فصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال اول، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۴۰۱
صص۵۷-۸۱

بررسی عکس‌های یاسر خدیشی از واقعه تاریخی حمله آغا محمدخان به کرمان بر اساس مفهوم ابسنس (غیاب)

احسان امینی تهرانی / دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران.* ehsanaminitehrani@gmail.com

چکیده

برای اینکه عکس‌های تاریخی جنبه سندیت پیدا کنند، لازمه آن‌ها حضور عکاسان در بطن رخداد تاریخی یا اجتماعی است؛ همان شانس حضور، اما اگر عکاس چنین شانسی را به دلایلی نداشته باشد، باز می‌تواند بر اساس متون تاریخی اقدام به ثبت عکس تاریخی کند. عکاس به جای ارجاع مستقیم عکس به رخداد از کارکرد بازنمایی در عکاسی استفاده می‌کند. بازنمایی در عکاسی از جنس مفهومی است که فراتر از تصویر پیش می‌رود. در این فرآیند، عکاس می تواند از مفهوم ابسنس (غیاب) به‌معنای نفی و سلب حضور عناصر، اشیاء و افراد بهره ببرد. عکاسی از ابسنس به عنوان مفهومی پست‌مدرنیستی بهره می‌برد تا به واسطه غیاب عناصر تاریخی محتوای متفاوت از واقعه را به نمایش بگذارد. با بررسی مجموعه عکس‌های یاسرخدیشی از واقعه حمله آغا محمدخان قاجار به کرمان که در پس آن شهر کرمان را به چشمخانه تاریخ تبدیل کرد، با توجه به مفهوم ابسنس می‌توانیم نتیجه بگیریم که عکاس در منش هنری وضعیت معاصر عکاسی نیازی به حضور در بطن رخداد تاریخی - اجتماعی را ندارد. او می‌تواند با استفاده از مفهوم ابسنس در عکس‌هایش علت‌های وقوع را به طرز عمیق‌تری به بیننده ارایه دهد. این مفهوم می‌تواند به صورت اختیاری، غیراختیاری و یا ناآگاهانه در عکس قرار بگیرد. مفهوم ابسنس روایت تاریخی در درون کادر عکس‌ها را نه بر اساس نمایش عناصر موجود حاضر و آماده توسط عکاس، که بر اساس عوامل و پدیده‌های خارج قاب توسط بیننده مورد خوانش و فهم قرار می‌دهد. همین موضوع باعث می‌گردد که فضای عکس‌ها شاعرانه و مخاطب بدون تحمیل حضور اشیاء و عناصر دلخواه عکاس درون کادر، بدون جهت‌گیری خاص، عکس‌ها را محلی برای اندیشه و تفکری عمیق یافته و شروع به خوانشِ تأویل گونه آن‌ها کند. در این حالت، عکاس می تواند خودش را به عنوان یک هنرمند از قید و بند آزاد نموده، تخیل و افکار پشت دوربین را به پرواز درآورده و بدون نگرانی از شکستن فرم‌های کلیشه‌ای و تکراری، محتوای جدیدی را تولید کند.

کلیدواژه‌ها: عکاسی تاریخی، ابسنس (غیاب)، آغامحمدخان قاجار، لطفعلی‌خان زند، مشتاقعلی‌شاه، کرمان، یاسر خدیشی.

A Biannual Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.1, No.4, Winter 2022-2023
pp.57-81

Analysis of Yaser Khadishi's Photos of the Historical Event of Agha Mohammad Khan's Attack on Kerman based on the Concept of Absence

Ehsan Amini Tehrani / Master's student in Photography, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Eqbal Lahoori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.*
ehsanaminitehrani@gmail.com

Abstract

Photography has an inextricable link with it, the recording of elements and phenomena in reality has been intertwined with the nature of photography since the beginning, this link with reality brought photos closer to historiography than other cultural products, photos as copies and originals of The social and historical existence can be a direct and reliable source for obtaining many facts and historical sentences, this feature makes the photos a reliable document of what is really considered. For these historic photos, they find a document that requires the presence of the photographers in the heart of the historical or social event, the same chance to be present, but if the photographer cannot open such a chance, he can record the historical photo based on the historical texts. Instead of directly referring the photo to the event, the photographer uses the function of representation in photography, the photography that becomes reality in his mind and then he photographs it. Photographic representation is a concept which exceeds the image. In this photographic process, the concept of absence can be used to signify the negation and privacy of the presence of elements, objects and to enjoy them. With historical photographs, texts that show traces of the presence of something in the past, absence has a documentary purpose. The photograph uses absence as a post-modern concept to display various historical elements of the event because of absence. By examining Yasar Khadishi's collection of photographs of the event of Agha Mohammad Khan Qajar's attack on Kerman, in which he turned Kerman into the eye of history, with regard to the concept of absence, we can conclude that the photographer needs to be present in the heart of the social historical event in the contemporary artistic nature of photography. Nothing, it is not possible to use the concept of absence in his photos to present the apparent causes to the viewer in a deeper way, this concept cannot be made voluntarily, involuntarily or unconsciously in the photo, the concept of absence is a historical narrative within the frame of the photos, not based on the display of elements. The present and ready to be the photographer, who is read and understood by the spectator based on factors and phenomena outside the framework. The same thing makes the space of the photos poet and the audience without the presence of the photographer's desired objects and elements in the frame, the photos for local mental thoughts and thoughts and start to read the effect of those types. In this mode, photography can free itself as an artist, let the imagination and thoughts of the photographer behind the camera fly, and produce me without worrying about breaking stereotyped and repetitive forms.

Keywords: historical photography, absence, Agha Mohammad Khan Qajar, Lotf Ali Khan Zand, Mushtaq Ali Shah, Kerman, Yaser Khadishi.

مقدمه

عکاسی پیوند ناگسستنی با وجود دارد. ثبت عناصر و پدیده‌های موجود در امر واقعی از ابتدای اختراع با سرشت عکاسی عجین بوده است. می‌توان گفت عکاسی به وجود آمد که رونوشتی همانند از جهان واقع روبه‌روی دوربین را بسازد؛ گرچه در ادامه مشخص شد که عکس‌ها قرار نیستند صرفا جهانی مانند جهان واقع ارایه دهند، اما همین پیوند با واقعیت، عکس‌ها را بیشتر از دیگر محصولات فرهنگی به تاریخ‌نگاری نزدیک‌کرد. عکس‌ها به مثابه رونوشت و نسخه اصلی از هستی اجتماعی و تاریخی، می‌توانستند منبعی مستقیم و موثق برای دست‌یابی به بسیاری از واقعیت‌ها و از جمله وقایع تاریخی قرار بگیرند. همین ویژگی آن‌ها باعث گردید که عکس‌ها به عنوان سندی قابل اعتماد از آنچه که واقعیت بوده است تلقی شوند. دسترسی به پدیدهای تاریخی و اجتماعی بدون هرگونه دخل و تصرف انسانی مشکوک، با کمترین تاثیر ذهنیت حاکم بر دیگر محصولات فرهنگی (مانند نوشتار) از ویژگی عکس‌ها به شمار می‌رفتند. گویا عکس‌ها با این جمله معروف که تاریخ را فاتحان می‌نویسند بیگانه بودند؛ گرچه امروزه این برداشت از عکس‌های تاریخی مورد نقد و پرسش قرارگرفته است، ولی همچنان پیوند میان رشته‌ای بین عکاسی و حرفه تاریخ‌نگاری به قوت خود باقی است. برای اینکه عکس‌های تاریخی جنبه سندیت یا همان عکاسیک (آنجا بودگی) پیدا کنند لازمه آن‌ها حضور عکاسان در بطن رخداد تاریخی یا اجتماعی است؛ همان شانس حضور عکاس، اما اگر عکاس چنین شانسی را به دلایلی نداشته باشد، باز می‌تواند بر اساس متون تاریخی کنش عکاسیک را انجام دهد؟ برخی از عکاسان سعی کرده‌اند با بازسازی وقایع تاریخی‌ای که به هر دلیل دوربین حضور نداشته است، به شیوه عکاسی صحنه‌آرایی شده آن رویداد را به تصویر بکشند، از جمله آزاده اخلاقی در مجموعه عکس *به روایت یک شاهد عینی* (نمایش داده شده در گالری محسن، تهران، اسفند ۱۳۹۱)، دست به چنین کاری زده است، ولی برخی اوقات امکان بازسازی و صحنه‌آرایی وقایع تاریخی وجود ندارد. گذشت مدت زمان زیاد از واقعه، وسعت زیاد محل رخداد، نبود امکانات و بودجه کافی و غیره انجام چنین کاری را مقدور نمی‌سازد. در این هنگام، عکاس به جای ارجاع مستقیم عکس به رخداد از کارکرد بازنمایی در عکاسی استفاده می‌کند. بازنمایی در عکاسی برخلاف بازنمایی در نقاشی است.عکاس آنچه را که در ذهن خود دارد، به واقعیت تبدیل و سپس از آن، عکاسی می‌کند.

