دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی سال ششم • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۴۰۱
صفحات: ۴۱-۵۶
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۴ •• تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۱۵

مطالعهٔ فنی بصریِ نقاشی گل‌ومرغ دورهٔ زند و قاجار

محمد سواری
کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران
علیرضا شیخی *
دانشیار دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران

چکیده
حدفاصل به‌قدرت‌رسیدن نادرشاه افشار تا دورهٔ ناصرالدین شاه قاجار را باید نقطهٔ عطفی در نقاشی گل‌ومرغ ایران دانست. در این دوره نقاشی گل‌ومرغ در مرقعات، آثار لاکی (شامل قاب‌آیینه، جلد کتاب و قلمدان) و نقاشی دیواری مورد توجه قرار گرفت. در این برههٔ پُرفراز و نشیب، هنرمندان ناچار به کوچ و جابه‌جایی بوده و سنت‌های نقاشی ایالتی را جابه‌جا می‌کردند. چنانچه هنرمندانی که در نقاشی‌های ارگ کریمخانی دورهٔ زند مشغول بودند، به خدمت قاجار درآمده و در مرمت کاخ‌های صفوی گماشته شدند. شهرهایی چون اصفهان (افشار)، شیراز (زند) و تهران (قاجار) هنرمندان گل‌ومرغ‌سازی داشت که نیاز دربار تا بازار را برطرف می‌کردند. هدف پژوهش، مطالعهٔ فنی و بصری نقاشی گل‌ومرغ در آثار هنری دورهٔ زند و قاجار است. نوشتار در پی پاسخ بدین پرسش‌هاست: ویژگی‌های فنی و بصری گل‌ومرغ دورهٔ زند–قاجار در آثار لاکی، مرقعات و تزئینات معماری چیست؟ عوامل تأثیرگذار بر آن کدام است؟ روش تحقیق، توصیفی و تحلیلی بوده و شیوهٔ گردآوری مطالب، کتابخانه‌ای است. یافته‌ها نشان می‌دهد آثار گل‌ومرغ در مرقعات و لاکی در ترکیب‌های مدوّر و متحدالمرکز طراحی می‌شده است. عواملی چون میل به باستان‌گرایی، نسبت شاهان قاجاری با صفویان در نقاشی گل‌ومرغ در تزئینات معماری و حضور هنرمندان و سیاحان غربی و به‌خصوص دوربین عکاسی بر جهت‌گیری گل‌ومرغ در مرقعات تأثیرگذار بود. به دلیل جذب هنرمندان برتر به پایتخت، این دوره فاقد سبک یا شیوهٔ ایالتی خاصی است.

واژگان کلیدی:
گل‌ومرغ، ساختار بصری، نقاشی ایرانی، زند و قاجار.

* مسئول مکاتبات: a.sheikhi@art.ac.ir
این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ نویسندهٔ اول با عنوان سبک‌شناسی گل‌ومرغ از دورهٔ تیموری تا دورهٔ معاصر به راهنمایی دکتر علیرضا شیخی در دانشگاه هنر است.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

مقدمه

گل‌ومرغ دورهٔ زند و قاجار ریشه در سنت‌های صفوی دارد و علی رغم رکود برخی هنرها، دورهٔ پررونقی را سپری کرده است. گل‌ومرغ در دورهٔ زند در دو شهر اصفهان و شیراز جریان داشت و در دورهٔ قاجار تهران نیز به آن‌ها اضافه شد. هنرمندان گل‌ومرغ‌ساز اصفهانی بنیان‌های گل‌ومرغ شیراز را پایه‌گذاری کردند. هنرمندانی چون علی‌اشرف، محمدباقر، محمدصادق و محمدهادی با هجرت از اصفهان به شیراز در دورهٔ زند موجب انتقال سنت‌ها شدند و هنرمندانی چون لطفعلی، فتح‌الله و فرصت شیرازی در دورهٔ قاجار شیراز تا زمان هجرت فتحعلی‌شاه به تهران، آثاری ارزنده و متنوع با موضوع گل ارائه کردند که می‌توان ذیل جریان گل‌ومرغ شیراز دورهٔ قاجار آن‌ها را مطرح کرد نه به عنوان سبکی منحصربه فرد. بررسی‌ها نشان می¬دهد که در اجرای نقاشی گل‌ومرغ در مرقعات، هنرمند شیوه‌ای متفاوت در آثار لاکی را برمی‌گزینند، همین امر را می‌توان در نحوهٔ ترکیب‌بندی در آثار به‌خصوص تزئینات معماری پی‌جویی کرد. ضرورت این پژوهش در بررسی عواملی فنی چون ترکیب‌بندی، شیوهٔ رنگ‌پردازی، اسلوب‌پرداز، بستر اجرایی است. حلقهٔ بازار در اصفهان با هنرمندانی از خانوادهٔ امامی، نجفعلی، حسینی و اصفهانی فعال بودند. میرزابابا نیز در تهران مشغول بود. از دلایل همانندی شیوه‌ها در اجرا و ترکیب، می‌توان به استاد و شاگردی یا نسب خانوادگی در میان نقاشان زند–قاجار اشاره کرد. در این دوره ساخت قلمدان، قاب‌آیینه و جلد لاکی سرعت گرفت. برخی برای درباریان و سفرای خارجی و برخی برای فروش در بازار کار می‌شد. جدای از مرقع معروف سن پطرزبورگ، علاقه به گردآوری آثارهنری در دورهٔ زند و قاجار، موجب شکل‌گیری مرقعات فراوان از هنرمندان سرشناس شد که بهترین نمونه‌های آن در موزهٔ لوور، موزهٔ دانشگاه هاروارد و کاخ گلستان قابل پی‌جویی است. حداقل تا امروز بیش از صد خانهٔ اعیانی، مسجد و مدرسه در شیراز، اصفهان و تهران همچنین تبریز، کرمان، یزد و کرمانشاه را می‌توان نام برد که دارای تزئینات نقاشی یا کاشی‌کاری با نقش گل‌ومرغ است. همین موجب رشد در طراحی و ترکیب‌های خلاقانه شد. هنرمندان زند و قاجار از دل فرنگی‌سازی صفوی بیرون زده و از گرته‌برداری و تقلید محض گراوورهای غربی فاصله گرفتند و با رویکردی شخصی به خلق گلشن پرداختند. عمده اطلاعات ما از وضعیت هنرمندان زند–قاجار خصوصاً در شیراز به‌واسطهٔ فرصت‌الدولهٔ شیرازی است که خود در نقاشی گل‌ومرغ کارآزموده و با دیگر هنرمندان و دربار در تعامل بود. بخش دیگری از اطلاعات از وضعیت اجتماعی هنرمندان و آثارشان توسط ویلم فلور به‌دست می‌آید. هدف پژوهش، بررسی فنی و بصری نقاشی گل‌ومرغ در دورهٔ زند و قاجار است. از این‌رو، به‌دنبال پاسخ بدین پرسش‌هاست: ویژگی‌های فنی و بصری گل و مرغ دورهٔ زند–قاجار در آثار لاکی، مرقعات و تزئینات معماری چیست و عوامل تأثیرگذار بر آن کدام است؟

۱. پیشینه پژوهش

یعقوب آژند (2018) در مقاله‌های«زندگی و آثار علی‌اشرف» و(2014) «کارستان هنری آقا نجفعلی»، و در کتاب‌های محمدباقر(2017)، محمدصادق(2015) و محمدهادی، احوال و آثار ایشان را شرح داده است. ویلم فلور(2016) در کتاب نقاشی دیواری در دورهٔ قاجار، بررسی مضامین نقاشی دیواری‌های قاجار و (2002)در کتاب «نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجاریه» به معرفی هنرمندان، شرایط دربار و بازار و هنرمندان را مد نظر قرار داده است. در مقاله مطالعهٔ تحلیلی و تطبیقی نقشمایهٔ مرغ در نقاشی‌های گل‌ومرغ لطفعلی شیرازی از الهه پنجه‌باشی در سال (2016)، پژوهشگر ضمن بررسی اجمالی آثار گل و مرغ دورهٔ قاجار به صورت موردی به آثار لطفعلی اشاره دارد. ناصر خلیلی (2007) در کتاب «کارهای لاکی»، در بررسی آثار لاکی (خصوصاً در مجموعهٔ خلیلی) آثار هنرمندان زند و قاجار و هویت هنرمندان آن تلاش کرده است. جهانگیر شهدادی ((1991 درکتاب «گل‌ومرغ دریچه‌ای بر زیباشناسی ایرانی» به تطور نقش گل‌ها و پرندگان در هنر ایران از پیش از اسلام تا قاجار پرداخته و بنیان‌های فکری آن را با مرور ادبیات ایران تشریح کرده است. محمدعلی کریم‌زاده تبریزی (2000) در کتاب قلمدان و سایر صنایع روغنی ایران با دقت فراوان به بررسی نحوهٔ ساخت قلمدان‌ها، انواع نقوش و هنرمندان آن سعی داشته است. غضبان‌پور و آغداشلو (1997) در کتاب «آقا لطفعلی صورتگر شیرازی» به شرح احوال هنرمند مذکور پرداخته و مجموعه‌ای از آثار را به نمایش گذارده‌اند. محمدهادی (1989) در مقالهٔ «رهبران و رهروان مکتب گل» به مطالعهٔ نقاشان گل‌ومرغ‌ساز شیراز در قرن دوازدهم و سیزدهم پرداخته است. جملگی پژوهش‌های یادشده نگاهی تاریخی به موضوع گل‌ومرغ و هنرمندان آن دارد. نقطهٔ عطف پژوهش بررسی جزئیات اجرای گل‌ها و مرغان و تفاوت آن با دیگر پژوهش‌ها به‌طور مشخص تبیین الگوهایی نسبی در ترکیب فنی و بصری است و واکاوی شیوه‌های اجرایی است.

