نفوذ غرب در نقّاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری

مصطفی لعل شاطری کارشناس ارشد تاریخ ایران اسلامی از دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر عباس سرافرازی دانشیار گروه تاریخ دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر هادی وکیلی دانشیار گروه تاریخ دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

دوره‌ی قاجار یکی از مهم ترین مقاطع هنری ایران محسوب می‌گردد، چراکه تأثیر پذیری از هنر غرب به ویژه در نقّاشی به صورت محسوسی بروز یافت. با وجود اینکه هنر نقّاشی در دوره‌ی قاجار تا حد زیادی بر اساس بنیادهای هنری عصر صفوی استوار شده بود، در برابر وجوه متنوع هنر غرب که تا حد بسیار زیادی به صورت ظاهری دریافت می‌گردید، تحت تاثیر قرار گرفت. در این بین تلاش هم‌زمان و درعین حال متناقض برای تقلید از سنت‌های درباری و متعاقبا دستاوردهای غربی آغاز شد که نتیجه آن نه تنها بازگشت صحیح و مستقل به روش های سنتی نبود، بلکه هنرمندان و حامیان آنان نیز در فراگیری صحیح و کامل دستاوردهای غربی نیز چندان موفقیتی به دست نیاوردند و صرفا نمود بصریِ آن به صورت التقاطی سطحی در آثار هنری و ثمره‌ی آن کاهش تدریجیِ اسلوب ایرانی و گرته برداری از آثار نقاشّان رنسانس از سوی هنرمندان ایرانی و ایجاد سبک‌هایی تلفیقی به ویژه در عصر ناصری بود. پژوهش حاضر بر آن است تا با روش توصیفی- تحلیلی و تکیه بر تحقیقات جدید به بررسی روند نفوذ سبک‌های غربی در نقّاشی ایران از ابتدای دوره قاجار (۱۲۱۰ق/ ۱۷۹۵م.) تا پایان عصر حکومت ناصرالدین‌شاه (۱۳۱۳ق/ ۱۸۹۵م.) و متعاقبا رویکرد پادشاهان قاجار و نقّاشان درباری پرداخته و آن را مورد بررسی و تحلیل قرار دهد.

واژگان کلیدی: دوره قاجار، فتحعلی‌شاه، محمدشاه، عصرناصری، نقّاشی، هنر غرب.

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۱/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۰/۱۲

E-mail: mostafa.shateri@yahoo.com

مقدمه

از جمله موضوعاتی که در طول تاریخ امری مرسوم بوده است، تاثیرات متقابل کشورهای دارای تعامل با یکدیگر در عرصه‌های گوناگون به ویژه فرهنگی- هنری می‌باشد، چنانکه این موضوع در مورد تاریخ نقّاشی ایران نیز امری مشهود محسوب می‌گردد. از قرن چهارم و پنجم هجری نفوذ نقّاشی بیزانسی بر نقّاشی ایرانی آغاز و با استیلای مغولان و سپس در عصر ایلخانان و تیموریان تا اوایل قرن هشتم و نهم هجری این نفوذ جدی‌تر گردید. هر چند در طول قرن نهم و دهم تلاش‌هایی از سوی هنرمندان ایرانی برای کاهش و یا تطبیق الگوهای غیر ایرانی با شیوه‌های نگارگری ایرانی صورت پذیرفت، اما چندان چشمگیر نبود و سرانجام از اوایل قرن یازدهم هجری تأثیرات غربی بر فضای نقّاشی به صورت ویژه‌ای آشکار شد. نقاشی در عصر قاجار تا حد زیادی در حال گسست نسبی از سبک-ها و فضای آرمانی پیش از خود بود، به‌نحوی که عصر ناصری را می‌توان نمود بارز آن دانست که شالوده هنر نقاشی ایران دچار تغییرات گسترده مبتنی بر خواست حامیان و نوع نگرش هنرمندان گردید. بر این اساس اصول نقّاشی غربی تا حد زیادی جایگزین نگارگری عصر تیموری و صفوی و ذهنیت آرمان‌گرای هنرمند ایرانی جای خود را به فضای رئالیستی (واقع گرا)، ناتورالیستی (طبیعت گرا)، تجسم یافته و سه بعدی غالب بر تفکر هنرمندان غربی داد.

در دهه‌های اخیر برخی از محققین همچون یحیی ذکاء، رویین پاکباز و یعقوب آژند به اشاراتی کلی در زمینه‌ی ورود الگوهای هنری غرب در دوره قاجار به ایران پرداخته‌اند، اما به صورت موردی کمتر با نگاهی تاریخی- هنری به نقّاشی این دوره اشاره داشته‌اند. بر این اساس در نوشته حاضر تلاش بر آن است تا به این پرسش پاسخ داده شود که؛ هنر نقّاشی در این دوره تا چه میزان تحت تاثیر شیوه های غربی قرار گرفته و در این بین نقش شاهان و هنرمندان در جذب آن تا چه حد بوده است؟ در پی شروع روابط گسترده با غرب در دوره قاجار ایران در بیشترِ زمینه های فرهنگی- هنری تحت تاثیر غرب قرار گرفت که بی شک یکی از این حوزه‌ها، نقّاشی بود. در این بین به علت استقبال چشمگیر درباریان به ویژه شاهان قاجار و از سویی دلزدگی نسبی نقّاشان این دوره از سبک های کهن و همچنین مورد توجه قرار گرفتن این گونه از آثارِ منطبق با سبک های غربی از سوی دربار، شیوه های نقّاشی به سبک و سیاق اروپایی مورد توجه و متعاقبا آموزش آن در سطح نسبتا گسترده ای آغاز گردید. در این مقاله تلاش می‌گردد تا موضوع از زوایای مختلف تاریخی و هنری و با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی مورد مداقه واقع شود و بدین منظور ابتدا سعی خواهد شد تا به پیشینه نفوذ غرب در هنر نقّاشی

ایران تا ابتدای دوره قاجار و پس از آن این موضوع در دوره سلطنتِ فتحعلی شاه، محمد شاه و ناصرالدین شاه مورد بررسی قرار گیرد.

پیشینه نفوذ غرب در نقّاشی ایران

تأثیر نقّاشی غرب بر نگارگری ایرانی از دوره صفویه آغاز شد. این در حالی بود که ارتباط میان ایران و غرب از مدت ها پیش آغاز گشته و پایه های آن گذاشته شده بود. شاه اسماعیل اول صفوی و شاه طهماسب اول در همان سال های نخست حکومت اجازه دادند که نقّاشان و نگارگران اروپایی، پرده هایی از چهره‌ی آنان تهیه نمایند که اینک در موزه‌ی «رویال گالری» در شهر فلورانس نگهداری می شوند (Koosha, 2001: 2؛ ذکاء (الف)، ۱۳۵۴: ۱/ ۴۰). اما باید دانست عواملی چند در این دوره موجب نفوذ سبک های غربی در هنر ایرانی بود که به احتمال فراوان یکی از مهم ترین آن‌ها در کنار عواملی چون علاقه ذاتی پادشاهان صفوی به این هنر، ورود دسته های مبلغین مذهبی و بازرگانان، هدایای پادشاهان کشورهای غربی، ارتباط با عثمانی و هند و ایجاد شهر جلفا در اصفهان؛ حضور نقّاشان اروپایی در دربار صفوی و متقابلاً تأثیرات آنان بر سبک هنرمندان این دوره بود (Titely, 1983: 135؛ فیگوئرا، ۱۳۶۳: ۲۶۳؛ محمد حسن، ۱۳۶۴: ۱۵۴– ۱۵۳؛ گری، ۲۵۳۵: ۱۷۶؛ عالی افندی، ۱۳۶۹: ۱۰۸؛ میناسیان، ۱۳۵۶: ۳۰؛ کریم زاده تبریزی، ۱۳۷۶: ۱/ ۱۶۸).

نقّاشان غربی از همان ابتدای تأسیس سلسله حکمرانی صفویهکم و بیش در دربار حضور داشتند، اما می بایست اوج حضور آنان را در دوره‌ی شاه عباس اول دانست. در میان نقّاش دربار وی می توان به «یان فان هالست» اشاره کرد (فلور، ۱۳۵۶: ۴۱–۴۰). پس از شاه عباس اول، در میان جانشینان وی، شاه عباس دوم بیشترین توجه را به نقّاشان غربی داشت. به نحوی که به دلیل علاقه ی فراوان وی به نقّاشی، کمپانی شرکت هلند در اصفهان دو نفر نقّاش هلندی به نام های «آنژل» و «لوکار» را به خدمت وی گماشت تا به شاه ایران نقّاشی به سبک و سیاق غربی آموزش دهند (فلسفی، ۱۳۱۶: ۱۰۴؛ محبوبی اردکانی، ۲۵۳۵: ۴۱). علاوه بر این، در اسناد کمپانی هند شرقی هلند نام چند تنِ دیگر از نقّاشانی که در ایران حضور داشته اند ذکر شده است به نحوی که فلور آن‌ها را چنین بیان می‌دارد: «رمیان»، «یان دوهارت»، «آدریان گودآ»، «وان زیخم» و «یوریان امبدیس» (Floor, 1989: 155 -150).

در پی ارتباط با غرب در این دوره به تدریج در سلیقه دربار صفوی تحولاتی رخ نمود، چنانکه نقّاشی های اروپایی و شبه اروپایی بیش از نگاره های سنتی گذشته مورد توجه و طرفدار یافتند و در این بین حتی ممکن بود که خود شاه نیز نقّاشان دربار را به تقلید از نمونه های اروپایی ترغیب نماید. بدین شکل شماری از نقّاشان ایرانی کوشیدند تا با استفاده از عناصر و ویژگی های اروپایی آثاری متفاوت از مکاتب گذشته پدید آورند (کریمیان، ۱۳۸۶: ۷۷). با این حال اینگونه به نظر می رسد که رضا عباسی از جمله نخستین افراد در خلق آثاری متفاوت از سبک و سیاق نگارگری کهن ایرانی در این دوره بود، چنانکه «آلیس تایلور» رضا عباسی را استاد تصاویر بر روی تک برگ دانسته و او را شخصیت اصلی در توسعه نوع جدید نقّاشی در دربار شاه عباس اول معرفی می‌نماید (Tailor, 1995: 10) و نیز «ارنست کونل» درباره‌ی سبک وی بیان می‌دارد گرچه از حرکت قلم رضا عباسی مشخص است که او ایرانی است، ولی در انتخاب موضوعات و نحوه ی پرداخت آن‌ها، با خطوط سریع، کارهایش شباهت بسیار به آثار استادان هلندی قرن هفدهم میلادی دارد و به این ترتیب، اصولاً تماس با هنر اروپایی که شاه عباس به آن علاقه ی خاصی داشت، بر روی تکامل نقّاشی بی تأثیر نماند (کونل، ۱۳۳۵: ۹۰).

