‌شد، جنبه تبلیغاتی برای مشروعیت‌بخشیدن به حکومت قاجار را در برداشت و وسیله اصلی برای نشان‌دادن شاه و قدرت او در داخل و خارج به کار می‌رفت. اگرچه متون ایدئولوژیک به خصوص نقاشی

تصویر ۱.فرانسیس‌جرالد، ناپلئون ،۱۸۰۵م، پاریس(Diba,1998:13)

تصویر ۲. رابرت لفوور، ناپلئون، ۱۸۱۱م(Diba,1998:13)

تصویر۳. چهره فتحعلی‌شاه، مهرعلی، ۱۲۲۸ ه.ق، رنگ روغن روی بوم (جلالی جعفری، ۱۳۳۲: ۹۲)

تصویر۴. فتحعلی‌شاه نشسته بر روی صندلی، منسوب به مهرعلی، ۱۲۲۷ ه.ق (Diba,1998:182)

تصویر ۵. فتحعلی‌شاه در لباس رزم، مهرعلی، ۱۲۲۳ ه.ق (Diba,1998: 186)

دارای یک معنای واحد، مشخص و از پیش تعیین شده نیست ولی با خوانش قدرت در تصاویر نقاشی پیکره‌نگاری قاجار که مورد نظر این پژوهش است مشخص می‌شود فتحعلی‌شاه در نقاشی‌های مهرعلی متفاوت معرفی می‌شود. او در بعد تحلیلی همان قالب نمادین ساختار قدرت در آثار میرزابابا را دارد ولی در نهایت مهرعلی قصد دارد با زیباتر و جوان‌تر نشان‌دادن شاه و چهره‌های آرمانی و دلاور از او با تأکید بر زیبایی استعاری چهره و ظاهر شاه و رعایت یک‌سری قانون‌های نانوشته در تصویر که تا قبل از آن در آثار نقاشی میرزابابا نبود، به‌صورت غیرمستقیم با دخالت در سازوکارهای فرهنگی نقاشی بار قدرت جدیدی را بر نقاشی تحمیل کند که این امر قطعاً مورد تأیید و نظر فتحعلی‌شاه بوده است. نقاشی درتمام دوره قاجار از لحاظ فرهنگی مهم‌ترین هنر استو ابزاری برای تبلیغ و در راستای سیاست‌های فرهنگی می‌باشد و این امر تا انتهای دوره قاجار دیده می‌شود. نقاشی شاه به نوعی نماد خود شاه است. با نوع برخوردی که نقاش از شاه ارایه می‌کند می‌توان گفت به صورت ابزاری برای گسترش سلطه و قدرت در اختیار شاه و سپس طبقه دربار قرار می‌گیرد. توصیف مهرعلی از شاه قاجار مرتبط با زیربنای تفکر سیاسی قاجار است. چنانچه ذکر شد قدرت در نقاشی‌های قاجار متاثر از تابلوهای ارسالی سران کشورهای غربی است که در نقاشی‌های پیکره‌نگاری درباری تکرار می‌شود. این گفتمان غرب‌زدگی در تصاویر ۱-۲ دیده می‌شود با اصول و روش‌های نقاشی ایرانی ترکیب می‌شود. می‌توان این گفتمان در تصاویر را با مفهوم شرق‌شناسی نیز بررسی کرد. ادوارد سعید منقد و نویسنده فلسطینی‌تبار امریکایی درکتاب شرق‌شناسی خود ضمن تبیین مفهوم شرق‌شناسی در اندیشه غربی‌ها، رابطه بین مغرب زمین و مشرق زمین را یک رابطه قدرت می‌داند»(سعید، ۱۳۸۶: ۲۵). حاصل اندیشه ادوارد سعید به مساله اروپا محوری و تفوق فرهنگی آن اشاره دارد تا جایی که در ادبیات ملت‌ها، مسأله اروپامحوری یکی از مسایل مهم در نقد پسااستعماری به حساب می‌آید(ملایی و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۸). این امر را می‌توان در نقاشی قاجار نیز مشاهده کرد که قدرت در غرب را برتر می‌داند و در تصویر نیز می‌خواهد مؤلفه‌های غرب را کپی نماید