۲. روش پژوهش

رویکردِ تحقیق، کیفی و از نظر هدف، کاربردی است. روش تحقیق، توصیفی و تحلیلی بوده، با تکیه بر اسناد تاریخی در ترکیب گل‌ومرغ در مرقعات، آثار لاکی و نقاشی دیواری و کاشی‌کاری– عمدتاً در اصفهان، شیراز و تهران– طی سه مرحله وصف، ارزیابی و تحلیل عوامل فنی بصری مورد ارزیابی قرار گرفته است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای، اسنادی و شامل تصاویری است که میدانی تهیه شده است. جامعهٔ آماری، مرقعات هند و ایرانی، آثار لاکی، نقاشی دیواری و کاشی‌کاری است. روش نمونه‌گیری هدفمند است و موارد با قابلیت مقایسه (معرف‌بودن) انتخاب شده است.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

از راست شکل۱: فنچها بر شکوفه، محمدباقر، مرقع ۱۶۴۴، کاخ گلستان، شکل۲: مشنی اثر، موزه والترز، منبع:URL37

Fig1. Finch on the blossoming branch, signed by Muhammad baqir, Qajar Period, Iran, Shiraz, Muraqqa 1644, Golestan Palace, Fig 2. Copy of this album, Walters Museum

۳- عوامل تأثیرگذار بر گل‌ومرغ دورهٔ قاجار

بدون درنظرگرفتن گزاره‌های تاریخی و عوامل اجتماعی و موقعیت دربار نمی‌توان تصویر دقیق از محیطی که آثار گل‌ومرغ دورهٔ زند و قاجار پدیده آمده است، ارائه داد. بدین سبب در این بخش به مواردی اشاره خواهیم داشت که می‌تواند در روند شناخت بهتر موقعیت شکل‌گیری آثار کمک کند.

الف: دربار و هنرمندان دورهٔ فترت

در پی اوضاع آشفته پس از حملهٔ افاغنه، نادر با فائق‌آمدن بر آنان در دههٔ چهل و پنجاه از سدهٔ دوازدهم ه.ق به سمت دهلی رهسپار شد. از جمله غنایم باید به آلبوم سن‌پطرزبورگ اشاره کرد که شامل قطعاتی خوشنویسی، نقاشی‌های صفوی و هندی اواخر قرن ۱۶ م تا اوایل قرن ۱۸ م است(Khalili, 2007, p.53). احتمالاً با ورود نادرشاه به آذربایجان در سال ۱۱۴۲ه.ق علی‌اشرف که از اهالی ارومیه بود تحت حمایت منشی شاه، میرزا مهدی خان استرآبادی قرار گرفت(Azhand, 2018, p. 31). به اعتقاد کریم‌زاده تبریزی علی‌اشرف از سرچشمهٔ هنر متعالی آن پدر و پسر (محمدزمان و محمدعلی) بهره‌ها برده است (1984, vol. 2, p. 369). وی در سال ۱۱۴۴ ه.ق در اصفهان به خدمت طهماسب‌میرزای دوم، فرزند شاه سلطان حسین درآمد (همان،۳۴). هنرمندانی چون محمدصادق، محمدهادی و محمدباقر در کارگاه وی حضور پیدا کردند(Azhand, 2015, p.10). احتمالاً مرقع سن‌پطرزبورگ در اوج حکومت افشاریه تنظیم شده که جلد آن را محمدهادی کار کرده است (Diba, 1989, p.152-153). محمدباقر احتمالاً فرزند محمدعلی‌بن ابدال‌بیک، از نوادگان علیقلی‌بیک جبادار بود که در اصفهان نزد علی‌اشرف آموزش دید (Azhand, 2017, p. 10-11). در رستم‌التواریخ دربارهٔ هنرمندان دربار کریم‌خان زند آمده است: «در این عصر پسندیده، خلایق در آن آرمیده، نقاشان زیبانگار و مصوران شیرین‌کار بوده‌اند. از جمله عالی‌شأنان آقازمان، آقاباقر، آقاصادق، میرزاحسن و میرزامحمد که هریک در نقاشی و مصوری مانی ثانی بلکه هزار درجه بالاتر از مانی بوده‌اند»(Rustam-Al-Hokama, 1973, p.410). میرزامهدی‌خان استرابادی پس از مرگ نادرشاه همچنان زنده بود و در خدمت خاندان قاجار به‌سر می‌برده است (Safa, 1991, vol.5, p.1807-8). وی با هنر محمدهادی، محمدصادق و محمدباقر آشنا بود، چون آن‌ها پیش‌تر در سال ۱۱۴۷تا ۱۱۵۱ ه.ق همراه استادشان علی‌اشرف روی مرقع میرزا مهدی‌خان کار کرده بودند، از این‌رو، از آن‌ها دعوت کرد تا تذهیب و تشعیر مرقعات و خطاطی‌های پراکنده وی را به عهده بگیرند(Azhand, 2017, p.15).

چنان‌که گفته شد هنرمندانی که در شکل‌گیری مرقعات شرکت داشتند یعنی علی‌اشرف و شاگردانش محمدباقر، محمدهادی و محمدصادق جملگی در اصفهان بودند و بعد به شیراز هجرت کردند. پس اساساً نمی‌توان آنچه را در دورهٔ افشار و زند شکل گرفت، مختص به شیراز دانست. بدین سبب که هنرمندان مهاجر بودند و دورهٔ حکومت زندیه کوتاه بود و پس از به‌قدرت‌رسیدن فتحعلی‌شاه، هنرمندان جانب تهران رهسپار شدند. چنانچه میرزابابا امامی حسینی و مهرعلی پیش‌تر از اصفهان عازم تهران شده و سبک نقاشی درباری تهران را پایه‌گذاری کردند. کار مشنی‌برداری و تهیهٔ کپی از روی آثار اصلی از ویژگی‌های مسلط نظام کارخانه در سده‌های متوالی بوده است(Floor, 2002, p.111). در زمان محمدشاه، مرقع‌سازی ادامه داشت (شکل ۱ و ۲). ازجمله می‌توان به مرقع ۱۵۳۸ در فهرست مرقعات کتابخانه سلطنتی با آثاری از میرزاهادی و آقا زمان اشاره داشت. در دورهٔ وی، نجفعلی و رجبعلی در اصفهان مشغول بودند و در شیراز لطفعلی شیرازی. شاگرد مهرعلی—در تهران- ابوالحسن غفاری (ابوالحسن ثانی) برای هنرآموزی به ایتالیا اعزام و در دورهٔ ناصری بازگشت(Pakbaz, 2013, p.158). سولتیکف با مطالعهٔ آثار قاجار به این نتیجه رسید که توانسته است فرق بین مکتب نقاشی تهران و اصفهان را تمیز دهد. «نقاشی اصفهان دارای کیفیتی بالاتر از تهران است»(Saltykov, 1986, p.79) . اما به نظر فلور چیزی با عنوان مکتب شیراز، اصفهان و تبریز وجود ندارد، از این جهت که بهترین نقاشان در تهران و وابسته به دربار بودند. همچنین هنرمندان نامداری چون میرزاآقا امامی، از اهالی اصفهان بود و در تهران زندگی می‌کرد. از این‌رو، در هرجا هسته‌ای از مکتب هنری ایالتی شکل می‌گرفت، به‌سرعت بهترین‌های خود را از دست می‌داد، چون به تهران مهاجرت می‌کردند (Floor, 2002, p.15). از تاریخ ۱۲۶۶ه.ق/۱۸۵۰م، نقاشی ایرانی بیشتر تحت تأثیر فنون و سبک اروپایی قرار گرفت و سبک جدید ملی تمامی تمایزات نقاشی ایالتی را که پیش از این تاریخ وجود داشت، از بین برد (همان،۱۶). در واقع، گل‌ومرغ‌سازی در شیراز بر بنیان‌های علی‌اشرف و شاگردانش رشد کرد و وجود لطفعلی شیرازی به نقطهٔ اوج رسید و توانست با حلقهٔ بازار در اصفهان و هنرمندانی درباری اصفهانی چون میرزابابا و مهرعلی در تهران رقابت کند. البته لطفعلی تنها جریان دوم مکتب گل را پیش نبرد. در واقع، فرصت‌الدوله و فتح‌الله شیرازی نیز در این مسیر با وی هم‌سو بودند. فرصت‌الدوله دربارهٔ لطفعلی می‌نویسد: «مرحوم با مشیرالملک نسبت داشت. اگرچه صورتگری هم می‌نمود، گل‌وبوته‌سازی‌اش در تمام جهان انحصار داشت و از سابقین و لاحقین به استادی او دیده نشده است» (Forsat-odoDowlah Shirazi,1998, vol.2, p.895).

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

ب-نسبت‌های خانوادگی و روابط استاد و شاگردی

بروگش روایت می‌کند که در اصفهان، شیراز و تهران تعداد بسیاری نقاشان وجود دارند که آثارشان را در کنار لیتوگراف‌های اروپایی در ملأعام در بازار می‌آویزند(Brugsch, 1861-62, vol.2, p.93). شیوهٔ فروش و طبقه‌بندی اجتماعی و اقتصادی هنرمندان به سه بخش تقسیم می‌شد: نقاشان وابسته به دربار، هنرمندانی که آثار را برای فروش در بازار تدارک می‌دیدند، و نقاشانی که به‌مثابهٔ پیشه‌وران صنعتی برای منسوجات و کاشی‌ها طرحی می‌زدند (Floor, 2002, p.17). در کاشان خانوادهٔ غفاری، در اصفهان خانوادهٔ امامی و نجفعلی نقاشان طراز اول تربیت می‌کردند. این خانواده‌ها و اعضای صنعت‌های مرتبط ازدواج‌های درون‌گروهی داشتند (همان،۷). در اصفهان خانوادهٔ امامی بودند، میرزابابا حسینی امامی نخستین نقاش‌باشی دربار قاجار بود و پسرش محمداسماعیل پس از وی لقب نقاش‌باشی داشت و فرنگی‌ساز رقم می‌زد (همان، ۴۷). خانوادهٔ امامی‌ها از قلمدان‌سازان و لاکی‌کاران بودند. نامداران آن‌ها محمدمهدی، محمدتقی، محمدصادق، محمدجواد و نصرالله امامی بود. سیدمحمد امامی در ۱۲۷۶ه.ق و در اواخر قاجار میرزاآقا امامی در سال ۱۲۹۸ه.ق در تهران آموزش نقاشی دید و عامل اصلی انتقال سنت گل و بوته‌سازی قاجار به پهلوی شد. خانوادهٔ دیگر آقانجفعلی در ۱۲۴۵ه.ق است. بنجامین، محمدصادق را استاد آقانجف قلمداد می‌کند (Benjamin, 1984, p.249). نجفعلی فرزند محمدباقر بود و فرزندانش محمدکاظم و احمد در نقاشی لاکی زبده بودند. عبدالحسین صنیع‌همایون پدر شکرالله صنیع‌زاده فرزند محمدکاظم بود. اما در شیراز شرایط متفاوت بود. فاصلهٔ زمانی بین علی‌اشرف و شاگردانش با لطفعلی، مانع از تقلید کورکورانه و صرف وی از هنر پیشینیان در شیراز بود و در واقع لطفعلی مکتب گل را در شیراز احیا و تثبیت کرد. محمدحسین شیرازی، میرزا محمدعلی شیرازی و فرزندش محمدباقر، میرزا یوسف شیرازی ملقب به مذهب‌باشی و میرزابزرگ شیرازی را ذیل همراهان لطفعلی باید دانست که توانستند مکتب گل شیراز را تثبیت کنند (Hadi, 1989, p.74). در مرحلهٔ دوم با فاصلهٔ کمتر از پنجاه سال باید از فتح‌الله، فرصت و مصطفی شیرازی یاد کرد (Khalili, 2007, p.302& 317) که بی‌واسطه با لطفعلی، مسیر وی را طی کردند. در شیراز، برخلاف اصفهان، مکاتب خانوادگی و شاگردپروری توسط استادان بزرگ مرسوم نبود. لطفعلی شاگرد میرزامحمدحسن شیرازی بود که در گل‌ومرغ لاکی هنرمندی تمام‌عیار بود که اشاره‌ای پیش‌تر به نقل از رستم‌الحکما بدو شد، اما تعداد آثار وی نایاب یا انگشت‌شمار و کمتر به آن پرداخته شده است (شکل۳و۱۲). چنانچه از بررسی زندگی لطفعلی یا فرصت برمی‌آید، برخلاف توانایی بالا، به فکر پرورش شاگرد نبوده وقت زیادی را صرف سفر و مطالعات خارج از شیراز کرده‌اند. لطفعلی قلمگیری‌های آبرنگی را گرداگرد گل و شاخه می‌دواند که خاص اوست و در بعضی قلمدان‌ها و جلدها سبز زنگاری را به طریقی مخصوص به خود، به‌کار می‌گیرد (Qazbanpour& Aqdashloo, 1997, p.37). در واقع، لطفعلی را باید نابغهٔ گل‌ومرغ‌سازی قاجار دانست. از ویژگی‌های فنی آثار لطفعلی می‌توان به تنوع در پردازها، طراحی متفاوت از گل‌ها، پرنده‌های کشیده، قلم‌گیری سیاه، گاهی مقطع رویش گل نامشخص، رنگ‌های شفاف، گزاره‌نویسی بر حواشی رقعه‌ها اشاره کرد. (جدول۱۰). وی در تلاش نبود تا بهترین و شبیه‌ترین وجه از گل‌ها را ارائه دهد، در برخی آثار وی «پرچم گل مانده و گلبرگ‌ها ریخته است»، جملگی این نکات می‌توانست رویکرد ادبی لطفعلی و همچنین طرز نگاه متفاوت‌اش را به موضوع گل‌ها و مرغان نشان دهد که کمتر مورد مداقهٔ پژوهشگران قرار گرفته است. لطفعلی گاهی به‌قدری رنگ‌های روحی استفاده می‌کند که آثارش به نقاشی گل‌های چینی نزدیک می‌شود. او به گزاره‌نویسی اهمیت داده است. در نسخهٔ موزه ملک در رقم خود می‌آورد «بجهت برادر گرامم آقا محمدباقر است یوم لیله‌الکسوف جمادی‌الاول ۱۲۶۰». چنان به‌نظر می‌آید که ناصرالدین شاه تمایل به شرح‌نویسی در پای قطعه‌ها و تکمیل کارکرد گزارشی در مرقعات داشت (Malek Esmaeili& Hosseini Rad, 2009, p.49).

جدول۱. رقعه‌هایی از لطفعلی شیرازی
Table1. Artworks of Lutfali shirazi

سنه ۱۲۶۰ ه.ق، موزه ملک، منبع : URL39	دسته گل مینا و رز، موزه آرمیتاژ، منبع: (پوپ، ۱۳۹۳، ۱۵۱)	گل صدپر، حراج ساتبی، منبع : URL38

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

شکل۳: قلمدان لاکی، راقمه محمد حسن شیرازی، مجموعه سودآور، منبع: URL40

Fig3. Pen case with flowers and birds, signed by Muhammad Husayn Shirazi, Iran, Shiraz, Qajar period, ca. 1850-75, Watercolor, gold-colored pigments, and lacquer on pasteboard, Ezzat-Malek Soudavar Collection, Number: S2014.17.32a-b.

ج-میل به باستان‌گرایی

میل شاهان قاجار به باستان‌گرایی فراوان بود، گروهی از تصویرسازی‌ها از چهرهٔ فتحعلی‌شاه و فرزندانش به شیوهٔ نقش برجسته‌های ساسانی است(Floor, 2002, p.30). از دورهٔ ساسانیان به بعد، نخستین بار، چهرهٔ فتحعلی‌شاه بر روس سکه‌ها ظاهر شد (همان، ۴۵). این تغییر هدفدار نه‌تنها در هنرهای تجسمی بخشی از بازآفرینی زبان، تاریخ و بازگشت به عظمت باستانی فرهنگ ایرانی بود و این فرصت با استقرار سلطنت قاجار شروع شد (Tavakoli Taraqi, 1990, p.70-101). در آن زمان، تقلید از کهن‌الگوها رواج یافت. فرصت‌الدوله از بازدید شوشتر، دزفول، کرمانشاه، طاق بستان و ترجمه کتیبه‌های موجود سخن می‌گوید «عمارات مخروبه... پادشاهان، چنان در روی زمین هست که کسی از عهدهٔ تفصیل همهٔ آن‌ها نمی‌تواند برآمد» (Forsat-od-Dowlah Shirazi, 1998,vol.1, p.98). وی یاد می‌کند در زمانی‌که حکمران مملکت از دارالخلافهٔ طهران به شیراز آمدند، ایشان را اظهار کرده پس از ملاحظهٔ بعضی صنایع و نقش‌هایی که از کلک هنر سلکم سر زده بود، فرمودند: «امکنه بسیار نیز در فارس هست که هنوز قدمی در آن نگذاشته‌ای و نقشه‌ای برنداشته‌ای»(همان، ۳). رویکرد شاهانی چون فتحعلی‌شاه که زمانی را در شیراز گذراند و در ادامهٔ خلافت ناصری، نوعی نگرش یا میل به بازگشت به آثار تاریخی و باستانی را در ذهن هنرمند ایجاد کرد. چنانچه در طاق بستان با نقش‌برجسته‌هایی از شاهان و شاهزادگان دورهٔ قاجار روبه‌روییم، این رویکرد می‌توانست اندیشه‌های پیش از اسلامی دربارهٔ نقوش را زنده کند و به مفهوم گرفتگیرها در غالب نقش گل‌ومرغ با مفهوم باستانی سیمرغ و درخت زندگی جان تازه دهد.

د-اهمیت سیّاحان و کمپانی‌های غربی

درظاهر، رابطهٔ نادرشاه با هلندیان مطلوب نبود: «رئیس شرکت هند خاوری انگلیس که دیده بود با هلندیان چگونه رفتار شده است، انعام‌های بسیار برای اعتمادالدوله فرستاد». در یک مشاجره میان درباریان و مسئول بازرگانان هلندی معلوم می‌شود نزدیک هزارتن ایرانی از کارهای هلندی امرار معاش می‌کنند (Floor, 1992, p.70-71). در ژانویهٔ سال ۱۷۸۴م فرمانی بر مراودات دوستانه با شرکت‌های بازرگانی اروپایی به‌خصوص هلندیان صادر شد (همان،۱۸۱). در دورهٔ زند، وضعیت اندکی متفاوت بود. «کریمخان ترجیح داد که با هلندیان روابط دوستانه داشته باشد»(Floor, 1992, p.80). فلور از هنر توریستی یاد می‌کند که به محافل اروپایی برده می‌شد یا مورد توجه غربیان قرار می‌گرفت. گزارش اوزلی از اصفهان صحتی بر این ماجراست: «صدها تصویر اجراشده با آبرنگ بر روی کاغذها و اغلب مستقل یا گردآمده در کتاب‌ها را به چادر ما می‌آوردند»(Ouseley, 1819023, vol.3, p.68-69). «ایرانیان برای وی (محمدهادی) اشتهار تقدس قائل‌اند... گل‌ها را عاشقانه دوست دارد. این وان هویسم ایرانی دیگر کار نمی‌کند... بخت مساعد سبب شد تا یک قطعه کوچک عالی آن را برایت به‌دست آورم» (Rich, 1836, vol.2, p.224-225, Nafisi, 1973, p.23-24, Robinson, 2000, p.366, Floor, 2002, p.23, Azhand, 2017, p.16)

تعاملات هنری ایران و اروپا در دورهٔ قاجار بی‌سابقه رشد کرد و دروازه‌های ایران به روی انواع نوآوری فرهنگی گشوده شد (Floor, 2002, p.89). در این زمان، حضور ایران‌پژوهان و نقاشان اروپایی در ایران فزونی یافت(Thorenton, 1996, p.15). در مقدمهٔ آثار عجم آمده: «بسیاری از صنایع من بنده (فرصت) را همه‌کس دیده، بلکه اروپایی‌ها خریده‌اند»(Forsat-od-Dowlah Shirazi,1998, vol.1, p.32). همیشه سخن از تأثیر سنت‌های فرنگی بر ایران بوده است، اما چنان به‌نظر می‌رسد که طی بیش از دو سده کمپانی‌های غربی خصوصاً هلندی‌ها در خاورمیانه و خاور دور، نقشی مهم در انتقال سنت‌های شرق به غرب داشته‌اند. آن‌ها نه‌تنها در هند و ایران بلکه در دِجیما در خلیج ناگازاکی ژاپن استقرار داشتند و به خرید و فروش آثار نقاشی می‌پرداختند. همین دادوستدهای کمپانی‌ها از عوامل تأثیرگذار جنبش‌های هنر قرن ۱۹ و ۲۰ میلادی در غرب محسوب می‌شود. در هم‌زمانی با حضور کمال‌الملک در دورهٔ ناصری در اروپا و یادگیری هنر رنسانس، تحولاتی چون انقلاب هنری امپرسیونیسم به وقوع می‌پیوندد. پساامپرسیونیست‌ها و سمبولیست‌ها متأثر از آثار شرقی چون باسمه‌های چوبی، یا رنگ‌گذاری و پرسپکتیو هنر ایرانی، آثار بی‌بدیل رقم زدند. هم‌زمان با نقاشان سوسن چون محمدهادی و لطفعلی، هوکوسای لته‌زار سوسن‌ها و ونگوگ گلدان‌های سوسن را نقاشی می‌کند. در واقع، کمپانی‌ها و سیاحان توانستند مرزهای هنری ایالتی را برداشته و آن را در شرق و غرب پیوند دهند.

