از شکار تا کارزار: مضامین رزمی و نظامی در نقاشی قاجار

ریحانه کشتگر قاسمی*
علیرضا بهارلو**

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۸/۲۳ تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۲/۱۱

چکیده
هنرهای تصویری عصر قاجار دارای مضامین و موضوعات مختلفی است که حوزهٔ نظامی‌نگاری یا ثبت و نگاشت وقایع رزمی یکی از آنهاست. آثار متعدد این حوزه که در رسانه‌های گوناگون هنری، از نقاشی رنگ روغن و آبرنگ تا دیوارنگاری و کاشیکاری و چاپ سنگی و لاکی‌کاری جلوه‌گر هستند، در طول زمان شاهد تغییراتی در عناصر و مؤلفه‌های بصری خود بوده‌اند که این مسأله ناشی از تحولات سیاسی، منطقه‌ای و نظامی عصر قاجار و بازتاب آنها توسط نقاشان و چهره‌پردازان در هنرهای بصری است. بستر نوسازی و به‌روزرسانی ارتش ایران را می‌توان در عصر فتحعلی‌شاه و با مساعی عباس‌میرزا دانست. این سیرِ پیش‌رونده که نقش و تأثیر غرب در آن محسوس و عیان است، در دوران جانشینان این سلسله و اخلاف آنان، به‌ویژه از دورهٔ سلطنت محمدشاه به بعد، با روندی متأثر از دستاوردهای نظامیِ کشورهای اروپایی به حیات خود ادامه داد. نمود این روند، پیش از همه، در ظاهر قشون، از جمله جامهٔ رزم (اونیفورم)، تجهیزات و تسلیحات، و حرکات و سکنات جنگجویان و سپاهیان پدیدار می‌گردد. بر این اساس، پژوهش حاضر که به روش تاریخی و توصیفی - تحلیلی انجام گرفته، با دو پرسش عمده روبه‌رو است: نخست اینکه پرتره‌ها و رویدادهای نظامی چه جایگاهی را در هنر قاجار به خود اختصاص داده‌اند؟ و دیگر آنکه تک‌چهره‌های سلطنتیِ شاهان قاجار و رجال و سربازان، در هیئت و پوشش نظامی، از آغاز پایه‌ریزی این سلسله چه تغییراتی به خود دیده و این تحولات ناشی از چه مسائلی بوده‌اند؟ نتایج حاصل، حاکی از آن بوده است که حیطهٔ تصویرگری نظامی، با توجه به وفور آثار موجود و هویت بصری‌شان، به‌عنوان یکی از مضامین رایج در هنر قاجار، قابلیت تخصیص گروه یا زیرمجموعه‌ای مستقل را داراست. از طرفی، با ورود دانش و تخصص نظامی غرب، نخست سپاه ایران آرایش و پوششی یکسان به خود گرفت و این تغییر در شخص پادشاه و ولیعهد، به‌عنوان سرآمدان نظام و بعدتر در رجال و درباریان و دست آخر در خارج از فضای دربار، رونق و گسترش یافت.

کلیدواژه‌ها:
دورهٔ قاجار، هنر نقاشی، مضمون رزمی، مراتب نظامی، شکارگاه.

*دانشجوی ارشد نقاشی، دانشگاه شاهد.
**دکتری هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس (نویسندهٔ مسئول). پست الکترونیک: Alireza_baharloo5917@yahoo.com

هنرهای صناعی ایران
سال دوم، شماره ۱، پاییز و زمستان ۹۷
(صفحات ۶۹ تا ۹۲) ۶۹

۱. مقدمه

هنرهایی که درون‌مایهٔ رزمی و نظامی داشته و با موضوع جنگاوری مرتبط می‌شوند، از زمان‌های دور در فرهنگ‌های مختلف نمود داشته‌اند. حکام و سلاطین، همواره بر آن بوده‌اند تا پیروزی‌ها و کامروایی‌هایی خود را، چه در مبارزه با سرکشان داخلی و چه در سرکوب دشمنان خارجی، علاوه بر متون، در قالب تصویر (نقاشی، نقش‌برجسته و غیره) نیز مجسم سازند و از این طریق، ضمن مرعوب ساختن عصیانگران و گردنکشان، نام و نشانی از خود در تاریخ فاتحان به جای گذارند.

عصر قاجار از جمله ادواری است که هم‌چون گذشته، نظام پادشاهی بر ایران حکمفرماست و شاهان و شاهزادگان، سودای سلطنت و فتح و گشایش را در سر می‌پرورند. در این زمان، جز جنگ‌های سرنوشت‌سازِ ۹ سالهٔ ایران و روس – در مقایسه با سرتاسر دوران بلند حکومت قاجارها – آرامشی نسبی بر کشور حاکم بود، اما همین جنگ‌ها مسبب ایجاد تحولی بزرگ در عرصهٔ مدرن‌سازی و به‌روزرسانی ارتش ایران شدند، چراکه شکست‌های پی‌درپی، نقص و فرسودگی ساختار قشون را در برابر تجهیزات و تعلیمات نظامیِ همسایگان (عثمانی و روسیه) و ممالک غربی نمایان ساخت. از این رو، بعد از دوران پرآشوبِ زمامداریِ آقامحمدخان که کماکان با نظام ایلیاتی اداره می‌شد، شیوه‌های حکومتداری و جنگاوری تا حدودی تابع اصول و ضوابط غربی گردید و گذشت زمان بر ابعاد و دامنهٔ این تأثیرپذیری افزود. به این ترتیب، شالودهٔ قشون قاجار، مبنایی غربی به خود گرفت و این روند، طبعاً بر ظاهر افواج و سپاهیان (نوع پوشش، جنگ‌افزارها، حرکات و سکنات آنها) نیز اثرگذار بود. تبعات و نشانه‌های تصویریِ این جریان، ابتدا در حوزهٔ نقاشی و چهره‌پردازی، و بعد از آن با ورود عکاسی به ایران، در تصاویرِ چاپ‌شده به ثبت رسیده است.

به‌طور کلی، رویّه و خط‌مشی سلاطین قاجار و رجال دربارِ در هنر این دوره، اغلب بر آن بود که در هیمنه و شکوه و با هیئتی فخیم و فاخر به تصویر کشیده شوند و این مهم بیش از همه در آثاری با موضوع شکار و شکارگاه‌های سلطنتی و یا در قالب پوشش نظامی (به صورت جنگاورانی ظاهراً پرصلابت) به سهولت قابل دستیابی بوده است. این موضوع، در کنار سایر عوامل، و با توجه به اهمیت نقش تصویر در عصر قاجار می‌توانست – به طور غیرمستقیم – عاملی در جهت قدرت‌نمایی و کسب مشروعیت و تحکیم پایه‌های حکومت باشد. به همین دلیل، تصاویری که دربردارندهٔ مضامین حماسی، سیاسی، درباری و البته نظامی هستند در هنر این عصر به وفور یافت می‌شوند. در پژوهش حاضر، بُعد نظامی این هنر و روند تحول بصری آن مدّنظر بوده است. مسائلی که در اینجا در وهلهٔ نخست حائز اهمیت هستند، بررسی جایگاه پرتره‌ها و رویدادهای نظامی و همچنین مطالعهٔ تغییرات ظاهر و جامهٔ نظامیِ شاهان، رجال، صاحب‌منصبان و سربازان بوده است. زیبایی‌شناسی آثار بصری در مسیر تحولات نظامی، شناسایی انواع صحنه‌های رزمی، و اهداف و مقاصدِ نهفته در پسِ تصویرگریِ صحنه‌های شکارگاهی و نظامی، مسائل دیگری هستند که به صورت جانبی قابل طرح بوده و به آنها پرداخته می‌شود.

تاکنون دربارهٔ شکارگاه‌های سلطنتی، امور و تشریفات مربوط به شکار، پیشینه و جایگاه این عمل در فرهنگ ایران و همین‌طور عصر قاجار، و دست آخر، تصویر و تجلی شکار در رسانه‌های هنری، تا حدی سخن گفته شده و تحقیقاتی انجام گرفته است. «تأملی بر اهمیت نقش‌مایهٔ شکار در اوایل دورهٔ قاجار با تکیه بر شواهد هنری موجود» (حیدری باباکمال، زارعی، و همتی ازندریابی ۱۳۹۵)، «تحلیل پدیده‌ی شکار سلطنتی در عصر قاجار» (آدینه‌وند و همکاران ۱۳۹۵) و «شکارهای ناصرالدین‌شاه قاجار» (مسکوب ۱۳۹۰)، نمونه‌هایی است که مشخصاً به دورهٔ قاجار پرداخته‌اند، و یا «کاربست‌های نظامی شکار در فتوحات دورهٔ ایلخانان و تیموریان» (دین‌پرست ۱۳۹۳) نمونهٔ دیگری از تبیین این موضوع در ادوار پیش از قاجار است. در خصوص حیطهٔ نظامی‌گری نیز تابه‌حال مطالب و مستنداتی ارائه شده، هرچند ارتباط آن با هنرهای تجسمی و بررسی بازنمود آن در حیطهٔ تصویر و نقاشی کمتر مورد توجه قرار گرفته است. در این پژوهش که به روش تاریخی و توصیفی - تحلیلی انجام گرفته، سعی شده است از میان آثار متعددی که با مضمون رزمی و نظامی مرتبط هستند، نمونه‌هایی که نمایندهٔ این حوزه بوده و شاخص‌تر و فاخرترند (ترجیحاً از تمام رسانه‌های هنری) و سیر تحولات تصویری را بهتر نمایان می‌سازند، گزینش شوند. در این بررسی، تحولات نظامی و نحوهٔ ثبت و بازتاب آن در حوزهٔ نقش و تصویر، ملاک کار قرار می‌گیرد.

۲. شکار و شکارگاه: زمینه‌ساز عرصهٔ نظامی‌گری و اقتدار حکومت

منابع مکتوب و آثار تصویری گواه آن هستند که شاهان و شاهزادگان و رجال، از قدیم در ایران به شکار می‌پرداختند و این یکی از تفریحات اصلی آنان به شمار می‌آمده است. شکار، علاوه بر جنبهٔ تفنّن، نشانهٔ صلابت و مهابت شکارچی و مترادف با مفاهیم والا و ارزشمندی چون شجاعت، دلاوری و جنگاوری بود و گاه هم‌شأن و هم‌طراز یا دست‌کم پیش‌درآمدی بر نبرد در کارزار انگاشته می‌شد. از این‌رو، صید و نخجیر، ورای ظاهر خود (تفریح و عیش و فراغت)، با انگیزه‌های سیاسی و نمادین نیز همراه و به‌نوعی با مشروعیت و اقتدارِ دستگاه حکومت در ارتباط بوده‌اند و در حیطهٔ نظامی‌گری نیز — هر چند به‌طور غیرمستقیم – اثرات خود را داشته است.

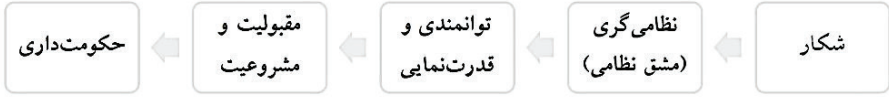
تصویر۱: آرایش سپاه محمدشاه برای محاصرهٔ هرات (؟) (به همراه صحنهٔ شکارگاه در قسمت پایین، سمت چپ)، جلد لاکی کتاب، منسوب به محمد اسماعیل، دورهٔ قاجار، حدود ۱۸۶۵م.، ابعاد: ۳۴×۲۱/۵ سانتی‌متر، محل نگهداری: نامشخص (www.pinterest.com)

از گذشته و مدت‌ها پیش از روی کار آمدن قاجارها، «شکار عرصه‌ای عملی را فراهم می‌کرد تا جوانان در آن راه و رسم حیات نظامی را فرابگیرند. آموختن این مهارت بیش از همه برای شاه ضرورت داشت و در واقع نقش شاه این بود که بر نیروهای مخربی که در قلمرو سلطنت به فعالیت می‌پرداختند غلبه کند» (آدینه‌وند و همکاران ۱۳۹۵، ۴۵؛ همچنین نک: هینلز ۱۳۸۵، ۲۵۷–۲۵۸). حتی در دوران باستان، «کوروش به منظور مداومت در تمرین جنگی، سربازان و سران سپاه خود را به شکار تهییج می‌کرد و آنها را به شکار اعزام می‌کرد تا از رخوت و تن‌آسایی بپرهیزند. علاوه بر آن، شکارگاه عرصه‌ی ممتازی برای اثبات دلاوری‌های شاه بزرگ محسوب می‌شد» (حیدری باباکمال، زارعی، و همتی ازندریابی ۱۳۹۵، ۷۳؛ همچنین نک: گزنفون، ۱۳۴۲؛ همو، ۱۳۸۶). در دوران اسلامی نیز رویّه‌ای مشابه در پیش گرفته می‌شد؛ چنانکه شکار را از مقدمات مصاف در رزمگاه و تقابل واقعی با دشمنان در هنگامهٔ حرب می‌دانستند. در این خصوص گفته شده که «غرض از این گیرودار مجرد شکار نیست، بلکه مقصود آن است که مجموع لشکر و سپاه به تیراندازی و اسب دوانیدن عادت کنند تا در روز جنگ، حزم و احتیاط را مرعی دارند و اهمال و اغفال جایز ندارند و از بدایت دولت مغولان تا الحال همان طریقه‌ی میانه‌ی ایشان مرعی است و چون چنگیزخان در باب شکار بسیار

مبالغه داشت این مهم را به جوجی، پسر بزرگ خود، حواله فرموده بود» (جوینی ۱۳۸۵، ۱۹/۱؛ تتوی ۱۳۸۲، ج.۶، ۳۷۴۶؛ اقبال آشتیانی ۱۳۸۴، ۸۵).

در تصویر (۱)، روی یک جلد لاکی، صحنه‌ای مربوط به محاصرهٔ هرات نقش بسته و حضور نظامیان و سپاهیان (از آرایش چندین عراده توپ به همراه توپچی‌ها تا محافظین و طبّال‌ها و دیگران) در جای‌جای آن به چشم می‌خورد. اما در پایین و سمت چپ اثر، نمایی از شکارگاه و شکارچیان ترسیم شده که از ادغام آن با صحنهٔ نبرد، ترکیبی پویا و معنادار، در راستای مطالب فوق، پدید آمده است.

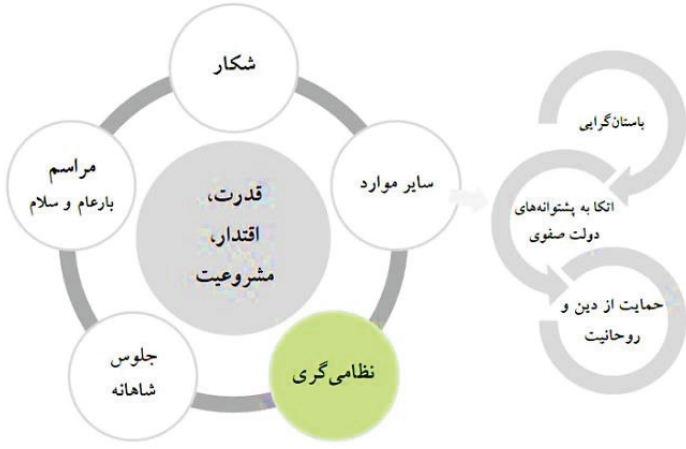
به این ترتیب، عمل شکار – گذشته از پیامدهای نامطلوبی که داشت[۱] – زمینهٔ مساعدی را در احراز مهارت‌های سوارکاری و تیراندازی فراهم می‌کرد و بستری برای پرورش تمایلات نظامی و روحیهٔ جنگاوری محسوب می‌شد. «شکار از یک جهت هم ابزاری برای کسب مشروعیت شاهان به شمار می‌رفت؛ بنابراین حکام قاجار نیز اهتمام زیادی داشتند که آداب و رسوم سلطنتی و عادات پادشاهان ایرانیِ قبل از خود را اجرا نمایند و در این زمینه حتی بیشتر از دیگر امور داخلی کشور فعالیت داشتند [...] شاهان و شاهزادگان با انجام شکار همواره در صدد بودند که توانایی خود را در امور حکومت‌داری به اثبات برسانند، به همین خاطر بود که قاجارها معمولا آداب شکار را با تشریفات[۲] و شکوه خاص و تحمیل هزینه‌های زیاد به انجام می‌رسانند» (آدینه‌وند و همکاران، ۱۳۹۵، ۴۸) (نمودار ۱).



نمودار ۱. موجودیت و نقش شکار در حفظ پایگاه قدرت و تداوم دولت قاجار (نگارندگان).

بنابراین، با آنکه اصولا میزان مبادرت به شکار نزد تمام پادشاهان قاجاری به یک اندازه نبود[۳]، اما به‌طور کلی، «قاجاریه به شکار به عنوان ابزاری برای کسب مشروعیت بر پایه‌ی اصل رزم می‌نگریستند و در صدد بودند که با این عمل، توانایی نظامی و شایستگی خود برای سلطنت را به اثبات برسانند [...]. آنان علاوه بر انگیزه‌ی نظامی، اهداف سیاسی و کسب مشروعیت و مقبولیت برای حکومت کردن را نیز با انجام شکار مد نظر داشتند» (همان، ۵۹–۶۰). اثبات مشروعیت در امر سیاست و سلطنت، مسألهٔ مهم و عمده‌ای است که برای هر حکومتی اولویت داشته و قاجارها نیز از آن مستثنا نبودند. اما در خصوص بحث حاضر، «اینکه قدرت آسمانی در وجود شخص شاه باقی بود، از پیروزی او در شکار معلوم می‌شد و به این سبب شکار شاهانه موضوع مناسبی برای تصویرکردن بود» (همان، ۴۶؛ همچنین نک: پوپ ۱۳۸۷، ۶۷). شکارهای سلطنتی و ترسیم صحنه‌های مرتبط با شکار در آن ایّام، بر انواع رسانه‌های هنری (نقش‌برجسته، آثار لاکی، کاشی و غیره)، «با هدف نمایش دودمان و میراث‌داران سلسله‌ی قاجار، جاودانه ساختن شاه قاجار و برابر نهادن او با شاهان ایران باستان» (حیدری باباکمال، زارعی، و همتی ازندریابی ۱۳۹۵، ۷۲) انجام می‌گرفت. تصویر شکار و شکارگاه، از این حیث، کارکرد و غایتی کمابیش همسان با دیگر تصویرگری‌های سلطنتی قاجار، علی‌الخصوص نمایش فتحعلی‌شاه و اولادش در مراسم سلام یا بارعام و نمونه‌های مشابه آن دارد. هدف از این‌گونه بازنمایی‌ها، به‌ویژه در نیمهٔ نخست سلطنت قاجاریه، علاوه بر بُعد هنری و زیبایی‌شناختی آثار، در نهایت، القای قدرت، تحکیم حاکمیت و نمایش اقتدار سلطنت به مخاطب بود (نمودار ۲).

اما گذشته از مسألهٔ مشروعیت و مشق نظامی– یا در امتداد این دو حوزه – موضوع دیگری که به هنر این دوره و بحث حاضر مربوط می‌شود، نحوهٔ ترسیم شخصیت‌ها و نوع پوشش پیکرهای قاجاری، به‌ویژه سلاطین و صاحب‌منصبانی است که در چشم‌اندازهای شکارگاهی و — بعدتر — در صحنه‌های نظامی ظاهر می‌شوند. مطالعهٔ این موضوع از این نظر حائز اهمیت است که چنین بازنمایی‌هایی، به نوبهٔ خود، هویت تصویری نقاشی‌ها و بخشی از



نمودار ۲. مقدمات و مصادیق گوناگون نمایش اقتدار و کسب مشروعیت در دولت قاجار (نگارنگان).

تاریخ به حساب می‌آیند. در این خصوص گفتنی است که بعد از فتحعلی‌شاه، و مشخصاً از دوران سلطنت فرزندزادهٔ او، محمدشاه، که جریان مراوده با غرب شتاب گرفت، شاهان بیش از آنکه در شکارگاه حضور یابند و جامهٔ سنّتی به تن کنند، در قالب شخصیت‌های نظامی و با ساز و برگ جنگی به تصویر کشیده می‌شوند. به همین دلیل، پوشش و نشانه‌های شاهی از تاج مکلّل کیانی به تاج ساده‌تر و کوتاه‌ترِ جقه‌دار و ضمایمی این‌چنین تغییر می‌یابد. این مهم در دوران سلطنت ناصری و مظفری بیش از پیش مشهود است و شخص پادشاه و سایر مقامات بلندپایهٔ درباری و حکومتی، علی‌رغم پرداختن به شکار، از نظر تصویرپردازی، کمتر در شکارگاه مجسم شده و اغلب رخت نظام و پیکار به تن دارند. الگوی این جامهٔ جدید نیز سازمان و تشکیلات نظامی غرب است. نمونه‌هایی از این تصاویر در ادامهٔ بحث معرفی خواهند شد.

۳. تحولات نظامی و سلسله‌مراتب قشون در عصر قاجار

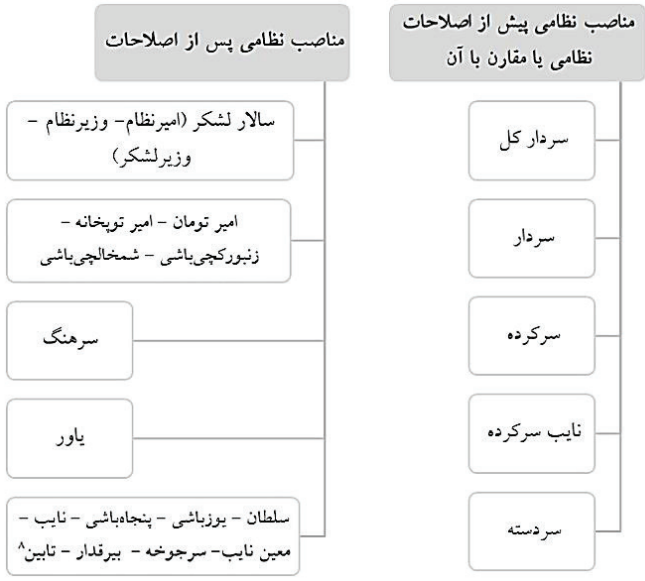
شکل‌گیری و تثبیت هستهٔ اولیهٔ سلسلهٔ قاجار به‌دست آقامحمدخان که با کشمکش و ستیز بر سر تصاحب قدرت همراه بود، دوران سرنوشت‌سازی را در تاریخ معاصر ایران رقم می‌زند. در این حین، نخستین تلاش‌ها برای ایجاد ارتشی متحد و به‌سامان که خارج از ساختارهای ایلیاتی و اساساً به سبک غربی عمل می‌کرد، از همان اوان پی‌ریزیِ شالودهٔ حکومت قاجار توسط آقامحمدخان در دستور کار قرار گرفت.[۴] این مهم، با مرگ نابهنگام سرسلسلهٔ قاجار، بعدتر در دوران زمامداری برادرزاده‌اش، فتحعلی‌شاه، که مصادف با جنگ‌های ایران و روس بود، تداوم یافت. «ایران برای مقابله با روس‌ها با فرانسه پیمان اتحاد بست که متعاقب آن مستشاران نظامی فرانسوی به فرماندهی ژنرال گاردان [مستشار فرانسوی در ایران] به سال ۱۸۰۷ میلادی وارد ایران شدند (تصویر۲) و اولین افواج نظامی مدرن به سبک اروپایی را در ایران ایجاد کردند.[۵] بنابراین هسته‌ی ابتدایی ارتش نوین ایران به عهد فتحعلی‌شاه و با مساعی عباس‌میرزا نایب‌السلطنه، ولیعهد او، تشکیل یافت» (زال‌پور ۱۳۹۶). از طرفی گفته می‌شود «عباس‌میرزای نایب‌السلطنه که از نزدیک به ترتیبِ نظام روسیه آشنایی داشت، بیش از پدرش در اصلاح سپاه ایران و خرید اسلحه‌ی جدید اروپایی کوشش کرده و بهبودی که در وضع قشون ایران در اواخر دوره‌ی فتحعلی‌شاه ظاهر گردید، نتیجه‌ی کوشش‌ها و مساعی او بوده است» (نجمی ۱۳۷۴، ۸۰). بعد از این، روند توسعه و مدرن‌سازی ارتش ایران متوقف نشد و حتی شتاب گرفت؛ چنانکه تا دوران متأخر، هیئت‌هایی از بریتانیا، فرانسه، اتریش، آلمان و ایتالیا وارد کشور شدند و به پیاده‌سازی اصول نوین و آداب نظامی‌گری پرداختند.[۶] بنابراین، عوامل خارجی در تشکیل، تعلیم و توسعهٔ قوای نظامی ایران به سبک نوین نقش به‌سزایی داشته‌اند. از مظاهر بارز این روندِ نظامیِ نوظهور، شکل‌گیری قوای «قزاق» به سرکردگی کلنل‌ها و ژنرال‌های روس بود که بخش مهمی از تاریخ معاصر ایران در گرو شناخت آنهاست.

تصویر۲: بخشی از هیئت اعزامی فرانسوی به نمایندگی ژنرال گاردان در دربار فتحعلی‌شاه، ۱۸۰۸م.، نقاشی آبرنگ، برگرفته از دیوارنگارهٔ صف سلام (بارعام) تالار کاخ نگارستان (نوروزی‌طلب ۱۳۹۰، ۶۷).

امروزه آنچه به نام «قزاق» شناخته می‌شود — شامل خاستگاه آنها یا تشکیلات و سازمان‌هایی چون بریگاد (تیپ) قزاق، دیویزیون (لشکر) قزاق و غیره — ریشه در دورهٔ قاجار و سلطنت ناصری و سفرهای او، به‌عنوان نخستین پادشاه فرنگ‌رفته، به بلاد خارجی دارد. طبق اسناد و شواهد تاریخی، «علاوه بر مستشاران نظامی روس که در برهه‌های مختلف به ایران می‌آمدند، یک هیات از افسران روس بعد از سفر دوم ناصرالدین‌شاه به فرنگستان، در خدمت دولت ایران قرار گرفتند و بریگاد قزاق را در ایران تشکیل دادند» (زال‌پور ۱۳۹۶؛ همچنین نک: یکرنگیان ۱۳۸۴، ۶۶، ۹۲–۹۳).[۷] قوای قزاق، «تا اواخر دوره‌ی قاجار یکی از منظم‌ترین و مجهزترین واحدهای نظامی ایران به حساب می‌آمد. همین نیروی قزاق در اواخر دوره‌ی قاجاریه پایه و اساس ارتش جدید ایران گردید که رضاخان که از دل آن برخاسته بود مؤسس آن بود» (فرهمند ۱۳۸۴، ۲۹۴).

ارتش نوین ایران، به‌عنوان یک سازمان منسجم و قدرتمند حکومتی، برای سامان‌دهی و پیشبرد امور و اهداف خود نیازمند تعیین درجات و طبقات خاصی بود. این مراتب از بلندپایه‌ترین فرد نظامی با رتبهٔ سالار لشکر (یا سردار کل، سپهسالار، امیرالامرا، امیر نویان، امیرکبیر و غیره) آغاز و به پایین‌ترین سطح در بین سربازان شامل سرجوخه، بیرقدار، تابین و غیره ختم می‌شد. البته گفته شده که «تغییرات عناوین نظامی و یا جابجایی‌ها در سلسله‌مراتب آن به اندازه‌ای است که تقریبا نمی‌توان یک ساختار نظامی مشخص از این دوره ارائه داد» (خسروبیگی ۱۳۸۱، ۸۶)، اما در مجموع، «ساختار نظامی ارتش ایران در دوره‌ی قاجار بر سه رکن استوار بود: ۱– پیاده‌نظام، ۲– نیروهای ایلیاتی که عمدتا سواره‌نظام بودند، ۳– توپخانه» (فرهمند ۱۳۸۴، ۲۹۵). در منابع دیگر، رکن و پایهٔ دیگری نیز لحاظ و چنین ذکر شده که «نیروهای نظامی دوره‌ی قاجار به چهار بخش سواره‌نظام، پیاده‌نظام، توپخانه و قورخانه تقسیم می‌شدند که هر کدام دارای تشکیلات داخلیِ نظام‌مندِ مختص به خود بودند» (خانی‌زاده و حسن‌آبادی ۱۳۹۴، ۴۶). هرکدام از این بخش‌ها نیز برای خود مناصب و مقاماتی داشتند، مثلاً «سلسله‌مراتب نظامی در پیاده‌نظام [به عنوان مهم‌ترین رکن ارتش] از کمترین مقام به بالاترین مقام آن چنین بود: سرباز، سرجوخه، وکیل، طبال‌باشی، مؤذن‌باشی، شیپورچی‌باشی، مفتّش، نایب، بیرق‌دار، آجودان، سلطان، یاور دوم، یاور اول (سرگرد، ماژور)، سرهنگ (کلنل)، سرتیپ سوم، سرتیپ دوم، سرتیپ اول (میرپنج)» (فرهمند ۱۳۸۴، ۲۹۵). «از دیگر واحدهای مختلف سپاه می‌توان از چند اولان، چرخچیان، خمپاره‌چی‌ها، رسته‌ی مهندسی سپاه، رسته‌ی موزیک نظامی، نسقچی‌ها، واحد جباخانه یا قورخانه، بخش جرّاحی و ظاهرا تحت امر جرّاح‌باشی، دسته‌های تفنگچی، دسته‌های چریک و ایلچاری و دیوانخانه‌ی سپاه زیر نظر قاضی عسکر نام برد» (خسروبیگی ۱۳۸۱، ۸۹). در سفرنامه‌های سیاحان خارجیِ عصر قاجار نیز به سلسله‌مراتب قشون و طبقات و درجات زیردست اشاراتی شده است، چنانکه اولیویه، که در اوایل دورهٔ قاجار به نمایندگی از دولت فرانسه به ایران آمده بود، می‌نویسد: «صاحبان جزء از این قرارند: "مین‌باشی" کسی است که هزار نفر به وی سپرده شود. "پنجه‌باشی"

پانصد (و گاه پنجاه) نفر دارد. "یوزباشی" کسی است که یک {دسته‌ی} صدنفره به او سپرده باشند» (اولیویه ۱۳۷۱، ۱۸۹). شمای کلی این مناصب، و معادل و هم‌سنگ آنها در دوران جدید، در دو نمودار زیر ارائه شده است.



نمودار ۳. سلسله‌مراتب کلی و نسبیِ سازمان لشکری ایران در اوایل دورهٔ قاجار (نگارندگان با استناد به خسروبیگی ۱۳۸۱، ۸۸).

پیش از سال ۱۸۰۷		بعد از سال ۱۸۰۷	
مین‌باشی	فرمانده‌ی یک گروه ۱۰۰۰ نفره	سرهنگ	سرهنگ – فرمانده‌ی هنگ
پانصدباشی	فرمانده‌ی یک گروه ۵۰۰ نفره	یاور	سرگرد
یوزباشی	فرمانده‌ی یک گروه ۱۰۰ نفره	سلطان	سروان
پنجاه‌باشی	فرمانده‌ی یک گروه ۵۰ نفره	نایب	ستوان
ده‌باشی	فرمانده‌ی یک گروه ۱۰ نفره	ده‌باشی	فرمانده‌ی یک گروه ۱۰ نفره

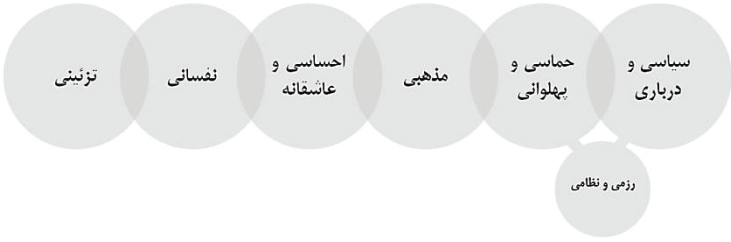
نمودار ۴. نمایی دیگر از سلسله‌مراتب و رده‌بندی سازمان لشکری ایران در اوایل دورهٔ قاجار و دوران متأخر
(www.ottoman-uniforms.com ،Chris Flaherty)

٤. تصویرگری نظامی و انواع صحنه‌های رزمی

ترسیم و تجسم صحنه‌های نظامی، یا به‌طور کلی، بازنمایی هر نوع نقش و تصویری که موضوع آن با جنگاوری و رزم و کارزار مرتبط باشد، در هنر قاجار بسیار شایع است. این پیکرنگاره‌ها در حالات متفاوت و در اماکن مختلف، اعم از درباری، عمومی و شخصی، به شکل پرده‌های رنگ روغنی، دیوارنگاره یا سایر رسانه‌های بصری، از جمله لاکی‌کاری، چاپ سنگی و کاشی ظاهر شده‌اند که خود نشان از فراگیر بودن آنهاست.

اگر حوزهٔ تصویرگری قاجار را بتوان در قالب چند مضمون عمدهٔ «سیاسی و درباری»، «حماسی و پهلوانی»، «مذهبی»، «احساسی و عاشقانه»، «نفسانی (شهوانی)» و «تزئینی» (گیاهی و هندسی) طبقه‌بندی کرد[9]، در این بین، به موضوعات «نظامی و رزمی»، جایگاه و گروهی منحصر اختصاص نیافته و از این حیث، می‌توان برای این آثار،

دسته‌ای ویژه و مستقل در نظر گرفت و یا آنها را – به‌دلیل برخی قرابت‌ها – ذیل مضامین «سیاسی و درباری»، و از بعضی جهات، «حماسی و پهلوانی» جای داد (نمودار ۵). در ادامه، نمونه‌ای از این آثار (هم فاخر و سلطنتی و هم غیردرباری)، نحوهٔ بازنمایی، ویژگی‌های بصری و سایر خصوصیات و متعلقات آنها ارائه و بررسی می‌شوند.



نمودار ۵. مضامین کلی نقاشی قاجار و جایگاه موضوعات رزمی و نظامی در این تقسیم‌بندی (نگارندگان).

از مشهورترین و قدیمی‌ترین نقاشی‌های نظامیِ به‌جای‌مانده از عصر قاجار، صحنه‌های مربوط به جنگ‌های ایران و روسیه است. در این آثار، تصویر عباس‌میرزای نایب‌السلطنه، به‌عنوان فرمانده‌ای که نقشی عمده در سازماندهی و به‌روزرسانی تجهیزات سپاهیان ایرانی داشت، مشهود است. در یکی از این آثار (تصویر۳) که در قالب رنگ روغن اجرا شده، عباس‌میرزا سوار بر اسب، از جانب چپِ تصویر وارد صحنهٔ کارزار شده و به سرهای بریدهٔ دشمنان در پای اسب خود اشاره می‌کند. در نیمهٔ راست، نبرد تا میانهٔ تصویر در جریان است و سربازانِ هر دو جبهه با سلاح‌های سرد و گرم در حال پیکارند. طبق روایات‌های تاریخی، «گویا این اثر مربوط به جنگ سلطان‌آباد باشد که در سوم فوریه‌ی ۱۸۱۲م. درگرفت. در این جنگ، بخش کوچکی از سپاهیان روس ناگهان توسط نیروهای پرشمار ایرانی به فرماندهی عباس‌میرزا و کمک افسران انگلیس مورد حمله قرار گرفت و پس از یک نبرد چهار پنج ساعته، سپاهیان روسی منهدم شدند» (آداموا ۱۳۸۶، ۴۰؛ همچنین نک: Morier 1818, 401-406 ; Wright 1977, 52). ژنرال یرمولوف (ارمولوف)، فرماندهٔ سپاه روس‌ها در قفقاز، گزارش داده که این صحنه مربوط به شکست گردان پیاده‌نظام ترویتسکی بوده است (Yermolov 1868, 24-25). در این نبرد، شماری از افسران انگلیسی نیز در کنار سپاه ایران حضور داشتند. در این اثر، سپاهیان روس با بیرق‌هایی با نقش عقاب‌های دوسر و سپاه ایران با پرچم شیر و خورشید در دست در میانهٔ کارزار دیده می‌شوند.

تصویر۳: نبرد عباس‌میرزا با سپاه روسیه، اثر هنرمندی ناشناس، حدود ۱۸۱۵–۱۸۱۶م.، رنگ روغنی روی بوم، ۲۳۰×۳۹۵ سانتی‌متر (Adamova 2012, 259).

در اثر دیگری که به سبک نقاشی قبل اجرا شده و احتمالاً کار همان هنرمند بوده است، این بار علاوه بر عباس‌میرزا، پدر وی، فتحعلی‌شاه، پادشاه ایران نیز در هیئت خاص و نوعیِ (تیپیکال) خود (با تاج کیانی، ردای جواهرنشان، بازوبندهای مرصّع و ریش بلند) حضور دارد. از نظر تاریخی، این صحنه نوعی رژهٔ نظامی است و «همان است که در حضور فتحعلی‌شاه در ژوئیه‌ی ۱۸۱۳م. در درّه‌ی اوجان انجام گرفت که مشروح حوادث آن توسط دروویل [سیاح فرانسوی قرن ۱۹] ثبت شده است» (آداموا ۱۳۸۶، ۴۰؛ همچنین نک: Drouville 1819, 180-182) و«ژنرال ارمولوف، بوروزدنا، کوتسیبو در زمان کار در سفارت ایران، در عمارت کلاه‌فرنگی مخصوص ولیعهد، عباس‌میرزا، در اوجان نزدیک تبریز مشاهده کرده بودند» (آداموا ۱۳۸۶، ۴۰؛ همچنین نک: Yermolov 1868, 24-25؛ Borozdna 1821, 131؛ Kotzebuë 181, 163). اما با این وجود، دو سیّاح سرشناس دیگر از همین دوره به نام‌های جیمز موریه و ویلیام اوزلی که در ربع اول قرن ۱۹ در تبریز بوده‌اند، اشاره‌ای به آثار مزبور نکرده‌اند.

تصویر۴: سان دیدن فتحعلی‌شاه از سپاه ایران، اوایل قرن ۱۹م. (حدود ۱۸۱۵–۱۸۱۶م.)، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۳×۴۱۵ سانتی‌متر (Adamova 2012, 260–261).

موضوعی که احتمالاً در این نقاشی پیش از سایر وقایع به چشم می‌آید، به خاک افتادن عباس‌میرزا در برابر والد خویش است که تقریبا در مرکز تصویر نمایان شده است. به گفتهٔ برِزین، کهن‌ترین نوع کرنش و احترام، افتادن روی خاک (زمین) است که صرفا برای تکریم شخص شاه، آن هم در مواقع خاص، بوده است (Berezin 1852, 277). در نمای این اثر، علاوه بر نظامیانِ و جنگجویان، در بالا و سمت راست تصویر، علما و روحانیون، نظاره‌گر صحنهٔ رزم هستند و گروهی دیگر نیز، احتمالاً به قصد نذر و نیاز، گوسفند قربانی می‌کنند. شخصی که در بالای پیکر فتحعلی‌شاه ایستاده و جامهٔ سفید به تن دارد، سردار اعظم، میرزا شفیع مازندرانی است. یرمولوف نوشته است که «در جانب شاه، وزیر اعظم قرار داشت که هشتاد ساله بود و این مقام را به مدت چهل سال نزد سه پادشاه حفظ کرده بود» (Yermolov 1868,35-37). این نقاشی نیز مانند اثر قبل، ثبت یک رویداد واقعی است و تراکم اجزا و عناصر صحنه، از جنگجویان و مقامات و تشریفات گرفته تا نوکران و شاطران و حیوانات، از معرکه‌ای حکایت می‌کند که در سرنوشت سیاسی و جغرافیایی ایران نقش تعیین‌کننده‌ای داشته است. خط افق که به سختی پیداست، فضای بیشتری پیش روی نقاش گذاشته و از این‌رو، امکان پرداختن به جزئیات و وقایع تسهیل شده است. با اینکه دو نقاشی مزبور مربوط به اوایل دورهٔ قاجار هستند و به‌رغم پایبندی به سنّت و گرایش به آرمانی‌کردن که از مشخصات بارز این دوره بوده، به استثنای شخصیت‌های اصلی (به‌خصوص شاه و ولیعهد) که حالتی مشخص و مقیّد (تیپیکال) دارند، سکنات

سایر افراد طبیعی‌تر و پرتحرک‌تر است و از بعضی جهات از سبک درباری پایتخت فاصله می‌گیرد.

سنّت تعظیم و تواضع و یا تشرّف، و مواردی چون به خاک افتادن و پای‌بوسی، چنانکه گفته شد، از سنن و آدابی بود که شاهزادگان و دیگر رجال، ناگزیر در برابر قدرت مافوق بدان عمل می‌کردند. در یک اثر دیگر که عمدتاً باید آن را «طراحی» خواند تا نقاشی (تصویر ۵)، این بار یکی دیگر از اولاد فتحعلی‌شاه در برابر اسب شاه بر زمین افتاده و ادای خاکساری و جان‌فشانی می‌کند. در اینجا اسامی شخصیت‌های صحنه به صورت نوشته یا رقم – که یکی از شیوه‌های مرسوم در نقاشی قاجار است – ذکر شده و اشعاری درون قاب‌کتیبه‌های بالای تصویر آمده است. شخصی که بر پای اسب شاه افتاده، «حسینعلی‌میرزا»، فرزند فتحعلی‌شاه و والی شیراز است که عنوان «فرمانفرما» در بالای سرش پیداست. شاهزادگان جوانی که در جانب راست فتحعلی‌شاه ایستاده‌اند، سه تن از اولاد حسینعلی‌میرزا به نام «اکبرمیرزا»، «شاهرخ‌میرزا» و «تیمورمیرزا» هستند که اسامی آنها نیز در کتیبه‌های بالای سرشان درج شده است. در سمت راست تصویر و پشت سر فتحعلی‌شاه هم سه تن دیگر از شاهزادگان سوار بر اسب قرار دارند که عبارت‌اند از: «دولتشاه»، «رکن‌الدوله» و «امامویردی». در این صحنه هم (مانند تصویر ۱) شکار و کارزار، توأمان، به عنوان اعمالی که هر دو نشانهٔ دلاوری و سلحشوری بوده به نمایش درآمده‌اند (صحنهٔ شکار در گوشهٔ بالا و سمت راست تصویر، در ابعاد کوچک ترسیم شده است). در اینجا برخلاف دو نقاشی قبل، نقاش (طراح) از پرسپکتیو مقامی بهرهٔ کامل برده و ابعاد شخصیت‌ها را براساس مراتب آنها از بزرگ به کوچک ترسیم نموده است (به ترتیب: فتحعلی‌شاه، شاهزادگان قاجار، حسینعلی‌میرزا، اولاد حسینعلی‌میرزا، جنگجویان و سربازان).

تصویر۵: کرنش حسینعلی‌میرزا در برابر فتحعلی‌شاه، حدود ۱۸۲۲م.، جوهر روی کاغذ، ۹۶×۵۳ سانتی‌متر (Adamova 2012, 264).

سان دیدن از قشون و سپاهیان، نه فقط توسط شخص پادشاه (برای مثال، نقاشی‌های نظامی موجود از سان دیدن فتحعلی‌شاه و محمدشاه)، بلکه در بسیاری موارد از جانب فرماندهان (ولیعهد، سپهسالار و دیگر صاحب‌منصبان) صورت می‌گرفت. در این اثر رنگ روغنی، با موضوع سان دیدن عباس‌میرزا از سپاه ایران (تصویر۶)، افراد و یگان‌ها با یونیفرم نظامی هستند، اما شخص ولیعهد و سایر شاهزادگان جامهٔ ایرانی بر تن دارند. «محل وقوع این رژه و سان دیدن احتمالا در درّه‌ی اوجان بوده است» (Diba & Ekhtiar 1998, 200). با توجه به کتیبهٔ موجود در نقاشی، نام سه شاهزاده‌ای که ترسیم شده عبارت‌اند از «امیرخان قاجار»، «ابراهیم‌خان قاجار» و «محمدباقرخان قاجار». در خصوص این نقاشی و دو اثر پیشین (تصاویر ۳ و ۴)، گفتنی است که هر سه مورد به سبک درباری بوده و طبعاً از سوی دربار سفارش داده شده، چرا که برای نصب در فضای کاخ در نظر گرفته شده بودند. در دو نقاشی رنگ روغن بالا، نام و رقمی از هنرمند نقاش در دست نیست، اما در این مورد نام «الله وردی افشار» در قسمت پایین و سمت چپ اثر مرقوم

شده است. به عقیدهٔ برخی محققان هنر قاجار، «از روی آثار الله‌وردی افشار می‌توان گفت که وی هنرمندی بوده که یا تعلیمات فرنگی داشته یا تحت آموزش یک اروپایی قرار داشته و در دربار عباس‌میرزا کار می‌کرده است» (آداموا ۱۳۸۶، ۲۶۵). چنین مناصب و انتصاب‌هایی در هنر قاجار و دربار سلطنتی، امری مرسوم و ضروری بوده و هر پادشاهی، بسته به ذوق هنری و نیاز به ثبت و ضبط تاریخ وقایع سلطنتِ خویش، هنرمندانی را با لقب «باشی» (نقاش‌باشی، حجّارباشی، معمارباشی، عکاس‌باشی و غیره) در رأس امور کارگاه‌های سلطنتی برمی‌گمارده است. «محمدحسن افشار» و«احمد» از جمله نقاشان درباریِ کمترشناخته‌شده‌ای هستند که از آنها نیز شماری نگارهٔ نظامی از شاهان و رجال برجای مانده است.

تصویر۶: سان دیدن عباس‌میرزا از سپاه ایران، مرقوم الله‌وردی افشار، ۱۲۳۱هـ‌ق./ ۱۸۱۵–۱۸۱۶م.، رنگ روغن روی بوم، ۱۵۲×۱۸۶ سانتی‌متر (Diba & Ekhtiar 1998, 199).

تصویرگری نظامی و مضمون نظامی‌گری در دوران بعد از فتحعلی‌شاه، و در عصر سلطنت نوادهٔ او، محمدشاه تداوم یافت، با این حال، در مسیر تازه و متفاوتی قرار گرفت. در این دوره که مقارن با آشناییِ هرچه بیشتر فرهنگ ایرانی با تمدن غرب و تأثیرپذیریِ همه‌جانبه از آن بود، نقاشی‌های فرنگی و به‌خصوص تک‌چهره‌نگاری، رونق بیشتری پیدا کرد. «در آن ایام، سفارش تهیه‌ی نقاشی‌های سترگ و یادبود با مضمون جلوس، شکار و جنگ رو به کاهش می‌گذاشت و درعوض نقاشی‌های کوچکِ لاکی رونق می‌گرفت» (رابی ۱۳۹۸، ۶۶). در راستای این گزاره، همچنین آمده است که «در عهد محمدشاه [...] نقاشی‌های بزرگ‌اندازه، در مضمون‌های تاج‌گذاری و رزم و شکار از رواج افتاد. [...] در واقع سبک رسمی تا حدی به تصنّع گرایید و حتی الگوهای اروپایی مورد تقلید قرار گرفت. [...] گرایش‌هایی از این دست را می‌توان پیش‌درآمد سبک رسمی جدید در عهد ناصرالدین‌شاه تلقی کرد» (پاکباز ۱۳۹۵، ۳۰). در دوران مذکور و بعد از آن، با توجه به پایان یافتن جنگ‌های عمدهٔ ایران و روسیه، جریان نظامی‌گری و روند به‌سازی و تقویت ارتش متحول شد و این مسأله در هنر تصویرگری نیز نمودار گشت.

طبق نقل‌قول فوق، گرچه در این زمان ترسیم نقاشی‌های سترگ با موضوع پیکار و شکار، دیگر تداول نداشت، این مضمون به سبک و صورت دیگری ادامهٔ حیات داد. در واقع آنچه حضورش در این میان کمرنگ‌تر از پیش می‌شد، ازدحام و هیاهو و انباشت عناصر در صحنه‌های نظامی به هنگام بروز معرکه و کارزار بود. اما در عوض، نماها و جلوه‌های رزمی در قالب چهره‌نگاری (ایستاده یا نشسته) با نمایش اسباب و ضمایم جنگی (تسلیحات) ظاهر گشت. در این بین، آثار لاکی، به ویژه قلمدان‌ها، بستر مناسبی برای ترسیم صحنه‌های نبرد در ابعاد کوچک، حتی انواع فشرده و پرازدحام آنها بود. جنگ‌های فتحعلی‌شاه با ازبکان و روس‌ها، جنگ چالدران و کرنال (مربوط به دوران صفوی و

افشاری)، جنگ هرات و جنگ با ناپلئون، مواردی از این دست است که به صورت نقاشی زیرلاکی اجرا شده‌اند.

طبق اسناد و گزارش‌های تاریخی، دوران حکمرانی محمدشاه، شاهد پیدایش نوآوری‌هایی در زمینه‌های یادشده بود که در دورهٔ جانشین وی، ناصرالدین‌شاه، بیشتر به ثمر نشست. همچنان که در ترکیهٔ عثمانی، جامهٔ نظامی به سبک فرنگی به‌عنوان یک پوشش رسمیِ سلطنتی پذیرفته می‌شد، قاعده‌مندشدن عمل اعطای نشان‌های نظامی و مدنی در راستای طرح‌های اروپایی آغاز گشته بود. دهه‌های ۱۲۵۰–۱۲۶۰هـ‌ق./۱۸۴۰م. دوره‌ای بود که نخستین تجارب ایرانیان در زمینهٔ عکاسی بالیدن گرفت – رسانه‌ای که بسیار موردپسند سرآمدان و نخبگان جامعه واقع شد. مهم‌تر از همه آنکه محمدشاه، ابوالحسن غفاری (صنیع‌الملک) را برای تحصیل فنون چاپ سنگی و نقاشی روانهٔ پاریس و رُم کرد. بازگشت صنیع‌الملک، تعیین‌کنندهٔ جریان چهره‌نگاری سلطنتی قاجار و ورود بیش از پیشِ عناصر فرنگی بود.

در این روند نوسازی و فرنگی‌گرایی، جانشینان فتحعلی‌شاه دیگر به شیوهٔ کهن (ردای بلند، دستار، گرز و عصای سلطنت، جواهرات و غیره) لباس نمی‌پوشیدند. طبق شواهد، محمدشاه قاجار تا دههٔ ۱۸۴۰م. (۱۲۵۰–۱۲۶۰هـ‌ق.)، نوعی لباس نظامی به سبک فرنگ را برای خود برگزید که با آن یک کت فراک (کت بلند مردانه) از جنس مخمل و سردوشی و نشان و حمایل همراه شد (تصاویر ۷–۹). در واقع، «محمدشاه با بیان اینکه لباس‌های نظامی یادشده از لباس نظامی ایرانیان باستان در حجاری‌های تخت‌جمشید اقتباس شده است به توجیه آن پرداخت»[۱۰] (فلور ۱۳۸۱، ۳۰؛ همچنین نک: سپهر ۱۳۴۴، ۳۲۶–۳۲۷). این تغییر، در جهتی موازی با تحولات دربار عثمانی پیش می‌رفت؛ جایی که محمود دوم (سلطنت: ۱۸۰۸–۱۸۳۹ م.) نه‌فقط نوع جامهٔ خود را عوض کرد، بلکه حکم به فرنگی‌سازی آداب و رسوم پوشش افراد داد: نخست در سال ۱۸۲۶م. برای نظامیان، و سپس در ۱۸۲۹م. برای مقامات دولتی و غیرنظامیان (رابی ۱۳۹۸، ۷۰).

تصویر۷: نشان تمثال محمدشاه با آرایه‌های نظامی، عمل صنیع‌الملک، تهران (رابی ۱۳۹۸، ۳۷).

تصویر۸: پیکرنگارهٔ محمدشاه با شمشیر و گرز سلطنتی و حمایل، میناکاری روی پلاک طلا (میرزایی‌مهر ۱۳۹۵، ۲۸).

جریان مذکور در دهه‌های بعد از سلطنت محمدشاه، علی‌الخصوص در دوران زمامداری ناصرالدین‌شاه، شدت بیشتری گرفت و تا اواخر عصر قاجار (سلطنت احمدشاه) به شیوه و منشی تثبیت‌شده بدل گشت. در آن زمان، ناصرالدین‌شاه به کل، جامه و ردای سلطنت را کنار نهاد و با پوششی ساده‌تر و وزین‌تر که حال و هوای نظامی داشت، و این بار نه بر تخت کیانی بلکه روی صندلی، آن هم در قالبی اروپایی، جلوس می‌کرد (تصاویر ۹–۱۳).

تصویر ۹ : تک‌چهرهٔ رنگ‌روغنی محمدشاه با ادوات نظامی (شمشیر، سردوشی، حمایل)، عمل محمدحسن افشار (رابی ۱۳۹۸، ۷۱).

تصویر ۱۰: ناصرالدین‌شاه در جامهٔ رزم، ایستاده در کنار توپ جنگی، عمل میرزابابا حسینی امامی (همان، ۸۳).

تصویر ۱۱: پرترهٔ ناصرالدین‌شاه در جامه و ساز و برگ نظامی، منسوب به محمدحسن افشار، اواسط قرن ۱۹م.

(www.sothebys.com)

تصویر ۱۲: تک‌چهره‌ای از مظفرالدین‌شاه در هیئت نظامی، اثر جعفر نقاش، اواخر قرن ۱۹م.
(www.pinterest.com).

تصویر ۱۳: احمدشاه، آخرین شاه قاجار، در جامهٔ رزم، آبرنگ جسمی روی کاغذ، منسوب به مهدی تائب، حدود ۱۹۱۰م.
(Christie's, lot 21, 2007, 212).

نمایش سربازان منفرد، با هویت ناشناس، به حالت ایستاده، در خارج از میادین رزم و نبرد (وضعیت صلح و ثبات) و با لباس‌های رسمیِ نظامی (اونیفورم)، بعدتر به یکی از مضامین نسبتا مرسوم در حوزهٔ تصویرگری قاجار تبدیل شد. تصویر این افراد به طَرز فراگیری در رسانه‌های مختلف هنری و در اماکن گوناگون، از دروازه‌های شهری و سردرها تا ورودی حمام‌های سنّتی و تالارها و سراها، ظاهر شده است. در واقع نمای بیرونی و درونی این اماکن، در کنار نمایش و استفاده از سایر عناصر تزئینی، جایگاهی برای تجلی پیکرها و عناصر جنگی و نظامی بود. این نوع تصویرپردازی‌های رسمیِ غیردرباری، علاوه بر نمایش هیبت و صلابت در زمانهٔ خود، امروزه فرصت مغتنمی برای مطالعهٔ بعضی مشخصات و ویژگی‌ها، از جمله جامه و متعلقات مربوط به پوشش نظامیان را در دورهٔ قاجار فراهم می‌کند.

ترسیم پیکرهای نظامی با ابزار و ادوات جنگی بر ورودی اماکن مختلف (سردر یا طرفین) را می‌توان شکل امروزیِ حضور محافظان و مراقبینِ فضاهای معماری مانند معابد، نیایشگاه‌ها و عمارت‌ها دانست که در سده‌های پیشین، اغلب به صورت موجوداتی خیالیِ یا اساطیری، تقریبا در همهٔ فرهنگ‌ها مورد استفاده بوده‌اند (تصاویر ۱۴–۱۶).

تصویر ۱۴: سردر ورودی خانهٔ سردار مُفخّم (یار محمدخان شادلو) با نقوش قرینهٔ دو سرباز مسلّح، بجنورد، دورهٔ قاجار (نگارندگان).

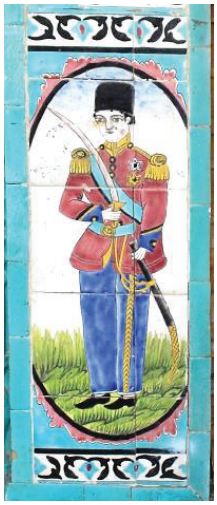
تصویر ۱۵: ورودی خانهٔ مُفخّم با نقوش کاشیکاریِ قرینهٔ دو سرباز محافظ (نگارندگان).

تصویر ۱۶: نمایی نزدیک‌تر از تصویر قبل (نگارندگان).

گرمابه‌های سنّتیِ عمومی، از اماکنی هستند که تصویرگری نظامی حتی به آنجا نیز راه یافته است. به‌عنوان مثال، حمام «چهارفصل» اراک، مربوط به اواخر دورهٔ قاجار، یکی از این نمونه‌هاست. در این حمام، بر سینهٔ هر ستون، نقش سربازان و نظامیان آن دوره (هرچند ناشناس) با اونیفورم‌های مخصوص و رنگ‌های گوناگون به حالت ایستاده همراه با شمشیر یا تفنگ در دست نمایش داده شده است. تمام سربازان، دارای سردوشی و درجات متفاوت نظامی آن زمان هستند که با علامت ستاره روی سینه‌هایشان مشخص گشته است. رنگ‌های به کار رفته در کاشی‌ها بیشتر عبارت‌اند از: زرد، آبی لاجوردی، فیروزه‌ای، سبز، سفید، سیاه، خاکستری، قرمز و نارنجی. این سربازان، شمشیر به دست، روی ستون‌های سربینه و نیز قبل از آن، ورودی حمام، به صورت قرینه نقش شده و در هیئت محافظان درگاه ظاهر گشته‌اند (تصاویر ۱۷-۱۹).

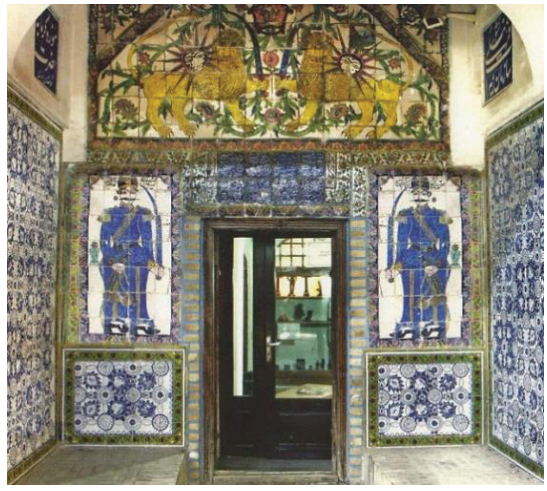
تصویر ۱۷ : نقش سرباز محافظ بر کاشیکاری‌های ستون‌های سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل اراک، اواخر دورهٔ قاجار (نگارندگان).

تصویر ۱۸: ورودی حمام چهارفصل با نقوش کاشیکاری سربازان محافظ (نگارندگان).



تصویر ۱۹: نمایی نزدیک‌تر از تصویر قبل (نگارندگان).

«حمام پهنه» در سمنان، «دروازۀ ارگ» این شهر، و یا سردر «باغ ملّی» در تهران با تزئیناتی مربوط به اواخر عصر قاجار و دورۀ پهلوی اول، و بسیاری آثار دیگر (معماری و غیرمعماری)، دارای تصاویر و مضامین این چنینی بوده‌اند (تصاویر ۲۰-۲۳).



تصویر ۲۰: نقوش کاشیکاری‌شدۀ سربازان محافظ با پوشش نظامی، ورودی حمام پهنه، سمنان، دورۀ قاجار (نگارندگان).

تصویر ۲۱: نمایی نزدیک‌تر از تصویر قبل (نگارندگان).

تصویر ۲۲: بخشی از سردر ارگ سمنان با نقش توپچی‌ها و یک عراده توپ جنگی، دورۀ قاجار (نگارندگان).

تصویر ۲۳: نقش یک سرباز قاجاری با پوشش نظامی و متعلقات جنگ، بخشی از سردر ارگ سمنان (نگارندگان).

چنانکه پیش‌تر عنوان شد، کشورهای اروپایی در اصلاح ساختار و تجهیز ارتش قاجار نقش عمده‌ای داشتند. حضور این هیئت‌های اعزامیِ نظامی و مستشاران آنها در ایران، آثار و تبعاتی داشت که یکی از آنها – در راستای آموزش اصول جنگ – تهیه و تدوین رساله‌های نظامی به سبک نوین بود. این رسائل، گذشته از متن و محتوای آموزشی و عملی‌شان، با نگاره‌هایی نیز — به منظور تفهیم بهتر حرکات و سکنات – همراه می‌شدند و از این حیث، برخی از آنها دارای ارزش بصری هستند.

رساله‌نویسی در واقع عملی بود برای ثبت و انتظام دادن به اصول صنایع و مشاغل، و حراست از ضوابط پیشه‌ها و برخی امور مهم. عصر قاجار، شاهد نگارش بیشترین رساله‌های عامیانه و تخصصی نسبت به اعصار پیش از خود است.

«تدوین این رساله‌های گوناگون نشان از آن دارد که سفارش‌دهندگان، به اهمیت تدوین قانون در هر فن و صنعتی در جامعه‌ی قاجاری، که رفته‌رفته پای در دنیای مدرن می‌گذارد، آگاه بودند» (بوذری ۱۳۹۱، ۲۴۷). بنابراین، همچنانکه در این دوره در خصوص شکار، نوشته‌هایی تحت‌عنوان «بازنامه» و «نخجیرنامه» تدوین شد (از جمله: «بازنامهٔ ناصری»، اثر تیمورمیرزا حسام‌الدوله؛ «نخجیرنامه»، از اسماعیل‌خان مصلح‌السلطنه؛ و «تاریخ سرگذشت مسعودی»، نوشتهٔ مسعودمیرزا ظل‌السلطان)، در زمینهٔ نظامی‌گری نیز رسائلی به رشتهٔ تحریر درآمدند.

رساله‌هایی که در باب نظم قشون و وظایف فرماندهان تنظیم می‌شد، به دو قسم قابل طبقه‌بندی است: «نخست، رساله‌هایی که به تربیت قشون می‌پرداختند. این رساله‌ها به نوع سامان‌دهی قشون و چگونگی قرارگیری افراد و ادوات در قالب دسته، گروه و فوج، و قوانین حاکم بر آنها و وظایف هر کدام اشاره دارند یا بر قواعد رژه رفتن سربازان، شیوه‌ی در دست گرفتن تفنگ و نیز چگونگی صف‌آرایی در میدان جنگ شرحی داده‌اند. از این میان می‌توان رساله‌ی "علم مشق توپ" و "قانون نظام" را نام برد. دوم، رساله‌هایی که به شیوه‌ی پوشش و نشان‌های هرکدام از صاحب‌منصبان پرداخته است. برای مثال می‌توان به "رساله‌ی قانون نشان" اشاره کرد» (همان ۲۴۸). در بین رساله‌هایی که در خارج از کشور به زبان‌های غیرفارسی تنظیم شده بودند، نقش ایرانیانِ تحصیل‌کردهٔ فرنگ بارز بود؛ به این ترتیب که «صاحب‌منصبان ایرانی که زبان‌های اروپایی را می‌آموختند، به سِمت مترجمی افسران اروپایی منصوب می‌شدند و به ترجمه‌ی کتب و رسایل نظامی اروپایی می‌پرداختند» (زال‌پور ۱۳۹۶). این دسته نسخ تاریخی، در جای خود نیازمند مطالعه و تحقیقاتی مستقل و مفصّل هستند. در اینجا تنها نمونه‌هایی از تصویرسازی‌های برخی از آنها به جهت آشنایی ارائه شده است (تصویر ۲۴). در مصوّرسازی این آثار، گاه نسخه را به صورت دستنویس (اغلب به خط نستعلیق) تهیه و نقوشی متناسب با متن برای آن ترسیم می‌کردند. اما با توجه به نیاز عمومی و جمعی به این رسائل، نسخه‌های مصوّر چاپی آنها نیز به صورت چاپ سنگی عرضه می‌شد.