و عصا که در دست ناپلئون دیده می‌شود عیناً در نقاشی مهرعلی تکرار می‌شود. این بخش به نفوذ غرب و گفتمان فرهنگی در دیگاه فوکو در نقاشی پرداخته می‌شود. در بررسی نظریه فرهنگی فوکو رابطه فرد با جامعه در قدرت و گفتمان مطرح خواهد بود(اسمیت، ۱۳۸۷: ۱۹۸). این گفتمان قدرت نشانه قدرت و نفوذ اروپایی در ساختارهای فرهنگی اجتماعی و سیاسی ایران در دوران قاجار است که در نقاشی نمودار می‌شود. تأثیرپذیری از فرهنگ غربی در نقاشی قاجار نمودی از تعامل ساده میان فرهنگ ایران و غرب نیست بلکه در وجه غالب نتیجه ورود اروپاییان و جداشدن بخش‌های وسیعی از ایران در دوان قاجار است. ارتباط با غرب در این دوره زیربنای سیاسی و اجتماعی، سمت‌وسوی فرهنگ و هنر نقاشی را مشخص می‌سازد. نقاشی پیکرنگاری در دوره اول قاجار به صورت نمادین و برای نشان‌دادن قدرت شاه شکل می‌گیرد. نقاشی به عنوان ابزاری رسانه‌ای برای نمایش قدرت شاه است که با معیارهای ایرانی اروپایی تصویر می‌شود و به کشورهای اروپایی ارسال می‌شود و در واقع از زبان هنر آنان برای ارتباط برقرار کردند در تصویر استفاده می‌کند. این واکنش خارج از مدار قدرت نیست. آنچه در تصاویر ۳-۷ دیده می‌شود نوع ایستادن، گرفتن عصای شاهی کاملاً توسط فتحعلی‌شاه از ناپلئون بناپارت تقلید و تکرار شده است.

تصویر ۶. تصویر فتحعلی‌شاه، مهرعلی، ۱۲۲۴ ه.ق (آداموا، ۱۳۸۶ : ۲۴۲)

تصویر ۷. تک‌چهره نشسته فتحعلی‌شاه، مهرعلی، ۱۲۲۹ ه.ق. رنگ روغن روی بوم ۲۵۳×۱۱۸ شماره موزه‌ای ۱۱۰۸ (آداموا، ۱۳۸۶: ۲۴۴)

نتیجه گیری

بنابر پژوهش حاضر روشن شد که مفاهیم قراردادی نظریه فوکو مانند قدرت و گفتمان همواره پیوندی با یکدیگر داشته‌اند و در این پژوهش آراء و نظریات پساساختارگرایانه به عنوان مفاهیمی سیال در نقاشی پیکره‌نگاری درباری مهرعلی از فتحعلی‌شاه به عنوان ابزاری برای قدرت مطرح شد. نظریات فوکو از مهم‌ترین چهره‌های اندیشه انتقادی، عمدتاً با مفاهیم دانش، قدرت و گفتمان سرو کار دارد و نفوذ او در بخش نظریه‌پردازی پساساختارگرایی طیف وسیعی از رشته‌های مختلف جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، هنر و ادبیات را شامل می‌شود. نظریه قدرت فوکو که در این پژوهش در زمینه قدرت و گفتمان قدرت مورد واکاوی قرار گرفت. او معتقد بود قدرت عمدتاً به رابطه فرد و نهادها و ساختارهای اجتماعی می‌پردازد و در این صورت است که عملکرد قدرت را به روشنی مشخص می‌شود. فوکو معتقد است قدرت در انحصار طبقه خاصی است. بنابر بررسی‌های صورت گرفته در این پژوهش روشن شد که تحول معنای قدرت در نقاشی قاجار اتفاق افتاده است و نقاشی به عنوان ابزاری سیاسی برای مشروعیت‌بخشیدن به سلطنت، نشان‌دادن قدرت شاه در خارج و داخل از ایران به کار گرفته شد. در این راستا مهرعلی به عنوان نقاش با به چالش‌کشیدن قدرت در پیکره‌های شاه، آرمان‌های زیبایی‌شناسی سنتی و اروپایی را در کنار یکدیگر استفاده کرده است. او سعی می‌کند با وام‌گیری از مؤلفه‌های قدرت اروپایی و تلفیق آن با عناصر نقاشی ایرانی نوع جدیدی از گفتمان قدرت را در نقاشی خود ارائه دهد. در آثار او نقاشی صرفاً جنبه تزیینی نداشته بلکه به عنوان ابزاری رسانه‌ای برای مشروعیت‌بخشیدن به سلطنت و نمایش قدرت شاهانه مورد استفاده قرار گرفته است و نمایانگر قدرت سیاسی شاه است. تبیین ویژگی‌های نمایش قدرت در نقاشی‌های مهرعلی به‌عنوان یکی از خاستگاه‌های تحول قدرت از دستاوردهای این پژوهش است. سیاست فرهنگی دوره قاجار نشان‌دادن تصویرشاه به صورت قدرتمند بوده است و از هنر به صورت ابزاری سیاسی استفاده کرده است که در نقاشی‌های مهرعلی با تأکید بر وجه آرمانی و استعاری شاه و استفاده از مؤلفه‌های قدرت ایرانی-اروپایی بر این امر تأکید می‌شود. به این ترتیب می‌توان گفت قدرت در آثار نقاشی مهرعلی به صورت گفتمان قدرت در نقاشی استفاده شده و مفروض این پژوهش را درتأیید نظریات فوکو در مورد قدرت تأیید می‌کند. تأثیر قدرت در نقاشی دوره قاجار بسیار حایز اهمیت است و شناخت آن در پشت پرده تزیین باعث می‌شود هنر نقاشی قاجار بهتر درک شود. فرهنگ گفتمانی قدرت در نقاشی قاجار در نقاشی بر مبنای قدرت شاه و اِلمان‌های آن در تصویر شکل می‌گیرد و ادامه پیدا می‌کند. مهرعلی با توجه ویژه‌ای که به این اِلمان‌های قدرت دارد تصاویر نقاشی خود را خلق می‌کند و پایه‌گذار این بدعت است. نقاشی نمادی از شاه است، او سوژه و شخصیت اصلی نقاشی است که به صورت آرمانی و هدفمند، قدرتمند و زیبا تصویر می‌شود. در انتهای این پژوهش مشخص می‌شود که قدرت عامل اصلی در نقاشی پیکره‌نگاری دوره اول قاجار است. نقاشی در دوران قاجار یک ابزار سیاسی است. مؤلفه های قدرت در این نقاشی‌ها از زبان سیاسی بین‌الملل برای به رخ‌کشیدن قدرت استفاده می‌کنند. این امر آگاهانه بوده و فقط جنبه زیبایی و تزیین نداشته است. مؤلفه‌های قدرت وام گرفته از هنر اروپایی هستندکه با هنر ایرانی ترکیب می‌شوند و در تمام نقاشی‌ها تکرار می‌شوند ولی مؤلفه‌های قدرت در دوره‌های بعد در نقاشی قاجار تغییر می‌کند. بنابراین سیاست فتحعلی‌شاه در دوره قاجار از هنر نقاشی را می‌توان به خاطر استفاده سیاسی از آن برای ابزاری به عنوان قدرت دانست.

