صفحات ۱۷-۲۸ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۶ ● شمارهٔ ۱ ● بهار ۱۴۰۲
DOI: https://doi.org/10.22034/ra.2023.547741.1180

نگارهٔ *ناصرالدین‌شاه و دو تن از رجال*، گفتمانی از جدالی پنهان در ساختار دربار

الهام ظریف کارفرد[۱]، یعقوب آژند[۲*]، بهمن نامور مطلق[۳]

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر (تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر)، گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه تهران، پردیس بین‌المللی کیش، کیش، ایران.
[۲] استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
[۳] دانشیار گروه زبان و اد بیات فرانسه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

(دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۰، پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۲۳)

چکیده

نگارهٔ آبرنگی *ناصرالدین‌شاه و دو تن از رجال*، یکی از آثار درباری عصر ناصری است که توسط محمدحسن افشار، یکی از نقاشان دربار و به حمایت یک حامی ناشناس درباری پدید آمده و در این پژوهش بر اساس رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف به‌عنوان یک گفتمان به آن پرداخته شده است. در این گفتمان، نقاش در ترکیبی قرینه در بی‌قرینه، میرزا آقاخان نوریِ صدراعظم را در میان نگاره و ناصرالدین‌شاه را در سمت چپ آن جای داده و به این‌ترتیب با توجه به الگوهای پیشینی نقاشی ایرانی که مصدر قدرت را همواره در مرکز تصویر نمایش می‌داده‌اند، بر اساس دانش زمینه‌ای خویش از دربار، به فرآیند غیرطبیعی‌سازی دست یازیده، از منازعه‌ای پنهان در مناسبات قدرت میان شاه و صدراعظم پرده برداشته است. مقالهٔ حاضر با پرسش از چیستیِ ایدئولوژی هژمونیک و مسلط، نیز اینکه آیا نظم‌های تأثیرگذار بر این «گفتمان»، در جهت تثبیت، تضعیف و یا تغییر ایدئولوژی و قدرت هژمونیک گام برداشته‌اند، بر این دستاورد است که در این منازعه بر خلاف لایهٔ معنایی نخست که صدراعظم را چونان مصدر قدرت نمایش داده، درسطوح زیرین معنایی، ایدئولوژی مسلط، همچنان بر قدرت مطلقهٔ شاه اما به شکلی نوین، با آمیزه‌ای از نظم‌های گفتمانی تجددخواهانه، اندیشهٔ باستان‌گرایانهٔ فرّه‌مندی و بهره‌وری از مذهب استوار است. این مقاله در زمرهٔ پژوهش‌های کاربردی است و از منظر روش پژوهش به‌صورت توصیفی-تحلیلی سامان‌یافته، داده‌های آن نیز از منابع کتابخانه‌ای و دیجیتالی جمع‌آوری گردیده‌اند.

واژگان کلیدی
فرکلاف، قدرت، ایدئولوژی، شاه، صدراعظم، امیرالامرا.

استناد: ظریف کارفرد، الهام؛ آژند، یعقوب و نامور مطلق، بهمن (۱۴۰۲)، نگارهٔ *ناصرالدین‌شاه و دو تن از رجال*، گفتمانی از جدالی پنهان در ساختار دربار، نشریه *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۶(۱)، ۱۷-۲۸.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «واکاوی هویت در نگاره‌های تک‌برگی دارای نام و نشان خاص (بر اساس نظریه تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف)» می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱۶۶۴۱۵۲۸۲، E-mail: yazhand@ut.ac.ir.

مقدمه

از منظر رویکرد تحلیل گفتمان انتقادیِ[1] نورمن فرکلاف[2] گفتمان‌ها اغلب خصلتی «ایدئولوژیک و طبیعی‌شده» داشته، وابسته به ساختارها و مناسبات قدرت‌اند. به همین جهت، رویکرد وی بر آن است تا ایدئولوژی‌های «هژمونیک» در گفتمان‌ها را شناسایی و ابهام‌زدایی نماید. در تحلیل گفتمان انتقادیِ «این گرایش وجود دارد که تصاویر را به گونه‌ای تحلیل کنند که گویی متن‌هایی زبانی‌اند» (فیلیپس و یورگنسن، ۱۳۹۴: ۱۱۱)؛ چراکه «پیش‌فرض‌های طبیعی‌شده و هژمونیک[3] صاحبان قدرت، به‌خوبی در آنها منعکس می‌شود» (شقاقی‌و فدایی، ۱۳۹۲: ۱۲). در عصر قاجار نهادِ نقاشخانهٔ دربار، محل خلق و ناظر بر ژانرهای گوناگونی از هنر تصویرگری بود که نگاره‌های آبرنگیِ تک‌برگی را باید به مثابهٔ یکی از آن‌ها به‌شمار آورد. برخی از این نگاره‌ها تصاویری از خاندان شاهی و درباریان را به‌نمایش گذاشته‌اند؛ در نتیجه به شکلی مستقیم وابسته به مناسبات قدرت، و انعکاس‌دهندهٔ نشانه‌های ایدئولوژیکی هستند که اغلب به‌منظور نمایش قدرتِ حاکم و تثبیت محتوای ایدئولوژیکِ آن پدید آمده‌اند.

پیکرهٔ مورد مطالعهٔ این پژوهش، نگارهٔ آبرنگیِ *ناصرالدین‌شاه و دو تن از رجال* محفوظ در موزه ملکِ تهران، تصویری بدون‌تاریخ در ابعاد ۴۴×۵۵ سانتی‌متر، به رقم محمدحسن افشار یکی از نقاشان دربار ناصری است که به سفارش نفری از حامیان –که نام او مشخص نیست– پدید آمده (تصاویر ۱ و ۲). این نگاره ناصرالدین‌شاه را به همراه آقاخان نوریِ صدراعظم و سیف‌الملکِ امیرالامرا به‌نمایش گذاشته، در بخش‌هایی از متنِ تصویری، هر یک از آن‌ها را با عبارات نوشتاری، توصیف نموده است. در این نگاره، نقاش که از دوران محمدشاه در دربار مشغول فعالیت بوده، با اشارات ظریف، تجربهٔ زیستِ خود در دربار و روابط سیاسی شاه با رجال طراز اول حکومت در یک مقطع زمانی خاص را نمایش داده، به‌یقین، خواست حامی اثر را نیز مورد نظر داشته است. از آنجاکه این تجربه متعلق به نهاد نقاشخانهٔ دربار و متأثر از دو میدان «هنر و سیاست درباری»، و نظم‌های گفتمانی حاکم بر آن‌هاست، پژوهش حاضر بر آن است تا به مدد رویکرد «فرکلاف»، آن را به‌مثابهٔ یک « گفتمان» نگریسته، به خوانش و آشکارسازیِ ابعاد ایدئولوژیک و مناسبات قدرت در آن بپردازد. در همین راستا پرسش بنیادین آن است که: مصدر اصلی قدرت، و ایدئولوژیِ هژمونیک و مسلط در این گفتمان کدام است و آیا نظم‌های گفتمانی[4] مؤثر بر این گفتمان، در جهت تثبیت ایدئولوژی و قدرت هژمونیک گام برداشته‌اند و یا آنکه بیانی از تضعیف و یا تغییر آن را در خود مستتر دارند؟

تصویر ۱. ناصرالدین شاه و دو تن از رجال درباری، سدهٔ ۱۳ه‌ق، رقم محمدحسن افشار، موزهٔ ملک تهران. منبع: (URL2)

فرضیات پژوهش

۱. این گفتمان لایه‌های پنهانی از جدال در ساختار کلان دربار میان دو قطب شاه و صدراعظم را می‌نمایاند؛

۲. ناصرالدین‌شاه در سرآغاز سلطنت، به مفاهیم ایدئولوژیکی فرا خوانده شده که خود از بنیان‌های آن ناآگاه است؛

۳. نقاش به ایجاد لایه‌های مفهومی پنهانی در گفتمان پرداخته که حاکی از قدرت مطلقهٔ شاه است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، کاربردی و متکی به منابع کتابخانه‌ای و دیجیتال است که با استفاده از چارچوب تحلیلی رویکرد گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف در سه سطح توصیف متنی، تفسیر گفتمانی و تبیین اجتماعی صورت پذیرفته و بنابر منظر فرکلاف در روند تحلیل، حرکتی پیوسته و دیالکتیک میان این سه سطح در جریان بوده است.

پیشینه پژوهش

پیکرنگاره‌های قاجاری، همواره موضوع پژوهش‌هایی بوده‌اند که بخش اعظم آن‌ها مبتنی بر رویکردهای تاریخی بوده، جای تحقیقاتی از منظر« تحلیل گفتمان انتقادی» در این میان خالیست. با توجه به پیکرهٔ مطالعاتی این پژوهش که متمرکز بر تحلیلِ موردی است و نیز فرارشته‌ای‌بودن رویکرد فرکلاف، در خصوص مقالهٔ حاضر، مکتوبات چندی در حوزه‌های مختلف دانش مطمح نظر بوده‌اند. در حوزهٔ نقاشی قاجار، نگاشته‌های یعقوب آژند با عناوینِ *نگارگری ایرانی* (۱۳۹۲، ج. ۲)، از *کارگاه تا دانشگاه* (۱۳۹۱)، *نقاشان قاجار* (۱۳۸۶) و *دیوارنگاری در دورهٔ قاجار* ۱۳۸۵) حاوی نکات ارزنده‌ای در خصوص جایگاه نقاش و ویژگی‌های نقاشی عصر قاجار هستند؛ کتاب *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*» (۱۳۶۹، ج. ۲) اثر محمدعلی کریم‌زادهٔ تبریزی نکات ارزشمندی در مورد محمدحسن افشار بیان نموده؛ مریم اختیار در کتاب *نقاشی و نقاشان قاجار* (۱۳۸۱)، از مکانت نقاش و تعاملات هنری ایران و اروپا در عهد قاجار سخن رانده و سیامک دلزنده در *تحولات تصویری هنر ایران* (۱۳۹۴) با رویکرد آیکونولوژی به بررسی نمادهای شاهی در پاره‌ای از

تصویر ۲. دتای تصویر ناصرالدین‌شاه و دو تن از رجال درباری، به‌ترتیب از راست به چپ: سیف‌الملک امیرالامرا، صدراعظم نوری، ناصرالدین شاه، سدهٔ ۱۳ه‌ق، رقم محمدحسن افشار، موزهٔ ملک تهران. منبع: (URL2)

تصاویر عصر ناصری پرداخته است. در حوزهٔ تاریخ، منابعی همچون *المآثر و الآثار* (۱۳۸۰) و *مرآت‌البلدان* (۱۳۶۷) از اعتمادالسلطنه، *روضة‌الصفا و فهرس‌التواریخ* (۱۳۷۳) از رضاقلی هدایت و *ناسخ‌التواریخ* اثر لسان‌الملک سپهر نکات قابل تأملی در زمینه بسترهای سیاسی- اجتماعی آن عهد ارائه نموده‌اند. در حوزهٔ تاریخ باستان و اسطوره‌شناسی، کتاب *باستان پژوهشی در اساطیر ایران* از مهرداد بهار (۱۳۸۱)، *شناخت اساطیر ایران* اثر جان هینلز (۱۳۷۷) و *کارنامهٔ اردشیر بابکان* حاوی اشارات ارزنده‌ای در خصوص مفهوم فرّه‌مندی هستند. در نهایت مکتوباتی‌چون: *تحلیل گفتمان انتقادی* نگاشتهٔ فرکلاف (۱۳۷۹)، *درآمدی بر بینامتنیت* اثر بهمن نامورمطلق (۱۳۹۴)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان* از فیلیپس و یورگنسن (۱۳۸۹)، *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر* اثر ژیلیان رز (۱۳۹۷) و غیره دربردارندهٔ مطالبی عمیق در حوزهٔ چارچوب نظری هستند.