تصویر ۲۴: حرکت بازوفنگ به همراه نقوش آموزشی سربازان (نگارندگان، با استناد به رسالهٔ «مجموعه قواعد نظام» (قواعد کلیه از برای مشق و حرکات پیاده‌نظام دولت علیهٔ ایران)، مربوط به اوایل عصر ناصری، اسناد کتابخانهٔ ملی، به شمارهٔ ۲۶۷۲، شمارهٔ کتابشناسی ملی: ۱/۱/۱/۱/۱۲۶۵۷

بر اساس آنچه گفته شد، می‌توان آثار تصویریِ حوزهٔ نظامی قاجار را، سوای موضوع شکار و شکارگاه، در عناوین و طبقات مختلفی جای داد. شاید آنچه در وهلهٔ نخست بیش از همه به چشم آید، کارزار و میدان نبرد و مصاف‌های رودرروی لشکریان (پیاده‌نظام، سواره‌نظام، توپچی‌ها، طبّال‌ها و غیره) باشد؛ اما عرصهٔ این تقسیم‌بندی، با موضوعات متنوعی که ارائه شد، شامل موارد دیگری نیز می‌شود، از جمله: رژه رفتن و سان دیدن از سپاهیان، تمرین‌های نظامی سربازان (مثلا در میدان مشق تهران)، نبردهای تن‌به‌تن، پیکرنگاری سوارکاران، تک‌چهرهٔ سربازان و مقامات منفرد در بیرون از رزمگاه در زمان صلح، تک‌چهره‌های فردی یا گروهیِ مقامات و مستشاران نظامیِ حاضر در دربارهای سلطنت نزد پادشاهان، و بعدتر به‌تدریج در اواخر این دوره و به‌خصوص در دورهٔ پهلوی اول، نمایش انواع سلاح‌های مدرن جنگی (مسلسل، توپ و آتشبار، دوربین نظامی و غیره) (تصاویر ۲۵ و ۲۶) که خود نشانهٔ ورود فناوری و روزآمد شدن ارتشِ آن دوره است.

تصویر ۲۵: کاشیکاری دروازهٔ جنوبی میدان مشق تهران (سردر باغ ملی) با نقوش قزاق‌های مجهز به سلاح‌های گرم مدرن و دوربین جنگی، اواخر عصر قاجار (معتقدی ۱۳۹۵، ۴۹).

تصویر ۲۶: تیربار، کاشیکاری نمای بیرونی سردر باغ ملی، اوایل دورهٔ پهلوی (همان، ۵۰).

۵. تأثیرات غرب، تحولات نظامی و بازتاب آن در حوزهٔ تصویر

در عصر قاجار، بیش از هر دورهٔ دیگری، اثرات فرهنگ غرب به‌واسطهٔ مراودات سیاسی و تجاری، در عرصه‌های گوناگون اجتماعی مجال ظهور یافت. ارکان و تجهیزات نظامی از پی این جریان، روزآمدتر شدند و این تغییرات ریشه در تحولات سیاسی- منطقه‌ای (روسیه، عثمانی و ازبک‌ها) و فرامنطقه‌ای (غرب) و جهانی داشت (نمودار ۶). اینک نقاشی قاجار به تبعیت از این تحولات، عناصر و مؤلفه‌های وارداتی را – هرچند با نیم‌نگاهی به سنّت – در خود ادغام می‌کرد و در مواقعی نیز به نوعی اقتباس یا «ازآن‌خودسازی»[۱۱] دست می‌یافت. حاصل این فرایند، هنری التقاطی بود که نمونه‌های تصویریِ آن (از قلمرو دربار گرفته تا نسخ مصوّر و خانه‌های شخصی) بسیار است و حوزهٔ نظامی‌نگاری نیز از آن مستثنا نیست.

نمودار ۶. جریان‌ها و رویدادهای جهانی و منطقه‌ای و اثرات آن بر ساز و کار و تحولات ارتش ایرانِ قاجار (نگارندگان).

یکی از مهم‌ترین اثرات فرنگ بر ساختار نظامی و لشکری ایرانِ قرن ۱۹، تغییر نوع پوشش قشون و سربازان بود. عزم و آهنگ این مهم، پیش از هرکس، با عباس‌میرزا بود. او «پی برده بود که اگر افراد او از برهنگی و پریشانی و سایر محرومیت‌ها برهند و دارای لباس خوب و سلاح نیرومند و انضباط و تعلیمات صحیح باشند به همان ترتیب دارای ارزش جنگی واقعی بوده و در موقع آزمایش و مخاصمات بیشتر قابلیت برابری با مهاجمین را خواهند داشت و شاید وی حساب افزایش قوای نظامی خود را با حالت نامرتب و بی‌نظمی که برقرار بود دقیقا مورد توجه قرار داده و دریافته بود که باید برای رفع هرگونه فشار و مهاجمات اروپایی به یک نیروی منظم و قابل اطمینان تکیه داشته باشد» (نجمی

۱۳۷۴، ۸۱–۸۲). این جریان، بر تهیه و تدارک تجهیزات و تسلیحات نیز اثرگذار بود، چنانکه عباس‌میرزا، «در زمانی که میرزا ابوالحسن‌خان شیرازی "ایلچی" که بعدها وزیر خارجه‌ی ایران گردید به سفارت اروپا می‌رفته است، وی را مأمور کرد تا به اطریش برود و نمونه‌ای از اسلحه‌ی جدید آن کشور را که در امور نظامی بر کشورهای دیگر اروپا برتری داشته است برای سپاهیان ایران بگیرد و به ایران ارسال کند» (همان، ۸۰). عباس‌میرزای نایب‌السطنه گذشته از اتخاذ مشق نظام و تمرین با سلاح به شیوهٔ غربی، برای ظاهرِ سپاه خود نیز رویّهٔ مشابهی را در پیش گرفت. یکی از این اصلاحات صوری، تراشیدن ریش سربازان بود که مطابق با مقررات و نظام‌نامهٔ ارتش بریتانیا انجام می‌گرفت. جامهٔ متحدالشکل قاجارها که سبک (استایل) آن تا دههٔ ۱۸۵۰ تا حد زیادی بدون تغییر ماند، متشکل بود از: یک نیم‌تنهٔ کوتاه تا کمر، با یقه و سرآستین‌هایی راست به رنگی مغایر، شلوار پلیسه که داخل کفش یا پوتین‌هایی تا ساق پا می‌کردند، و جوراب‌های سفیدرنگی که تا ران پا بالا می‌رفت. همهٔ افراد، کلاه بلندی از پوست بره بر سر می‌گذاشتند. برخی از آنها در بالا شکافی داشت و آستری سفید یا قرمز از آن پیدا بود. این کلاه، بعدها شکل مثلث به خود گرفت (Williamson 2002, 46-47) (تصاویر ۲۷–۳۰).

تصویر ۲۷: قدیمی‌ترین نوع پوشش نظامیِ دورهٔ قاجار، مربوط به نخستین دههٔ قرن ۱۹م. (Drouville, 1819).

تصویر ۲۸: سرباز پیاده‌نظام با سلاح و تجهیزات و کلاه زاویه‌دارِ مثلثی‌شکل، چاپ سنگی از روی طراحی مدل زنده، ۱۸۵۲م. (Williamson 2002, 47)

تصویر ۲۹ (راست): لباس پیاده‌نظام قاجار تا دورهٔ محمدشاه (Chris Flaherty, www.ot-toman-uniforms.com)

تصویر ۳۰ (چپ): لباس پیاده‌نظام قاجار در دورهٔ ناصری (همان‌جا).

بعد از عباس‌میرزا، در خصوص تداوم عملِ یکدست‌سازیِ پوششِ این ارتش نقل شده است که «محمدشاه [فرزند وی] در هنگام بازگشت از هرات طی فرمانی دستور داد کلیه‌ی نظامیان موظف به پوشیدن لباس متحدالشکل هستند. این لباس از قدک[۱۲] و دارایی[۱۳] و شال ساده‌ی کرمانی تشکیل شده بود و پوست‌های شیرازی در کلجه[۱۴] و کلاه آن به کار می‌رفت. محمدشاه در این فرمان علت صدور این فرمان را یکسان شدن سپاه، بالا بردن ابهت سپاه در برابر دشمنان، سبک بودن نوع پوشش، کم هزینه بودن و ایجاد تفاوت میان لباس نظامیان با سایر گروه‌ها ذکر کرده است» (خسروبیگی ۱۳۸۱، ۹۳؛ همچنین نک: سپهر ۱۳۴۴، ۳۲۹ ؛ ایمانیه ۱۳۵۵، ۲۵۰). به هر حال، قشونی که تحت‌آموزش قوای غرب بود طبعاً در انتخاب نوع پوشش هم نمی‌توانست بی‌تأثیر از آن باشد، چنانکه در عصر ناصری، «مثلا ظل‌السلطان که خود بر نیمی از مملکت محروسه حکمروایی داشت، در اصفهان سپاهی ویژه به کمک مستشاران اطریشی تشکیل داده بود که از حیث لباس نیز شباهتی کامل با لباس لشکریان امپراتوری اطریش داشت» (فرهمند ۱۳۸۴، ۲۹۴). جامهٔ رسمیِ پادشاهان این بلاد نیز یقیناً برای حکام محلی قابلیت الگوبرداری داشته است (تصاویر ۳۱ و ۳۲). ظل‌السلطان با سپاهِ عظیمی که فراهم آورده بود، خود دستی در سفارش رسائل نظامی – که پیش‌تر ذکر آن رفت – نیز داشت، از جمله: «دستورالعمل نظامی» و «قوانین سوارهٔ فتح ناصری».

تصویر ۳۱: فرانز ژوزف اول، امپراتور اتریش و پادشاه مجارستان، اثر یوزف نویگبائر، ۱۸۷۹م.، رنگ روغنی روی بوم (آرشیو شخصی).

تصویر ۳۲: ویلهلم اول، امپراتور آلمان، پادشاه پروس در جامهٔ رسمیِ نظامی، رنگ روغنی روی بوم (آرشیو شخصی).

اما فقط اتریش نبود که منبع الهام محسوب می‌شد، بلکه چنانکه در عناوین بالا آمد (نک: «تحولات نظامی و سلسله‌مراتب قشون در عصر قاجار»)، کشورهای مدرنِ مختلفی در این زمینه سهیم بودند و ظاهراً هر کدام تأثیری بر جای می‌گذاشتند. به‌طور کلی، «یونیفرم نظامی روسیه و اروپا برای مقامات ایرانی که به خارج می‌رفتند بسیار جالب و پرمعنی بود. ارتباط ایران با کشورهای مختلف باعث شده بود که ارتش، پلیس و ژاندارمری ایران هر کدام از یک سبک خاص پیروی کنند و در نتیجه، تنوع و تفاوت، بیش از یکسانی و مشابهت به چشم می‌خورد» (شهشهانی ۱۳۹۶، ۱۱۴). به هر ترتیب، بازتاب همهٔ این موارد (تلاش برای ایجاد جامهٔ یکدست، تجهیزات و تسلیحات نوین، انضباط نظامی) در حوزهٔ تصویرگری قاجار (نقاشی‌های رنگ روغنی، آبرنگ، چاپ‌نقش‌ها و غیره) اغلب با جزئیات به ثبت رسیده است. در واقع با تغییر لباس نظامی، تصویرگرانِ صحنه‌های رزمی، در وهلهٔ اول، بر پوشش و ظاهر پیکرهای نقاشی‌هایشان تأکید می‌کردند و این دگرگونیِ بصری را مطابق با تحولات روز، به نمایش می‌گذاشتند (تصاویر ۳۳–۳۸).

جدول۱. تطبیق آرایه‌های تصویری در پوشش نظامی سران و رجال قاجار و مقامات ارشد کشورهای خارجی (نگارندگان).