از جمله هنرمندان دیگری که در این دوره سبک غربی تا حدودی در آثار آن‌ها نمود یافت می‌توان به «معین مصور» و «محمد شفیع عباسی» اشاره نمود (Atil, 1978: 141؛ Canby, 1999: 52؛ Skelton, 2000: 256). بی شک یکی از هنرمندانی که بیشترین تأثیر را بر غرب‌گراییِ هنر نقّاشی عصر صفوی و پس از آن نهاد، محمد زمان بود. شاه عباس دوم که لزوماً ارتباط با غرب را اجتناب ناپذیر می‌دانست، راه چاره را در این یافت که تعدادی از جوانان مستعد را برای آشنایی با شیوه های رایج هنری به اروپا گسیل دارد و موفق ترین فرد از میان این جوانان، محمد زمان بود، که برای فراگیری شیوه های نقّاشی اروپایی رهسپار رُم گردید (Falk, 1972: 19). وی مدت دو یا سه سال در آن شهر اقامت نمود و شیوه های عینی سازی هنر غربی از جمله سه بعد نمایی، تناسب طبیعی اندام (آناتومی)، شبیه سازی و سایه روشن (حجم پردازی روی سطح دو بعدی بوم) و سایر ویژگی های نقّاشی غربی را فراگرفت (حسینی، ۱۳۷۱: ۵۳). اما وی در اندک زمانی پس از اقامت در رُم به دین مسیحیت درآمد و نام «پائولو» را برای خود انتخاب نمود و در بازگشت به ایران از بیم پیامدهای تغییر دین به هند پناه برد و تا سال ۱۰۸۶ ق/ ۱۶۷۵ م. به ایران بازنگشت و در زیر چتر حمایت اورنگ زیب به سر برد (Stchoukine, 1964: 60؛ محمد حسن، ۱۳۶۴: ۱۶۱؛ و نیز ر.ک: گل محمدی، ۱۳۵۶: ۳۳۵؛ رجبی، ۱۳۸۹: ۲۰).

همچنین به نظر می رسد که همزمان با محمد زمان هنرمند دیگری نیز به نام «علیقلی بیگ جبه دار» به اقتباس سبک های غربی در آثار خود معروف بوده است. ین هنرمند آثارش از هر حیث با کارهای

محمد زمان قابل قیاس است و مجموعه‌ی نسبتاً مفصلی از کارهایش را در کتاب آلبوم مینیاتورهای هنری و ایرانی قرون شانزدهم تا هجدهم می‌توان مشاهده نمود که یکی از آثار او چهره یک شاهزاده فرانسوی را نشان می‌دهد که از کارهای «فیلیپ دوشامپانی» نقّاش فرانسوی کپی برداری شده است (مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۰۶؛ آغداشلو، ۱۳۷۸: ۱۶۴).

قرن دوازدهم/ هجدهم بی شک یکی از آشفته ترین دوره های سیاسی_تاریخی ایران بود و شاید بتوان آن را عقیم ترین و غیر خلاقانه ترین زمان ها دانست که شاهد خرد شدن سبک بومی در طوفان اندیشه ها و اصول اروپایی بود (Robinson,1958: 172). در دوره‌ی حکمرانی نادرشاه به دلیل دستاوردهای نظامی و کوشش های وی در راستای تثبیت مرزهای سیاسی ایران تا حد فراوانی، هنر نقّاشی از تحول بازماند. اگر چه جریان پیروی از سبک های غربی به کندی ادامه یافت، اما کیفیت آثار نگارگری نسبت به سده های یازدهم هجری نازل تر شد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۴۵). با این حال گویا هنرمندان غربی هرچند به صورت بسیار اندک، در دربار حضور داشتند. لکهارت بیان می‌دارد که نادرشاه نقّاشی آلمانی به نام «کاسل» را با حقوق سالیانه یک هزار روبل روسی در دربار به کار گماشته تا صحنه های نبرد وی را به تصویر کشد و نامبرده نیز، هشت نقّاشی از پهنه‌ی کارزای برای وی مصور نمود، اما نادر به این دلیل که تابلوها چندان شباهتی به او نداشتند و نواقصی در آن مشاهده نمود، چندان به این آثار رغبتی نشان نداد (; Lockhart, 1983: 278 و نیز ر.ک:Cook, 1970: 51؛ Diba, 1989: 154). با این حال دوره‌ی افشاریه با همه‌ی نابسامانی های سیاسی- نظامی، خالی از فعالیت های هنری به ویژه در عرصه نقّاشی نبود و می‌توان آثار این دوره را دنباله‌ی دوره‌ی صفوی دانست.

با افول افشاریه و روی کار آمدن کریم خان زند، وی با پایتخت قرار دادن شیراز به توسعه‌ی آن مشغول گردید و به جمع آوری هنرمندان پرداخت (نامی، ۱۳۶۳: ۱۵۳). در دوره‌ی زندیه، نگارگری در قالب تازه ای تجدید حیات یافت و ترکیبی نو را برگزید. کریم خان که در پی این بود تا با الگوبرداری از اصفهانِ عصر صفوی، شیراز را همپای آن نماید، از هیچ تلاشی در این راه دریغ نکرد. از این رو «شیراز در این دوره شاهد رشد گرایش به تلفیق و ترکیب قالب های صفوی، سبک اساساً چهره نگاری درباری اروپایی و ذوق و سلیقه ی عامیانه بود. نتیجه ی این تلفیق، خامدستانه و خشن بود، چون هنرمندان عهد زندیه به خاطر اصلاح تأکید مضاعف و مورد نظرشان بر سه بعدیت، در صدد برآمدند تا ترکیب بندی اثر را با وارد کردن عناصر عارضی تزیینی نظیر دسته ای از گل های دل انگیز رنگارنگ بر روی ردای پیکرها، پارچه ها و پرده ها، چارچوب ها و کف اتاق ها، تا حدودی روشن و دلچسب سازند» (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۴۱).

با این حال می‌توان بیان داشت که هنرمندان این دوره با بکارگیری گسترده از ویژگی‌های نقاشی موجود در باورهای ایرانی و نیز ادغام آن با تکنیک و فرم‌های اروپایی در ویژگی هایی بصری همچون تقارن، رنگ‌بندی، سایه و روشن و حجم سازی و پرسپکتیو در منظره ها و ابنیه و ترکیب بندی موجودات زنده به ویژه انسان و نیز تزییناتی بدیع، به شیوه ای مخصوص در نقاشی ایرانی دست یافتند که تا پیش از آن چندان وجود نداشت. متعاقبا با وجود چنین تغییر نگرشی، سبک فرنگی سازی[1] به تدریج در باورهای بصری نقّاشان ایرانی غلبه و از دوره قاجار و به ویژه نیمه ی دوم آن، سیر تکاملی خود را در نقّاشی ایران پیمود.

از آغامحمدخان تا محمدشاه

شاهان اولیه سلسله قاجار از نقّاشی به عنوان وسیله ای برای نشان دادن اقتدار خود بهره می بردند و این امری عادی برای آنان تلقی می گشت (Robinson, 1983: 291-297). اما گویا در این بین تنها آغامحمدخان استثنا بود و چندان اعتنایی به هنر و هنرمندان نداشت و در دوران حکومت خویش پیوسته به جنگ و خونریزی و گردآوری اموال و جواهرات پرداخته و از این رو «خزانه ای به ارزش ۱۵ کرور تومان برای فتحعلی شاه در آغاز سلطنت به میراث بماند» (احمد پناهی، ۱۳۷۶: ۸). از هنرپروری آغامحمدخان یا توجه اندکی از او به هنرمندان گزارشی در دست نیست و فقط مدارکی جسته و گریخته در تعدادی از نقّاشی دیواری در یکی از کاخ های او در دست است، چنانکه «آغامحمدخان دستور داد کاخی در ساری برای او بسازند که طبق نوشته‌ی «فریزر» سیاح انگلیسی که در سال ۱۲۳۷ ق/ ۱۸۲۱م. از آنجا دیدن کرده است، با سلیقه ایرانی آینه کاری و نقّاشی شده بود؛ اما دیوارنگاره ها پس از مدتی ساییده شده و از بین رفت» (فلور،۱۳۸۱: ۵۷).

با این حال جانشین آغا محمد خان روشی متفاوتی را در پیش گرفت. فتحعلی شاه (۱۲۵۰ ق/ ۱۸۳۴ م –۱۲۱۲ ق/ ۱۷۹۷ م) نه تنها به مانند عمویش، از روحیه ی جنگاوری و کشورگشایی برخوردار نبود، بلکه در زمینه ی کشورداری و سیاست نیز از استعداد و دلسوزی لازم بهره ای نداشت. امااز روحیه ای هنرمندانه و قابل توجهی بهره‌مند بود به نحوی که شعر می سرود و خطی بسیار زیبا داشت و همچنین به نگارگری علاقه‌ی فراوانی نشان می داد و یکی از حامیان نقّاشان محسوب می شد (Diba, 2013: 85; Behad, 2011: 142; Diba, 2001:5). ایران عصر فتحعلی شاه سرزمینی برای رشد نقّاشی بود و تردیدی نیست که تا حد زیادی این عامل در علایق شخصی شاه نهفته بود و حمایت وی بیشتر از

خودپسندی ناشی می گردید تا از درک زیباشاختی. براون که حدود سال های ۱۳۰۵ ق/ ۱۸۸۷ م. در تهران اقامت داشته و قصر نگارستان را مشاهده نموده است در باب کثرت آثار این دوره که اکثرا در آن چهره فتحعلی شاه ترسیم گردیده، گزارش می دهد: «در بزرگترین تالار قصر، موفق به شمردن ۱۱۸ پرده نقاشی تمام قد شدم که علاوه بر فتحعلی شاه و پسران بی شمارش، اعضای هیئت فرستادگان انگلیس، فرانسه و سرپرستشان به ترتیب سرجان ملکم و ژنرال گاردان را نشان می داد که در آن موقع در پایتخت اقامت داشته اند. نام هر شخص که به تصویر درآمده، در زیر هر پرده نقاشی شده اند، بنا بر امضاهای زیر آن ها، به دست شخصی به نام عبدالله در سال ۱۲۲۸ هـ ق انجام رسیده اند» (براون، ۱۳۸۱: ۱۲۶؛ و نیز ر.ک: دوسرسی، ۱۳۹۰: ۱۵۲).

علاوه بر این فتحعلی شاه به ثبت تصویر خود به وسیله نقّاشان غربی علاقه شایانی داشت، چنانکه هنگامی که «سر رابرت کرپورتر» درخواست نمود تا تصویری از شاه ترسیم نماید، شاه اشتیاق بسیاری نشان داد و زمانی که شاه در ۱۲۳۳ ق/ ۱۸۱۷ م. آگاهی یافت که نقّاشی در بین همراهان سفیر روسیه، «ژنرال یرمولف» به ایران سفر کرده است، بلافاصله او را احضار نمود تا دو پرده از وی ترسیم نماید (رابینسون، ۱۳۵۴: ۱/ ۱۲). فتحعلی شاه علاوه بر علایق شخصی، از این تصاویر گویا در راستای فعالیت های سیاسی_فرهنگی و نیز برای نشان دادن شوکت و جلال خویش به پادشاهان سایر کشورها سود می‌جست، به نحوی که تصاویر خود را توسط هیئت های اعزامی که قصد بازگشت به وطن خود از جمله انگلیس، فرانسه و روسیه داشتند را، به انضمام سایر هدایا، به پادشاهان آن کشورها تقدیم می نمود (Amanat, 2001: 29).

در زمان فتحعلیشاه شرایط برای تجدید حیات هنر درباری مناسب بود. در این راستا شاه قاجار شماری از برجسته ترین هنرمندان را در پایتخت گردآورد و آن ها را به کار نقّاشی پرده های بزرگ اندازه برای نصب در کاخ های نوساخته خود گماشت. ماهرترین و زبردست‌ترین این افراد عبارت بودند از: «میرزابابا»، «مهرعلی»، «آقا نجف»، «محمد حسن افشار»، «عبدالله خان» و «ابوالقاسم» که هر یک مستقیم و غیرمستقیم تا حدودی متأثر از مکتب های غربی بودند (جلالی جعفری، ۱۳۸۲: ۵۷؛ ادیب برومند، ۱۳۷۶: ۲۳۱؛ شریف زاده،۱۳۸۱: ۱۷۸– ۱۷۵). عمده آثار خلق شده به وسیله‌ی این هنرمندان و به ویژه میرزا بابا دارای ویژگی هایی از جمله: ترکیب بندی متقارن و ایستا همراه با عناصر افقی، عمودی و منحنی، سایه پردازی مختصر در چهره و لباس ها، تلفیق نقش مایه های تزیینی و تصویری و رنگ گزینی محدود با غلبه رنگ های گرم به خصوص قرمز بود. بدین ترتیب، پس از انقراض سلسله صفویه، سبکی منسجم و مکتبی متشکل در نقّاشی ایران با توجه به عناصر هنری غرب در نقّاشی ایران پدید آمد که با

توجه به ویژگی های موضوعی و کاربردی نقّاشی ها، عنوان «پیکرنگاری درباری» از همه جهت زیبنده آن بود. پیکرنگاری درباری به عبارتی دیگر نمایانگر اوج هم آمیزی سنت های ایرانی و اروپایی بود، آن هم در یک قالب پالایش یافته و شکوهمند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۵۱).

سال های پایانی سلطنت فتحعلی شاه و آغاز پادشاهی محمدشاه (۱۲۶۴ ق/ ۱۸۴۷ م) از نظر ارتباط با غرب قابل توجه بود و در این میان شاه جدید در مدت چهارده سال پادشاهی خویش اقدامات سودمندی در راستای بهره مندی از این ارتباط ننمود (آرین پور، ۱۳۵۰: ۱/ ۴). با توجه به شرایط حاکم بر دربار محمدشاه، مکتب پیکرنگاری درباری تا حد زیادی رو به نابسامانی و زوال نهاد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۵۸). با این حال محمد شاه شخصا علاقه‌ی ویژه ای به نقّاشی به ویژه نقّاشان غربی داشت به نحوی که فلاندن می نویسد: «محمد شاه به نقاشی و تصاویر رغبت تام داشت و چون در میان وسایل من چیزهایی قابل توجه [در زمینه نقاشی] می دید، به بررسی می پرداخت» (فلاندن، ۲۵۳۶: ۴۲۹) . همچنین غالباً «محمدشاه دستور می داد که او را در یونیفورم غربی به تصویر کشند: کت با یقه افسری و پاگون، کمربند و ردیف مدال ها، شلوار و پوتین، که در مجموع، اونیفورم تزار نیکلای اول را به خاطر می آورد» (ریشار، ۱۳۶۹: ۲۰۵). در همین راستا نقّاش ایرانی نیز می بایست سبک های غربی را فرا می گرفت یا دست کم به تقلید و کپی برداری از آن ها بپردازد تا بتواند اثری مطابق با سلیقه‌ی شاه، با سبک و سیاقِ غربی را خلق نماید.

یکی از مهم‌ترین عواملی که در دوره محمدشاه موجبات آشنایی هر چه بیشتر و مؤثرتر نقّاشان ایرانی را با سبک های غربی پدید آورد، به احتمال فراوان حضور گسترده‌ی نقّاشان اروپایی در این دوره بود. تعدادی از این هنرمندان عبارت بودند از «ف. کلمباری[۲]»، «الکسیس سولتیکف[۳]»، «ژول لوران[۴]»، «اوژن فلاندن» و «سر رابرت کرپورتر[۵]» که هنرمندانی چیره دست محسوب گردیده و مترصد فرصتی مناسب جهت ترسیم چهره محمدشاه بودند. در این بین محمدشاه نیز با کمال میل و شکیبایی به درخواست آنان پاسخ می‌داد و «مُدِل آن ها می شد. در مدتی که نقّاشان مشغول کار بودند، اگر فراشان خواسته ای داشتند، شاه با عِلم و اشاره پاسخشان را می داد. به نقّاشان در حین کار اجازه داده می شد که در حضور پادشاه بنشینند. در حالی که این افتخار منحصراً نصیب سفرای خارجی به هنگام باریابی به حضور شاه می شد. محمدشاه در زمانی که مُدِل بود، بسیار کم حرکت می کرد، ولی در عوض بسیار حرف می زد و مورد خطاب او فراشانی بود که ساکت و بی حرکت در اطراف او ایستاده بودند و شاه به زبان ترکی دستورهایی به آنان می داد. در عین حال مدام از نقّاش تعریف می کرد و فراشان نیز بی وقفه در تأیید حرف هایش، بله بله می گفتند» (تورنتن، ۱۳۷۴: ۵۴– ۵۳).

در این بین به احتمال فراوان یکی از مهم ترین اقداماتی که محمدشاه در راه گسترش علوم و فنون بدان اقدام نمود، اعزام محصلین در رشته های گوناگون به غرب بود. یکی از این محصلین از شاگردان مهرعلی به نام «ابوالحسن غفاری» در رشته نقّاشی بود که برای هنرآموزی و فراگیری قواعد هنری اروپایی در حدود سال (۱۲۶۳– ۱۲۶۲ ق/ ۱۸۶۴–۱۸۶۳ م.) به ایتالیا فرستاده شد (نصری، ۱۳۸۱: ۱/ ۳۱). اما زمانی که ابوالحسن به ایران بازگشت، ناصرالدین شاه به پادشاهی رسیده بود و شاه جدید او را به مقام نقّاش‌باشی دربار منصوب کرد (پاکباز،۱۵۹:۱۳۹۰– ۱۵۸؛ ذکاء، ۱۳۸۲: ۲۴، ۱۹). در دوره محمدشاه ارتباط ایران با اروپا ضرورت فراگیری بعضی از فنون جدید را موجب شد و شاید محمدشاه در این راستا و یا به دلیل علایق شخصی خود به نقّاشی و آثار نقّاشان به سبک غربی علاقمند بود که به این اقدام– اعزام ابوالحسن خان– مبادرت نمود، به نحوی که ثمره ی آن در عصر ناصری به بار نشست و موجبات تحولی عمیق و جدی در نقّاشی ایرانی را فراهم آورد.

ناصرالدین شاه و نقّاشی غربی

یکی از هنرهایی که در عصر ناصری به دلیل ارتباط با غرب دچار تحولات گسترده ای گردید، به احتمال فراوانnقّاشی بود، چرا که این امر از سویی در علایق شخصی شاه و از سوی دیگر در روابط گسترده‌ی فرهنگی ایران با غرب نهفته بود. ناصرالدین شاه از همان دوران ولایتعهدی به نقّاشی علاقه ی فراوانی داشت، چنانکه گاه با مهارتی خاص از روی بعضی از طرح های کلمباری نقّاشی می نمود و پس از رسیدن به سلطنت نیز به نقّاشی می پرداخت[۶] (تورنتن، ۱۳۷۴: ۵۵؛ شیل، ۱۳۶۸: ۱۶۱– ۱۶۰؛ ساسانی، بی تا: ۲۸– ۲۷).

