حسین ابراهیمی ناغانی[1]

جلوهٔ شکل انسان در نقاشی دورهٔ قاجار

نقاشی ایران در دورهٔ قاجار از پس دو قرن رکود، از نو شکوفا شد. بخشی از این شکوفایی معلول اشتیاق سران قاجار به نمایش قدرت و شوکت خود در قالب تصویر بود. همین امر به پیدایی گونه‌ای نقاشی انجامید که «پیکرنگاری درباری»اش خوانده‌اند. در این نقاشیها، شکل انسان مهم‌ترین عنصر تصویر است؛ اما در اینجا از انسان آرمانی نگارگری ایران نشانی نیست. در این دوره، نقاشی ایرانی با دور شدن از جهان مثالیِ نگارگری و گرایش به هنر غرب، به نوعی واقع‌نمایی نزدیک شد. رواج عکاسی و علاقهٔ نقاشان به رقابت با این فن هم ایشان را بیشتر به نقاشی واقع‌گرایانه ترغیب کرد. تک‌پیکره‌نگاری نیز، که از اواخر عهد صفویان آغاز شده بود، در این زمان تداوم یافت؛ با این تفاوت که انسان مثالیِ نقاشی آن عهد جای خود را به موجودی نیمه‌زمینی داد که بیش از هرچیز در پی نمایاندن ظاهر پرتجمل خود بود.

لازمهٔ ورود به مبحث شکل انسان در نقاشی قاجاری و بررسی جوانب آن شناختی کلی از نقاشی دورهٔ قاجار است. اصولاً آنچه به نقاشی قاجاری معروف است پیش از آن دوره، یعنی از دورهٔ کریم‌خان زند آغاز شد. بین آثار نقاشان دورهٔ زندیه و قاجاریه مرز آشکاری نیست؛ ولی بین آثار آنان و آثار هنرمندان دورهٔ صفوی تفاوتهای بسیاری دیده می‌شود.

مردم ایران در دورهٔ قاجار گرفتار خرافه‌پرستی از یک سو، و خودکامگی و بی‌کفایتی شاهان از سوی دیگر بودند. با این همه، پس از حدود دو سده رکود در نقاشی ایران، در دورهٔ قاجار زمینهٔ مناسبی برای رشد و رونق مجدد این هنر به وجود آمد.

نقاشی در دورهٔ قاجار یکسره در اختیار شاه و درباریان و اشراف بود. آنان می‌کوشیدند بدین وسیله جلال و شوکت خود را نمایان کنند؛ بنا بر این، پیکرنگاری موضوع اصلی نقاشی این دوره شد. از همین روست که نقاشی دورهٔ قاجار را، به لحاظ کارکرد درباری‌اش، «پیکرنگاری درباری» نامیده‌اند.

شاهان قاجار بیش از سران سلسله‌های گذشته می‌کوشیدند تا در داخل و خارج از ایران قدرت و اهمیت خود را به وسیلهٔ هنر به رخ بکشند و به گونه‌ای بر آن مُهر مشروعیت بزنند. قاجاریان با بهره‌گیری از انواع تصاویر و با واسطه‌ها و رسانه‌های گوناگون می‌خواستند اعلام کنند که سلطنت ایران را پس از چهل سال جنگ خونین به دست آورده‌اند. آنان به منظور نمایاندن منزلت خود، تصاویر تک‌چهره یا جمعی خانوادهٔ سلطنتی یا مجالس دیدار با سفیران خارجی را به نمایش می‌گذاشتند.[2]

نقاشی قاجاری، خصوصاً در دورهٔ پادشاهی فتح‌علی‌شاه، با تأکید بر نمایش وجوه شاهانه، به‌صورت هنری کاملاً درباری درآمد و مضمون بیشتر نقاشیهای این دوره بر دربار و درباریان متمرکز شد.