رجال و دولتمردان قاجاری		شخصیت‌های خارجی
تصویر۳۳: تک‌چهرهٔ (شبیه) مظفرالدین‌شاهِ ولیعهد در نوجوانی به همراه یکی از رجال قاجار، هر دو با پوشش و ضمایم نظامی (مجموعهٔ شخصی).	تصویر۳۴: یکی از مقامات بلندپایهٔ عصر قاجار، نشسته روی صندلی با جامهٔ رزم و نشان‌های متعدد بر سینه (مجموعهٔ شخصی).	تصویر۳۵: الکساندر الکساندروویچ رومانوف (الکساندر سوم)، امپراتور روسیه، پادشاه لهستان و دوک اعظم فنلاند، رنگ روغنی روی بوم (مجموعهٔ شخصی).
تصویر۳۶: محمدحسن‌میرزا، آخرین ولیعهد سلسلهٔ قاجار در هیئت نظامی (www.tarikhema.org)	تصویر۳۷: تصویر چاپیِ شاهزاده عبدالصمدمیرزا عزالدوله، اثر ابوتراب غفاری، ۱۳۰۰ هـ.ق. (روزنامهٔ شرف، نمرهٔ ۱۱، ذیقعدهٔ ۱۳۰۰هـ.ق.)	تصویر۳۸: تک‌چهرهٔ ژنرال روسی، ادوارد یانوویچ، حکاکی روی چوب، قرن ۱۹م. (www.alamy.com)

٦. نتیجه‌گیری

خواست و ارادهٔ سلاطین و رجال درباریِ عصر قاجار همواره بر آن بوده که در بازنمایی‌های هنری، وجهه‌ای فاخر و باشکوه از خود به جای گذارند و این مهم بیش از همه در آثاری با موضوع شکار و شکارگاه، و بعدتر در قالب پوشش نظامی در هیئت جنگاورانی پرصلابت و بامهابت قابل تحقق و دستیابی بوده است. شکار، در این دوره، علاوه بر جنبهٔ تفنّن، مترادف با مفاهیمی چون دلاوری و جنگاوری بود و گاه هم‌طراز یا مقدمه‌ای بر مصاف در کارزار قلمداد می‌شد و از این حیث به نوعی با مشروعیت و اقتدار دستگاه حکومت پیوند می‌خورد. بر این اساس، موضوعات «رزمی و نظامی» در نقاشی قاجار، حوزه‌ای است که در کنار دیگر مضامینِ عمدهٔ تصویرگری («سیاسی و درباری»، «حماسی و پهلوانی»، «مذهبی»، «احساسی و عاشقانه»، «نفسانی (شهوانی)» و «تزئینی»)، قابل ارزیابی و طبقه‌بندی است، و با توجه به شمار فراوانِ آثاری که مضمون

نظامی دارند، می‌توان به طور مستقل، گروهی ویژه را برای آن در نظر گفت — گروهی از آثار با مضمونی نو که پیش از این در حیطهٔ نگارگری یا تصویرسازیِ هنر ادوار گذشته تا به این حد و به اینِ شکل سابقه نداشته است.

در عصر قاجار، ورود هیئت‌ها و مستشاران نظامیِ فرانسوی احتمالاً نخستین گام برای مدرن‌سازی ارتش بوده است که این مهم در دوران سلطنت فتحعلی‌شاه و با مساعدت عباس‌میرزای نایب‌السلطنه صورت گرفت و بعد از آن تا دوران متأخر و تا اواخر این سلسله، هیئت‌هایی از بریتانیا، فرانسه، اتریش، آلمان و ایتالیا وارد کشور شدند و به پیاده‌سازی اصول نوین و آداب نظامی‌گری پرداختند. یکی از مهم‌ترین اثرات فرنگ بر ساختار نظامی و لشکری ایران قرن ۱۹، تغییر نوع پوشش قشون و سربازان بود. این تغییر، در جهتی موازی با تحولات دربار عثمانی پیش می‌رفت؛ جایی که محمود دوم نه تنها نوع جامهٔ خود را عوض کرد، بلکه حکم به فرنگی‌سازی آداب و رسوم پوشش افراد داد. به این ترتیب، جامهٔ متحدالشکل (اونیفورم) به پوشش رسمی قشون ایران بدل گشت و نمود آن بیش از پیش در حوزهٔ هنر و تصویرگری پدیدار شد و نقاشان، بازتاب این دگرگونی را مطابق با تحولات نظامیِ روز در کنار سایر عناصر تصویری مانند تجهیزات و تسلیحات جدید، انضباط نظامی و حرکات و سکنات خاص نظامیان، در انواع رسانه‌های هنری، از نقاشی‌های رنگ روغنی و آبرنگ تا چاپ‌نقش و کاشی و غیره با جزئیات به ثبت رساندند.

در جریان این روند نوسازی و فرنگی‌گرایی، جانشینان فتحعلی‌شاه، دیگر به شیوهٔ کهن (ردای بلند، دستار، گرز و عصای سلطنت، جواهرات فراوان و غیره) لباس نمی‌پوشیدند، چنانکه محمدشاه قاجار، نوادهٔ وی، نوعی لباس نظامی به‌سبک فرنگی را برای خود برگزید که با آن یک کت فراک (کت بلند مردانه) از جنس مخمل، سردوشی، نشان و حمایل همراه می‌شد. حوزهٔ تصویرگری با مضمون نظامی نیز در دوران بعد از فتحعلی‌شاه، و در عصر محمدشاه تداوم یافت، با این حال در مسیر تازه و متفاوتی قرار گرفت. در این دوره که مقارن با آشناییِ هرچه بیشترِ فرهنگ ایرانی با تمدن غرب و تأثیرپذیریِ همه‌جانبه از آن بود، نقاشی‌های فرنگی و به‌خصوص تک‌چهره‌نگاری رونق بیشتری پیدا کرد و نماها و جلوه‌های رزمی در قالب چهره‌پردازی (ایستاده یا نشسته) با نمایش اسباب و ضمایم جنگی ظاهر گشت. جریان مذکور در دهه‌های بعد از سلطنت محمدشاه، علی‌الخصوص در دوران زمامداری ناصرالدین‌شاه، شدت بیشتری گرفت و تا اواخر عصر قاجار (سلطنت احمدشاه) به شیوه و مَنشی تثبیت‌شده بدل گشت. در آن زمان، ناصرالدین‌شاه به‌کل، جامه و ردای سلطنت را کنار نهاد و با پوششی ساده‌تر و وزین‌تر که حال و هوای نظامی داشت، و این بار نه بر تخت کیانی بلکه روی صندلی، آن هم در قالبی اروپایی، جلوس می‌کرد.

نظامی‌گری و نظامی‌نگاری فرایندی بود که محدود به فضای دربار یا قشونِ در حال رزم باقی نماند. نمایش سربازان منفرد، با هویت ناشناس، به حالت ایستاده، در خارج از میادین رزم و نبرد و به هنگام صلح و ثبات، آن هم با لباس‌های رسمیِ نظامی، بعدتر به یکی از موضوعات نسبتاً مرسوم در حوزهٔ تصویرگری قاجار تبدیل شد. تصویر این افراد در رسانه‌های مختلف هنری و در اماکن گوناگون، از دروازه‌های شهری و سردرها تا ورودیِ حمام‌های سنّتی و تالارها و سراها، ظاهر شده است. این پیکرنگاره‌ها در حالات متفاوت و در اماکن مختلف، اعم از درباری، عمومی و شخصی، به شکل پرده‌های رنگ روغنی، دیوارنگاره یا سایر رسانه‌های بصری، از جمله لاکی‌کاری، چاپ سنگی و کاشی ظاهر شده‌اند که خود نشان از فراگیر بودن چنین مضامین و موضوعاتی است.

بر اساس یک تقسیم‌بندی، آثار تصویریِ حوزهٔ نظامی قاجار را می‌توان در عناوین و طبقات مختلفی جای داد. بیشترین نمود بصری این موضوع، به کارزار و میادین نبرد و مصاف‌های رودرروی لشکریان (با حضور رستهٔ پیاده‌نظام، سواره‌نظام، توپچی‌ها، طبّال‌ها و غیره) مربوط می‌شود و در وهلهٔ بعد، مواردی دیگری را نیز در برمی‌گیرد، از جمله: نمایش رژه رفتن و سان دیدن از سپاهیان، تمرین‌های نظامی سربازان، نبردهای تن‌به‌تن، پیکرنگاری سوارکاران به صورت منفرد، تک‌چهرهٔ سربازان و مقامات در بیرون از رزمگاه به هنگام صلح، تک‌چهره‌های فردی یا گروهیِ مقامات و مستشاران نظامیِ حاضر در دربارهای سلطنت نزد پادشاهان، و بعدتر به‌تدریج در اواخر این دوره و به‌خصوص در دورهٔ پهلوی اول — که گونه‌ای از تداوم همین جریان است – نمایش انواع سلاح‌های مدرنِ جنگی مانند مسلسل، توپ و آتشبار، دوربین نظامی و غیره که خود نشانهٔ ورود فناوری و روزآمد شدن ارتشِ آن دوره است.

پی‌نوشت‌ها

۱– از جمله: تهدید گونه‌های جانوری در حیات وحش، ایجاد غفلت نسبت به امور کلان مملکت و تحمیل هزینه‌های هنگفت به خزانه.

۲– شکار از این حیث یک عمل تشریفاتی محسوب می‌شد که برای خود سلسله‌مراتبی داشت. وجود مناصبی چون میرشکار، سگبان‌باشی، طاووس‌خان و غیره در تاریخ ایران، نشاندهندهٔ اعتبار و اهمیت شکار است (نک: درووِیل ۱۳۴۸، ۱۸۴، ۲۰۱، ۲۰۵). همچنین گفتنی است که «سلطنت طولانی‌مدت ناصرالدین‌شاه، دوران رواج انواع تفریح‌ها از جمله شکار بود و بازار مناصبی چون قوشدارباشی‌ها، میرشکاران و تفنگدارباشی‌ها رونق گرفت» (آدینه‌وند و همکاران ۱۳۹۵، ۴۷).

۳– گاسپار درووِیل، افسر فرانسوی، در سفرنامهٔ خود از علاقه و اهمیت شکار نزد فتحعلی‌شاه و فرزندش، عباس‌میرزا، سخن گفته است (درووِیل ۱۳۴۸، ۲۲۲–۲۲۵). با این حال، با وجود اهمیتی که شکار نزد قاجاریه داشت، توجه سلاطین این سلسله به این پدیدهٔ واحد، یکسان نبود؛ مثلا محمدشاه به شکار و شکارگری میلی نداشت و اطلاعات چندانی در این زمینه موجود نیست (آدینه‌وند و همکاران ۱۳۹۵، ۵۱). علاقهٔ ناصرالدین‌شاه به شکار به حدی زیاد بود که می‌توان او را شکارچی‌ترین شاه قاجار دانست و در برخی شکارهایش، قطعاتی نیز می‌سرود؛ مثلا در ۱۲۸۷هـ‌ق. وقتی در کوه‌های البرز بود، خطاب به میرآخور خود در تعریف از شکار و مدح شکارگری شعری سرود (آدینه‌وند و همکاران ۱۳۹۵، ۵۱؛ همچنین نک: ساکما، ۲۹۵/۲۸۵۲؛ مستوفی ۱۳۲۴، ج. ۱، ۵۵۴–۵۵۵). از دوران سلطنت مظفری نیز گزارش‌هایی مبنی بر علاقهٔ شاه به شکار موجود است (نک: افضل‌الملک ۱۳۶۱، ۵۶، ۵۷ و ۱۶۲).

۴– با این همه، در آغازِ سلسلهٔ قاجار و پیش از آن نیز، دستگاه یا نظامی واحد تحت‌عنوان لشکر و قشون، به صورتی که در ادوار بعدی به‌چشم می‌خورد، وجود ندارد و آنچه از این نهاد برمی‌آید دسته‌ها و افواجی مشتکل از گروهی سواره و پیاده است که آن هم در مواقع لزوم به وقت جنگ گرد هم می‌آیند. در این باره و از این برهه نقل می‌شود که «لشکر ایران عبارت است از جمعی کثیر سواره‌ی بی‌نظام که ایالات و احشامات ملک می‌دهند و سرکرده‌ی هر طایفه نیز از خود ایشان است و جمعی دیگر از پیاده‌ی غیرمنظم که با مخارج از اضلاع و شهرهای معتبر می‌گیرند و فوجی پیاده‌نظام و توپچی که به قاعده‌ی اهالی فرنگستان تربیت می‌کنند» (مالکوم بی‌تا، ۲۵۴). اولیویه، از سیاحان اوایل دورهٔ قاجار که در دورهٔ آقامحمدخان به ایران سفر کرده، می‌نویسد: «در زمان صلح، ایران قشونی ندارد. به هنگام جنگ نیز همیشه در زمستان طبقات لشکری مرخص هستند. اما به محض اطلاع دادن، در اندک زمانی در تمام نقاط مملکت به سرعت تمام افراد سپاهی با اسلحه‌ی جنگ به محل مشخصی که معین شود، حاضر و مجتمع می‌شوند. خوانین ولایات همیشه با عده و تدارک سفر، مهیای حرکت هستند که به محض و مجرد رسیدن حکم پادشاه، بی‌درنگ روانه می‌گردند» (اولیویه ۱۳۷۱، ۱۸۸–۱۸۹).