بازنمایی در عکاسی از جنس مفهومی است که فراتر از تصویر پیش می‌رود، در این فرآیند، عکاس می‌تواند از مفهوم ابسنس (غیاب) به‌معنای نفی و سلب حضور عناصر، اشیاء و افراد بهره ببرد. در عکس‌های تاریخی، متونی که که رد حضور چیزی در گذشته را نشان می‌دهند، ابسنس کارکردی اسنادی پیدا می‌کند. عکاسی از ابسنس به عنوان مفهومی پست‌مدرنیستی بهره می‌برد تا به واسطه غیاب عناصر تاریخی محتوای متفاوت از واقعه را به نمایش بگذارد. در این پژوهش، به خوانش و بررسی عکس‌های یاسر خدیشی از واقعه تاریخی حمله آغا محمدخان به کرمان از منظر مفهوم ابسنس (غیاب) پرداخته و اینکه عکاس توانسته است با استفاده از کارکرد بازنمایی در عکس با توجه به غیاب خود در زمان رخداد، جنبه اسنادی به آثار خود بدهد را مورد بررسی قرار می‌دهم.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی، عکس‌های مجموعه عکس «حتی اگر چشمانم آغا محمدخان را نبیند» اثر یاسر خدیشی را مورد خوانش و بررسی قرار می‌دهد. مبانی نظری پژوهش با روش استنتاج و تحلیل منطقی بر پایه مطالعات کتابخوانه‌ای انجام شده و بنیان‌های نظری براساس روش تری‌برنت در خوانش عکس و همچنین روش‌های جدید خوانش عکس براساس تأویل (هرمنوتیک) و نظریه ابسنس (غیاب) استوار است. عکس‌های استفاده شده در پژوهش به طور هدفمند از مجموعه عکس مذکور انتخاب شده است.

پیشینه پژوهش

درباره عکاسی تاریخی مقالات و کتاب‌های مختلفی منتشر شده است، ولی درباره عکاسی تاریخی با توجه به فلسفه ابسنس پیشینه زیادی وجود ندارد. در ذیل به اهم پژوهش‌هایی که می‌توان آن را به نوعی مرتبط با پژوهش حاضر برشمرد، اشاره می‌شود.

حسن‌پور (۱۳۹۹) پژوهشی با عنوان تحلیل اجتماعی ابسنس (غیاب) در روایت‌های تاریخی عکاسی را ارائه کرده است، این پژوهش به بررسی فلسفه ابسنس در عکس‌ها می‌پردازد، بعد از توضیح انواع ابسنس، جایگاه عناصر غایب در عکس‌های تاریخی را مورد بررسی قرار می‌دهد.

غفوری (۱۳۹۶) مترجم و گردآورنده مجموعه مقاله‌هایی درباره عکاسی تاریخی که آن‌ها

را در کتابی با عنوان *تاریخ‌نگاری و عکاسی؛ جستارهایی پیرامون عکس به مثابه سندی تاریخی* منتشر کرده است. در این کتاب، مقاله‌هایی درباره عکاسی تاریخی و عکس به مثابه سند از مارک‌ماس، گرگوری پاسکالیدس، درک‌سه‌یر، ویلم فلوسر، تیم دانت، گرایم گیلوچ، اریک مارگولیس، جرمی راو و لوتس کوئپنیک جمع آوری و ترجمه شده است.

غفوری (۱۳۹۶) مقاله‌ای با عنوان عکس‌برداری از تاریخ نوشته مارک ماس را ترجمه و در فصلنامه حرفه هنرمند منتشر کرده است، این مقاله در کتاب *تاریخ‌نگاری و عکاسی؛ جستارهایی پیرامون عکس به مثابه سندی تاریخی* که توسط همین نویسنده منشر شده نیز چاپ گردیده است.

نجم‌آبادی (۱۳۸۸) مقاله‌ای با عنوان تاریخ، عکاسی، عکس تاریخی را در فصلنامه حرفه هنرمند منتشر کرده است. در این مقاله، نجم‌آبادی تلاش می‌کند تا مناسبات عکاسی و پدیداری به نام تاریخ را از منظری نه چندان معمول بازبینی کند. در باور او، عکس اسباب سرگرمی و تفریح نیست و عکس‌هایی که در این مقاله درباره‌اش سخن می‌گوید آن است که خارج از متن یا حوزه هنر بررسی می‌شود.

مبانی نظری پژوهش

نظریه ابسنس (غیاب) در عکاسی

«غیاب» ترجمه تحت‌الفظی واژه «ابسنس» در زبان فارسی است (فرهنگ لغات حییم). مفهوم غیاب در کل به هر آنچه در برابر حضور (وجود)، اطلاق می‌شود. به عبارتی، نفی و سلب حضور برابر با غیاب است. در اینجا منظور از واژه ابسنس، کاربرد استعاری و هنری غیاب در متن اثر هنری و مخصوصا عکس است. در هنرهای تجسمی، بازنمایی مفاهیم با نفی و سلب غیرممکن به نظر می‌رسد. از این نظر که نمی‌شود چیزی را با آنچه که نیست ترسیم کرد. چیزها (عناصر) یا حاضر هستند یا غایب، اگر عنصری ظاهر شده است، در یک شکل معین و مشخص قابل دیدن است، اما تاکید بر مفهوم حضور در آثار هنری بر اساس فلسفه متافیزیکی دریدا، مفهوم ابسنس به عنوان رویکردی فلسفی در آثار هنری معاصر مورد توجه قرار گرفته است. برای حضور، نیاز به ظرفیت‌های غیاب است، به این معنا که غیاب صرفا به واسطهٔ حضور و دلالت‌های آن است که وجود دارد. غیاب به همان‌گونه که انکار حضور است، ولی زیر مجموعه‌ای از آن نیز هست (Fuery, 1955). هنرمندان زیادی از قرن بیستم تاکنون آثار

زیادی با محتوای غیاب تولید کرده‌اند، اثر موسیقایی «۴:۳۳» جان کیج که شامل ۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه سکوت است و همچنین کتاب *ناپدید شدن* نوشته ژرژ پرک که در سرتاسر کتاب حرف «e» غایب است، از این جمله آثار هستند. امروزه هنرمندان از ابسنس به عنوان مفهومی که اثر هنری را به قطعه شعری که بر اساس جهان بینی مخاطب فهمیده می‌شود، بهره می‌برند (حسن‌پور، ۱۳۹۹).

موضوع مواجهه با مفهوم غیاب از ابتدای اختراع دوربین و پیدایش عکاسی با عکس‌ها همراه بوده است. لویی داگر اختراع جدیدش را «ثبت سایه‌های اجسام و اشیاء» نامید و هنری فاکس تالبوت نیز از «هنر تثبیت سایه‌ها» برای شرح اختراعش نام برد. عکاسان زیادی از سایه‌ها استفاده کردند تا سوژه‌های اصلی خود را از ابژه‌های واقعی موجود در برابر دوربین شکل دهند (حسن‌پور، ۱۳۹۹). اتو آمبهر (اومبو) عکاس معروف آلمانی در مجموعه عکس «راز خیابان» خود سوژه اصلی عکس‌هایش را صرفاً سایه‌های افراد قرارداده است. سایه در عدم حضور نور (غیاب‌نور) تشکیل می‌شود. بنابراین عکس‌های اومبو عکس‌هایی از غیاب نور هستند (تصویر ۱). معنای غیاب سوژه در عکس، لزوماً حضور نداشتن به‌عنوان جزیی از صحنهٔ عکس نیست، بلکه به نحو معناداری، یعنی انتظار داشتن بر حضور شیء دقیقا در سرجایی که انتظارش را داریم. به عبارتی، یکی از دلالیل اصلی ابسنس در عکس‌ها، ثبت رویدادهای «قابل انتظار» در آن‌هاست. این مفهوم در عکاسی بدین معناست که فرد، چگونه علت غیاب را تحلیل می‌کند و این‌که چگونه به توانایی عکاسی در ثبت آنچه که آنجا نیست می‌اندیشد (حسن‌پور، ۱۳۹۹).

تصویر ۱: راز خیابان، اومبو، عکاس آلمانی

در عکاسی تاریخی، با دو نوع ابسنس مواجه هستیم. هنگامی با عکس‌هایی روبرو می‌شویم که مکان‌هایی از زندگی مردم را به نحوی عرضه می‌کنند که انگار حضور غیبت‌های گوناگون آن‌ها به رخ کشیده شده است به این مفهوم که هر آنچه دیده می‌شود، آنچه را که دیگر وجود ندارد، مشخص و بر آن تاکید دارند. این نوع از عکس‌ها می‌توانند خواست‌ها، امیال، آرزوها و امیدهای افراد را به صورت غیاب

اشیاء و چیزهای روزمره به نمایش بگذارند، «می‌بینید، در اینجا وجود داشته است، اما دیگر نمی‌توان آن را دید، صفات اشاره نمایان‌گر هویت نامرئی قابل رؤیت است» (Habib, 2018: 175). این نوع از عکس‌ها، مکان‌هایی را بازنمایش می‌کنند که شمایلی از واقعه و رخدادی در گذشته هستند. غیاب رخداد در روایت ضمنی بیرون از قاب عکس به صورت متون گزارشی نوشتاری به آن افزوده می‌شود؛ به این معنی که تفسیر مکان، واقعه یا رخداد در این عکس‌ها، نه به محتوای درون قاب که به گزارشی خارج از آن و ذهنیت و تحلیل مخاطب وابسته است. اشاره به این نوع غیاب را که در ذات عکس قائم به ذات و از هر حسی از حضور درون قاب مستقل است، «ابسنس‌اولیه» می‌نامند (حسن‌پور، ۱۳۹۹). اوا لیتولف عکاس آلمانی در مجموعه عکس کارت‌پستال‌های اروپایی خود از ابسنس اولیه استفاده کرده است. در این عکس‌ها، لیتولف مناظری زیبا از باغ‌های مرکبات، سواحل زیبای دریا و دیگر مناظر اروپا را به سبک کارت‌پستال توریست‌ها نمایش می‌دهد، اما در واقع هر یک از این مکان‌ها، بازنمایش مکانی است که واقعه یا رخدادی ناگوار در آن رخ داده است (تصویر ۲).