از آنجا که هدف اصلی از شیوهٔ پرتجمل دربار فتح‌علی شاه اثر گذاشتن بر بیننده با مبالغه در ابهت و حشمت و نیز حقانیت شاه و حاکم بود، حاصل تلاش نقاشان آن دوره چیزی جز تظاهر شکوهمندی‌ای سرد و عاریتی و از میان رفتن جذابیت و صمیمیت شیوه‌های پیش از کار در نیامد.[3]

ت ۱. صنیع‌الملک، بخشی از نگاره‌های هزارویک‌شب. مأخذ: کاخ گلستان

ارتباط گسترده با غرب در عهد قاجار و سفرهای مکرر شاهان و درباریان به فرنگ باعث گونه‌ای شیفتگی به فرهنگ غرب شد و رفته‌رفته در دیگر شئون زندگی درباریان رخنه کرد و در نگرش آنها به مقولهٔ زندگی و هنر اثر عمیق کرد.

> تأثیر کالاهای بازارپسند و ارزان‌بهای صادرات سدهٔ نوزدهم، از صنایع شیشه‌گری مجارستانی و اشیاء لاکی روسی و انگلیسی گرفته تا مجموعهٔ باسمه‌ها و نشریات فرنگی، در روند غرب‌گرایی و فرنگ‌مآبی هنر دوران قاجار شگفت‌انگیز بوده است.[۴]

همچنین، رواج نقاشیهای سیاحت‌نامه‌های اروپایی با موضوعات عهد قاجاری، و سپس رونق گرفتن صنعت عکاسی، که شاهان نیمهٔ دوم دورهٔ قاجار بسیار بدان توجه داشتند، در ادامهٔ این مسیر بی‌اثر نبود.

هرقدر ارتباط با جهان غرب بیشتر و آسان‌تر می‌شد، گرایش به فرنگی‌سازی تقویت و رفته‌رفته به گرایش حاکم بر هنر دورهٔ قاجار تبدیل می‌شد. مثلاً زمانی که میرزا ابوالحسن غفاری، معروف به صنیع‌الملک و از نقاشان برجستهٔ دربار محمدشاه و ناصرالدین‌شاه، از سفر رم و فلورانس برگشت، نه‌تنها نتوانست پیوندی میان هنر غرب و ایران برقرار کند، بلکه حتی صورتهای آرمانی و تک‌چهره‌هایی را که رنگ و بویی از خیال و سنت در آنها بود، کنار زد و سعی کرد با قدرت و ظرافت هر چه بیشتر بازنمایی واقع‌گرایانه را در نقاشی ایرانی باب کند.

ت۲. صنیع‌الملک، *تالار نظامیه*، مأخذ: *زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک*

او که نماینده و قاصد فرنگی‌مآبی در نقاشی ایرانی است، می‌خواست شبیه‌سازی را در نقاشی ایرانی رواج دهد. صنیع‌الملک برخلاف بسیاری از نقاشان پیش از خود، که درصدد پیوند دادن تفکر غربی با نگاه هنرمند ایرانی بودند، نمایش و توصیف «نمونهٔ نوعی» از وجود انسان، یا «انسان مثالی»، را از نقاشی ایرانی حذف کرد و کوشید تا حالات درونی مدل خود را در چهرهٔ او نمایان سازد. صنیع‌الملک در صدد بود که از سویی سفارش حاکم وقت را انجام دهد و مراد خودپسندانهٔ شاه را برآورَد، و از سویی دیگر برتری و حاکمیت انسان بر طبیعت را که حاصل تفکر انسان‌مدارانه است، در قالب هنر ایران به نمایش بگذارد. تلاش کسانی چون او و محمودخان ملك‌الشعرا برای پیوند دادن فضای تصویری ارمغان غرب با سنت تصویری ایران، به سبب تضاد نگرشهای شرقی و غربی به هنر و نقاشی، به جایی نرسید و در همان ابتدای راه عقیم ماند و جز چند اثر که تنها می‌توان آنها را نمونه‌هایی ساده از تصویرگری داستانی به شمار آورد، محصولی نداشت (ت۱).

گرایش به هنر غرب در میان هنرمندان و حامیان هنر قاجار فزونی گرفت و تا آنجا پیش رفت که پس از بازگشت کمال‌الملك از فرنگ و تمایل شاه به روند فرنگی‌سازی، طبیعت‌گرایی غربی سالها بر نقاشی ایران حاکم شد؛ در حالی که در همان زمان اروپاییان سبک امپرسیونیسم را تجربه می‌کردند.

به‌دنبال رواج رنگ‌وروغن به جای آبرنگ و مطرح شدن پرسپکتیو و سایه‌روشن وحجم‌پردازی، که محصول تأثر فرهنگی از غرب بود، عالَم سنتی و انتزاعی نقاشی ایرانی با همهٔ ویژگیهای خیال‌پردازانه‌اش کنار نهاده شد و نقاشان ایرانی با گرایش به تك‌نگاره‌گری و چهره‌پردازی، فضای سنتی را رها کردند. آنان با الگو قرار دادن چهرهٔ شاهان و شاه‌زادگان و رقاصگان و خنیاگران، و گاهی تصاویر ذهنی از پیامبران و امامان و قهرمانان ایرانی — البته براساس نسخه‌های رایج صورت‌سازی آن زمان — کم‌کم پیوند خود را با متون ادبی قطع کردند؛ در نتیجه، بر نقاشی ایرانی مضمونهایی مسلط شد که مقبول حامیان هنر و صاحبان قدرت بود.

نقاشان نیمهٔ اول دورهٔ قاجار مضمونهای اخیر را کاملاً طبیعت‌گرایانه و واقع‌گرایانه تصویر نمی‌کردند؛ بلکه براساس قاعدهٔ زیبایی آرمانی آن زمان ارائه می‌کردند. این قاعده ملاك و معیار زیبایی‌شناسانه‌ای بود که ریشهٔ ایرانی نداشت. در آن دوره، چهرهٔ زیبا چهره‌ای بود گرد، با چشمان بادامی خمار و ابروان پیوسته و کمانی و بینی باریك و دهان کوچك، موی پشت لب و گونهٔ برجسته و آرایش زمخت؛ و بیشتر کسانی که در نقاشیها و عکسهای دورهٔ قاجار می‌بینیم کمابیش به همین شکل‌اند.[۵]

در برخی از نقاشیهای این دوره، چهرهٔ بسیاری کسان، حتی زن و مرد، را مانند هم و مطابق یك قاعده می‌کشیدند؛ تا آنجا که تشخیص صورت زن از مردْ تنها از روی موی صورت مردان و ابروان پیوسته و چشمان خمارآلود زنان ممکن است. در برخی موارد، حتی این هم کارساز نیست؛ و کسان را با نام آنان که در کنار چهره‌شان نوشته‌اند از هم بازمی‌شناسیم (ت۲).