گذشته از علاقه شخصی ناصرالدین شاه، در این دوره عواملی دیگر نیز در رشد و تاثیرگذاری نقاشی غربی مؤثر واقع شد که مهم ترین آن ها تأسیس دارالفنون و پس از آن اعزام محصلین به اروپا بود. از این رو مبنی بر علاقه ناصرالدین شاه به هنر نقّاشی، دستور به استخدام معلمی ویژه نقّاشی داده شد و امیر نظام که از رجال برجسته و دانشمند عصر ناصری بود، «مسیو کنستان» نقّاش را با حقوق ماهانه هزار و دویست و پنجاه فرانک استخدام نمود که این ماجرا پس از اعزام محصلین دارالفنون بود (بیانی، ۱۳۷۵: ۱/ ۲۷۹). همچنین مهم ترین گروه اعزامی دانشجویان به اروپا در سال ۱۲۷۵ ق/ ۱۸۵۸ م. بود که فرخ خان امین الدوله غفاری در آن نقش موثری داشت. فرخ خان پس از ماه‌ها تلاش سرانجام ۴۲ محصل را برای عضویت در این گروه برگزید که در میان این گروه اعزامی هرچند افرادی در کنار تحصیل در

رشته تخصصی خود به فراگیری نقّاشی پرداختند، اما مهم ترین شخصیت این گروه در حوزه هنری میرزا علی اکبر کاشانی (مزین الدوله) بود (Azizi, 2010: 354؛ Scarce, 2007: 456؛ ممتحن الدوله، ۱۳۶۲: ۲۱۱).

علاوه بر این ناصرالدین شاه نخستین پادشاه ایرانی بود که سه بار از اروپا دیدن نمود و بی شک مشاهدات وی از آثار هنری سرزمین های غربی در روند ترویج سبک های اروپایی در ایران بی تأثیر نبود. شاه در سفر اول خود (۱۲۹۰ ق/ ۱۸۷۲ م.) در زمان توقف در سوئیس و بازدید از یکی از نمایشگاه های این شهر چند تابلوی نقّاشی خریداری نمود (ناصرالدین شاه، ۱۳۶۲: ۱۷۱) و نیز در زمان اقامت چند روزه خود در فرانسه از موزه «لوور» بازدید نموده و در بیان آثار نقّاشی آنجا در خاطرات خود نوشت: «... اطاق هایی که پرده های اشکال بود همه را دیدم. کار نقّاشان معروف است و پای هر پرده باید شخص یک روز تمام بنشیند تا تمام نکات نقاشی آن را بفهمد» (همان: ۱۵۳). علاوه بر این در سفر دوم خود به سال ۱۲۹۵ق/ ۱۸۷۷ م. بسیاری از آثار نقّاشی منازل استقبال کنندگانش را به دقت مشاهده و در خاطرات روزنامه خود منعکس نمود (ناصرالدین شاه، ۱۳۷۹: ۱۶۰، ۲۲). ناصرالدین شاه همچنین در سفر سوم (۱۳۰۶ ق/ ۱۸۸۸ م.) گاه با دیده ی حیرت آثار نقّاشی غربی را وصف می نمود (ناصرالدین شاه، ۱۳۶۹: ۱/ ۲۰۰). وی گویا در پایان هر یک از سفرهای خود تعدادی از تابلوهای نقّاشی و ابزار مورد نیاز نقّاشان را خریداری کرده و به ایران می‌آورده است، به نحوی که در کتابچه اشیایی که در سفر سوم تهیه گردیده چنین آمده است: پرده کوچک مفتولی نقاشی آبی رنگ ۱۲ عدد. پرده نقّاشی کوچک قاب مطلا دو عدد. کتاب صورت فرنگی که اکبرخان خریده است؛ یکی سیاه قلم و دیگری صورت رنگی. نقّاشی رنگ روغن روی تخته ۳ قطعه (همان: ۳۲۶، ۳۱۱، ۳۰۰).

یکی دیگر از عوامل نفوذ سبک های غربی در دربار ناصرالدین شاه به احتمال فراوان حضور نقّاشان اروپایی بود. یکی از این هنرمندان «لویی امیل دوئوسه» نقّاش فرانسوی بود. وی در سال ۱۲۷۵ ق/ ۱۸۵۸ م. راهی دربار ناصری شد ودر طول سفر به تهران، بیش از ششصد طرح از مردم در نقاط مختلف را مصور نمود. دوئوسه پس از ورود به دربار چندین طرح از مناظر مختلف با مداد، آبرنگ و قلم و مرکب کشید و نیز دو طرح از ناصرالدین شاه به یادگار نهاد. او ایران را پس از سه سال ترک کرد (دوئوسه، ۱۳۵۴: ۹-۷). این طراحی ها می تواند این امر را اثبات نماید که زمینه‌ی آشنایی هر چه بیشتر شاه و شاهزادگان و به احتمال بسیار زیاد، نقّاشان درباری با تکنیک های دوئوسه را فراهم آورد. از سویی دیگر چون دوئوسه در دارالفنون مشغول به کار بوده است (هر چند منبعی در این باره در دست نیست) می توان این فرض را مطرح نمود که تکنیک های خود را به نقّاشان و معلمین دارالفنون آموزش داده باشد.

نقّاش دیگری که گویا از نظر تأثیرگذاری در درجه ای پایین تر ازدوئوسه قرار داشت «آلبرتو پازینی» بود. وی در سال ۱۲۶۸ ق/ ۱۸۵۱ م. در راستای مأموریتی سیاسی به ایران اعزام گردید تا تأثیر دولت روسیه را بر ناصرالدین شاه خنثی سازد. پازینی که در نقّاشی نیز دارای تبحری خاص بود مورد توجه شاه که پیوسته در جست و جوی نقّاشان متبحر برای ثبت تصاویرش می‌گشت، قرار گرفت، به نحوی کهشاه از وی دعوت می نمود تا در سفرها و شکارها همراه او باشد و علاوه بر این، اعضای خانواده سلطنتی نیز تعدادی نقّاشی به وی سفارش دادند (Thornton, 1985: 124- 125؛ دیولافوا، ۱۳۹۰: ۱۵۸). علاوه بر این دو، گویا سه هنرمند دیگر نیز به ایران سفر نمودند. یکی از آنان «امیل پریس دَوان»، دیگری «ادوئین لرد ویکس» و «هانری بلوکویل» بودند که متاسفانه از آن‌ها اطلاعات گسترده ای در زمینه فعالیت هایشان در دست نیست (Thornton, 1985: 264- 267؛ ذکاء، ۱۳۷۶:۴۱).

چنین به نظر می رسد که حضور نقّاشان اروپایی در ایران عصر ناصری موجب افزایش آگاهی و رویکردی ویژه نسبت به سبک ها و تکنیک های نقّاشی غربی را فراهم آورد. ناصرالدین شاه که از جمله حامیانِ آثار هنری بود، بی واسطه با نقّاشانی که به ایران سفر می کردند در ارتباط و شاید نقّاشانِ درباری ایران را تشویق می داشته تا سبک هنری اروپایی را فراگرفته و تقلید کنند. همچنین از آنجایی که اکثر هنرمندان ایرانی در دربار حضور داشتند، به احتمال فراوان نقّاشان اروپایی مذکور را ملاقات کرده و گاه مستقیماً از آنان تعلیم می گرفتند که می توان یکی از نمودهای بارز آن را انعکاس دو مکتب رئالیسم و ناتورالیسم در آثار نقّاشان این عصر دانست.

جلوه نمایی سبک های غربی در آثار نقّاشان عصر ناصری

در پی تداوم نفوذ هنر غرب در عصر ناصری، این موضوع زمینه ایجاد سبکی را در نقّاشی ایرانی فراهم آورد که به «مکتب قاجار» معروف گردید. در بیشتر آثار هنری نقّاشان این مکتب که در عصر ناصری به فعالیت مشغول بوده اند، تلفیق دو نوع نگرش ایرانی و اروپایی مشهود است که متعاقبا پیامد آن، ایجاد گونه خاصِ هنری در نقاشی دوره قاجار محسوب می‌گردد. به عبارتی دیگر هنرمند با دارا بودن پیش زمینه های نقاشی اصیل ایرانی و بهره‌گیری از ویژگی‌های هنری اروپا و انتخابی سنجیده، آثاری را پدید آورد که دارای ماهیتی ایرانی، اما متناسب با باورهای زمانه و علایق حامیان آن بود، چنانکه این امر در آثار افرادی همچون ابوالحسن غفاری، محمودخان ملک الشعرا، میرزاعلی اکبرخان مزین الدوله و محمد غفاری جلوه نمود.

ابوالحسن غفاری (صنیع الملک)

میرزا ابوالحسن خان غفاری کاشانی، معروف به «ابوالحسن ثانی» و ملقب به «صنیع الملک» فرزند میرزا محمد غفاری در سال ۱۲۶۲ ق/ ۱۸۴۵ م. بنا به صلاح دید محمدشاه به ایتالیا اعزام شد تا از سویی هم تحت تعلیم معلمین غربی قرار گرفته و هم آثار هنرمندان صاحب سبک و معروف اروپا و به ویژه نقّاشان دوره‌ی رنسانس را از نزدیک مشاهده نماید و با طرز کار و شیوه ی آنان آشنا گردد. از این رو مدتی در هنرستان‌ها و موزه های رُم و فلورانس و واتیکان به تحصیل و مطالعه و نسخه برداری از تابلوهای هنرمندان ایتالیایی از جمله «رافائل» و «تیسین» پرداخت و سرانجام پس از نزدیک به چهار سال در اواخر سال ۱۲۶۶ ق/ ۱۸۴۹ م. به ایران بازگشت (مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۱۳؛ مصطفوی، ۱۳۷۸: ۲۲۱؛ شریف زاده، ۱۳۷۵: ۱۷۷). ابوالحسن غفاری زمانی به ایران بازگشت که ناصرالدین میرزا به پادشاهی رسیده بود و شاه جدید او را به لقب نقّاش‌باشی منصوب کرد و گویا بعدها نیز ناصرالدین شاه در نزد وی به فراگیری فنون نقّاشی پرداخت (سرابی، ۱۳۶۱: ۴-۳). غفاری در اندک زمانی جایگاه خاصی در دربار یافت به نحوی که علاوه بر ترسیم چهره های رجال درباری، ناظر رشته‌ی نقّاشی دارالفنون نیز گردید. اندکی بعد ابوالحسن غفاری در «مجمع دارالصنایع» که به همت امیرکبیر بر پا شده بود، مأمور کتاب آرایی «هزار و یک شب» گردید (معیرالممالک، ۱۳۹۰: ۲۷۷- ۲۷۶). مصور سازی این نسخه سرانجام در ۶ مجلد و مشتمل بر ۱۱۳۴ صفحه تصویری به انجام رسید (پرهام، ۱۳۸۳: ۹۶).