ه-آغاز عکاسی و انحطاط کتاب

در دورهٔ قاجار، «اصفهان پایتخت پیشه‌ها قلمداد شده است» (Floor, 2002, p.99). انحطاط برنامه‌های معماری و ظهور عکاسی و نهادینه‌شدن گراوورسازی و تصویرهای چاپی، عوامل فروپاشی نظام قدیم شد. اعتمادالسلطنه در المآثر به سال۱۳۰۳ه.ق می‌نویسد:

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

«از وقتی عکس ظهور یافته، به صنعت تصویر خدمتی خطیر کرده، دورنماسازی و شبیه‌کشی و وانمودن سیاه و روشن و به‌کاربردن قانون تناسب و سایر فن، همه از عکس تأهل یافت و تکمیل پذیرفت»(Etemad-al-saltaneh, 1984, p.1225-26). در واقع، هنرمندان زین پس به‌دنبال شباهت‌نگاری و بازنمایی جزئیات بودند؛ چنانچه فرصت می‌نویسد: «عبدالله میرزا مرا گفت کسی که نقاشی را به اعلا درجه تکمیل کرده باشد، خوب است عکاسی هم بداند. اصرار در این صنعت نمود و صنعت عکاسیم آموخت. چند دستگاه و ماشین خریدم. گاهی مشغول بودم، به‌طوری‌که آن را تکمیل کردم (Forsat-od-Dowlah Shirazi, 1998, vol.1, p.47) . ورود و رواج و چاپ کتاب برای نقاشانی که به سبک سنتی کار می‌کردند، ضربهٔ هولناکی بود،(De Rochechouart, 1867, p.265) به‌نظر می‌آید در نقاشی مرقعات، گل‌ها جایشان را به عکس‌ها داد و ماهیت خود را از دست داد و تبدیل به آلبوم عکس‌های شاهانه شد. (شکل۴و۵) صنیع‌الملک با تأسیس مکتب نقاشی مجانی به تربیت شاگردان پرداخت و به سیطرهٔ تعلیم استاد–شاگردی نظام کهن ایران خاتمه داد (Etemad-al-saltaneh, 1984, p.117).

شکل۴: مرقع ناصرالدین شاه، موزهٔ لوور، منبع: URL41

Fig4. Page of Nasir al-Din Shah's album, 4th quarter of the 19th century (circa 1888), Qajar, Tehran, Cut-out paper, pigments and gold on cardboard (margins), Height: 46.2cm; Width: 12 cm, Photograph on albumen paper, mounted on cardboard; margins decorated with floral motifs and birds, Inventory number: RFML.AI.2018.50.1

شکل۵: قلمدان لاکی ابری مزین به ترنجی از عکس شاهزادگان قاجار، موزهٔ ملی هنر اصفهان،

Fig5. Laquer qalamdan papiemache, with photo of Qajar Princes, Museum of Honar-Meli-Isfahan

شکل۶: به صلیب‌کشیدن مسیح، کتاب دعای نخستین ماکسیملیان، ۱۴۴۴–۱۵۱۹م، فلاند، موزهٔ کولند، منبع: URL1

Fig6. Leaf Excised from a Book of Hours: The Nativity, c.1480, Master of the First Prayerbook of Maximillian, (Flemish, c. 1444-1519), Flanders, Ghent, 15th century, Ink, tempera and liquid gold on vellum, Leaf: 10.8 x 8.2 cm (4 1/4 x 3 1/4 in.), The Jeanne Miles Blackburn Collection 2011.64

شکل۷: نبرد دو شیر چینی، با حاشیهٔ الصاقی گل‌آرایی قاجاری، موزهٔ ویکتوریا آلبرت: منبع:URL2

Fig7. Assorted blossoms /two fabulous lions; single-page drawing on a detached album folio, 19th century, Museum number: 1977, 0718, 0. 1

٤- بررسی ویژگی‌های فنی و بصری در گل و مرغ دورهٔ زند و قاجار

در بررسی ویژگی‌های گل‌ومرغ زند و قاجار آن‌ها را بر اساس بستر شکل‌گیری به سه بخش مرقعات، لاکی و تزئینات معماری تقسیم کردیم تا از حیث ترکیب‌بندی و رنگ و اسلوب پرداز بهتر بتوانیم آن‌ها را مورد بررسی قرار دهیم، همچنین بتوانیم عناصر الحاقی و التقاطی را بازشناسیم.

الف: گل‌آرایی در مرقعات و رقعه‌های تک رنگ

چنانچه فرصت می‌گوید: «همه‌کس را نقاش نتوان خواند؛ حتی نقاشی که خوب نقطه و پردازکاری کند و رنگ را لطیف بکار برد، ولی از روی برهان عملی ننماید، آن هم نقاش نیست»(1998, vol.2, 894). این ویژگی

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

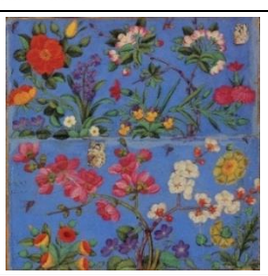
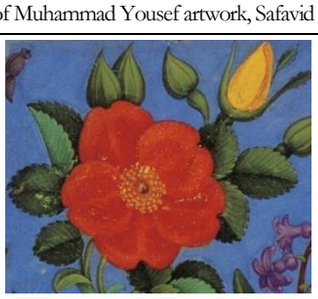
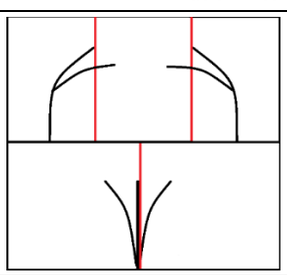
نگرش هنرمندان قاجار به زیبایی و هنرمندان پیش از آن‌ها بود که برای سیاحان غربی قابل درک نبود. «غفلت در همهٔ اندازه‌ها و علم مناظر و مرایا در نقاشی ایران مضحک است. آنان در مورد گل‌ها از همه بیشتر توفیق داشتند اما حتی در اینجا بلبلی نشان داده شده بی‌شک یا بیش از حد سترگ است، یا بیش از حدود چهاربرابر کوچک‌تر از قطعه غنچه رزی که پرنده مجاور آن نشسته است»(Holmes, 185, p.193) ویلز ملاحظه کرده بود که نقاش ایرانی، نه در کار الگوبرداری بلکه هنگام ایجاد طرحی نو و بدیع نیز از روی مدل طراحی نمی‌کند (Wills, 1886, p.124-125).

دو احتمال را می‌توان برای شیوهٔ گل‌آرایی مرقعات خصوصاً دورهٔ زند و قاجار در نظر گرفت. نخست آنکه با حضور کمپانی‌های هلند شرقی می‌توان احتمال داد متاثر از گل‌آرایی کتاب‌های مذهبی مسیحی (تصویر۶) تولیده شده در قرن شانزدهم و هفدهم میلادی در هلند باشد. یکی از نخستین تصویر به جامانده از دورهٔ صفوی که احتمالاً طی حملهٔ نادر به هند به ایران عودت داده شد، رقعه‌ای است با رقم «هو...برقم اقل خلق‌الله این ....محمدیوسف اتمام یافت». گل‌ها بر زمینهٔ تخت با پرداز نقطه–خط حجم داده شده‌اند. مقطع رویش مشخص بر زمینهٔ آبی قرار گرفتند. تصویر از دوبخش تشکیل شده و سپس کنار هم قرار گرفته نیمهٔ پایینی با تنهٔ شکوفه در مرکز به دو بخش راست و چپ فضا را تقسیم می‌کند و نیمهٔ بالا با قرارگرفتن دو بوتهٔ اصلی در سمت راست (تنه شکوفه) و چپ (بوته نسترن) تعادلی متقارن ایجاد کرده است. این شیوهٔ تقسیم فضا (جدول۲) با بوته‌ها و ایجاد تعادل در ترکیب، مرسوم‌ترین شیوهٔ ترکیب‌بندی افقی در مرقعات و آثار لاکی دورهٔ زند و قاجار است. در حاشیهٔ یک نسخهٔ قلم‌گیری از دو شیر چینی متعلق به دورهٔ تیموری در موزهٔ ویکتوریا آلبرت (تصویر۷) حاشیه‌ای گل‌آرایی‌شده و آبرنگی بدون پرداز الحاق شده که مشابه حاشیه‌های مرقع سن‌پطرزبورگ خصوصاً نزدیک به قلم علی‌اشرف است و می‌تواند از نسخه‌های ابتدایی این سبک طراحی بر حاشیهٔ مرقعات باشد.

فرضی که می‌تواند قریب به یقین باشد، نقاشانی چون علی‌اشرف و شاگردانش گرده‌هایی داشتند که در آثار لاکی چون قلمدان‌ها استفاده می‌کردند و به دلیل شباهت فرم مستطیلی بالای مرقعات توانستند آن‌ها را دیگر بار به‌کار گیرند. این نکته را در مقایسهٔ قلمدان با رقعه‌های پراکنده با رقم علی‌اشرف می‌توان مشاهده کرد. (جدول۳) آنچه در جدول مذکور قابل ملاحظه است، سیر تطور طراحی ترکیب‌هایی از ساده به پیچیده در آثار علی‌اشرف را عیان می‌کند. نخستین نمونه‌ها به صورت تک‌بوته، نواری در کنار هم قرار می‌گرفته‌اند. آنچه در ترکیب‌بندی آثار علی‌اشرف قابل مشاهده است؛ فضا با سه گل اصلی تقسیم (غالباً صدپر، سوسن و نسترن) و بر خط افقی در میان ترکیب تأکید ورزیده‌اند. با اضافه‌شدن ساقه‌های عمودی به ترکیب‌ها، فضا پیچیده و متراکم شده است تا نوسان در این خط فرضی صورت گیرد.