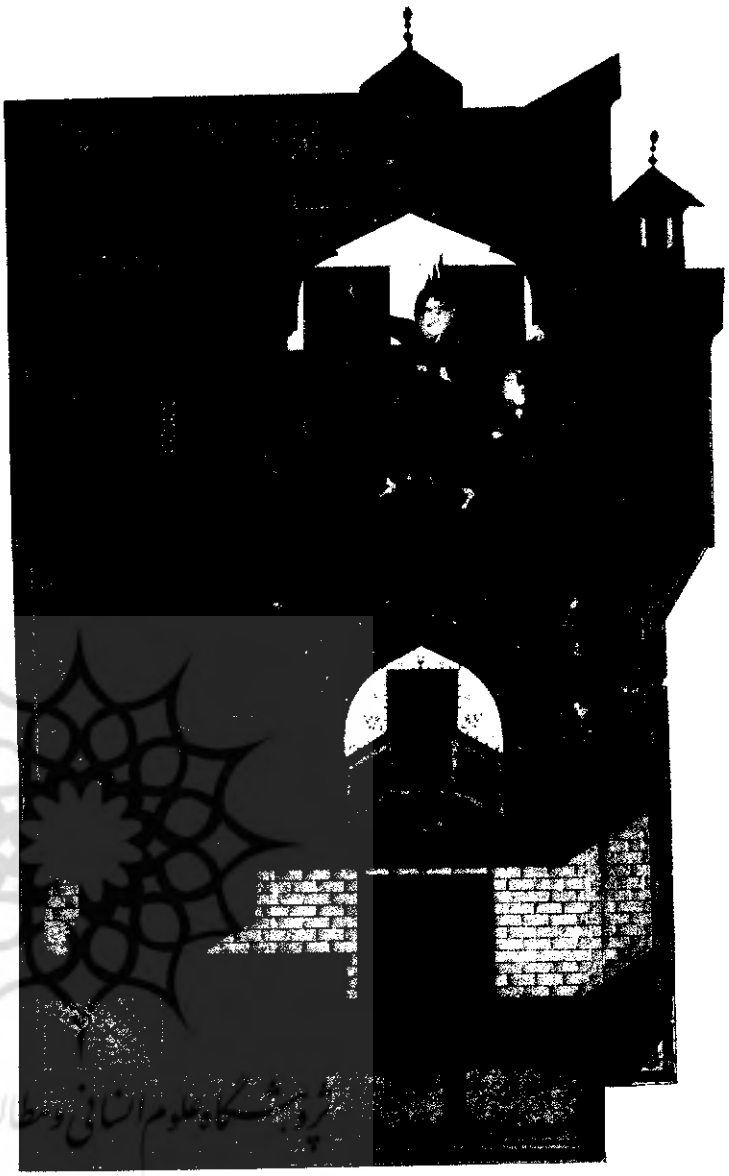
این گرایش نو در نقاشی ایران از رواج عکاسی بسیار متأثر شد. نقاش برای جلب حمایت و تشویق شاه و درباریان، رقابتی سخت با عکاسی در پیش گرفت و ارزشهای زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی را فراموش کرد. عکاسی در کنار نقاشی اروپایی، هنرمند ایرانی را واداشت تا موضوع خود را واقعی‌تر به تصویر درآورد. تمام‌رخ‌نمایی و نمایش افراد از روبه‌رو که در این دوران باب شد، متأثر از عکسها و تصویرهای چاپی واردشده از غرب بود. پرداختن به جزئیات و نمایش حالتهای روحی و شخصی را نیز می‌توان از آثار چنین گرایشی دانست. در نقاشی *تالار نظامیه*، اثر صنیع‌الملك (ت۲)، تأثیر این عامل را به‌خوبی می‌توان دید؛ چه به لحاظ ترکیب‌بندی و چینش پیکرها، و چه به لحاظ توجه به وجوه واقع‌گرایانه. صنیع‌الملك در این تصویر گویی افراد را در برابر دوربین عکاسی قرار داده و در پی گرفتن عکس یادگاری بوده است. حالت منجمد پیکره‌ها این تصور را تشدید می‌کند و اصلاً چنین می‌نماید که نقاش این تصویر را از روی عکس نقاشی کرده است.

ت۳. بخشی از *مجلس مدهوش شدن زلیخا از جمال یوسف*، مأخذ: *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*

اگر هنوز ردّی از قواعد سنتی در کار هنرمندان این دوره (از جمله کمال‌الملک) دیده می‌شود، علتش توجه به معیارهای سنتی نیست؛ بلکه ضعف نقاشان در بازنمایی طبیعت است.[۶] این ناتوانی در کار نقاشان پیش از او نیز دیده می‌شود و به هیچ وجه نمی‌توان چنین ضعفی را به تلاش هنرمند برای ایجاد فضای انتزاعی و پرهیز از طبیعت‌نگاری، که قاعدهٔ اصلی نگارگری ایرانی است، نسبت داد.

ساختار شکل انسان در نگارگری ایرانی و نقاشی قاجار

یکی از اساسی‌ترین عناصر شکل‌دهندهٔ نگارگری ایرانی، هم به لحاظ ساختاری و هم به لحاظ محتوایی، شکل انسان است. این شکل در تاریخ نگارگری ایرانی، پس از استقلال این هنر از نسخه‌آرایی و تبدیل آن به هنری مستقل با قواعد زیبایی‌شناسی جدید، همچون عنصری محوری بر دیگر عناصر نگارگری سایه افکند و حتی در تك‌نگاره‌ها حضوری مستقل و یگانه یافت.