تصویر ۲: باغ پرتقال از مجموعه کارت‌پرستال‌های اروپایی اثر اوا لیتولف، این عکس به خصوص محل درگیری شدید میان میوه‌چینان مهاجر و مردمان محلی است، غیاب رخداد در این عکس از نوع ابسنس اولیه است.

هنگامی که غیاب در عکس به عنوان شکلی از حضور به کار رود، یعنی غیاب به حضور دلالت ضمنی کند و تصدیق کننده بستر ارتباطی حضور باشد، محتوای معرفت‌شناسانه و هستی‌شناسانهٔ خود را از آن کسب کند و به فضای حضور اشاره کند، «ابسنس‌ثانویه» نامیده می‌شود. به عبارتی، در ابسنس‌ثانویه، غیاب به عنوان یک مفهوم، در بطن حضور عناصر دیگری در درون عکس خود را عرضه کرده و ارجاع به عنصر غایب، توسط هر آن چیزی است که درون قاب تصویر حاضر است (حسن‌پور،

۱۳۹۹). در ابسنس ثانویه، برخلاف ابسنس اولیه که غیاب در متن بیرون از عکس قرار دارد، غیاب درون خود عکس قرار دارد. هیروشی سوگیموتو، عکاس مشهور ژاپنی در مجموعه عکس سالن‌های سینما خود از ابسنس ثانویه بهره جسته است. او با قرار دادن دوربین قطع بزرگ در سینماهای قدیمی امریکا و زمان نوردهی طولانی (باز گذاشتن شاتر دوربین در طول مدت پخش فیلم) عملا همه فیلم را در کادری سفیدرنگ درون عکس ثبت کرده است. نتیجه نهایی سوختن محل پرده نمایش در عکس‌ها و بازنمایی تزیینات داخل سالن‌های سینما که عموما به خاطر تاریک بودن سالن سینما در حین نمایش فیلم از دیدرس تماشاگران خارج است گردیده. در این عکس‌ها، با غیاب حضور فیلم درون عکس مواجهٔ هستیم (تصویر ۳).

تصویر ۳: سالن سینمای نیویورک، از مجموعه سالن‌های سینما اثر هیروشی سوگیموتو، بازی میان حضور و غیاب فیلم در قاب عکس در برابر مخاطب قرار گرفته است، غیاب رخداد در این عکس‌ها از نوع ابسنس ثانویه است.

گاهی اوقات ابسنس خارج از کنترل عکاس است؛ به این معنی که نیروهای خارج از قاب باعث به وجود آمدن غیاب درون عکس می‌شوند. به عنوان مثال، نیروهای اجتماعی موجود در فضای اجتماعی یا نیروهای سرکوب، که باعث می‌گردد عکاس دست به خودسانسوری بزند، فضاهای شهری مملو از محدودیت‌ها و ممانعت‌های اجتماعی برای زنان است که در قالب ابسنس‌هایی که تداعی‌گر معناهای زیادی درون عکس‌ها هستند خود را بروز می‌دهد. برای نمونه، عدم حضور زنان در بین عکس‌های تماشاگران فوتبال در استادیوم‌های ایران به عنوان یک ابسنس به دلایل تاریخی، سیاسی و اجتماعی زیادی دلالت می‌کنند.

واقعه کرمان

الف. مشتاقعلی شاه

در اواخر سلطنت کریم خان زند، میرعبدالحمید ملقب به معصومعلیشاه (پیشوای طریقت نعمت‌الهیه در ایران)، برای بازسازی طریقت نعمت‌الهیه که جز نامی از آن بر جای نمانده بود، دوازده تن از یاران را مامور توسعه طریقت خود در جای‌جای ایران نمود. فیضعلی شاه مامور اصفهان، حسینعلی اصفهانی مامور خراسان، عباسعلی سیرجانی مامور کردستان و... میرزا محمدبن میرزا مهدی اصفهانی معروف به مشتاقعلی‌شاه به کرمان فرستاده شد (نایب‌الصدر، ۱۳۱۹). بعد از فروپاشی صفویه، با انتقال مرکز فعالیت و قطبیت سلسله نعمت‌الهی از ایران به دکن هندوستان در قرن دهم هجری، تصوف به فراموشی سپرده شد و کمتر مورد بحث و بررسی قرار می‌گرفت و این وضع تا پایان دوره زندیه ادامه داشت. معصومعلیشاه از سوی سید شاه‌علی رضادکنی قطب سلسله نعمت‌الهیه در هندوستان، مامور تبلیغ و بازسازی طریقت گردید و به این قصد به ایران مهاجرت کرد.

مشتاقعلی‌شاه در سال ۱۱۷۱ه.ق چشم به جهان گشود. در اینکه او اهل تربت حیدریه بوده شکی نیست، اما از سوی دیگر، مشتاقعلی‌شاه بزرگ شده و پرورده اصفهان است. کودکی شیرخوار بود که پدرش را از دست داد و در پنج سالگی او را به مکتب سپردن که از همان خردسالی پرسش‌هایی را مطرح می‌کرد که معلم آن‌ها را برنتافت و روی خوشی به شاگرد نشان نداد و به گفته خود مشتاقعلی‌شاه «از مسجد و از مدرسه بیزار شدم» و بدین‌گونه هر روز از مدرسه فرار و در کوچه پس‌کوچه‌های حیرانی و سرگردانی به تفکر و اندیشه می‌پرداخت (گلاب‌زاده، ۱۳۹۲).

مشتاقعلی‌شاه صدای بسیار خوبی داشت. تار و سه‌تار را به غایت خوب می‌نواخت و از نوادر موسیقی محسوب می‌گردید. صاحب طرائق الحقایق درباره صدای خوش مشتاقعلی‌شاه اینگونه می‌نویسد: «در انواع موسیقی و صوت شهره آفاق شد و حاکم اصفهان و اعیان آن ملک بی‌حضور او انجمن نمی‌نمودند ... و تلامیز بسیار از خوبان شهر به وسائط و وسائلی ذکوراً و اناثاً ربودهٔ او بودن، بعضی حاسدین چندین مرتبه به او سرمه خوراندند» (نایب‌الصدر، ۱۳۱۹: ۸۶). معروف است که خوردن سرمه باعث گرفتگی حنجره و خراب شدن صدا می‌شود. از این‌رو، کرمانی‌ها به شخصی که خیلی بد می‌خواند، می‌گویند: حیف آن سرمه‌هائی که به خوردت

دادند!

مشتاقعلی‌شاه در نوازندگی نیز هنر خود را به جایی رساند که از مشاهیر روزگار شد و با تغییر در ساز سه‌تار و افزودن سیم چهارم (بین سیم دوم و چهارم) به آن برای بهره‌گیری بهتر و افزایش بیشتر طنین صدای آن، نام خود را در گروه بزرگان موسیقی قرار داد. به گفته استاد روح‌الله خالقی، مشتاقعلی‌شاه سیمی دیگر بر سه‌تار افزود و در اصل چهارتاری اختراع کرد، این سیم چهارم هم اکنون بر اغلب سازهای سه‌تار موجود است و در اصطلاح موسیقی‌دانان به سیم مشتاق معروف است (خالقی، ۱۴۰۱). استاد ذوالفنون برای ارج نهادن به بزرگی مشتاقعلی‌شاه مضراب ابداعی خود برای سه‌تار را مضراب مشتاق نامگذاری نموده است (فیلم سه‌تار شکسته اثر محمدرضا خسروی فرد) و درویش خان سیم ششم تار، که خود آن را به سیم ماقبل آخر تار افزود، به اسم مشتاق نامگذاری کرده است.

مشتاقعلی‌شاه در سال ۱۲۰۵ه.ق به همراه نورعلیشاه در روزهای پرتنش ایران واردکرمان شدند. خراسان و سیستان در دست شاهرخ نواده نادرشاه بود. تهران و شهرهای‌های شمالی ایران در اختیار آغامحمدخان قاجار درآمده بود. شیراز و یزد و خوزستان را هم زندیه اداره می‌کردند و هر روز یکی از شاهزادگان زند روی کار می‌آمدند و با هم به زد و خورد می‌پرداختند و کرمان تحت حاکمیت سیدابوالحسن خان بیگلربیگی بود که روزهای پرغوغای رفت و آمد لطفعلی‌خان را می‌گذراند. آن‌ها ابتدا مدتی در ماهان جوار مقبره شاه نعمت‌اله ولی پیر و مراد طریقت نعمت‌الهیه ساکن شدند. در زمان کوتاهی، مریدان و یاران به جمع آنان پیوستند و چهره ماهان دگرگون شد. صاحب شهیدان قلم و اندیشه می‌نویسد: «نور علیشاه و مشتاق چندی در ماهان اقامت کردند و در آن ایام، بسیاری از مردم آن سامان به وسیله ایشان به طریقه نعمت‌اللهی وارد شدند به طوری که شب‌های جمعه چند هزار نفر از اهالی آن منطقه برای زیارت این دو به ماهان می‌رفتند» (حقیقت، ۱۳۷۸: ۳۵۰). پس از چهار ماه، نورعلیشاه به شیراز رفت و مشتاقعلی‌شاه به کرمان بازگشت و در خانه آقاعلی وزیر از یاران صمیمی آغا محمدخان ساکن شد. آوازه شهرت او همه‌جا کشیده شده بود و هرکس به گونه‌ای از او سخن می‌گفت. اینکه او با ساز آیات و احادیث را زمزمه می‌کند یا برخی می‌گفتند ساز می‌زند و سوره «یس» را با آوازی خوش می‌خواند. بعد از مدتی، منزل آقاعلی وزیر را ترک و در خانه آقا محمدعلی ساکن گردید و در پی زیاد شدن رفت و آمدها و به جنب‌وجوش افتادن روحانیون از حضور مشتاقعلی‌شاه، صاحب‌خانه نگران از دشواری‌های موجود، وی را از بی‌میلی

خود به ادامه سکونتش آگاه ساخت. مشتاقعلی‌شاه که مطلب را حس کرد فوری خارج شد و زمان خروج از خانه گفت: «من با خشت و گل‌های این خانه کار داشتم نه با صاحبخانه!» (باستانی پاریزی، ۱۳۴۳: ۲۰۴). مشتاقعلی‌شاه بعد از ترک منزل آقا محمدعلی در حجره‌ای در کنار مسجد جامع کرمان منزل گزید و روزگار را به قرآن خوانی مشغول بود. در کتاب پیران و صوفیان نامی کرمان اینگونه آمده است: «صدای داودی و سازنکیسائی او آنچنان بود که حتی عده‌ای را به تشبیهات عجیب واداشت. از آن جمله، هنگامی که آیات الهی را با لحن ملکوتی خود می‌خواند، فرشتگان بالای سر او پر و بال می‌ریختند و برگ درختان در زمزمه او ورق‌ورق می‌شد و هر جنبنده‌ای از بی قراری سکون و قرار را از دست می‌داد. حتی صفحات کتاب و تار و پود نسج بافتنی‌ها و رشته‌های تار به ارتعاش درمی‌آمد» (نوربخش، ۱۳۸۴: ۲۰۲). همین موضوع به مذاق روحانیان و از جمله، امام جمعه وقت کرمان مولاعبداله مجتهد خوش نیامد. مخصوصا از زمانی که مجتهدی نامی و عالی‌قدر مانند میرزا محمدتقی کرمانی به مشتاقعلی‌شاه گرایش پیدا کرد؛ به نحوی که هرچه مردم به او مراجعه کردن و مریدان متوسل شدن، بازنگشت و در جواب به لهجه کرمانی می‌گفت: «آن میرزا منتقی شما دیگر مرد، بروید و میرزا منتقی دیگری پیدا کنید» (باستانی پاریزی، ۱۳۴۳: ۱۹۵). مسائلی از این دست، آشوبی در مجامع مذهبیون سنتی و متشرعین به وجود آورد و نزد ملاعبداله مجتهد رفتند و فریاد وا اسلاما و وامحمدا سردادند و بستر قتل مشتاقعلی‌شاه را آماده کردند. سرجان ملکم درباره قتل مشتاقعلی‌شاه می‌نویسد: «یکی از گناهان کبیره که موجب قتل وی شد این بود که تار را خوب می‌زد، گویند نوعی می‌زد که هرکس در مجلس بود بی اختیار به گریه می‌افتاد» (سرجان ملکم، ۱۳۷۹: ۱۴۸).

سرانجام در رمضان سال ۱۲۰۶ه.ق، ملاعبداله کرمانی بر روی منبر مسجد جامع کرمان هنگامی که مشتاقعلی‌شاه در گوشه‌ای به نماز ایستاده بود، حکم به قتل و رجم درویش نمود و خودش پیش افتاد. مشتاقعلی‌شاه را گرفتند و به محلی که اکنون شبستان مسجد است و در آن زمان تلی بوده است، کشاندن و در گودال نگاه داشتند و به سنگ‌زدن پرداختند. مریدی از مریدان او به نام درویش جعفر خود را روی مشتاقعلی‌شاه انداخت که او نیز کشته شد (باستانی پاریزی، ۱۳۴۳). مشتاقعلی‌شاه در میان سنگباران بی‌امان جمعیت، بی‌آنکه فریادی برآرد همچنان ذکر خویش را بر لب داشت و ندا سرداد: «سنگ نزنید، من نگران چشم‌های شما هستم!» و زمانی دست بر چشم می‌گذاشت و می‌گفت: «نمی‌خواهم چشم‌های شما را

ببینم!» (گلاب‌زاده، ۱۳۹۲: ۸۵). گفته شده در آن لحظه که می‌خواستند مشتاق را سنگباران کنند، رو به مردم کرده و گفته بود: «مردم، اگر به من رحم نمی‌کنید به خودتان رحم کنید، به بچه‌هایتان رحم کنید، به سگ و گربه‌ها و به خشت و گِل خانه‌هاتان رحم کنید» و باز گویند، اظهار کرده بود: « چشمانِ‌مرا ببندید که من از چشمانِ شما می‌ترسم!» (باستانی‌پاریزی، ۱۳۴۳: ۲۰۸). در پی این رخداد، شهر در بهت، حیرت و ماتم فرو رفت، کسی جرات خاک کردن جنازه‌ها را نداشت تا شب هنگام که آقا محمدعلی که تازه از شکار برگشته بود و از ماجرا آگاه شد به همراه چند نفر از نزدیکان مشتاقعلی‌شاه را به همراه مریدش در آرامستانی که پدرش نیز در آنجا خاک بود دفن کردند. چند سال بعد آنجا گنبد و آرامگاه مشتاقعلی‌شاه را ساختند که هم اکنون نیز وجود دارد.

میرزا محمدتقی کرمانی مجتهد، زمانی به صحنه رسید که کار از کار گذشته بود. در حالی که می‌گریست این جملات را بیان کرد: «شهری خون بهای مشتاق است، بادی که از روی جسد مشتاق گذشته، تا هرجا وزیده باشد آنجا هرگز روی آبادی نخواهد دید» (گلاب‌زاده، ۱۳۹۲: ۹۱) و عجیب اینکه هر دو پیش بینی او درست از کار درآمد. حدود دو سال بعد آغا محمدخان قاجار کرمان را تصرف و با اقدامی هولناک که کرمان را چشمخانه تاریخ کرد شهری را خون بهای مشتاقعلی‌شاه ساخت و همچنین از آقا محمدتقی، حاکم کرمان التزام گرفت که شهر کرمان معمور (آباد) و مسکون (قابل سکونت) نباشد (وزیری کرمانی، ۱۳۴۰: ۵۸۸). به این ترتیب، تا سال‌ها در این شهر، هیچ خشتی روی خشت گذاشته نشد و خبری از آبادی نبود. نزدیک به پانصد سال پیش خواجوی کرمانی شاعر، رویداد به قتل رسیدن مشتاقعلی‌شاه را در غزل ۲۱۱ از بخش صنایع‌الکمال دیوان خود پیش‌گویی کرده بود:

قاتل مشتاق گو تیغ مکش در حرم/ رهزن عشاق گو چنگ مزن در حجاز

سید محمد گلاب‌زاده در بیست‌وچهارمین نشست از مجموعه درس‌گفتارهایی درباره خواجوی کرمانی، در باب این پیشگویی این‌گونه بیان می‌کند: «زمانی که این شعر را می‌خواندم این مسأله برایم سؤال شد، خواجو که پیشگویی کرده است، چرا گفته تیغ مکش در حرم و نگفته سنگ مزن در حرم، چون مشتاق سنگسار شده بود. بعدها در جریان نوشتن کتاب مشتاق، دریافتم که به دستور ملاعبدالله با تیغ در دست به مشتاق سنگ می‌زدند. مسأله دیگر اینکه چرا خواجو از چنگ استفاده کرده؛ در حالی که ساز مشتاق تار بوده و جالب است که بدانید در زمان خواجو سازی به نام تار وجود نداشته و ساز رایج چنگ بوده که اگر خواجو نام

تار را می‌آورد شعرش بی‌معنی می‌شد» (تارنمای پایگاه اطلاع رسانی شهر کتاب).

ب. ورود لطفعلی‌خان زند به کرمان

هنوز خون مشتاقعلی‌شاه روی تل خرفروشان خشک نشده بود و چند روزی از دفن جسد وی نگذشته بود که لطفعلی‌خان زند از راه رسید و وارد کرمان شد؛ در حالی که لشکر باباخان قاجار (فتحعلی‌شاه آینده) به دنبال او بود (باستانی پاریزی، ۱۳۴۳). لطفعلی‌خان زند هشتمین و آخرین پادشاه سلسله زندیه بود، تاریخ تولد او مشخص نیست، ولی به نوشته فراکلین در سال ۱۷۸۷م مطابق با سال ۱۲۰۲ه‌ق نوزده سال سن داشته است (فراکلین، ۱۳۵۸). در سال ۱۲۰۳، بعد از تصرف لار و در پی ناآرامی‌های شیراز و قتل پدرش توسط صیدمرادخان، به شیراز برگشت و بعد از تصرف شیراز و کشتن صیدمرادخان و دیگر توطئه‌کنندگان بر تخت نشست.(موسوی نامی اصفهانی، ۱۳۶۳). حکومت لطفعلی‌خان همزمان با قدرت گرفتن آغا محمدخان قاجار بود. برای همین، درگیری‌های بین قاجار و زند که از زمان محمدحسن‌خان قاجار(پدر آغا محمدخان) و کریم‌خان زند آغاز شده بود، از سرگرفته شد. خان قاجار در سال ۱۲۰۳ه‌ق به شیراز حمله کرد. لطفعلی‌خان شکست خورد و به قلعه شیراز فرار کرد. آغا محمدخان قلعه را برای چندین هفته محاصره کرد، ولی به خاطر کمبود آذوقه و مقاومت لطفعلی‌خان به تهران بازگشت. لطفعلی‌خان در سال ۱۳۰۴ مجددا شیراز را تصرف کرد. سپس شهر را به حاجی ابراهیم‌خان کلانتر سپرد و خود به همراهی بیست هزار سپاهی برای فتح اصفهان راهی شد. درپی خیانت حاجی ابراهیم‌خان به او، بخشی از سپاه با او همراهی نکرد و در سمیرم‌علیا از لشکر قاجار شکست خورد و به سمت شیراز بازگشت، ولی حاجی ابراهیم‌خان دروازه شهر را به روی او باز نکرد. لطفعلی‌خان به ناچار ابتدا به سمت کازرون و سپس بوشهر رفت و بعد از مدتی به بندر ریگ عزیمت نمود (شهاوری شیرازی، ۱۳۶۵). حاکم بندر ریگ سپاهی در اختیار او قرار داد تا به سمت شیراز بازگردد. در سال ۱۳۰۵ه‌ق، لطفعلی‌خان قصد تصرف شیراز را نمود. حاجی ابراهیم‌خان چون می‌دانست به تنهایی یارای رویارویی با او را ندارد، از آغا محمدخان درخواست کمک کرد. لطفعلی‌خان در چندین نوبت سپاهیان خان‌قاجار را شکست داد و همه نواحی اطراف شیراز را تصرف کرد و به فکر فتح شیراز بود. در سال ۱۲۰۶ه‌ق، آغا محمدخان پس از باخبر شدن از شکست‌های مداوم سپاهیانش از نیروهای لطفعلی‌خان، تصمیم گرفت شخصاً برای مقابله با لطفعلی‌خان عازم فارس شود. بعد از چندین

نبرد بین لطفعلی خان و آغا محمدخان در نهایت در نزدیکی آبرج (پانزده فرسخی شیراز) لطفعلی‌خان شکست خورد و به سمت کرمان گریخت (ساروی، ۱۳۷۱).

لطفعلی‌خان در سر راه کرمان مدتی در طبس ماند. با عده‌ای از سواران قصد شیراز کرد، ولی در داراب از طرفداران قاجاریه شکست خورد و به سمت خراسان رفت. از آنجا به قصد کمک گرفتن از تیمورشاه رهسپار قندهار شد. در راه از مرگ حاکم قندهار باخبر شد و در قاین مستقر شد. نمایندگان حکام نرماشیر و بم به خدمت لطفعی‌خان رسیدن و برای تسخیر کرمان به او قول مساعدت دادند (موسوی نامی اصفهانی، ۱۳۶۳). در سال ۱۲۰۸ه‌ق، لطفعلی‌خان در نبردی کرمان را از دست مرتضی قلی‌خان و امیران قاجار خارج کرد و بعد از تسخیر شهر بر تخت نشست، سپس خود را پادشاه خواند و سکه ضرب کرد (شهاوری شیرازی، ۱۳۶۵).

ج. کرمان چشمخانه تاریخ

پس از ورود لطفعلی‌خان به کرمان، مرتضی قلی‌خان و دیگر امیران قاجار از کرمان فرار کردند. لطفعلی‌خان اموال آن‌ها را مصادره، فرزندان و برادرانشان را به زندان انداخت و دخترانشان را به ازدواج خود و دیگر یاران و اقوام خویش درآورد. وزیری‌کرمانی در کتاب تاریخ کرمان چنین رواست کرده است: «آنچه از نقد و جنس در بیوتات آقاعلی بود ضبط نمود، هادی‌خان و صادق‌بک را محبوس کرد و دو دختر آقاعلی را یکی را خود نکاح کرد و یکی را نصرالله‌خان عم او به حباله مزاوجه درآورد» (وزیری کرمانی، ۱۳۴۰: ۵۷۱). امیران متواری شده شکایت به آغا محمدخان بردند و او را برای حمله به کرمان تهیج و ترغیب کردند. آقاعلی به عرض خان قاجار رساند که لطفعلی‌خان دویست هزار تومان جنس و نقد مرا برده، خانه‌هایم را ویران کرده، فرزندانم را به زندان انداخته و دخترانم را به ازدواج خود و یارانش درآورده است، ادعای پادشاهی کرده و سکه به نام خود ضرب کرده است (وزیری کرمانی، ۱۳۴۰). این سخنان باعث خشم آغا محمدخان شد و با سپاهی شصت هزار نفری از سربازان سوادکوه، مازندران و رشت به سمت کرمان تاخت (باستانی پاریزی، ۱۳۴۳).

در شانزدهم ذی‌القعده سال ۱۲۰۸ه‌ق، آغا محمدخان کرمان را محاصره کرد (احمدی، ۱۳۸۶). لطفعلی‌خان تصور نمی‌کرد که خان قاجار با چنین لشکر انبوهی در حالی که خود فرماندهی آن‌ها را به عهده گرفته است، به کرمان حمله و شهر را محاصره کند، در پی این

بی‌تدبیری، زمان تامین آذوقه کافی را از دست داد و با طولانی شدن چندین ماه محاصره شهر، گرسنگی بر مردم شهر چیره شد. در پی قطع آب قنات‌ها توسط آغا محمدخان با کندن چاه توانستند آب شهر را تامین کنند، ولی نبود آذوقه کار را برای مردم به شدت سخت کرد. به دستور لطفعلی‌خان و طی نامه‌ای که مجتهدکرمانی به آغا محمدخان نوشت، دوازده هزار نفر شامل کودکان و افراد مسن را که توان جنگیدن نداشتند، از دروازه‌های شهر بیرون کردند که در روستاهای اطراف متفرق شدند. کار به جایی رسید که مردم شروع به خوردن سگ‌ها، گربه‌ها، پوست گوسفندها، تراشه‌های نجاری، لاشه اموات و هسته خرما کردن، « تخم خرما اگر پیدا می‌شد یک من هجده قروش می‌خریدند و می‌خوردند» (احمدی، ۱۳۸۶: ۵۹). کاهگل بیشتر خانه‌ها را تراشیدن و شستند و برای خوراک اسب‌های سپاه استفاده کردند. مردم و سپاهیان لطفعلی‌خان که هنوز توانایی مقاومت داشتن با او همراهی می‌کردند، شب‌ها همراه با صدای طبل بچه‌ها به همراه زنان این تصنیف طنز را در جهت مسخره کردن نقص بزرگ عضو جنسی آغا محمدخان از بلندی برج و باروها می‌خواندند:

«آق مم‌خان اخته،
تا کی زنی شلخته،
فال می‌گیره با تخته،
قدت می‌یاد رو تخته،
این هفته نه، اون هفته!..» (باستانی پاریزی، ۱۳۴۶: ۲۱۶).

مقاوت مردمان کرمان و این رفتارها مخصوصا شنیدن این حرف‌ها از زبان زن‌های شهر باعث گردید که آغا محمدخان کینه مردم را به شدت به دل بگیرد و برای فتح کرمان عزم بیشتری پیدا کند. لطفعلی‌خان که به امید رسیدن زمستان سخت کرمان بود، باز دچار خطا گردید. خان قاجار که تجربه محاصره قلعه شیراز را داشت دستور داد در اراضی طهماسب‌آباد در غرب کرمان قلعه‌ای به جهت ذخیره‌سازی آذوقه و غله و همچنین سرپناهایی برای فرار از سرما ساختند، بقایای قلعه آغا محمدخانی هنوز موجود است (باستانی پاریزی، ۱۳۴۶). بیش از چهار ماه از محاصره کرمان گذشته بود که در پی خیانت قاسم‌خان چوپاری از فرماندهان لطفعلی خان و باز نمودن حصارشرقی موسوم به دروازه مسجد (تصویر۴)، سپاهیان آغا محمدخان وارد شهر شدند. البته در شکل خیانت بین مورخین اختلاف است، اما آنچه مشخص است این است که مردم کرمان که از قحطی و گرسنگی به ستوه آمده بودند باعث

تصویر۴: حصار شرقی کرمان، دروازه مسجد

ایجاد رخنه در حصار شرقی شدند و در روز جمعه بیست نهم ربیع‌الاول سال ۱۲۰۹ق، تفنگچیان سوادکوهی لشکر خان قاجار وارد کرمان شدند و در پی تسخیر شهر لطفعلی‌خان به بم فرار کرد.