با توجه به تعالیمی که غفاری در غرب فرا گرفته بود، سبک تصاویر هزار و یک شب، رنگ و بویی ناتورالیستی دارد و رگه هایی از سنت نگارگری ایران در آن پیداست. وی در ترکیب و تلفیق رنگ‌ها و هماهنگی و توازن آن ها، نهایت دقت را نشان داده است. علاوه بر این مجالس هزار و یک شب از نظر موضوع، متنوع و نشان دهنده ی فضاهای گوناگون از جامعه قاجار است. با وجود این که داستان های این مجموعه غیر ایرانی است، اما طرح ها، پیکره ها، نوع لباس و آرایش زنان و مردان در مجموع قاجاری و ترکیب بندیِ عناصر در چارچوب کار اغلب غربی است و در مواردی نیز سعی گردیده تا پرسپکتیو مورد توجه قرار گیرد و می توان بیان داشت که شیوه این تصویرسازی ها ترکیبی از سبک های نگارگری کهن ایرانی و نقّاشی غربی می باشد (فدوی، ۱۳۸۶: ۱۶۷). (تصویر: ۱)

ناصرالدین شاه در ذیقعده ۱۲۷۷، ابوالحسن غفاری را به دلیل تلاش و پشتکار فراوان به «صنیع الملک» ملقب نمود (غفاری، ۱۳۷۰: ۱/ ۱۷۳) و از سویی دیگر اجازه تأسیس نخستین نقاشخانه را به سرپرستی و مسئولیت وی صادر کرد. صنیع الملک پس از دریافت این فرمان به جهت علاقه‌ی فراوانی

که به تأسیس مدرسه نقّاشی داشت، در مکانی مناسب در کنار ارگ سلطنتی، با وسایلی که خود به منظور تشکیل یک هنرستان نقّاشی از ایتالیا آورده بود، نقاشخانه دولتی را برای تعلیم رایگان نقّاشی به شیوه‌ی جدید تأسیس کرد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۵۹؛ برخواه، ۱۳۹۰: ۲۸). این موضوع در ۲۷ شوال ۱۲۷۸ ق/ ۱۸۶۱ م. در شماره ۵۲۰ روزنامه دولت علیه ایران اطلاع رسانی عمومی گردید: «از این تاریخ به بعد هر که خواسته باشد طفل خود را به مکتب نقاشخانه ببرد نقاشخانه دولتی باز است و صنیع الملک روزهای شنبه را خود به تعلیم شاگردان خواهد پرداخت و سایر ایام شاگردان در همان نقاشخانه از روی پرده های کار استاد و صورت ها و باسمه های فرنگستان و غیره بمشق نقّاشی و تحصیل این صنعت بدیع می پردازند» (غفاری، ۱۳۷۰: ۱/ ۳۹۴). بدین ترتیب نخستین مدرسه نقّاشی ایران تأسیس شد و برنامه های آموزشی آن نیز بر محور برنامه های غربی قرار گرفت. با شکل گیری این مدرسه برای نخستین بار مدرسه ای برای فراگیری هنر نقّاشی با برنامه ریزی نظام مدرسه ای و تحت نظارت وزارت علوم صورت پذیرفت (آژند، ۱۳۹۱: ۱۲۴؛ حسینی، ۱۳۷۷: ۷۷؛ اصفهانیان، ۱۳۸۵: ۲۳۶/۲).

با این که برنامه های درسی صنیع الملک به تقلید از برنامه های مدارس اروپایی بود، اما باید این نکته را در نظر داشت که وی از تعلیم هندسه، تشریح و تئوری هنر خودداری کرد و در حقیقت برنامه آن به گونه ای تنظیم یافته بود که تناقضی با تعلیم سنتی هنر در ایران نداشته باشد. اما به هر حال مدل‌ها و الگوها رایج در مدرسه جهت تمرین و سرمشق، آثار هنرمندان طبیعت گرای اروپا همچون میکل آنژ، رافائل و تیسین بود و شاگردان با شیوه‌ها و شگردهای این هنرمندان و سبک آنان آشنا گردیده و به تقلید از آن پرداختند و به عبارتی نقّاشان در این مدرسه به گونه ای آموزش می یافتند که اثر آنان با واقع گرایی، پرسپکتیو، اسلوب سایه روشن و الگوبندی با معیارهای غربی منطبق باشد (آژند، ۱۳۹۱: ۱۲۵).

صنیع الملک پیوسته در کار خود کوشید به تلفیق تازه ای از سنت های تصویری اروپایی و ایرانی دست یابد، چنانکه عدم رعایت دقیق پرسپکتیو- که می بایست امری انتخابی و آگاهانه بوده باشد- نمایانگر گرایش او به سنت هنر ایرانی است و بدین سان، او خود را از قید ژرف نمایی ها می رهاند تا بتواند طرح و رنگ‌بندی دو بُعدی را حفظ کند. کار اصلی صنیع الملک بی شک چهره نگاری واقعگرایانه بود. او نه فقط در شبیه سازیِ خصوصیات ظاهری، بلکه در نمایاندن حالات و ویژگی های شخصیت «مُدِل» نهایت دقت را به کار می بست. به نحوی که پرده های رنگ روغن «سلام نوروزی» ویژگی های شیوه کار او را نشان می دهند. هرچند بسیاری از شاگردان او و نقّاشان بعدی همین شیوه را در پیش گرفتند، اما شاید کمتر کسی توانست به تیزبینی او در بازنمایی حالت های واقعی دست یابد (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۵۳؛ پاکباز، ۱۳۹۱: ۳).

محمودخان ملک الشعرا

یکی دیگر از هنرمندان دوره ناصری که شیوه ای نزدیک به نقّاشی غربی اختیار نمود، محمودخان ملک الشعرا (ت ۱۲۲۸ ق/ ۱۸۱۲ م) معروف به «شریف» بود (شریف زاده، ۱۳۷۵: ۱۷۶). ملک الشعرا در نقّاشی قدیم و جدید، بخصوص در دورنما سازی استادی ماهر بود و با توجه به شیوه های نقّاشی غربی و شرقی، به یقین می توان گفت که این استاد فصلی نو در تاریخ نقّاشی معاصر ایران گشود و با آثار خود همزمان با مکتب «امپرسیونیسم[۷]» اروپا، به علت رعایت عناصری چون سطح و حجم، حدوداً یک قرن پیش تر به این سبک اروپایی دست یافته بود (جعفری، ۱۳۸۷: ۶۷؛ هادی، ۱۳۶۶: ۳۵؛ کعبی پور، ۱۳۸۲: ۹۰).

محمودخان هنرمندی خود آموخته بود و در او روحیه ی دانشمندی و شاعری با علاقه به نوآوری آمیخته شده بود. وی عمدتاً به موضع نگاری (جای نگاری) و نقّاشی از چشم اندازهای شهری می پرداخت و موضوع بسیاری از نقّاشی هایش عبارت بودند از باغ ها، ساختمان ها و خیابان های شهر تهران. همچنین در تصاویر دقیق و مستندی که از کاخ های سلطنتی کشیده است، توانایی خود را در کار بست قواعد پرسپکتیو و بازنمایی نور نشان داده و لیکن اوج خلاقیت و نوجویی او را در یک پرده ی رنگ روغنی با عنوان «استنساخ» می توان مشاهده نمود[۸] (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۶۳؛ آغداشلو، ۱۳۷۸: ۱۶۶). در این اثر، فرم ها طبیعی، هندسی و ساده شده اند و در سایه روشن به صورتی هدفمند و با آگاهی کامل، اغراق شده و از هر ریزه کاری غیر ضروری اجتناب گردیده. با وجود نگاه مدرنی که در تابلو ملموس است، روحیه ای ایرانی نیز حاکم می باشد و دو بُعدی نمودن فضای اثر که از ویژگی های نگارگری ایرانی است، در این تابلو نیز حس می گردد. بی شک، این نقّاشی کاری تازه و یکتا در آن روزگار بود و حتی می توان آن را چون پیش نمونه ای برای نقّاشی نوگرای معاصر ایران دانست (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۱۰۸؛ پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۶۳). (تصویر: ۲)

از جمله دیگر ویژگی های سبک ملک الشعرا می توان به طرزِ پردازنی با نقطه های ریز اشاره نمود که «در یکی از تابلوهای آبرنگ محمودخان تحول پیدا می کند و نقطه ها بزرگ‌تر شده، تبدیل به سطوح کوچک رنگی به شیوه «سورا» و «سینیاک» می‌شود و گاهی پرده های او از نظر آزادی در رنگ گذاری یا استفاده از قلم مو، شباهت زیادی به کارهای «پیسارو» و «وانگوک» پیدا می کند» (ذکاء (ب)، ۱۳۵۴:۱/ ۸۶). اما باید به این نکته دقت داشت که نقّاشی های محمود خان هرچند رنگ و بوی غربی دارد، اما هیچ گاه وی به تقلید صرف رو نیاورد چنانکه برای نمونه می توان به تاثیر پرسپکتیو در آثار او اشاره نمود که

هرگز درگیر آن روابط ریاضی وار محض از نوع آثار عصر رنسانس نمی شود (خواجه احمد عطاردی، ۱۳۷۷: ۱۱۱-۱۱۰).