منابع فارسی

آداموا، ات(۱۳۸۶)، *نگاره‌های ایرانی گنجینه ارمیتاژ*، ترجمه: زهره فیضی، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب(۱۳۹۲)، *نگارگری ایران*، ج۲، تهران: سمت.

آقاگل زاده، فردوس(۱۳۸۵)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

اسمیت، فیلیپ(۱۳۸۷)، *درآمدی برنظریه فرهنگی*، ترجمه: حسن پویان، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

اشرف نظری، علی(۱۳۸۶)، نگرش مدرن به مفهوم قدرت سیاسی، پژوهشنامه علوم سیاسی، سال دوم، شماره ۴.

بهیان، شاپور(۱۳۸۹)، روش شناسی میشل فوکو، مجله علوم اجتماعی، سال ۴، شماره ۸.

پاکباز، رویین(۱۳۷۹)، دائرةالمعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین(۱۳۷۹)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: نارستان.

جعفری جلالی، بهنام(۱۳۸۲)، *نقاشی قاجاریه نقد زیبایی‌شناسی*، تهران: کاوش قلم.

خلیلی، ناصر.(۱۳۸۲).*گرایش به غرب در هنر عثمانی، قاجار، هند*، تهران: کارنگ.

دریفوس هوبرت، پل رابینو(۱۳۷۶)، میشل فوکو *فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه: حسین سالم بشریه، تهران: نی.

دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۵). *تحولات تصویری هنر ایران بررسی انتقادی*، تهران: نظر.

رابینسن،ه.و(۱۳۷۶)،*هنر نگارگری ایران*، ترجمه:یعقوب آژند، تهران: مولی.

سعید، ا(۱۳۸۶)، شرق‌شناسی، ترجمه: ل. خجندی، تهران: امیرکبیر.

شیرازی، ماه منیر، موسوی لر، اشرف السادات(۱۳۹۶)، بازیابی لایه‌های هویتی در هنر دوره قاجار، مجله نگره، شماره۴۱، ص. ۱۷ الی ۲۹.

ضیمران، محمد(۱۳۹۳)، میشل فوکو: *دانش و قدرت*، تهران: هرمس.

عضدانلو، حمید(۱۳۸۵)، میشل فوکو ، اندیشه ورز و نا اندیشیده‌ها، *اطلاعات سیاسی، اقتصادی*، شماره ۲۲۴-۲۲۳.

علیزاده بیرجندی، زهرا. ناصری، اکرم(۱۳۹۵)، پیوندهای هنر و سیاست در عصر قاجارو پیامدهای آن، *باغ نظر*، سال ۱۳، شماره ۴۲. ص. ۶۷ الی ۷۸ .