ت ۴. کمال‌الدین بهزاد، *گریختن یوسف از زلیخا*
مأخذ: بهزاد

شکل انسان در نقاشی دورهٔ قاجار جایگاه اصلی‌اش را، که در دوره‌های پیش بر آموزه‌های عرفان ایرانی تکیه داشت، به‌کلی از دست داد و تا حد عنصر تجسمی- تزیینی صرف و در خدمت بازنمایی ظاهری مدل تنزّل کرد. در نتیجه، آن نمونهٔ آرمانی و مثالی از شکل انسان، به انسان خاص و این‌جهانی تبدیل شد؛ آن هم با بی‌تناسبیهای بسیار در نمایش اندامها. هنرمند از تصویر کردن این‌چنینی شکل انسان با هیبت و شمایلی پرزرق‌وبرق، در پی ارضای حس تفرد و تشخص سفارش‌دهنده، خصوصاً شخص شاه، و نمایش ویژگیهای فردی کسانی بود که تمثال خود را سفارش می دادند.

در آثار مربوط به دوره‌های شکوفایی نگارگری ایران، بیننده با حضور کانونی و متمرکز شکل انسان روبه‌رو نیست و هر آنچه در تصویر دیده می‌شود ارزشی همسان با دیگر عناصر نگاره دارد؛ مگر آنکه هنرمند با توجه به خط روایی داستان یا موضوعْ بر عنصری خاص تأکید کرده و آن را به طریقی نمایان‌تر ساخته باشد.

در نگارگری ایرانی، در عین اینکه هر عنصر وجودی مستقل دارد، در کنار سایر اجزای تصویر کلیتی واحد تشکیل می‌دهد که تداعی‌کنندهٔ وحدت و هماهنگی است. کمال‌الدین بهزاد از شاخص‌ترین نگارگران ایرانی است که در آثارش به گونه‌ای متفاوت از شکل انسان بهره می‌برد. او نمایندهٔ دورانی است که در آن شکل انسان به بهترین وجه در نگارگری ظاهر می‌شود؛ یعنی اواخر دورهٔ تیموری و اوایل دورهٔ صفوی.

شکل انسان به منزلهٔ یکی از ارکان اصلی و عناصر برجستهٔ آثار بهزاد، در پیوند دادن دیگر اجزای نگاره نقشی اساسی دارد. با این حال، محوریت شکل انسان در آثار بهزاد هیچ‌گاه از اهمیت عناصر دیگر تصویر نمی‌کاهد؛ بلکه به آنها اعتباری نو و جلوه‌ای پویا می‌بخشد. به عبارت دیگر، حضور شکل انسان در آثار این هنرمند راه را برای پویاتر کردن ساختار دو بعدی نگارگری ایرانی هموار می‌کند. آنچه دربارهٔ آثار بهزاد گفتیم کمابیش دربارهٔ آثار نگارگران دیگر پیش از دورهٔ قاجار نیز صادق است. حتی در تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان نیز به‌رغم سیطرهٔ شکل انسان، نشانه‌هایی از توجه هنرمندان به مفاهیم برخاسته از انسان‌گرایی عرفان ایرانی را می‌توان یافت. نگارگر مکتب اصفهان به پیروی از اندیشه‌ای عرفانی که «پرستش جمال و زیبایی را موجب تلطیف احساس و ظرافت روح و سرانجام سبب تهذیب اخلاق و کمال انسانیت می‌شمرده‌اند و آن را ظهور حق و یا حلول وی به نعت جمال در صور جمیله می‌دانسته‌اند»،[۱] غرق در زیبایی الهی می‌شود و هدفش این است که جلوهٔ حق را بنگارد.