میرزا علی اکبرخان مزین الدوله

پس از صنیع الملک، شماری از جوانان ایرانی برای هنرآموزی به اروپا اعزام شدند و مزین الدوله یکی از آنان بود. وی گویا در سن ۱۲ سالگی به دستور ناصرالدین شاه به همراه ۴۲ تن دیگر برای کسب علوم و هنرهای غربی به اروپا اعزام شد (عین السلطنه، ۱۳۷۴: ۱۰/ ۷۶۶۱) و از این رو «فرخ خان امین الدوله کاشی همراه وی به پاریس رفت و چون خیلی شوق به این صنعت [نقّاشی] داشت، امین الدوله او را به یکی از مدارس فنی مجانی سپرد تا این که مقداری از این صنعت را آموخت» (کرمانی، ۱۳۲۸: ۳۹). وی دوره‌ی مدرسه هنرهای زیبای پاریس را با موفقیت طی نمود و در این مدرسه علاوه بر نقّاشی، مجسمه سازی، موسیقی و تئاتر را نیز فراگرفت و پس از بازگشت به ایران، نخست معلم زبان فرانسه ناصرالدین شاه شد و «در صنعت نقاشی و دانستن زبان فرانسه، سمت معلمی یافت. برحسب امر دولت، تدریس شاگردان مدرسه ی دولتی ایران به ایشان واگذار شد و الحق، شاگردان ماهر از تعلیم این دانشمند از مدرسه ی دار الفنون دولتی بیرون آمد» (افضل الملک، ۱۳۶۱: ۱۹۸) که کمال الملک تنها یکی از آنان بود. مزین الدوله همچنین در سال ۱۲۸۸ ق/ ۱۸۷۱ م. به لقب نقّاش باشی نایل آمد (Diba, 2013:17؛ سپهر، ۱۳۸۶: ۱۵۸/۱).

به احتمال فراوان مهم‌ترین تأثیر مزین الدوله به عنوان معلم نقّاشی در دارالفنون انتقال اندوخته های خود از پاریس به هنرجویان ایرانی بود، چنانکه تخصص وی در منظره پردازی و طبیعت بود که تأثیر آموزش های غربی در آن به وضوح مشهود بود (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۱۰۴). علاوه بر این بنا بر عقیده پاکباز وی «در اسلوب رنگ روغن مهارت یافته و عمدتاً به نقّاشی منظره و گل می پرداخت، ولی در چهره نگاری در اسلوب پرداز[۹] نیز دست داشت» (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۶۲). (تصویر: ۳)

محمد غفاری (کمال الملک)

محمد غفاری ملقب به کمال الملک، فرزند میرزا رضاخان غفاری در آخر شوال ۱۲۶۴ ق/ ۱۸۴۷ م. در کاشان متولد شد. پس از راهیابی به دارالفنون وی مورد توجه ناصرالدین شاه واقع گردید و از ۱۵ سالگی در سلک اطرافیان شاه قرار گرفت و بر این اساس روابطی بسیار صمیمانه میان این دو برقرار شد، چرا که

یکی از کارهای محمد غفاری در دربار به غیر از نقّاش باشی‌گری، تعلیم نقّاشی به ناصرالدین شاه بود (فروغی، ۱۳۶۸: ۱۰– ۹؛ آژند، ۱۳۹۰: ۲۱). از این رو در اندک مدتی غفاری جایگاه خاصی در نزد ناصرالدین شاه کسب نمود و در پی آن در ۱۳۱۱ ق/ ۱۸۹۳ م. به کمال الملک ملقب گردید (سهیلی خوانساری، ۱۳۶۸: ۲۰– ۱۹).

نخستین تابلوی نقّاشی که غفاری پس از دریافت لقب کمال الملک خلق نمود، تابلوی معروف و با ارزش «تالار آئینه» بود. این تابلوی نخستین اثری است که امضای کمال الملک را دارد چرا که تابلوهای پیش از آن اکثراً مرقوم به نقّاش باشی بود. تابلو نفیس و باشکوه تالار آئینه، نشان دهنده نبوغ و قدرت خلاقانه کمال الملک است. وی در این اثر جاودانی، تمام ظرائف، نقاط حساس و جزئیات تالار وسیع آئینه کاخ گلستان را با شیوه ای شگفت تجسم بخشیده و در آن پرسپکتیو به نحو بارزی لحاظ شده است (غنی، ۱۳۷۸: ۱۱۹؛ نجمی، ۱۳۶۸: ۱۷، ۱۱). (تصویر: ۴)

به احتمال فراوان تابلو تالار آئینه مبداء جدیدی در نقّاشی ایران بود. این اثر در ارکان مکتب قاجار که به وضوح به سنت های نگارگری ایران چشم داشت و در این تبعیت و پیروی روز به روز بیشتر در ورطه‌ی تقلید می غلطید لرزه انداخت و راهی که کمال الملک تا پایان عمر در عرضه نقّاشی پیمود، ادامه تالار آئینه و تکامل و تبلور شیوه و ساخت و نگرشی بود که در جریان آفرینش این اثر بدان دست یافت. در این مسیر بود که وی به صورت جدی، نقطه ختم جریان هنر سنتی و نقطه‌ی آغاز جریان دیگری را بیان نمود که از هنر مغرب زمین مایه می‌گرفت (اسکندری، ۱۳۶۲: ۱۰۹).

با این حال ظهور کمال الملک در عرصه نقّاشی عصر ناصری، حلول اندیشه های نوینی را از فنون این هنر با سبک و سیاق غربی سبب گردید و وضع تازه ای را در بخش هنرهای تجسمی ایران گشود. اسلوب هنری کمال الملک تا حد زیادی ناتورالیسم یا طبیعت گرایی اروپایی بود. هرچند قبل از او چند تن از هنرمندان از جمله صنیع الملک و محمودخان ملک الشعرا این اسلوب را تجربه کردند، منتهی آنان از دستاوردهای پیشینیان خود نیز غافل نماندند و عناصر تخت و تزیینی نگارگری ایرانی را با پرسپکتیو و سایه روشن و کاربرد رنگ روغن اروپایی درآمیختند و اسلوبی خاص را پدید آوردند. اما کمال الملک این چنین نبود، او از سنت های موجود هنری ایران فاصله گرفت و قریحه هنری خود را یکسره به دست رئالیسم و ناتورالیسم اروپایی سپرد و تمامی خصوصیات آن را در آثارش منعکس کرد. گفتنی است که آموزه های نخستین او در دارالفنون نزد مزین الدوله فرنگ دیده، رواج عکاسی در ایران، رواج چاپ و گراورسازی و علاقه و اشتیاق ناصرالدین شاه به نقّاشی غربی و ظهور تدریجی فرنگ مآبی در میان

درباریان عصر ناصری در این گرایش‌ها و برداشت او بی تأثیر نبود[۱۰] (آغداشلو، ۱۳۷۸: ۱۶۷؛ اسکندری، ۱۳۶۲: ۱۰۹؛ آژند، ۱۳۹۰: ۸۰– ۷۹؛ میرزایی مهر، ۱۳۸۴: ۴۲).

نتیجه

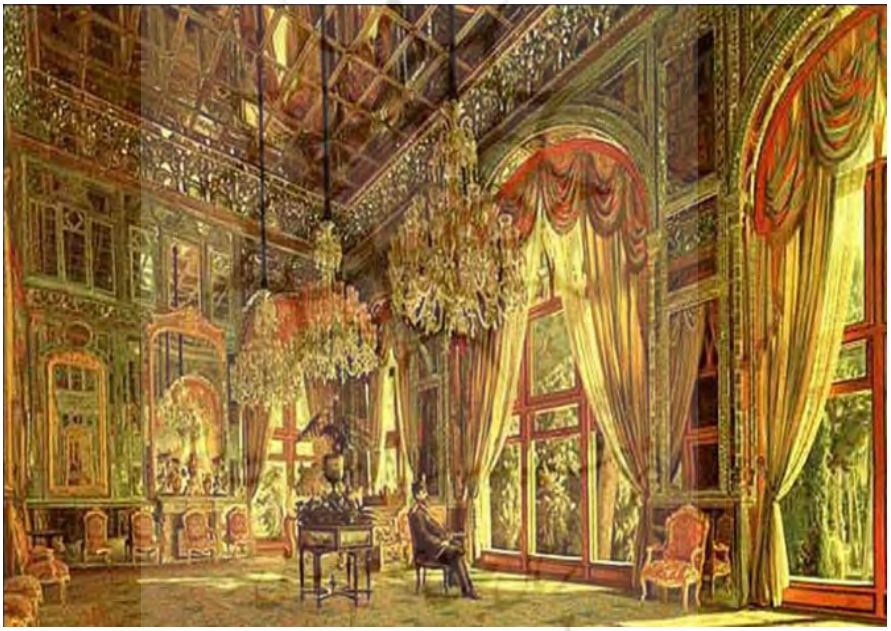
نقّاشی دوره‌ی قاجار به واسطه تعاملات گسترده با اروپا و متعاقبا آشنایی هرچه بیشتر هنرمندان با مکتب های هنری جهان مسیحیت و نیز تمایلات غربگرایانه حامیانِ درباری به ویژه در عصر ناصری، دچار دگرگونی در قالب و محتوی و منتج به ایجاد سبکی تلفیقی از معیارهای بصری نگارگری ایرانی و نقاشی اروپایی گردید که از سویی می توان آن را ارادی و با احساس مسئولیت نسبت به ویژگی های هنری اصیل ایرانی و از سویی نشات گرفته از عدم توانایی صحیح در درک و اجرای اصول نقّاشی واقع گرایانه و طبیعت گرایانه دانست. با این حال باید دانست که این روند به مرور و طی مراحل مختلفی از ترکیب و تلفیق سبک های گوناگون طی شد. با توجه به این موضوع که آموزش نقّاشی به شیوه علمی و رسمی پیش از دوره قاجار و حتی تا اواسط این عصر سابقه نداشت و اغلب هنرمندان طبیعت گرایی و واقع گرایی را به شیوه‌ی خودآموخته فرا می‌گرفتند، تنها در پایان عصر ناصری حرکت هایی در راستای نظام بندی آموزش نقّاشی صورت پذیرفت که آن نیز تا حد بسیار زیادی مبتنی بر شیوه های آموزشی غرب بود. ثمره این جریان تلفیق دو نظام آموزشی ایرانی–اروپایی بود که منجر به ظهور سبکی در عصر ناصری شد که صرف نظر از مقایسه آن با هنر اروپایی، دارای ویژگی هایی مختص به خود در دو بعد محتوی شامل مضامین رایج در فرهنگ غرب (مسیحیت) و فرم، همچون القاء پرسپکتیو و بعدنمایی، سایه روشن، ترکیب بندی بود. با این حال هنرمند ایرانی فارغ از برداشتی یک سویه (غرب‌زدگی) به اقتباس از ویژگی های ممتاز بصری مکتب های نقاشی اروپایی پرداخت و با ترکیب سنجیده آن با عناصر نقّاشیِ ایرانی، به خلق آثاری بدیع پرداخت، به نحوی که این شیوه تا حدبسیار زیادی مبدل به سنتی رایج در ادوار بعد گردید و مورد تایید هنرمندان و حامیان هنری قرار گرفت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر_۱: نسخه ای از هزارو یک شب، هارون الرشید و جعفر برمکی در هئیت ناصرالدین شاه و امیرکبیر (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۸۱)

تصویر_۲:تابلو استنساخ اثر محمود خان ملک الشعرا (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۸۲).

تصویر_۳: رنگ روغن روی بوم (Diba, 2013: 92)



تصویر_۴: تالار آیینه اثر کمال الملک (نجمی، ۱۳۶۸: ۱۲).

یادداشت ها:

۱. فرنگی سازی اصطلاحی است که از اواخر سده ی یازدهم تا اوایل سده ی چهاردهم هجری، برای توصیف الگوبرداری ناقص نگارگران ایرانی از آثار نقاشی اروپایی رایج بود. این اسلوب از صفویه شروع و در دوره ی افشاریه و زندیه با قبض و بسط هایی ادامه پیدا نمود تا اینکه در دوره ی قاجار و به ویژه عصر ناصری به تکامل خود رسید (آژند، ۱۳۸۵: ۱۸۵؛فدوی، ۱۳۸۶: ۷۸؛ کمالی، ۱۳۸۵: ۱۳۳– ۱۳۲).

۲. F. Colombari «سرهنگ مهندسین قورخانه مبارکه» محمدشاه قاجار بود. وی در نقّاشی نیز دستی توانا داشت و به خلق آثاری در این حوزه پرداخت (تورنتن، ۱۳۷۴: ۱۴، ۱۱– ۱۰).

۳. Alexis Soltykoff در حدود سال های۱۲۵۵– ۱۲۵۴ ق/ ۱۸۳۹– ۱۸۳۸ م. در ایران حضور داشت (همان: ۲۸).

۴. JuleLaureneبرتری وی بر دیگر نقّاشان اروپایی از این جهت بود که محمدشاه به او اجازه داد که چهره ای از عمه ی شاه، فرح خانم، را در حرم سرای خصوصی نقّاشی کند و متعاقبا محمد شاه سفارش چند تابلو رنگ روغن را به او داد (همان: ۱۵؛ Thornton, 1985: 204).

۵. Sir Robert Kerporter از زمان سلطنت فتحعلی شاه در ایران به سر می برد و همچنین معلم نقّاشی محمدشاه بود و نقّاشی و طراحی را تا حدی به او آموزش داد. یادداشت های سفر او درباره ی ایران زیر عنوان «Travelin Georgia, Persia, Armenia, etc, From 1817- 20» در دو جلد در لندن به چاپ رسیده است (تورنتن، ۱۳۷۴: ۱۶).

۶. مجموعه نقّاشی های ناصرالدین شاه در آرشیو تاریخی وزارت امور خارجه موجود است (بیانی، ۱۳۷۵: ۱/ ۳۶۵).

۷. Impressionism: جنبش هنری سده ۱۹ م. که در پی آن بود با بهره گیری از تحقیقات علمی جدید و فیزیک نور، بازنمایی واضحی از رنگ و سایه کسب کند (لوسی اسمیت، ۱۳۸۱: ۲۴).

۸. در نمایشگاهی از آثار هنری ایران که در سال ۱۳۵۰ ق/ ۱۹۳۱ م. در لندن برپا شده بود، موجب حیرت نقّاشان مدرن و هنرشناسان گردید، که چگونه یک هنرمند ایرانی آنچه را که نقّاشان مدرن پس از سال ها ممارست بدان دست یافته اند، سال ها پیش دریافته و بر روی بوم آورده است (ذکاء (ب)، ۱۳۵۴: ۱/ ۸۶).

۹. پرداز در نقّاشی و طراحی اسلوبی است ظریف برای برجسته نمایی تصاویر با استفاده از نقطه های بی-شمار با ضربات ریز قلم مو (پاکباز، ۱۳۹۱: ۱۱۸).

۱۰. کمال الملک پس از کشته شدن ناصرالدین شاه، در سال اول سلطنت مظفرالدین شاه (۱۳۱۴ ق/ ۱۸۹۶ م.) به اروپا سفر کرد و حدود سه سال و اندی را به ترتیب در فلورانس، رم و پاریس اقامت نمود و اکثر اوقات خود را به مطالعه آثار بزرگان هنر اروپا مانند میکل آنژ، رافائل، تیسین و غیره و کپی برداری از آثار ایشان

گذراند و پس از بازگشت به ایران به ترویج شیوه های فراگرفته در میان هنرجویان خود پرداخت (Dida, 2013:93؛ پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۸۶).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

آرین پور، یحیی، (۱۳۵۰)، از صبا تا نیما، ج ۱، تهران: شرکت سهامی کتاب های جیبی.

آژند، یعقوب، (۱۳۸۵)، مکتب نگارگری اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب، (۱۳۹۱)، از کارگاه تا دانشگاه، تهران: متن.

آژند، یعقوب، (۱۳۹۰)، میرزا محمدخان غفاری کمال الملک، تهران: امیرکبیر.

آغداشلو، آیدین،(۱۳۷۸) «خاستگاه کمال‌الملک»، یادنامه کمال‌الملک، به کوشش علی دهباشی، تهران: به دید، ۱۷۴-۱۶۱ .

احمد پناهی، (۱۳۷۶)، محمد، قائم مقام فراهانی، تهران، ندا.

ادیب برومند، عبدالعلی، (۱۳۷۶)، «دو هنرمند نقاش و چند خاندان هنرمند اصفهانی»، وقف میراث جاودان، شماره ۲۰ و ۱۹: ۲۳۵-۲۳۰.

اسکارچیا، روبرتو، (۱۳۷۶)، هنر صفوی، زند و قاجار، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.

اسکندری، ایرج، (۱۳۶۲)، «کمال‌الملک و تحولات نقاشی معاصر ایران»، قاموس، شماره ۳: ۱۱۴-۱۰۳.

اصفهانیان، کریم، (۱۳۸۵)، اسناد تاریخی خاندان غفاری، ج ۲، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

افشار مهاجر، کامران، (۱۳۸۴)، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، تهران: دانشگاه هنر.

افضل‌الملک، غلامحسین، (۱۳۶۱)، افضل‌التواریخ، به کوشش منصوره اتحادیه و سیروس سعدوندیان، تهران: تاریخ ایران.

براون، ادوارد گرانویل، (۱۳۸۱)، یک سال در میان ایرانیان، ترجمه مانی صالحی علامه، تهران، ماه ریز.

برخواه، انیسه، (۱۳۹۰)، «صنیع‌الملک موسس نخستین هنرستان نقاشی در ایران»، آموزش هنر، شماره ۲۶: ۳۱-۲۵.

بیانی، خانبابا، (۱۳۷۵)، پنجاه سال تاریخ ناصری، ج ۱، تهران: علم.

پاکباز، رویین، (۱۳۹۱)، دایره المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین، (۱۳۷۸)، «کمال‌الملک سنت‌شکن بزرگ»، یادنامه کمال‌الملک، به کوشش علی دهباشی، تهران: به دید، ۱۹۲-۱۸۷ .

پاکباز، رویین، (۱۳۹۰)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.

پرهام، سیروس، (۱۳۸۳)، «صنیع‌الملک؛ زندگی پربار و مرگی خاموش»، خیال، شماره ۹: ۱۰۳-۹۶.

تورنتن، لین، (۱۳۷۴)، تصاویری از ایران، ترجمه مینا نوایی، تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی.

جعفری، پرستو، (۱۳۸۷)، «نقاشی ایران از دوره تیموری تا پایان قاجار؛ نگاه به بنیان های نوگرایی نقاشی ایران»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۶: ۷۱-۶۰.

جلالی جعفری، (۱۳۸۲)، بهنام، نقاشی قاجاریه؛ نقد زیباشناسی، تهران، کاوش قلم.

حسینی، مهدی، (۱۳۷۱)، «نگارگری در دوره زند و قاجار»، هنر، شماره ۲۲: ۷۰-۴۹.
حسینی، مهدی، (۱۳۷۷)، «میرزا ابوالحسن غفاری»، هنر، شماره ۳۵: ۸۴-۷۵.
خواجه احمد عطاردی، علیرضا، (۱۳۷۷) «محمود خان ملک الشعرا»، هنر، شماره ۳۸: ۱۱۸-۱۰۵.
دوئوسه، لویی امیل، (۱۳۵۴)، سفری به ایران، ترجمه منوچهر فرمانفرمایان، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
دوسرسی، (۱۳۹۰)، ایران در ۱۸۴۰-۱۸۳۹، ترجمه احسان اشراقی، تهران: سخن.
دیولافوا، ژان، (۱۳۹۰)، سفرنامه مادام دیولافوا، ترجمه همایون فره وشی، تهران: دنیای کتاب.
ذکاء، یحیی (الف)، (۱۳۵۴)، «محمد زمان»، نگاهی به نگارگران ایران در سده های دوازدهم و سیزدهم هجری، ج ۱، تهران: دفتر مخصوص، ۵۸-۳۸.
ذکاء، یحیی (ب)، (۱۳۵۴)، «محمد خان ملک الشعرا»، نگاهی به نگارگران ایران در سده های دوازدهم و سیزدهم هجری، ج ۱، تهران: دفتر مخصوص، ۸۸-۸۲.
ذکاء، یحیی، (۱۳۷۶)، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، تهران: علمی و فرهنگی.
ذکاء، یحیی، (۱۳۸۲)، زندگی و آثار صنیع الملک، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
رابینسون، ب.و، (۱۳۵۴)، «نگارگران دربار فتحعلیشاه»، ترجمه کلود عباسی، نگاهی به نگارگران ایران در سده های دوازدهم و سیزدهم هجری، ج ۱، تهران: دفتر مخصوص، ۲۸-۷.
رجبی، روح الله، (۱۳۸۹)، «سیر غرب زدگی در نقاشی معاصر ایران»، زمانه، شماره ۹۳: ۲۱-۲۰.
ریشار، یان، (۱۳۶۹)، ایران و اقتباس های فرهنگی شرق از مغرب زمین، ترجمه ابوالحسن سرو مقدم، مشهد: آستان قدس رضوی.
ساسانی، خان ملک، (بی تا)، دست پنهان؛ سیاست انگلیس در ایران، تهران: اسپندار.
سپهر، عبدالحسین خان، (۱۳۸۶)، مرآت الوقایع مظفری، ج ۱، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران: میراث مکتوب، ۱۳۸۶.
سرابی، حسین بن عبدالله، (۱۳۶۱)، سفرنامه فرخ خان امین الدوله، به کوشش قدرت الله شوکتی، تهران: اساطیر.
سهیلی خوانساری، احمد، (۱۳۶۸)، کمال هنر؛ احوال و آثار محمد غفاری کمال الملک، تهران: علمی.
شریف زاده، سید عبدالمجید، (۱۳۷۵)، تاریخ نگارگری در ایران، تهران: حوزه هنری.
شریف زاده، سید عبدالمجید، (۱۳۸۱)، دیوارنگاری در ایران، تهران: میراث فرهنگی.
شیل، مری، (۱۳۶۸)، خاطرات لیدی شیل، ترجمه حسین ابوترابیان، تهران: نشرنو.
عالی افندی، مصطفی، (۱۳۶۹)، مناقب هنروران، ترجمه توفیق هاشم پورسبحانی، تهران: سروش.
عین السلطنه، قهرمان میرزا سالور، (۱۳۷۴)، روزنامه خاطرات عین السلطنه، ج ۱۰، تهران: اساطیر.