چارچوب نظری پژوهش

نظریهٔ *تحلیل* گفتمان انتقادیِ فرکلاف یکی از نظریات مرجع در حوزهٔ گفتمان است که وی در آن به بررسی پدیده‌های زبانی و کنش‌های گفتمانی در فرآیندهای ایدئولوژیکِ گفتمان، روابط زبان و قدرت، سلطه و قدرت، بازتولید اجتماعی، و روابط بیناگفتمانی و بینامتنی پرداخته است. فرکلاف *گفتمان* را در یک مدل سه بُعدی، مجموعهٔ به‌هم تافته‌ای از سه عنصر « متن، کنشِ گفتمانی و کنشِ اجتماعی» معرفی نموده، معتقد است که «پیوندی معنادار میان ویژگی‌های خاص متون، شیوه‌هایی که متون با یکدیگر پیوند می‌یابند و تعبیر می‌شوند، و ماهیت عمل اجتماعی وجود دارد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹۷-۹۸). هدف او مبتنی بر این اصل است که «هر متنی را باید در رابطه با شبکه‌های سایر متون و بستر اجتماعی فهمید»(فیلیپس و یورگنسن، ۱۳۹۴: ۱۲۳). از منظر فرکلاف گفتمان گونهٔ مهمی از کنش اجتماعی است که دانش‌ها، هویت‌ها، روابط اجتماعی و مناسبات قدرت را بازتولید کرده یا تغییر می‌دهد و هم‌زمان، سایر کنش‌ها و ساختارهای اجتماعی به آن شکل می‌بخشند. او «اصطلاح گفتمان را به نظام‌های نشانه‌ای از قبیل "زبان" و "تصویر" محدود می‌کند» (همان: ۱۱۹).

گفتمان‌ها محصول عمل کنشگران در«نهادها و نظم‌های گفتمانیِ آن‌ها» هستند. نهاد اجتماعی، نوعی جامعهٔ زبانی و ایدئولوژیک است که ذخیره‌ای از رخدادهای ارتباطی(کاربرد زبان در قالب متون) را در خود دارد؛ *نظم گفتمانی* نیز یک نظام است که توسط «نمونه‌های مشخصی از کاربردِ زبان» شکل گرفته و در عین حال خود، به آن‌ها شکل می‌بخشد. بنابراین، یک نهاد به‌وسیلهٔ نظم گفتمانی «کنش اجتماعی اعضای خود را سهولت می‌بخشد و هم‌زمان آن را محدود و مقید می‌سازد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۴۴)؛ با این‌حال نظم‌های گفتمانی به واسطهٔ به‌کارگیری گفتمان‌ها و ژانرهای دیگر قابل تغییراند؛ از همین روی روابط بیناگفتمانی[۵] و بینامتنی[۶] در نظریهٔ فرکلاف از اهمیتی ویژه برخوردار است.

»طبیعی کردنِ بازنمودهای ایدئولوژیک» یکی از اساسی‌ترین نقش‌هایی است که گفتمان در آراء فرکلاف ایفا می‌کند. «ایدئولوژی» در نظر وی عبارت از«معنا در خدمت قدرت است» (Fairclogh, 1995: 14)، ایدئولوژی‌ها برساخته‌هایی معنایی‌اند که «به بازنمایی ابعادی از جهان اجتماعی می‌پردازند که موجبات پدیداری و یا تداوم قدرت نابرابرانه را فراهم می‌آورند» (Fairclough, 2010: 8). «عدم شفاف‌نمایی» ایدئولوژی موجب می‌گردد که آن‌ها بازنمود ایدئولوژیکِ خود را از دست داده، به‌مثابهٔ امور «عقل سلیمی و طبیعی» جلوه نمایند؛ بنابراین سوژه‌ها«در موقعیت‌هایی برساخته می‌شوند، که خود، از بنیان و شالودهٔ خصلتِ ایدئولوژیکی آن بی‌اطلاع‌اند» (همان، ۳۰). طبیعی‌سازی، پدیداری ایدئولوژی‌های هژمونیک را موجب می‌گردد. *هژمونی* از دیدگاه فرکلاف «عبارت از سلطه‌ی یکی از طبقات اقتصادی بر کل جامعه در اتحاد با نیروهای دیگر اجتماعی است» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۰۱). هژمونی در پی آن است تا از رهگذر دادن امتیاز به طبقات فرودست «و با استفاده از ابزارهای ایده‌ئولوژیک دست به اتحاد و ادغام با آنان بزند»(همانجا). بنابراین هژمونی «فرآیند مذاکره‌ایست که طی آن اجماعی بر سر معنا به دست می‌آید»(فیلیپس و یورگنسن، ۱۳۹۴: ۱۳۲). با اینحال، هرگاه که موازنهٔ ایدئولوژیِ هژمونیک تغییر کند، ممکن است گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌های دیگر، تغییراتی در روابط سلطه ایجاد نمایند

فرکلاف فرآیندِ تحلیلِ انتقادی گفتمان را شامل سه مرحلهٔ « توصیف متنی، تفسیر گفتمانی و تبیین اجتماعی» می‌داند. در مرحلهٔ توصیف، تمرکز بر متن و ویژگی‌های زبان‌شناختی آن (در متون نوشتاری)، ارزش تجربی (تجربهٔ تولیدکنندهٔ متن از جهانِ اجتماعی)، ارزش رابطه‌ای (روابط اجتماعی که از طریق متن در گفتمان به مورد اجرا درمی‌آید) و ارزش بیانی (ارزشیابی تولیدکننده از بخشی از واقعیت) مورد نظر اوست. در مرحلهٔ تفسیر، تمرکز بر کنش‌های تولید و مصرف متن در نظم‌های گفتمانی است. معمولاً متون دارای یک یا دو نظم گفتمانی نشان‌دهندهٔ گفتمان‌های رسوب کردهٔ جامعه هستند اما «متون دارای نظم‌های گفتمانی متعدد و بعضاً ناسازوار اغلب نشان‌دهندهٔ وضعیت گذار و تغییر نظم‌های گفتمانی در جامعه هستند»(شقاقی، فدایی، ۱۳۹۲: ۱۵). مطالعهٔ بافت موقعیتی و بینامتنی در این مرحله صورت می‌پذیرد. در مرحله تبیین، هدف «توصیفِ گفتمان به‌عنوان بخشی از فرآیند اجتماعی است. تبیین «نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را تَعیُّن می‌بخشند؛ همچنین... گفتمان‌ها چه تأثیرات بازتولیدی می‌توانند بر آن ساختارها بگذارند، تأثیراتی که منجر به حفظ یا تغییر آن ساختارها می‌شوند» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۴۵).

بر اساس نظریهٔ فرکلاف، نگاره، یا به عبارتی متنِ مورد نظر این پژوهش، «رخدادی ارتباطی» است که به دلیل آمیزش فضای تصویری با نوشتار، خود دارای ساحتی «بیناگفتمانی» است. «مشارکین این گفتمان در مرحلهٔ تولید» (خلق) شامل: نقاش، سفارش‌دهنده (حامی)، نویسندهٔ متن نوشتاری، خوشنویس و افراد حاضر در چارچوب نگاره‌اند. مخاطبانِ معاصرِ اثر به‌عنوان «مشارکینِ گفتمان در مرحلهٔ مصرف» احتمالاً محدود به مشارکین مرحلهٔ تولید و نیز افراد خاصی در دربار با توجه به تک‌برگی‌بودن نگاره و ابعاد آن (۴۴×۵۵) بوده‌اند؛ از آنجایی که این گفتمان در«نهاد» نقاشخانهٔ دربار صورت پذیرفته، «بافت موقعیتی» آن، جامعهٔ درباری و نظم‌های گفتمانی حاکم بر نهاد نقاشخانه و نهادها در میدان‌هایِ هنر و سیاست درباری است.

توصیف نگاره به مثابهٔ متن گفتمانی

این نقاشی خصلت روایی داشته، تصویری از یک لحظه زندگی کاری ناصرالدین‌شاه در کنار صدراعظم و امیرالامرایش را ارائه می‌نماید؛ گویی نقاش همچون عکاس آن لحظه را دریافته و با اشارات بسیار ظریف به‌نمایش گذارده است. ترکیب‌بندی این نگاره قرینه در بی‌قرینه و تابع سنت‌های نگارگری ایرانی است اما کل صحنه به تأثر از شیوهٔ طبیعت‌گرا، با نمایش پرسپکتیو و حجم، فارغ از الگوهای سنتی نگارگری سامان یافته و بازتابی از تغییر در نظم گفتمانی نقاشخانهٔ دربار در مواجهه با تکنیک نقاشی طبیعت‌گرای غربی ـ که بسیاری پیش‌تر آغاز شده بود ـ را به‌نمایش می‌گذارد.

در این اثر، منظرهٔ اتاق آمیزه‌ای از ادوات و جزئیات معماریِ ایرانی و اروپایی، و فارغ از تجملاتی است که اغلب در صحنه‌های شاهانه دیده می‌شوند. در اینجا کل آرایشِ فضا محدود به فرشی با نقش سنتی و تکرار شوندهٔ ستاره هشت‌پر و چلیپا، دو میز پایه بلند اروپایی، و دو گلدان چینیِ طرح فرنگ بر روی آن‌هاست. انعکاس تصویر گلدان‌ها بر روی سطح براق میزها جالب توجه‌اند. بر روی میز کنار شاه دو کتاب قابل مشاهده‌اند. دیوار نیز شامل طاقچه‌ای کم‌عمق در میانه و تزئینات مقرنس‌کاری ظریفی در زیر طاقچه است که دو طرف آن را قاب‌های بی‌آلایش گچ‌بری شده با کاغذ دیواری آبی‌رنگی با طرح سنگ مرمر پوشانیده‌اند. در مقابلِ سادگی اتاق، حضور سه شخصیت اصلیِ متن یعنی شاه، صدراعظم و امیرالامرا در لباس‌های فاخر و پرتجمل بسیار چشمگیر است، گویی نقاش از ایجاد تمایز میان فضا و شخصیت‌ها، بر آن بوده تا تمرکز مخاطب را به شکل افزون‌تری بر «جایگاه و روابط افراد» در میدان قدرت معطوف سازد. این سه شخصیت بر روی خطی اریب با شیبی در حدود ۲۰ درجه قرار گرفته‌اند؛ به این‌ترتیب که شاه در عقب‌ترین نقطه در سمت چپ، صدراعظم کمی جلوتر در نیمهٔ پایین و بر روی خط عمود میان نگاره، و امیرالامرا در جلوترین بخش صحنه حضور دارند.

در این نگاره بر خلاف سنت‌های رایج، شاه در سمت چپ و صدر اعظم در مرکز واقع شده! و هرچند که صدراعظم بر زمین و پایینِ پایِ شاه نشسته، درشتی و صلابت اندام، مشت‌های گره‌کرده‌ای که در یکی طوماری را نگاه‌داشته، قبای ترمهٔ مرواریددوزی و مدال‌های جواهرنشان، همگی حکایت از جایگاه و اقتداری ویژه دارند. نکتهٔ قابل تأمل آن که صدراعظم حتی نیم‌نگاهی به سوی شاه ندارد و در حالی‌که در چشمان و ابروهای بالا رفته‌اش حسی از دغدغهٔ توام با شفقت موج می‌زند، نگاه‌اش را به جایی بالادست، به احتمال دولت حامی خود، انگلیس دوخته! دولتی که به او چنان «قدرتی» بخشیده تا بتواند در میان صحنه و در «جایگاه شاه» جلوس نماید! چنین می‌نماید که نقاش به شیوه‌ای زیرکانه در لایهٔ نخست معنایی، صدراعظم را به‌عنوان «مصدر قدرت» و« شاهِ در سایه» معرفی کرده است. اکنون پرسش مهم آن است که این نقاشی به چه منظور و به حمایت چه کسی پدید آمده و چه امری موجب گردیده تا آقاخان با مشروعیتی اینچنین در تصویر نمایان گردد؛ تأملی بر تصویر شاه و کنش او در این گفتمان به همراه پاره‌ای تحلیل‌های بینامتنی و بررسی زمینه‌های اجتماعی در پاسخ به این سؤال رهگشاست.

گفتمان شاه در مصدر قدرت

الف) تصویر شاه آمیزه‌ای از ضعف و قدرت: شاه که بر اساس قاعده مهم‌ترین شخصیت این روایت «باید باشد»، در اینجا در هیأت جوانی لاغراندام نمایش داده شده که به جای «تخت شاهانهٔ جواهرنشان» یعنی میراث اجدادیش تنها بر یک« صندلی ساده به سبک فرنگی» تکیه زده. حضور صندلی در اینجا سخن از نظم گفتمانیِ نوینی دارد که از همین حدود زمانی، در نقاشی‌ها و عکس‌هایِ زیادی از ناصرالدین‌شاه بازنمایی شده است. نگارهٔ محمد اصفهانی در۱۲۶۷ ه.ق، صنیع‌الملک در ۱۲۷۳ه.ق و غیره نمونه‌هایی از آن هستند. حتی در نقاشی پرتجمل «تالار آیینه» که سالیانی بسیار بعد توسط کمال‌الملک تصویر شد، شاه بر صندلی نشسته و به تخت پشت نموده است! پیش از ناصرالدین‌شاه نیز تصاویری از محمدشاه و یک نقاشی از عباس‌میرزا پدربزرگ شاه بر صندلی پدید آمده بودند. در اینجا جلوس شاه، صندلی را به‌مثابهٔ نمادِ ایدئولوژیکِ نوینی از سلطنت معرفی نموده که بسیار متفاوت از ابعاد ایدئولوژیک تخت جواهرنشان بوده، برگرفته از نمادهای سلطنتی غرب، مدت‌ها پیش از سفر وی به فرنگ و حاکی از گفتمانی تجددخواهانه و تمایل او به همتایی با حاکمانِ غربی معاصرش است.

پوشش شاه نیز با تأثر از همین تمایلات و به تأسی از پدرش محمدشاه، گرایشی نیمه‌فرنگی دارد و عبارات پولاک (۱۳۶۳: ۱۱۱-۱۱۲) را یادآور می‌شود که «شاه نیم اروپائی و نیم‌ایرانی لباس می‌پوشد. پیراهنی دارد با برش اروپائی... یک ارخالق از شال و روی آن قبائی با یقه ایستاده برنگردانده از زری ابریشمین فرانسوی ... شلوار که از پارچه و گلابتون است نیز به رسم اروپائی بریده شده». در اینجا بر روی قبای قرمز شاه، حمایل آبیِ روشن و بر زیر یقه،«نشانِ اقدس شاهنشاهی» قرار گرفته که طبق آیین‌نامهٔ نشان‌های عهد ناصری «مخصوص وجود شخص همایون است ... به‌جز پادشاهان عظیم‌الشأن احدی دسترس بمقام رفیع آن نخواهد داشت» (شهیدی،۱۳۵۰: ۲۱۶)، و از آنجاکه «نشان در دولت‌ها موضوع است در ازاءِ یک امر معنوی، ...[شاهنشاه] خواسته‌اند که به‌واسطهٔ نصب علائم حسیه هر یک از آن مراتب معنویه در انظار محسوس نمایند تا از صورت به معنی پی برده شود» (همانجا). این عبارات به طرز شگفتی بیانگر آن‌اند که « نشان اقدس» گرایشی به فرّه‌مندی و پذیرش فراخوانده‌گی به مقام ظل‌اللهی را در خود نهفته دارد.

کلاه ناصرالدین‌شاه در اینجا کلاهی جواهرنشان است که به همراه لباس پرتجمل او اقتداری شاهانه را می‌نمایاند؛ با این‌حال چهرهٔ وی در تعارضی غریب تا حد فروریختن این اقتدار گام برداشته است؛ در چهره و نگاه شاه آمیزه‌ای از حالت‌های روانی متفاوت همچون سادگی، مهربانی، تعجب، عدم اعتماد به‌نفس و حتی بیزاری نهفته، گویی« با تردید به چیزی می‌اندیشد.» نگاه وی به سوی امیرالامرا است، در حالی که امیرالامرا نیز مانند صدراعظم به نقطه‌ای بیرون از کادر نظر دوخته. هیچ نگاهی در این تصویر متوجه شاه نیست و نقاش عامدانه، بر بی‌توجهی این دو درباری از «خاندان نوری» تأکید ورزیده. در مقابل اما، طرز نشستن شاه به گونه‌ای است که کمی بالاتنهٔ خود را به سمت چپ عقب کشیده و حالتی از پرهیز

شاید نسبت به این دو را می‌نمایاند.

در همین راستا سایر ادوات معناهای دیگری را در اثر بارور می‌سازند. شاه ـ با تأکید ـ کتاب بسته‌ای را به ران پا تکیه‌داده که بر عطف آن نوشته‌ای لاتین – احتمالاً به زبان فرانسه[۷]– دیده می‌شود و تمایل او به خواندن کتابی به‌زبان غربی و شاید آشنایی با فرهنگ غرب را آشکار می‌سازد؛ به اذعان پولاک (۱۳۶۳: ۲۷۴) ناصرالدین‌شاه فرانسه را تقریباً به‌خوبی می‌دانسته است. باری در تقابل با کتاب، شاه قبضهٔ شمشیر خویش را بر ران چپ تکیه داده، شمشیر بیش از «بُرندگی»، احساسی از «لمیدگی» را القا می‌کند. گویی در این صحنه «کتاب بر شمشیر» تفوق دارد! «دست چپ شاه اما، مشت شده و باصلابت در کنار قبضهٔ شمشیر است.»

به نظر می‌رسد که دیدگانِ تیزبین نقاش در کنش گفتمانی، به‌عنوان هنرمند سالخورده‌ای که دربارِ محمدشاه را نیز تجربه نموده، شخصیت ناصرالدین‌شاه جوان را زیر نظر داشته است، آمیزه‌ای از تعارضاتِ وجودی او در آن سال‌ها را به تصویر کشیده: قدرت‌طلبی در عین ضعف؛ استحکام در عین سستی؛ و تجددخواهی توام با سنت‌گرایی. موارد یادشده را می‌توان در تحلیل‌هایی بینامتنی و بررسی زمینه‌های اجتماعی زندگی شاه دریافت. شاهی که در این گفتمان، احتمالاً بیش از بیست‌وپنج سال سن دارد، در ابتدای سلطنت و در هجده سالگی «به هیچ وجه یارای حفظ و تنفیذ ابهت مقام سلطنت را نداشت؛ یا شرمسارانه به زمین خیره می‌شد یا شکلک درمی‌آورد و در بحبوحه مذاکرات مهم و جدی قهقهه سرمی‌داد... و به طرزی مغلوط منظور خود را بیان می‌داشت» (پولاک، ۱۳۶۳: ۲۷۳). ریشهٔ این کاستی‌ها را باید در دوران کودکی او و رنجیده‌خاطری پدرش محمدشاه از مادرش مهدعلیا و هراس همیشگی عزل وی از ولایت‌عهدی جست‌وجو نمود. در واقع محمدشاه که از بطن سوگلی‌اش دارای فرزندی بود که نام و لقب پدر خویش «عباس‌میرزا نایب‌السلطنه» را بر وی نهاده بود «از این نامگذاری و لقب‌بخشی ظاهرا قصدی داشته تا او را به ولیعهدی برگزینند» (هدایت، ۱۳۷۳: ۱۰). در چنین شرایطی به ناصرالدین‌میرزا «از هر نظر بی‌اعتنائی می‌شد... بسیار بندرت به "حضور" پدر می‌رسید... و ایلخانی و برادرش نیز همواره بر او پیشی داشتند. دیگر شگفت نیست که این طرز رفتار، شاهزاده جوان را سست و بی‌دست‌وپا، نالان و مردم‌گریز کرده باشد» (پولاک، ۱۳۶۳: ۲۷۱). پولاک اشاره کرده که «شاه هنوز تلخکامی دوران جوانی خود را بیاد دارد. روزی به درباریان کاریکاتور پسربچه‌ای را با ظاهری زشت... نشان داد و... گفت: «در بچگی من به این شکل بودم... من شاه بودم اما درست مانند شاهزاده یوسفِ... تیره‌بخت هرات... که به دار آویخته شد» (همانجا).