۵– عهدنامهٔ «فینکنشتاین» که در کاخ فینکنشتاین لهستان و با هدف مدرن‌سازی ارتش قاجار میان ایران (فتحعلی‌شاه) و فرانسه (ناپلئون بناپارت) منعقد و پس از امضا به دست فتحعلی‌شاه قاجار، توسط هیئتی دیپلماتیک به ریاست سرتیپ عسگرخان افشار ارومی به دربار ناپلئون بناپارت ارسال شد (نک: نفیسی ۱۳۸۳)، نمونهٔ بارزی است از پی‌ریزی روابط سیاسی ایران قاجار با دول غربی در جهت ارتقای مسائل و تجهیزات نظامی.

۶– اما فرانسه و انگلستان به عنوان کشورهایی که برای ایجاد تغییرات مطلوب به کشور می‌آمدند، بیش از سایرین مد نظر بودند (آدمیت ۱۳۳۴، ۲۸۶).

۷– *brigade* در لغت فرانسه به معنای چندین واحد نظامی از یک صنف است که تحت فرماندهی یک سرتیپ یا ژنرال اداره می‌شود. در مورد «قزاق» (به معنای کلیِ «سپاهی») نیز گفتنی است که «نام آنها در زبان ترکی "مرد آزاد" و "حادثه‌جو" و "طاغی" معنی می‌دهد» (دانشنامهٔ بریتانیکا، ذیل واژه‌ی *Cossack*).

۸– سربازی که درجه ندارد.

۹– همچنین برای مشاهدهٔ یک تقسیم‌بندی دیگر، هرچند خلاصه‌تر، نک: فلور ۱۳۸۱، ۲۹–۴۳.

۱۰– در منشور محمدشاه آمده است: «لباس نظام بهترین لباس است ... رخت قدیم ایران همین لباس نظام بود، چنانکه در تخت جمشید در صورت‌های سنگی ... کشیده‌اند.»

11- Appropriation

۱۲– قدک: جامهٔ کرباسیِ رنگ‌کرده.

۱۳–دارایی: یک نوع پارچهٔ ابریشمی که چند تاری پنبه در آن باشد.
۱۴–کُلَجه: پوستین کوتاه و نیم‌تنه.

منابع

- آداموا، آ. ت. ۱۳۸۶. *نگاره‌های ایرانی گنجینهٔ آداموا (سده‌ی پانزدهم تا نوزدهم میلادی)*. ترجمهٔ زهره فیضی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و انتشارات فرهنگستان هنر.
- آدمیت، فریدون. ۱۳۳۴. *امیرکبیر و ایران*. تهران: انتشارات خوارزمی.
- آدینه‌وند، مسعود، باقرعلی عادل‌فر، شمس‌الدسن امرایی، و ستار بازوند. ۱۳۹۵. «تحلیل پدیدهٔ شکار سلطنتی در عصر قاجار.» *فصلنامهٔ علمی پژوهشی گنجینهٔ اسناد* ش. ۱۰۴: ۴۲–۶۳.
- افضل‌الملک، میرزا غلامحسین‌خان. ۱۳۶۱. *افضل‌التواریخ*. به کوشش منصوره اتحادیه و سیروس سعدوندیان. تهران: نشر تاریخ ایران.
- اقبال آشتیانی، عباس. ۱۳۸۴. *تاریخ مغول*. چاپ هشتم، تهران: امیرکبیر.
- اولیویه، گیوم آنتوان. ۱۳۷۱. *سفرنامه (تاریخ اجتماعی–اقتصادی ایران در دوران آغازین عصر قاجاریه)*. ترجمهٔ محمدطاهر میرزا، به تصحیح و با حواشی دکتر غلامرضا ورهرام. تهران: انتشارات اطلاعات.
- ایمانیه، مجتبی. ۱۳۵۵. *تاریخ فرهنگ اصفهان*. اصفهان: دانشگاه اصفهان.
- بوذری، علی. ۱۳۹۱. «نشان قشون: رسالهٔ مصوّر در معرفی البسهٔ قشون دورهٔ قاجار.» دوفصلنامهٔ *پیام بهارستان*، ش. ۱۶: ۲۴۷–۲۹۰.
- بهنام. جمشید. ۱۳۷۵. *ایرانیان و اندیشهٔ تجدّد*. تهران: فرزان روز.
- پاکباز، روئین. ۱۳۹۵. *زایش سنّت، نمایش تجدّد. درجست‌وجوی زمان نو (درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران)*. گردآوری ایمان افسریان. تهران: حرفه هنرمند.
- پوپ، ادوارد. ۱۳۸۷. شاهکارهای هنر ایران. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- تتوی، قاضی احمد. ۱۳۸۲. *تاریخ الفی*. ج. ۶. به تصحیح غلامرضا طباطبایی مجد. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- جوینی، علاءالدین عطاملک بن بهاءالدین. ۱۳۸۵. *تاریخ جهانگشای جوینی*. ج.۱. تصحیح محمد قزوینی. تهران: دنیای کتاب.
- حیدری باباکمال، یدالله، محمدابراهیم زارعی، و اسماعیل همتی ازندریابی. ۱۳۹۵. «تأملی بر اهمیت نقش‌مایهٔ شکار در اوایل دورهٔ قاجار با تکیه بر شواهد هنری موجود.» *دوفصلنامهٔ علمی پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر* ش. ۱۲: ۷۱–۸۶.
- خانی‌زاده، مهدی، و ابوالفضل حسن‌آبادی. ۱۳۹۴. «سازمان و تشکیلات داخلی قشون دورهٔ قاجار با تکیه بر مجموعهٔ حسن‌زادهٔ موجود در مرکز اسناد آستان قدس رضوی.» *فصلنامهٔ علمی پژوهشی گنجینهٔ اسناد* ش. ۹۹: ۲۸–۵۱.
- خسروبیگی، هوشنگ. ۱۳۸۱. «مقدمه‌ای بر تشکیلات اداری و نظامی ایران در اوایل دورهٔ قاجار (۱۲۱۰–۱۲۶۴هـ.ق.).» *فصلنامهٔ نامهٔ انجمن* ش. ۶: ۸۳–۱۱۱.
- دروویل، گاسپار. ۱۳۴۸. *سفرنامهٔ درووِیل*. ترجمهٔ جواد محبی. تهران: انتشارات گوتنبرگ.
- دین‌پرست، ولی. ۱۳۹۳. «کاربست‌های نظامی شکار در فتوحات دورهٔ ایلخانان و تیموریان.» دو*فصلنامهٔ علمی ترویجی* پژوهش‌نامهٔ تاریخ اجتماعی و اقتصادی ش. ۲: ۱۷–۲۹.
- رابی، جولین. ۱۳۹۸. *چهره‌نگاره‌های قاجاری*. ترجمهٔ علیرضا بهارلو. تهران: نشر پیکره.
- رینگر، مونیکا م. ۱۳۸۱. *آموزش، دین و گفتمان اصلاح فرهنگی در دورهٔ قاجار*، ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه. تهران: ققنوس.
- زال‌پور، هومن. ۱۳۹۶. «تاریخچهٔ تشکیل ارتش نوین ایران (به مناسبت سالروز صدور دستور تشکیل قشون متحدالشکل).» روزنامهٔ ایران ش. ۶۶۸۲ (مورّخ ۱۳۹۶/۱۰/۱۲).
- سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی ایران (ساکما)، ش. ۲۹۵/۲۸۵۲.
- سپهر، میرزا محمدتقی (لسان‌الملک). ۱۳۴۴. *ناسخ‌التواریخ سلاطین قاجاریه*. ج. (۱ و ۲). به تصحیح محمدباقر بهبودی. تهران: انتشارات اسلامیه.
- شهشهانی، سهیلا. ۱۳۹۶. *پوشاک دورهٔ قاجار*. تهران: انتشارات فرهنگستان میردشتی.

- فرهمند، جلال. ۱۳۸۴. «قشون دولت علیهٔ ایران.» *فصلنامهٔ تاریخ معاصر ایران* ش. ۳۶: ۲۹۳-۳۱۶.
- فلور، ویلم. ۱۳۸۱. *نقاشی و نقاشان عصر قاجار*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی.
- گزنفون. ۱۳۴۲. *کوروش‌نامه*. ترجمهٔ رضا مشایخی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ____. ۱۳۸۶. *لشکرکشی کوروش*. ترجمهٔ وحید مازندرانی. چاپ سوم. تهران: دنیای کتاب.
- مالکم، سر جان. بی‌تا. *تاریخ ایران*. ج. (۱ و ۲). به کوشش شیخ محمد اصفهانی. بی‌جا.
- مستوفی، عبدالله. ۱۳۲۴. *شرح زندگانی من*. ج. ۱. تهران: انتشارات علمی.
- مسکوب، ترانه. ۱۳۹۴. «شکارهای ناصرالدین‌شاه قاجار.» دوماهنامهٔ بخارا ش. ۸۳: ۶۵۸-۶۶۲.
- معتقدی، کیانوش. ۱۳۹۵. *دروازه‌های طهران قدیم*. با مقدمهٔ ویلم فلور. تهران: نشر پیکره.
- میرزایی‌مهر، علی‌اصغر. ۱۳۹۵. *عبدالله‌خان*. مجموعهٔ گلستان هنر ۱۶. تهران: نشر پیکره.
- نجمی، ناصر. ۱۳۷۴. *عباس‌میرزا*. تهران: انتشارات علمی.
- نفیسی، سعید. ۱۳۸۳. *تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دورهٔ معاصر: از آغاز سلطنت قاجاریه تا سرانجام فتحعلی‌شاه*. تهران: انتشارات اساطیر.
- نوروزی طلب، حمیدرضا. ۱۳۹۰. *از طهران تا تهران (میراث طهران، گنجینه‌ی بناهای ناشناخته)*. با مقدمه عبدالله انوار. تهران: انتشارات یساولی.
- یکرنگیان، میرحسین. ۱۳۸۴. *سیری در تاریخ ارتش ایران: از آغاز تا پایان شهریور ۱۳۲۰*. تهران: انتشارات خجسته.
- Adamova, Adel. 2012. *Persian Manuscripts, Paintings and Drawings (From the 15th to the Early 20th Century in the Hermitage Collection)*. United Kingdom: Azimuth Editions.
- Berezin, I. N. 1852. *Puteshestvie po Sieviernoy Persii*. Kazan.
- Borozdna. 1821. *V. Kratkoye opisaniye puteshestviya rossiysko-imperatorskogo posolstva v Persiyu v 1817 godu (A short description of the travels of the Russian Imperial Embassy to Persia in 1817)*. Saint Petersburg.
- *Christie's Auction Catalogue*. 2007 (lot 21).
- Diba, Layla S., Maryam Ekhtiar. 1998. *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925*. London and New York: I. B. Tauris.
- Drouville, Gaspard .1819. *Voyage en Perse, pendant les années 1812 et 1813*. Paris.
- Kotzebuë, Moritz von. 1819. *Narrative of a Journey into Persia in the Suite of the Imperial Russia Embassy in the Year 1817*. Paris.
- Morier, James. 1818. *A Second Journey through Persia, Armenia and Asia Minor to Constantinople between the Years 1812 and 1816*. London.
- Williamson, Graham. 2002. «Military Dress of the Early Qajar Era. The European Influence versus the Traditional.» *Journal of the International Qajar Studies*, vol. II, ed. L.A. Ferydoun Barjasteh van Waalwijk van Doorn (Khosravani) et. al. Rotterdam, Santa Barbara. Tehran: Barjasteh van Waalwijk van Doorn & Co's.
- Wright, D. 1977. *The English amongst the Persians*. London.
- Yermolov. 1868. (Записка А. П. Ермолова о посольстве в Персию в 1817 г. 1868. // Записки А. П. Ермолова. Ч. 2 (1816-1827). М.) (*Note by A.P. Ermolov on the Embassy in Persia in 1817. 1868. // Notes by A.P. Ermolov. Part 2 (1816-1827). M.*)
- www.alamy.com
- www.christies.com
- www.ottoman-uniforms.com
- www.pinterest.com
- www.sothebys.com