آغا محمدخان قاجار به همراه شصت‌هزار سرباز خونخوار و چریک‌های بی‌رحم وارد کرمان شد. کینه‌ای که خان قاجار از مردم به دل داشت، باعث گردید تا دستور به قتل و غارت شهر را بدهد. در تاریخ گیتی‌گشا چنین آمده است: «حضرت آغا محمدخان تمامی سپاه را از خرد و بزرگ، تاجیک و ترک بنهب و اسر کرمان رخصت داد. هنگامه شور محشر و آشوب فزع اکبر در میان خلق پدید آمد. جمعی کثیر را از چشم نابینا و جمعی غفیر را از عالم هستی روانه دیار فنا ساختند» (نامی اصفهانی، ۱۳۶۳: ۳۸۸). لشکر را به سه قسمت تقسیم کردن و شهر را هر سه روز به یک قسمت بخشیدند. آغا محمدخان قاجار بالای کوه دختران (قلعه دختر) رفته خود با دوربین به تماشای قتل و غارت شهر پرداخت. سرپرسی سایکسن در تاریخ ایران این چنین می‌نویسد: «با کرمان با نهایت قساوت و بیرحمی که به تصور نمی‌گنجد، رفتار شد. نه تنها زنان آنجا را تسلیم قشون کرده و سربازان را تشویق نمودند که ناموس آن‌ها را هتک کنند و بعد به قتلشان برسانند، بلکه فاتح دستور داد که بیست هزار جفت چشم به او تقدیم نمایند. آغا محمدخان به دقت چشم‌ها را می‌شمرد و به افسر مأمور اجرای این عمل وحشیانه گفت اگر یک جفت از چشم‌ها کم باشد، چشمان خودت کنده خواهد شد! بدین طریق تقریبا تمام جمعیت ذکور شهر کور شد» (سایکس، ۱۳۹۱: ۴۱۸/۲). در تعداد چشم‌های از حدقه درآورده شده بین مورخین اختلاف است. خود سرپرسی سایکسن در سفرنامه خود (ده‌هزار میل در ایران) تعداد چشم‌های کور شده را هفتاد هزار عدد می‌نویسد: «سپاهیان آقا محمدخان بیست‌هزار نفر زن و بچه را به اسارت و کنیزی بردند و به موجب دستور این فاتح سفاک هفتاد هزار چشم از حدقه درآوردند و مشارالیه به وزیر خود خاطر نشان کرده بود که هرگاه از تعداد معین یک عدد کسر باشد چشمان او در عوض کنده خواهد شد» (سایکس، ۱۳۶۳: ۹۷). سرجان ملکم در تاریخ کامل ایران تعداد افرادی که نابینا شدن را هفت هزار نفر ذکر می‌کند: «منقول است: عدد کسانی که از چشم نابینا شدند، به هفت‌هزار رسید و عدد

قتلی نیز از این متجاوز بود. آقا محمدخان حکم کرد به وزن مخصوصی یعنی چند من چشم از برای او ببرند. بسیاری از این مردم هنوز زنده‌اند و بعضی در اطراف به سئوال [گدایی] روزگار می‌گذارند» (ملکم، ۱۳۷۹: ۵۷۰/۲-۵۷۱). برخی مورخین مانند ابن بلخی در فارسنامه، از ذکر عدد خودداری کرده و فقط به جمله همه مردها را کور نمود بسنده کرده‌اند (ابن بلخی، ۱۳۸۵). در تاریخ شواهی مردم کرمان، صحبت از ۷/۵ من چشم است. البته باستانی‌پاریزی در پانوشت کتاب حماسه‌کویر خود به این عدد ایراد وارد کرده است که آن‌ها را در سینی گذاشته و پارچه حریری روی آن کشیده و آغا محمدخان خود به نوک خنجر آن‌ها را می‌شمرده است. با توجه به میزان جمعیت آن زمان کرمان که حدود سی‌وپنج هزار نفر ذکر شده و با کسر ده الی دوازده هزار نفری که از شهر رانده شدن و حدود ده هزار نفری که به خانه سیدعلویه که خانه‌اش پناهگاه مردم قرار گرفته بود و از طرف خان قاجار امان داده شد پناه برده بودند، عدد بیست هزار جفت چشمی که مورخین ذکر کرده‌اند، منطقی‌تر به نظر می رسد.

قتل و غارت شهر چند روز ادامه داشت. سربازان علاوه بر هتک حرمت و قتل مردم شهر، هرچه می‌توانستند همراه بردارند تا بین راه بفروشند بردند و فقط سنگ و خاک باقی گذاشتند. هفت من و نیم چفت و بند طلا و نقره فقط از خانه آقا محدعلی کندند و بردند. همان خانه‌ای که مشتاقعلی‌شاه زمان خروج از آن گفته بود: «من با خشت و گل‌های این خانه کار داشتم نه با صاحبخانه!». خرابه‌های این خانه بعد از گذشت بیش از دو قرن همچنان در کرمان باقی است و به دلیل معین نبودن وراث هیچگاه روی آبادی ندیده است (باستانی پاریزی، ۱۳۴۶). محمدعلی گلاب‌زاده در کتاب خود عکس کنونی این خانه را قرار داده است. میرزا محمدتقی مجتهد ارتباط کشتار مردم کرمان را به قتل مشتاقعلی‌شاه، اینگونه بیان کرده است: «هر قطره خونی که از او ریختن یک ساچمه شد و آدمی با آن کشته شد، هر سنگی که به او زدن گلوله توپ شد و به خانه مردم خورد و هر چشمی که تماشاگر سنگسار کردن او بود، کور شد» (باستانی پاریزی، ۱۳۸۲: ۷۶۷).

زمانی خان قاجار دستور به توقف قتل و غارت شهر داد که سیدعلویه قرآن به دست از او خواست که یا ببخشد و یا او را بکشد. آغا محمدخان خشمگین با شمشیر شکم سید را برید و از دیدن صحنه خارج شدن امعاء و احشاء خون‌آلود او رعشه براندامش افتاد و فریاد زد: «بس است دیگر مردم را نکشید» و عفو عمومی صادر شد (باستانی پاریزی، ۱۳۴۶). سپس حکومت کرمان را به آقا محمدتقی سپرده و از او تعهد گرفت که شهر دیگر آباد و قابل سکونت نباشد.

(وزیری کرمانی، ۱۳۴۰). به هر حال، پس از ترک لشکر خان قاجار، آنچه از کرمان به جا ماند، ویرانه‌ای بود که بیشتر مردمان به قتل رسیده بودن و آنان که زنده مانده بودن از نعمت دیدن بی‌بهره شده بودن و اینگونه کرمان به چشمخانه تاریخ تبدیل شد.

نمایشگاه «حتی اگر چشمانم آغا محمدخان را نبیند»

در سال ۱۳۹۵، به کوشش دکتر محمد خضری مقدم، نمایشگاه عکسی از آثار هنرمندان عکاس کرمان در رابطه با واقعه تاریخی حمله آغا محمدخان در گالری طراحان‌آزاد تهران برگزار گردید. در این نمایشگاه، آثاری از دکتر محمد خضری مقدم، یاسر خدیشی، مژده موذن‌زاده، فاطمه یوسف‌زاده، طاهر محمودآبادی و محبوبه کاظمی به نمایش درآمد. بیانیه این نمایشگاه به این شرح است: «همواره در هر حمله و تصرفی کشتار، غارت، ویرانی و تجاوز وجود دارد. خواجه تاجدار آغا محمدخان اولین پادشاه خاندان قاجار بیش از دو قرن پیش به قصد براندازی سلسه زندیه، به کرمان حمله کرد. صبر لبریز شده‌اش از ناتوانی در تصرف شهر و تمسخر وی توسط اهالی کرمان آتش خشم و کینه او را دوچندان نمود. سرانجام خیانت یکی از فرماندهان زند و باز شدن دروازه‌های شهر فاجعه تاریخی درآوردن چندین هزار جفت چشم توسط وی را رقم زد. حادثه‌ای که کرمان را چشمخانه تاریخ کرد و در پی آن رفت‌وآمدهای کوچه و بازار، شغل‌ها و هیاهوی مردم، تعطیل شد و کمتر چراغی در خانه‌ها روشن ماند. نمایشگاه پیش رو حاصل نگاه شش عکاس کرمانی به این رویداد تاریخی می باشد که بر پایه روایت‌های مکتوب و نقل قول‌هایی که از این حادثه برجای مانده، شکل گرفته است».

یاسر خدیشی

یاسر خدیشی در سال ۱۳۶۴ در شهرستان جیرفت در استان کرمان به دنیا آمد و پس از کسب مدرک دیپلم به جهت علاقه‌ای که به عکاسی داشت، از رشته خلبانی دانشگاه انصراف و جهت تحصیل در رشته عکاسی عازم تهران شد. پس از کسب مدرک کاردانی عکاسی خبری از دانشکده خبر تهران، جهت کسب مدرک کارشناسی عکاسی عازم یزد گردید. خدیشی از سال ۱۳۸۷ عضو انجمن عکاسان حرفه‌ای استان کرمان و از سال ۱۳۹۳ عضو انجمن عکاسان ایران است. با خبرگزاری ایسنا، روزنامه ایران، روزنامه همشهری و آژانس عکس ایران به عنوان عکاس خبری همکاری داشته و در حال حاضر، مدرس عکاسی و دبیر عکس روزنامه سراسری

پیام ما و وب‌سایت کرمان‌نو است. خدیشی تاکنون در بیش از پانزده نمایشگاه عکس شرکت داشته و همچنین موفق به کسب چندین مقام و تقدیرنامه از جشنواره‌های مختلف عکاسی شده است. خدیشی را می‌توان جزوه عکاسان ایران با نگاه معاصر به منش هنری عکاسی قرار داد. مجموعه عکس «حتی اگر چشمانم آغامحمدخان را نبیند»، یکی از مجموعه عکس‌های اوست که برگرفته از واقعه تاریخی هولناک حمله آغا محمدخان قاجار به کرمان است.

مجموعه عکس «حتی اگر چشمانم آغامحمدخان را نبیند»

این مجموعه در ۱۶ عکس سیاه و سفید در ابعاد ۲۰ در ۳۰ سانتی‌متر به نمایش درآمده بود، خدیشی در بیانیه مجموعه عکس نوشته بود: «تجربه زیستن در دنیایی که عاری از حس بینایی باشد، تجربه‌ای بس سخت و دردناک است و درکش برای هر انسان بینایی تقریبا دور از دسترس است. تجربه‌ای که آغا محمدخان قاجار برای خیلی‌ها در کرمان رقم زد. عکس‌های مجموعه حاضر که با چشمان بسته گرفته شده‌اند. بخشی از تجربه نابینایی را برایم قابل درک نمود».

بعد از خوانش بیانیه، دچار یک تناقض ساختاری آشکار در فرآیند عکاسی می‌شویم. در گذر تاریخی از تصویر قدیمی به متن و سپس از متن به تصویر فنی (عکس)، دستگاه (دوربین) ساخته شد که کارگزار (عکاس) با نگریستن از دریچه دستگاه، جهان واقع پیش‌رو را ثبت کند (فلوسر، ۱۳۹۴)، ولی در اینجا عکاس از اصلی‌ترین حسی که بنیان‌گذار عکاسی است، یعنی حس بینایی دوری جسته و با بستن چشمان خود، فرآیند عکاسی را به حس‌های دیگر سپرده است. اگر این جمله هانری کارتیه برسون را در نظر بگیریم که «عکاسی کردن وسیله پیچیده نمی‌خواهد، فقط یک چشم خوب می‌خواهد» (کلمان شرو، ۱۳۹۱)، در خلق این مجموعه با اینکه عکاس خود را از چشم خوب بی‌بهره کرده است، ولی کنش عکاسی رخ داده است. چون عمل عکاسی، گونه‌ای از شکار است که در آن عکاس و دوربین با یکدیگر تلفیق می‌شوند و در اثر همین تلفیق موقعیت‌هایی که تاکنون دیده نشده‌اند، ایجاد می‌شود. نکته اصلی این است که این تلفیق باید در پس ذهن عکاس رخ بدهد؛ نه در جهان واقع روبه‌روی دوربین. در چنین حالتی، عکاس با توجه به ایده ذهنی‌ای که دارد، می‌تواند حتی بی‌نیاز از چشم، برای عکاسی باشد. در زمان رخ دادن این واقعه تاریخی، دوربین عکاسی هنوز به جهان معرفی نشده بوده که بر فرض عکاسی از راه برسد و از شرایط موجود عکاسی تاریخی انجام دهد و همچنین

امکان صحنه‌پردازی چنین واقعه هولناکی برای بازسازی تاریخی به این وسعت غیر ممکن می‌نماید، پس عکاس خودش را (بهتر است بگوییم ذهنش را) به بیش از دو قرن پیش پرتاب کرده و سعی کرده است با بستن چشم‌هایش کمی به تجربه زیستی زمان واقعه نزدیک شود. این همان تلفیق دوربین و عکاس است که فلوسر از آن صحبت می‌کند. در این فرآیند، عکاس از ابسنس نیز بهره برده است. علاوه بر غیاب رخداد درون قاب عکس‌ها، حضور اصلی‌ترین حس برای عکاسی را که همان بینایی است نیز سلب کرده است. می‌توان این ابسنس را که در پشت دوربین اتفاق افتاده است، نوع سومی از ابسنس بدانیم. غیابی فیزیکی که نتیجه آن بروز ابسنس اولیه و ثانویه در عکس‌های خروجی گردیده است. عکاس در رخ دادن ابسنس درون عکس‌ها هیچ دخالتی ندارد. نمی‌توانسته داشته باشد. اگر عکاسان دیگر حضور یا غیاب عناصر و چیزها را درون قاب عکس‌هایشان به اختیار تعیین می‌کنند و بر روی کادر و ترکیب‌بندی کنترل دارند. در این نوع ابسنس، عکاس هیچ اختیار و کنترلی ندارد. همین موضوع باعث گردیده که ابسنس دیگری رخ بدهد. سلب اختیار و کنترل در کادر و ترکیب‌بندی باعث گردیده با عکس‌هایی که در تعریف عکاسی کلاسیک جایی از اعراب ندارند، مواجه گردیم. تصاویر تار، کادرهای کج و مورب، بدون ترکیب و کادربندی‌های مرسوم عکاسی، نتیجه همان غیاب حس دیداری است، اما چون عکس‌ها در راستای رخداد تاریخی قرار دارند، اینگونه ایرادها اساسا بی‌معنا است. عکاسی به‌هیچ عنوان قرار نبود که در قوانین دست و پاگیر سنتی محدود باشد. تصور سنتی این بود که عکاسی حق دارد تنها بر اساس قوانینی مشخص تصویر تولید کند، ولی این فرض امروزه دیگر محلی از اعراب ندارد. عکاسی معاصر بی‌نیاز از متر زیبایی‌شناسی، ترکیب و کادربندی‌های دلنشین، جزییات درخشان، روابط آشکار و دلالت‌های صریح را با شکوه بصری به نمایش می‌گذارد (ویلفرید بتس، ۱۳۹۰).

نمود آشکار این غیاب را می‌توان به خوبی در عکس کودکی که انگشتان خود را به عکاس نشان داده است دید (تصویر۵). برای او، باور کردن این موضوع که عکاسی با چشمان بسته عکاسی کند، سخت است. پذیرش غیاب حس بینایی در فرآیند عکاسی برای وی عملی ناممکن است. به مانند اجداد دو قرن پیش خود که وقتی کودک بودند و در شهری می‌زیستن که اغلب مردم به یکباره نابینا شدن و باور وضع موجود برایشان سخت و ناباورانه بوده است. در همان دنیای کودکی خود، انگشتان دستش را به عکاس نشان داده که اگر حقیقت است، چند انگشت است؟ کودکانی که به یک‌باره مجبور بودند بزرگ و عصاکش والدین نابینای خود

شوند. پشت زمینه ابری تصویر که سطح زیادی را پوشش داده است به خوبی اوضاع آشفته آن زمان را تداعی می‌کند. نمای عمارت قدیمی (بازار کرمان) در گوشه چپ پایین تصویر که به صورت مورب قرار دارد، با چهره‌کودک مثلثی را تشکیل داده‌اند که باعث می‌شود چشم بیننده از کادر خارج نشده و مجددا به سمت چهره کودک بازگردد. همین رفت و برگشت بین کادر مورب و سوژه دگرگون شدن اوضاع شهر در زمان واقعه را به خوبی نشان می‌دهد.

تصویر۵: از مجموعه حتی اگر چشمانم آغا محمدخان را نبیند

در عکس دیگر از این مجموعه (تصویر۶)، با سایه‌هایی بر روی دیوار مواجه می‌شویم، سایه‌هایی که در غیاب نور حضور دارند، دلالت ضمنی به وجود افرادی در آن مکان می‌کنند. افرادی که دیده نمی‌شوند. مانند حضور شبح‌وار دیگران هنگامی که نابینا هستیم، این سایه‌ها مردمان شهری را بازنمایی می‌کنند که در غیاب حس بینایی شبح‌وار تردد می‌کرده‌اند. کرکره پایین کشیده مغازه‌ها و فضای تاریک بازگو کنند فضای بعد از واقعه تاریخی است. همان جمله درون بیانیه «در پی آن رفت‌وآمدهای کوچه و بازار، شغل‌ها و هیاهوی مردم، تعطیل شد و کمتر چراغی در خانه‌ها روشن ماند». وجود دو نقطه نورانی در انتهای دالان تاریک درون عکس بر وجود امید همچنان دلالت می‌کند، امیدی که درون عکس غایب است.

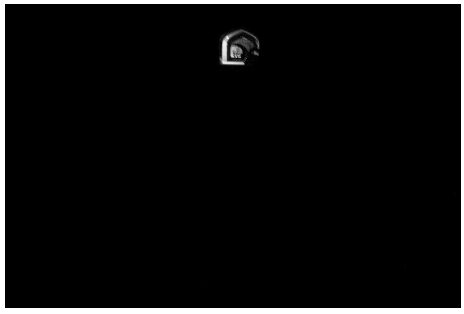
تصویر۶: از مجموعه حتی اگر چشمانم آغا محمدخان را نبیند

در دو عکس دیگر از این مجموعه (تصاویر۷و۸)، با غیاب زمان مواجه هستیم. به خاطر نوردهی طولانی (عکاس کنترلی روی زمان نوردهی دوربین نداشته است)

گویی زمان متوقف شده است. همه عناصر کش‌آمده‌اند. محوشدگی عناصر همراه با حرکتی کشدار رخدادی پایان ناپذیر را تداعی می‌کند. انگار زمان هم در پس این واقعه هولناک متوقف شده است. ما با دیدن محیط پیرامونمان مخصوصا تغییرات نوری از ابتدا متوجه گذشت زمان شده‌ایم. گذر زمان امری حسی درون ما است. در غیاب نور، گذر زمان هم برایمان متوقف می‌شود. فرد نابینا که جهانی همیشه تاریک دارد، گذر زمان را باید به گونه‌ای دیگر متوجه شود. گذر زمان برایش امری قراردادی می‌شود؛ نه حسی. اتفاقی که در این دو عکس رخ داده است، یکی شدن سوژه درحال حرکت با پس زمینه کشدار درون عکس‌ها دنیایی بدون حس گذر زمان را بازنمایی می‌کند؛ زمانی که در شهر کوران دیگر سپری نمی‌شده است.

