جلد لاکی با عکس آماده و چسبانده‌شدهٔ
دوستمحمدخان معیرالممالک، ۱۲۹۵هـ
ق/۷۸-۱۸۷۷م، مأخذ: حراجی بونهامس،
لندن (Lot 88)

فصلنامهٔ علمی نگره

تأثیر عکاسی بر تحولات بصری آثار لاکی در دورهٔ قاجار (با تأکید بر قلمدان‌نگاری و چهره‌پردازی)

سکینه‌خاتون محمودی * علیرضا بهارلو **

تاریخ دریافت : ۱۴۰۰/۱/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۹
صفحه ۱۲۵ تا ۱۴۱
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

عکاسی، اندکی پس از اروپا، به ایرانِ عصر قاجار راه یافت و با وجود آنکه ابتدا در خدمت دربار و ثبت وقایع رسمی بود، به تدریج وجههٔ عمومی و هنری نیز پیدا کرد. این رسانه در آن زمان برای هنرمندانی که با شیوه‌های نوین نقاشی غربی آشنا شده بودند، ابزاری کارآمد در جهت تصویرگری‌های واقعگرایانه و الگویی مناسب برای ثبت عین به عین عناصر و جزئیات در نقاشی محسوب می‌شد. با اینکه تأثیرات عکاسی را اغلب بر حوزهٔ رنگ روغن یا آبرنگ می‌دانند، در این بین سایر رسانه‌های بصری از جمله لاکی‌کاری و قلمدان‌نگاری هم متأثر از این پدیده بوده است. در این پژوهش که با **هدف** شناخت اثرات عکس و عکاسی بر تحولات تصویری آثار لاکی انجام گرفته، سعی شده است به این **سوال‌ها** پاسخ داده شود: ۱- دامنهٔ تاثیر عکاسی بر هنرهای بصری و چهره‌نگاری در عصر قاجار تا چه حد بوده؟ و ۲- کیفیت این اثرگذاری بر آثار لاکی، خصوصا قلمدان‌ها، چگونه است؟ در این نوشتار، **روش تحقیق** از نوع تاریخی و توصیفی-تحلیلی، و شیوهٔ گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای بوده است. **نتایج** پژوهش نشان می‌دهد که عکاسی با تأثیر مستقیم بر حیطهٔ تصویرگری و به خصوص چهره‌نگاری، در وهلهٔ نخست بر نقاشی و به موازات آن بر سایر رسانه‌های تصویری عصر قاجار، از جمله آثار لاکی و علی‌الخصوص قلمدان‌ها، ظاهر شده است. قلمدان‌نگاران و مصوران مصنوعات لاکی از عکس به دو صورت بهره می‌گرفتند: نخست به صورت گرته‌برداری دقیق و ترسیم عین به عین، و دوم به روش ساده‌تر و مهیاترِ چسباندن عکس در زیر سطح لاک در قالب عکس‌برگردان. قلمدان‌های چهره‌پرداز قاجاری اغلب حاوی تک چهرهٔ شاهان، رجال، درباریان و صاحب‌منصبان و زنان بوده‌اند و در ساختار بصری و ترکیب‌بندی‌شان اصولا قاب بیضی‌شکل مرکزی با الگوی غربی و ابعادی بزرگتر از قاب‌بندهای مجاور، محل ترسیم پیکرهای واقعگرایانه، آن هم در هیئتی رسمی و با ترکیب عمودی بوده است.

کلیدواژه‌ها

قاجار، عکاسی، لاکی‌کاری، قلمدان، چهره‌نگاری.

* استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان (نویسنده مسئول)
Email:mahmoodi.s@arts.usb.ac.ir
** فارغ‌التحصیل دکتری هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران Email:Alireza_baharloo5917@yahoo.com

مقدمه

با ورود عکاسی به ایران در دوره قاجار، تحولات عمده‌ای در ثبت وقایع و اطلاعات (تاریخ‌نگاری) روی داد. در این برهه از تاریخ ایران، به واسطه برقراری ارتباطات گسترده با تمدن غرب، رشد بی‌سابقه‌ای در ورود دانش و فناوری‌های نوین غرب ایجاد شد. هنر این دوره، در چنین شرایطی و تحت تأثیر این جریان‌ها، علاوه بر روی آوردن به مضامین هنری غرب، در برخی مؤلفه‌ها و متعلقات، از جمله مواد و مصالح، تکنیک‌ها، و عناصر و آرایه‌ها نیز تا حدی زیادی غربی شد که حوزه نقاشی و تصویرگری نمود بارز آن بود.

عکاسی، رسانه‌ای است که گرچه به طور مستقل در جهت خلق تصویر ابداع شد، با این حال به دلیل قابلیت ثبت فوری و عینی سوژه‌ها و رویدادها، بعدها این امکان را برای هنرمندان ایرانی فراهم کرد تا با دقت و تأمل بیشتری به ویژگی‌های یک تصویر و گرته‌برداری و ثبت مؤلفه‌های واقعگرایانه – که تا آن زمان کمتر مورد توجه و تمایل هنرمندان بود – نایل شوند. اما دامنه اثرات عکس تنها به نقاشی رنگ روغنی یا آبرنگ محدود نماند و در حوزه‌های گوناگون، بالاخص آثار پاپیه‌ماشه و لاک الکل که موضوعی بدیع تا آن زمان به شمار می‌آمد، نمایان شد. بر همین اساس، **هدف** عمده این پژوهش واکاوی تأثیرات عکاسی و نحوه تجلی آن بر تصویرگری آثار لاکی دوره قاجار، به ویژه چهره‌نگاری بوده و **سوال‌های** مورد نظر بدین قرار است: ۱- دامنه تاثیر عکاسی بر هنرهای بصری و چهره‌نگاری در عصر قاجار تا چه حد بوده؟ و ۲- کیفیت این اثرگذاری بر آثار لاکی، خصوصا قلمدان‌ها، چگونه است؟

یکی از ویژگی‌های شاخص هنرمندان و صنعتگران قاجاری، جامع‌الاطراف بودن تخصص‌های هنری‌شان بود که این مهم امکان ورود به حوزه‌های مختلف را برایشان مهیا می‌کرد. در واقع اکثر نقاشان و نگارگران این دوره دستی هم در قلمدان‌نگاری و نقش‌پردازی‌های لاکی داشته‌اند. این مسأله، به نوبه خود، پیوند و مبادله طرح و نقش را از بستری به بستر دیگر، و از یک فضا به فضای جدید، میسر می‌کرد. این پژوهش از این جهت که تبادلات و تعاملات رسانه‌های بصری این دوره را (در اینجا دو رسانه: عکاسی و لاکی‌کاری) مورد توجه قرار می‌دهد و امکان شناخت بهتری از چنین مراوده‌ای را در سایه فرهنگ و هنر غرب در اختیار می‌گذارد **اهمیت و ضرورت** دارد.

روش تحقیق

پژوهش پیش رو به روش تاریخی - تطبیقی و توصیفی – تحلیلی است و شیوه گردآوری اطلاعات آن بر اساس منابع کتابخانه‌ای (اسناد، مکتوبات و تصاویر) انجام گرفته است. برای پیشبرد مباحث سعی شده از میان آثار لاکی مختلف در مجموعه‌ها و موزه‌های داخلی و خارجی، مواردی که از نظر چهره‌پردازی شخصیت‌ها (و سپس چشم‌اندازها) به حوزه عکاسی نزدیک بوده‌اند (اثرات عکس در آنها مشهود بوده) گزینش شوند. مجموعه خلیلی، موزه ملک، مؤسسه اسمیتسونین (گالری سَکلِر، واشنگتن دی‌سی)، مجموعه‌های شخصی و در معدود مواردی، حراجی‌های خارج از کشور، از منابعی است که تصاویر آثار لاکی از آنها در جهت هدف مورد نظر استخراج شده‌اند. به موازات این، برای یافتن نمونه‌عکس‌های مشابه (و همچنین باسمه و کارت پستال) نیز از آلبوم‌های عکس دوره قاجار و تهران قدیم، کتاب‌ها و مقالات مرتبط، و برخی مجموعه‌های خارجی مثل مجموعه نلسون (هلند) و مؤسسه اسمیتسونین استفاده شده است. در فرایند توصیف و تجزیه و تحلیل آثار، قلمدان‌های لاکی در اولویت قرار داشته‌اند و در مواردی از قاب آینه و جعبه یا صندوقچه هم برای مصداق‌یابی استفاده شده است. بنابراین شیوه نمونه‌گیری غیراحتمالی و مبتنی بر هدف بوده است. در کنار این، پیش از ورود به مبحث لاکی، ابتدا مواردی از تأثیرگذاری‌های عکس بر حوزه نقش و تصویر (بالاخص نقاشی) مطرح شده و نمونه‌هایی تطبیقی برای تفهیم بهتر مطالب ارائه گشته است. در اینجا پس از استخراج اطلاعات و جمع‌آوری تصاویر مورد نیاز، سعی شده است تا بر اساس تجزیه و تحلیل کیفی، و با مقایسه و تطبیق، به یک استنتاج کلی از آثار و قراین دست یافت. تعداد نمونه‌های مورد بررسی برای نیل به این مقصود، ۱۲ اثر لاکی (شامل ۹ قلمدان و ۳ جلد) با نقش چهره اشخاص بوده که برای تطبیق و برابرسنجی آنها، عین عکس یا عکسی مشابه (از نمای متفاوت) ارائه شده است.

پیشینه تحقیق

تاکنون با آنکه منابع متعددی درباره عکاسی قاجار و همچنین لاکی‌کاری این دوره نشر یافته، کتاب، مقاله یا منبعی که مستقیم و مستقل به موضوع تاثیر عکاسی بر آثار لاکی پرداخته باشد از سوی نگارندگان مشاهده نشد. با این حال در برخی مقالات، تأثیر عکاسی قاجار بر حوزه تصویرگری و نقاشی این دوره تا حدودی بررسی شده است، از جمله در مقاله احمدی (۱۳۹۲، کتاب ماه هنر، شماره ۱۸۲) با عنوان «تأثیر عکاسی بر هنر نقاشی در دوران قاجار» و یا مقاله‌ای دیگر از همو (۱۳۹۲، چیدمان، شماره ۲) با عنوان «مروری بر هنر عکاسی دوران قاجار و تأثیر آن بر هنر نقاشی». در مقاله‌ای از مهشید مدرس (۱۳۹۴، چشمک، شماره ۵) به نام «تأثیر عکاسی و چاپ سنگی بر نقاشی در دوران قاجار: ثبت واقعیت برای مردم»، در بخش نخست مشخصا به عکاسی و اثرات آن بر نقاشان قاجاری اشاره شده است. «تأثیر عکاسی بر تحولات تصویری کاشی‌کاری دوره قاجار» (۱۳۹۹، سیاه‌قلم) عنوان مقاله دیگری است، هرچند در حاشیه بحث حاضر، از معتقدی،

که به تازگی منتشر شده و به شیوه‌ای مبتکرانه از تأثیر عکاسی بر رسانه کاشی‌کاری قاجار و مشخصا حوزه چهره‌نگاری خبر می‌دهد. از نخستین کتاب‌های داخلی که رابطه عکس و عکاسی را بر حوزه تصویر و نقاشی بررسی کرده، مجلد «نقاشان بزرگ و عکاسی» (مراثی، ۱۳۷۹) است. این کتاب به بررسی ریشه‌ای و تحلیلی و به طور کلی به چگونگی استفاده نقاشان بزرگ از عکس، و از طریق مطالعه در سبک‌های مختلف نقاشی و سیر تحول آنها، به تأثیرات عکاسی بر شکل‌گیری مکاتب هنری غرب و نقاشان پیرو آنها پرداخته است. در کتاب «سیری در قلمدان‌های لاکی روغنی ایران» اثر یاوری و ابتهاج (۱۳۹۰) در بخش‌هایی (صص ۷۶-۶۹، ۸۶-۸۳) مشخصا از تأثیر عکس بر نقش‌پردازی قلمدان‌ها به صورت متفرقه سخن رفته و مصادیقی چند از دربار ناصری، رجال و زنان ارائه شده است. البته بحث مفصل‌تری درباره ساختار و قالب‌سازی انواع قلمدان، اندازه، موضوعات و مضامین، کتیبه و ترقیم، مرمت و حفاظت، قلمدان‌نگاری در هند و عثمانی، جلدسازی و قاب آینه، پیش از این به شکلی جامع‌تر در کتاب «قلمدان و سایر صنایع روغنی ایران» از کریم‌زاده‌ی تبریزی (۱۳۷۹) منتشر شده است. با وجود این مباحث و موضوعات، هنوز تأثیر عکس و عکاسی بر لاکی‌کاری، در پژوهشی مستقل مورد بررسی واقع نشده است.

شرحی خلاصه از سیر تحول هنرهای لاکی در ایران و عصر قاجار

پیشینه لاکسازی و تولید آثار روغنی در ایران، با توجه به کاوش‌های باستان‌شناسی[1] و با نظر به ادبیات کهن و اشعار شاعران بزرگ،[2] به دوران پیش از اسلام بازمی‌گردد. بر اساس شواهد، صمغ و لاک که اصولا برای محافظت از مواد و مصالح کم‌دوامی مثل چوب کاربرد داشت، نه در دوران میانه اسلامی و نه در مراوده با تمدن‌های دیگر، بلکه به عنوان یک فن بومی و یک هنر باسابقه مطرح بوده است. از این رو «این عقیده که هنر لاک‌کاری را در جلدسازی، ایرانیان در عصر آل تیمور از هنر چینی تقلید و اقتباس کرده‌اند، سخت بی‌اساس است» (احسانی، ۱۳۶۸، ۳۱). اما جلد کتاب، قاب آینه و قلمدان، که به عنوان مرسوم‌ترین مصنوعات لاکی شناخته می‌شوند،[3] در گذشته معمولا – به ترتیب – از چرم، چوب و فلز (فولاد و برنج) ساخته می‌شدند و آنچه بعدتر سبب توسعه و ترویج این هنر گشت، استفاده از یک ماده سبک و متفاوت به عنوان بستر کار بود که همان مقواست. به عقیده برخی محققان، ایرانیان تا پیش از دوره صفویه با تهیه و ساخت مقوا آشنایی نداشتند (همان، ۳۳). از طرفی، آنچه موجب شده که بعضا هنر عصر صفوی تداعی‌کننده پیشینه لاکی‌کاری باشد، احتمالا کاربست ماده نوظهورِ مقوا (پاپیه‌ماشه) و استفاده توأمان از لاک و روغن روی آن در این دوره بوده است. اما واقعیت این است که آثار برجامانده نشان می‌دهند کاربست چنین ترکیبی (پاپیه‌ماشَه و لاک) حتی در دوران پیش از صفویه نیز رواج داشته است. در واقع «اگر نقاشی زیرلاکی ایرانی را به نقاشی آبرنگ بر روی لایه‌های به هم چسب‌خورده کاغذ و پوشش‌یافته با لایه‌های پیاپی روغن یا لاک شفاف تعریف کنیم، در آن صورت نخستین نمونه‌های موجود و قابل تاریخ‌گذاری آن را باید در کتاب‌آرایی دوران تیموری بیابیم» (معتقدی، ۱۳۹۳، ۹).[4] اما به طور کلی، تصویرگری‌های زیرلاکی و به خصوص قلمدان‌نگاری زمانی رونق گرفت که مکتب ایرانی‌سازی در نقاشی بومی به وجود آمد و استادان این مکتب، هنر خود را روی قلمدان مقوایی مجسم کردند (ادیب برومند، ۱۳۶۶، ۲۸). با این همه، چنانچه گفته شد، سابقه کاربرد لاک – به تنهایی – به خصوص در اشیای چوبی، بسیار قبل‌تر از این زمان است و عهد تیموری و صفوی، صرفا جایگاه ظهور و کاربرد یک بستر نو (مقوا یا خمیر کاغذ) برای فن لاکی‌کاری بوده‌اند.

صرف نظر از پیشینه و سرآغاز پیدایش تکنیک یادشده، رشد و رونق نقاشی لاکی را باید اواخر عهد صفویه دانست. در ادوار بعدی، به خصوص عصر قاجار، حجم این گونه آثار و کیفیت و ظرافت‌شان با تحول بی‌سابقه‌ای توأم گشت. این هنر با برخورداری از سنّتی که پیش از این، مایه و قوام لازم را یافته بود، و با حمایت‌هایی که از جانب دربار و درباریان وجود داشت، و البته با رکود برنامه‌های کلانِ کتاب‌آرایی در کارگاه‌های سلطنتی، به عنوان یک هنرِ فاخر به کمال رسید. در این دوره، تهران، اصفهان، شیراز و تبریز به عنوان مهمترین مراکز تولید آثار روغنی شناخته می‌شدند. این روند چندین دهه تداوم داشت تا اینکه در اواخر عهد قاجار، تولید چنین آثاری، همانند بسیاری صنایع و مصنوعات دیگر، رو به افول گذاشت. تکرار و اشباع، تولید انبوه و محصولات بی‌کیفیت، پیداش صنعت چاپ و چاپخانه و متعاقبا تنزل عمل کتابت و ابزارآلات مرتبط، و همچنین توسعه زندگی مدرن را می‌توان از دلایل این افول برشمرد.

آثار لاکی، علاوه بر اینکه اشیای مختلفی را در برمی‌گیرند، از حیث نقوشی که روی آنها ترسیم شده نیز دامنه گسترده‌ای دارند که مهمترین‌شان عبارتند از انواع گل و مرغ، گل و بوته، تذهیب و تشعیر، نمونه‌های پیکردار و صورت‌دار (چهره‌پردازی و قدنماسازی)، تصاویر جانوران و پرندگان، منظره‌سازی، شکارگاه، رزم و بزم، مضامین کیانی و اسطوره‌ای، فرنگی، الفیه و شلفیه، کتیبه‌دار، ابری و هندسی. در این بین، نمونه‌هایی که دارای تصویر چهره و هیئت انسانی (چهره‌پرداز) هستند، از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و نمونه‌های شاخصی برایشان وجود دارد. این دسته، خود ذیل دو زیرمجموعه، شامل پیکرنگاری‌های واقعی و خیالی قابل طبقه‌بندی است که نمونه‌های واقعی

۱. منظور، مشخصا یک جعبهٔ چوبی (مربوط به قرن ٦ هـ.ق./ ۱۲م) با روکش لاک و روغن است که هیئتی از موزهٔ متروپولیتن نیویورک در سال ۱۹۷۸ میلادی آن را در حوالی نیشابور کشف کرد. روی این جعبهٔ روغنی پیکرهای نوازندگان و رامشگران به رنگ‌سیاه،قرمز،سبز و زرد نقش بسته است.

۲. مثلا فردوسی دربارهٔ سندروس (صمغی زرد که روغن کمان از آن می‌گیرند)می‌گوید:«مگرایمنی‌ازسرای فسوس / که گه سندروس است و گه آبنوس // زمین تازه شده کوه چون سندروس / ز درگاه برخاست آوای کوس» در جایی هم سنایی می‌گوید: «زین سپس عکس خود ز کرّهٔ خاک / آسمان را کند به سرخی لاک» و یا عنصری‌بلخی‌که‌چنین‌سروده:«همی گفت و پیچید و بر خشک خاک /ز خون دلش‌خاک همرنگ لاک»

۳. جعبهٔ مخصوص نگهداری مُهر یا جواهرات، قاب عینک و حتی گنجفه (کارت بازی، ورق)

٤. برخی محققان دیگر بر این عقیده‌اند که خاستگاه نقاشی زیرلاکی ایران به شکلی که امروزه شاهدش هستیم، نتیجهٔ توجه به هنر نگارگری در اواخر عهد صفوی و دوران زند و قاجار بوده و عمر آن چندان به درازا نمی‌کشد. بر این اساس اگرچه پشینهٔ لاکی‌کاری به طور اعم و مراحل ابتدایی آن را باید به پیش از دوران مغول منسوب کرد، با این وجود لاکی‌کاریِ توأم با نگارگری صرفا طی دو قرنِ اخیر به جایگاه واقعی خود رسیده است. در واقع ترکیب‌بندی‌های زیرلاکی، بعد از دورهٔ صفویه است که بیش از پیش ماهیت نقاشانه پیدا می‌کنند و مضامین نقاشی و نگارگری دورهٔ خود را منعکس می‌سازند (دیبا، ۱۳۷٤، ۲٤۳).

عمدتا نشان از تأثیر فناوری‌های نوین و نوظهوری مثل عکاسی دارند.

تزئینات و جایگاه قلمدان‌های لاکی

در روزگار قاجار با اینکه سطح دانش عمومی در جامعه بسیار پایین بود و اکثریت قریب به اتفاق مردم از سواد بهره‌ای نداشتند، اما برای مقامات، صاحب‌منصبان، قضات، درباریان، دیوانیان، کاتبان و راقمانی که در کار کتابت، نسخه‌پردازی و مرقومات و مراسلات بودند، قلم و متعلقاتش (دوات، چاقو، مقراض و قطزن) ضرورت داشت. در این میان، قلمدان‌های لاکی به عنوان محفظه و محافظی برای نگهداری آلات تحریر، از جایگاه ویژه‌ای برخودار بودند.

چنان‌که پیشتر اشاره شد، اگرچه سابقه لاکی‌کاری به ادوار دور بازمی‌گردد، مشخصا «تا پیش از اواخر سده یازدهم/ هفدهم به نمونه‌ای از قلمدان لاکی برنمی‌خوریم؛ شاید هم نمونه‌ای باقی نمانده باشد» (رابینسون، ۱۳۸۶، ۱۰۱). اما در قرن سیزدهم/ نوزدهم - و کمی قبل و بعد از آن - که مقارن با سلطنت قاجارهاست، با انبوهی از نمونه‌های شاخص در این زمینه مواجهیم. «این مصنوعات در زمره لوازم شخصی امیران، وزیران، بازرگانان، کاتبان، شاعران و نقاشان بوده و نزد صاحب‌شان به عنوان نشانه سواد که شأن و منزلت اجتماعی به دنبال داشته، بسیار باارزش محسوب می‌شده است» (رابی، ۱۳۸۶، ۹). هدیه دادن قلمدان نیز به همین دلیل، عملی مرسوم و ارزشمند بود. مثلا در گذشته خانواده عروس قلمدانی را که جلد مخمل یا ترمه سرمه‌دوزی‌شده داشت و داخلش قلم قرار داده بودند به عنوان یکی از اسباب زندگی به داماد می‌داد

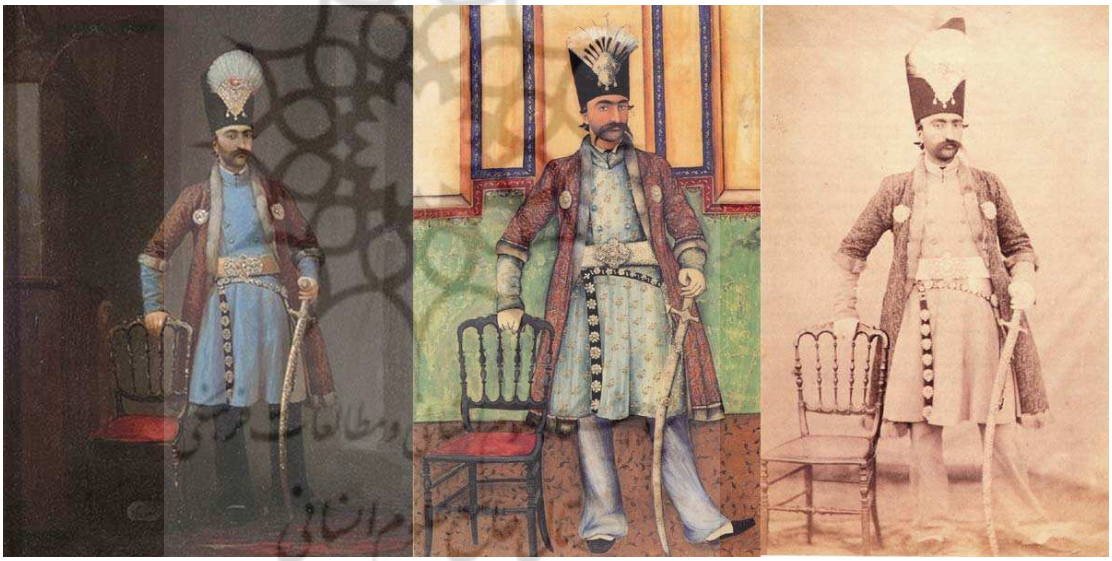
تصویر۱. عکسی از امیرکبیر در حالت نشسته، با قلمدانی در دست، مأخذ: بامداد، ۱۳۷۸، ج۱، ۲۱۱

(کتیرایی، ۱۳۴۸، ۱۶۹). بنا به اقوال و منابع تاریخی، «اعطای یک قلمدان مرصع به طول هفت بند انگشت و عرض یک و نیم از جانب دولت به شخص، به عنوان امتیاز و نشانه

تصویر۲. قلمدان لاکی با نقش مجلس محمدشاه قاجار و درباریان، منسوب به محمد اسماعیل، اصفهان، ح ۴۸-۱۸۳۴م.، مأخذ: همان.

تصویر۳. قلمدان لاکی با نقش مجلس محمدشاه قاجار و درباریان، منسوب به محمد اسماعیل، اصفهان، ح ۴۸-۱۸۳۴م.، مأخذ: Farhad et al. 2017, 68

تصاویر۴،۵،۶. عکسی از میرزا یوسف آشتیانی (مستوفی‌الممالک)، وزیر مالیه دولت قاجار (راست)، مأخذ: www.rijaldb.com / تکچهره مستوفی‌الممالک، منسوب به ابوتراب غفاری، ح۱۳۰۲-۱۲۹۷هـ‌ق. (۸۵-۱۸۸۰م.)، آبرنگ روی کاغذ (وسط)، مأخذ: رابی، ۱۳۹۹، ۹۹/ یک اثر چاپ سنگی از همین شخصیت در صفحه اول روزنامه شرف، شماره ۱۹، شعبان ۱۳۰۱هـ‌ق. (چپ)، مأخذ: روزنامه شرف، شماره ۱۹



تصاویر۷،۸،۹: عکسی از ناصرالدین‌شاه در سنین جوانی، عکاس ناشناس، تهران، ح۵۵-۱۸۵۲م. (راست)، مأخذ: Diba، ۱۹۹۸، ۲۶۲ / تکچهره ناصرالدین‌شاه، نقاش ناشناس، ح۱۸۵۵م.، آبرنگ روی کاغذ، موزه لوور، پاریس (وسط)، مأخذ: Diba، ۱۹۹۸، ۲۶۳ / نقاشی رنگ روغنی ناصرالدین‌شاه، هنرمند اروپایی ناشناس، حراجی کریستیز لندن (۱۴۲Lot) (چپ)، مأخذ: www.luminous-lint.com

انتصاب وی به مقام دولتی بوده است» (شاردن، ۱۳۶۶، ۲۳۲). و در مقابلِ این اعطا و انتصاب ملوکانه، «قلمدان از پیش کسی برداشتن» در ادبیات فارسی، مترادف با عزل او از آن مقام بوده است (یاوری و ابتهاج، ۱۳۹۰، ۲۱). در یکی از موثق‌ترین عکس‌های منتصب به میرزا محمدتقی‌خان فراهانی (امیرکبیر)، می‌توان او را در حالت نشسته و قلمدان به دست مشاهده کرد (تصویر۱).

قلمدان‌های لاکی علاوه بر ساختار ویژه و کاربری مخصوص، در رنگ‌آمیزی و نقش‌پردازی هنری نیز ویژگی‌های منحصری داشتند، به طوری که بازبینی ابعاد زیبایی‌شناختی‌شان در گرو بررسی همین بُعد است. در واقع جلوه تزئینات و نقش‌بندی‌های هنری (نقاشی و تذهیب) در مصنوعات لاکی، به ویژه قلمدان‌ها، چنان بود که - همانند بسیاری آثار صناعی دیگر از قبیل فرش، انواع دستبافته، سفالینه، فلزینه و غیره - از این مصنوعاتِ کاربردی، اشیای زینتی و فاخری می‌ساخت که جنبه‌هایِ زیبایی‌شناسی‌شان نیز مطمح نظر بود. این آثار علاوه بر متقاضیان داخلی، مورد توجه و پسند مشتریان فرنگی

تصویر ۱۰. پرتره‌های عکاسخانه‌ای، آثاری از آقارضا عکاس‌باشی، چاپ آلبومین یا نقره، ح ۱۲۷۶هـ.ق./ ۱۸۷۰م.، مأخذ: آرشیو عکس کاخ‌گلستان

تصویر ۱۱. پرتره‌های عکاسخانه‌ای، مربوط به استودیوی اتین کارژا، عکاس فرانسوی (ردیف بالا)، و همچنین عکس‌های مربوط به کارت ویزیت، دهۀ ۱۸۶۰م. (ردیف پایین) مأخذ: نگارندگان مأخذ: www.leclere-mdv.com و www.iefc.cat

نیز قرار داشت، به طوری که «قلمدان‌های ایرانی بهترین ره‌آورد و ارمغان اروپاییان در بازگشت به کشورشان بود» (احسانی، ۱۳۶۸، ۴۰). بر این اساس، هنرمندان قلمدان‌نگار و لاکی‌کار سعی می‌کردند طیف گسترده‌ای از مضامین و نقوش را که برگرفته از ادبیات کلاسیک، مجالس درباری، زندگی ایلیاتی، زندگی روزمره، تصوف، محافل انس، زنان و فرهنگ عامیانه بود بر سطح و بدنه آثار خود ترسیم کنند (تصویر۲). نقوش و مضامین غیرایرانی که اصولا ذیل عنوان «فرنگی» قابل شناسایی و عمدتا از کتاب مقدس و روایات مسیحی اقتباس شده بودند (تصویر۳)، بخش دیگری از این مجموعه را تشکیل می‌دهند. تصاویر تمام‌قد، نیم‌تنه یا تکچهره زنان اروپایی نیز در زمره نقوش دسته اخیر جای می‌گیرد.

اما نکته قابل توجه در اینجا آن است که رجال و سران قاجار اگرچه به دلیل شأن و منزلت اجتماعی خط، کتابت و دانش، به دریافت قلمدان نائل می‌آمدند یا به پیشکش کردن آن مبادرت می‌ورزیدند، با این حال گاه تصویرِ خودِ این افراد هم به قصد منعکس کردن جایگاه و مقام‌شان، روی این آثار ترسیم می‌شد. این تصاویر و پرتره‌ها به دلیل بُعد واقع‌گرایی و تشابه زیاد با سوژه‌های عکاسی، قابل تأمل و بررسی هستند.

تأثیرات مستقیم عکاسی بر رسانه‌های تصویری و چهره‌نگاری

عکاسی در همان اوایل اختراع و رواج این فن در اروپا، به ایران و دربار قاجار (محمدشاه) نیز راه یافت،[۱] اما در عهد ناصری (۱۳۱۳-۱۲۶۴هـ.ق./ ۹۶-۱۸۴۸م.)، با شور و استقبال مضاعفی همراه شد. این رسانه در ایران، ابتدا ابزاری بود برای ثبت رویدادها و طبقه‌بندی اطلاعات، به خصوص از جانب فرنگی‌های مقیم، در زمینه‌هایی چون معماری، باستان‌شناسی، مردم‌شناسی و غیره، اما به تدریج کارکردهای متنوع و همگانی‌تری یافت و جنبه‌های ذوقی و هنری نیز در آن لحاظ شد.

از آنجا که در دوره قاجار، «تصویر» (نقاشی یا عکس)،

تصاویر ۱۲و۱۳. عکسی از قالیبافی شرکت «زیگلر» در سلطان‌آباد، آنتوان سوروگین، چاپ آلبومین، ح۹۱-۱۸۸۰م.، آلبوم عکس رونالد گراهام، موزه‌ی هنر هاروارد، کمبریج (راست) / زنان قالیباف، اثر موسی ممیزی، رنگ‌روغنی روی بوم، تهران، ۱۳۰۱هـ‌ق./ ۱۸۹۱م.، موزه‌ی کاخ سعدآباد، تهران (چپ)، مأخذ: دیبا، ۱۴۰۰، ۲۵۵

رسانه نیرومند و اثرگذاری در جهت نمایش اقتدار و کسب مشروعیت برای شاهان قاجار تلقی می‌شد، ناصرالدین‌شاه به ظرفیت‌های بالقوه‌ی عکاسی و همچنین لیتوگرافی در راستای ارائه‌ی صورتی از یک حاکم مدرن و مقتدر واقف بود. در واقع ناصرالدین‌شاه از عکس در کنار فرم‌های سنّتی‌تر تصویرگری بهره می‌گرفت تا بدین ترتیب تصویری از خود ارائه دهد که زمانی فتحعلی‌شاه از آن به شکل نقاشی‌های تمام‌قد و نقش‌برجسته‌های سنگی استفاده می‌کرد. هر دو این رسانه‌ها (عکاسی و چاپ سنگی)، نسبت به نقاشی‌ها و حجاری‌هایی که فتحعلی‌شاه سفارش می‌داد، جایگزین‌های ارزان‌تر و کاربردی‌تری به حساب می‌آمدند و با ماهیت فراگیرشان، تا حدی خلاء ناشی از مشروعیت و مقبولیت را پر می‌کردند.

به عقیده برخی محققان، استقبال از عکاسی در ایران نشان از تحولات موجود در اروپا داشت، اما با تفاوت‌هایی مهم و درخور توجه. اول اینکه در ایران، حامی اصلی این رسانه دربار بود و نه طبقه سرمایه‌دار (بورژوا)؛ و دیگر آنکه محبوبیت عکاسی در ایران بر پایه سنّت‌های دیرپای یک فرهنگ بصری قرار داشت و نه یک فرهنگ چاپی ازپیش‌بوده، مثل اروپا (دیبا، ۱۴۰۰، ۲۳۶).[۱] این سنّت بصری کهن که مصادیق آن در نقوش و نگاره‌های رسانه‌های اعصار گذشته به ثبت رسیده، اینک خود را در ارتباط با قابلیت‌های عینی و تصویری رسانه‌ای (عکاسی) می‌دید که امکان شبیه‌سازی را برای هنرمندانِ حوزه تصویرگری واقعگرا بیش از پیش مهیا می‌کرد و دستاوردهای آنان را به همتایان غربی‌شان نزدیکتر می‌ساخت (تصاویر۴، ۵، ۶).

نقاشی ایرانی را عموما با صفاتی چون تزئینی، آرمانی (مثالی)، چکیده‌نگاری‌شده (استیلیزه) و تجریدی می‌شناسند. اما دست‌کم از اواخر قرن ۱۵ میلادی (نیمه دوم قرن ۹ هـ‌ق. به بعد) یک فرم بومی واقع‌گرایی، به‌خصوص در حوزه‌ی چهره‌نگاری نیز باب شد. ایرانیان در اواخر قرن ۱۹ میلادی (نیمه دوم قرن ۱۳ هـ‌ق.) پی بردند که دوربین عکاسی، آن ابزار نهایی و مدرن را در اختیارشان خواهد گذاشت تا رئالیسمی تمام‌عیار را که مدت‌ها در پی‌اش بودند به دست آورند (دیبا، ۱۴۰۰، ۲۳۷؛ همچنین نک: مراثی، ۱۳۷۹). پیدایش منظره‌نگاری مستقل، طبیعت‌بیجان و همین‌طور نمایش واقع‌گرایانه‌تر زندگی روزمره، همگی از نوآوری‌های مهمی بود که از اواسط عصر قاجار، به خصوص در زمان صنیع‌الملک (ابوالحسن ثانی) و جانشینان او و همچنین نسل بعد وی، شامل میرزا علی اکبرخان مزّین‌الدوله و کمال‌الملک، و به طور کلی، دانش‌آموختگان و هنرجویان دارالفنون، متحول گشت (تصاویر۷، ۸، ۹).

اهمیت تاثیر عکاسی بر رسانه‌های تصویری عصر قاجار، حتی در زمان خود شاهان قاجار و در میان دربار نیز درک می‌شد، به طوری که از باب مثال در سال ۱۳۰۵هـ‌ق./ ۱۸۸۸م.، حدودا چهل سال بعد از ورود عکاسی، محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه، وقایع‌نگار دربار و رئیس دارالطباعه‌ی سلطنتی، به نقش و جایگاه عکاسی اشاره کرده و می‌نویسد: «از وقتی که عکس ظهور یافته، به صنعت تصویر خدمتی خطیر کرده، دورنماسازی و شبیه‌کشی و وانمودن سایه‌روشن و به کار بردن تناسب و سایر نکات این فن [نقاشی] همه از عکس تأصّل یافت و تکمیل پذیرفت.» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۳، ج۱، ۱۲۳). پیش از این زمان نیز تخصیص مقام و جایگاهی تحت عنوان «عکاس‌باشی» در ۱۲۸۰هـ‌ق./ ۱۸۶۳م.،[۲] به همین منوال، حاکی از ادغام و انضمام عکاسی در نظام درباری مناصب و انتصابات دربار بود و به اهمیت این رسانه در برابر نقاشی و «نقاش‌باشی»، رسمیت می‌داد.

از نخستین عکاسانی که به لقب «عکاس‌باشی» مفتخر شد، آقارضا اقبال‌السلطنه (۱۳۰۷-۱۲۵۹هـ‌ق./ ۸۴-۱۸۴۳م.)

۱. نک: Scheiwiller, 2011, 28-9 و منابع و ارجاعات موجود در آنجا. ورود و استقبال از عکاسی در آسیا در مقالات ارائه‌شده در این همایش نیز آمده‌است:
Imperial Exposure: Early Photography and Royal Portraits Across Asia, Freer Gallery of Art, Washington, DC, 5-6 December 2011.

۲. برای اطلاعات بیشتر، نک: طهماسب‌پور، ۱۳۹۲، ۵۰-۴۸.

تصاویر۱۴، ۱۵، ۱۶. جلد لاکی روغنی با تکچهره ناصرالدین‌شاه که احتمال زیاد از روی عکس کار شده است (راست)، مأخذ: حراج دروئو (Drouot)، پاریس، ۱۹۷۸م. / دو عکس از ناصرالدین‌شاه با کلاه جقه‌دار (وسط و چپ)، مأخذ: آلبوم‌خانه کاخ گلستان

بود. تکچهره‌هایی که او از اشخاص سرشناس و متشخص قاجاری تهیه کرده، قرابت‌هایی با اصول و معیارهای عکاسی فرنگی دارند؛ از جمله در حالت یا ژست افراد، لباس مدل‌ها و آرایه‌های صحنه (تصاویر ۱۰ و ۱۱).

عکاسی و جریان واقع‌گرایی در هنر، گرچه از تأثیرات بی‌واسطه غرب حکایت می‌کرد، با این وجود، شوق و علاقه هنرمندان و روشنفکران قاجاری در استفاده از این رسانه به عنوان ابزاری برای رسیدن به دستاوردهای نقاشی فرنگی، در تضادی آشکار با نحوه دریافت عکاسی از سوی حوزه نقاشی در خود اروپا قرار داشت. در واقع در اروپا تأثیر این جنبش، کوتاه‌مدت بود (حدودا نیمه‌ی دوم قرن ۱۹م.) و رئالیسم تصویری خیلی زود جای خود را به امپرسیونیسم به عنوان سرآغاز مکاتب مدرنیستی داد. حال آنکه در ایران، واقع‌گرایی به صورت معیار و الگویی درآمد که اغلبِ هنرمندان (به ویژه شاگردان کمال‌الملک) تا اواسط قرن بیستم به آن تأسی می‌جستند (تصاویر۱۲و۱۳).

امروزه اگرچه بررسی تطبیقی-تصویری نقاشی‌های قاجاری و عکس‌های آن دوره صراحتا گویای تأثیرگذاری مستقیم عکاسی بر نگاره‌های رنگ روغنی و آبرنگ است، با این حال، در خصوص چگونگی و شیوه استفاده از عکس در تصویرگری، اطلاعات مشخصی در دست نیست. یک احتمال آن است که عکس را همراه چاپنقش (باسمه)، قالب گچی و سایر فرم‌های نسخه‌برداری، به عنوان مدل در کلاس‌های نقاشی دارالفنون استفاده می‌کردند (اختیار، ۱۳۸۱، ۱۱۲-۱۱۰). عکس، جایگزین خوبی برای مطالعه‌ی مدل زنده بود و این نوع مدل اگرچه بخش مهمی از آموزش آکادمیک در فرانسه محسوب می‌شد، به دلایل مذهبی، در ایرانِ عصر قاجار جایز نبود. احتمالا خود هنرمندان عکس‌ها را به مجموعه‌ی کارهایشان می‌افزودند و به این ترتیب وسیله‌ای در جهت اجرای اصولی و منسجم طبیعت به دست می‌آوردند.[۱] اما عکس‌های سیاه و سفیدِ آن دوره طبیعتا نمی‌توانستند تکنیک‌های جدیدِ نقاشی رنگ‌روغن روی بوم، تغییر مایه‌ی رنگ‌ها یا ایجاد بافت و حجم را آن طور که باید به دانشجویان بیاموزند. بنابراین در اینجا تأثیر آموزش‌های هنری کسانی چون میرزا علی‌اکبرخان در انتقال اصول و فنون نقاشی غربی به نقاشان ایرانی، نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند و در کنار عکس، باید آن را هم مد نظر قرار داد.

عکاسی و آثار لاکی

در نیمه دوم عصر قاجار، تأثیر عکاسی در کنار آموزش‌های هنری به سبک نوین اروپایی، شرایطی را رقم زد که واقع‌گرایی را بیش از هر دوره دیگری تا آن زمان در کانون توجه هنرمندان تصویرگر قرار داد. همگامی عکس و نقش برای نقاشان و چهره‌پردازان یک تجربه بدیع و جذاب محسوب می‌شد. این نوع گرته‌برداری عین به عین از سوژه، عکس‌ها تا آنجا پیش رفت که نه فقط نقاشی در حوزه‌های رنگ روغن و آبرنگ، بلکه بسیاری رسانه‌های دیگر از جمله آثار لاکی نیز از اثرات این رسانه نوظهور و فراگیر بی‌بهره نماندند.

این جریان، در نگاهی کلی‌تر، از برآیند تعاملات رسانه‌های هنری و تصویری عصر قاجار حکایت می‌کرد. به عقیدی برخی محققان، رواج تولیدات لاکی در ایرانِ قرن نوزدهم عمدتا پیامد ورود نوآوری‌های رسانه‌های هنری دیگر در

۱.البته این ممنوعیت در استفاده از پیکر برهنهٔ زنده که به دلایل شرعی جایز نبود، به شکلی دیگر مورد استفاده قرار داشت. به طور مثال، لرد کرزن (سیاستمدار و مستشرق انگلیسی، ۱۹۲۵-۱۸۵۹) در دههٔ ۱۸۹۰م. دربارهٔ کلاس‌های نقاشی در دارالفنون می‌نویسد: «از نقاشی‌های نقاشان اروپایی، از پیکره‌های برهنه، سر و نیم‌تنهٔ پیکره‌های کلاسیک، طراحی‌هایی از مسیح، تصاویری از موضوعات مختلف تا خود اعلیحضرت شاه، و درگیری بین آندرومیدا و لندسیر» به عنوان مدل استفاده می‌کرد (Curzon, 1892, vol.1, 95-494).

تصویر۱۷: چهره پادشاه از نمای نزدیک (جزئی از تصویر)، مربوط به تصاویر قبل، مأخذ: نگارندگان

این حوزه بود؛ چنان‌که پیکرنگاری و کتاب‌آرایی نیز بر این حوزه اثرگذار واقع شدند و این امر نتیجه برخورداری هنرمندان از تخصص‌های هنری مختلف و انتقال آنها از شاخه‌ای به شاخه دیگر بود (استنلی، ۱۳۹۳، ۴۷-۴۶). عکاسی هم به عنوان واپسین رسانه تصویری نورسیده در این دوره، قابلیت الگوبرداری‌های مستقیم را برای این هنرمندانِ ذوفنون فراهم می‌کرد.

در میان آثار لاکی ظاهرا قلمدان‌ها، در انواع نقوش و موضوعات، از تنوع بیشتری نسبت به اشیای دیگر برخوردارند. این تنوع را در جلدهای لاکی، قاب آینه، جعبه و یا صندوقچه به این حد نمی‌توان دید. ضمن آنکه کمیت قلمدان‌های تولیدشده و یا دست‌کم نمونه‌های باقی‌مانده بیشتر است. دلیل این امر احتمالا در کوچک بودن این اشیاء، قابلیت حمل و نقل آسان و کاربردشان بوده است. چهره‌پردازی روی این دسته مصنوعات، مهم‌ترین بخشی است که اثرات عکاسی در آن به وضوح پیداست. این چهره‌ها، علاوه بر تمثال شاهان قاجار، عمدتا به شاهزادگان، رجال و صاحب‌منصبان این دوره تعلق دارند (تصاویر۱۴ تا ۲۱). عباس شیرازی، فتح‌الله شیرازی، حیدرعلی، آقا بزرگ شیرازی، محمدحسن افشار، صنیع همایون و سمیرمی از جمله هنرمندان قلمدان‌نگاری بودند که در این زمینه مهارت داشتند، هرچند اغلب نمونه‌های موجود فاقد امضای هنرمند سازنده آنهاست.

در بررسی تطبیقی نمونه‌های موجود هرچند یافتن اصل عکس در همه موارد امکان‌پذیر نیست، با این حال صحنه‌ها و نماهای مشابه کاملا از اقتباسات مستقیم و رونگاری‌های دقیق در ایجاد بافت، سایه‌روشن، جزئیات و دیگر مؤلفه‌ها حکایت می‌کنند (تصاویر ۲۲ تا ۲۵). در این دوره نقاشان در واقع به دو روش به خلق نقوش واقع‌گرای زیرلاکی (پرتره‌سازی) اقدام می‌کردند: اول به صورت ترسیم عین به عین از روی عکس، و دیگری، با استفاده از عکس‌برگردان و چسباندن آنها روی سطح کار (تصاویر ۲۶، ۲۷).

در اینجا لازم به یادآوری است استفاده از عکس‌برگردان که در اواخر عهد مظفری باب شد (یاوری و ابتهاج، ۱۳۹۰، ۲۲)، از ظرافت‌های کیفی و هنری آثار لاکی به شدت کاست و مسأله سرعت و تولید انبوه را در دستور کار قرار داد. به این ترتیب، عکس‌برگردان که خود محصول عکاسی بود، به تدریج باعث افول لاکی‌کاری و قلمدان‌نگاری شد. مضاف بر این، واردات قلمدان‌های روسی[1] و ژاپنی[2] و همچنین گسترش استفاده از قلم فلزی و خودکار، تولید قلمدان و متعلقات آن را به کل به ورطه نابودی انداخت.

قلمدان‌هایی که از روی عکسِ پرتره اشخاص منقوش شده‌اند، در ترکیب و ساختار بصری‌شان ویژگی‌های مشخصی دارند. در اینجا محل ترسیم پرتره و استقرار سوژه، عمدتا با رعایت حفظ تقارن از بالا و پایین، در میانه سطح فوقانی (رویه) قلمدان، غالبا داخل یک قاب (مدالیون) و در ابعادی نسبتا بزرگتر از دیگر قاب‌بندهای مجاور قرار دارد (تصویر۲۸). این پیکرها و شخصیت‌ها اصولا به صورت منفرد، با جامه فاخر و عمدتا فرنگی (کت) به تصویر کشیده شده‌اند که در اصلِ عکس‌ها نیز طبعا چنین بوده است. در حقیقت انتخاب عکس‌هایی که پوشش افراد در آنها فاخر و به سبک و سیاق غربی بوده، ظاهرا اولویت داشته و نشانه اعتبار و تشخص بوده است.

پیکرنمایی (فیگوراسیون) در قلمدان‌های لاکی بیشتر به

۱. این قلمدان‌ها، هم‌شکل و هم‌اندازهٔ قلمدان‌های معمولی و کله‌گِردِ ایرانی ساخته می‌شدند. در روسیه قلمدان‌های عکس‌برگردانی هم برای مصارف عمومی تولید می‌شد و جالب آنکه یک نمونه قلمدان با عکس‌برگردان محمدعلی‌شاه نیز در میان آثار روسی مشاهده می‌شود (کریم‌زاده، ۱۳۷۹، ۲۵۴؛ برای مشاهدهٔ تصویر لاکی محمدعلی‌شاه، نک: همان، ۳۶۸، ۳۷۵).

۲. سازندگان این قلمدان‌ها در ربع آخر قرن نوزدهم بازار ایرانِ قاجار را نشانه گرفته بودند و ایرانیان هم به دلیل علاقه به آثار وارداتی لاکی و تجملاتی، خواستار چنین محصولاتی بودند (Farhad et al. ۲۰۱۷، ۳۵).

تصویر۱۸. قلمدان لاکی با تمثال ایستادهٔ مظفرالدین‌شاه در قاب بیضی‌شکل مرکزی، اثر صنیع همایون، ۱۳۱۹هـ.ق./۱۹۰۱م.، به همراه یک عکس و کارت پستال (۱۸۹۹م.) با نقش او، مأخذ: احسانی، ۱۳۶۸، ج۱، ۵۵؛ www.fardanews.com؛ www.worthpoint.com

صورت نیم‌تنه و تمام‌قد است. این نوع بازنمایی هیئت انسانی، اصولا به منظور نمایش کامل پیکر سوژه و طبعاً به صورت عمود یا ایستاده انجام می‌گرفت تا ثبات بیشتری در ترکیب‌بندی پدید آید. در اکثر قلمدان‌های پیکرنما، در سطح فوقانی، سه قاب‌بند تزئینی وجود دارد و شخصیت مورد نظر در قاب وسط (مرکزی) ترسیم می‌شود. با توجه به تناسبات قامت انسان و ابعاد کوچک قلمدان‌ها (با طولی حدود ۱۵ تا ۳۵ سانتی‌متر و عرض ۵ تا ۱۰ سانتی‌متر)، مناسب‌ترین حالت، همین ساختار و قالب بوده است. در واقع از مطابقت این دسته قلمدان‌های تصویری با نمونه‌های مربوط به پیش از ورود عکاسی به ایران، به خصوص نمونه‌های عصر صفوی، چنین استنباط می‌شود که عکاسی علاوه بر تغییر مضامین و کیفیت آثار (سوق دادن آنها از ترکیب‌بندی‌های روایی و تزئینی به شکل و قالبی مستقل‌تر

تصویر۱۹. قلمدان لاکی با تصویر نیم‌تنهٔ امین‌السلطان اتابک اعظم، به همراه دو عکس از او، مأخذ: یاوری و ابتهاج، ۱۳۹۰، ۱۶۳؛ www.iran-efshagari.com

تصویر۲۰. قلمدان لاکی با تصویر نیم‌تنهٔ امین‌السلطان اتابک اعظم در سنین جوانی، ۱۳۰۳هـ.ق./۱۸۸۶م.، «رقم کمترین رضی»، و یک عکس از او در همان سن، مأخذ: Khalili, 1996, 187؛ حدیدی، ۱۳۹۰، ۱۱

و عینی‌تر)، متعلقات و ملزومات فنی و بصری خود را هم بر آثار تحمیل کرده است. ترنج‌ها یا قاب‌بندهای تزئینی تیزه‌دار که پیش از این، پرتره افراد (اکثرا به صورت خیالی) و سایر نقوش در آنها جای می‌گرفت، اینک جای خود را به قاب‌های ساده بیضی‌شکل می‌داد. کادر بیضی، قالبی است که از روی قاب اطرافِ عکس‌های قاجاری که آن هم عنصری غربی در کادربندیِ عکس محسوب می‌شود، اقتباس و بر آثار لاکی و قلمدان‌ها ظاهر شد.

اما نقاشان و مصورانِ لاکی‌کار نه فقط پرتره رجال و درباریان، بلکه تکچهرهٔ زنان یا حتی برخی علما را هم به تأسی از عکاسی مجسم کرده‌اند. در این بین، در کنار نگاره‌های تک‌پیکر، تصاویر گروهی نیز مرسوم بوده و تمثال علما معمولا به صورت گروهی ترسیم شده‌اند (آقابزرگ شیرازی). زنان نیز به همین منوال (تصویر ۲۹)، هم به صورت گروهی و هم منفرد منقوش شده‌اند.

اثرات غرب بر روند مصورسازی نقاشی لاکی: عکاسی به موازات رسانه‌های هنری دیگر

با اینکه در لاکی‌کاری و قلمدان‌نگاری، از عکس در وهله اول برای چهره‌پردازی (سوژه انسانی) استفاده می‌شد، اما منظره‌نگاری و دورنماسازی و چشم‌اندازهای معماری، به ویژه انواع غربی آنها، و همچنین ترسیم واقع‌گرایانه حیوانات که در مراحل بعدی بود، در شمول بخشی از جریان فرنگی‌سازی قرار می‌گرفت. به طور کلی اثرات و تبعات فرهنگ تصویری غرب را در این آثار، علاوه بر چهره‌نگاری واقعگرا، عمدتا می‌توان در زمینه ترسیم حیوانات و چشم‌اندازها مشاهده کرد.

در دوره قاجار نقاشان درباری از جانب شاه و دیگر حامیان هنری به رونگاری از مناظر و چشم‌اندازهای اروپایی وا داشته می‌شدند و این یکی از علایق متقاضیان هنر بود. گفته می‌شود که چنین رونگاره‌هایی را در موزه‌های سلطنتی قاجار با افتخار در کنار نمونه‌های اصلی اروپایی‌شان به نمایش می‌گذاشتند. این رسم در میان اعیان و درباریان قاجاری که آنها نیز سفارش‌دهندگان آثار هنری بودند به همین اندازه متداول بود (دیبا، ۱۴۰۰، ۲۵۱). تجسم چشم‌اندازهای معماری، موضوعی است که به طور اعم در حوزه نقاشی قاجار سابقه داشته و از طرف دیگر، برخی نقاشانِ این دوره به ترسیم نقش حیوانات (به خصوص در فضاهای اندرونی و یا در طبیعت‌های بیجان) مبادرت می‌کردند. بنابراین این بازنمایی، یکبار دیگر با انتقال از رسانه‌ای به رسانه دیگر، روی قلمدان‌ها ظاهر می‌شد، اما با شیوه و نگرشی متفاوت نسبت به گذشته و با فاصله گرفتن از بازنمودهای خیالی یا غیردقیق (عدم رعایت اصول آناتومی و مؤلفه‌های فنی). همه این علائم حکایت از

تصویر۲۱.قلمدان لاکی با نقش پیکر تمام‌قد ظل‌السلطان، اصفهان، اوایل قرن ۲۰م، منسوب به محمدباقر سمیرمی، به همراه یک عکس از وی، مأخذ: www.etedaal.ir؛ Khalili, 1996, 247

تصویر۲۲.قلمدان لاکی،اصفهان،ربع آخر قرن ۱۹م، ۲۲ × ۳/۸ سانتی‌متر، مأخذ: Khalili, 1996, 47

تصویر۲۳:قلمدان لاکی، ربع آخر قرن ۱۹م، ۲۰/۶ × ۳/۵ سانتی‌متر، مأخذ: Farhad Et. Al, 2017, 155

کاربست اسلوب طبیعت‌گرایی غربی در پرداخت این گونه نقوش دارد.

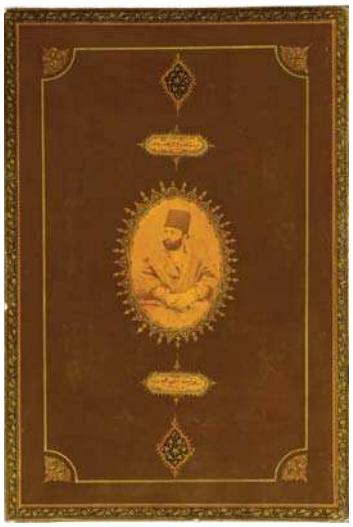
طبیعت‌گرایی، اسلوبی است که هنر ایرانِ عصر قاجار به واسطه تعاملات روزافزون با غرب بدان دست یافت. چنان‌که در بالا اشاره شد، این روند از اواخر عهد صفوی آغاز شده بود و اینک شکل تکامل‌یافته‌اش را در دستان هنرمندانی که خود به اروپا سفر کرده بودند می‌دید. باسمه، کارت پستال، آلبوم، مجلات خارجی و نقاشی‌های طبیعت‌گرای فرنگی نیز در کنار فن عکاسی و حضور بیش از پیشِ فرنگیان (به عنوان عاملان پیشبرد این روند) در ایران، از عناصر و عواملی هستند که بر رشد کمی و کیفی این جریان مؤثر بودند.

قلمدان‌های منظره‌پرداز قاجاری از حیث چیدمان و اجزای صحنه، در چند گروه کلی قابل تقسیم‌بندی است: مناظر صرف، منظره توام با انسان، منظره و شکار، منظره و حکایات تاریخی، منظره و صحنه‌های جنگ، منظره و بناهای تاریخی، منظره و حیوانات و غیره (نادری عالم و چلیپا، ۱۳۸۹، ۵۱). این دسته‌بندی به هر شکلی که باشد، آنچه در خلق اجزاء و نقوش مشهود است، ظهور مایه‌هایی از طبیعت‌گرایی است که می‌توان علت آن را حاصل تأثیر مؤلفه‌های ذکرشده در بند قبل دانست. عکس و کارت پستال نیز طبعا در کنار دیگر موارد، نقش یک منبع الهام‌بخش تصویری را ایفا می‌کرد (تصاویر ۳۰، ۳۱). این نگاه طبیعت‌گرا و جزءنگر، نه فقط در شیوه و تکنیک، بلکه در مضامین و نقوش هم برگرفته از فرهنگ غربی است. به طور مثال، در ترسیم یک منظره، نه تنها عناصر طبیعی (درخت، رودخانه، کوه و غیره)، بلکه دست‌ساخته‌های بشر و معماری، از جمله ساختمان، کلیسا، عمارت، دژ و قلعه، پل و استحکامات نیز از روی نمونه‌های غربی اقتباس شده‌اند و برای این کار بعضا از عکس (برای الگوبرداری عین به عین) یا عکس‌برگردان (برای چسباندن مستقیم) استفاده شده است.

ترسیم حیوانات، به روشی متفاوت از گذشته، بخش دیگری از این فرایند بود و هنرمند تصویرگر اینک با آگاهی بیشتر به دانش اندام‌شناسی، نورپردازی، سایه‌روشن، رنگ‌آمیزی و تناسبات، حیوانات (وحشی یا اهلی) را به شیوه‌ای علمی و آکادمیک‌تر منقوش می‌کرد (تصویر۳۲). در برخی از قلمدان‌هایی که روی آنها نقش حیوانات، چه به صورت مستقل و چه در یک فضای دیگر مصور شده، حتی گاه پیش می‌آید که مثلا پیکر یک سگ (تصویر۳۳)، آن هم از نژاد

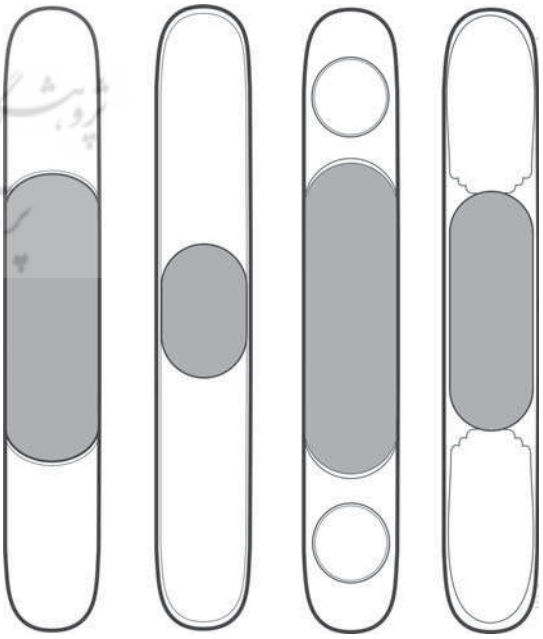
تصویر ۲۴.قلمدان چهره‌پرداز،اثراستاد سمیرمی، مجموعهٔ شخصی، مأخذ: کریمی،۱۳۹۵، ۵۵

تصویر ۲۵.قلمدان چهره‌پرداز،اثراستاد سمیرمی،اصفهان، مأخذ: احسانی، ۱۳۶۸، ج۱، ۵۱



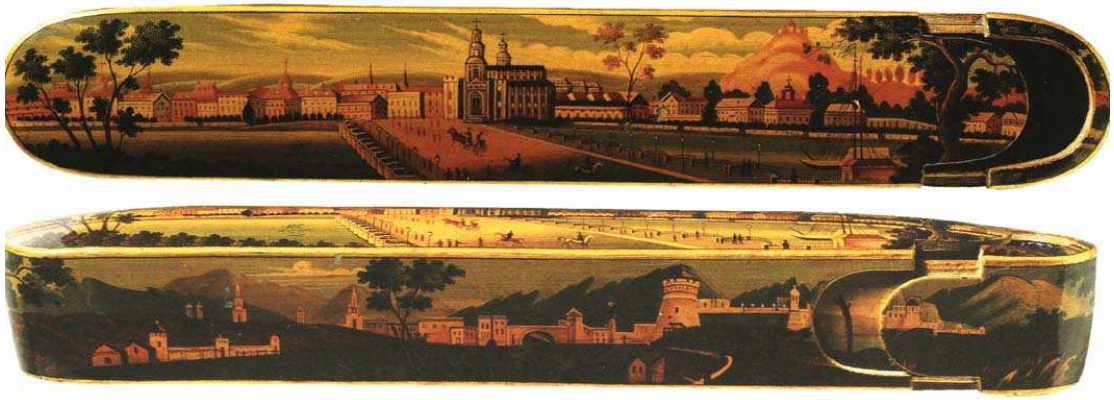
تصویر۲۶.جلد لاکی با نقش پرترهٔ یکی از رجال قاجاری، چسبانده‌شده در قالب عکس‌برگردان، قرن۱۹م.گالری آرتور سَکلِر، واشینگتن،مأخذ:www.asia.si.edu

تصویر۲۷.جلد لاکی با عکس آماده و چسبانده‌شدهٔ دوستمحمدخان معیرالممالک، ۱۲۹۵هـ.ق./ ۷۸-۱۸۷۷م، مأخذ: حراجی بونهامس،لندن(Lot88)



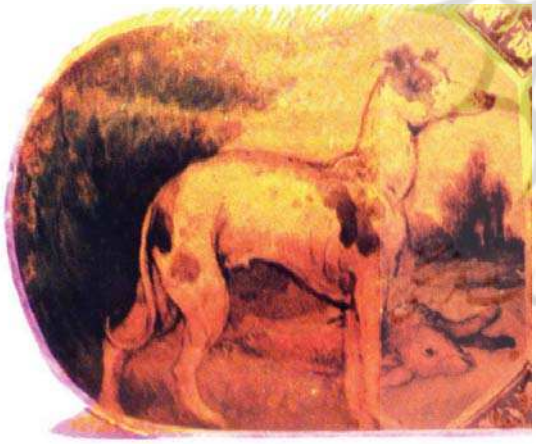
تصویر۲۸.ترسیم خطی قاب‌های تزئینی رویه قلمدان‌های چهره‌پرداز با قاب بیضی‌شکل مرکزی برای استقرار سوژه انسانی

تصویر۲۹.قلمدان لاکی با نقش لوئیس مانته (رقصنده فرانسوی)، به همراه یک عکس و کارت پستال، اثر محمدباقر سمیرمی، ۱۳۲۶هـ.ق./ ۱۹۰۸م.، ۲۲/۷ × ۳/۹ سانتی‌متر، مأخذ: Farhad et al. 2017, 36, 158؛ www.pinterest.co.uk



تصویر ۳۰، ۳۱: دو قلمدان با طرح مناظر معماری به سبک اروپایی، شیراز، ۱۳۰۲و۱۳۰۸هـ‌ق./ ۱۸۸٤ و ۱۸۹۰م.، مأخذ: Khalili، ۱۹۹٦، ۲۳۲

تصویر۳۲: اجرای واقعگرایانه حیوانات بر آثار لاکی (بخشی از آثار)، مآخذ: Khalili، ۱۹۹٦، ۱۳۱، ۲۵۰؛ کریمی، ۱۳۹۵، ۵۰



تصویر۳٦: جلد لاکی با نقش پرترهٔ یکی از رجال قاجاری، چسبانده‌شده در قالب عکس برگردان، قرن ۱۹م. گالری آرتور سَکلِر، واشینگتن، مأخذ: www.asia.si.edu

غیرایرانی، به چشم می‌خورد که این کاملا متأثر از جریان فرنگی‌سازی، چه در تکنیک و چه در گزینش موضوع و حتی اجزاء و عناصر صحنه است.

این عناصر تصویری وام‌گرفته‌شده از خارج، گاه اشیاء و اجسام را هم شامل می‌شوند. برای نمونه، اگر تا پیش از این، جلوس شاه یا نشستن درباریان، صاحب‌منصبان و اشراف روی تخت یا زمین (زیرانداز) انجام می‌گرفت، حال کاربرد صندلی به عنوان یک عنصر فراگیر غربی، بیش از پیش قابل رؤیت بود. نشستن روی صندلی یا ایستادن در کنار آن و بازنمایی چنین صحنه‌های عکس‌گونه‌ای در آثار لاکی، شاهد دیگری بر ادامه مسیر هنر فرنگی‌مآبانه است. از طرف دیگر، رواج قاب بیضی‌شکل که پیشتر هم اشاره شد، حاکی از سایر تاثیرات فرهنگ فرنگ، این بار بر ساختار و ترکیب‌بندی بود که هم در عکاسی و هم لاکی‌کاری متداول شد.

نتیجه

عکاسی به منزله تجلی و نقطه نهایی تجدد در قرن نوزدهم، برای تداوم دولتی مدرن در ایران جزئی ضروری محسوب می‌شد. در دوره ناصری از عکاسی به عنوان یک ابزار سیاسی و همچنین وسیله‌ای برای ثبت اطلاعات استفاده می‌کردند. اما به تدریج محبوبیت دوربین و عکس به عنوان راهی کوتاه برای ترسیم نقاشی‌های سه‌بُعدی و چهره‌پردازی‌های واقعگرا به سبک فرنگی، در کنار آموزش‌های نوین آکادمیک، مورد

توجه قرار گرفت و در نظام‌های بومی تولیدِ هنر ادغام گشت. این جریان را باید محصول تعاملِ رسانه‌های هنری و تصویری عصر قاجار دانست؛ چنان‌که هنرمندانِ عرصه‌های مختلف با تخصص و تبحر در چند حوزه، امکان انتقال مضامین و مایه‌های هنری خود را به دیگر حوزه‌ها داشتند. عکاسی هم به عنوان واپسین رسانه تصویری نورسیده در این دوره، قابلیت الگوبرداری‌های مستقیم را برای همین هنرمندان که اکثرا در لاکی‌کاری و قلمدان‌نگاری نیز مهارت داشتند فراهم کرد. بنابراین نه تنها نقاشی‌های رنگ روغن و آبرنگ، بلکه دامنه آثار لاکی نیز مشمول اثرات رسانه نوظهور و فراگیر عکاسی شد. همگامی عکس و نقش برای نقاشان و چهره‌پردازان قاجاری یک تجربه بدیع و چالشی تازه بود و در تلاشِ این جماعت که آمال خود را در برابری جستن و هرچه نزدیکتر شدن به دستاوردهای نقاشان غرب می‌دید، امری مهم تلقی می‌شد. در قلمدان‌های این دوره که از تعدد و تنوع بیشتری نسبت به دیگر انواع لاکی برخوردارند، عکس به دو صورت مورد استفاده قرار می‌گرفت: نخست به صورت گرته‌برداری دقیق و عینی از روی مدل اولیه (عکس)، و دوم با به کار بردن اصل نمونه به صورت عکس‌برگردان در زیر لاک. از عکس در وهله اول برای چهره‌نگاری واقعگرا استفاده می‌کردند و سوژه انسانی که اغلبِ آنها را رجال و درباریان تشکیل می‌داد در اولویت قرار داشت. در این نوع ترکیب‌بندی‌ها، از ساختار بصری مشخصی پیروی شده، به طوری که سوژه‌های انسانی را با رعایت حفظ تقارن، در میانه سطح فوقانی قلمدان، غالبا داخل یک قاب و در ابعادی نسبتا بزرگتر از دیگر قاب‌بندهای مجاور (تقریبا دو برابر) ترسیم کرده‌اند. پیکر شخصیت‌های ترسیم‌شده در اینجا اصولا منفرد، با جامه‌ای فاخر و عمدتا فرنگی (غیرسنّتی) به تصویر کشیده شده‌اند که در اصلِ الگوی عکس‌ها نیز چنین بوده و این نشانه‌ای از مکانت اجتماعی و تشخص قلمداد می‌شده است. مضاف بر این، پیکرنمایی در قلمدان‌های لاکی بیشتر به صورت نیم‌تنه و تمام‌قد در حالت عمود یا ایستاده انجام می‌گرفت تا ثبات بیشتری در ترکیب‌بندی ایجاد گردد. عکاسی و تأثیر آن بر رسانه‌های لاکی قاجار، علاوه بر تغییر مضامین و کیفیت آثار و سوق دادن آنها از ترکیب‌بندی‌های روایی و تزئینی به شکل و قالبی عینی‌تر؛ متعلقات و ملزومات فنی و بصری خود را هم در آثار وارد کرد. به طوری که قاب‌های ساده بیضی‌شکل، به عنوان یک آرایه غربی برای کادربندی عکس، جای ترنج‌ها یا قاب‌بندهای تزئینی تیزه‌دار را گرفت. منظره‌سازی واقعگرایانه، نماهای طبیعی و انسانی، چشم‌اندازهای معماری و تجسم واقعی حیوانات، از دیگر تأثیرات رسانه عکاسی بر حوزه لاکی‌کاری است که بعد از چهره‌پردازی در ذیل این جریان قرار می‌گیرند. در این بازنمایی‌ها، اثرات فرهنگ تصویری غرب نیز، چه در مضامینِ به کار رفته و چه عناصر و نقوش صحنه، محرز و مشخص است.

منبع و مآخذ

احسانی، محمدتقی، ۱۳٦۸، جلدها و قلمدان‌های ایرانی، ج۱، تهران: امیرکبیر.

احسانی، محمدتقی، ۱۳۸۲، جلدها و قلمدان‌های ایرانی و نگارگری، ج۲، تهران: امیرکبیر.

احمدی، بهرام، ۱۳۹۲، تأثیر عکاسی بر هنر نقاشی در دوران قاجار، کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۸۲، صص ۲۷-۲۲.

احمدی، بهرام، ۱۳۹۲، مروری بر هنر عکاسی دوران قاجار و تأثیر آن بر هنر نقاشی، چیدمان، شمارهٔ ۲، صص ٦۸-٦۲.

اختیار، مریم، ۱۳۸۱، از کارگاه و بازار تا دانشگاه (کارآموزی و تولید هنر در دورهٔ قاجار)، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی، صص ۱۷۷-۸۹.

ادیب برومند، عبدالعلی، ۱۳٦٦، هنر قلمدان، تهران: وحید.

استنلی، تیم، ۱۳۹۳، لاک الکل ایرانی در قرن نوزده میلادی؛ ساز و کارهای تغییر، ترجمهٔ زهرا عبدالله، نامهٔ بهارستان (ویژه‌نامهٔ جلدهای لاکی)، شمارهٔ ٤، صص ٥٤-٤۳.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان، المآثر و الآثار (چهل سال تاریخ ایران در دورهٔ پادشاهی ناصرالدین‌شاه)، ۱۳۶۳، ج۱، به کوشش ایرج افشار، تهران: اساطیر.
بامداد، مهدی، ۱۳۷۸، شرح حال رجال ایران (در قرن ۱۲ و ۱۳ و ۱۴ هجری)، ج۱، چاپ پنجم، تهران: زوار.
حدیدی، مختار، ۱۳۹۰، امین‌السلطان در سفر به اطراف و اکناف جهان (اندر احوالات ایران و ایرانیان)، مقدمه و تحقیق: فرهاد رستمی، تهران: مؤسسهٔ مطالعات تاریخ معاصر ایران.
دیبا، لیلا، ۱۳۷۴، نقاشی زیرلاکی، هنرهای ایران، زیر نظر دبلیو ر. فریه، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: نشر فرزان.
دیبا، لیلا، ۱۴۰۰، بازنگری رابطهٔ عکاسی و هنر در عصر قاجار، نگارستان گمشده، گردآوری و ترجمهٔ علیرضا بهارلو، تهران: خط و طرح، صص ۲۶۵-۲۳۵.
رابی، جولیان، ۱۳۸۶، کارهای لاکی، ج۸ (مجموعهٔ هنر اسلامی)، ترجمهٔ سودابه رفیعی سخایی، گردآوری ناصر خلیلی، تهران: کارنگ.
رابی، جولین، ۱۳۹۹، پرتره‌های سلطنتی قاجار، ترجمهٔ علیرضا بهارلو و کیانوش معتقدی، تهران: دانیار.
رابینسون، ب. و. ۱۳۸۶، نقاشی لاکی در عهد قاجار، ترجمهٔ اردشیر اشراقی، گلستان هنر، شمارهٔ ۹، صص ۱۱۰-۱۰۱.
روزنامهٔ شرف، شمارهٔ ۱۹، شعبان ۱۳۰۱هـ‌ق.
شاردن، ژان، ۱۳۶۶، سیاحتنامهٔ شاردن، ج۴، ترجمهٔ محمد عباسی، تهران: امیرکبیر.
طهماسب‌پور، محمدرضا، ۱۳۹۲، ناصرالدین، شاهِ عکاس، چاپ سوم، تهران: نشر تاریخ ایران.
عدل، شهریار، ۱۳۷۹، آشنایی با سینما و نخستین گام‌ها در فیلمبرداری و فیلمسازی در ایران، طاووس، شمارهٔ ۵ و ۶، صص ۹۰-۵۸.
کتیرایی، محمود، ۱۳۴۸، از خشت تا خشت، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی.
کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی، ۱۳۷۹، قلمدان و سایر صنایع روغنی ایران، لندن: ساتراپ و مستوفی.
کریمی، نرگس، ۱۳۹۵، پاپیه‌ماشه، اصفهان: سازمان فرهنگی-تفریحی شهرداری اصفهان.
مدرس، مهشید، ۱۳۹۴، تأثیر عکاسی و چاپ سنگی بر نقاشی در دوران قاجار: ثبت واقعیت برای مردم، ترجمهٔ هادی آذری و مانی مهرزاد، چشمک، شمارهٔ ۵، صص ۱۱-۵.
مراثی، محسن، ۱۳۷۹، نقاشان بزرگ و عکاسی، تهران: دانشگاه شاهد.
معتقدی، کیانوش، ۱۳۹۳، نگاهی به جلدهای لاکی و روغنی ایران: مواد سازنده، فن‌شناسی و مبانی طراحی، نامهٔ بهارستان (ویژه‌نامهٔ جلدهای لاکی)، شمارهٔ ۴، صص ۴۲-۷.
معتقدی، کیانوش، ۱۳۹۹، تأثیر عکاسی بر تحولات تصویری کاشی‌کاری دورهٔ قاجار، سیاه قلم (احوال و آثار استاد علی‌محمد اصفهانی)، به کوشش مهدی مکی‌نژاد، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۱۲-۹۱.
نادری عالم، علی؛ چلیپا، نادر، ۱۳۸۹، بررسی تحول نقاشی به ویژه منظره‌سازی در قلمدان‌نگاری دورهٔ صفوی تا اواخر دورهٔ قاجار، نگره، شمارهٔ ۱۶، صص ۵۵-۴۳.
یاوری، حسین؛ ابتهاج همدانی، هلیا، ۱۳۹۰، سیری در قلمدان‌های لاکی روغنی ایران (با تأکید بر قلمدان‌های لاکی دورهٔ قاجار)، تهران: سیمای دانش.
Curzon, George, 1892, Persia and the Persian Question, vol.1, Longmans, Green, and Co., London and New York, facsimile reprint.
Diba, S. Layla, 1998, Images of Power and the Power of Images. Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925. Edited by Layla S. Diba and Ekhtiar, Maryam, London and New York: I. B. Tauris.

Farhad, Massumeh Et al., 2017, A Collector>s Passion: Ezzet Malek Soudavar and Persian Lacquer, Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC, and Harvard Art Museums.
Imperial Exposure: Early Photography and Royal Portraits Across Asia, Freer Gallery of Art, Washington, DC, 5–6 December 2011.
Khalili, Nasser D. 1996, Lacquer of the Islamic Lands (The Khalili Collection of Islamic Art), UK: The Nour Foundation.
Staci Gem Scheiwiller, Mirrors with Memories: Nineteenth-century and Qajar Imagery in Contemporary Iranian Photography, Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing 2011, 28–9.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Irān, Tehran: Simāye Dānesh.
www.asia.si.edu
www.etedaal.ir
www.fardanews.com
www.iefc.cat
www.iran-efshagari.com
www.leclere-mdv.com
www.luminous-lint.com
www.pinterest.co.uk
www.rijaldb.com
www.worthpoint.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

E'temad-os-Saltaneh, Mohammad-Hassan Khan, Al-ma'āser va Al-āsār, 1363 SH, vol. 1, ed. Iraj Afshar, Tehran: Asātir.
Ehsani, Mohammad-Taqi, 1368 SH, Jeld-hā va Qalamdān-hāye Irāni, vol. 1, Tehran: Amir Kabir.
Ehsani, Mohammad-Taqi, 1382 SH, Jeld-hā va Qalamdān-hāye Irāni va Negārgari, vol. 2, Tehran: Amir Kabir.
Ekhtiar, Maryam, 1381 SH, Az Kārgāh va Bāzār tā Dāneshgāh (Persian translation by Y, Ažand), Tehran: Il-e Shāhsavan-e Baqdādi, pp. 89-177.
Farhad, Massumeh Et al., 2017, A Collector>s Passion: Ezzet Malek Soudavar and Persian Lacquer, Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC, and Harvard Art Museums.
Hadidi, Mokhtar, 1390 SH, Amin-os-Soltān dar Safar beh Atrāf va Aknāf-e Jahān, ed. Farhad Rostami, Tehran: Mo'asseseye Tārikh-e Mo'āser-e Irān.
Imperial Exposure: Early Photography and Royal Portraits Across Asia, Freer Gallery of Art, Washington, DC, 5–6 December 2011.
Karimi, Narges, 1395 SH, Pāpiyeh Māsheh, Isfahan: Isfahan Municipality.
Karimzadeh Tabrizi, Mohammad-Ali, 1379 SH, Qalamdān va Sāyere Sanāye'e Roqani-ye Irān, London: Satrap and Mostowfi.
Katirayi, Mahmud, 1348 SH, Az Khesht tā Khiāl, Tehran: Mo'asseye Motale'āt va Tahqiqāt-e Ejtemā'i.
Khalili, Nasser D. 1996, Lacquer of the Islamic Lands (The Khalili Collection of Islamic Art), UK: The Nour Foundation.
Modarres, Mahshid, 1394 SH, Ta'sir-e Akkāsi va Chāp-e Sangi bar Naqqāshi dar Dorān-e Qājār (Persian translation by Hadi Azari and Mani Mehrzad), Cheshmak, no. 5, pp. 5-11.
Mo'taqedi, Kianush, 1393 SH, Negāhi beh Jeld-hāye Lāki va Rowqani-ye Irān, Nāmeyeh Bahārestān, no. 4, pp. 7-42.
Motaqedi, Kianush, 1399 SH, Ta'sir-e Akkāsi bar Tahavvolāt-e Tasviri-ye Kāshikāri-ye Doreye Qājār, in: Siyāh Qalam, ed. Mahdi Makinejad, Tehran: Farhangestān-e Honar (Academy of Art), pp. 91-112.
Naderi Alam, Ali; Chalipa, Nader, 1389 SH, Barrasi-ye Tahavvol-e Naqqāshi be Vižeh Manzarehsāzi dar Qalamdān-negāriye Doreye Safavi tā Avākher-e Doreye Qājār, Negareh, no. 16, pp. 43-55.
Raby, Julian, 1386 SH, Kār-hāye Lāki, vol. 8 (Islamic Art Collection) (Persian translation by Sudabeh Rafi'i Sakha'i), by Nasser Khalili, Tehran: Kārang.
Raby, Julian, 1399 SH, Portere-hāye Saltanati-ye Qājār (Persian Translation by Alireza Baharlu and Kianush Mo'taqedi), Tehran: Dānyār.
Robinson, B. W., 1386 SH, Naqqāshi-ye Lāki dar Ahd-e Qājār (Persian translation by Ardashir Eshraqi), Golestān-e Honar, no. 9, pp. 101-110.
Ruznāme-ye Sharaf, no. 19, Sha'ban 1301 AH.
Staci Gem Scheiwiller, Mirrors with Memories: Nineteenth-century and Qajar Imagery in Contemporary Iranian Photography, Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing 2011, 28–9.
Stanley, Tim, 1393 SH, Lāk-e Alkol-e Irāni dar Qarn-e Nozdah-e Milādi (Persian translation by Zahra Abdollah), Nāmeye Bahārestān, no. 4, pp. 43-54.
Tahmasbpur, Mohammadreza, 1392 SH, Nāsser-ad-Din, Shāh-e Akkās, 3rd Edition, Tehran: Nasr-e Tārikh-e Irān.
Yavari, Hossein; Ebtehaj Hamadani, Helia, 1390 SH. Seyri dar Qalamdān-hāye Lāki-Rowqani-ye

Their importance is reflected in the sheer quantity of items that were made, and in the dynamism with which the decoration of lacquerwares developed. Actually, early Qajar lacquerwares look very different from those in later times throughout the whole century, especially from the Nasseri period on. It can hardly be doubted that the lacquerwork of the early Qajar period was to a large extent a continuation of the traditions established in the late Safavid, Afshar and Zand periods. The repertory of 18th century lacquer decoration included figural, floral and flower-and-bird themes, illumination and calligraphy; however, this visual tradition inclined towards more realistic subject matters with an emphasis on portraiture, most specifically depicting the portraits of kings, princes, officials and dignitaries. The present article aims at studying the impact of photography on the visual evolution of the lacquerwork in Qajar art and it tries to answer the following questions: How did photography exert influence on the development of visual arts and portraiture in Qajar period? How can we evaluate such impact on lacquerwork, especially pen boxes? The results demonstrate that photography had a considerable effect on visual arts, especially portraiture, in that period, and such a movement can be traced in other art media such as lacquer pen boxes, mirror cases, etc. Artists and artisans active in making pen boxes and other lacquer artifacts would use photographs in two ways on their artworks: first, by precise copying of portraits and other elements in pictures, and second, by just pasting the ready photos as labels under lacquer. Pen boxes with Qajar portraits usually contain the realistic paintings of rulers, courtiers, statesmen, the nobility and women within an oval frame in a Westernized structure. Such portraits are mostly depicted in the central panel in larger dimension than other adjacent ones. The dignitaries painted in here are officially dressed and are represented in vertical visual composition. This gradual development in the visual tradition of this era could be considered as a result of the introduction of photography into Qajar Iran, particularly from the middle 19th century onward, and it continues right into the end of this dynasty, with a decline in quality.

Keywords: Qajar, Photography, Painting, Lacquer, Pen Box, Portraiture

References: Adib-e Borumand, Abdol-Ali, 1366 SH, Honar-e Qalamdān, Tehran: Vahid.
Adl, Shahriar, 1379 SH, Āshenāyi bā Sinamā va Nokhostin Gām-hā dar Filmbardāri va Filmsāzi dar Irān, Tāvus, no. 5, 6, pp. 58-90.
Ahmadi, Bahram, 1392 SH, Moruri bar Honar-e Akkāsi-ye Dorān-e Qājār va Ta'sir-e Ān bar Honar-e Naqqāshi, Chidomān, no. 2, pp. 62-68.
Ahmadi, Bahram, 1392 SH, Ta'sir-e Akkāsi bar Honar-e Naqqāshi dar Dowrān-e Qājār, Ketāb-e Māh-e Honar, no. 182, pp. 22-27.
Bamdad, Mahdi, 1378 SH, Sharh-e Hāl-e Rejāl-e Irān, vol. 1, 5th Edition, Tehran: Zavvār.
Chardin, Jean, 1366 SH. Siyāhatnāme-ye Shārdan, vol. 4 (Persian translation by Mohammad Abbasi), Tehran: Amir Kabir.
Curzon, George, 1892, Persia and the Persian Question, vol.1, Longmans, Green, and Co., London and New York, facsimile reprint.
Diba, Layla, 1374 SH, Naqqāshi-ye Zirlāki, in: Honar-hāye Irān, ed. W. Ferrier (Persian translation by Parviz Marzban), Tehran: Foruzān.
Diba, Layla, 1399 SH, Bāznegari-ye Rābeteye Akkāsi va Honar dar Asr-e Qājār, in: Negārestān-e Gomshodeh (Persian translation by Alireza Baharlu), Tehran: Khat va Tarh, pp. 235-265.
Diba, S. Layla, 1998, Images of Power and the Power of Images. Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925. Edited by Layla S. Diba and Ekhtiar, Maryam, London and New York: I. B. Tauris.

The Impact of Photography on the Visual Evolution of Lacquer Works in Qajar Period

Sakine Khatoon Mahmoodi (Corresponding Author), Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, Sistan and Baluchestan University, Zahedan, Iran.
Alireza Baharlou, PhD in Islamic Art, Art Faculty, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Received: 2021/04/9 Accepted: 2021/08/31

The Qajar dynasty came to power in 1785 and ruled until 1925. During this last phase of traditional Persian history, succeeding shahs tried to change the isolationist stance of the country by expanding cultural and economic interchange with the West. The 19th century was marked by continual unrest, caused by tribal groups competing for power. Foreign encroachment also contributed to conflicts. By mid-century, Persia had again become a crossroads to the East, because European colonialism demanded short routes to the Orient for explorers, archeologists, soldiers, scholars, pilgrims, tourists, writers, painters and photographers. During the long reign of Naser al-Din Shah (1848-1896) the desire for reformist policies and the continuing need for new funds led to the awarding of licenses to foreign concessionaires from Russia, Great Britain, France, Italy and Austria. It was during the reign of Naser al-Din Shah's father, Mohammad Shah (1834-1848) that the first cameras came to Iran through Russia and Britain. Photographers in Iran can be divided into three broad categories: first, those belonging to the European documentary and geographic tradition, who explored cultural and physical differences throughout the world; second, indigenous photographers, who experimented with the new technical discoveries for enjoyment, without a defined mission; and third, commercial photographers, who discovered that images could be sold. The earliest practitioners of photography in Persia were Europeans from France, Austria and Italy. They were instructors at Dar al-Fonun, the well-known Tehran polytechnic established by Naser al-Din Shah in 1850 to train officers, civil and military engineers, doctors and interpreters. Photography was introduced into the curriculum after 1870. The Frenchman, Jules Richard who taught French at Dar al-Fonun was probably the first among the foreigners to print images on paper treated with silver nitrate. Photography in Qajar Iran was first at the court's service or for documenting official events, but it gradually adopted some artistic and popular approaches. This medium in that time would provide the artists who had become familiar with modern European techniques of painting with some fresh, useful tools to try realistic imagery. However, the impact of photography on Qajar painters was not restricted to oil painting or watercolor, but it exerted its sphere of influence in a wider domain, including lacquerwork, particularly pen boxes. Under the Qajar dynasty the best miniature painting is usually found not in the illustration of manuscripts, as in the earlier periods of the art, but in the decoration of objects in lacquered papier-mache. This art reached a high state of development under Fath Ali Shah, but the best works produced under Naser al-Din Shah in the middle years of the 19th century were perhaps even finer. During this century lacquerwares were one of the most important forms of decorative art produced in Iran.