جدول۲. تحلیل فنی رقعه محمدیوسف، دورهٔ صفوی، محفوظ در کاخ گلستان

Table 2. Technical analysis of Muhammad Yousef artwork, Safavid period, Golestan Palace

قطع کامل اثر گل‌بوته‌ها	دیتیل اثر و شیوه پراز نقطه–خط	تحلیل شماتیک
		

جدول۳. تطبیق و تطور طراحی گل‌آرایی علی‌اشرف در قلمدان لاکی و مرقعات پراکنده

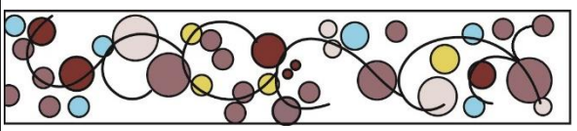
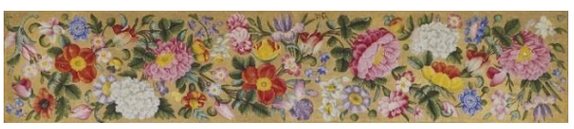
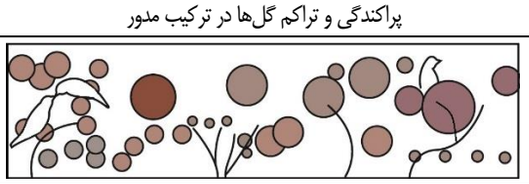
Table3. Adaptation and evolution of Ali Ashraf florilegium design in lacquered pens and scattered muraqqa

قلمدان لاکی، مجموعه سودآور، گالری فریر، منبع: URL3	گل‌آرایی بر مرقعی از علیقلی جبادار، موزه متروپلیتن، منبع: URL4
گل‌آرایی بر مرقعی از محمدصادق، سنه ۱۱۵۲، موزه متروپلیتن، منبع: URL5	گل‌آرایی بر مرقعی از محمدزمان، مجموعه خلیلی، منبع: URL6
گل‌آرایی بر مرقعی از علی قلی بیک جبادار، مجموعه خلیلی، منبع: URL7	گل‌آرایی بر مرقع علی قلی‌بیک جبادار، موزه متروپلیتن، منبع: URL8

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

دو ترکیب در گل‌آرایی مرقع سن‌پطرزبورگ دیده می‌شود: ترکیب مدوّر (اسپیرالی) که تراکم از مرکز به دو بخش و حرکت از جناحین بـه مرکز است. در ترکیب دوم، تک‌بوته‌های نواری بـوده و گل‌هـا، مقطـع رویششان مشخص و از تنوع قابـل تـوجهی برخوردارنـد. زمینـهٔ غالبـاً نخودی و گاهی سدری و با پرداز نقطه–خط به آن‌ها حجـم داده شـده است.

جدول۴. تنوع ترکیب گل‌آرایی در مرقع سن پطرزبورگ
Table 4. Variety of floristry composition in St. Petersburg album

	
پراکندگی و تراکم گل‌ها در ترکیب مدور	مدوّر، رقم محمدصادق، شماره: Plate 205/ Folio 42.15 recto
	
پراکندگی و تراکم گل‌ها در ترکیب متحدالمرکز	متراکم، عمل محمدصادق، شماره: Plate 201/ Folio 45.9 recto

از راست، شکل۸: سوسن آسمانی، قاجار، رقم کم‌ترین محمدباقر، حراج ساتبی، منبع:URL14،

شکل۹: نسترن و شکوفه‌ها، رقم محمدهادی، سنهٔ ۱۱۷۲ق، موزهٔ لوور، منبع:URL15،

شکل۱۰: دسته گل، عمل محمدباقر،۱۱۸۳ ق، مجموعه سودآور، منبع: URL16

Fig8. A purple iris, signed by Muhammad Baqir, Persia, Afsharid, circa 1750, Watercolour on paper, painting: 17.6 by 10.6cm. Fig9. Flowers and butterfly, signed by Muhammad hadi, Iran, Fars, Date of creation 3rd quarter of the 18th century, Technique: Gouache and gold on paper, Inventory number MAO 817, Department of Islamic Arts, Louvre. Fig10. Mirror case with flowers, signed by Muhammad Baqir, Zand period, 1769, Watercolor, gold-colored pigments, and lacquer on pasteboard, 24.8 × 17.6 × 1.7 cm, Iran, Gift of Ezzat-Malek Soudavar, Arthur M. Sackler Gallery, Number: S2014.17.91

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

چنانچه پیش‌تر یاد کردیم، میرزامهدی‌خان به خدمت دربار قاجار درآمد. محمدصادق با پیوستن به اردوی آغامحمدخان سبک نقاشی زند را به قاجار منتقل کرد و توسط شاگردانش آقا نجف ادامه یافت (Azhand, 2015 , p.18). محمدباقر احتمالاً در اصفهان به تربیت شاگردان و محمدهادی در شیراز طریق درویشی را پیش گرفت. تعداد زیادی رقعهٔ آبرنگی تک‌رنگ آبی، قرمز، قهوه‌ای و سیاه از این هنرمندان در دست است که شرح آن به موضوع کمک می‌کند. این گل‌ومرغ‌ها دارای حجم‌پردازی است اما فاقد پرداز بوده و احتمالاً با سرعت کار شده است. کریم‌زاده تبریزی شرح مختصر و مفیدی از این شیوهٔ سایه‌روشن می‌دهد: «این‌گونه سایه‌ها را اول رنگ غلیظ زده و سپس با آب و رنگ سفید آن را روشن کرده و به اصطلاح سایه روشن می‌نمایند. این سایهٔ ساده معمولی‌ترین راه سایه‌زنی در آبرنگ‌سازی است» (Kamrimzadeh Tabrizi, 2000, p.219). در بررسی سایه و روشن‌سازی و پردازها، به ظن ایشان سایهٔ هاشوری، کلاسیک و پرداز وجود دارد (Ibid, p.220).

جدول ۵ گل‌ومرغ‌های تک‌رنگ آبرنگی دورهٔ زند–قاجار
Table 5. Watercolor monochrome flowers and bird of Zand-Qajar period

میرزا بابا، سنه ۱۲۱۴ه‍.ق، موزه بروکلین، منبع:URL9	محمدباقر، سنه ۱۱۰۲ ه.، موزه هاروارد، منبع: URL10	محمدهادی، موزهٔ لوور، منبع: URL11
محمدعلی‌ومحمدزمان، موزه‌هاروارد، منبع:URL10	محمدزمان، موزه هاروارد منبع: URL12	محمدصادق، سنه ۱۱۹۷ ه.ق، موزهٔ لوور، منبع: URL13

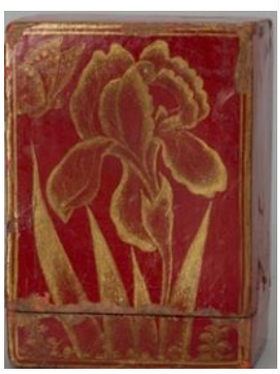
آنچه از شواهد برمی‌آید، رقعه‌های آبرنگی احتمالاً طبق نظر کریم‌زاده، در آثار لاکی یا گل‌آرایی مرقعات، به صورت آبرنگی رنگ‌گذاری و سپس روی آن پرداز نقطه–خط یا پرداز متقاطع آمده است. (تصویر۸) در برخی از این رقعه‌ها گزاره‌نویسی جالبی دیده می‌شود، چنانچه میرزابابا، صدپری با ساقهٔ شکسته را برای «فتحعلی‌شاه خسرو دانا» رقم می‌زند یا محمدباقر در رقم خود از محل نقاشی یاد می‌کند «در طهران مشق شد». یا برخی این رقعه‌ها توسط مجموعه‌داران یا هنرمندان جدول‌کشی و کنار هم قرار می‌گرفتند. چنانچه کار محمد زمان با رقمه «یا صاحب‌الزمان» در کنار تک‌بوته‌ای از فرزندش با رقم «کم‌ترین محمدعلی» قرار گرفته است. یکی از ترکیبات نادر در گل‌ومرغ، «ترکیب‌بندی‌های متراکم توده» بود. هنرمند توده‌ای از گل‌ها را در نقطه‌ای متمرکز یا روی هم نشانده یا در تناسب نامرسوم قرار داده است. در تصویر ۹ و۱۰ دو اثر از محمدهادی و محمدباقر این خصلت قابل شناسایی است. یافته‌ها نشان می‌دهد هنرمندان احتمالاً تازمانی‌که در کارگاه استاد بودند، رقمهٔ خود را متوسل به ایشان زدند، چنانچه علی‌اشرف رقمهٔ خود را در ابتدا «زبدمحمد، علی‌اشرف» است که نشان از شاگردی وی نزد حاجی محمد می‌دهد. محمدصادق و محمدباقر و محمدهادی در ابتدا رقمه‌هایی چون «صادق از لطف علی‌اشرف شد» زده و بعد که به مقام استادی رسیده یا از کارگاه استاد جدا شده، رقمه‌هایی چون «یاصادق‌الوعد»، «یا باقرالعلوم» یا «شد رقم ز کلک هادی زرنشان» زده‌اند.

ب: شیوه‌های اجرایی و ترکیب‌بندی در آثار لاکی

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

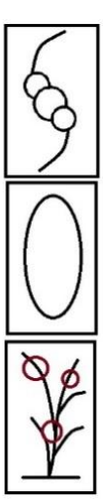
در آثار لاکی، شیوهٔ حلکاری که پیش‌تر در دوره صفوی، خصوصاً بر حاشیهٔ مرقعات به صورت ختایی نقش می‌بست، این بار به‌صورت شیوهٔ اصلی و تک‌رنگ برای نمایش گل‌های واقع‌گرا در نقاشی قاب آیینه، جعبه، قلمدان و جلد کتاب انتخاب شد. شیوهٔ حلکاری بی‌شباهت به نقاشی پشت آینه نبود، هنرمند زمینهٔ بوم را به‌عنوان بخش روشن در نظر می‌گرفت و در بخش تیره مدنظر رنگ طلایی را گذاشته و با پرداز و کم‌کردن تراکم آن به‌سمت روشن حرکت کرده است. معمولاً حلکاری روی بوم‌های روغنی سیاه، قرمز، سبز لجنی کار شده که تضاد خوبی با رنگ طلایی دارد.

جدول۶ آثار لاکی به شیوه حلکاری دورهٔ زند–قاجار
Table 6. Lacquer artworks with goldpainting in Zand-Qajar period

			
قاب آیینه لاکی، حراج بونهمز، URL.17منبع:	جلدلاکی، مجموعه سودآور URL.18منبع:	قلمدان لاکی، موزهٔ آرمیتاژ، URL.19منبع:	جعبهٔ لاکی، موزهٔ آرمیتاژ، URL.20منبع:

از ترکیبات رایج در قاب‌آیینه‌ها و جلدهای لاکی «گلشن» به سه صورت بود: آن‌ها که از پیچش مدوّر بهره برده و مقطع آن به زمین متصل نیست. الگوی دوم ترکیب از نقطهٔ ثقل به صورت (+) شروع شده است. تراکم، درهم‌تنیدگی و تنوع گل‌ها بسیار بوده و ترکیب شلوغی را رقم زده است. الگوی سوم ترکیب‌هایی بود که مقطع آن روی زمین مشخص و گل‌ها از بالای سر شاه‌گلی–غالباً گل سوسن (زنبق)– آغاز می‌شد.

جدول۷. انوع گلشن در قاب و جلدهای لاکی دورهٔ زند–قاجار
Table 7. Type of Golshan in lacquered frames and volumes of Zand-Qajar period

			
مقطع رویش نامشخص و مدوّر	مقطع رویش نامشخص و متراکم	مقطع رویش مشخص	انواع ترکیب‌بندی
جلد کتاب، قاجار، رقم محمد زمان، سال ۱۲۰۷ ه‍.ق، موزهٔ متروپلیتن، منبع: URL.21	جلد کتاب، قاجار، رقم محمد جواد، سال ۱۲۵۹ ه‍.ق، گالری فریر، منبع: URL.22	قاب آیینه قاجار، رقم نجفعلی، تاریخ نامعلوم، موزه هاروارد، منبع: URL.23	تحلیل شماتیک ترکیب‌بندی گل‌ومرغ در آثار لاکی

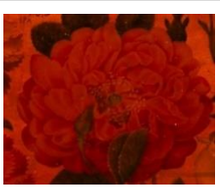
شیوهٔ طراحی گل‌ها در دورهٔ زند و قاجار متأثر از شیوهٔ استاد–شاگردی بود و هنرمندان از استاد خود الگوبرداری می‌کردند. در

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

مطالعهٔ موردی طراحی گل صدپر، گل‌ها زمینهٔ صورتی یا اُکر داشته‌اند و با پرداز خط نقطه و متقاطع گلبرگ‌ها تفکیک می‌شدند. (تصویر۱۱) در شیراز دورهٔ قاجار با تەرنگ مایل به قهوه ای دور گلبرگ‌های بزرگ قلمگیری نازک و داغی گذاشته تا بهتر حجم و سایه‌ها نمایش داده شود. پردازها در آثار لاکی خشک‌تر و گردتر بوده که احتمالاً به سبب آن است که پس از آمدن لاک رنگ نبازد.

شکل۱۱: دیتیل پرداز گل صدپر از حاجی محمد، مجموعه خلیلی، منبع:URI.24
Fig11. Detail of Pardaz of peony, signed by Haji Muhammad, Khalili collection

جدول۸ مطالعهٔ موردی گل صدپر در نقاشی لاکی هنرمندان زند–قاجار
Table8. Study of Peony'd in lacquer painting by Zand-Qajar artists

				
حاجی محمد، سنه ۱۱۲۴ ه‍.ق، مجموعه خلیلی، منبع: URI.24	علی‌اشرف، مجموعه خلیلی، منبع: URI.25	محمدصادق، سنه ۱۲۰۸ ه‍.ق، موزه متروپلیتن، منبع: URI.26	محمدهادی، مجموعه سودآور، منبع: URI.27	محدباقر، ۱۲۰۴ ه‍.ق، موزه متروپلیتن، منبع: URI.28
میرزابابا، ۱۲۱۱ه‍.ق، مجموعه خلیلی، منبع: URI.29	لطفعلی شیرازی، سنه ۱۲۶۲ ه‍.ق، موزه بروکلین، منبع: URI.30	فتح الله شیرازی، سنه ۱۲۸۹ ه‍.ق، مجموعه خلیلی، منبع: (خلیلی ۱۳۸۶: ۳۰۳)	زین العابدین امامی، ۱۲۰۶ه‍.ق،موزه‌متروپلیتن، منبع: URI.31	احتمالاً محمدامامی، موزه آرمیتاژ، منبع: URI.32

ج: عناصر التقاطی در گل‌ومرغ قاجار

در نقاشی گل‌ومرغ دورهٔ قاجار عناصر جدید به کار رفت که پیش از این مرسوم نبود. نخست گل و گلدان به عنوانی ترکیبی جدید در دورهٔ قاجار در حجاری‌ها مرسوم شد که با موضوعات دینی نیز می‌توانست هم‌سو باشد، تنوع این ترکیب در سنگ قبرهای قبرستان دارالاسلام شیراز و تخت فولاد اصفهان قابل رؤیت است. نقش گلدان که پیش‌تر به همراه نقش ختایی در کاشی‌کاری‌های صفوی و تیموری مرسوم بود، در دورهٔ قاجار شکل فرنگی گرفت و در رقعه‌ها و آثار لاکی به همراه نقوش تزئینی گروتسک دورهٔ باروک راه یافت. در کنار نقش گلدان، گلفرنگ یا گل لندنی مرسوم شد. نقاشی این گل شباهت فراوانی به گل آلاله دارد و متأثر از گل‌هایی بود که در نقاشی سدهٔ هفدهم هلند کشیده می‌شد. گلفرنگ معمولا به‌صورت دسته گلی با صدپرسرخی در مرکز و دو صدپر نیم‌رخ در جناحین شکل می‌گرفت. فرشته نیز از دیگر نقشمایه‌هایی بود که خود را در میان گل‌بوته‌های قاجار جا داد. گاهی دو فرشته متقارن یک تاج را حمل می‌کنند. حضور فرشته یا امشاسبندان به دورهٔ پیش از اسلام برمی‌گردد. نقش فرشتگان از دو جهت قابل ارزیابی بود: نخست رویکرد باستانگرایی شاهان قاجار و دوم، رویکرد مذهبی و تأثیرپذیری هنرمندان از گراورهایی مذهبی مسیحی قرن هفدهم میلادی. از دیگر نقش‌هایی که مختص دورهٔ قاجار است و در آثار لطفعلی شیرازی–پیش‌تر از استاد وی محمدحسن دسته گل نرگس در دست به شیوه آبرنگی موجود است (تصور۱۲)–دیده می‌شود، دست زنی که شاخهٔ گلی در دست دارد و گاهی بر آن دست، مرغ خواب نشسته است. جعفرقلی دادخواه از طراحان فرش دورهٔ معاصر، این نقش را نه‌تنها در طراحی فرش اصفهان بلکه در فرش‌های شهرکرد و قشقایی ملاحظه کرده و نام دست دلبر را برگزیده است (دانشگاه هنر اصفهان، ۱۴۰۰/۶/۸). از ویژگی‌های نقاشی گل‌ومرغ، نامعلوم‌بودن هویت مرغ است اما یکی از پرندگانی که به نقاشی گل‌ومرغ ایرانی راه پیدا کرد، «طوطی» بود. خواستگاه طوطی کشور هند بود و به دربار ایران آمد. همچنین توسط کمپانی هندشرقی هلند و بریتانیایی مورد توجه قرار گرفت و به‌عنوان تحفه به کشورهای اروپایی برده شد. نقش طوطی را نه‌تنها در رقعه‌ها و آثار لاکی بلکه در گچبری اماکن دورهٔ زند و قاجار بوشهر و شهرهای جنوبی ایران می‌بینیم. نقش ترکیبی زن قاجاری و طوطی از ترکیبات پرطرفدار بود که توسط نقاشان رنگ و روغن در اندازه‌های بزرگ نیز کار شد.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

شکل۱۲: دست دلبر با دسته گل نرگس رقم کم‌ترین محمدحسن، قاجار، شیوه آبرنگی شیراز، مجموعه فریر، منبع: URL42
Fig12. Hand holding a bunch of narcissus, Muhammad Hassan, Qajar, Watercolor on paper, Shiraz, freer colletion

جدول۹. عناصر التقاطی در نقاشی گل و مرغ دورهٔ قاجار
Table 9. Eclectic elements in Qajar period flower and bird painting

گلدان فرنگی، جعبه لاکی، موزه آرمیتاژ، منبع: URL33	گل و فرشته، موزه لس آنجلس، منبع: URL34	گل فرنگ، عمل ابوالقاسم اصفهانی، موزه آرمیتاژ، منبع: URL35	دست دلبر، موزه هاروارد، منبع: URL10	طوطی هندی، موزه آرمیتاژ، منبع: URL36

گل‌ومرغ در نقاشی دیواری و کاشی‌کاری زند-قاجار

قاجاران ابتدا در کاخ‌های صفوی به‌سر برده و خود را به‌مثابهٔ وارثان واقعی صفویه شمرده و کوشیدند وابستگی خود را به این سلسله مورد تأکید قرار دهند (Allemagn, 1999, p.547). به عقیدهٔ لیکلاما مهم‌ترین نقاشان، نقاشی دیواری می‌کشیدند (1866, p.207). در حدود سال ۱۲۸۷ه.ق/۱۸۷۰م در اصفهان بیست استاد نقاش و بیست‌وهشت نفر نقاش عمارت وجود داشت(Holtzer, 1956, p.21). در شیراز نیز در نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم هجری حدود ده تن استاد نقاش فعال زندگی می‌کردند (Forsat-od-Dowlah Shirazi, 1998, vo;.1, p.548). این وضعیت در تهران نیز مشابه بود و بیست‌وشش استاد نقاش به همراه شاگردان در سال ۱۳۴۲ه.ق زندگی می‌کردند (Keyhan, 1932, vol.3, p.330). ابوالحسن مستوفی غفاری می‌گوید: «در ساخت ارگ کریم‌خانی استادان ماهر هر صنعت مثل استاد جعفر بنای کاشی، محمدصادق و محمدباقر اصفهانی و ... صورت اتمام یافت» (Mostofi Qafari, 1990, p.300). در تاریخ گیتی‌گشا آمده است: «در نقاشان بدایع‌نگار، صنع بی‌چون، به رنگ‌آمیزی قلم، قدرت بناهای روح‌فزای گلشن و گلزار را به اقسام گل‌های رنگین و انواع ازهار و ریاحین مشحون فرمودند» (Nami, 1984, p.159). نقاشان و حجاران ساختمان دیوانی ارگ کریم‌خانی را با نقوش اساطیری ایران تزئین کردند. محمدصادق در انجام آن سهیم بود و در عمارت کلاه فرنگی از صادق‌الوعد بهره برده است (Azhand, 2015, p.12). شارل تکسیر در بررسی نقاشی کاخ چهلستون با امضای محمدصادق در پای نقاشی پیروزی نادرشاه در جنگ کرنال روبه‌رو می‌شود (1852, p.124). در مطالعهٔ نقش گل‌ومرغ در تزئینات معماری بناهای زند و قاجار علاوه بر نقوش دسته‌گلی و تک‌بوته‌ها که غالباً فضاهای خالی را پوشش می‌دادند، با سه ترکیب اصلی روبه‌روییم: ترکیب گل و گلدان، افشان (با مقطع رویش مشخص) و مدوّر (جدول۱۰). این ترکیب‌ها در نقاشی دیواری و کاشیکاری‌ها مشترک‌اند. در بررسی کاشی‌کاری‌های تهران و شیراز، نقوش گلدانی شکلی فرنگی دارد و با پیچش‌های نقاشی گوتیک که وارداتی بود ترکیب شده است. در کاشی‌های شیراز رنگ آبی و صورتی و در تهران لیمویی و صورتی بیشتر ملاحظه شد.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

جدول ۱۰. ترکیب گل‌ومرغ در نقاشی دیواری و کاشی‌کاری زند–قاجار
Table 10. Combination of flowers and bird in Zand-Qajar murals and tiles

ترکیب بصری	اصفهان	شیراز	تهران	تبریز
گل و گلدان				
محل اثر	اتاق اصلی مقبرهٔ هارون ولایت	مسجد نصیرالملک	مدرسه سپهسالار	خانه شاکی
افشان				
محل اثر	خانه اخوان حقیقی	باغ جهان نما	خانه وثوق الدوله	خانه شاکی
مدور (اسپیرال)				
محل اثر	خانه حاج مصور الملکی	خانه قوام الدوله	کاخ گلستان	خانه حریری

نتیجه‌گیری

چنانچه مطالعات این پـژوهش نشـان می‌دهـد تفـاوت چنـدانی از لحاظ فنی (تکنیک اجرا و ترکیب) میان نقاشی گل‌ومرغ در شـیراز و اصفهان نیست که بتوان آن را ذیل دو سـبک متفـاوت بررسـی کرد، تفاوتی میان ساختار نقاشـی گـل‌ومرغ در شـهرهای شـیراز و اصفهان نمی‌توان شناخت، یا آنچنان محسوس نیست که برای آن دو سبک متفاوت قائل شد. این امر با انتقال یا جابه‌جایی هنرمندان طراز اول از مراکز ایالتی به سمت دربار در پایتخت ایجاد می‌شد و نوعی یکسان‌سازی در اجرا و موضوع را نزد هنرمندان رقم مـی‌زد. البته اندک تفاوت‌هایی در میـان آثـار گـاهی دیـده شـده چنانچـه پرندگانی با تن و سر کشیده در شیراز و پرندگانی با چشـم درشـت در اصفهان دورهٔ قاجار قابل مشاهده است اما به‌سرعت شـیوه‌ها در طراحی و پردازها بین هنرمندان به اشتراک یا گرته‌برداری می‌شد. با حس هنردوستی میرزامهدی‌خان استرآبادی طی چند دهـه آثـار مهمی گردآوری شد که بخش عمدهٔ آن مربـوط بـه دورهٔ صـفوی ایران یا گورکانی هنـد بـود و روی هنرمنـدی چـون علی‌اشـرف و شـاگردان خاصـه‌اش کـه سینه‌به‌سـینه به‌واسـطهٔ نسـبت اسـتاد و شاگردی، سـنت‌های نقاشـی صـفوی را بـه ارث می‌بردنـد، تـأثیر گذاشت. اشرف و شاگردانش احتمالاً با اسـتفاده از گرتـه‌هایی کـه برای قلمدان‌ها طراحی می‌کردند، راه طراحی گل‌آرایی بر مرقعـات به‌غنیمت‌آمده از هند را آغاز کردند و کم‌کم از ترکیبـات سـاده بـه پیچیده رسیدند و شانزده گونه گل‌آرایی در دل سـه ترکیـب خلـق کردند. بـا بررسـی رقمـه‌ها بـر حاشـیهٔ رقعـه‌ها احتمـالاً اشـرف و محمدصادق گل و مرغ‌ها را می‌کشیدند و محمـدهادی تـذهیب و حلکاری را و محمدباقر تشعیرها را قلـم مـی‌زد. علاوه‌بـر مرقعـات سلطنتی، رقعه‌هایی آبرنگ به‌صورت تک‌رنگ در دست است که با سرعت بیشتر کار شده و کمتر پرداز دارد یا پرداز ندارد. پردازهـا در آثار لاکی با رقعه‌ها متفاوت است. احتمالاً پردازهـا در آثـار لاکـی بدین سبب درشت و گرد آمده که پس از آمدن لاکی رنـگ نبـازد یا بافت گل از بـین نـرود. حَلکـاری کـه پیش‌تـر در دورهٔ صـفوی به‌صورت رقعه دیده می‌شد، در کارهای لاکی نیز دیده شد. در آثار لاکی ترکیب گلشن‌ها با سه شیوهٔ مدوّر با مقطع رویش نامشخص، رویش مقطع نامشخص و متراکم و مقطع رویش نامشخص دیـده می‌شوند. این ترکیب‌ها در تزئینات معماری خصوصاً نقاشی دیواری و کاشی‌کاری زند–قاجار قدری متنوع‌تر است. علاوه‌بر گل‌بوته‌ها و

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

دسته‌گل‌ها، ترکیب‌های اصلی گل و گلدان، افشان و مدوّر ملاحظه شد. از عوامل تأثیرگذار می‌توان به میل شاهان و رویکرد هنرمندان به باستان‌گرایی، حضور هنرمندان و هنرپژوهان غربی موجبات ظهور عناصر التقاطی را در این ترکیب‌ها مهیا کرد. وجود فرشتگان یا کودک چه‌بسا زن، پرندگانی که بومی مناطق ایران نبودند و از هند توسط بازرگانان انتقال یافتند، چون طوطی، گلدان‌ها و پیچش‌ها و تزئینات باروک، گل لندنی یا گلفرنگ از ورود هنرغربی و کارکرد آن خبر می‌داد. با آغاز دورهٔ ناصری، رونق عکاسی و بازگشت خانوادهٔ غفاری از غرب، نقاشی به شیوهٔ سنت استاد–شاگردی و موضوعات سابق کم‌رنگ و هنرهای صناعی رو به انحطاط رفت و جریان نوینی در نقاشی ایران پدیدآمد که دامن‌گیر هنر گل‌ومرغ‌سازی نیز شد.

References

Azhand, Y. (2014).The life and achievements of Najaf Ali Isfahani, Honar-Ha-Ziba, Vol. 18, Issue 4, P. 33-42[in Persian].

[آژند، یعقوب. (۱۳۹۲)، کارستان نجفعلی، نشریه هنرهای زیبا، دوره ۱۸، ش۴، ۳۳–۴۲.]

Azhand, Y. (2015). Mohammad Sadiq, Tehran: Peykareh [in Persian].

[آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). محمدصادق. تهران: پیکره.]

Azhand, Y. (2017). Mohammad Baqir, Tehran: Peykareh [in Persian].

[آژند، یعقوب. (۱۳۹۶). محمدباقر. تهران: پیکره.]

Azhand, Y. (2017). Mohammad Hadi, Tehran: Peykareh [in Persian].

[آژند، یعقوب. (۱۳۹۶). محمدهادی. تهران: پیکره.]

Azhand, Y. (2018). Life and Achievements of Ali Ashraf, The Painter, Honar-Ha-Ziba, Vol. 23, Issue 1, P. 29-38[in Persian].

[آژند، یعقوب. (۱۳۹۷). زندگی و آثار علی‌اشرف. نشریه هنرهای زیبا. دوره ۲۳. ش۱. ۲۹–۳۸.]

Etemad-al-saltaneh (1984). Al-Maser-va-al-Asar, Tehran: Asatir [in Persian].

[اعتمادالسلطنه. (۱۳۶۳). المآثروالآثار، چاپ افشار، تهران، اساطیر.]

Benjamin, S. G. W. (1984). Persia and the Persians, Tehran: Javidan.

[بنجامین. (۱۳۶۳). ایران و ایرانیان. ترجمهٔ حسین کردبچه. تهران: جاویدان.]

Brugsch (1861-1862). Die Reise de K. K. Gesandtschaft nach Pesian, Berlin.

Diba, L. (1989). Persian Painting, in the eighteen century, Muqarnas, PP. 147-160.

De Rochechouart. J. (1867). Souvenis d'un Voyage en Perse, Paris.

Holmes, W. R. (1845). Sketches on the Shoes of the Caspian: Descriptive and Pictoral. London,

Ouseley, W. (1819-23). Travels in Various Countries of the East: more Particulary Persia, London,

Pakbaz, R. (2013). Naqashi Iran–az–Dirbaz ta Emrooz, Tehran: Zarin&Simin [in Persian].

[پاکباز، رویین. (۱۳۹۲). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.]

Thornton, L. (1996).Images de perse, Tehran: Pazhoheshaye Farhangi.

[تورنتن، لین. (۱۳۷۵). تصاویری از ایران (سفر کلنل ف. کلمباری به دربار شاه ایران) ۱۲۴۹ تا ۱۲۶۵ هجری قمری. ترجمه مینا نوایی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.]

Tavakoli Targhi, Mohamad (1990). Refashionig Iran: Language and Culture during the Constitutional Revolotion, Iranian Studies, Vol.23, Issue 1-4, PP 77-101.

Texier, Ch. (1842). Desciption de l'Armenie, La Perse, et la Mesopotamie, Paris.

Khalili, N; B.W. R (2007). Et al, Lacquer of the Islamic Lands, Volumes XXII, Tehran, Karang.

[خلیلی، ناصیر دیوید. (۱۳۸۶). کارهای لاکی. به اهتمام جولیان رابی. ترجمهٔ سودابه رفیعی سخایی. مجموعه هنر اسلامی تهران: کارنگ.]

Allemagne, H. R. d. (1999). Du khorassan au pays des backhtiaris trois mois de voyage en perse, Tehran: Nashr-e-No.

[المانی، هانری رنه. (۱۳۷۸). از خراسان تا بختیاری. ترجمهٔ غلامرضا سمیعی. تهران: نشرنو.]

Ettinghausen, R. (2000). Highlights of Persian art, Tehran: Agah.

[رابینسن، ب. و. (۱۳۷۹). «نقاشی ایران در دورهٔ قاجار» در اوج‌های درخشان هنر ایران»، به کوشش اتینگهاوزن و یارشاطر، ترجمهٔ رویین پاکباز و هرمز عبداللهی، تهران: آگه.]

Rich, C. J. (1836). Narrative of a Residence in Kurdistan. London.

Rustam-Al-Hokama (1973).Rustam-Al-Tawarikh, Tehran: Amirkabir [in Persian].

[رستم‌الحکما. (۱۳۵۲). رستم‌التواریخ. به اهتمام محمد مشیری. تهران: امیرکبیر.]

Saltykov, A. D. (1986).voyage en perse traduit enpersan, Tehran: Elmi Farhangi [in Persian].

[سولتیکف، آلکسیس. (۱۳۶۵). مسافرت به ایران. ترجمه محسن صبا. تهران: علمی و فرهنگی.]

Shahdadi, J. (2005). School of GOL-O-MORGH, Tehran, ketab Khorshid [in Persian].

[شهدادی، جهانگیر. (۱۳۸۴). گل و مرغ، دریچه‌ای بر زیباشناسی ایرانی. تهران: خورشید.]

SafaZ. (1991). A History of Iranian Literature, Vol.5, Tehran: Ferdowsi [in Persian].

[صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۰). تاریخ ادبیات در ایران. جلد ۵، بخش ۳. تهران: فردوسی.]

Qazbanpour, Q. & Aqdashloo, A. (1997). Aqa Lutfali Suratgar, Tehran: Miras [in Persian].

[غضبان‌پور، قاسم؛ آغداشلو، آیدین. (۱۳۷۶). آقا لطفعلی صورتگر شیرازی. تهران: میراث.]

Forsat-od-Dowlah Shiraz (1998). Asar- e- Ajam. Tehran. Amirkabir [in Persian].

[فرصت شیرازی، محمد نصیر. (۱۳۷۷). آثار عجم. به اهتمام منصور رستگار فسایی. جلد۱ و۲. تهران: امیرکبیر.]

Floor, W. M. (1992). Ekhtelaf Tejari Iran-va- Holand dar asre afsharian-va-zandian, Tehran: Toos

[فلور، ویلم. (۱۳۷۱). اختلاف تجاری ایران و هلند و بازرگانی در عصر افشاریان و زندیان، جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران (۷) ترجمهٔ ابوالقاسم سری. تهران: توس.]

Floor, W. M. (1992). Holandian dar jazire khark dar Asr KarimKhan Zand, Tehran: Toos.

[فلور، ویلم. (۱۳۷۱). هلندیان در جزیرهٔ خارک در عصر کریمخان زند. جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران (۱۰). ترجمهٔ ابولقاسم سری. تهران: توس.]

Floor, W. M.; Chelkowski, P. J. & Ekhtiar, M. (2002). Art and artists in Qajar Persia, Tehran: Il Shahsavan.

[فلور، ویلم، چلکووسکی، پیتر و اختیار، مریم. (۱۳۸۱). نقاشی و نقاشان دورهٔ

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

قاجاریه. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: ایل شاهسون بغدادی.]
Floor, W. M. (2016).Wall paintings and other figurative mural art in Qajar Iran, Tehran: Peykareh.
[فلور، ویلم. (۱۳۹۵). نقاشی دیواری در دورهٔ قاجار. ترجمه علیرضا بهارلو. تهران: پیکره.]
Karimzadeh Tabrizi, M. A. (1984). The lives & art of old painters of Iran and A selection of masters From the Ottoman & Indian Regions, Vol.2, Tehran: Mostofi [in Persian].
[کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۳). احوال و آثار نقاشان قدیم. ج۲. تهران: مستوفی.]
Karimzadeh Tabrizi, M. A. (2000). Qalamadan and Lacquer-Work, Tehran: Mostofi [in Persian].
[کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۹). کتاب قلمدان و سایر صنایع روغنی ایران. تهران: مستوفی.]
Keyhan, M. (1932). Joqrafiaye Mofasal Iran, Vol.3, Tehran: Majles [in Persian].
[کیهان، مسعود. (۱۳۱۱). جغرافیای مفصل ایران. جلد۳. تهران: مطبعه مجلس.]
Mostofi Qafari, A. (1990). Golshan-e-Morad, Tehran: Zarin [in Persian].
[مستوفی غفاری، ابوالحسن. (۱۳۶۹). گلشن مراد. چاپ غلامرضا طباطبایی مجد. تهران: رزین.]
Malek Esmaeili, S.; Hosseini Rad, A. M. (2009). Album Makeing and Its Concludin Cluding during Qajar Epoch, Honar-Ha-Ziba, Vol. 1, Issue 39, P. 39-54 [in Persian].
[ملک اسماعیلی، شیرین؛ حسینی راد، عبدالمجید. (۱۳۸۸) مرقع‌سازی و سرانجام آن در دوران قاجار. نشریه هنرهای زیبا. ش۳۹: ۳-۵۴.]
Mirza Sadiq Nami (1984). Tarikh-e-Giti Gosha, Tehran: eqbal [in Persian].
[میرزاصادق نامی. (۱۳۶۳). تاریخ گیتی گشا. چاپ سعید نفیسی. تهران: اقبال.]
Nafisi, N. (1973). Mirza Muhammad Hadi, Tarah Golha-va-Parandeha, Honar-va-Mardom, Issue 130, P.23-24 [in Persian].
[نفیسی، نوشین. (۱۳۵۲). میرزا محمدهادی طراح گل‌ها و پرنده‌ها. مجله هنر و مردم. ش ۱۳۰، ۲۳-۲۴.]
Hadi, M. (1989). Rahbaran-va-Rahrovan Maktab Gol, Faslnameh Honar, Issue 17, P.66-75 [in Persian].
[هادی، محمد .(۱۳۶۸) رهبران و رهروان مکتب گل (مروری بر احوال و آثار نقاشان قرن دوازدهم و سیزدهم). فصلنامه هنر. ش ۱۷، ۶۶-۷۵.]
Holtzer, E. (1956).Persien vor 113 [hundertdreizehn] Jahren. Tehran: Publikation des Kultur -und Kunstministeriums, Zentrum fur die persische Ethnologie [in Persian].
[هولستر. ارنست. (۱۳۳۵). ایران در یکصد و سیزده سال پیش. تهران: چاپ محمدعاصمی.]
Wills, C. J. (1886). Persia As It Is, London: Sampson Low, Marston, Searler & Rivington.

Access Data 2022/4/25 URL1: https://www.clevelandart.org/art/2011.64
Access Data 2022/4/25 URL2: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1977-0718-0-1
Access Data 2022/4/25 URL3: https://asia.si.edu/object/S2014.17.19
Access Data 2022/4/25 URL4: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448461
Access Data 2022/4/25 URL5: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/457723
Access Data 2022/4/25 URL6: https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-judith-with-the-severed-head-of-holofernes-mss1005/
Access Data 2022/4/25 URL7: https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-album-page-with-an-indian-fakir-mss-1004/
Access Data 2022/4/25 URL8: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448463
Access Data 2022/4/25 URL9: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/149033
Access Data 2022/4/25 URL10: https://harvardartmuseums.org/collections/object/352094?position=10
Access Data 2022/4/25 URL11: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010321598
Access Data 2022/4/25 URL12: https://harvardartmuseums.org/collections/object/216049?position=951
Access Data 2022/4/25 URL13: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010321600
Access Data 2022/4/25 URL14: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/sven-gahlin-collection-l15224/lot.152.html
Access Data 2022/4/25 URL15: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010321625
Access Data 2022/4/25 URL16: https://asia.si.edu/object/S2014.17.91/
Access Data 2022/4/25 URL17: https://www.bonhams.com/auctions/26017/lot/112/
Access Data 2022/4/25 URL18: https://asia.si.edu/object/S2014.17.13/
Access Data 2022/4/25 URL19: https://srv1.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/228497
Access Data 2022/4/25 URL20: https://srv1.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/228640
Access Data 2022/4/25 UL21: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448442
Access Data 2022/4/25 URL22: https://asia.si.edu/object/S2014.17.15
Access Data 2022/4/25 URL23: https://hvrd.art/o/351891
URL24: https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-pen-box-laq361/
URL25: https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-mirror-case-with-fitted-shutter-laq465/
Access Data 2022/4/25 URL26: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/648051
Access Data 2022/4/25 URL27: https://asia.si.edu/object/S2014.17.20
Access Data 2022/4/25 URL28: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/681122
Access Data 2022/4/25 URL29: https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-casket-laq282/
Access Data 2022/4/25 URL30: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/47019
Access Data 2022/4/25 URL31: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/456956
Access Data 2022/4/25 UL32: https://srv1.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/234573
Access Data 2022/4/25 URL33: https://srv1.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/228516
Access Data 2022/4/25 URL34: https://collections.lacma.org/node/246876
Access Data 2022/4/25 URL35: https://srv1.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermita

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]

ge/digital-collection/13.+furniture/228055
Access Data 2022/4/25 URL 36: https://srv1.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/03.+miniatures/230216
Access Data 2022/4/25 URL37: https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W670/data/W.670/sap/W670_000023_sap.jpg
Access Data 2022/4/25 URL38: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/arts-of-the-islamic-world-l16223/lot.202.html
Access Data 2022/4/25 URL39: http://malekmuseum.org/artifact/1393.02.00038/گل+و+پروانه-نگاره+گل+و+پروانه
Access Data 2022/4/25 URL40: https://asia.si.edu/object/S2014.17.32a-b/
Access Data 2022/4/25 URL41: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010445973
Access Data 2022/4/25 URL42: https://www.si.edu/object/hand-holding-bunch-narcissus%3Afsg_F2020.1.1

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-12-12]