غفاری، میرزا ابواحسم خان، (۱۳۷۰)، روزنامه دولت علیه ایران، ج ۱، تهران، کتابخانه جمهوری اسلامی ایران.
غنی، قاسم، (۱۳۷۸)، «خاطراتی از کمال الملک»، یادنامه کمال الملک، به کوشش علی دهباشی، تهران: به دید، ۱۳۵-۱۱۷.
فدوی، محمد، (۱۳۸۶)، تصویر سازی در عصر صفویه و قاجار، تهران: دانشگاه تهران.
فروغی، محمدعلی، (۱۳۶۸)، «یاد کمال الملک»، کمال الملک، تهران: هیرمند، ۳۴-۷.
فلاندن، اوژن، (۲۵۳۶)، سفرنامه اوژن فلاندن به ایران، ترجمه حسین نورصادقی، تهران: اشراقی.
فلسفی، نصرالله، (۱۳۱۶)، تاریخ روابط ایران و اروپا در دوره صفویه، تهران: ایران.
فلور، ویلم، (۱۳۵۶)، اولین سفرای ایران و هند، به کوشش داریوش مجلسی و حسین ابوترابیان، تهران: کتابخانه طهوری.
فلور، ویلم، (۱۳۸۱)، نقاشی و نقاشان دوره قاجار، ترجمه یعقوب آژند، تهران: شاهسون.
فیگوئرا، دن گارسیا دسیلوا، (۱۳۶۳)، سفرنامه دن گارسیا، ترجمه غلامرضا سمیعی، تهران: نشر نو.
کرمانی، مجد الاسلام، (۱۳۲۸)، «محصلین ایران در اروپا»، آموزش و پرورش، شماره ۱: ۴۴-۳۶.
کریمیان، حسن، (۱۳۸۶)، «تحولات ایران عصر صفوی و نمود ان در هنر نگارگری»، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۷: ۸۸-۶۵.
کریم زاده تبریزی، (۱۳۷۶)، محمدعلی، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران، ج ۱، تهران: مستوفی.
کعبی پور، محبوبه، (۱۳۸۲)، «زندگی و آثار محمود خان ملک الشعرا و بررسی تابلو استنساخ»، هنر، ۱۳۸۲، شماره ۵۶: ۱۰۳-۸۶.
کمالی، علیرضا، (۱۳۸۵)، مروری بر تحولات دیوارنگاری در ایران، تهران: زهره.
کونل، ارنست، (۱۳۳۵)، هنر اسلامی، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران: توس.
گری، بازیل، (۲۵۳۵)، نگاهی به نگارگری در ایران، ترجمه فیروز شیروانلو، تهران: توس.
گل محمدی، جواد، (۱۳۵۶)، «ویژگی های نقاشی مکتب اصفهان»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۹۸ و ۹۷: ۳۳۶-۳۲۵.
لوسی اسمیت، ادوارد، (۱۳۸۱)، فرهنگ اصطلاحات هنری، ترجمه فرهاد گشایش، تهران: عفاف.
محبوبی اردکانی، حسین، (۲۵۳۵)، مقدمه ای در باب آشنایی ایران با مظاهر تمدن غربی، تهران: فرهنگ و هنر.
محمد حسن، زکی، (۱۳۶۴)، تاریخ نقاشی در ایران، ترجمه ابوالقاسم سحاب، تهران، سحاب.
مسکوب، شاهرخ، (۱۳۷۸)، «درباره تاریخ نقاشی»، ایران نامه، شماره ۶۷: ۴۲۲-۴۰۵.

مصطفوی، محمد تقی، (۱۳۷۸)، «چند نسل هنرمند در یک دوران چند صد ساله کاشان»، یادنامه کمال الملک، به کوشش علی دهباشی، تهران: به دید، ۲۲۸-۲۲۱.
معیرالممالک، دوستعلی خان، (۱۳۹۰)، رجال عصر ناصری، تهران: تاریخ ایران.
ممتحن الدوله، مهدی بن رضاقلی، (۱۳۶۲)، خاطرات ممتحن الدوله، به کوشش حسنقلی خان شقاقی، تهران: امیرکبیر.
میرزایی مهر، علی اصغر، (۱۳۸۴)، «کمال الملک؛ کمال منظره‌سازی در عهد قاجار»، خیال شرقی، شماره ۲: ۴۹-۴۲.
میناسیان، لئون، (۱۳۵۶)، «استاد میناس، نقاش مشهور جلفا»، هنر و مردم، شماره ۱۷۹: ۳۰-۲۸.
ناصرالدین شاه قاجار، (۱۳۶۲)، سفرنامه ناصرالدین شاه به فرنگ، با مقدمه عبدالله مستوفی، تهران: بهارستان.
ناصرالدین شاه قاجار، (۱۳۷۹)،روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه در سفر دوم به فرنگستان، به کوشش فاطمه قاضی‌ها، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
ناصرالدین شاه قاجار، (۱۳۶۹)، روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه در سفر سوم فرنگستان، ج ۱، به کوشش محمد اسماعیل رضوانی، تهران: رسا.
نامی، میرزا صادق، (۱۳۶۳)، تاریخ دلگشا، تهران: نفیسی.
نجمی، ناصر، (۱۳۶۸)، کمال الملک، تهران: جانزاده.
نصری، عبدالله، (۱۳۸۱)، رویارویی با تجدد، ج ۱، تهران: علم.
هادی، محمد، (۱۳۶۶)، «مروری بر آثار و احوال محمد خان ملک الشعرا»، هنر، شماره ۱۴: ۵۱-۳۲.

Amanat, Abbas, (2001), "The Kayanid crown and Qajar reclaiming of royal authority", Iranian Studies, Vol 34: 17-30.
Atil, Esin, (1978), The Brush of The Master Drawing From Iran and India, SmitsonianInstituationWashington.D.C.
Azizi, Farzaneh, (2010), "Government- Sponsored Iranian Medical Students Abroad (1811–1935)", Iranian Studies, Vol 43: 349-363.
Behdad, Ali, (2011), "The power-ful art of Qajar photography: orientalism and (self)-orientalizing in nineteenth-century Iran", Iranian Studies, Vol 34: 141-151.
Canby, Shila, (1999), The Golden Age of Persian, Art the British Museum Press, 1999.
Cook, John, (1970), Voyages and Travels Through the Russian Empire, Tartary and Part of the Kingdom of Persia, Edinburgh.

Diba, Layla, (1989), Persian in the Eighteenth Century: Tradition and Transmission, Muqarnas VI An Annual on Islamic Art and Architecture, Oleg Grabar, Ed.Leiden, E.J. Brill.
Diba, Layla, (2001), "Invested with life: wall painting and imagery before the Qajars", Iranian Studies, Vol 34: 5-16.
Diba, Layla, (2013), "Qajar Photography and its Relationship to Iranian Art: A Reassessment", History of Photography, Vol 37: 85-98.
Falk, s.j, (1972), Qajar Painting, London, Faber.
Floor, W, (1989), Dutch Painter in Iran, Vol 8, Persian.
Koosha, Kefayat, (2001), "The Migration of Persian Artists to India in the Safavid Period",Tavoos Art Quarterly, Vol 8: 1-17.
Lockhart, L, (1983), Nadir shah: A Critical Study Based Mainly Upon Contemporary Sources, London.
Robinson, B. W, (1958), A Descriptive Catalogue of the Persian Painting in the Bodleian Library, Oxford, Clarener Press.
Robinson, B. W, (1983), "Persian Royal Portraiture and the Qajars," Qajar Iran: Political, Social and Cultural Changes, C. E. Bosworth and C. Hillenbrand, Edinburgh.
Scarce, Jennifer, (2007), "Entertainments East and West—Three Encounters between Iranians and Europeans during the Qajar Period (1786–1925)", Iranian Studies, Vol 4: 455-466.
Skelton, (2000), Persian Painting, New York, Hillenbrand.
Stchoukine, ivan, (1964), Les Peintures des Manuscrit de Shah Abbas Ier a la Fin des Safavis, Paris.
Tailor, Alis, (1995), Book of Isfahan (Diversity and Identity in Seventeenth Century Persian), The Paul Getty Musum, Milhbu California.
Thornton, Lynne, (1985),Women as Portrayed in Orientalist Painting, Paris, ACR Edition.
Titely, N, (1983), Persian Miniature Painting, London, British Library.