تصاویر ۷و۸: از مجموعه حتی اگر چشمانم آغا محمدخان را نبیند

در عکسی دیگر از این مجموعه، با کادری تقریبا سیاه مواجه هستیم (تصویر۹). در بالای کادر، نمایی محو و روشن از بازار کرمان که مکان وقوع رخداد بوده قرار دارد. نور نقشی اساسی در ثبت عکس دارد. عکس در اصل نقاشی با نور است. در غیاب نور فقط می‌توان عکسی یکدست سیاه ثبت کرد. سیاه می‌تواند تداعی‌گر ابسنس نور، مرگ، اندوه، ناپاکی و ارتجاع (در سرخ و سیاه استاندال) باشد، ولی این سیاهی از این نوع نیست. کسی در این تاریکی گم نشده است. این تاریکی از دلالت ضمنی صرفاً بصری بیرون آمده و معنایی مشتق در بستری ذهنی یافته است. در نگاه اول، این عکس بازنمایی‌ای از چاله‌ای تهی است. انگار از بالا به چاه عمیقی نگاه می‌کنیم، اما این عکس بازنمایی سیاه‌چاله را می‌کند. این چاله با اینکه سیاه است ولی خالی نیست. این غیاب نور دلالت بر متراکم بودن آن می کند؛ نه خالی بودن آن، پر شده با انسان‌هایی که دچار رخدادی هولناک شده‌اند. واقعه‌ای که جهانشان را سیاه کرده است. با آنکه حضور دارند، ولی هیچ نشانه‌ای از این حضور را نمی‌توان استنباط کرد؛ گویی در مرز میان حضور و غیاب قرار گرفته‌اند (بدیو، ۱۳۹۷).



تصویر ۹: از مجموعه حتی اگر چشمانم آغا محمدخان را نبیند

نتیجه

برای ثبت عکس تاریخی از یک واقعه یا رخداد تاریخی-اجتماعی که جنبه سندیت هم دارا باشد، لزوما عکاس نباید در بطن رخداد حضور یابد. شانس حضور ملاک اصلی نیست. وی می‌تواند در منش هنری عکاسی در بستر وضعیت معاصر، با بهره‌گیری از دیگر امکانات هنر پست مدرن و جدا شدن از تعاریف سنتی و مرسوم عکاسی، عکس‌های تاریخی ثبت‌کند. عکاس می‌تواند با استفاده از مفهوم ابسنس (غیاب) در عکس‌هایش علت‌های وقوع را به طرز عمیق‌تری به بیننده ارایه دهد.این مفهوم می‌تواند به صورت اختیاری، غیراختیاری و یا ناآگاهانه در عکس قرار بگیرد. مفهوم ابسنس در نبودن به‌جای بودن، در انکار به‌جای تأیید و در نابودی به جای خلق، قوام پیدا کرده و روایت تاریخی در درون کادر عکس‌ها نه بر اساس نمایش عناصر موجود حاضر و آماده توسط عکاس، که بر اساس عوامل و پدیده‌های خارج قاب توسط بیننده مورد خوانش و فهم قرار می‌گیرد. همین موضوع باعث می‌گردد که فضای عکس‌ها شاعرانه و مخاطب بدون تحمیل حضور اشیاء و عناصر دلخواه عکاس درون کادر عکس‌ها، بدون جهت گیری، عکس‌ها را محلی برای اندیشه و تفکری عمیق یافته و شروع به خوانشِ تأویل گونه آن‌ها کند. در این نوع عکاسی، برخلاف عکاسی کلاسیک، چشم مخاطب از تمرکز بر عناصر و اشیاء حاضر و آماده درون کادر عکس به سمت وجوه انتقادی و عوامل خارج از کادر می‌رود و به نوعی دیدن آنچه آن‌جا نیست، معنا پیدا می‌کند. در این حالت، عکاس می تواند خودش را به عنوان یک هنرمند از قید و بند آزاد نموده، تخیل و افکار پشت دوربین را به پرواز درآورده و بدون نگرانی از شکستن فرم‌های کلیشه‌ای و تکراری، محتوای جدیدی را تولید کند. همان‌گونه که دیدیم کادرهای کج و مورب، تصاویرمحو، ترکیب و کادربندی‌های نامتعارف در مجموعه عکس یاسر خدیشی به خوبی در راستای ایده‌اش به شرح رخداد تاریخی پرداخته‌اند. عکاس مخاطب را همراه خود به زمان رخداد می‌برد، اما نه با نشانه‌های بصری مستند، بلکه در سیر و سلوکی ذهنی، مخاطب مجبور به گرفتار شدن در کادر عکس نیست، می‌تواند به کمک مفهوم غیاب

درون عکس‌ها رخداد ناخوشایند گذشته را متصور و حتی خود را در بطن واقعه تصور کند. عکاس به خوبی توانسته است این رخداد هولناک را بازنمایی نماید.

منابع

ابن بلخی. (۱۳۸۵). *فارسنامه*. تصحیح و تحشیه گای‌لیسترانج و الن نیکلسون. تهران: اساطیر.

احمدی کرمانی، شیخ یحیی. (۱۳۸۶). *فرماندهان کرمان*. تصحیح و تحشیه محمد ابراهیم باستانی پاریزی. تهران: علم.

باستانی پاریزی، محمد ابراهیم. (۱۳۴۶). *آسیای هفت سنگ*، تهران : دنیای کتاب.

باستانی پاریزی، محمد ابراهیم. (۱۳۸۲). *حماسه کویر*. تهران: علم.

بدیو، آلن. (۱۳۹۷). *سیاه، درخشش یک نا ـ رنگ*. ترجمه فرید دبیر مقدم. تهران: مشکی.

بتس، ویلفرید. (۱۳۹۰). *کتاب نقره‌ای: تاریخ فشرده عکاسی*. ترجمه کیارنگ علایی. تهران: حرفه هنرمند.

جونز، سرهارفورد. (۱۳۵۳). *آخرین روزهای لطفعی‌خان زند*. ترجمه هما ناطق. تهران: سپهر.

حسن‌پور، محمد. (۱۳۹۹). «تحلیل اجتماعی ابسنس در روایت‌های تاریخی عکس». *باغ نظر*. ۱۷(۹۲). ۶۳-۷۴.

حقیقت، عبدالرفیع. (۱۳۷۸). *شهیدان قلم و اندیشه*. تهران: کومش.

خالقی، روح‌الله. (۱۴۰۱). *سرگذشت موسیقی ایران*. تهران: صفی علیشاه.

ساروی، محمد. (۱۳۷۱). *تاریخ محمدی*. به اهتمام غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: امیرکبیر.

سایکس، سرپرسی. (۱۳۶۳). *سفرنامه یا ده هزار میل در ایران*، ترجمه حسین سعادت نوری، تهران: لوحه.

سایکس، سرپرسی. (۱۳۹۱). *تاریخ ایران*. ترجمه سیدمحمد فخرداعی گیلانی. تهران: نگاه.

شرو، کلمان. (۱۳۹۱). *تیر عکاسانه: زندگی و آثار هنری کاتریه برسون*. ترجمه بهاره احمدی. تهران: حرفه‌هنرمند.

شهاوری شیرازی، علی‌رضا. (۱۳۶۵). *تاریخ زندیه*. ترجمه غلامرضا ورهام. تهران: گستره.

غفوری، محمد. (۱۳۹۶). *تاریخ‌نگاری و عکاسی؛ جستارهایی پیرامون عکس به مثابه سندی تاریخی*. تهران: آگاه.

فراکلین، ویلیام. (۱۳۵۸). *مشاهدات سفر از بنگال به ایران*. ترجمه محسن جاویدان. تهران: دانشگاه تهران.

فلوسر، ویلم. (۱۳۹۴). *در باب فلسفهٔ عکاسی*. ترجمه پوپک بایرامی. تهران: حرفه نویسنده.
گلاب‌زاده، سیدمحمدعلی. (۱۳۹۲). *پژوهشی در رویداد قتل مشتاق*. کرمان: ولی.
گلاب‌زاده، سیدمحمدعلی. (۱۳۹۶). *بیست‌وچهارمین نشست از مجموعه درس‌گفتارهایی درباره خواجوی کرمانی*، تارنمای پایگاه اطلاع‌رسانی شهرکتاب: http://www.bookcity.org/de-tail/10674/root/Lectures.
ملکم، سر جان. (۱۳۷۹). *تاریخ کامل ایران*. ترجمه میرزا اسماعیل حیرت. تهران: افسون.
موسوی اصفهانی، میرزا محمدصادق. (۱۳۶۳). *تاریخ گیتی‌گشا در تاریخ زندیه*. تهران: اقبال.
وزیری کرمانی، احمد علی خان. (۱۳۴۰). *تاریخ کرمان (سالاریه)*. تهران: بهمن.
نوربخش، جواد. (۱۳۸۴). *پیران و صوفیان نامی کرمان*. تهران: یلدا قلم.
نایب‌الصدر، حاجی میرزا معصوم. (۱۳۱۹). *طرایق الحقایق*. چاپ سنگی. کتابخانه مجلس سنا.