فولادوند، عزت الله(۱۳۷۶)، خرد در سیاست، تهران: طرح نو.

فوکو، میشل(۱۳۸۸)، *اراده به دانستن*، ترجمه: نیکو سرخوش، افشین جهان دیده، تهران: نی.

قادرزاده، هیرش؛ هادی، نوری و عباس نعیمی(۱۳۹۱)، بازشناسی مفوم قدرت در اندیشه فوکو، غرب‌شناسی بنیادی، سال سوم، شماره ۲.پاییز و زمستان ص۱۰۷-۱۲۸.

قاضی‌ها، فاطمه(۱۳۹۴)، *ناصرالدین شاه قاجار و نقاشی*، تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا(۱۳۸۸)، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی*، تهران: روزنه.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی(۱۳۶۳)، *احوال وآثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*، ج ۳، لندن: مستوفی.

کشمیرشکن، حمید(۱۳۹۳)، کنکاشی در هنر معاصر ایران، تهران: نظر.

ملایی، احمد؛ محمدعلی، محمودی و محمدعلی زهرازاده(۱۳۹۶)، نقد فرهنگی رمان مدیر مدرسه جلال آل احمد از منظر گفتمان و نظریه قدرت میشل فوکو، *نشریه نقد و نظریهٔ ادبی*، سال دوم، شماره ۲، پاییز، زمستان، ص. ۹۴-۷۱.

میلز، سارا(۱۳۹۲)، *میشل فوکو*، ترجمه: مرتضی، نوری، تهران: مرکز.

منبع لاتین

Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviwes & other writings 1972-1977*. (edby) C. Gordon. NewYork: Pantheon.

Raby, Julian. (1999). *Qajar Portraits*, London, NewYork, I.B. Tauris Published.

Abstract

Re-thinking of the Concept of Power from the Point of View of Foucault in the Painting of King's Iconography in the Works of Mehrali*

Elaheh Panjehbashi**

Assistant Professor, Faculty Of Art, Alzahra University, Tehran, Iran

(Received: 9 Jul 2019, Accepted: 25 Sep 2019)

In the Qajar period, "power" has been the focus of Qajar iconography, and is one of the topics that have been widely used. In the contemporary period we have witnessed the development of theories of theory and its relation to the art of painting over the last few decades. Ali is dealt with. Using the concept of power discourse, Foucault introduced a new way of analyzing his historical and social context and is now one of the most applied ideas for the analysis and study of paleontology and genealogy. The hypothesis of this study is the evolution of the meaning of power and its place in Qajar iconography and in the works of Mehrali. In pursuit of this question, Foucault's theories of power and discourse are first explored, exploring the evolution of the position of power in Mehr Ali's painting. The content of this study is qualitative and is based on descriptive-analytical methodology and library collection method. The results show that the display of power in Qajar art in the works of Mehrali paintings is in line with the political issues and the display of the Shah's power and the painting has been used as a tool for displaying power in political discourse. At a glance at early Qajar paintings, one can find less art that is not involved in showing the power of Fath Ali Shah. Accordingly, the main focus of this research is on the profound developments that have taken place in the art of Qajar painting in the field of power in the first period, in the works of Mehr Ali, and which have influenced the Qajar period for many years. One can see how the aforementioned evolution continued and influenced Qajar art in the second period. With this explanation, the following article is based on the assumption of the transformation of the position of power and discourse in the works of Mehrali as the painter of the Qajar court. Power in the works of Mehrali paintings is in line with the social and political conditions of the Qajar era, and Hulat chose Mehrali because he painted most of the figurative paintings of Fath Ali Shah for sending in and out of Iran. He changed the laws of painting by Mirza Baba, and this must have been "with the consent of Fath-Ali Shah. The basis of this study is to answer the following questions: What political context does Shahr-e-Qajar use to show power?" What is the meaning of power in Foucault's perspective in the works of Mehrali and the iconography of the Qajar and the discourse of power? To answer these questions, the first part of this article first examines Foucault's theories and his ideas on power and discourse. In the second part of the article, the Qajar iconography and the works of Mehrali are discussed. Reflections on the transformations of power with the works of Mehrali paintings and the influences of the West and the transformation of power in his paintings The purpose of this study is to study the power of Qajar paintings in the works of Mehrali, the cause and necessity of this topic. In painting, Qajar is a political tool.

Keywords

Michel Foucault, Power, Discourse, Qajar, Painting, Mehr Ali.

*This article is the result of a research project entitled «Studying the Art of Icon Painting in the Qajar Period», approved at Al-Zahra University.

**Corresponding Author: Adress: Alzahra University, Vanak square, Tehran, Iran. Tel: (+98-21) 88044040 ; Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir,