بررسی تاثیر تحولات سیاسی- اجتماعی دوره قاجار در نقاشی‌های دیواری خانه امام جمعه در تهران [1]

هیراد حسینیان [2]
جمال‌الدین سهیلی [3]
سیده سپیده اسلامی [4]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۵/۰۳

چکیده

با شروع دوره قاجاریه در تاریخ این مرز و بوم و به واسطه پیشرفت در زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی و هم‌چنین، گسترش روابط خارجی با کشورهای غربی و آشنا شدن ایرانیان با دنیای جدید و شروع فرنگی‌مآبی در کشور، تصویرگرایی و از جمله آن دیوارنگاری دستخوش تغییرات گردید. در این پژوهش، با بهره‌گیری از روش گردآوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای و میدانی و با استفاده از روش تفسیری-تاریخی در قالب استدلال استنتاجی به بررسی تحولات دیوارنگاری در دوره قاجاریه پرداخته شده است. بستر تحولات سیاسی- اجتماعی، همراه با نقش نقاشی در این دوره، منجر به پیدایش مولفه‌های جدیدی می‌گردد که حاصل از به اشتراک‌گذاری این دو زمینه می‌باشد که خود منجر به تفسیر شرایط اجتماعی و فرهنگی حاکم در آن دوران می‌شود؛ که برای پی‌بردن به این مهم باید به پرسشی هم‌چون، تاثیر تحولات سیاسی- اجتماعی دوره قاجار بر نقاشی‌های دیواری خانه امام جمعه چگونه است؟ پاسخ داد؛ که خود منجر به تولید مولفه‌های کلیدی می‌شود و از ایجاد اشتراک با نقاشی‌های خانه امام‌جمعه می‌تواند چارچوب تحولات فکری در آن دوران را از طریق تصویرگرایی برای خواننده تشریح نماید؛ که این موضوع، خود می‌تواند در پیوند تحولات سیاسی و اجتماعی آن زمان با مفاهیم دیوارنگاری در آن دوره تاثیرگذار باشد. به این دلیل، سعی شد تا با بهره‌گیری از مولفه‌های تولید شده در این دو زمینه به مضامین تصویرگرایی در این خانه پی‌برد؛ که خود منجر به پیدایش نگرش صحیح در این بازه از تاریخ و هم‌چنین، در چارچوب زمینه هنری مختص به زمان خود می‌شود.

واژگان کلیدی: دیوار نگاری، خانه امام‌جمعه تهران، قاجاریه، فرنگی‌مآبی

1. DOI: 10.22051/jjh.2020.30439.1492

۲. دانشجوی دکتری معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین،ایران، نویسنده مسئول. hirad_hosseinian@yahoo.com
۳. استادیار گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران.soheili@qiau.ac.ir
۴. دانشجوی کارشناسی معماری، دانشکده فنی و مهندسی، واحد هشتگرد، دانشگاه آزاد اسلامی، هشتگرد، ایران. s.sepideheslami@gmail.com

مقدمه

نقاشی دوران قاجار در اواخر قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم تحت تاثیر سنت هنر نگارگری[1] دوره صفویه و زندیه بود. ارتباط با اروپا و هنر آن، تحولات اجتماعی، مدرسه دارالفنون، عکاسی، رشد اصلاحات و ظهور متفکران، هنر این دوران را تغییر داد(پنجه‌باشی، ۱۳۹۵الف: ۴۵۴)؛ زیرا تحولات سیاسی- اجتماعی، فرهنگی و هنر، همواره، بر یک‌دیگر تاثیر و تاثر داشته‌اند؛ به طوری که نمی‌توان برای شناخت هنر هر دوره و دلایل تغییر سبک و رویکردها، اقبال همگانی برای پذیرش یک شیوه، تداوم یا گذرا بودن آن، بسترهای شکل‌گیری آن را نادیده گرفت(احمدی، ۱۳۹۴: ۵۴). هم‌چنین، نقوش در هنر ایرانی تنها جنبه تزیینی ندارند؛ بلکه نماینده معانی و مفاهیم فرهنگی هستند که هنر را به عنوان زبان خود برگزیده‌اند(مومنی لندی و چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۴). باتوجه به تحولات بنیادین صورت پذیرفته در وجوه مختلف اجتماعی و فرهنگی ایران در دوره قاجار، به‌خصوص در دوره ناصری، که برخی از آن‌ها ناشی از رویکردهای جهانی و برخی دیگر متاثر از خیزش‌های فکری و اجتماعی درون جامعه بود، نقاش آن دوران تحت تاثیر عوامل متعددی از قبیلِ همگون‌سازی عناصر عاریتی فرهنگ غرب با هویت ملی، گرایش به هنر ناتورالیستی، نفوذ هنر اروپایی و تقلید از هنر غرب، بازگشت به هنر ایران باستان و تاثیرپذیری از هنر دوره صفویه می‌باشد(شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۶: ۲۰). در این نگرش می‌توان به یک تقسیم‌بندی چهارگانه هنر نقاشی دست‌یافت؛ که عبارتند از: ۱) سنت ایرانی؛ ۲) ایرانی- فرنگی؛ ۳) فرنگی‌مآبی؛ ۴) خیابانی. باتوجه به حضور نجیب‌زادگان و درباریان دولتی در خانه‌های اعیانی، این موارد چهارگانه حضور خود را در سلسله مراتب زمانی به منصه ظهور رساندند و موجب شکل‌گیری طرح‌های متنوعی در نقاشی‌های دیواری این خانه‌های اعیانی شدند؛ از جمله می‌توان به خانه امام‌جمعه اشاره نمود که در اواسط دورهٔ ناصری(۱۲۸۰ هق.) بنا شده است و مالک اولیه آن، میرزا آقاخان نوری بود. در این عمارت، تزیینات نقاشی علاوه بر گل و بته و مناظر نقاشی شده از طبیعت، شامل پرتره‌هایی از زنان اروپایی می‌باشد که نشان‌دهنده راه یافتن زنان اروپایی به زندگی مردان قاجار است؛ که این خود می‌تواند منجر به تولید هرچه بیش‌تر تفکرات فرنگی مآبانه در این دوره شود؛ که با بازشناسی مولفه‌های تشکیل‌دهنده هنر نقاشی در این دوران و بستر تحولات سیاسی و اجتماعی مربوط به آن می‌توان به معیارهای اشتراکی نوینی دست‌یافت که در جهت پاسخ به پرسشی هم‌چون، تاثیر تحولات سیاسی- اجتماعی دوره قاجار بر نقاشی‌های دیواری خانه امام جمعه چگونه است، رسید. پاسخ به این پرسش منجر به بازشناسی رمزگان تصویرنگاری در این بازه از تاریخ می‌شود و همان‌طور که باستان‌شناسان نیز از طریق بازشناخت کتیبه‌های اماکن ارزشمند می‌توانستند به تفکر و نحوه زایش آن با توجه به زمینه‌های جاری در روزگار خودش پی ببرند، مخاطب نیز در این بازه از زمان از طریق بازشناسی این رمزگان با روح زمانه جاری در آن دوران آشنا می‌شود؛ تا طبیعت چند ساحتی انسان متجدد را در زمره بازشناسی لایه‌های هویتی آن دوران درک نماید.

پیشینه پژوهش

در کتاب «آیینه خیال، تجزیه و تحلیل و بررسی نقوش و تزیینات در هنر دوره‌ی قاجار تهران» نوشته گودرزی(۱۳۸۸)، مجموعه‌ای بزرگ از نقش‌مایه‌های دوران قاجاریه موجود است؛ که در ابتدا، برای درک بهتر این نقش‌مایه‌ها به برخی از تحولات سیاسی- اجتماعی این دوران پرداخته شده‌است و سپس، برای ارائه نقوش تزیین کننده معماری آن دوران، پنج بنای شاخص در تهران انتخاب شده که مجموعا ویژگی‌های کاملی از این نقوش تزیینی را دارا هستند؛ و یکی از این بناها -که نقاشی‌هایش در این کتاب مورد تحلیل قرار گرفته- خانه امام جمعه تهران است. در خصوص تاثیری که نفوذ غرب بر نقاشی این دوران گذاشت، می‌توان به مقاله «نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجاریان تا پایان عصر ناصری»، نوشته لعل‌شاطری و همکاران(۱۳۹۵)، اشاره کرد که نویسندگان، سعی دارند تا روند نفوذ سبک‌های غربی در نقاشی ایران را از ابتدای دوره قاجار(۱۲۱۰ق./ ۱۷۹۵م.) تا پایان عصر حکومت ناصرالدین‌شاه(۱۳۱۳ق./ ۱۸۹۵م.) بررسی کنند؛ و هم‌چنین، رویکرد پادشاهان قاجار و نقاشان درباری را مورد تحلیل قرار دهند و در نهایت، این نتیجه حاصل می‌شود که، نقاشی دوران قاجار به‌واسطه تعاملات گسترده با اروپا، آشنایی با مکتب‌های هنری جهان مسیحیت و تمایلات غرب‌گرایانه درباریان دچار دگرگونی شد و در نهایت، این سبک تلفیقی از معیارهای بصری نگارگری ایرانی و نقاشی اروپایی شد که آن را می‌توان ارادی و با احساس مسئولیت نسبت به ویژگی‌های هنری اصیل ایرانی دانست. در ادوار بعد، این شیوه تا حد بسیار زیادی مبدل به سنتی رایج شد

و مورد تایید هنرمندان و حامیان هنری قرار گرفت. هم‌چنین، اسماعیل‌زاده و شادقزوینی(۱۳۹۷)، در مقاله «ژانر نقاشی مکان‌نگر(امر هنری) در اواخر قاجار و اوایل پهلوی و رابطه آن با گفتمان ناسیونالیسم(امر سیاسی) تحلیلی مبتنی بر مفاهیم(میانجی) و (کلیت) در روش نظری لوکاچ»، این موضوع را مورد توجه قرار دادند و یکی از ویژگی‌های نقاشی در عصر قاجار و پهلوی را -که گرایش به منظره‌نگاری و ابنیه‌نگاری دارد- بررسی کردند؛ هم‌چنین، گفتمان ناسیونالیسم را به عنوان یک کلیت در نظر گرفتند و ارتباط میان این کل، با جز نقاشی مکان‌نگر را تحلیل کردند؛ در نتیجه، مسیر گذار از ناسیونالیسم تا نقاشی منظره و بنا را توسط میانجی‌ها قابل درک نمودند. شیرازی و موسوی‌لر(۱۳۹۶)، در مقاله «بازیابی لایه‌های هویتی در هنر دوره قاجار(مطالعه موردی روی کاشی‌های دوره قاجار)»، به مساله هویت در هنر قاجار پرداخته‌اند؛ چراکه هنر آن با توجه به مسایل سیاسی و اجتماعی از وجوه مختلفی برخوردار است؛ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد چهار لایه هویتی در هنر دوره قاجار قابل بازیابی است و در هر گونه هنری هر کدام از این لایه‌ها اهمیت بیش‌تری داشته‌اند. یکی از عوامل تاثیر گذار سیاسی- اجتماعی بر هنر دوره قاجار -که به‌واسطه همین تعاملات گسترده با اروپا به‌وجود آمد- تغییر نقش زن در این دوران بود؛ در مقاله «بازتعریف نقش زن در خانواده و تاثیر آن بر تزیینات نقاشی و ساختار خانه‌های اعیانی تهران در دوره قاجار» نوشته ارمغان و همکاران(۱۳۹۴)، نویسندگان سعی در بازیابی تاثیر تغییر نقش زن در جامعه نیمه دوم قاجار، بر معماری و نقاشی آن دوران داشته‌اند؛ که نشان می‌دهد با حضور زنان اروپایی در جامعه سنتی قاجار و درهم‌آمیزی فرهنگ سنتی و غربی، نقش زنان ایرانِ دوره قاجار تغییر می‌کند و شاهد حضور پررنگ‌تری از آنان در جامعه هستیم؛ که تغییر مضامین نقاشی‌های آن دوران را نیز متاثر از این تغییر می‌دانند.[۲] سخن‌پرداز و مراثی(۱۳۸۸)، در مقاله «بازتاب هنر ایران در تزیینات وابسته به معماری خانه امام‌جمعه و خانه منسوب به امیرکبیر»، گرایشِ هنر دوران قاجار را این بار نه به سمت مکاتب اروپایی، بلکه به سمت دوران باستانی ایران بررسی می‌کنند و به تاثیر هنر ایران باستان بر روی تزیینات وابسته به معماری در بناهای دوره قاجار می‌پردازند و مقایسه‌ای تطبیقی میان تزیینات دو خانه مذکور صورت می‌دهند و این نتیجه حاصل می‌شود که عمده این تزیینات شامل بازسازی نقش‌مایه‌ها و مضمون‌های رایج در دوران ساسانی می‌باشد. در رابطه با دیوارنگاری[۳] خانه‌های دوران قاجار و نحوه ارائه آن‌ها نیز مطالعاتی صورت گرفته است، مدهوشیان‌نژاد و همکاران(۱۳۹۶)، در مقاله «مطالعه تطبیقی دیوارنگاری در تالارهای شاه‌نشین خانه حریری تبریز و خانه قوام الدوله تهران»، دیوارنگاری تالارهای شاه‌نشین دو خانه مذکور را مورد مطالعه تطبیقی قرار می‌دهند و این نتیجه حاصل می‌شود که نزدیک بودن شهر به پایتخت، تمول مالی و جایگاه سیاسی شخص مالک تاثیرگذار در فن و هم‌چنین موضوع نقاشی هستند.[۴] پاشاپور و همکاران(۱۳۹۳)، نیز در مقاله «مطالعه و بررسی دیوارنگاره‌های تاریخی تبریز(دوره قاجار)» به دیوارنگاره‌های دوران قاجار پرداخته‌اند و آن‌ها را از لحاظ نوع نقوش، کمیت، قدمت و جای‌گیری در موقعیت‌های متفاوت از بنا(به تناسب کارکردشان) مورد بررسی قرار داده‌اند. این پژوهش بر روی ۱۴ بنای تاریخی در تبریز صورت گرفته‌است که تعداد قابل توجهی از این ابنیه، خانه‌های قاجاری می‌باشند. مطالعه حاضر نیز با بهره‌گیری از مولفه‌های بستر تحولات سیاسی- اجتماعی و هم‌چنین، با بهره‌گیری از معیارهای نقش نقاشی در دوره قاجاریه و از طریق اشتراک‌گذاری آن‌ها با یک‌دیگر سعی در تولید مولفه‌های جدیدی دارد که با بهره‌گیری از آن‌ها در زمینه نقاشی‌های دیواری و با به تصویر کشیدن وقایع زمانه خود در عرصه‌های سیاسی- اجتماعی، مدنی و فرهنگی ذهن مخاطب را با زبان تصویر آشنا سازد.

روش پژوهش

این پژوهش با استفاده از روش تفسیری- تاریخی انجام شده‌است؛ به این منظور اطلاعات با روش مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده‌اند. در این راستا، ابتدا، اقدام به ثبت و ضبط دیوارنگاری‌ها و نقوش تزیینی موجود شد که با استفاده از توصیف و عکاسی در نور معمولی انجام گرفت و در مرحله بعد، همگام با مطالعات کتابخانه‌ای -که در زمره منابع مکتوب هستند- اقدام به ارزیابی نقوش دسته‌بندی شده گردید. سپس، نقوش دسته‌بندی شده در قالب استدلال استنتاجی مورد بررسی قرار گرفتند.

مبانی نظری

زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی خانه امام جمعه

خانه امام جمعه از بناهای زیبای نیمه دوم قرن سیزدهم هجری قمری است. خانه مذکور فاقد کتیبه

تاریخ‌دار است؛ اما براساس خصوصیات معماری و شیوه تزیینی بنا، شکل‌گیری آن را می‌توان به اواسط دوران سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار و از دهه ۱۲۸۰ تا ۱۳۰۰ ه. ق. دانست(گودرزی، ۱۳۸۸: ۲۲۹). مالک اولیه این خانه، میرزا آقاخان نوری اعتمادالدوله[۵] از رجال سرشناس دوره قاجار بود که به مدت سی و سه سال - از ۱۲۴۲ تا ۱۲۷۵ه.ق.- در دربارِ سه تن از پادشاهان این خاندان مشاغل و مَناسب عالی و موثری چون وزارت لشکر و صدارت عظمی برعهده داشت(قائم مقامی، ۱۳۴۷: ۱). این خانه در منطقه عودلاجان و در کوچه‌ای به همین نام امام جمعه، جای‌گرفته است. عودلاجان بزرگ‌ترین محله تهران بود و عده‌ای از شاهزادگان و کارمندان دولت در آن‌جا زندگی می‌کردند و یکی از این افراد صدراعظم، میرزا آقاخان نوری بود(اتحادیه، ۱۳۷۴: ۱۵۳). این بنای دو اشکوبه، دارای بخش اندورنی، بیرونی، شاه‌نشین و تالار زمستانی است(سخن‌پرداز و مراثی، ۱۳۸۸: ۵۹). بعدها، امام جمعه تهران این خانه را خریداری کرد و در آن ساکن شد.

بستر تحولات سیاسی- اجتماعی و فرهنگی دوره قاجار

تحولات سیاسی- اجتماعی و فرهنگ و هنر، همواره بر یک‌دیگر تاثیر و تاثر داشته‌اند؛ به طوری‌که نمی‌توان برای شناخت هنر هر دوره و دلایل تغییر سبک و رویکردها، اقبال همگانی برای پذیرش یک شیوه، تداوم یا گذرا بودن آن، بسترهای شکل‌گیری آن‌را نادیده گرفت. از سویی دیگر، حامیان هنر، حاکمیت گروه اجتماعی، نگرش کلی حاکم بر جامعه و ... در کنار موارد متعدد دیگر بر رشد یا مهجور ماندن سبک هنری موثر هستند. در کتاب‌های تاریخ هنر، آن بخش از تاریخ سیاسی- اجتماعی و حتی علمی که بر تحولات هنری تاثیر می‌گذارند و موجب تغییر نگرش در عرصه هنر می‌شوند، مورد توجه قرار می‌گیرد(احمدی، ۱۳۹۴: ۵۴). چراکه درکِ ظهور و بروز هرگونه فرهنگ، هنر و نوع جهت‌گیری، بهره‌گیری از عناصر و حتی رنگ در آثار هنری، توجه به مفاهیم و مضامین و حتی استفاده از نمادها، به شناخت این نوع زمینه‌های اجتماعی-سیاسی وابسته‌است(گودرزی، ۱۳۸۸: ۲۱). حال، علت تغییر نگرش در هنرِ دوره قاجار و به‌خصوص در دوره ناصری را می‌توان در عوامل سیاسی- اجتماعی و فرهنگی متعددی جست‌وجو کرد.

با ظهور آغا محمدخان قاجار و شروع حکومت قاجاریان، هیچ شکوفایی هنری در عهد او دیده نشد و در واقع، می‌توان گفت هنر دوره قاجار از زمان فتحعلی شاه قاجار، دومین شاه این سلسله، آغاز و در عهد ناصرالدین‌شاه به اوج می‌رسد که تا پایان سلطنت آخرین پادشاه قاجار، احمد شاه، ادامه می‌یابد(شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۶: ۱۹). پس از محمدشاه، دوران طولانی حکومت ناصرالدین‌شاه آغاز شد. او از سال۱۲۲۷خورشیدی(۱۸۴۸م.) تا ۱۲۷۵ خورشیدی (۱۸۹۶م.) پادشاهی کرد. در این دوره -که حدود نیم قرن به طول انجامید- با توجه به ارتباط بیش‌تر ایران با جهان اطراف، کشور دچار تحولات زیادی گردید(عسکری‌چاوَردی و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۴). به طوری که در مواجهه با تمدن و فرهنگ غرب، واکنش ایرانیان، از شاه و درباریان تا مردم عادی، بهت و حیرتی بود که هم نتایج بیدارکنندگی داشت و هم خودباختگی. از دیگر سو، جامعه سنتی ایران در حوزه‌های گوناگون، نه آمادگی پذیرش الگوهای غربی را داشت، نه ظرفیت آن‌را. در مجموع، این شرایط سبب چندلایگی فرهنگی جامعه به‌شدت سنتی ایران شد. هر یک از این لایه‌ها، از نظر جهان‌بینی و اعتقادات و سطح دانش اجتماعی- سیاسی، متفاوت با دیگر لایه‌ها بود و هر یک طبیعتا، جریان هنری و ادبی خاص خود را پدیدآورد؛ در حالی‌که پیش از این، به سبب یکپارچگی فرهنگی، هنرمندان هر دوران کم و بیش زیر چتر سبک هنری غالب قرار می‌گرفتند(خاتون‌آبادی، ۱۳۹۰: ۴۰).

در دوره قاجار تغییراتی در اوضاع اجتماعی و فرهنگی تهران، به‌ویژه، پس از اولین سفر ناصرالدین‌شاه به اروپا گزارش شده است. این سفر -که به تشویق میرزا حسین‌خان مشیرالدوله صورت‌گرفت- منجر به تغییراتی در برخی آداب و رفتار تهرانی‌ها و آشنایی مختصر آن‌ها با شکل زندگی غربی شد. ورود ماشین و تراموا و ساختن کاخ‌ها و آمفی‌تئاتر به سبک و اسلوب غربی و تغییر لباس مردان و زنان از جمله تغییرات یاد شده بود(ارمغان، سلطان‌زاده و ایرانی‌بهبهانی، ۱۳۹۴: ۱۲). تاثیرپذیری از این سفرها، به حدی بود که اعتمادالسلطنه[۶] به هنگام سفر سوم ناصرالدین‌شاه به فرنگ، در کتاب خاطراتش می‌نویسد: «باز در راه هستیم. در امتدادِ این راه، به هر شهری که می‌رسیدیم، امرای لشکریه و کشوریه روس که احتراما، در جنب راه‌آهن حاضر می‌شدند، غالبا ریش‌های بلند داشتند و این بدعتِ امپراطور حالیه است؛ چنان‌چه

خودشان هم ریش بلند دارند؛ خاطر مبارک بر این علاقه گرفت، بعد از این، خدام آستان همایون با ریش‌های طویل باشند»(مقدم‌مراغه‌ای، ۱۳۵۰: ۶۴۲). از طرفی دیگر، در این دوران، در پی رونق تجارت خارجی و به تبع آن تجارت داخلی، جمعیت شهرها به ویژه، تهران افزایش یافت و به همین دلیل، توجهات معطوف به ایجاد سر پناه و خانه برای مردم تازه وارد به شهر گردید. در زمینه معماری به علت ارتباطی که به هر حال بین هنر معماری قصرها و بناهای مردم بوده، نمونه‌های این هنر غربی به سرعت جای خود را در میان خانه‌های شهری باز کرده و در تمام ایران رسوخ پیدا نمود. البته، ناگفته نماند در این موارد پلان و نقشه غربی است، ولی ایوان‌ها و دیگر عناصر ایرانی؛ و اصولا، معماری ایرانی با تزیینات خود روح کاملا محلی را در آن دمیده و مجموعه بسیار دلپذیر و دلپسندی حاصل شده است(مومنی، عطاریان و قدردان قراملکی، ۱۳۹۴: ۱۳۰). علاوه‌بر این، ناصرالدین‌شاه نیز در دوره زمامداری خود، به دلیل این افزایش جمعیت دو بار محدوده تهران را تغییر داد و بر وسعت آن افزود و برج و باروی تازه‌ای به دور آن کشید و دروازه‌های جدید بنا نهاد. تلاش‌های ناصرالدین‌شاه برای دادن روحی مدرن و نو یا متجدد به ایران، عمدتا، در شهر تهران و به ویژه، در اطراف ارگ سلطنتی او خلاصه می‌شد.

تمامی این اقداماتی که در مدت پنجاه سال سلطنت ناصرالدین‌شاه صورت‌گرفت، زمینه را برای تاسیس دارالفنون آماده و مهیا ساخت. از جمله این اقدامات می‌توان به مواردی از این‌دست اشاره‌کرد: استخدام معلمان خارجی، اعزام محصل به اروپا، دایر شدن مدارس فرانسوی و موسسات آمریکایی، تاسیس چاپ‌خانه سنگی، انتشار نخستین روزنامه فارسی‌زبان به مدیریت میرزا صالح شیرازی کازرونی، تعلیم زبان فرانسه و انگلیسی و ترجمه کتاب و رساله از زبان‌های اروپایی به فارسی و .... ؛ تمامی این‌ها باعث شد که اولین تغییر اساسی در فرهنگ ما حاصل‌شود و هنرمندان ایرانی نوع دیگری از معماری و نقاشی و حتی موسیقی را تجربه کنند؛ خصوصا در زمینه نقاشی باید به این نکته توجه کرد که آموزش نقاشی به شیوه علمی و رسمی پیش از دوره قاجار و حتی تا اواسط این عصر سابقه نداشت و اغلب هنرمندان، طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی را به شیوه خودآموخته فرا می‌گرفتند؛ تنها در پایان عصر ناصری حرکت‌هایی در راستای نظام‌بندی آموزش نقاشی صورت پذیرفت که آن نیز تا حد زیادی، مبتنی بر شیوه‌های آموزشی غرب بود(لعل‌شاطری، سرافرازی و وکیلی، ۱۳۹۵: ۲۰۱).

در این دوران، طبقاتی‌گرایی نیز به چشم می‌خورد. اولین گسست میان طبقات و اهالی تهران، با اصلاحات ناصری و به ویژه، پس از ایجاد محله دولت و خیابان لاله‌زار شروع شد. در این دوره، روایاتی درباره محلات جدید شهر -که اعیان و دولت‌مردان و فرنگی‌ها در باغچه‌های قشنگ و خانه‌های خوب آن سکنی می‌گزیدند- موجود است، که آشکارا از خودآگاهی، نسبت به طبقاتی شدن محلات خبر می‌دهد. در محله جدید(محله دولت)، برخی از عناصر مهم شهری تهران، مثل مسجد سپه‌سالار، میدان توپخانه جدید، پارک امین‌الدوله، باغ حسن‌آباد، مریضخانه دولتی و کوشک‌های اعیان و سفارت‌خانه‌ها استقرار پیدا کرد. هم‌چنین، در این محله نخستین نهادهای جدید تفریحی و فراغتی مثل سینما، هتل و تئاتر دایر گردید. از سویی دیگر، تاثیر معماری غرب بر معماری دوره قاجار، ابتدا، در ساختمان‌های سلطنتی و اعیانی، سپس، بناهای عمومی و سر آخر، در معماری مسکونی خودش را نشان داد. این معماری در زبان بسیاری از مورخان به معماری «کارت پستالی»[۷] معروف شد؛ هم‌چنین، ساخت کاخ و قصر از دیگر مشخصات بارز این دوره تاریخی است. به دنبال این نوآوری‌ها و تغییرات، معماران محلی نیز تا اندازه‌ای سلیقه تازه را پذیرفتند و در کارهای خود منظورکردند. از همین‌رو، به‌تدریج، طاق‌های ضربی و بام‌های گنبدی جای خود را به داربست‌های چوبی و پوشش‌های فلزی(شیروانی) دادند. در دیگر عناصر اصلی ساختمان نیز تغییرات اساسی به‌وجود آمد و تزیینات داخلی بنا، از گچ‌بری و کاشی‌کاری تا رنگ‌آمیزی، صورت هنرهای ترکیبی به خود گرفت(عسکری‌چاوَردی و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۵-۵۸). و حاصل این رابطه ظریف بین تجربه‌های هنری ادوار پیشین و تخیل و تجارب هنری جدید در آثاری جلوه یافت که در این دوره، در بیش‌تر عرصه‌های هنری در ظهور آمد. از جمله این عرصه‌های هنری، دیوارنگاری بود که جلوه‌های متنوع و مضامین متعدد پیدا کرد. اصولا، دیوارنگاری از ابزارهای اصلی هر حکومتی برای شکوه‌بخشی به حکومت خود و به رخ کشیدن اقتدار سیاسی‌اش بود. قاجارها هم با بهره‌گیری از این وسیله تبلیغی به شوکت‌نمایی سلطنت خویش پرداختند و آن را وسیله‌ای برای تنفیذ قدرت خود در میان رقبای داخلی و خارجی کردند. اما چندی بعد، دوجریان جدید هنری بر روند این

دیوارنگاری سنتی تاثیری نامطلوب داشت؛ یکی، شیوع چاپ و دیگری، رواج عکاسی. با شروع و شیوع چاپ و عکس در ایران، ابزار تبلیغی جدیدی در اختیار دربار قرار گرفت که در قیاس با دیوارنگاری تاثیری مضاعف داشت و برخوردی واقعی‌تر و سریع‌تر با نیازهای تبلیغی دربار پیدا می‌کرد و نفوذ شاهان را در بین طبقات جامعه تسری می‌بخشید. به همین دلیل، از نیمه دوم دوره قاجار، دیگر نمی‌توان دیوارنگاری‌هایی از نوع سیاسی را در عمارات این دوره بازجست؛ بلکه تنها دیوارنگاری‌های تزیینی بود که هم‌چنان قوت پیشین خود را نگه داشت و حس زیبایی‌شناسی اعیان و اشراف و حتی مردم عادی را انعکاس داد(آژند، ۱۳۸۵: ۳۴ و ۴۱).

از دیگر عوامل فرهنگی-اجتماعی قابل توجه در اواخر دوره ناصری می‌توان به فراهم شدن زمینه برای پیدایش زنان اعیانی تهران در دنیای مردانه اشاره کرد که در دوره قاجار پوشیده و پنهان از نگاه مردان نگه داشته می‌شدند. عوامل متعددی همچون ارتقای آگاهی زنان در اثر تحصیل و مطالعه کتاب‌ها و وارد شدنِ زنان اروپایی به زندگی مردانِ قاجار در این پیدایی نقش داشتند(ارمغان، سلطان‌زاده و ایرانی‌بهبهانی، ۱۳۹۴: ۲۱). هم‌چنین، بعد از انقلاب مشروطه، مردم صاحب حق و تکلیف شدند. از آن روز است که قدرت مطلقه پادشاه مشروط می‌شود و بازتاب اجتماعی می‌یابد. هنرهای مخصوص دربار به بطن جامعه می‌آید و مکان‌های عمومی مثل رستوران در کافه لوقانته شکل می‌گیرد و تا بدان‌جا می‌رسد که حاجی لوقانته کافه‌چی در بهارستان به صنیع‌الملک،[8] سفارش می‌دهد تا پرده‌هایی از سران مشروطه طرح بزند؛ که هم‌اکنون، این نقاشی‌ها در موزه مجلس به یادگار مانده‌است. از واژه «کافه» پیداست که رویکردی به تجربه اروپایی در این زمینه وجود داشته‌است.

بعد از ناصرالدین‌شاه، مظفرالدین‌شاه به پادشاهی رسید. در دوره این پادشاه نیز تغییراتی در توسعه و ساختار شهر تهران صورت پذیرفت؛ ولی چهره آن، همان وضع عمومی را داشت که در دوره ناصری بود. در دوره مظفری، به تاسیس مدارس جدید توجه بیش‌تری شد و عمده عامل آن نیز وجود میرزا حسن خان رشدیه،[9] از روحانیون پیشگام در اصلاحات نوین بود. بعد از مرگ مظفرالدین‌شاه، به ترتیب، محمدعلی‌شاه و احمدشاه به سلطنت رسیدند. عمده دغدغهٔ این پادشاهان در درگیری و مبارزه با جنبش مشروطیت گذشت و تهران از آغاز مشروطیت تا کودتای سوم اسفند سال ۱۲۹۹ خورشیدی به همان وضع که در دوره ناصری و جانشینان او بود، باقی ماند(عسکری‌چاوَردی و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۶-۵۷).

هنر نقاشی در دوره قاجار

با توجه به تحولات بنیادین صورت‌پذیرفته در وجوه مختلف اجتماعی و فرهنگی ایران در دوره قاجار، به‌خصوص در دوره ناصری-که برخی از آن‌ها، ناشی از رویکردهای جهانی و برخی دیگر، متاثر از خیزش‌های فکری و اجتماعی درون جامعه بوده- نقاشی آن دوران تحت تاثیر عوامل متعددی بوده است، از قبیلِ همگون‌سازی عناصر عاریتیِ فرهنگ غرب با هویت ملی، گرایش به هنر ناتورالیستی، نفوذ هنر اروپایی و تقلید از هنر غرب، بازگشت به هنر ایران باستان، تاثیرپذیری از هنر دوره صفویه و مواردی دیگر. در هنرهایی چون خیالی‌نگاری، نقاشی روی کاشی، نقاشی پشت شیشه، زیرلاکی[10] و چاپ سنگی قابل رویت است، لذا، یک سبک منسجم در آثار این دوره قابل تبیین نیست و دارای هویت‌های فرهنگی چندگانه است(شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۶: ۲۰). بنابراین، می‌توان چهار شیوه کلی را برای نقاشی این دوران درنظر گرفت: ۱) ایرانی- سنتی؛ ۲) ایرانی- فرنگی؛ ۳) فرنگی‌مآبی؛ ۴) نقاشی خیابانی.

۱) **شیوه ایرانی- سنتی:** قاجاریان، که خود را وارث صفویان می‌دانستند، تلاش می‌کردند تا با اقداماتی به حکومت خود مشروعیت ببخشند. در نتیجه، هنر دوره فتحعلی‌شاه در ابتدا، متاثر از هنر دوره صفوی بود؛ اما به مرور زمان، به گونه‌ای جدید دگرگون گردید و ضمنا این هنر باستان‌گرا شد و تاثیراتی هم از غرب پذیرفت. هم‌چنین، در خصوص باستان‌گراییِ هنر این دوران، دکترجواد علیمحمدی اردکانی در کتاب «همگامی ادبیات و نقاشی قاجار» با ارجاعِ [نقاشی دوران قاجار] به نگارگری ایرانی و در مواردی به گذشته‌های دورتر، مانند دوران هخامنشی و ساسانی، ریشه تصویری آثار دوره قاجار را پی می‌گیرد(احمدی، ۱۳۹۴: ۵۸). این باستان‌گرایی موجود در آثار هنری قاجار را می‌توان یکی از نتایج برخورد ایران با تمدن جدید غرب دانست که به دنبال رویکرد روشنفکران ایرانی به تمدن غربی و جست و جوی آنان برای درک عقب‌ماندگی جامعه خویش پدید آمد. و روشنفکران برای علت‌یابی این انحطاط و عقب‌ماندگی به سراغ دوره‌ای از تاریخ کشور خود

رفتند، که به صورت یک دوره طلایی با جلوه‌ای بسیار پرشکوه و با عظمت بر ایشان جلوه‌گر می‌شد. لذا، رجعت به پیشینه طلایی هخامنشیان و ساسانیان در دوره قاجار، به وفور، در آثار هنری دیده می‌شود. آثار هنری از این دست، شامل ظروف، قالی‌ها، پارچه‌ها، کتاب‌آرایی و نقش‌برجسته هستند(شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۶: ۲۰-۲۱).

۲) **شیوه ایرانی- فرنگی:** همان‌طور که ذکر شد، نقاشی دوران قاجار در اواخر قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم تحت‌تاثیر سنت هنر نگارگری دوره‌های صفویه و زندیه بود. اما ارتباط با اروپا و هنر آن، تحولات اجتماعی، مدرسه دارالفنون، عکاسی، رشد اصلاحات و ظهور متفکران هنر این دوران را تغییر داد. با تاسیس دارالفنون، ایرانیان با هنر اروپایی به شیوه عملی آشنا شدند. این برخورد فناوری اروپایی با فرهنگ سنتی ایرانی در دوره ناصری، به پذیرش آرام اندیشه‌ها و مظاهر مادی غرب، خصوصاادر تهران انجامید و نبرد سنت و تجدد در اواسط حکومت ناصرالدین‌شاه به اوج خود رسید(عسکری چاوَردی و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۴). بنابراین، مکتب نقاشی قاجار را می‌توان تلفیق تکنیک‌های مینیاتور دیواری دوره صفوی و نقاشی کلاسیک اروپا دانست. به نحوی که در آغاز، مایه ایرانی آن بیش‌تر بوده و به تدریج، جای خود را به سبک واقع‌گرای اروپایی بخشیده‌است(مدهوشیان‌نژاد، حدادیان و رازانی، ۱۳۹۶: ۳۹). هرچند که نمی‌توان تاثیرات نقاشی اروپایی در دوران صفوی را نیز نادیده گرفت و به واقع، باید مهم‌ترین نتیجه برآمد حضور نقاشی اروپایی در ایرانِ عصر صفوی را پدیدار شدن جریان فرنگی‌نگاری در نقاشی ایرانی دانست. حجم‌نمایی‌ها و سایه‌روشن کاری‌های خاصی که از این زمان در نقاشی ایرانی پدیدار شد، به تدریج، در بستر ذوق و سلیقه هنرمندان نیمه نخست عصر قاجار سیر تکامل خود را طی‌کرد؛ به گونه‌ای که در واژگان هنر نقاشی ایران از سده یازدهم هجری قمری به بعد، ماهیتی دگرگون یافت(احمدی، ۱۳۹۴: ۶۸- ۶۹). با تامل در هنر دوره قاجار درمی‌یابیم که هنرمند قاجاری در ادامه سنت پیشینیان -که بیگانه را در خود هضم می‌کرد- در این دوره نیز فرهنگ و هنر بیگانه را در خود مستحیل ساخت، نه خویشتن را در آن؛ و این یکی از ارزشمندترین رویکردهای هنر قاجاری است(عسکری‌چاوَردی و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۸). نتیجه این درهم آمیزی سنت و فناوری اروپایی، به‌وجودآمدن جریان نقاشی ایرانی- فرنگی بود، که این جریان از جهت تکنیک و فرم و تا حدی از موضوع نقاشی سنتی فاصله گرفت و به شیوه‌های غربی گرایش یافت(خاتون‌آبادی، ۱۳۹۰: ۴۸). بدین ترتیب، هنرمندان نقاش نیمه نخست قاجار با پیروی از الگو و معیارهای تعیین شده در سنت نقاشی ایرانی، در کنار خیالی‌نگاری، به واقع‌نگاری نیز توجه داشتند(احمدی، ۱۳۹۴: ۶۷). این سبکِ تلفیقی از معیارهای بصری نگارگری ایرانی و نقاشی اروپایی را از سویی، می‌توان ارادی و با احساس مسئولیت نسبت به ویژگی‌های هنری اصیل ایرانی دانست و یا از سویی‌دیگر، می‌تواند نشات گرفته از عدم توانایی صحیح در درک و اجرای اصول نقاشی واقع‌گرایانه و طبیعت‌گرایانه توسط نقاش باشد(لعل‌شاطری، سرافرازی و وکیلی، ۱۳۹۵: ۲۰۱). از ویژگی‌های این جریان تلفیقی می‌توان به مواردی از این دست اشاره کرد: قرینه‌سازی که از قدیم در هنر ایران(معماری، نقوش ظرف‌ها، قالی‌بافی) وجود داشت، در تابلوهای دوره قاجار به شدت مراعات می‌شود. کشیدن گل و بته طرح روی لباس و خلاصه، پرداختن به ریزه‌کاری و دقت و ظرافت نقاش نشان می‌دهد که او هنوز کاملا راه خود را از نقاشی سنتی جدا نکرده است. در این‌جا، هنر جدید، پیوند با هنر تصویری قدیم را نمی‌بُرد، زیرا این نقاشی هنوز نه در بینش به کمال رسیده و نه در تکنیک. بنابراین، بی‌اطلاعی و گسستن از سنت، قطعا موجب می‌شد که نقاشی، پایگاه فرهنگی و تاریخی خود را از دست داده، به صورت هنر بی‌ریشه و پادرهوایی درآید که نه ایرانی باشد و نه اروپایی. از برکت سنت، این پریشانی هنری اتفاق نیافتاد و نقاشی قاجار در حالی که اسلوب‌های فرنگی را اخذ کرد، خصلت ایرانی خود را هم از دست نداد(خاتون‌آبادی، ۱۳۹۰: ۴۸). در این شیوه هنری، هیچ یک از نقوش نه کاملا ایرانی هستند و نه فرنگی؛ حتی موضوعات وارداتی مانند گلدان پر از گل را با عناصر ایرانی همانند گل زنبق و مرغ آمیخته‌اند(مدهوشیان‌نژاد، حدادیان و رازانی، ۱۳۹۶: ۴۸). بدین ترتیب، می‌توان میان نقاشی، به‌عنوان یک رسانه هنری با

نگاه به وطن به عنوان یک موضوع از چند سو ارتباط پیدا کرد: یکم، به جهت بهره‌گیری از سنت‌های تصویری غربی مبتنی بر شناخت و توجه به واقعیات و جزییات پدیدار شده بود. دوم، نقشی که نقاشی به لحاظ ارتباط با تاریخ ایران می‌یابد و سوم، تصوری از وطن که میان ایرانیان پدید می‌آورد و نفس شناخت وطن را به عنوان یک موضوع رسمیت می‌دهد(اسماعیل‌زاده و شادقزوینی، ۱۳۹۷: ۶۹).

۳) **شیوه فرنگی‌مآبی:** در دوره نخست- از عصر فتحعلی‌شاه تا ناصرالدین‌شاه- نقاشی‌ها با ویژگی‌های خاص خود و عناصر و بیان ایرانی، غالبا در شیوه خارجی ظاهر می‌شدند و هنرمندان توانستند سبکی متوازن و پیراسته در طرح و رنگ و پای‌بند به ارزش‌های سنتی ایران به‌وجود آورند. اما در دوره دوم -عصر ناصرالدین‌شاه به بعد- هنرمندانی چون کمال‌الملک[۱۱] و مزین‌الدوله[۱۲] بیش‌تر می‌کوشیدند، جهان بینی عینی را جایگزین فرهنگ تصویری سنتی ایران کنند که ریشه در عالم خیال داشت(علیزاده، ۱۳۹۱: ۷۵). شاید کمال‌الملک در مقام واپسین نقاش برجسته دربار قاجار، بیش از سایر نقاشان آن زمان، فکر تجدد در سر داشت(پاکباز، ۱۳۹۶: ۱۸۵). بنابراین، اکثر تزیینات این دوره، مانند سایر زمینه‌ها به فراخور خود تحت تاثیر غرب قرار می‌گیرد. به طور کلی، علل و عوامل شاخص و موثر در تغییر مبانی تصویری نقاشی قاجاری را می‌توان در مواردی مانند ورود تفکر حجم‌گرایانه به موازات نگرش انسان‌مدارانه و به دنبال آن تمایلات شبیه‌سازی، استفاده از دورنماسازی در پس‌زمینه، بهره‌گیری افراطی از عناصر تزیینی و در نهایت، استفاده از اشیای زندگی معاصر در اثر دانست(پنجه‌باشی و فرهد، ۱۳۹۷: ۸). البته، به جهت رنگ و تنوع موضوعات تحول نسبی پدید می‌آید و یکی از ویژگی‌های مورد توجه نقوش تزیینی هنر و معماری در دوره قاجار، نوعی تجمل‌گرایی و اشرافیت پنهان و کُنِش‌مند و گاه، آشکار است. این مساله را می‌توان در افراط در به‌کارگیری رنگ‌های زرد و نارنجی و فام‌گونه و هم‌چنین، تزیینات گل و برگ به سبک غربی و استفاده از مناظری که دورنماهای مناظر و ساختمان‌های اروپایی را دارند و مظاهر زندگی متمدن و پیشرفته به شمار می‌رفتند، مشاهده کرد(گودرزی، ۱۳۸۸: ۳۳).

نقوش تزیینی عمده قاجار نیز شامل اشکال انتزاعی، اسلیمی و خطایی، گل فرنگی، مناظر و شکارگاه‌ها، گلدان‌های پر گل و مرغ، تصاویر شاهان و درباریان و شاهزادگان، نقش شیر و خورشید و فرشتگان است. جنبه‌های طبیعت گرایانه و حالت تجمل‌گرایی نقش و نگاره‌های این دوره، همراه با رنگ‌های تند، فضایی کاملا دنیوی و متفاوت با دوره‌های قبل ایجاد می‌کند و آن حالت روحانی و معنوی کم می‌شود(مومنی، عطاریان و قدردان قراملکی، ۱۳۹۴: ۱۲۸).

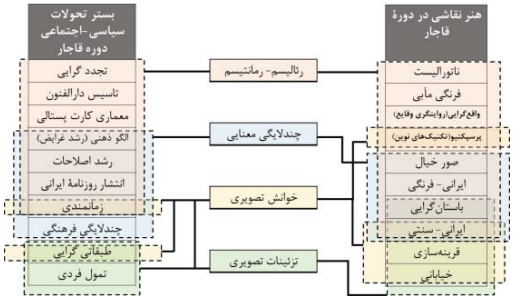
به این ترتیب، نفوذ هنر اروپایی چنان شدت یافت که به حذف تقریبی نقاشی سنتی و کتاب‌آرایی انجامید و نقاشی رنگ و روغن با مضامین و شیوه‌های کاملا غربی در ابعاد وسیعی گسترش یافت(شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۶: ۲۰). تمامی این‌ها باعث شد، تا موضوعات نقاشی خصوصا در دربار شاه و اطرافیان، اغلب، به صورت تصاویر طبیعی و صورت‌های ظاهری آن‌ها، تغییر یابد؛ که در پی آن، خصوصیات طبیعت‌پردازانه به هنر ایران راه می‌یابد. به همین جهت، طبیعت و تقلید از آن، اهمیت به‌سزایی یافت(مدهوشیان‌نژاد، حدادیان و رازانی، ۱۳۹۶: ۳۹)، به طوری‌که بازیل‌گری در مورد تصاویر کتاب منافع‌الحیوان چنین توضیح می‌دهد: «در ترسیم فیل‌ها و گاوها حالت طبیعی پوست رعایت شده‌است. خطوط دور دهان گاو نیز به دقت ترسیم شده و شبیه طبیعت است. خرطوم فیل‌ها نرم و چروک؛ پوست، برعکس خلاصه‌بودن طرح بدن به دقت نقاشی شده‌است ... حیوانات مطابق با علم جانورشناسی کشیده شده‌اند»(احمدی، ۱۳۹۴: ۶۶). از سویی دیگر، نقاشی با موضوع طبیعت بی‌جان، یکی از موضوعاتی است که در نقاشی ایرانی سابقه چندانی ندارد و می‌توان گفت از دستاوردهای طبیعت‌گرای قاجار است که در نقاشی‌های این دوران در کنار سایر تزیینات جای گرفته است(مدهوشیان‌نژاد، حدادیان و رازانی، ۱۳۹۶: ۴۰). تاثیرپذیری از نقاشی غربی در این دوران در چند حوزه خود را نشان می‌دهد: ۱) در حوزه فن(تکنیک) و فرم، تغییر وسایل نقاشی، از جمله استفاده از بوم نقاشی به جای کاغذ و رنگ و روغن به جای رنگ‌های طبیعی و رعایت بُعدنمایی و دورنماسازی(پرسپکتیو) و سایه‌پردازی و نیز بزرگ شدن ابعاد تصویر، نمودهایی از این تاثیرپذیری

است؛ ۲) در حوزه موضوع و مضمون، مناظر طبیعی -که اغلب تقلید از مناظر قرن ۱۶ و ۱۷ نقاشی اروپاست- نقاشی چهره، مردم کوچه و بازار، برخی رسوم و سنت‌های زندگی اجتماعی، مضامین جدیدی است که به نقاشی راه یافته و یادآور رئالیسم غربی است؛ یعنی همان مکتبی که درآن روزگار در غرب رواج داشت(خاتون‌آبادی،۱۳۹۰: ۵۰). از دیگر تاثیرات فرهنگ غرب بر روی نقاشی‌های قاجاری و به خصوص بر روی مضامین‌شان می‌توان به تاثیر حضور زنان در جامعه اشاره‌کرد. در اوایل دوره قاجار در نقاشی‌ها و تزیینات، صورت و ویژگی‌های جسمانی زن و مرد یک‌سان تصویر می‌شد، و تنها تمایز این دو، پوشش ایشان بوده است، هم‌چنین، در نقاشی‌های پرتکلف به کار رفته بر روی دیوار خانه‌های اعیانی تصاویر زنانه، مردان را مخاطب قرار می‌داد و گاه تصاویر زنانه برای روایت داستان‌ها به‌کار می‌رفت. اما به تدریج، تصاویر زنان فرنگی بر روی دیوارِ خانه‌ها نقش بست که دیگر به مضامین سابق اشاره نمی‌کرد. در انتهای قرن نوزدهم، تفارق جنسیتی را در تصاویر زنان و مردان می‌توان دید. ویژگی‌های زنانه نیز بسیار فردی‌تر و متمایزتر شد(ارمغان، سلطان‌زاده و ایرانی‌بهبهانی، ۱۳۹۴: ۲۰).

۴) شیوه خیابانی: این نوع نقاشی از معیارهای زیبایی‌شناسی و فضای نقاشی رسمی و درباری فاصله بسیار دارد و مانند سایر شئون فرهنگ عوام در تاریخ‌های رسمی هنر مقامی ندارد و به ندرت، نامی از آن به میان می‌آید. این شیوه شامل قالب‌های گوناگونی، چون پرده‌کشی و دیوارنگاری بقاع متبرکه و نقاشی پشت شیشه و قهوه‌خانه‌ای است(خاتون‌آبادی، ۱۳۹۰: ۵۱). نقاشی موسوم به قهوه‌خانه، نوعی نقاشی روایی است که متقارن با جنبش مشروطیت بر اساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از طبیعت‌نگاری مرسوم آن زمان، به دست هنرمندانی مکتب‌ندیده پدید می‌آید(پاکباز، ۱۳۹۶: ۱۹۸- ۲۰۱). آنچه از تصویرنگری دوره قاجار، چه در نقاشی کاشی و چه در نقاشی قهوه‌خانه‌ای قابل‌توجه است، این است که پای‌بندی به روایت‌گری وقایع هرچند بسیار مهم بود، ولی مانع از خیال‌پردازی و تمثیل‌سازی نگارگر نمی‌شد. این نقش‌ها، ترکیبی از وقایع‌گرایی و خیال-پردازی در ارائه پهلوانی، حق‌جویی و حق‌گرایی است (مومنی لندی و چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۱۳). از طرفی، رواج نقاشی دیواری به‌خصوص در اواسط عصر قاجار، باعث گردید تا دیوارنگاری به هنری عامه‌پسند تبدیل شود و برخلاف دوره‌های قبل از انحصار و پشتیبانی دربار یا متمولین خارج شود و به مثابه یک تزیین عمومی و تا حد زیادی عامیانه، در فضاهای دیگر چون خانه‌های اشخاص متوسط جامعه بروز نماید(مدهوشیان‌نژاد، حدادیان و رازانی، ۱۳۹۶: ۳۶).

چارچوب نظری

با توجه به مولفه‌های نقش نقاشی در دوران قاجار و هم‌چنین مولفه‌های مربوط به تحولات سیاسی-اجتماعی در این دوران و به اشتراک‌گذاری آن‌ها، به تولید معیارهای جدیدی در جهت تاویل و تفسیر نقاشی‌های دیواری خانهٔ اعیانی امام‌جمعه می‌توان دست‌یافت، که به این منظور مدل مفهومی آن ترسیم می‌گردد.



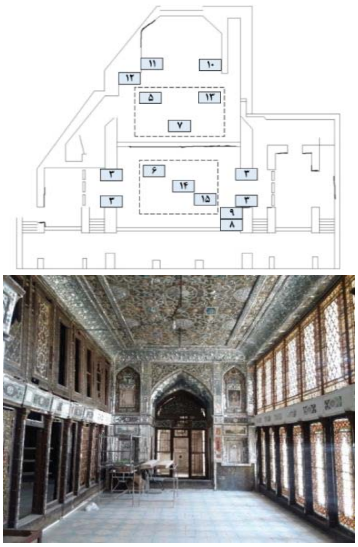
تصویر ۱- مولفه‌های خروجی حاصل از به اشتراک‌گذاری بستر تحولات و نقش نقاشی(نگارندگان، ۱۳۹۸).

رئالیسم- رمانتیسم از جمله مفاهیمی است که در جهت درک بهتر وقایع دیوارنگاری از اوایل دوره قاجار تا اواخر آن می‌تواند رهنمود ذهن باشد. در ابتدای این امر، به سراغ واژه‌ای چون باستان‌گرایی می‌رویم، جایی که پادشاهان قاجار با ریشه‌یابی خود در دوران قبل همچون دوران صفویه و حتی ساسانیان سعی در مشروعیت بخشیدن به نظام خود و هرآنچه زاییده آن بود، داشتند؛ که از آن جمله می‌توان به هنر و جنبه‌های تزیینی این دوران، خصوصا نقاشی اشاره نمود. با توجه به ریشه‌های تاریخی در ایران و شکسته شدن این تمامیت مفهومی و ورود مفاهیم هنری و فرهنگی تمدن غرب به این کشور، نوعی چندلایگی فرهنگی ایجاد شد که در کنار به استیصال کشاندن موارد سیاسی و اجتماعی، به تبع خود، هنر را نیز وارد ورطه واقع‌گرایی نمود و با بهره از تکنیک‌های زمانه خود و در جهت بهره‌مندی از طبیعت، با ترسیم تصاویر

بکر سعی در به روز سازی اصول نمود. در امتداد این مسیر و در جهت غلیان احساسات برآمده از مناظر بدیع، احساسات نقاش نیز به چالش کشانده شد و پس از آن، سیلان قدرت غرب افزایش یافت و دگر ریشه‌های هنرهای تزیینی ایرانی- باستانی را به کام خود کشاند و در حوزه خود و با استفاده از استحاله نمودن آن توانست به نوعی بر کلیت آن تسلط یابد؛ و این خود، موجب نوعی چندلایگی معنایی گردید؛ زیرا از سویی، ریشه‌های غنی ایران زمین از دیدگاه پادشاهان مد نظر بود که بتوانند شوکت خود را وارد اقتدار موروثی کنند؛ و از طرفی، به دلیل روشن شدن تفکرات‌شان نسبت به مسایل روز و توجه به قدرت به‌روزرسانی به دنبال ترقی در مبانی و مفاهیم بودند؛ تا بتوانند حضور خود را در تمامیت عرصه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی مشخص نمایند؛ که این امر، جز با بهره از تکنیک‌های نوینی هم‌چون چاپ، عکس و تولید رنگ‌های جدید مصنوعی امکان‌پذیر نبود و این امر، به نوعی، موجب یکپارچگی میان نظام پادشاهی با بومی‌گرایی مردمی می‌شد و اقتدار نظام از توجه مردم به آن جانی دوباره می‌یافت. این اقتدار، در تمامی زمینه‌ها هم‌چون بهره از طبیعت و تکنیک‌های نو -که خود را در قالب رنگ‌های نوین، سایه‌روشن و عمق‌پردازی در ترسیم تصاویر نشان می‌داد- منجر به خوانش تصویری بدیعی شد، تا بتواند حضور و روح زمانه را در مسایل هنرهای تزیینی به نمایش گذارد؛ و تا آن‌جا پیش می‌رود که با بهره‌گیری از رنگ‌های متنوع و تدوین روش‌های ساده در جهت ترسیم تصاویر در مقیاس و کمیت بیش‌تر، سعی می‌کند تا قدرت خلاقانه آحاد مردم را به چالش کشیده و توانمند سازد و مسایل روز را از چرخه خصوصی و تملک‌گونه پادشاهی وارد چرخه عمومیت مدنی گرداند. در این اثنا، تمول فردی پررنگ‌تر گردید و به شخص این اجازه را داد تا بتواند هنر و از جمله نقاشی دیواری را با فرهنگ خودش تطبیق داده و وارد عرصه و کالبد خصوصی‌اش کند که این امر، موجب طبقاتی‌گرایی می‌شود؛ زیرا هرکس بر مبنای سلایق فردی خود اقدام می‌نماید و در همین چارچوب، اجازه به شکوفایی هنر از منزل‌گاه ذهن خودش می‌دهد. باید توجه داشت که ریشه تمامی این اصول در جهت شوکت بخشیدن به حکومت و اقتدار از نظر سیاسی بود. زیرا چرخه زمان در گذر دوران توانست حضور پادشاه و تفکراتش را از طریق به روزرسانی و به طبع، سرعتی که در آن حکم‌فرماست در جامعه مدنی رقم بزند؛ تا بتواند از طریق آن به نوعی یکپارچگی نمادین در طیف‌های متفاوت تعاملات میان حکومت و مردم دست یابد. تا جایی که در این مسیر از ابزارگرایی زنانه نیز استفاده نموده، تا بتواند با تقویت روحیه مرد محوری جامعه در جهت برآورد نیازهای غریزی اقدام به تکلیف نماید؛ اما غافل از آن‌که پیشرفت در جهت به روزگرایی نوین تمایز جنسی را پذیرا نیست و در مقام آن، همه با هم برابرند.

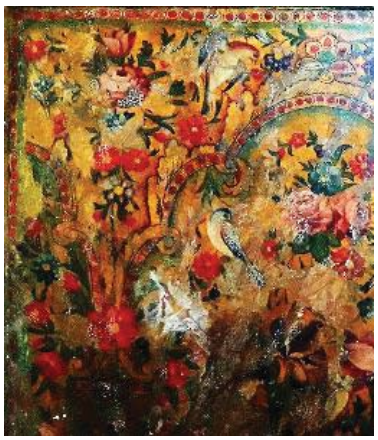
یافته‌ها

با توجه به برداشت‌های میدانی و تصاویر تهیه شده، هرکدام از تصاویر در بخشی از خانه امام‌جمعه تهران قرار گرفتند؛ به این منظور، سعی شد با کدگذاری در پلان خانه مربوطه و تدوین تصاویر به شکل سلسله مراتب در بخش مورد نظر خود، بتوان به خوانش و جای‌گذاری صحیح تصاویر دست‌یافت. به این منظور، پلان خانه مربوطه(تصویر ۲- الف)، در ابتدای امر قرارگرفته و نقاشی‌ها به صورت کدگذاری، هر کدام در بخش مربوطه و به‌صورت سلسله مراتب فضایی معرفی می‌گردد؛ پس از آن، سعی در تجزیه و تحلیل تصاویر می‌شود؛ هم‌چنین، با قصد ایجاد تصویر ذهنی اولیه در خصوص دیوارنگاری‌های خانه تصویری کلی از شاه‌نشین قرار داده شده‌است(تصویر ۲- ب).



تصویر ۲- **الف**(پایین): پلان طبقه دوم خانه امام جمعه(URL3).
ب(بالا): شاه‌نشین خانه امام جمعه(نگارندگان، ۱۳۹۸).

نقوش گل و مرغ: گل و مرغ سازی، هنری است که از زمان‌های دور در ایران رواج داشته است؛ و از دوره هخامنشی به‌کار گرفته شده‌است. این نوع نقاشی در دوران قاجار به هنری همه‌گیر تبدیل شد و در مکان‌های گوناگون، توسط دولت‌مردان در فضاهای خصوصی و مردم در محیط‌های مذهبی و عمومی مورد استفاده قرار گرفت(پنجه‌باشی، ۱۳۹۵ب: ۶۷). در این هنر از دو عنصر شاخص گل و مرغ -که نماد موهبت الهی و تجلی ظریف و لطیف آفریدگار است- برای تزیینات در قسمت‌های مختلف به‌کار برده می‌شده است؛ هم‌چنین، در خانه امام‌جمعه نیز نقوش گل و مرغ به چشم می‌خورند که هر کدام با فن و یا شیوه متفاوتی ترسیم شده‌اند. نقاشی(تصویر ۳)، روی چهار دیوار از شاه‌نشین تکرار شده‌است که در پلانِ تصویر ۲، قابل مشاهده می‌باشد، نقاشی(تصویر۴)، به صورت پراکنده در سقف شاه‌نشین به چشم می‌خورد[۱۳] هم‌چنین نقوش گل و مرغ علاوه بر گچبری‌های واقع در اتاق خواب‌ها، بر روی سقف اندرونی نیز وجود دارند که این بار توسط قابی از آیینه‌کاری در برگرفته شده‌اند(تصویر ۵).



تصویر ۳- نقوش گل و مرغ

تصویر ۴- نقوش گل و مرغ

تصویر ۵- نقوش گل و مرغ(نگارندگان، ۱۳۹۸).

تصاویر ابنیه و مناظر طبیعی: نقاشی از مناظر یکی از مرسوم‌ترین ژانر(گونه)ها در تاریخ هنر است. پیکره یا پرتره و طبیعت بی‌جان ژانرهای مرسوم دیگر هستند. در تاریخ نقاشی ایران تا پیش از دوران جدید، کم‌تر از نقاشی پیکره و طبیعت بی‌جان سراغ داریم. به همین ترتیب، مناظر و بناها به عنوان موضوع نقاشی، بدون حضور انسان، حیوان یا یک روایت، کمتر دیده شده است. اما از دوران قاجار رفته رفته با پیکره‌نگاری، منظره‌نگاری و طبیعت بی‌جان به عنوان موضوع اثر مواجهیم (اسماعیل‌زاده و شادقزوینی، ۱۳۹۷: ۶۱). نقاشی ایران در دوره قاجار به طبیعت‌گرایی و طبیعت‌نگاری گرایید و نقاشان، عمق‌نمایی نقاشی فرنگی را با روش‌های سنتی نقاشی ایرانی در هم آمیختند و آثاری پدید آوردند که به مرور، مایه‌های غربی آن بیشتر شد(پاشاپور، محمدزاده و چرخی، ۱۳۹۳: ۸۵). نقاشی از بناها، اگرچه به اندازه مناظر دیده نمی‌شود، لیکن، حضور یک ساختمان یا بنا در اغلب مناظر جلب توجه می‌کند. بعد از کمال‌الملک و شاگردانش، به‌طور مثال، هنرمندان نوگرا، هم‌چنان - منظره‌نگاری و ابنیه‌نگاری را یکی از موضوعات همیشگی نقاشی‌هایشان می‌دانند. نقاشی از مکان، خاطرنشان می‌کند که به کجا تعلق داریم و ما را به کنجکاوی و تامل درباره سرزمین و هویت خود وامی‌دارد. در ادامه باید گفت: منظره، پیش از آن‌که ماوایی برای ساکنانش باشد، پرده‌ای است که در پس آن، کوشش‌ها، دستاوردها و حوادث زندگی جریان می‌یابد(اسماعیل‌زاده و شادقزوینی، ۱۳۹۷: ۶۴). به طوری که در خانه امام‌جمعه، تصاویری از طبیعت، کاخ‌ها و بناهای دیگر از نظرگاه معماری وجود دارند که هم از لحاظ موضوع و هم از نظر اصول نقاشی، کاملا فرنگی مآبانه هستند؛ و واقع‌گرایانه‌ترینِ آن‌ها روی دیوارهای شاه‌نشین جای گرفته‌اند؛ که تصاویری از

مناظر، ساختمان و طبیعت به شیوه کلاسیک هستند و در فریم‌هایی -که گچ‌بری‌ها فراهم ساخته‌اند- اجرا و نصب شده‌اند. این نقاشی‌ها با حال و هوایی ناتورالیستی اجرا شده‌اند و تکنیک آثار، آبرنگ ملایمی است که بر روی آن با مدادرنگی کار شده است و تمامی آن‌ها روی کاغذ اجرا شده‌اند؛ و چشم‌اندازهایی غنی از کوشش برای ایجاد پرسپکتیو و عمق‌نمایی در این نوع از نقوش را نمایان می‌سازند(گودرزی، ۱۳۸۸: ۱۸۴ و ۲۳۵). به عنوان نمونه این تصاویر می‌توان به نقاشی(تصویر ۸) اشاره کرد. هم‌چنین نمونه‌هایی دیگر با این مضمون هستند، مانند تصاویر ۶ و ۷؛ که به ترتیب، روی سقف‌های شاه نشین و اندرونی خودنمایی می‌کنند.

تصویر ۶- بنا در منظر طبیعی

تصویر ۷- بنا در منظر طبیعی

تصویر ۸- بنا در منظر طبیعی(نگارندگان، ۱۳۹۸).

تصویر ۹- زن اروپایی

تصویر زنان اروپایی: در اواخر قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم نقاشی دوران قاجار، تحت تاثیر سنت هنر نگارگری دوره‌های صفویه و زندیه بود که یکی از برجسته‌ترین نشانه‌های ورود غرب‌گرایی به خانه‌های اعیانی دوران قاجار، نقاشی‌هایی از زنان اروپایی است. از آن‌جایی که بزرگان و شاهان قاجاری توجه زیادی به زنان و موضوعات احساسی و شهوانی داشتند، علاقه زیادی به تزیین فضای کاخ‌های خود با تصاویر زنان نشان می‌دادند(تقی‌پور و آقامیری، ۱۳۹۴: ۲). به طور کلی، شاید بتوان گفت که ما در نقاشی‌های قاجاری تصویر زن را از نگاه مردانه و برای ارضای نیازهای بصری مردان به‌خصوص شاه و درباریان می‌بینیم. زیرا زنان این نقاشی‌ها بازنمایی واقعیت زندگی زنان ایران و حتی زنان دربار قاجار هم نیستند؛ بلکه نشان دهنده تنها بخشی از زندگی این زنان هستند که به مذاق مردان خوش می‌آمده است. به‌طور مثال، دسته گیاه محکم و منظم کنار یک زن، نشان‌دهنده محدودیت زنان در دوره قاجار است. گل‌ها، نماد زیبایی و زنانگی و لطافت است. نحوه ایستادن جدی و نگاه خیره و مستقیم او بر مخاطب بر تحولات رخداده بر زنان، آزادی و تفکر اشاره دارد(پنجه‌باشی، ۱۳۹۵الف: ۴۶۵). نقاشی (تصویر ۹)، زن فرنگی را نشان می‌دهد که نسبت به پرتره‌های دیگر از پوشش رسمی‌تری برخورداراست و روی دیوار شاه‌نشین -که محل برگزاری رویدادهای رسمی خانه بوده- قرار گرفته است. سه پرتره دیگر(تصاویر ۱۰، ۱۱ و ۱۲)، همان‌طور که در پلان(تصویر ۲)، مشخص شده است، روی دیوارهای اندرونی قرار گرفته‌اند؛ هم‌چنین، روی سقف اندرونی تصاویری همانند نقاشی(تصویر ۱۳) از جمع زنان اروپایی دیده می‌شود. اغلب این تصاویر روی کاغذ یا پارچه اجرا شده و بعدا، در جای خود نصب شده‌اند. مواد مورد استفاده، زغال یا موادی شبیه به آن و رنگ و روغن بوده است. به عنوان نمونه نقاشی تصویر ۹، با ابزاری شبیه به مداد کنته و نقاشی تصویر ۱۱، با رنگ و روغن اجرا شده است. روی همه آثار لایه‌ای از روغن کشیده شده است؛ تا از تاثیرات آب و هوا مصون بمانند. تکنیک کار و روش ارائه آثار در این نقاشی‌ها کاملا به سبک اروپایی است و تقریبا، هیچ نشانی از ویژگی‌های ایرانی و حتی نقاشی‌های دوره قاجار را ندارند. فیگورها به شیوه کلاسیک پرداخت شده‌اند و

هنرمند یا هنرمندان آن‌ها با مهارت چشم‌گیری - نسبت به عصر و زمانه خود- آثار را ارائه کرده‌اند(گودرزی، ۱۳۸۸: ۲۴۲).

تصویر ۱۰- زن اروپایی

تصویر ۱۱- زن اروپایی

تصویر ۱۲- زن اروپایی

تصویر ۱۳- زن اروپایی(نگارندگان، ۱۳۹۸).

صحنه‌های شکار حیوانات: نقش‌مایه شکار از قدیمی‌ترین و رایج‌ترین نقوش مورد استفاده بشر بوده‌است. علاقه به شکار و تصویر آن ریشه‌ای دیرینه در زندگی و فرهنگ ایرانیان ایفا کرده و قدمتی به درازای عمر بشر داشته است(حیدری‌بابا‌کمال و همکاران، ۱۳۹۵: ۷۲). موضوع شکارگاه -که در سنت نقاشی ایران دیده می‌شود- یکی از معدود موضوعاتی است که تا حدی به نقاشی منظره شباهت دارد؛ اما شکارگاه مانند سایر موضوعات سنت نقاشی ایرانی تنها خصلتی مثالی از طبیعت و منظره را بیان می‌کند(اسماعیل‌زاده و شادقزوینی، ۱۳۹۷: ۶۱). در این میان، نقوشی با الهام از داستان‌های شاهنامه و روایت‌گری وقایع در دوره قاجاریه پرکاربرد بوده است و آن‌چه این نقوش را از دوره‌های قبل از قاجار متمایز می‌کند، دادن رنگ و لعاب به آن است. به‌طور مثال، نبرد خیر و شر و ستیزه دایمی آن‌ها از مضامین و نمادهایی است که هیچ‌گاه رنگ کهنگی نگرفت. خانه امام‌جمعه نیز خالی از این نقش‌مایه‌ها نیست؛ به طوری که روی سقف شاه‌نشین نقاشی‌هایی از شکار حیوانات به چشم می‌خورد که جالب توجه‌ترین آن‌ها، صحنه نبرد اژدها و شیر است(تصویر ۱۴). در ترسیم این نقوش به بُعد نمایی و ترسیم جزییات پوست حیوانات نیز دقت شده‌است(تصویر ۱۵).

تصویر ۱۴- صحنه نبرد حیوانات

تصویر ۱۵- صحنه شکار حیوانات(نگارندگان، ۱۳۹۸).

تجزیه‌تحلیل یافته‌ها

با توجه به مطالب یاد شده در قالب تصاویر استفاده شده در خانه امام‌جمعه، سعی بر آن شد که این تصاویر با مولفه‌های تولید شده در مدل مفهومی نظری به اشتراک گذاشته شود؛ تا بتوان مولفه‌های جدیدی از مفاهیم مربوط به تصاویر را به شکل کامل و غایی استخراج نمود.

جدول ۱. تجزیه و تحیل یافته‌ها(بخش شاه‌نشین)(نگارندگان، ۱۳۹۸).

تصاویر	مؤلفه‌ها			
	رئالیسم- رمانتیسم	چندلایگی معنایی	خوانش تصویری	تزئینات تصویری
تصاویر دیوارهای شاه‌نشین				
تصویر۳- نقوش گل و مرغ (نگارندگان، ۱۳۹۸).	بهره‌گیری از رنگ‌های روشن تاکید بر پاکی فضا، ترکیب واقع‌گرایی در فن رسم گل و مرغ با صور خیال.	تلفیق عناصر نقاشی ایرانی(مرغ و گل‌های بنفشه و زنبق) با عناصر فرنگی، به تصویر کشیدن اشیای بی‌جان(گلدان)، بهره از گل‌های رز و حضور گل و مرغ که نماد موهبت الهی و تجلی ظریف و لطیف آفریدگار و التفات به باستان گرایی.	عدم استفاده از استعاره‌گری بهره‌گیری از چیز بودگی چیزها همگنی با فضای خویش. استفاده از رنگ‌های گرم و گل‌های غربی جهت القای حس اشرافیت.	حاشیه پردازی با فرم‌های انتزاعی که خود منجر به خوانش بهتر تصویر نیز شده‌است. عناصر ایرانی و اصولا، معماری ایرانی با تزیینات خود روح کاملا محلی را در آن دمیده.
تصویر۹- زن اروپایی(نگارندگان، ۱۳۹۸).	بهره‌گیری از حالات چهره به شکل طبیعی همراه با نمایش حالات پیکره‌بندی و بهره‌گیری از رنگ به شکلی شفاف و آراسته مبتنی بر فرنگی‌مآبی.	زمینه تصویر به رنگ مشکی با بهره‌گیری از نقاب و تضاد رنگی سیاه و سفید، بیان‌گر اغتشاش و حاکمیت سکوت. هم‌چنین، نقش زنان در رشد غرایز صرف در زندگی مردان قاجار.	تغییر رنگ از تیره به روشن با حرکت از پس‌زمینه. ارتباط هم‌زیستی با آبژه(هویت‌یابی انعکاسی) منوط بر حضور صرف زنان در زندگی مردان.	
تصویر۸-بنا در منظر طبیعی(نگارندگان، ۱۳۹۸).	استفاده مناسب از رنگ امپرسیونیسم تلالو نور در آسمان درخشندگی کالبد در زمینه بهره از پرسپکتیو و حضور ناتورالیست در ترسیم، نشان از فرنگی‌مآبی.	منظره پیش از آن‌که ماوایی برای ساکنانش باشد، پرده‌ای است که در پس آن، کوشش‌ها، دستاوردها و حوادث زندگی جریان می‌یابد. حس تعلق به مکان.	بهره‌گیری مناسب از رنگ طیف‌های روشن تا تیره، اعمال پرسپکتیو که هر دو آن‌ها به شکلی صحیح در چرخش دید تاثیرگذار است و نمادی از تکنیک زمانه خود است.	
تصاویر سقف شاه‌نشین				
تصویر۴- نقوش گل و مرغ(نگارندگان، ۱۳۹۸).	بهره‌گیری از رنگ روشن و پاک که منجر به سبکی فضای تصویر گشته و صورخیال را تشدید می‌کند، هم‌چنین، شفافیت در تصویر کاملا مشهود است.	ترسیم عناصری سنتی-ایرانی هم‌چون گل و مرغ به‌شیوه فرنگی‌مآبانه(بهره از فن سایه-روشن)، بیان‌گر چندلایگی معنایی است.	بهره‌گیری از تسلسل و تکرار که همان اصل تکرار به منظور وحدت است، همان وحدت درونی در روحیه ملی‌گرایی است.	تلفیق با آیینه‌کاری در راستای حرکت تصویر و بهره از تزیینات که منوط بر اوضاع اقتصادی جامعه روز است.
تصویر۶- بنا در منظر طبیعی(نگارندگان، ۱۳۹۸).	بهره‌گیری از زمینه‌گرایی طبیعت و عناصر شفاف در جهت سبکی تصویر و حضور رنگ به‌منظور توجه به‌وفور حس در چارچوب مکان(کالبد) و بهره‌گیری از قاب بیضی شکل که چارچوب روند غربی‌مآبی است.	مشهود بودن نه‌تنها مساله لذت از طبیعت، بلکه حس تعلق به مکان و تامل درباره سرزمین و هویت خویش.	استفاده از فن پرسپکتیو و بهره مناسب از رنگ در چارچوب خوانش کالبد در تعداد طبقات و وضوح در قرارگیری زمینه و ایجاد حس تعلق به فضای ترسیم شده و به تصویر کشیدن ایران‌گرایی.	حاشیه‌پردازی آن از طریق آیینه‌کاری و تاکید بر تمول فردی است.

تصاویر	مولفه‌ها			
	رئالیسم- رمانتیسم	چندلایگی معنایی	خوانش تصویری	تزئینات تصویری
تصاویر سقف شاه‌نشین				
تصویر۱۴- نبرد حیوانات(نگارندگان، ۱۳۹۸).	بهره‌گیری از سایه‌روشن، شرح پوست حیوانات توام با جزییات نبرد حس واقع‌گرایی نبرد، روایت‌گری وقایع.	بهره‌گیری از نبرد و تدوین مفاهیمی منطبق بر شروعی تازه، بازنمایی در چارچوب تحولات اجتماعی روز باستان‌گرایی را به‌تصویر می‌کشد.	حس خشم برخاسته از نوع پیکره‌بندی تصویر، بهره‌گیری از تضاد رنگی به‌مفهوم تضاد طبقاتی‌گرایی.	استفاده از آیینه‌کاری در بدنه و حاشیه تصویر.
تصویر۱۵- شکارحیوانات(نگارندگان، ۱۳۹۸).	جزییات ترسیمی پوست حیوان و شکلی نرم. بهره‌گیری از رنگ‌های روشن و متضاد(مشهود بودن قرمزی رنگ خون)، تمثالی از نبرد خیر و شر و ستیزه دائمی آن‌ها، الهام از داستان‌ها و روایت‌گری وقایع در دوره قاجاریه.	به تصویر کشیدن واقعه نبرد نشان از تدوین سلسله دوره‌ای. تداعی کننده قوت و ضعف در روند صلاحیت جامعه و دولت‌مردان با اقشار مردم و نمایان کردن ریشه‌های باستانی.	بهره مناسب از رنگ و استفاده از زمینه شفاف به منظور نمایان کردن واقعه و نوعی پرده‌برداری از وقایع روز جامعه.	غیرقابل مشاهده در تصویر، جانمایی مناسب در شکل کالبدی از آیینه‌کاری و در جهت نشان دادن طبقاتی گرایی.

جدول ۲. تجزیه و تحیل یافته‌ها(بخش اندرونی)(نگارندگان، ۱۳۹۸).

تصاویر	مولفه‌ها			
	رئالیسم- رمانتیسم	چندلایگی معنایی	خوانش تصویری	تزیینات تصویری
	تصاویر دیوارهای اندرونی			
تصویر۱۰- زن اروپایی (نگارندگان، ۱۳۹۸).	پیکره‌بندی مناسب در جهت شکل قرارگیری طبیعی موضوع و حالت طبیعی چهره و نوعی برهنگی انتزاعی به‌منظور به‌تصویر کشیدن حالات روحی زمانه خود که دلالت بر عدم اعتماد به حضور کلیدی بانوان در ضوابط اجتماعی است.	استفاده از زمینه سیاه در مقابل رنگ گرم منجر به برجسته‌سازی اثر. بهره از جنس و بافت پوشش، حس لطافت و نرمی تصویر را به شکلی رازآلود خلق می‌کند و نشان از حضور بی‌پرده زنان در زندگی مردان دارد. هدف نگارگر از به تصویر کشیدن این منظره، ساختن منظره وسوسه انگیزی از لذات دنیوی است.	نگاه زن با پس‌زمینه مشکی و بیان احساسات، مخاطب را دچار. هویت‌یابی انعکاسی می‌کند (حس حضور در جامعه زمان خود)، و توجه به نقش زن از دید مردان زمانه خود.	
تصویر۱۲- زن اروپایی (نگارندگان، ۱۳۹۸).	بهره‌گیری از فرم ناب قرارگیری آبژه به‌تصویر کشیدن دنیای ظریف زنانگی. ایجاد چین در پوشش و ظرافت زمینه بیضوی گونه در تصویر حاکی از واقع-گرایی دارد.	پس‌زمینه تیره و زمینه روشن که نوعی اتمام و آغاز را رقم می‌زند. بهره‌گیری از تاج گل و نگاهی خیره‌کننده که با همراه داشتن رز سفید فضای ابهام آلودی را به تصویر می‌کشد و نشان از حضور بیش‌تر تفکر زنان اروپایی در عقاید مردان زمانه خود دارد. ایجاد یک نوع نگاه جنسی در نقاشی‌های قاجار و تفاوت‌های زیستی میان زنان و مردان که سبب بروز مشکلات اجتماعی و جنسی در جوامع آن زمان می‌شد.	بهره‌گیری از المان‌های استفاده شده هم‌چون تاج گل در تصویر و با بهره-گیری از رنگ مشکی و عناصر لطیف که بیانگر حس لطیف زنانه در جامعه زنانگی محدود زمان خود.	در خود تصویر مشهود نیست و تنها در پیرامونش آیینه‌کاری صورت گرفته است و به منظور تدوین تمول اجتماعی.

تصاویر	مولفه‌ها			
	رئالیسم- رمانتیسم	چندلایگی معنایی	خوانش تصویری	تزیینات تصویری
	تصاویر دیوارهای اندرونی			
تصویر۱۱- زن اروپایی (نگارندگان، ۱۳۹۸).	پیکره‌بندی واقع‌گرا با بهره از رنگ پردازی متمرکز، حس معصومانه چهره و چین‌دار شدن پوشش و بهره از ریزپردازی طبیعی. تاثیرگذاری کیفیت تلالو رنگ پوشش که خود نمودی بر روایت واقع-گرایی تصویری است.	بهره از زمینه سیاه در مقابل رنگ اصلی سبز(پوشش دامن)، و تصویری از گل بر سر و نوع نگاه که نشان‌دهنده بروز نوعی تفکر است که می‌تواند نوعی بینابینیت ذهنی (غربی-ایرانی) را از نظر عقاید فکری به تصویر بکشد. بهره‌گیری از غرایز.	خوانش نهفته در ترسیم تصویر. نوع نگاه مستور زن که در حرکات دستانش به‌وضوح مشهود است. ولی در جهت به‌رخ کشیدن زمینه سیاه، کاملا خوانا و هم‌سو می‌باشد و از رنگ تیره به‌درستی استفاده شده‌است و نوعی عدم اعتماد به زمانه خود را به تصویر می‌کشد.	
	تصاویر سقف اندرونی			
تصویر۱۳- زنان اروپایی(نگارندگان، ۱۳۹۸).	چیدمان تصویر در جهت توجه به وقار زنانگی و بهره‌گیری از چین‌دار نمودن پوشش آن‌ها و استفاده از زمینه روشن و گرد که با استفاده از سایه‌روشن به حضور پیکره‌بندی توجه ویژه‌ای شده‌است.	وجود دو طیف رنگ کاملا مجزای خنثی و آبی مایل به بنفش سبب تعالی یک‌دیگر در پس زمینه روشن. نوعی چندمعنایی ذهنی در تقابل میان جوامع اروپایی و ایرانی، از جمله هم‌بستگی و در عین حال، تفارق که به نقش بیش‌تر زنان و ظاهر شدن آن‌ها در جامعه اشاره می‌کند و توجه به طیف زمانی و توجه به طبقاتی گرایی دارد.	پوشش فاخر زمینه با رنگ روشن و بهره‌گیری اندک از لکه‌پردازی تیره صحه‌گذاری در تجمل‌گرایی فردی و اجتماعی با بهره‌گیری از پیکره دو زن جهت جمعی نمودن اصول زمانه خویش در جهت تجمل اجتماعی.	استفاده از گچبری و آیینه کاری نفیس در جهت تاکید بر تصویر و بیان کننده تمول فردی.
تصویر۷- بنا در منظر طبیعی(نگارندگان، ۱۳۹۸).	رنگ‌های شاد و گرم در طبیعت. در جهت آرامش حضور آبژه و نوع پوشش فرنگی‌مآبانه و استفاده از معماری کارت پستالی و تلالو نور در آب حوض میانی و سبک نمودن فضا.	مشهود بودن نه تنها مساله لذت از طبیعت بلکه حس تعلق به مکان و تامل درباره سرزمین و هویت‌مندی و هم‌چنین، اجتماعات مناظری سرشار از ایمان به‌خدا و توجه به طبیعت نشان از غرور ملی، منطقه‌ای یا محلی و کشاورزی دارد.	بهره‌گیری از عناصر طبیعی در جهت خلق فضا و زمان توام با یک‌دیگر و خلق مکانی مجلل و زیبا در طیف دوره زمانی که معماری غربی را تداعی می‌کند.	استفاده از آینه‌کاری در حاشیه تصویر به‌جهت تاکید بر کالبد خانه و طبقاتی‌گرایی
تصویر۵- نقوش گل و مرغ(نگارندگان، ۱۳۹۸)	بهره‌گیری از طبیعت به شکل نافذ و رنگ‌های روشن، گرم و پاک. حس حضور در طبیعت و هم‌چنین، فزونی رنگ برای ایجاد طبیعت‌گرایی.	عناصر طبیعی در تصویر گل و بوته(گل زنبق و بنفشه) و در تضاد با گلی هم‌چون رز که یک عنصر خارجی است و چند معنایی در چیز بودگی عناصر ایجاد کرده است، تلفیق عقاید، قابل بیان گشته‌است. دو عنصر شاخص گل و مرغ که نماد موهبت الهی و تجلی ظریف و لطیف آفریدگار و توجه از دید ریشه‌های باستانی می‌باشد.	بهره‌گیری از عناصر به شکل خالص که در تصویر به‌صورت واضح و پاک ترسیم شده و بر چیز بودگی خود چیزها با بهره گیری از رنگ‌ها و شکل‌ها تاکید می‌نماید.	در خود تصویر، تزییناتی یافت نمی‌شود اما به منظور شاخص نمودن آن در فضای کالبدی خانه، از آیینه‌کاری بهره گرفته شده است.

نتیجه‌گیری

در دوران قاجاریه اولین تغییر اساسی در فرهنگ حاصل شد و هنرمندان ایرانی نوع دیگری از اصول و تکنیک‌های نقاشی را از طریق مکان‌های جدیدی چون دارالفنون تجربه کردند. باید توجه داشت که انتخاب موضوع دیوارنگاری خانه‌ها، تا اندازه زیادی متاثر از بسترهای سیاسی و اجتماعی و هم‌چنین، تمول فرد سفارش‌دهنده بوده‌است؛ به این منظور در تصاویر، تجمل‌گرایی و فزونی رنگ به دلیل خوانش تصویری بدیع به وضوح مشهود است. از تصاویر گل و مرغ گرفته تا طبیعت، سعی در بهره‌گیری از تفکر نوین غربی به شکل ترسیمات صحیح و دقیق از نظر توجه به جزییات شده‌است؛ زیرا تمامی آن‌ها ریشه در حضور تفکر غرب در سرزمین ایران دارد. هم‌چنین، جایی که می‌توان تصاویر را بر مبنای بینابینیت ایرانی و غیر ایرانی بودنش تفکیک نمود. هنگامی است که در ترسیم تصاویر ریشه‌های هنر تزیینی ایرانی با سوژه‌های نوین غربی وارد تعامل می‌شود و نقاش از طریق تکنیک‌های نوین و بدیع خود سعی می‌کند تفکر روز را به ذهن مخاطب خود ساطع کند. در جایی که تصویر، حاکی از صحنه نزاع می‌باشد، ریشه‌های باستانی بار دیگر جان می‌گیرند و نقاش به راوی‌گری تصاویر می‌پردازد و در این روایت، حکومت با مردم یکی می‌شود و این آمیختگی حس مشترک جامعه را نشان می‌دهد و جامعه ایرانی دچار یکپارچگی مبرمی می‌گردد و سپس، سخن از نقش زنان در زندگی مردان دوران قاجار می‌شود و در جایی که از تصاویر زنان اروپایی استفاده شده‌است، روح غرب‌گرایی خود را به منصه ظهور می‌رساند و به شکل رازآلودی مفسر حضور ابزارگرایانه زنان برای رفع غرایز شهوانی در زندگی مردان دوران خود است؛ زیرا در اکثر تصاویر نوعی برهنگی انتزاعی دیده می‌شود؛ که نقاش با بهره از تکنیک رنگ‌های روشن و تیره، سعی می‌کند مفسر حضور جسمانی زنان در زندگی مردان و جامعه باشد. اما غافل از آن‌که روح غرب به دنبال خودش شکست مفاهیم اولیه را در پی دارد و می‌تواند به‌واسطه به‌روزرسانی کلیه اصول، نقش زنان را نیز از نیاز جسمانی به قوای معقله تغییر داده و کاری کند که مردان به‌واسطه فهم نوین و جسارت مستعدانه زنان وادار به حقوقی برابر برای آنان در تمامی عوامل موثر در جامعه شوند. این مسایل همگی برگرفته از روح زمانه دوران خود است که می‌توان از صندوقچه اسرار نقاشی‌های آن دوران استخراج نمود و به نوعی دچار هویت‌یابی انعکاسی با آن شد.

پی‌نوشت

[1] miniature: خلق تصاویر برآمده از ذهن بر روی اشیا(URL1).

[2] نک. (ارمغان و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۱).

[3] دیوارنگاری(Mural) شامل بخش وسیعی از نقوش بر دیوارها بدون در نظر گرفتن شیوه کار است که می‌تواند انواع سبک‌ها و شیوه‌های اجرایی نقش‌اندازی را شامل شوند، نقاشی دیواری با توجه به مفهوم خاصی که پیدا کرده بخشی از دیوارنگاری را دربر می‌گیرد و معمولا ایجاد نقش بر روی گچ یا آهک را شامل می‌شود(مدهوشیان‌نژاد، حدادیان و رازانی، ۱۳۹۶: ۳۷).

[4] نک. (مدهوشیان‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۸).

[5] دومین صدراعظم ناصرالدین‌شاه.

[6] محمدحسین‌خان اعتمادالسلطنه، یکی از درباریان پرنفوذ و مولف آثار متعددی در دوره ناصرالدین‌شاه قاجار است (علیزاده‌جدا، ۱۳۹۵: ۱).

[7] تقلید و ساخت بناهای اروپایی از روی کارت‌پستال و عکس‌ها بدون اعمال و دانستن تکنیک‌ها و علم معماری اروپایی.

[8] نقاش مخصوص دربار که سران به او سفارش می‌دادند، از نقاشان ایرانی و عموی محمد غفاری(کمال‌الملک) می‌باشد. وی بنیان‌گذار اولین مدرسه نقاشی در ایران است.

[9] حاج میرزا حسن رشدیه، از زهاد و مجتهدین گوشه‌نشین تبریز بود و پدر مدارس نوین در ایران محسوب می‌شود(امین‌پور و امانیان، ۱۳۹۷: ۱۹).

[10] زیرلاکی یا «پاپیه ماشه» معمولا به اشیایی مقوایی که سطح آن‌ها به‌وسیله‌ی مینیاتور تزیین و با لاک مخصوص پوشش یافته است، اطلاق می‌شود(محمودی، ۱۳۹۸: ۱۶۱).

[11] محمد غفاری، نقاش و از اولین تحصیل‌کردگان ایرانی در فرنگ و هم‌چنین از افراد پرنفوذ دوره قاجار.

[12] علی اکبر کاشانی ملقب به مزین‌الدوله نقاش، موسیقی‌دان، مترجم و از بنیان‌گذاران تئاتر ایران(URL2).

[13] جایگاه نقاشی(تصویر ۴) به دلیل پراکندگی در کل سطح سقف شاه‌نشین، بر روی پلان خانه(تصویر ۲) روی نقطه به‌خصوصی مشخص نشده‌است.

[14] یعنی پیدایی خود چیزها در ذات خودشان.

[15] Projective Identification: تمامی تعاملات انسانی دلالت بر انعکاس پاره‌های خود بر شخص دیگر دارد.

[16] Impressionism: در این سبک، نقاشان از ضربات شکسته و کوتاه قلم‌مو آغشته به رنگ‌های خالص و نامخلوط به جای ترکیب‌های ظریف رنگ‌ها استفاده می‌کنند.

منابع

آژند، یعقوب(۱۳۸۵). دیوارنگاری در دوره قاجار، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۲۵، ۳۴- ۴۱.

اتحادیه، منصوره(۱۳۷۴). رشد و توسعه شهر تهران در دوره ناصری، ***تحقیقات اسلامی***، دوره ۱۰، شماره ۱و۲، ۱۴۵- ۱۷۳.

احمدی، مهناز(۱۳۹۴). نقاشی قاجار؛ دستاوردهای نو یا ادامهٔ سنت، نقدی بر کتاب همگامی ادبیات و نقاشی قاجار، ***نقد کتاب***، دوره ۲، شماره ۵، ۵۱-۷۲.

ارمغان، مریم؛ سلطان‌زاده، حسین و ایرانی‌بهبهانی، هما(۱۳۹۴). بازتعریف نقش زن در خانواده و تاثیرات آن بر تزیینات نقاشی و ساختار خانه‌های اعیانی تهران دوره قاجار، ***باغ نظر***، دوره ۱۲، شماره ۳۴، ۱۱- ۲۴.

اسماعیل‌زاده، خیزران و شادقزوینی، پریسا(۱۳۹۷). ژانر نقاشی مکان‌نگر(امر هنری) در اواخر قاجار و اوایل پهلوی و رابطه آن با گفتمان ناسیونالیسم (امر سیاسی) تحلیلی مبتنی بر مفاهیم (میانجی) و (کلیت) در روش نظری لوکاچ، ***کیمیای هنر***، دوره ۷، شماره ۲۸، ۵۷- ۷۷.

امین‌پور، صالح و امانیان، خالد(۱۳۹۷). معماران مدارس نوین در ایران (امیرکبیر- حسن رشدیه)، ***مطالعات تاریخ و تمدن ایران و اسلام***، دوره ۳، شماره ۱، ۱۳- ۲۲.

پاشاپور، مرتضی؛ محمدزاده، مهدی و چرخی، رحیم(۱۳۹۳). مطالعه و بررسی دیوارنگاره‌های تاریخی تبریز (دوره قاجار)، ***پژوهش هنر***، دوره ۲، شماره ۷، ۸۱- ۸۸.

پاکباز، رویین(۱۳۹۶). ***نقاشی ایران، از دیرباز تا امروز***، تهران: زرین و سیمین.

پنجه‌باشی، الهه(۱۳۹۵الف). مطالعه تطبیقی دو نقاشی از زنان در دوره قاجار با رویکرد بینامتنیت، ***زن در فرهنگ و هنر***، دوره ۸، شماره ۴، ۴۵۳- ۴۷۲.

پنجه‌باشی، الهه(۱۳۹۵ب). مطالعه تحلیلی و تطبیقی نقش‌مایه مرغ در نقاشی‌های گل و مرغ لطفعلی شیرازی، ***نگره***، دوره ۱۱، شماره ۳۹، ۶۱- ۷۴.

پنجه‌باشی، الهه و فرهد، فرنیا(۱۳۹۷). مطالعه نقش‌مایه انسان در کاشی‌های مجموعه کاخ گلستان، ***جلوه هنر***، دوره ۱۰، شماره ۲، ۷- ۱۶.

تقی‌پور، پریسا و آقامیری، مرجان(۱۳۹۴). نمود نظریات فمینیسم در پیکره نگاری زنان در دربار فتحعلی شاه قاجار، ***کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی***، تهران، ۱-۹.

حیدری باباکمال، یدالله؛ زارعی، محمدابراهیم و همتی ازندریانی، اسماعیل(۱۳۹۵). تأملی بر اهمیت نقش‌مایه شکار در اوایل دوره قاجار با تکیه بر شواهد هنری موجود، ***مطالعات تطبیقی هنر***، دوره ۶، شماره ۱۲، ۷۱- ۸۶.

خاتون‌آبادی، افسانه(۱۳۹۰). شعر و نقاشی در دوران قاجار؛ چالش سنت و مدرنیته. ***ادبیات پارسی معاصر***، دوره ۱، شماره ۲، ۳۹- ۵۵.

سخن‌پرداز، کامران و مراثی، محسن(۱۳۸۸). بازتاب هنر ایران در تزیینات وابسته به معماری خانه امام‌جمعه و خانه منسوب به امیرکبیر، ***نگره***، دوره ۴، شماره ۱۳، ۵۳- ۶۸.

شیرازی، ماه‌منیر و موسوی‌لر، اشرف‌السادات(۱۳۹۶). بازیابی لایه‌های هویتی در هنر دوره قاجار(مطالعه موردی روی کاشی‌های دوره قاجار)، ***نگره***، دوره ۱۲، شماره ۴۱، ۱۸ -۲۸.

عسکری‌چاوَردی، جواد؛ بیگدلی، علی؛ جهانبخش، علی‌حیدر و علی‌صوفی، علیرضا(۱۳۹۶). معماری و نهادهای جدید تمدنی در دوره قاجار، ***تاریخ روایی***، دوره ۲، شماره ۴، ۳۶- ۶۱.

علیزاده، سیامک(۱۳۹۱). بررسی و فن‌شناسی تحول هنر نقاشی در دوره اول قاجار، ***نگره***، دوره ۷، شماره ۲۲، ۷۳- ۸۳.

علیزاده‌جدا، زهرا(۱۳۹۵). نقد آثار و کتاب منتظم ناصری اثر اعتمادالسلطنه، ***تحقیقات جدید در علوم انسانی***، دوره ۳، شماره ۹، ۱- ۲۰.

قائم‌مقامی، جهانگیر(۱۳۴۷). پایان کار میرزا آقاخان نوری اعتمادالدوله، ***بررسی‌های تاریخی***، دوره ۳، شماره ۳، ۹۷- ۱۴۴.

گودرزی، مرتضی(۱۳۸۸). ***آیینه خیال، تجزیه‌وتحلیل و بررسی نقوش و تزیینات در هنر دوره قاجار تهران***، تهران: سوره مهر.

لعل‌شاطری، مصطفی؛ سرافرازی، عباس و وکیلی، هادی(۱۳۹۵). نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری، ***پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام***، دوره ۱۰، شماره ۱۹، ۱۸۵- ۲۱۰.

محمودی، فتانه(۱۳۹۸). تصویرگری آثار نقاشی زیرلاکی (پاپیه‌ماشه) در دورهٔ قاجار با رویکرد آیکونوگرافی، ***مطالعات باستان‌شناسی پارسه***، دوره ۳، شماره ۸، ۱۵۹- ۱۷۷.

مدهوشیان‌نژاد، محمد؛ حدادیان، محمدعلی و رازانی، مهدی(۱۳۹۶). مطالعه تطبیقی دیوارنگاری در تالارهای شاه‌نشین خانه حریری تبریز و خانه قوام‌الدوله تهران، ***هنرهای صناعی اسلام***، دوره ۲، شماره ۱، ۳۵- ۵۱.

مقدم‌مراغه‌ای، محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه (۱۳۵۰). ***روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه***، تهران: امیرکبیر.

مومنی، کوروش؛ عطاریان، کوروش و قدردان قراملکی، رضا(۱۳۹۴). بررسی تزیینات خانه‌های قاجاری شهر قم (مطالعه موردی: خانه شاکری قم)، ***نگارینه هنر اسلامی***، شماره ۷ و ۸، ۱۲۸- ۱۴۲.

مومنی لندی، مهناز و چیت‌سازیان، امیرحسین(۱۳۹۵). نگاهی بر عناصر نمادین نگاره‌های قاجار کرمان(مطالعه موردی ده اثر)، ***نگارینه هنر اسلامی***، دوره ۳، شماره ۱۱، ۴-۱۸.

URLs:

-URL1. https:// google.com/amp/wikiwook.ir (access date: 2019/6/2).
-URL2.https://google.com/fa.m.wikipedia.org (access date: 2019/6/2).
-URL3. http:// google.com/s6.picofile.com (access date: 2019/5/12).

References

Ahmadi, M. (2015). Qajar Painting; New Achievements or Continuation of Tradition, a Review of Qajar Literature and Painting Book, ***Book Review Journal***, 2(5), 51-72 (Text in Persian).

Alizadeh, S. (2012). Survey on Ways of Painting Development in the First Part of Qajar Period, ***Negareh***, 7(22), 73-84 (Text in Persian).

Approach, ***Parseh Journal of Archaeological Studies***, 3(8), 159- 177 (Text in Persian).
Momeni, K & Attarian, K & Qadrdan qaramakli, R. (2015). Review of Decoration Works in Residential Houses of Qajar Era in Qom city (Case Study: Shakeri House – Qom), ***Negarineh Islamic Art***, 7& 8, 128-142 (Text in Persian).
Momeni Landy, M & Chit Sazian, A. (2016). An Observation at the Symbolic Elements of the Qajar Paintings of Kerman's Tiles (A Case Study of Ten Works), ***Negarineh Islamic Art***, 3(11), 4-18 (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2017). ***Painting of Iran, from Ancient Times to Present***, (13th ed.) Tehran: Zarrin va Simin (Text Persian).
Panjehbashi, E. (2017a). A Comparative Study of Two Women in Qajar Painting Using Semiotic Approach, ***Woman in Culture and Art*** 8(4), 453-472 (Text in Persian).
Panjehbashi, E. (2016b). Analytical and Comparative Study of Bird Motifs in Paintings of Flowers and Birds Lotfali Shirazi, ***Negareh Journal***, 11(39), 60-75 (Text in Persian).
Panjehbashi, E. & Farhad, F. (2018). The Study of Human Motifs in Golestan Palace (Kakh-E-Golestan) Complex's Tiles, ***Glory of Art (Jelve-y-honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 10(2), 7-16 (Text in Persian).
Pashapour, M. & Mohammadzadeh, M. & Charkhi, R. (2014). Study of Tabriz Historical Wall Paintings (Qajar Period), ***Art Research***, 2(7), 81-88 (Text in Persian).
Shirazi, M., Mousavilar, A. (2017). Retrieval of Identity layers in Qajar Era (Case Study: Ceramics), ***Negareh Journal,*** 12(41), 17-29 (Text in Persian).
Sokhan Pardaz, K. & Marasi, M. (2010). The Reflection of Iranian Ancient Art in the Architectural Decorations of Amir Kabir's House and Emam jome's House, ***Negareh***, 4(13), 53-68 (Text in Persian).
Taghipour, P. & Aghamiri, M. (2015). Manifestations of Feminism in the Sculpture of Women in the Court of Fath Ali Shah Qajar, ***International Conference on Research in Science and Technology***, Tehran (Text in Persian).

URLs:

-URL1. https:// google.com/amp/wikiwook.ir (access date: 2019/6/2).
-URL2.https://google.com/fa.m.wikipedia.org (access date: 2019/6/2).
-URL3. http:// google.com/s6.picofile.com (access date: 2019/5/12).
Alizadeh Joda, Z. (2016). Criticism of Montazem Naseri's Works and Book by Etemad al-Saltaneh, ***Human Sciences Research***, 3(9), 1-20 (Text in Persian).
Aminpour, S & Amanian, Kh. (2018). Modern Schools Architects in Iran (Amir Kabir – Hassan Roshdieh), ***Studies of the Iranian and Islamic History and Civilization***, 3(1), 13-22 (Text in Persian).
Armaghan, M & Soltanzadeh, H & Irani Behbahani, H. (2015). Redefining Woman's Role in the Family and Its Impact on the Painting Decorations and Structure of Aristocratic Houses in Tehran during the Qajar era, ***Bagh-e Nazar***, 12(34), 11-24 (Text in Persian).
Askari Chavardi, J & Bigdeli, A. & Jahanbakhsh, A. & Ali Sufi, A. (2017). New Civilization Architecture and Institutions in the Qajar Period, ***Tarikh Ravai***, 2(4), 36-61(Text in Persian).
Azhand, Y. (2006). Mural in Qajar era, ***Honar-Ha-Ye-Ziba Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 25, 34-41(Text in Persian).
Esmaielzadeh, Kh. & Qhazvini, P. (2018). The Genre of Landscape and Building-Painting (The Artistic) and the Discourse of Nationalism (The Political), during the Late Qajar and Early Pahlavi Periods an Analysis Based on Mediation and Totality in Methodology of Georg Lukacs, ***Kimya-Ye-Honar***, 7(28), 57-77 (Text in Persian).
Ettehadie, M. (1995). Development and Extension of Tehran during the Nasserian Period, ***Islamic Research***, 10(1&2), 145-173 (Text in Persian).
Ghaem Maghami, J. (1968). End of Mirza Aga Khan Nouri Etemad al-Dawlah, ***Historical Reviews***, 3(3), 97-144 (Text in Persian).
Goodarzi, M. (2009). ***Imagination Mirror, Analysis and Study of Patterns and Decorations in the Art of Qajar Period of Tehran***, (1st ed.) Tehran: Sooremehr.
Heidari Baba Kamal, Y. & Zarei, M. & Hemati Azandaryani, E. (2017). Studying the Importance of Hunting Motif during the Early Qajar Period Based on Artistic Evidences, ***Motaleate-e Tatbighi-e Honar***, 6(12), 71-86 (Text in Persian).
Khatoonabadi, A. (2012). Poetry and Painting in the Qajar Period: A Challenge between Tradition and Modernity, ***Adabiyyat-e Parsi-ye Mo'aser (Contemporary Persian Literature)***, 1(2), 39-55 (Text in Persian).
Laal shateri, M & Sarafrazi, A & Vakili, H. (2017). West's Influence on the Iranian Painting from the Beginning of Qajar Rule to the End of Naseri Era, ***Historical Researches of Iran and Islam***, 10(19), 185-210 (Text in Persian).
Madhoushian nejad, M & Haddadian, M & Razani, M. (2017). A Comparative Study of Mural Paintings in the Main Halls of Qavam-ol-Dowlah House in Tehran and Houses of Hariri in Tabriz. Iran, ***Journal of Islamic Crafts***, 2(1), 36-51 (Text in Persian).
Moghadam Maraghei, M. (1971). ***Ruznameye Khatirat –E Itimad-os-Saltaneh***, (2nd ed.) Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Mahmoudi, F. (2019). Illustrations of Qajar Period Laquer Artworks with Iconography

Studying the Effect of the Political-Social Development in Qajar Era on Murals of the House of Imam Jom'a in Tehran[1]

H. Hosseinian [2]
J. Soheili[3]
S. Eslami[4]

Received: 2020-02-23
Accepted: 2020-07-24

Abstract

Upon the rise of Qajar Dynasty in the history of this country and following the progress and consolidation of the social, economic and cultural propositions, and also the expansion of foreign relations with the western countries, familiarity of the Iranians with the modern world and the concept of modernism, and the beginning of westernized living experiences, imagism and more specifically the mural painting underwent significant changes due to economic interaction and the flow of capital toward the society to some extent (which resulted in individual possessions and class conflict). Moreover, the promotion of education level and the awareness of the aristocratic women of Qajar (who were out of sights by being confined to the indoor areas) and their participation in the society followed by the western women, and on the other hand, the opening of new places such as DarolFunun[1], creating modern methods such as nature drawing and the like, in the form of perspectives, making light-dark and perspective, photo printing, and producing artificial colors and the rise of painters like Kamal-ol-Molk and Mazin-ol-Doleh, all and all led to changes of thought in the society and laid the foundation for the dominance of modern technology across the society. The mural painting, which was exclusively possessed by the royal families, entered into the social life of the first class strata and subsequently into the lives of the people around them and due to the fast propagation of this wave into the daily affairs, it appeared in the social lives of the wealthy people insofar as ordinary people, who were in contact with those strata and the people who enjoyed such artistic issues such as mural painting, assumed ownership in their own lives. The spirit of that period in the mental body of the time also allowed the ordinary people to use this privilege, in the light of which the government somehow managed to achieve its governmental pseudo-legitimacy and subsequently, it could respond to the motivations of the society as well as the people's personal affairs (Democracy), and in return, it could legitimize people's satisfaction by creating emotional and instinctive motivations; because the images of the European women on the walls of the wealthy people houses and also their postal cards were easily available for the public through printing and using modern methods. Of course, further in the process of these changes and the extensive possibility of being influenced by the West, the Kings of Qajar tried to imitate the performance of Iran's former powerful governments (like the Achaemenid Empire & Safavid Dynasty) in order to attach more legitimacy to their own governments; and following these imitations, some aspects of Iranian archaism were reappeared in the imagism of this period. The outcome of the entire mentioned factors led to the lack of a comprehensive and specific art style in painting and mural of this period, and this multiculturalism was clearly evident at all the levels of the society and art; However, a general classification can be made of the paintings of Qajar period, and that would be: 1. Iranian-Traditional, 2. Iranian-Western, 3. Westernized, 4. Street Painting (Graffiti). In this paper, library and field research techniques were employed for data collection, and the author investigates mural developments and the intellectual interpretation in this area in Qajar Dynasty using interpretive historical method within inferential reasoning framework. The basis of the political-social developments together with the role of painting and the motives of statesmen in giving meaning to the exploitation of the virginal nature of painting alongside governmental pseudo-legitimation resulted in the appearance of new components which are the outcome of sharing such areas, which solely leads to the correct interpretation of the spirit of the time and the conditions prevailing it. Therefore, in order to realize this important principle, we have to answer the following question: How are the effects of the political-social developments of Qajar Dynasty on the murals of the house of the leader of the day of congregation[1]? This answer will lead to the production of important criteria for challenging the mind of the audience, which depicts the reason for the connection of these developments with the concepts underlying the mural paintings of that period. This is where the cryptography of concepts comes into view, and one can realize the principle governing this type of art (mural painting) through interpretation. Thus, the author attempts to investigate the themes of the codes and interpret the mural paintings drawn in wide spectrum of designs in this house by taking advantage of the produced components in the mentioned areas, which leads to the emergence of a modern line of thought in mural painting and its themes and even the consolidation of the modern attitude toward this matter in a period of history, which, from the view of the interpreters, might lie outside of the principal meaning, and it might pave the way for its reinterpretation so that we may realize the value of this field of art, which is in form of mural painting, in Qajar Dynasty.

Keywords: Murals, Imam Jom'a House, Qajar, Westernism.

[1]DOI: 10.22051/jjh.2020.30439.1492

[2] PhD Candidate of Architecture, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, Qazvin Branch, Islamic Azad University, Qazvin. (Corresponding Author). hirad_hosseinian@yahoo.com
[3] Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, Qazvin Branch, Islamic Azad University, Qazvin, Iran. soheili@qiau.ac.ir
[4] Bachelor Student of Architecture, Faculty of Techniacal and Engineering, Hashtgerd Branch, Islamic Azad University, Hashtgerd, Iran. s.sepideheslami@gmail.com