اما شکل انسان در نقاشی قاجار متأثر از نگرش انسان‌مدارانهٔ غربی است. در نقاشی این عهد، شکل انسان همهٔ عناصر دیگر نگاره را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و سیطرهٔ بی‌چون‌وچرای خود را، چه به‌لحاظ اندازه و چه به‌لحاظ تأکید، بر ترکیب تصویر تحمیل می‌کند.

ظریف‌کاریها و ریزه‌پردازیها و تنوع رنگی و پرداخت ماهرانه که پیش از این در فضاهای معماری و طبیعت و زمینهٔ نگاره‌ها به‌کار می‌رفت، یکسره در شکل انسان خلاصه شد و به اجزای دیگر تصویر و فضای پیرامون پیکره‌ها توجه چندانی نشد.

با مقایسهٔ دو نگارهٔ شاخص از دو دورهٔ نقاشی ایرانی، یکی مربوط به دورهٔ قاجار و دیگری مربوط به مکتب هرات، میزان درستی و نادرستی مطالب پیش گفته قابل بررسی است. مضمون هر دو نگاره داستان یوسف و زلیخاست: نگارهٔ اول بخشی از *مجلس مدهوش شدن ندیمگان زلیخا از جمال یوسف* متعلق به دورهٔ قاجار است (ت۳)؛ و دیگری نگاره‌ای است از مکتب هرات با عنوان *گریختن یوسف از زلیخا* (ت۴).

در تصویر ۳، نقاش شخصیتها را در فضایی باشکوه با چهره‌هایی جذاب و زیبا ترسیم کرده و یوسف را با ردایی قرمز و آکنده از جواهر و تزیینات شاهان و شاه‌زادگان قاجاری، و با ابروانی کشیده و صورتی گرد و لبانی غنچه و دستاری برسر، با حالتی مخمور نمایانده است. بیش از دوسوم فضا به اشکال انسانی اختصاص یافته و ترکیب تقریباً متقارن به همراه ردیفهای عمودی پیکره‌ها و ردیفهای افقی صورتها جلوه‌ای ساکن و ایستا به تصویر داده است. نقاش در نشان دادن ویژگیهای ظاهری و حالتهای درونی افراد سعی بسیار کرده و در نمایاندن شگفت‌زدگی و حیرانی شخصیتها تا حد زیادی توفیق یافته است.

تأثیر طبیعت‌نگاری غربی در درخت و منظرهٔ زمینهٔ تصویر به‌خوبی آشکار است. این نگاره از لحاظ تزیینات و تنوع رنگی نیز در مقایسه با آثار دوره‌های پیش غنای چندانی ندارد و در آن از رنگهای درخشان و تزیینات فراوان رایج در نگارگری سنتی ایرانی نشانی نیست. در برخی موارد هم تناسبات اندامها و اشکال رعایت نشده است؛ مثلاً اگر به پای چپ ندیمهٔ وسط تصویر بنگریم که جامهٔ قهوه‌ای دارد، می‌بینیم که با قواعد تناسب اندام هم‌خوانی ندارد و به سبب خام‌دستی هنرمند، بی‌هدف رها شده است.

اما در تصویر ۴، *گریختن یوسف از زلیخا* از نسخهٔ مصور *بوستان* سعدی، بهزاد برای خلق عالَمی خیالی، شکل انسان را به‌گونه‌ای حیرت‌انگیز با دیگر اجزای تصویر هماهنگ کرده است. هنرمند به هیچ وجه به نمایش حالتهای درونی شخصیتها توجهی نکرده و بیشتر به تصویر کردن تمثیلی داستان پرداخته است. او خواهش زلیخا و خودداری یوسف را با تأکید بر حالت گریزان پیکره‌ها نمایانده است. جامهٔ سبز به نشانهٔ عصمت و پاک‌دامنی بر تن یوسف است و جامهٔ سرخ به نشانهٔ خواهش نفسانی بر تن زلیخا. اساساً بهزاد مفاهیم نهفته در داستان را نه با توسل به واقع‌گرایی، بلکه با زبان تمثیل و استعاره بیان می‌کند.