چندین تصویر باقی‌مانده از دوران نوجوانی او مؤیدی بر این نکات است. یکی از آن‌ها نگارهٔ بدون رقمی است که وی را در نوجوانی نشسته بر *صندلی چوبی* در پس‌زمینه‌ای خالی، لباسی نه چندان فاخر، گردنی کج، گونه‌های سرخ و چهره‌ای خجالتی به‌نمایش گذاشته (تصویر ۳). نگارهٔ دیگر، او را در صحرا با لباسی فاخر و گردنی کج که تقریباً به بالاتنه چسبیده، نشان می‌دهد و در چهره‌اش حالتی از خجالت و بغض نهفته است (تصویر ۴). تصویر دیگر نقاشی رنگ و روغنی است که بعدها توسط کمال‌الملک از روی داگروتایپی که ژول ریشار در سن ۱۴ سالگی از ولیعهد گرفت، خلق شد. از همین روی این اثر به‌عنوان یک تصویر «مستند» دارای ارزشی ویژه است. ریشار در ۱۲۶۰ ه.ق «به اندرونی راه می‌یابد تا تصویر... ولیعهد... را بر صفحه نقره ثبت کند» (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۶۱)؛ در این نقاشی ولیعهد با چهرهٔ بغض‌آلود و بیمارگونه، و گردنی کج، سگک مرصع کمربند را با قدرت در دست فشرده است (تصویر ۵). همهٔ این آثار را می‌توان به‌مثابهٔ پیش‌متن[۸] و حافظه‌ای سیاسی–اجتماعی برای افشارِ نقاش در نظر گرفت؛ تصاویری که توأمان فشارهای روحیِ شاهزادهٔ «مردم گریز» و تمایل او به مسند قدرت را به‌نمایش می‌گذارند. خودنگارهٔ تراویده از قلم شاه این تمایل را بیش‌ازپیش می‌نمایاند، اما در این طراحی چهرهٔ شاه، مصمم و دارای خشمی ظریف است. او در زیر تصویر (۶) چنین نگاشته: «شکل ۱۴ سالگی من است. سنهٔ ۶۴ که خودم به آینه نگاه کرده کشیده‌ام؛ در ایام ولیعهدی... حالا... ۴۴ سال دارم سنهٔ ۹۰». به‌یقین شاه در تاریخ‌گذاری این اثر و محاسبهٔ سن خود عمداً و یا سهواً دچار اشتباه شده است! شاید بتوان تصور نمود که او این تصویر را در تقابل با عکس رنجوری که ریشار در چهارده سالگی از وی گرفته رقم زده: دو تصویرِ متفاوت از

تصویر ۳. نگارهٔ آبرنگی نوجوانی ناصرالدین شاه، سدهٔ ۱۳ ه.ق. منبع: (URL3)

تصویر ۴. نگارهٔ تک‌برگی نوجوانی ناصرالدین شاه، سدهٔ ۱۳ه.ق موزهٔ متروپولیتن. منبع: (URL3)

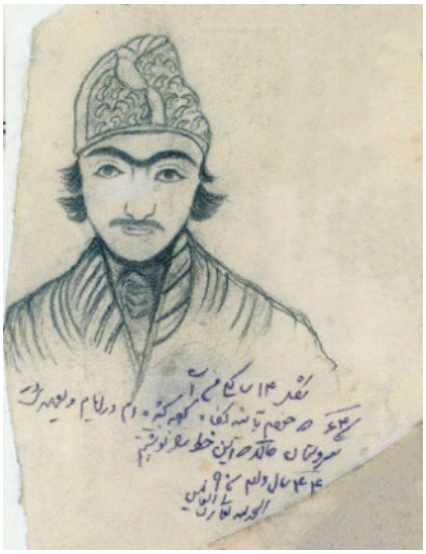
«ضعف و اراده.»

با وجود چنین پیش‌متن‌هایی، پیش‌فرض‌های افشار از شاه با خصلت‌های روانی یاد شده در گفتمان مورد نظر دور از انتظار نیست، اما آنچه که غریب می‌نماید، نمایش این پیش‌فرض‌ها در قالب تصویری مردد و نامقتدر از شاه، در حکومتی با «ایدئولوژی مطلقهٔ سلطنتی از شخص ظل‌الله» است! از همین روی به‌نظر می‌رسد که نقاش و حامی اثر بر آن بوده‌اند تا با نمایش پوشش شاهانه و نوشتار ستایش‌آمیزِ منضم به نقاشی که در بالاترین نقطهٔ قاب میانهٔ تصویر، در وصف شاه و البته بر فراز سر صدراعظم آمده! این بی‌پروایی را پنهان سازند. جالب آنکه نقاش نام خود را، به‌عنوانِ «هویتِ سازنده» و هم‌زمان «مفسرِ» متن، در پایین‌ترین بخش دیوار، زیر میزِ کنار شاه و در جهت مخالفِ خاندان نوری رقم زده؛ گویی از بیم چنین جسارتی، با اظهار عجز، به خود شاه پناه برده باشد! با وجود این همه تدابیر محتمل است که این نقاشی هرگز برای ارائه در محضر ناصرالدین‌شاه پدید نیامده باشد. فلور معتقد است که در آن زمان «بیشتر تک‌چهره‌های رجال ناصری از روی عکس‌های داگروتایپ صورت گرفته»(فلور، چلکووسکی، اختیار، ۱۳۸۱: ۲۶۸). به واقع نقاشانی که «با سبک فرنگی آثار خود را به‌وجود می‌آوردند... از عکس و تصاویر چاپی بیشترین بهره را می‌گرفتند» (آژند، ۱۳۹۱: ۱۱۸) اعتمادالسلطنه نیز «به ارتباط تنگاتنگ عکاسی و نقاشی در این دوره اشاره کرده است» (همان، ۲۶۸). چنین مواردی این احتمال را قوت می‌بخشد که شاید چیدمان شخصیت‌های این نگاره از روی عکس صورت‌پذیرفته و شاه از وجود چنین اثر جسورانه‌ای بی‌اطلاع بوده است.

ب: کلام به مثابهٔ ابزار بیان قدرت ایدئولوژیک شاه: اکنون باید دید که کدام ایدئولوژی و نظم‌های گفتمانی را از گفتمانِ کلامی و عبارت توصیفیِ شاه می‌توان دریافت: «تمثال خورشید همال اعلیحضرت شاهنشاه کل ممالک ایران السلطان ابن السلطان ابن السلطان ناصرالدین شاه غازی قاجار خلد الله.» این جمله به لحاظ دستوری در زمرهٔ «عبارات گروه اسمی» متشکل از اسم‌ها و صفات است که برگرفته از صدها پیش‌متنی است که در وصف پادشاهان آمده‌اند و نثر «هدایت» مورخ دربار ناصری را یاداور می‌شود. این عبارت در ساختاری «طبیعی‌شده» و منسجم از واژگان فارسی، پارسی باستان و عربی که از نظم‌های گفتمانی و پارادایم‌های تاریخی متفاوت برآمده، در طول تاریخ با یکدیگر همنشین شده‌اند، تشکیل یافته است. کلمهٔ عربی «تمثال» در سرآغاز این جمله هر چند با مفهوم *تصویر* این‌همانی دارد، اغلب در مواردی به‌کار می‌رود که نیت بر قدسی و یا ممتازنمایاندن شخصیتی ویژه است؛ این امر را به‌خصوص می‌توان با توجه به واژگان بعدی دریافت: ترکیبِ *خورشید* «همال» (همتای خورشید)که برآمده از زبان پهلوی و برگرفته از پیش‌متنی‌هایی است که بر فرّه‌مندی شاه تأکید دارد و یکی از قدیمی‌ترین این پیش‌متن‌ها را می‌توان در کارنامهٔ اردشیر پاپکان یافت: «پاپک شبی به خواب دید چونان که خورشید از سر ساسان بتافت و همه جهان روشنی گرفت» (فره‌وشی، ۱۳۵۴: ۵). بنابراین در بخش نخستین عبارت، آمیزه‌ای از زبان عربی (زبان اسلام) و زبان پهلوی (زبان ایران باستان)، و هم‌نشینیِ دو گفتمان تاریخی و ایدئولوژیک قابل تشخیص است که در آن بهره‌ای سیاسی در جهت قدسی نمایاندن مقام شاه و این‌همانی با نشان اقدس نهفته. تسری این ایدئولوژی به عصر ناصری متأثر از ذهنیت باستان‌گرایانه‌ای است که توسط آقامحمدخان ظهور کرد و فتحعلی‌شاه مُجّدانه در تخالف با ایدئولوژیِ متعصبانهٔ صفویه آن را تداوم بخشید. در این دوره، این تعلق‌خاطر تا حد رساندن تبار شاه به شاهان باستانی اوج گرفت:«بر تخت جلال جمشید... و بر چرخ جمال خورشید؛ در ایوان لطفش فرّ پرویز... تا کیومرث سلطان‌ابن‌سلطان...» (هدایت، بی‌تا: ۲) می‌توان دریافت که در یک رابطهٔ ترامتنی۹ و در برگرفتگی‌ای غیرمستقیم، عبارت «چرخ جمال خورشید» یادآور ترکیب «خورشید همال» در متن توصیفی است.

در عبارت « اعلیحضرت شاهنشاه... السلطان ابن ... ناصرالدین‌شاه غازی قاجار» نیز همین آمیزهٔ ایدئولوژیک میان واژهٔ پارسی «شاهنشاه» و کلمهٔ عربی «سلطان» مشهود بوده، نگارنده با تأکید پیاپی بر کلمهٔ سلطان، علاوه بر اشاره به تباری شاهانه، مشروعیتی مذهبی به شاه بخشیده؛ به‌ویژه که نام سلطان هم «ناصرالدین» (یاری دهندهٔ دین) است! این بهره‌گیری

تصویر ۵. تصویر چهارده سالگی ناصرالدین‌شاه، سدهٔ ۱۳ ه.ق، اثر کمال‌الملک. منبع: (ذکاء، ۱۳۸۸: ۷)



تصویر ۶. طراحی ناصرالدین‌شاه از خودش، سدهٔ ۱۳ ه.ق، رقم ناصرالدین‌شاه، مرکز اسناد کاخ گلستان. منبع: (ناصرالدین شاه قاجار، ۱۳۹۸: ۴۶۴)

سیاسی–مذهبی، با فرآیند *فراخواندن* شاه به مقام ولایت و ظل‌الهی هم‌پیوند بوده، نظیر آن را در رابطه‌ای هم‌زمانی در سطور تواریخی چون روضة‌الصفای‌ناصری می‌توان یافت: «السلطان الاعظم... مغیث الاسلام... والمسلمین ناصرالحق و الحقیقه...سلطان ناصرالدین شاه غازی» (هدایت، ۱۳۷۳: ۴۶۴). بر همین اساس مفهوم جنگجویی نیز در واژهٔ «غازی» قاجار، بر هویت دینی و تبار شاه تأکید دارد. قابل تأمل آنکه جمله‌ای که با تمثال خورشیدهمال (صورت نورانی) آغاز شده، با عبارت دعایی «خلد الله (خداوند جاودانش فرماید)» و واژهٔ «الله» که مظهر نور است پایان یافته. بنابراین در این رخداد کلامی، نظم گفتمانی و ایدئولوژیک، نمایشگر آمیزش دو گفتمان باستان‌گرا و سیاسی–مذهبی است که در روندی کاملاً طبیعی‌شده در جهت مشروعیت‌بخشی به شاه و نمایش قدرت بی‌حصر مادی و معنوی او به‌کار رفته‌اند؛ امری که در تعارض با رخداد تصویری چهرهٔ مرد و «جایگاه وی در سمت چپ ترکیب‌بندی» بوده، نشانگر آن است که نقاش به‌واسطهٔ دانش زمینه‌ای خود، با آشکار ساختن کاستی‌های شاه جوان در زندگی واقعی، بر خلاف تمامی متون کلامی و رسانه‌های آن عصر –که به« فراخواندن شاه و رعیت» به باور قدرت مادی و معنوی شاه اشتغال داشته‌اند– به غیرطبیعی سازی شگرفی دست یازیده است.

متأسفانه این نگاره فاقد تاریخ است اما به‌یقین متعلق به دههٔ آغازین حکومت شاه و زمانی است که وی هنوز قدرت تنفیذ کامل مقام سلطنت را نداشته، پس از امیرکبیر، بر آقاخان متکی بوده است. تعیین دقیق‌تر حدود تاریخی اثر در تفسیر عمیق‌تر کنش‌ها و تبیین این گفتمان رهگشاست. بررسی نشانه‌های تصویری و نوشتاری امیرالامرا، در خصوص این امر و تأثیر نقش او در گفتمان مثمر ثمر خواهد بود.

امیرالامرا و حدود تاریخی گفتمان

عباسقلی‌خان فرزند زکی‌خان نوری (سردار معزول فارس و کرمان در زمان محمدشاه)، پسرعمو، شوهر خواهر و یکی از متنفذترین افراد نزدیک به صدراعظم، در این گفتمان در لباس رسمی امیرالامرایی با کاغذی در دست ایستاده است. پوشش امیرالامرا در زمرهٔ لباس‌های سپهسالاران، و متأثر از پوشش نظامی غربی است که در تداوم اصلاح سپاه در عصر ناصری رواج یافت و نظیر آن را بعدها در تصاویر دوران سپهسالاری مشیرالدوله نیز می‌توان دید.

به گزارش اعتمادالسلطنه (۱۳۶۷: ۹۸۵–۱۲۳۸) او در سال ۱۲۶۵ ه.ق سرتیپ افواج بود و چندی بعد سرتیپ اول گردید. در اواخر ۱۲۷۱ ه.ق شاه وی را با لقب سیف‌الملکی، بعد از اعطای القاب، نشان‌ها، حمایل میرپنجگی، شمشیر و کمر مرصع، به رتبهٔ ایلچی کبیر روس مأمور نمود و در مراجعت از مأموریت در محرم ۱۲۷۳ ه.ق به دریافت «یک قطعه نشان تمثال همایون ... قرین رحمت گردید» (*وقایع اتفاقیه*، ۱۳۷۳: ۱۹۲۶). در این تصویر همهٔ نشان‌ها به استثنای «تمثال همایونی» قابل مشاهده‌اند که این امر امکان تعلق نگاره به زمانی پیش از مأموریت او را محتمل می‌سازد. با این‌حال نوشتار منضم به‌تصویر و لقب « امیرالامرایی» تعلق اثر به دورانی متأخرتر را فزونی می‌بخشد.

در متن کلامی، وی با جمله‌ای با ساختار «گروه اسمی» توصیف گردیده است: «تصویر جناب امیرالامراء العظام مقرب درگاه سپهر احتشام سیف‌الملک عباسقلیخان میرپنجه ئیلچی بزرگ دولت ایران مأمور دولت بهیه روسیه.» این جمله با واژهٔ معمول « تصویر» آغاز شده، بلافاصله به متأخرترین جایگاه سیاسی او یعنی امیرالامرایی و سایر مناصب، نیز میزان نزدیکی‌اش به مصدر قدرت، یعنی شاه، با «عبارت مقرب درگاه»... اشاره نموده است. روزنامهٔ *وقایع اتفاقیه* (۱۳۷۳: ۱۵۴۵–۲۴۵۰) در تمام رخدادهای مربوط به او از زمان منصب سفارت تا جمادی‌الثانی ۱۲۷۴ ه.ق وی را با لقب «عمدةالامرا العظام سیف‌الملک ...» خوانده است. این درحالی است که منظور از عمدةالامرا، امیرالامرا نبوده، چراکه منابع در همان زمان، از امیرالامراهایی یاد کرده‌اند که سردار یا وزیر ایالات بوده‌اند. احتمالاً این لقب نیز همچون برخی القاب دیگر، از ساختار سیاسی صفویان وام گرفته شده؛ در عصر صفوی این لقب با منصب قورچی‌باشی که بعد از وزیر، بانفوذترین قدرت سیاسی و نظامی محسوب می‌شده، پیوند داشته و شاید در عهد ناصری نیز این لقب با قدرت وسیع سیف‌الملک بعد از صدراعظم مرتبط بوده است. دو دلیل، احتمال نائل‌آمدن وی به منصب امیرالامرایی در زمانی متأخرتر را فزونی می‌بخشند: نخست، گزارش کوتاه هدایت (۱۲۷۵ ه.ق: ۱۰۲۸) در *روضة‌الصفا* که در آن اشاره کرده که در زمان مأموریت روسیه «جناب عمدةالامراء العظام ...عباسقلی‌خان خلف‌الصّدق محمدزکی‌خان نوری سردار فارس و کرمان نبود، چه بنی‌عم جناب... صدراعظم... بود»؛ و دوم فرمان شاه –مبنی بر اصلاح لباس نظامیان– در رجب ۱۲۷۴ ه.ق و تنها ۲۸ روز پس از آخرین مطلبی که *وقایع اتفاقیه* او را با عنوان عمدةالامرا خوانده است؛ در این حکم که در وقایع اتفاقیه چاپ شد، شاه وی را با عنوان *امیرالامرا* خطاب کرده: «عالی‌جاه مقرب الخاقان *امیرالامرا* العظام عباسقلی‌خان سیف‌الملک...»(اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۱۲۹۸) اگر بتوان پذیرفت که وی در طول این مدت به منصب امیرالامرایی نائل آمده، آنگاه در یک نگاه بینامتنی می‌توان دریافت که عبارت شاه در این خطاب تا چه میزان با متن توصیفی نگاره مشابهت دارد؛ نکتهٔ قابل مداقه آنکه این فرمان متعلق به تنها شش ماه قبل از سقوط صدراعظم و چندی بعد، سیف‌الملک است و شاه در آن، ضمن استفاده از عبارات ستایش‌آمیز، به شکلی مؤکد از جمله‌ای تهدیدآمیز استفاده کرده: «عالیجاه... می‌باید حسب‌الامر تا مدت یک ماه این خدمت را انجام داده... اگر... در اجرای احکام... تسامح نماید مورد... "عقوبت" قهرمانی خواهد بود» (همان، ۱۲۹۸). موارد یاد شده به همراه مطالعهٔ نشانه‌های تصویر صدراعظم، احتمال تعلق نگاره به ماه‌های آخر منصب درباری او و دل‌نگرانی شاه از آقاخان و شبکهٔ بستگان درباری‌اش را قوت می‌بخشد.

صدراعظم در میانهٔ گفتمان قدرت

الف) صدراعظم و نمایش ایدئولوژی مذهبی در متن کلامی: در این گفتمان، صدراعظم با عبارت مدحی«تصویر مبارک جناب جلالتمآب اجل اعظم اکرم امجد ارفع اعتمادالدوله‌العلیه میرزا آقاخان اعظم افخم مد ظله‌العالی» توصیف شده است. این جملهٔ اسمی، عبارتی منسجم و مرکب از شماری اسم و صفت است که همگی خصلت ایدئولوژیک داشته، به‌همراه تصویر نشسته بر زمین آقاخان بیشتر حاوی تفکری سنتی

از سلطنت است. همان گونه که در عبارت وصفی ناصرالدین‌شاه واژهٔ تمثال و... در جهت تقدس‌بخشی به شاه کوشیده‌اند، در عبارت فوق، صفت عربی «مبارک»(متبرک، فرخنده) به‌یکباره صدراعظم را در جایگاهی مقدس قرار داده است. به بیان دهخدا «این صفت را در مقام تعظیم چون از بزرگی یا شاهی یاد کنند افزایند»؛ همچنین این واژه در مورد انبیاء، اولیاء و اقطاب متصوفه کاربرد داشته، در متون عهد ناصری به‌کرّات برای شاه به‌کار رفته است؛ بنابراین می‌توان دریافت که کاربرد آن تا چه میزان به ارتقای مقام سیاسی-روحانی صدراعظم و تلاش جهت هم‌طرازی او با شاه یاری رسانیده.

عبارتِ وصفیِ جنابِ جلالتمآب (حضرتی که مرجعش بزرگی است) نخستین‌بار در خطاب شاه به آقاخان هنگام اعطای منصب صدارت به‌کار رفت و از این زمان در تمامی متون از وی با این *صفت* یاد شده. باری، در اواخر جمادی‌الثانی ۱۲۷۰ ه.ق، شاه نشان امیرنویانی (ریاست یک‌صد هزار قشون) «با یک رشته حمایل سبز... او را اعطا... و ملقب به جناب «اشرف ارفع امجد» فرمودند»(لسان‌الملک، ۱۳۷۷: ۱۲۲۵) از این زمان وقایع اتفاقیه و سایر متون، وی را با القاب اهدایی و نیز *اجل اکرم افخم* که همگی اسم تفضیلی عربی و در معانی بزرگوارتر و کریم‌تر هستند خوانده‌اند. به‌یقین این واژگان، کارکردی بسیار مهم‌تر از لقب‌های صرفاً اهدایی شاه در اجتماع داشته‌اند، و همگی دارای بار ایدئولوژیکِ دینیِ عمیقی هستند که صفات اولیاء و متون دینی را یاداور می‌شوند. در همین راستا جملهٔ آخر یعنی مدظله‌العالی (سایهٔ عالی او مستدام باد) نیز بر این کارکرد می‌افزاید. نکتهٔ قابل تأمل آن که این واژگان در گفتمانی مطرح شده‌اند که شاه نیز در آن حضور دارد، و کاربرد آن‌ها به همراه جلوس جسورانهٔ صدراعظم در میان مجلس شاید به‌شکلی کنایی صفت تفضیلی و برتری آقاخان در مقابل شاه را در خود مستتر داشته باشد. امری که در وجنات و سکنات مردد ناصرالدین‌شاه هم مشهود است.

«باری لقب اعتمادالدوله العلیه» که در دوران صفوی ویژهٔ «وزیرِ اعظم» بود و در زمان قاجار، تنها برای میرزا شفیع مازندرانی« صدراعظم فتحعلی‌شاه» کاربرد یافته بود، لقبی است که آقاخان در سرآغاز «صدارتِ امیرکبیر» به آن نائل گردید! امری که از قدرت و نفوذ وی در دربار و رقابت با صدراعظم وقت حکایت دارد؛ به واقع اقتدار سیاسی او به شدت مدیون حمایت دولت انگلیس بود. آقاخان، که در زمان محمدشاه تبعه انگلیس گردیده، به اتهام جاسوسی از وزارت لشکر، عزل و تبعید شده بود، به امید صدرات در آغاز حکومت ناصرالدین‌شاه خود را به تهران رسانید و «چنان صواب شمرد که نخستین شارژ دافر دولت انگلیس را دیدار کند و از آنجا به دربار شود تا امرا بدانند که اگر با او مخاصمت سپرند، دولت انگریز به خصمی ایشان جنبش خواهد کرد» (همان: ۹۴۲).

باری، از متن توصیفی آقاخان و ارجاعات آن می‌توان دریافت که ایدئولوژی وی متکی بر نمایشِ ماهیتی سنتی و مذهبی است که با توجه به بسترهای زیستی وی، از سه آبشخور سیراب می گردیده است: حمایت دولت انگلیس، ضعف شاهِ جوان و مشروعیت‌طلبی از طریق نمایش جلوه‌ای روحانی.

ب) صدراعظم، شخصیت مرکزی تصویر: برخلاف تضاد و تعارضی که در عبارت وصفیِ شاه با چهرهٔ او خودنمایی می‌کند، جملهٔ توصیفی صدراعظم و نمایش «قدرت و روحانیتی» که در آن نهفته، کاملاً با وجنات و سکنات او هم‌سوست. به واقع نشستن آقاخان بر زمین و در میان تصویر، بیش از آن که نشانی از خضوع در مقابل شاه داشته باشد، یاداور سنت نشستن روحانیون بر زمین و القا کنندهٔ تصویرِ شاه- روحانیِ عهد صفوی یعنی تأکید بر« قدرت ایدئولوژیک سنتی» است. پوشش وی نیز این امر را فزونی می‌بخشد. در همین راستا نگاهی بینامتنی به جایگاه صدراعظم در این گفتمان، و شخصیت مرکزی در نگارهٔ *هدایای نوروزی*، اثر محمد علی نکات چندی را خواهد گشود (تصویر ۷). شیلا کنبی (۱۳۷۸: ۱۱۸) این شخص را سلطان‌حسین صفوی دانسته، در حالی که یعقوب آژند با استدلالاتی چند، از جمله فقدان پَر بر فراز دستار (بر اساس ساختار تاج حیدری) بر این باور است که وی یکی از وزرای دربار صفوی و به احتمال، فتحعلی‌خان داغستانی است. باری فارغ از آنکه این شخص، شاه و یا وزیر است به‌یقین شخصیت متنفذی است که در نگارهٔ «پیش‌متن»، در ترکیبی قرینه، امکان جلوس در جایگاهی شاهانه را یافته و با *پوئتشی سنتی*، بر مخده -یکی از نمادهای شاهی دوران اسلامی- تکیه زده است. با اندکی تأمل می‌توان دریافت که جهت نشستن وی به وضوح با تصویر آقاخان در بیش‌متن[۱۰] مشابهت دارد؛ حتی امتداد نگاه هر دو با زاویه‌ای مشابه به سوی نقطه‌ای در سمت چپ بیرون کادر است، با این تفاوت که شخصیت صفوی، نگاهی مستقیم، اما آقاخان نگاهی به بالا دارد. به‌نظر می‌رسد که افشار و حامی اثر به‌عنوان کنشگر گفتمان، با دسترسی به چنین نگاره‌هایی -که وجودشان در دربار محتمل بوده- از نمادهای ایدئولوژیک آن بهره برده‌اند. از همین روی شاید بتوان صدراعظم را به‌عنوان حامی این اثر متصور شد.

نظیر این گرایشات ایدئولوژیکِ مذهبی در شماری اعمال سیاسی- اجتماعی و رسانه‌ای آقاخان، در متونی همچون وقایع اتفاقیه، ناسخ‌التواریخ و روضة‌الصفا که زیر نظارت مستقیم وی بودند، نیز قابل مشاهده است. این امر را به‌سهولت از عبارات دیباچهٔ روضة‌الصفا می‌توان دریافت: *حضرت امجدش* پس از تکیه بر *مسند قدرت* در«مدتی قلیل... عقیدت پاک خود را بدولت و ملت... ثابت کرد... "باهتمام جنابش" روز مولود مسعود حضرت... علی‌ابن‌ابی‌طالب را حضرت خاقان... از همه اعیاد اسلام گرامیتر داشت» (هدایت، بی‌تا: ۳).

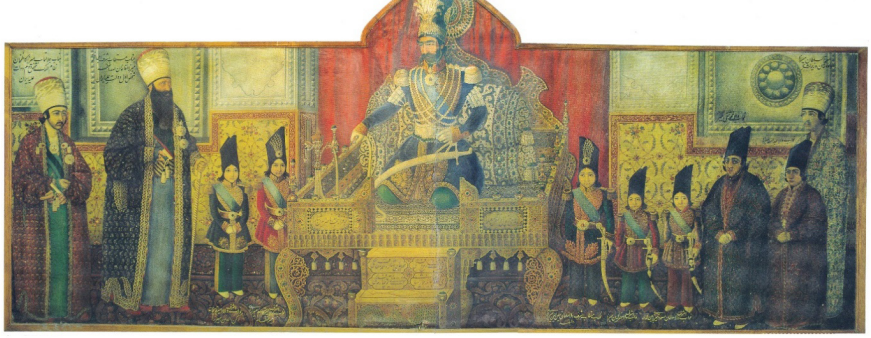
باری، در این گفتمان صدراعظم ملبس به حمایل سبز، « نشان امیرنویانی

تصویر ۷. *هدایای نوروزی*، سدهٔ ۱۱ه.ق، رقم محمدعلی پسر محمدزمان. منبع: (کنبی، ۱۳۷۸: ۱۱۸).

و تمثال شاه» است که همگی مفهومی از حمایت شاه را در خود مستتر دارند. با این‌حال به‌نظر می‌رسد که امری بیش از این موجبات جلوس وی در میانهٔ میدان را فراهم آورده باشد. بر اساس تواریخ موجود، شاه پس از فتح هرات که آرزوی دیرینهٔ او بود، چنان این پیروزی را مرهون خدمات آقاخان یافت که در حکمی بی‌سابقه در ربیع‌الاول ۱۲۷۳ ه.ق وی را طی دستخط « مبارک» «به دخالت در "جزئیات و کلیات تصرّفات ملکی و وکالت بی‌عزل"... مخصوص داشت» (*وقایع اتفاقیه*، ۱۳۷۳: ۱۹۵۲)، و چنین نگاشت که «شما را... "وکیل مطلق بلاعزل" نمودم که در مملکت ایران هر چه بخواهید بگویید و بکنید تا آنجا که اگر پسر من مخل امر سلطنت باشد سیاست بشود» (لسان‌الملک، ۱۳۷۷: ۱۳۷۶). باری دقیقاً در روز جشن فتح هرات، معین‌الدین، ولیعهد ناصرالدین‌شاه وفات یافت و در کشمکش‌های سابقه‌دار میان صدراعظم و حرم شاهی –یعنی فروغ‌السلطنهٔ سوگلی و متحدانش که زمینه‌های سقوط صدراعظم را فراهم می‌آوردند– آقاخان با حمایت از ولیعهدی شاهزاده قاسم فرزند فروغ‌السلطنه، به‌طور موقت موفق به کسب رضایت وی و خاموشی اعتراضات گردید. از همین روی آقاخان برای ولایتعهدی قاسم که بیش از سایر فرزندان مورد علاقهٔ شاه بود، با وجود پسران بزرگ‌تر، «گروهی از بزرگان ایران را همداستان نمود و جماعتی از اعاظم خارجه و داخله را... یک‌رأی کرد» (هدایت، ۱۲۷۵: ۱۱۰۲)؛ در نتیجه مراحم شاه به او فزونی گرفت و در شوال همان سال «جمیع امور عسکریه و غیرعسکریه) را نیز به وی واگذار، و مرقوم کرد که«چون ما انتظام امورات ایران را «کلیهً» به شما محول... فرموده‌ایم... باید... بر رونق... آن بیفزاید، و خاطر ما... کمال فراغت و آسودگی را داشته باشد» (همان: ۱۰۹۳). آخرین مرحمت بزرگ شاه به صدراعظم نه ماه پیش از عزل او، در جشن ولایتعهدیِ قاسم در ربیع‌الاول ۱۲۷۴ ه.ق با «سرافراز کردن وی به کفالت ولیعهد» صورت پذیرفت.

از این احکام می‌توان دریافت که «فراغت خاطر شاه» از ادارهٔ مملکت، حکم وکالت مطلقه و حمایت انگلیس، چونان فراخوانده‌شدگی آنچنان آقاخان را در مسند «قدرتی بی‌چون‌وچر»ا قرار داد که در این گفتمان، به وی جرأت جلوس در جایگاه شاه را بخشید! این امر نیز احتمال تعلق نگاره به فاصلهٔ سال ۱۲۷۳ تا ۱۲۷۴ ه.ق را قریب به‌یقین می‌سازد. چه بسا کاغذی که وی در مشت گرفته همان حکم «وکالت مطلقه» باشد. این احساس همتایی با شاه را می‌توان از دیباچهٔ *روضة‌الصفا* نیز دریافت: «پادشاهان جلیل‌الشأن را... که ظل‌الله فی‌الارضند بمثابهٔ ظل‌بذی‌ظل... از تعین و تمکین وزرای صادق... گریزی نیست که بر طبق آیهٔ وافی‌هدایت قرآن... حضرت کلیم الله را ... بوزیر و نصیر و *شریک*... حاجت افتاده استدعای واجعل لی وزیر من اهلی... و اشرکه فی امری کرده...» (هدایت، بی‌تا: ۲).

بدون تردید این نگاره را در خوانش نخست می‌توان به‌مثابهٔ رسانه‌ای تلقی کرد که با هدف نمایش قدرت سترگ صدراعظم، شاه را در جایگاهی تشریفاتی و منفعل قرارداده، چه بسا خیال غصب سلطنت در اندیشهٔ آقاخان را به‌نمایش گذارده است. به‌واقع سابق بر این نیز در سال ۱۲۷۱ ه.ق آقاخان با تمهیدی زیرکانه از طریق نقاشی *سلام نوروزی* بر دیوار عمارت نظامیه، در جهت تبلیغ قدرت خود بهره برده بود. او برای این امر مهم صنیع‌الملک را «فراخواند» و وی و شاگردانش، سه سال بر روی «این دیوارنگاره که در هفت پرده... اجرا شده بود مشغول به‌کار بودند» (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۰۹). شاید بتوان پردهٔ جلوس شاه بر تخت را به‌مثابهٔ پیش‌متنی برای نگارهٔ افشار پنداشت (تصویر ۸). در این متن شاه، با جبروتی شاهانه در *میانهٔ تصویر بر تخت خورشید* تکیه زده، شماری از شاهزادگان و درباریان، طرفین او تصویر شده‌اند. در سمت چپ شاه، صدراعظم و پسرش نظام‌الملک (شوهرخواهر و وزیر لشکر شاه) در کنار شاهزادگان «قاسم» و رکن‌الدین ایستاده‌اند. در وهلهٔ نخست شباهت چندانی میان این اثر و نگارهٔ افشار مشاهده نمی گردد، اما برخی نشانه‌ها، حاکی از نگاه عمیق افشار به نقاشیِ صنیع‌الملک و استفادهٔ «ترامتنی» از آن با درک تغییرات شگرف سیاسیِ زمان پدیداری هر دو نقاشی است؛ به واقع در نگارهٔ افشار جای شاه و صدراعظم با یکدیگر عوض شده، آقاخان با زاویه‌ای تقریباً مشابه ناصرالدین‌شاه بر زمین جلوس نموده است! همچنین در پیش‌متن، نگاه پدرانهٔ صدراعظم با نگاه آرام و متفکر شاه گره‌خورده و نمایشی از رابطهٔ نزدیک این دو را ارائه می‌کند. صنیع‌الملک، با فراست نشانهٔ دیگری را نیز در نقاشی گنجانیده: در اینجا، در حالی که صدراعظم، با اقتدار، «عصا» یعنی یکی از نمادهای مهم قدرت را در مشت گرفته، به آن تکیه کرده است، شاه«شمشیر» یعنی «نمادِ رزمی» سلطنت را فروگذاشته، به جای آن «خرطوم قلیان» یعنی «نمادِ بزمی» را در دست دارد! در نگارهٔ افشار نیز شمشیر با حالتی «لمیده» به ران شاه تکیه داده شده و در دست شاه کتابی قرار دارد. پرواضح است که آقاخان به‌عنوان سفارش‌دهندهٔ نقاشی نظامیه، در عین نمایشِ شاه در جلال سلطنتی، بر آن بوده تا در چنین رسانهٔ مهمی به مدد نشانه‌های چندپهلو، با زیرکی و بی‌آنکه شاه جوان را برآشفته سازد، خود را به‌عنوان قیم او معرفی نماید. قابل تأمل آن که به بیان



تصویر ۸. ناصرالدین‌شاه بر تخت خورشید، بخشی از دیوارنگارهٔ *سلام نوروزی*، ۱۲۷۳ ه.ق، اثر صنیع‌الملک. منبع: (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۱۲)

کریم‌زاده تبریزی (۱۳۶۳، ج. ۱: ۲۳) این اثر در سال ۱۲۷۳ ه.ق پایان یافت و صدراعظم تا آن‌زمان جسارت آن را نداشته که پا را از نمایش قیمومیت شاه فراتر گذارد. به‌واقع اگر ساماندهی نمادها در نقاشی صنیع‌الملک صدراعظم را در «جایگاه قیمومیت شاه» قرار داده، هدف در نقاشی افشار، «نمایش او در جایگاه شاه» است و این همان شراکت در سلطنتی است که هدایت آن را به‌واسطهٔ روایت حضرت موسی(ع) و هارون، در *روضة‌الصفا* (پایان کتابت ۱۲۷۴ ه.ق) گنجانیده است.

نقاش در جایگاه خالق و مفسر گفتمان

باری، در این گفتمان نکتهٔ قابل مداقه، اندیشمندی افشار در استفاده از مفاهیم در مبانی بصری و ایجاد لایه‌های معنایی چندگانه است. او ضمن نمایش جاه‌طلبی و قدرت ایدئولوژیکِ آقاخان در لایهٔ نخست، نشانه‌هایی را در لایه‌های دیگر معنایی گنجانیده که به‌نظر می‌رسد حاکی از «عزلِ» زودهنگام صدراعظم «بلاعزل» است!

سایهٔ گریزانِ با َشیب تند پیکر آقاخان و امیرالامرا، نخستینِ این نشانه‌های پنهان است. قابل تأمل آنکه رنگ سایهٔ صدراعظم به‌صورت طیف، به‌ناگاه محو گردیده، و حسی از سُرخوردگی و لغزش را القا می‌نماید. نشانهٔ دیگر مربوط به دست مشت‌شدهٔ شاه در کنار شمشیر است؛ مُشتی که ضمن همهٔ « تردیدها»، چنان با «اطمینان» به شمشیر نزدیک است که می‌تواند در طرفةالعینی قدرت مقابل خویش را معدوم سازد؛ سومین نشانه، در مکان جایگیری صدراعظم مستتر است! در اینجا هرچند وی بر خط عمود « میان نگاره» قرار گرفته، خط افقیِ فرضیِ میانهٔ کادر، دقیقاً از زیر گردن او گذشته، به احتمال، نشانی از سقوط را در خود نهفته دارد؛ و چهارمین نکته، به زاویه و شیب قرارگرفتن پاهای صدراعظم و امیرالامرا بازمی‌گردد که در مقابل صندلی شاه که بر روی خطی افقی و استوار قرار دارد، حسی از عدم استواری این دو در مقابل «قبلهٔ عالم» را می‌نمایاند.

هوشمندی افشار در گنجاندن نشانه‌های چندپهلو در تصویر غیرقابل انکار است. گویی وی به‌دقت، احوالات شاه، روابط قدرت و زمینه‌های سقوط صدراعظم را نگریسته، این نشانه‌ها را چونان پیش‌بینیِ آرامش قبل از طوفان در متن گنجانیده است. او نظیر این فراست را در نقاشی میدان مشق نیز –با درشت‌تر نمایاندن اندام امیرکبیر نسبت به شاه در ترکیبی مقامی– به‌کار بسته، به احتمال، با نمایش لنگه‌به‌لنگهٔ کفش‌های شاه (بر خلاف کفش‌های امیر و ولیعهد)، بر لَنگی و ناتوانی وی در مقابل امیر، همچنین مشکلی که در پاهای او وجود داشته صحه گذارده: «ساق‌هایش به طرف داخل خمیده... این عیب را با پوشیدن شلوارهای گشاد... پنهان می‌دارد» (پولاک،۱۳۶۳: ۲۹۲). او در این گفتمان نیز پای راست شاه را قدری خمیده نمایش داده! (تصویر ۹)

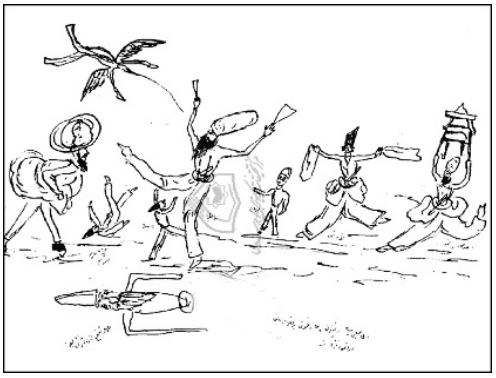
این همه بیانگر زمینه‌های اجتماعی زیست نقاشی اندیشمند، توأمان در جایگاه خالق و مفسر گفتمان است؛ هنرمندی که حتی خواست حامیان را درنوردیده، به گذاشتن رمزگان‌هایی ظریف بر اساس تجربهٔ خود از ساختار قدرت دست‌یازیده. این امر عدم تعامل نگاه شاه و صدراعظم، و نیز چهرهٔ اندیشناک شاه در سایهٔ بیم وی از قدرتِ ایدئولوژیکِ صدراعظم در گفتمان مورد نظر این پژوهش را توجیه می‌کند. به اذعان پولاک (۱۳۶۳: ۲۹۰) با وجود آنکه شاه صدراعظم را «پدر و قیم خود می‌نامید باز از ته دل از او بیزار بود».

دو کاریکاتور از میان طراحی‌های شاه، به‌عنوان زمینه‌های اندیشگانی و زیستی وی این نفرت پنهانی و نگاه مردد را تأیید می‌کنند. بنابر پانوشتِ شاه، طرحِ نخست، «مجلس صدراعظم را پس دریافت اخبار خوش ابقایش تصویر می‌کند» (تصویر ۱۰). چراکه آقاخان در ماه‌های آخر صدارت، در معرض فشارهای مخالفان، به‌سمع «مبارک» رساند که چاره‌ای جز استعفا ندارد؛ اما به‌بیان موریِ وزیرمختار وقت انگلیس، شخصیت «ضعیف» شاه مانع از آن شد که «بر عادت تسلیم در مقابل وزیرش چیره آید» (امانت، ۱۳۸۲: ۴۴۰)، و آقاخان در مقامش ابقا گردید. در این تصویر صدراعظم «در حال ترقص... و پسران... گرداگرد پدر در طواف‌اند، دست‌یاری صندلی مزینی بر سر دارد» (همان: ۴۵۲)؛ امری که شاید تمایل صدراعظم به غصب سلطنت را می‌نمایاند؛ گویی شاه و افشار هر دو از یک منظر دغدغهٔ حکومت در اندیشهٔ آقاخان را تصویر کرده‌اند! جالب آنکه، شاه که خود، صندلی را به‌عنوان مسند متجدد سلطنت برگزیده، در طراحی‌اش نیز به «صندلی» اشاره دارد. در طرح دوم اما بنا به پانوشتِ شاه «نوری اخبار عزل خود را شنیده مهموم و مغموم شده است با اتباع خود». جالب آنکه وی در سال ۱۳۳۰ ه.ق طرح را رقم زده، نگاشته «در همان اوقات صدارتِ او کشیده بودم» (تصویر ۱۱). نقل قول پولاک (۱۳۶۳: ۲۹۰) از شاه تأییدی بر سودای کهن عزل آقاخان در اندیشهٔ شاه است: «هرگز فکر نمیکردم برکناری وزیر من بسهولت عملی شود وگرنه چند سال پیش از کار بیکارش کرده بودم»!

تبیین و فرجام

به‌یقین این گفتمان را باید به‌عنوان «بخشی از یک فرآیند اجتماعی»، به مثابهٔ رسانه‌ای تلقی کرد که بیانگر «فراخواندگی‌های» ایدئولوژیک و

تصویر ۹. میدان مشق، سدهٔ ۱۳ ه.ق، منسوب به محمدحسن افشار، موزهٔ ملک تهران. منبع: (URL2)



تصویر ۱۰. کاریکاتور میرزا آقاخان و خاندانش پس از خبر خوش ابقا در مقام صدارت، سدهٔ ۱۳ ه‍.ق، اثر ناصرالدین شاه، منبع: (اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۰: ۸۷۳)

تصویر ۱۱. کاریکاتور میرزا آقاخان و خاندانش پس از شنیدن خبر عزل از صدارت، سدهٔ ۱۳ ه‍.ق، اثر ناصرالدین‌شاه. منبع: (اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۰: ۸۷۲)

قدرت‌مدارانه‌ای است که شاه و صدراعظم را در معرض خویش قرار داده، با ایجاد سطوح معنایی چندگانهٔ آشکار و پنهان، در نخستین و آشکارترین لایه، با نمایش قدرت سترگ صدراعظم، شاه را در جایگاهی تشریفاتی و منفعل قرار داده، نبردی ایدئولوژیک و پنهان میان قطب شاه، با قطب صدراعظم و بسته‌اش امیرالامرا را در خود مستتر دارد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، یافته‌ها و نتایج شامل پنج مورد مشخص می‌باشند:

نخست: در این رخداد، صدراعظم به‌واسطهٔ متن کلامی و تصویری، نمایشی از ایدئولوژی سنتیِ شاه–روحانی را ارائه نموده، در حالی‌که ویژگی‌های ایدئولوژیک «تصویر» شاه با لایه‌های بسیار پیچیده و تودرتوی شخصیت وی، تعارض قابل توجهی با متن کلامیِ او را به‌نمایش می‌گذارد. در نوشتار توصیفی شاه، الگوی ایدئولوژیک، کاملاً سنتی، و آمیزه‌ای از اندیشه فرّه‌مندیِ ایرانشهری با اقتدار مذهبی است؛ اما متن تصویری وی حاکی از وجودِ ارزش‌هایی متعارض با الگوی صرفاً سنتیِ اقتدار بوده، خبر از ظهور نظم‌های گفتمانی جدیدی می‌دهد که اندیشهٔ فرّه‌مندی و تمایلات تجددخواهانه را هم‌زمان در خود مستتر دارد. این امر نشان‌دهندهٔ وجود منازعه‌ای دیگر در گفتمان، میان چهره و شخصیت ضعیف و مردد شاهِ جوان با محتواهای متفاوت ایدئولوژی‌هایی است که وی به آن‌ها *فراخوانده* شده. به نظر می‌رسد که در برآیند این فراخوانده‌شدگی تفوق، با آمیزشِ همهٔ ایدئولوژی‌های یاد شده و نمایش ظاهری تجددخواهانه از شاه است. این گرایش متجدّدانه را می‌توان علاوه بر پوشش شاه در بخش اعظم صحنه همچون صندلی، میز، کتاب، گلدان، لباس امیرالامرا، کاغذ دیواری و نیز چارچوب‌های ناتورالیستی اثر شاهد بود.

دوم: هم‌زیستیِ این نظم‌های گفتمانی متفاوت، نشانی از «تغییر در گفتمان قدرت» را در خود نهفته دارد. این تغییر حتی در مفاهیم برآمده از ترکیب‌بندی مرکزی و قرینهٔ نگاره نیز قابل استناد است: در اینجا به رغم نخستین لایهٔ معنایی که بر اساس الگوی سنتی نقاشی ایرانی، تفوقِ قدرت در آن باید به نفع شخصیت میانیِ تصویر یعنی صدراعظم باشد، در نهایت در سطوح پنهان گفتمان، این الگویِ معنایی –به‌ویژه به واسطهٔ سایهٔ گریزان، شیب و زاویهٔ نشستن صدراعظم در مقابل استواری صندلی شاه و نیز تفوق ادوات شاهانه همچون تاج، شمشیر، نشان اقدس و...– دگرگون شده، شاه را به‌عنوان قدرت مسلط میدان اعلام نموده است. به واقع، هر چند که در لایهٔ معنایی نخست به دلیل مرکزیت صدراعظم و وجنات و سکنات وی به‌نظر می‌رسد که قدرت شاه به نفع اقتدار سنتیِ آقاخان تضعیف شده، لایه‌های «پنهان معنایی» بیانگر آن‌اند که «نظم گفتمانیِ نوین» در جهت تثبیت قدرت شاه با ایدئولوژی هژمونیک مطلقهٔ سلطنتی گام برداشته‌اند.

سوم: با وجود گستردگی فرش با نقش تکرار شوندهٔ چلیپا و ستارهٔ هشت‌پر –به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر نگاره– که البته به شکلی توأمان بر ایدئولوژی سنتی صدراعظم و نیز *بخش سنتی* شخصیت شاه تأکید دارد، این نگاره در مجموع، به هیچ روی تکرار مکررات پیشین نبوده، گفتمانی «جدید، خلاق و جسورانه» است. برآیند این گفتمان نوین را می‌توان به شکلی دیالکتیک میان بستر اجتماعی « فراخواندگی‌های شاه» و کردارهای وی در سطحی اجتماعی و در مرحلهٔ تبیین گفتمان نیز شاهد بود؛ تمایل به ارائهٔ اقتدار مذهبی از جمله قراردادن روز میلاد حضرت علی(ع) به‌عنوان بزرگترین عید شیعیان، «دارالخلافه» خواندن تهران، و نیز پذیرش القابی مانند قبلهٔ «عالم و ظل‌الله»، همچنین رخدادهای عظیم سیاسی همچون: عزل آقاخان یعنی صدراعظم بلاعزل! به واسطهٔ قدرت مطلقهٔ شاه، انحلال نظام دیرپای صدارتِ اعظم در ساختار سیاسی ایران و بنیان نهادن کابینهٔ وزرا به جای آن در آستانهٔ دههٔ دوم سلطنت همگی مؤیدی بر این آمیختهٔ ایدئولوژیک نوینِ اقتدار و تغییر تدریجی نظام سیاسی ایران هستند.

چهارم: چنین می‌نماید که این تصویر در تبیینی اجتماعی نشان می‌دهد که نقاش در جایگاهِ توأمانِ کنشگر و مفسری «*خلاق*» با تولید سطح نخست معنا در چارچوب‌های تعین‌پذیر گفتمان، از سویی به حفظ منظور حامی احتمالی اثر یعنی آقاخان در جهت نمایش قدرت سترگ او پرداخته و از سوی دیگر با ارائهٔ نشانه‌های چندپهلو به شناسایی و آشکارسازیِ پرابهام مجادله‌ای پنهانی دست یازیده که در نهایت، پیروزی جز شخص شاه نمی‌تواند داشته باشد. در این گفتمان حضور امیرالامرا علاوه بر وجه روایی ماجرا، به‌عنوان نیروی متحد و یکی از پرنفوذترین افراد نزدیک به صدراعظم، از سویی متضمن قدرت و نفوذ بی‌حد و حصر آقاخان در ساختار کلان حکومتی است و از سوی دیگر در همان سطوحِ پنهانِ معنایی، سقوط صدراعظم و شبکهٔ قدرتمند خویشاوندان درباری‌اش را در خود نهفته دارد؛ گویی به شکلی هم‌زمان و مؤکد در جهت تحکیم قدرت و نیز تضعیف و سقوط وی گام برداشته است. از همین منظر چنین می‌نماید که نظرگاه هنرمندی همچون افشار در خلق این گفتمان در کنار

گفتمان‌های دیگرِ موجود در بستر سیاسی-اجتماعی، نه تنها بازتابی از تغییر ساختارها که حتی به‌عنوان *کنشی خُرد* در سطوح کلان سیاست درباری، شاید مؤثرِ بر این تغییر بوده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Critical Discourse Analysis.
2. Norman Fairclogh.
3. Hegemonic.
4. Order of Discourse.
5. Interdiscoursive Relation.
6. Intertextual Relation.

۷. به بیان پولاک (۱۳۶۳: ۲۷۴) ناصرالدین شاه زبان فرانسه را تقریباً به‌خوبی می‌دانسته‌است.

8. Hypotext.
9. Transtextuality.
10. Hypertext.

فهرست منابع فارسی

آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، دیوارنگاری در دورهٔ قاجار، فصلنامهٔ *هنرهای زیبا*، شمارهٔ ۲۵، صص ۳۴-۴۱.
آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، نقاشان قاجار، ماهنامهٔ *گلستان هنر*، ۳(۹)، ۷۴-۸۱.
آژند، یعقوب (۱۳۹۱)، *از کارگاه تا دانشگاه (پژوهشی در نظام آموزشی استاد-شاگردی و تبدیل آن به نظام دانشگاهی در نقاشی ایران)*، تهران: متن.
اعتمادالسلطنه (۱۳۶۷)، *مرآت‌البلدان ناصری*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
اعتمادالسلطنه (۱۳۸۰)، *المآثر والآثار*، به اهتمام ایرج افشار، تهران: اساطیر.
امانت، عباس (۱۳۸۳)، *قبلهٔ عالم*، تهران: کارنامه.
بهار، مهرداد (۱۳۸۱)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: آگه.
دلزنده، سیامک (۱۳۹۴)، *تحولات تصویری هنر ایران*، تهران: نظر.
ذکاء، یحیی (۱۳۴۲)، میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفاری، *هنر و مردم*، شمارهٔ ۱۱، ۱۶-۳۴.
ذکاء، یحیی (۱۳۸۲)، *زندگی و آثار استاد صنیع الملک*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی و سازمان میراث فرهنگی کشور.
ذکاء، یحیی (۱۳۸۸)، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
رز، ژیلیان (۱۳۹۷)، *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر*، ترجمه سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
روزنامهٔ *وقایع اتفاقیه* (۱۳۷۳)، به مقدمهٔ محمداسماعیل رضوانی، تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی و مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
شقاقی، مهدی؛ فدایی، غلامرضا (۱۳۹۲)، تحلیل گفتمان انتقادی و کاربر آن در پژوهش‌های علم اطلاع‌رسانی، *تحقیقات کتابداری و اطلاع رسانی دانشگاهی*، ۴۷(۱)، ۵-۲۶.
شهیدی، یحیی (۱۳۵۰)، نشان‌های دورهٔ قاجار، دوماهنامهٔ *بررسی‌های تاریخی*، ۶(۳)، ۱۸۳-۲۴۰.
عبدالعزیز فهمی، عبدالسلام (۱۳۵۱)، القاب پادشاهی در ایران، ترجمهٔ احمد محمدی، *هنر و مردم*، شماره ۱۱۵، ۸-۱۲.
فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، ترجمهٔ فاطمهٔ شایسته‌پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.
فره‌وشی، بهرام (۱۳۵۴)، *کارنامه اردشیر بابکان*، تهران: دانشگاه تهران.
فلور، ویلم؛ و دیگران (۱۳۸۱)، *نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجار*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
فیلیپس، لوئیز؛ یورگنسن، ماریان (۱۳۸۹)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، تهران: نی.
کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۹)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، ج. ۲، تهران: مستوفی.
لسان‌الملک (۱۳۷۷)، *ناسخ‌التواریخ*، به اهتمام جمشید کیانفر، تهران: اساطیر.
معیرالممالک (۱۳۶۱)، *رجال عصر ناصری*، تهران: تاریخ ایران.
نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴)، *درآمدی بر بینامتنیت*، تهران: سخن.
ورهرام، غلامرضا (۱۳۸۵)، *نظام سیاسی و سازمان‌های اجتماعی ایران در عصر قاجار*، تهران: معین.
هدایت، رضاقلی (۱۲۷۰ ه.ق)، *روضة‌الصفا*، کتابخانه مجازی نور، نسخهٔ دیجیتالی، بی‌جا.
هدایت، رضاقلی (۱۳۷۳)، *فهرس‌التواریخ*، به تصحیح عبدالحسن نوایی و میرهاشم محدث، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
هدایت، رضاقلی (بی‌تا)، *روضة‌الصفا*، کتابخانهٔ ملی ایران، نسخهٔ چاپ سنگی، شماره ۷۸۱۲-۶.
هینلز، جان (۱۳۷۷)، *شناخت اساطیر ایران*، تهران: آویشن و چشمه.

فهرست منابع لاتین

Baker, Paul and Ellece, Sibonile. (2011), *Key Terms in Discourse Analysis*. London: Continuum.
Fairclough, Norman (1995), *Media Discourse*, London: Edward Arnold.
Fairclough, Norman (2010), *Critical Discourse Analysis, The Critical Study of Language*, London: Longman.
Fairclough, Norman (2010), *Language and Power*, London: Longman.

فهرست منابع تصویری

اعتمادالسلطنه (۱۳۸۰)، *المآثر والآثار*، به اهتمام ایرج افشار، تهران: اساطیر.
دلزنده، سیامک (۱۳۹۴)، *تحولات تصویری هنر ایران*، تهران: نظر.
ذکاء، یحیی (۱۳۸۸)، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
کنبی، شیلا بلر (۱۳۷۸)، *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
ناصرالدین شاه قاجار (۱۳۹۸)، *مرقع ناصری*، به کوشش مجید عبد امین، تهران: بنیاد افشار با همکاری سخن.
URL1: http://www.art.com/products/p57173420490-sa-i1421700
URL2: http://www.malekmuseum.org/artifact/1393.02.00047
URL3:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45280

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)