حال اگر بار دیگر به تصویر ۳ نظر کنیم، خواهیم دید که قواعد زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی در این نگارهٔ قاجار کمتر به کار رفته و بیان تمثیلی رایج در آثار دوره‌های پیش، در نقاشی عصر قاجار به‌گونه‌ای واقع‌نمایی گراییده است.

سخن آخر

از هنگامی که نگارگر ایرانی رعایت قواعد طبیعت‌نگاری را بر ترسیم عالم مثالی و آرمانی ترجیح داد، نقاشی ایران دستخوش تحول شد. این گرایش به واقع‌نمایی که ریشه در اواخر عهد صفوی داشت، در عصر قاجار به اوج رسید. تک‌چهره‌نگاری نیز، که از اواسط دورهٔ صفوی رواج یافته بود، در نقاشی قاجار رونقی دوباره یافت. بخشی از این رونق زاییدهٔ علاقهٔ شاهان و شاه‌زادگان قاجار به نمایش قدرت و شوکت خود در قالب نقاشی بود. رواج عکاسی نیز در برانگیختن نقاشان به رقابت با این فن و رونق بیشتر تک‌چهره‌نگاری واقع‌گرایانه مؤثر بود. همهٔ این عوامل در کنار هم، به حاکمیت شکل انسان در نقاشی این عهد انجامید و تمام عناصر تصویر را تحت‌الشعاع این شکل قرار داد؛ امری که تا آن زمان در نقاشی ایران بی‌سابقه بود. □

کتاب‌نامه

افراسیاب‌پور، علی‌اکبر. *زیبا پرستی در عرفان اسلامی*، تهران، طهوری، ۱۳۸۰.

پاکباز، رویین. *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران، زرین و سیمین، ۱۳۸۳.

پوپ، آرتور ایهام. *سیر و صور نقاشی ایران*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۷۸.

تاجبخش، احمد. *تاریخ تمدن و فرهنگ ایران: دورهٔ قاجاریه*، شیراز، نوید شیراز، ۱۳۸۲.

حسینی، مهدی. «نگارگری سنتی ایران، دیروز، امروز»، در: *هنرنامه*، ش۳ (تابستان ۱۳۷۸).

ذکاء، یحیی. *زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک*، ویرایش و تدوین سیروس پرهام، تهران، مرکز نشر دانشگاهی و سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۸۲.

رابی، جولی. «چهره‌های قاجاری»، ترجمهٔ مریم خلیلی، در: *هنرهای تجسمی*، دورهٔ جدید، سال نهم، ش ۲۳ (شهریور ۱۳۸۴).

سمسار، محمدحسن. *کاخ گلستان (گنجینهٔ کتب و نفائس خطی)، گزینه‌ای از شاهکارهای نگارگری و خوشنویسی*، تهران، کاخ گلستان و انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۷۹.

شمیم، علی‌اصغر. *ایران در دورهٔ سلطنت قاجار*، تهران، مدبر، ۱۳۷۵.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. *شرح مثنوی شریف*، تهران، زوار، ۱۳۴۶.

فریه، ر. دبلیو (و.). *هنرهای ایران*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۴.

فلور، ویلم و دیگران. *نقاشی دورهٔ قاجاریه*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ایل شاهسون، ۱۳۸۱.

کارتر، کرتیس. «مجسمه‌سازی»، در: *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*، ویراستهٔ بریس گات و دومینیک مک آیور، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

کن بای، شیلا. ر. *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۷۸.

نوابی، سعید. *مرقع اصناف قاجار*، تهران، پروین، ۱۳۸۲.

پی‌نوشتها:

۱. عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنر دانشگاه شهرکرد.

۲. ویلم فلور و دیگران، *نقاشی دورهٔ قاجاریه*، ص ۳۰.

۳. ر. دبلیو فریه (و.)، *هنرهای ایران*، ص ۲۴۸.

۴. سعید نوابی، *مرقع اصناف عهد قاجار*، ص ۱۳.

۵. احمد تاجبخش، *تاریخ تمدن و فرهنگ ایران: دورهٔ قاجاریه*، ص ۱۴.

۶. رویین پاکباز، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، ص ۱۷۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی