صفحات ۲۵ - ۳۶
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۵، شماره ۱، بهار ۱۳۹۹

قرابت‌های سبک‌شناختی و ساختاریِ پرتره‌های سلطنتی و عامیانه در عصر قاجار*

علیرضا بهارلو[۱]، محمدکاظم حسنوند[۲]**، محمد خزایی[۳]**

[۱] دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه نقاشی، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۳] استاد گروه گرافیک، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۱/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۵/۲۹)

چکیده
نقاشی قاجار دارای مضامین گوناگون و بدیعی است که بهترین نمود آن در مکتب «پیکرنگاری درباری» جای دارد. این پرتره‌های درباری، در یک تقسیم‌بندی کلی، مشتمل بر سه حالت ایستاده، نشسته و سواره‌اند. در این بین، تک‌چهره‌های نشسته به‌لحاظ ساختار فیزیکی و طرز ایستایی دارای مشخصاتی هستند که بعدتر در حوزه‌ی شمایل‌نگاری یا پیکرنگاری عامیانه جلوه‌گر می‌شوند. اما بازنمایی این چهره‌نگاره‌های سلطنتی در حیطه‌ی غیردرباری با پرسش‌هایی همراه است؛ از جمله اینکه قرابت‌های سبک‌شناختی و ساختاریِ پرتره‌های سلطنتی در تطبیق با نمونه‌های عامیانه‌ی قاجاری چیست؟ و دیگر آنکه نحوه‌ی نمایش وضع بدن و پیکربندی‌ها، به‌خصوص در حالت نشسته، تابع چه معیارهایی است؟ نتایج پژوهش حاضر که به روش تطبیقی و توصیفی- تحلیلی انجام گرفته مبیّن آن است که پیکرنگاری درباری و چهره‌پردازی عامیانه، با محوریت شاکله‌ی انسانی و توسّل به خیالی‌سازی و آرمان‌گرایی، در واقع نشان از استمرار یک سبک با دو موضوع متفاوت دارند. به‌طوری که پیکرهای ترسیم‌شده شخصیت‌پردازی شده و سوژه حضور خود را بر فضای کار تحمیل می‌کند. در پرتره‌های عامیانه، طرز نشستن‌ها (عموماً دوزانو) با ویژگی‌هایی چون تشخّص، تفرّد و تمایز سوژه مشخص گشته و مؤلفه‌هایی چون بازوان ستبر، سینه‌ی فراخ و کمر باریک از ترکیب پیکرها حذف می‌شود و بدین وسیله وجهه‌ی شاهانه‌ی آثار تقلیل می‌یابد.

واژه‌های کلیدی
نقاشی قاجار، پیکرنگاری درباری، پرتره‌های سلطنتی، پیکرنگاره‌های عامیانه، ساختار و سبک‌شناسی.

* این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری نگارنده‌ی اول تحت عنوان: «نقش شمایل‌نگاری مذهبی در اشاعه‌ی دین و مشروعیت سیاسی عصر قاجار» است که به راهنمایی نگارنده‌ی دوم و مشاوره‌ی نگارنده سوم، در دانشگاه تربیت مدرس تهران در دست انجام است.

** نویسنده‌ی مسئول: تلفکس: ۸۲۸۸۳۷۰۴-۰۲۱، E-mail: mkh@modares.ac.ir.

مقدمه

هنرهای بصری‌ای که با محوریت فیگور انسان ترسیم شده‌اند، عمدتاً نمایانگر تأثیرات فرهنگی و اجتماعی زمانه‌ی خود بوده و بعضاً مفاهیم خاصی برای مخاطبان‌شان در پی دارند. این فیگورها نه تنها سبک‌های گوناگون را نشان داده، بلکه خود نیز در حالات مختلف به تصویر کشیده شده‌اند. نوع بازنمایی این تصاویر و نحوه‌ی تجسم‌شان نیز بیشتر متأثر از سلیقه‌ی شخص تصویرگر و یا حامیان و سفارش‌دهندگان آثار بوده است. تاکنون در مورد چگونگی بازنمایی و مفاهیم مرتبط با حالت و ساختار بدن در هنر دیگر تمدن‌ها، مطالعات جامعی انجام گرفته است. این شیوه‌های بیانی، به خصوص در آیین بودا، با مفاهیم عمیقی همراه هستند. در نقاشی غرب نیز پیکر انسان، به ویژه آنجا که با مبانی دین مسیح درآمیخته، از جایگاه ممتازی برخوردار شده است. اما اگرچه تمامی حوزه‌های فرهنگی و اعتقادی فوق در مسأله‌ی کاربرد هیئت انسانی مشترک بوده‌اند، با این حال به لحاظ جهان‌بینی تفاوت‌هایی دارند.

پیکر انسان در نقاشی غرب مبتنی بر ذهنیت طبیعت‌گرای غربی و معطوف به دانش اندام‌شناسی و موجودیت جسمانی اوست. از طرف دیگر، در نقاشی شرق دور، جایگاه و تصویر آدمی در برابر مظاهر طبیعت تنزّل یافته و معمولاً به صورت عنصری مختصر و جزئی کوچک از طبیعت مجسم می‌گردد. تجسم پیکر انسان در نقاشی ایرانی را می‌توان مابین این دو ساحت متفاوت در نظر گرفت (شه‌کلاهی و میرزاابوالقاسمی، ۱۳۹۵، ۹۲). این موضوع از کهن‌ترین نسخ مصوّری که فرم و ساختار جسمی انسان در آنها تجسم یافته، تا هنر دوره‌ی متأخر ایران بازنمود داشته است. عصر قاجار از ادوار مهمی است که تعریف جدیدی از شکل و قالب انسان در نقاشی ارائه می‌دهد.

مقاله پیش رو، در دو مبحث اصلی، شامل پیکرنگاری درباری و نقاشی‌های عامیانه (غیردرباری)، به تبیین قرابت‌های سبکی و ساختاری پرتره‌های سلطنتی و تک‌چهره‌های عامه و مذهبی و در کل، بازشناسی جایگاه انسان در نقاشی قاجار می‌پردازد. برای این منظور، مختصات ساختاری و ویژگی‌های بصریِ پیکرهای درباری و نحوه‌ی تجسم آنها بررسی و طبقه‌بندی شده است. در گام بعدی، تداوم این سبک در خارج از فضای دربار و تأثیر و تجلّی آن در پیکرنگاره‌ها و شمایل‌های عامیانه‌ی غیررسمی به بحث گذاشته شده است.

بازشناسی جایگاه انسان در نقاشی فیگوراتیو و پرتره‌نگاری

هنر «فیگوراتیو»[۱]، به‌طورکلی به مجموعه‌ای از آثار حوزه‌ی نقاشی و مجسمه‌سازی اطلاق می‌شود که به‌وضوح از اشیاء و پدیده‌های جهانِ واقع برگرفته شده و از این رو بر حسب تعریف، «شبیه‌ساز»، «تقلیدی» یا «بازنمودی»[۲] هستند. اصطلاح همسنگ دیگری که در این مورد به کار می‌رود، «هنر تصویری» است؛ یعنی «هنری که آنچه را در طبیعتِ موجود قابل مشاهده است به صورت واقعی یا حتی به صورت تغییریافته یا کژنمایی به تصویر درآورد؛ مترادف هنر «بازنمایانگر» [یا همان بازنمودی و شبیه‌ساز]» (لوسی اسمیت، ۱۳۹۱، ۲۴۲). این اصطلاحات غالباً در نقطه‌ی مقابلِ «انتزاعی»[۳] و هنرِ برآمده از آن، یعنی «هنر انتزاعی» (ناشبیه‌ساز، ناپیکرنما) قرار می‌گیرند.

«فیگوراتیو» (با مشتقّات یا برگرفته‌های دیگری چون فیگور، فیگوراسیون، فیگورال[۴]) در فارسی با معادل‌های «پیکرنما»، «اندامی»، «شکل‌نگار(انه)» و «شِکلانی» شناخته می‌شود و اصولاً «مربوط به هنری [است] که اشیا یا جانداران، خصوصاً انسان، به طریقی در آن بازنمایی شده باشد. در هنر پیکرنما، کم یا بیش، صریح یا غیرصریح، اشارتی به صورت طبیعی وجود دارد» (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۴۸) و عناصر صوری[۵] مانند خط، شکل، رنگ، حجم، بافت و غیره به منظور ایجاد دریافت یا توهّمی از فرم و فضا، در جهت تأکید بر جنبه‌ی روایی کار، مورد استفاده قرار می‌گیرند. در راستای تعابیر فوق، «نقاشی پیکره»[۶] نیز به طریقی دیگر - هرچند نه در جایگاهی مترادف –کاربرد دارد و در تعریفی ساده، به «نقاشی‌ای که پیکره‌ی انسانی را بازنمایی کند» (لوسی اسمیت، ۱۳۹۱، ۲۲۳) تعلّق می‌گیرد. در واقع یکی از گونه‌های بااهمیت در تاریخ هنر که همواره به موازات جریانِ هنرِ فیگوراتیو به حیات خود ادامه داده و به نوعی، زیرشاخه‌ای از همین حوزه به حساب آمده، نقاشی پرتره یا «پرتره‌نگاری»[۷] بوده که با عناوینی چون «صورتگری»، «چهره‌پردازی»، «تک‌چهره‌نگاری» و نظایر آن معادل‌سازی شده است. اما آنچه پرتره‌نگاری را از هنر فیگوراتیو متمایز می‌کند، مشخصاً محوریت نقش و جایگاه «انسان» است. بنابراین در این ژانر تصویری، مفاهیم و اصطلاحات مرتبطِ دیگری نیز دخیل هستند؛ از جمله «حالت» یا «حرکت سر و دست»[۸]؛ «وضع بدن»[۹]؛ «طرز ایستادن / نشستن» یا «حالت ایستایی»[۱۰]؛ «هیکل»، «بدن» و «پیکر»[۱۱]؛ و همچنین «وضعیت»، «جایگاه» و «جای‌گیری»[۱۲] که همگی در نهایت با سوژه‌ی انسانی و مبحث آناتومی ارتباط پیدا می‌کنند.

در چهره‌نگاری، قدیمی‌ترین نمونه‌های بازنماییِ رخساره‌ی اشخاص، محتملاً به مصریان باستان مربوط می‌شود؛ ولی فردیت اشخاص در تک‌چهره‌های رومی بارزتر است. بیشتر هنرمندانی

که چهره‌ی حامیان خود را نقاشی می‌کردند، حالتی از نجابت، اقتدار و وقار را در آن نشان می‌دادند (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۹۵). در این چهره‌سازی‌های باوقار و مقتدرانه، نقاش چندان در بند بازنماییِ عین‌به‌عینِ عناصر و جزئیات یا حتی نمایش سیمای واقعی سوژه نبود، و بسته به مناسبات و مقتضیات، می‌توانست تغییراتی اساسی را در اثر اعمال کند و محصول نهایی را آن طور که بایسته است - نه آن گونه که وجود دارد - ارائه دهد. نمود بارزتر این موضوع در جای‌جای هنرهای تصویری ایران پیداست و در ادوار و سده‌های گذشته قابل ریشه‌یابی است. «قدیمی‌ترین آثار هنر ایران از رجحان خیال بر واقعیت و سبک‌آفرینی [چکیده‌نگاری] بر طبیعت‌گرایی نشان دارد. هنرمندان پدیده‌ها را آن‌چنان که خود می‌پسندیدند، نه آن گونه که در واقع بود، تصویر می‌کردند. از این رو، همیشه چهره‌ی قهرمانان در هنر ایران، نجیب، بزرگوار، قدرتمند، آراسته و خوش‌منظر است. این ویژگی در طول قرن‌ها در هنر تصویری ایرانیان باقی مانده است. نقاشی‌های دیواری مربوط به سده‌های ۳ و ۴ هجری که در حفاری‌های ماوراءالنهر یافت شده، از همان سبکی پیروی کرده است که نقاشی‌های رنگ و روغن دوره‌ی قاجار در قرن ۱۳ هجری» (سودآور، ۱۳۸۰، ۱۴). مثلاً در برخی آثار، شخصیت‌آفرینیِ شاهزادگان به رغم ۱۳۰۰ سال فاصله کماکان یکسان است: گردن و بازوان ستبر، سینه‌ای فراخ و کمری باریک (همان). این خصوصیات که در اصل، بازنمایی انسانِ فوق‌طبیعی (حماسی، اسطوره‌ای، آرمانی) از آن اراده می‌شد، هم در هنر ایران و ماوراءالنهر و هم در هنر هند و شرق دور قابل رؤیت بوده و عمدتاً در ترسیم نقش پادشاهان، قهرمانان و مُصلحان دینی و اجتماعی نمود یافته است. ویژگی‌های یادشده، با عدم رعایت تناسبات فیزیکی، به شکل اغراق‌شده‌ای در پیکرها مشهود بوده که این امر اصولاً در پرهیز از طبیعت‌گرایی و پیروی از آرمان‌گرایی معنا پیدا می‌کند.

در هنر تمدن‌های کهنی مانند مسیحیتِ قرون وسطی یا سرزمین‌های بودایی، عمدتاً کلیساها، معابد و صومعه‌ها بودند که آثار نقاشی یا حجم‌پردازی‌های فیگوراتیو سفارش می‌دادند، حتی اگر برای این کار دستگاه سلطنت یا مراکز مهم سیاسی در کار نبود.

اما چنین چیزی در اسلام - که در آنجا تهیه‌ی آثار فیگوراتیو تقریباً به طور انحصاری در اختیار دربار قرار داشت - صدق نمی‌کرد (Barry, 2004, 51). ریشه‌های تکوین و تطور هنر فیگوراتیو در هنر اسلامی (با تأکید بیشتر بر پرتره‌نگاری) و نحوه‌ی به‌کارگیری و نمایش این گونه آثار، هرچه که بوده باشد، گسترش و عدم تقبیح نسبی آن در طول سده‌های بعدی، دست‌کم در عمل، امری انکارناشدنی است.

همان طور که گفته شد، موضوع اصلی پرتره‌نگاری را شاکله‌ی انسان تشکیل می‌دهد و آنچه مقام و موقعیت این انسان را (گذشته از عناصر و نشانه‌های موجود در تصویر) به طور مشخص به نمایش می‌گذارد، حالت چهره، وضع بدن، جثه، طرز ایستادن یا نشستن، و درکل، نحوه‌ی بازنمایی ساختار فیزیکی و ریخت‌شناسی و آناتومی اوست که گاه با معانی خاصی نیز توأم می‌شود. از آنجا که محور بحث حاضر در این پژوهش، پرتره‌های درباری در تطبیق با فیگورهای غیردرباری (با مضامین مذهبی)، و بازه‌ی زمانی مورد نظر بر عصر قاجار متمرکز است، در ادامه، حالات مختلفِ انسانی در این دو حوزه بررسی و تحلیل خواهد شد. بدین منظور، نخست لازم است شمایی از هنر پیکرنگاری عصر قاجار و مختصات آن به دست داده شود.

پیکرنگاری درباری از منظر شخصیت‌پردازی، ساختار و اندام‌وارگی

پیکرنگاری درباری را می‌توان زیرشاخه‌ای از نقاشی فیگوراتیو و گونه‌ای از پرتره‌سازی دانست. پیکرنگاری درباری «اصطلاحی است برای توصیف مکتبی در نقاشی ایرانی که در نتیجه‌ی تجربه‌های فرنگی‌سازی پدید آمد. آغاز شکل‌گیری این مکتب از اواخر سده‌ی ۱۸م./ ۱۲هـ.ق. و اوج شکوفایی آن در زمان سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار بود» (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۴۷). این جریان هنری، چنان‌که ذکر شد، برآیند تلاقی اندیشه و فرهنگ شرقی- ایرانی با دنیای غرب و اسباب پیدایی آن، پدیده‌ی التقاطی یا دورگه‌ی فرنگی‌سازی بود. جریان فرنگی‌سازی «احتمالاً ریشه در پرتره‌های رنگ‌روغنیِ پادشاهیِ اروپا داشته که به عنوان پیشکش به شاه عباس کبیر و

جدول۱ – ژانرهای تصویری.

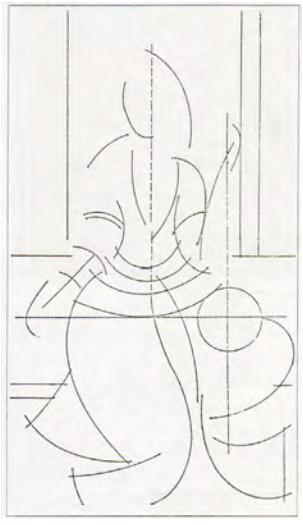
هنر/ ژانر تصویری (انگلیسی)	معادل‌های فارسی	مشخصات
figurative	پیکرنما، اندامی، اندام‌وار، شکل‌نگار(انه)، شِکلانی	اقتباس آشکار از اشیاء و پدیده‌های جهان واقع؛ بازنماییِ اشیا یا جانداران، خصوصاً انسان؛ اشارتی کمابیش صریح یا غیرصریح به صورت طبیعی
representational	تصویری، تصویرگرایانه، بازنمایانگر	بازنمایی آنچه در طبیعتِ موجود قابل مشاهده است به صورت واقعی یا حتی به صورت تغییریافته یا کژنما
figure painting	نقاشی پیکره	بازنمایی پیکر انسانی
portraiture	صورتگری، چهره‌سازی، چهره‌پردازی، تک‌چهره‌نگاری (پرتره‌نگاری، نقاشی پرتره)	بازنمایی رخساره‌ی اشخاص یا سوژه‌ی انسانی (تمام‌قد، نیم‌تنه، سر و شانه؛ نیم‌رخ، سه‌رخ، تمام‌رخ و غیره)؛ در مواردی، عدم تقیّد کامل نقاش به بازنماییِ عین‌به‌عینِ عناصر و جزئیات یا حتی نمایش سیمای واقعی سوژه (به‌واسطه‌ی آرمان‌گرایی یا خیالی‌نگاری)
abstract	انتزاعی، ناشبیه‌ساز، ناپیکرنما	نقطه‌ی مقابل هنر فیگوراتیو

اخلاف او اعطا می‌گشت و یا حاصل تأثیر نقاشانی فرنگی مانند "جانِ هلندی[۱۳]" بوده که در سده‌ی ۱۷ در اصفهان سکونت داشته‌اند» (Robinson, 1992, 296 & Robinson, 1993, 231). از مشخصات صوریِ عام در پیکرنگاری درباری می‌توان به ساختارهای متقارن براساس خطوط عمودی، افقی و منحنی؛ تلفیق نقش‌مایه‌های تزیینی و تصویری؛ رنگ‌گزینی محدود (به ویژه فام قرمز)؛ و کاربست رنگماده‌ی روغنی به روش خاص اشاره کرد (تصویر۱). در اینجا اشخاص، بی‌آنکه شبیه‌سازی در کار باشد، نمونه‌وار[۱۴] و به طرزی قراردادی تصویر می‌شوند و هدف نقاش، تجسّم جلال، وقار و زیبایی مثالی آنهاست. در اغلب این نقاشی‌ها، سوژه در حالتی رسمی جلوی طاقچه یا اُرسی و یا پنجره‌ای با پرده‌ی جمع‌شده قرار گرفته است (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۴۷) (تصویر۲). به طور کلی، «در نقاشی‌های این دوره به فراوانی می‌توان از یکدستی ترکیب‌بندی‌های ایستا با عناصر عمودی و افقی در یک فضای بسته‌ی اندرونی سراغ گرفت» (آژند، ۱۳۹۵، ۷۹۶). ترکیب‌بندی قرینه که می‌تواند معرّف محیط و ذهنیتی آرام و متعادل باشد، به خوبی در این پیکره‌نگاره‌ها بازتاب یافته است.

در پیکرنگاری درباری، تا حدودی به تأسی از سنّت چندصدساله‌ی نقاشی مینیاتور، تلاشی در جهت کاربست اسلوب‌های ناتورالیستیِ صِرف صورت نمی‌پذیرد؛ از این رو «همواره شبیه‌سازی فدای میثاق‌های زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود» (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۵۱). عناصر جانبی در این نقاشی‌ها علاوه بر نمایش سبک زندگی اشرافی و تجمّلیِ این دوره، «تمام‌کننده‌ی معنی ضمنی و صریح این آثار» هستند و «هر کدام به ساحت تمثیلی، نمادین و شمایلی این پرتره‌ها شکل داده‌اند» (دل‌زنده، ۱۳۹۵، ۱۹). این اشیاء و عناصر معمولاً اسباب و ملزومات متداولی چون اورنگ شاهی، سلاح، تاج، مخدّه، قالیچه یا زیرانداز زربفت، جام و صراحی، پرده و غالباً چشم‌اندازی در پس‌زمینه و گاه حیوانات خانگی را شامل می‌شوند.

بازیل رابینسون، از پژوهشگران پیشگام مطالعات آسیا و هنر قاجار، در خصوص اصالت پیکرنگاری و پیشینه‌ی ترسیم نقش سلاطین در نگارگری می‌گوید که در حال حاضر چندین سرنگاره (تصاویر اول کتاب)، از هنر ایرانِ سده‌های ۷ و ۸ هـ.ق./ ۱۳ و ۱۴م.، به جای مانده که موضوع‌شان حاکمان وقت است، اما شناسایی یا تعیین هویت سوژه‌های تصویرشده امکان‌پذیر نیست. وی همچنین با اشاره به هنر هند اسلامی، «دیوان‌های اشعار[۱۵]» را نیز حاوی شمار زیادی نگاره‌های کلیشه‌ای می‌داند که شاعران متعددی را در حال اعطای آثار خود به حامیان‌شان نشان می‌دهند. اما او چنین آثاری را نیز، با آنکه نقش انسان در آنها محوریت دارد، پرتره‌های واقعی نمی‌داند (Robinson, 1992, 292 & Ibid, 1993, 227). از نظر رابینسون برای اینکه یک پرتره، از حیث برخورداری از ویژگی‌های چهره‌نگاری متقاعدکننده به نظر رسد، باید تا حد ممکن معاصرِ سوژه‌ی خود باشد و این مهم از راه تشخیص، تمایز و تفرّدِ سوژه حاصل می‌شود. وی عصر تیموری را آغازگر این جریان و استمرار آن را در عهد صفوی، مایه‌ی قوام صورتگری در اعصار بعدی دانسته است.

با توجه به مشخصه‌های مذکور «تصاویر خلق‌شده در دربار قاجار و آثاری که برای پادشاهان گورکانی تهیه می‌شدند، به دلیل کاربست تکنیک‌های واقع‌نمایی، نمونه‌ای از پرتره‌های "واقعی" یا "فرنگی" به حساب می‌آیند. از این رو چنین آثاری را می‌توان برخاسته از گسستی در سنّت هنری گذشته قلمداد کرد؛ سنّتی که پیش‌تر، از پرتره‌نگاری اجتناب می‌کرد» (Soucek, 2000, 98). این موضوع رابطه‌ی مستقیمی با مسأله‌ی حرمت صورتگری در اسلام داشته و خصلت عدم تشابه سوژه به اصل، ظاهراً از ارکان اعتقادی آن بوده است. از این رو محدوده‌ی نگارگری را فضایی شکل می‌داد که مستقل از اجزا و عناصر آن و رها از شخصیت‌پردازی و مضمون‌نگاری پیش می‌رفت. اما با بروز برخی تسامحات دینی در عصر قاجار، عرصه‌ی فعالیت در این زمینه بازتر و تولید پرتره‌های



تصویر۱- ساختار خطی یک اثر پیکرنگاری درباری.
ماخذ: (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۴۸)

تصویر۲- شاهزاده یحیی، منسوب به محمدحسن، حدود ۱۸۳۰م.
ماخذ: (Diba, 1998, 195)

تصویر۳- پرتره‌ی جمشیدشاه، مرقوم مهرعلی، ۱۲۱۸هـ.ق. (۱۸۰۳م.).
ماخذ: (www.sothebys.com)

درباری و سلطنتی بیش از پیش میسّر شد و حتی شتاب گرفت.

مکتب پیکرنگاری درباری به دست نقاشانی چون محمدصادق، محمدباقر و میرزا بابا تکوین یافت. محمدحسن، ابوالقاسم و احمد نیز از برجسته‌ترین نمایندگان این مکتب به شمار می‌آیند (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۴۸؛ همچنین نک: آژند، ۱۳۹۵، ۸۰۴). چنانکه در بالا هم اشاره شد، دوره‌ی اعتلای این مکتب، ایام زمامداری فتحعلی‌شاه بود. شمار چهره‌نگاره‌های ترسیم‌شده از این پادشاه به اندازه‌ای است که فقط از مهرعلی نقاش، حداقل ۱۰ اثر گزارش شده است (Robinson, 1992, 297 & Ibid, 1993, 232). از این هنرمند، علاوه بر پرتره‌نگاری فتحعلی‌شاه، تصاویری خیالی از پادشاهان تاریخی و اسطوره‌ای ایران نیز با همان اسلوب پیکرنگاری درباری به جا مانده است (تصویر۳).

اما «مکتب پیکرنگاری درباری که تا حد زیادی به فتحعلی‌شاه وابسته بود، پس از مرگ او (۱۲۵۰هـ.ق.) به راه زوال رفت و در زمان محمدشاه قاجار دوباره نوعی نابسامانی در نقاشی درباری بروز کرد» (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۵۸). دوران سلطنت سومین پادشاه قاجار که با تغییر در نوع پوشش مردان همراه بود، تأثیر نامطلوبی بر پیکرنگاری درباری گذاشت. در حالی که فتحعلی‌شاه به خلعت و جامه‌ی زربفتِ جواهرنشان مزیّن بود، نواده‌ی او محمدشاه، کت فراک و شلوار را باب کرد (Robinson, 1992, 298 & Ibid, 1993, 233). «در عهد محمدشاه، تنها یک کاخ جدید ساخته شد. [از این رو] نقاشی‌های بزرگ‌اندازه، در مضمون‌های تاج‌گذاری و زرم و شکار از رواج افتاد. نقاشانی مانند احمد، سیدمیرزا و محمدحسن افشار همچنان فعال بودند ولی هیچ‌گاه نتوانستند نقطه‌ی اوج دیگری در پیکرنگاری درباری پدید آورند. در واقع، سبک رسمی تا حدی به تصنّع گرایید و حتی الگوهای اروپایی مورد تقلید قرار گرفت. [...] گرایش‌هایی از این دست را می‌توان پیش‌درآمد سبک رسمی جدید در عهد ناصرالدین‌شاه تلقی کرد» (پاکباز، ۱۳۹۵، ۳۰). روند نزولی پیکرنگاری درباری در دوره‌ی ناصری، به خصوص بعد از نقاشی‌های کاخ نظامیه (با موضوع جلوس ناصرالدین‌شاه بر تخت طاووس)، شدت بیشتری پیدا کرد. این مسأله عمدتاً معلول برقراری روابط با غرب و تأثیرپذیری از مظاهر این تمدن، به ویژه ورود عکاسی به ایران بود. تغییر در نوع پوشش پادشاه که حتی دربار و حرم او نیز از آن متابعت می‌کرد، از اثرات و تجلیات بارز چنین کنشی به شمار می‌رود. اگر پیش‌تر فتحعلی‌شاه از نقاشی و پرتره‌نگاری برای تثبیت و تحکیم جایگاه خود بهره می‌برد، حال ناصرالدین این مقصود را در عکاسی دنبال می‌کرد. در واقع با ظهور عکاسی، به لحاظ اجرای تکنیک‌هایی چون سایه‌روشن، شبیه‌سازی و پرسپکتیو، امکانات هنریِ گسترده‌تری نیز پیش روی نقاشان قرار گرفت (تصاویر۴و۵).

رابینسون سرنوشت پیکرنگاری عصر قاجار را در دوران بعد از ناصرالدین‌شاه چنین ذکر می‌کند: چهره‌ی مظفرالدین‌شاهِ رنجور گاه در آثار مینایی، با سیمایی بیمارگونه و سودازده و سبیل بلند مشاهده می‌شود. بعد از او، پرتره‌ی شخصیتِ نه‌چندان مطلوبِ محمدعلی‌شاه است که با هیئتی فربه و تاج بلند قاجاری روی بعضی تمبرهای ارزشمند اروپایی به نمایش درمی‌آید؛ و سپس فرزندش احمدشاه، واپسین شاه قاجار، با همان فربگی ظاهر می‌گردد. از وی تک‌چهره‌ای دیده نشده اما معمولاً کمابیش به شکلی ناشیانه روی قالیچه‌ها مصوّر گشته است (Robinson, 1992, 235-234 & Ibid, 1993, 300-299).

پیکرنگاری درباریِ عصر قاجار صرفاً به یک چارچوب هنری یا زیبایی‌شناختی محدود نمی‌شد و بنا به شواهد و قراین، مقاصد کاربردیِ دیگری هم از آن مستفید بود. فتحعلی‌شاه در حقیقت از پیکرنگاری به عنوان ابزاری برای نمایش قدرت مطلقه، تحکیم موقعیت و تداوم مشروعیت خود بهره می‌گرفت. نقاشان دربار او در این نوع تبلیغات سیاسیِ نامحسوس، بعضاً تحت تأثیر سنّت‌های پرتره‌نگاری فرنگی (مدل‌سازی) و محتملاً آثار هنریِ گسیل‌داده‌شده به دربار ایران هم بوده‌اند. با این وجود، به جز مواردی معدود، حال و هوای نقاشی‌ها ایرانی و عناصر بومی در اغلب آثار مشهود است.

تصاویر ۴ و ۵- راست: پرتره‌ی ناصرالدین‌شاه، آبرنگ و طلا روی کاغذ، حدود ۱۸۵۵؛ چپ: عکسی از ناصرالدین‌شاه حدود ۵۵-۱۸۵۲، موزه‌ی متروپولیتن.
ماخذ: (Roxburgh, 2017, 109)

ترسیم و تجسّم پیکرها

گذشته از عوامل شکل‌گیری، تأثیرات و روابط، سیر تحوّل و هنرمندان شاخصِ پیکرنگاری درباری؛ مبحث دیگری که در این سبک از چهره‌پردازی و در اینجا بیشتر مدنظر قرار دارد، مطالعه‌ی حالات و سکناتِ سوژه‌های آثار است. چراکه این ویژگی‌های سبکی و ریخت‌شناختی، بعدتر یا حتی هم‌زمان، در نقاشی‌های عامیانه‌ی غیردرباریِ این دوره نیز به طریقی تکرار یا بازتولید می‌شوند و بعضی قرابت‌های ساختاری و اندامی را آشکار می‌سازند.

در رصد کلیِ نگاره‌های رسمیِ شاهان و شاهزادگان قاجاری، طرز قرارگیری پیکرها را (به جز پرتره‌های ایستاده‌ی تمام‌قد) می‌توان در یک تقسیم‌بندی عموماً ذیل سه حالتِ «نشسته» بررسی کرد: (۱) روی تخت (بعضا روی قالیچه با مخدّه)، (۲) روی صندلی (گاهی مبل) و (۳) روی اسب. به‌رغم آنکه تمرکز بحث حاضر بر پرتره‌های قاجاری است، در مورد پیشینه‌ی پرتره‌های دسته‌ی

نخست، گفتنی است که «بسیار پیش از اینها، در سنّت نقاشی ایرانی، شاهان و شاهزادگان را عمدتاً نشسته بر روی زمین، تکیه‌زده بر مخدّه، و یا بر روی تخت شاهی تصویر می‌کرده‌اند. از تصاویر جمشید، فریدون و کیخسرو در نگاره‌های تیموری و صفوی تا انواع شمایل‌های رنگ‌روغنی زند و قاجار از نادرشاه و فتحعلی‌شاه، همگی از همین نظام تصویرگری پیروی کرده‌اند» (دل‌زنده، ۱۳۹۵، ۲۵) (تصاویر۶ تا ۸).

از بررسی تطبیقی- تصویری این آثار فیگوراتیو چنین برمی‌آید که با وجود اختلاف در جزئیات و برخی مؤلفه‌ها، از الگو یا پیش‌نمونه‌ای واحد و ساختاری معیّن تبعیت شده است. آ. ت. آداموا در راستای این نظر و از باب مثال، ساختار پرتره‌ی فتحعلی‌شاه را که نسبت به دیگر موارد تأخر زمانی دارد، مسبوق به سابقه دانسته و اظهار می‌کند که «نگاره‌ی حاضر مظهری از سنن و مواریث حاکم بر نقاشی است، چراکه نشان‌دهنده‌ی حالت متداولِ تصویرسازیِ حکمرانان حداقل از سده‌ی ۱۶م. است» (آداموا، ۱۳۸۶، ۲۴۴). وی در واقع عهد صفوی و نشانه‌های تصویری آن دوره را (چه در نگارگری و چه تک‌نگاره‌های مرقّعات) طلیعه‌ی چنین شیوه‌ای می‌داند (تصویر۹).

گروه دوم از پرتره‌های سلطنتی و درباری، بازنمایی هیئت شاهانه بر شیئی نسبتاً بدیع است که می‌تواند از مظاهر غرب تلقی شود. این عنصر، «صندلی» ملوکانه است که در مواقعی به شکل مبل یا کاناپه هم ظاهر می‌شود. با اینکه در نگاره‌های به‌دست‌رسیده از دوره‌ی پیش از ناصری تا صفویه، هرازگاهی شاهان، بزرگان و حتی شخصیت‌های دینی یا اسطوره‌ای بر صندلی ترسیم شده‌اند، اما در عصر ناصرالدین‌شاه است که این عنصر مادی، جایگاه متمایزی را در نقاشی‌ها کسب می‌کند و به یکی از نمادهای بارز سلطنتی مبدل می‌شود. از شواهد پیداست که نقش صندلی نیز همچون عصای سلطنتی، یک پدیده‌ی غیرایرانی بوده، چنان‌که در این خصوص گفته می‌شود «در چهره‌نگاری از نیم‌تنه‌ی نشسته بر صندلی، از آثار نقاشی روسی و فرانسه الهام گرفته شده است» (جلالی، ۱۳۸۲، ۴۴). به هر حال، اقتدار و جایگاه صندلی در آثار تصویری قاجار تا حدی است که حتی تخت سلطنتی را هم به حاشیه می‌راند و تا مدتی نقش یک مؤلفه‌ی غالبِ بصری را ایفا می‌کند. «گذر از تخت، تقدیر محتوم بیشتر پادشاهی‌های آسیایی بود و فرایندی که از نیمه‌ی قرن نوزدهم آغاز شده بود تا نیمه‌ی قرن بیستم میلادی نه تنها نظام‌های حکومتی این کشورها را تغییر داد، بلکه فرهنگ مادی زندگی را آن‌چنان تحت‌الشعاع خود گرفت که سبک پوشش تا نظام تصویرگری این جوامع را به کلی متحول کرد» (دل‌زنده، ۱۳۹۵، ۶۴). اما برخلاف نگاره‌های پیشین (خصوصاً زمان فتحعلی‌شاه) که در آنها «تخت» صاحب هویتی مستقل است (تخت طاووس، تخت مرمر و تخت نادری)، در تک‌چهره‌های بعدیِ قاجاری، اصولاً نوع خاص و منحصری از صندلی مطرح نمی‌شود.

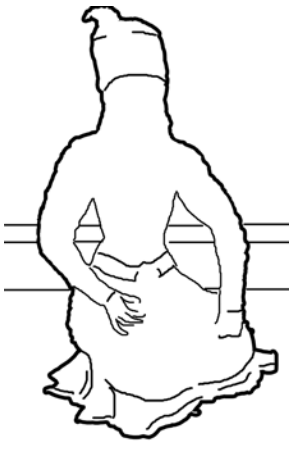
در زمان سلطنت ناصرالدین‌شاه، مظاهر تمدن غرب به‌واسطه‌ی رویدادهایی از قبیل سفرهای شخص شاه به فرنگ، مراودات روزافزون سیاسی و دیپلماتیک، آمد و رفت کارشناسان و سیاسیون، و سلطه و نفوذ استعمار، بیش از پیش در تمام عرصه‌ها پدیدار شد. تحول سبک زندگی که از پیامدهای عمده‌ی این تعامل بود، در وهله‌ی نخست، دگرگونی آداب و ظواهر را در پی داشت. تغییر نوع پوشش و همین‌طور اسباب و اثاثیه‌ی اندرونی‌ها از مصادیق این تحول اجتماعی بود و صندلی به عنوان وسیله‌ای با قابلیت جابجایی روان‌تر، جایگزین بی‌بدیل تختِ پرصلابتِ سلطنتی شد. به عقیده‌ی پژوهشگران دینی، «ناصرالدین‌شاه به احترام علما که تجمل را نمی‌پسندیدند، بر روی تخت جواهرنشانِ مرسوم نمی‌نشست بلکه به جلوس بر تختی که مسندی زربفت داشت بسنده می‌کرد» (الگار، ۱۳۶۹، ۲۴۱). کاربرد صندلی نیز شاید چنین توجیهی داشته است. این التزام هرچند که در ظاهر درست بوده باشد، تنها یکی از دلایل چنین تمایل یا گرایشی محسوب می‌شود. در واقع استفاده از مسندی جدید و متفاوت را باید نتیجه‌ی مستقیمِ شکل‌گیری یک نظام فکریِ نو به حساب آورد.

پیکرنگاری درباری، در هنر غرب، قرن‌ها تحت این عنوان به شکل و شیوه‌ی خاص خود حیات داشته است. اما در آنجا، چهره‌های برجسته‌ی سیاسی و مذهبی، در قیاس با آثار دسته‌ی

تصویر۶- پرتره‌ی سلطان حسین بایقرا.
ماخذ: (Fehervarietal.,2005,plate9)

تصویر۷- نجیب‌زاده‌ی صفوی، اثر علیقلی‌بیگ جبادار.
ماخذ: (سودآور، ۱۳۸۰، ۳۷۳)

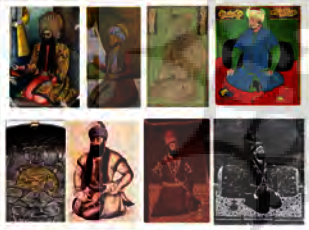
تصویر۸- تک‌چهره‌ی نادرشاه، حدود ۱۱۲۳ه.ق.
ماخذ: (آژند، ۱۳۹۵، ۷۵۷)



تصویر۹- طرح کلی پرتره‌های نشسته‌ی سلطنتی (دسته‌ی نخست).

نخست که در بالا اشاره شد، غالباً قسمت تحتانی کالبدشان (نشیمنگاه و پاها) روی سطحی مثل تخت قرار نمی‌گیرد بلکه بر صندلی یا جایگاهی سَکومانند به نمایش می‌آید. این آثار از این حیث بیشتر به دسته‌بندی دوم شباهت دارند و از همین بابت در اینجا مطرح می‌شود. در چهره‌پردازی غرب، شیوه‌ی اجرای پیکرها به دلیل کاربست اصولی‌ترِ قواعد ناتورالیسم و آگاهی دقیق از علم آناتومی، از دقت و ظرافت بیشتری نیز برخوردار است، علی‌الخصوص در ترسیم چین و شکن جامه و تناسبات اندامی. در این نوع پیکرنگاره‌ها (و همچنین در هنر قاجار) اصولاً سوژه پا را روی پای دیگر نمی‌اندازد.

جدول۲ – انواع پرتره‌های سلطنتی در حالت نشسته.

	پرتره‌های نشسته‌ی سلطنتی/ فاخر	ویژگی‌های بصری و جسمانی	نمونه‌تصاویر
ایران پیش از قاجار و تمدن‌های دیگر	تمدن‌های آسیای میانه و شرق دور	شرق دور: تنزّل جایگاه و تصویر انسان در برابر مظاهر طبیعت؛ تجسّم انسان به صورت عنصری مختصر و جزئی کوچک از طبیعت	
		آسیای میانه: عدم رعایت تناسبات فیزیکی به شکلی اغراق‌شده در پیکرها؛ پرهیز از طبیعت‌گرایی و پیروی از آرمان‌گرایی؛ بازنمایی انسان فوق‌طبیعی (حماسی، اسطوره‌ای، آرمانی)؛ نمود آن به شکل گردن و بازوان ستبر، سینه‌ی فراخ و کمر باریک؛ حالتی از نجابت، اقتدار و وقار	
	تمدن غرب (با مضامین اصولا سیاسی یا مذهبی)	بازنمایی پیکر انسان با تکیه بر ذهنیت طبیعت‌گرا و معطوف به دانش اندام‌شناسی و موجودیت جسمانی؛ ترسیم قسمت تحتانی کالبد (نشیمنگاه و پاها) غالبا روی صندلی یا جایگاهی سکومانند و نه سطحی مثل تخت شاهی؛ نمایش پادشاهان، شاهزادگان، پاپ‌ها و شمایل حضرت مریم و مسیح؛ عدم افتادن پای سوژه روی پای دیگر حین نشستن	
	ایران (پیش از دوره‌ی قاجار) و تمدن اسلامی	تجسم پیکر انسان در حالتی مابین دو ساحت شرق دور و غرب؛ حالتی از نجابت، اقتدار و وقار؛ به صورت چهارزانو یا دوزانو بر تخت و روی زمین	
ایران دوره‌ی قاجار	(۱)روی تخت (در مواردی روی قالیچه یا مخدّه)	گردن و بازوان ستبر، سینه‌ی فراخ و کمر باریک؛ اصولا به حالت دوزانو؛ با اسباب و ملزومات متداولی چون اورنگ شاهی، سلاح، تاج، مخدّه، قالیچه یا زیرانداز زربفت، جام و صراحی، پرده و غالبا چشم‌اندازی در پس‌زمینه و گاه حیوانات خانگی	
	(۲)روی صندلی (گاهی مبل)	عمدتا به صورت نشسته و گاه به صورت ایستاده در کنار آن؛ عدم افتادن پای سوژه روی پای دیگر حین نشستن	
	(۳)روی اسب	در حال نبرد با دشمنان، در حال شکار یا درگیری با موجودات خیالی، در حالت سکون و قرار؛ نمایش بهترین و کامل‌ترین نما: عموما از پهلو و چهره‌ی سوارکار نیز معمولا سه‌رخ	

سومین گروه از پرتره‌های سلطنتی، آن دسته‌ای است که اعیان و بزرگان را نشسته بر پشت اسب نشان می‌دهد. این طرز نمایشِ پیکرها پیشینه‌ای مدید دارد و آثار آن در هنر تمامی ادوار اسلامی و پیش از اسلام قابل پیگیری است. در عصر قاجار هم به همین منوال، شاهان و شاهزادگان به طرق مختلف، مثلاً در حال نبرد با دشمنان، در حال شکار یا درگیری با موجودات خیالی و یا در حالت سکون و قرار، بر پشت اسب تصویر می‌شوند. شیوه‌ی بازنمایی حیوان در این آثار، طبق سنّت نقاشی ایرانی که بهترین و کامل‌ترین نما را مد نظر قرار می‌دهد، بیشتر از پهلوست و چهره‌ی سوارکار نیز معمولاً سه‌رخ ترسیم می‌شود.

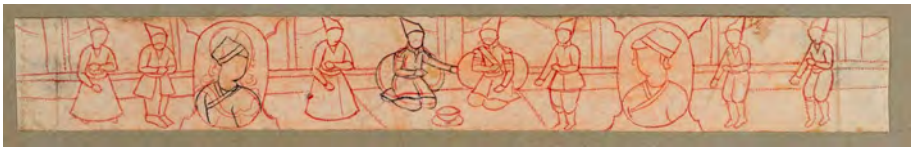
تداوم یک سبک: از ایده‌آلیسم درباری تا خیالی‌سازی عامیانه

مخاطب آثار هنری قاجار، برخلاف هنرهای تصویری پیشین، مشخصاً با افراد و وقایع مواجه است. بدین معنا که مثلاً تصویر پادشاه در حال شکار یا جلوس، تک‌چهره‌ای از یک وزیر، شاهزاده یا صاحب‌منصب، و یا رامشگران و درباریان، همگی اغلب به‌طور مستقل به نمایش درمی‌آیند و دیگر آن فضای بی‌مکان و بی‌زمان نگارگری و تراکم عناصر صحنه و کلیت موضوعی که مستقل از اجزای خود پیش می‌رفت در کار نیست. این مسأله، علاوه بر تک‌چهره‌ی سلاطین و شاهزادگان، در شمایل‌نگاری بزرگان دین و حتی برخی دراویش و روحانیون نیز به‌طور مشخص دیده می‌شود؛ به طوری که پیکرهای ترسیم‌شده صاحب هویت و شخصیت به نظر می‌رسند.

در نقاشی مذهبی قاجار، تصویرگری پیامبران و امامان و در رده‌ی بعدی، علما و عرفا که از منظر تاریخ هنر ایران - در شیوه و کمیت- امری بی‌سابقه قلمداد می‌شود، موضوعی تازه است. علاوه بر این، استقلال و تحمیل حضور سوژه را باید تتمه‌ی این ابداع و ابتکار دانست. رابینسون هم‌جهت با موضوع استقلال سوژه و مضمون کار، بیان می‌کند که «رده‌ی قابل‌ملاحظه‌ی دیگری از نقاشی‌های جدا از کتاب، تصاویری تک‌پیکر بر روی زمینه‌ای ساده هستند که تیپ‌ها، جامه‌ها و آداب ایرانیان را نشان می‌دهند» (رابینسون، ۱۳۷۹، ۳۶۶). شمار این گونه تصاویر چنان است که در حوزه‌ی مضامین دینی هم می‌توان آثار متعددی را مشاهده کرد.

نکته‌ی قابل توجه دیگری که آن هم نشان از بدعت در عرصه‌ی هنر این دوره دارد، خروج روزافزون نقاشی از حیطه‌ی دربار و نفوذ آن در میان مردم است. این گرایش عامه که بنای آن در عهد صفوی - و به موازات توقف حمایت دربار و حامیان از هنرمندان- گذاشته شد، بیشترین تجلی خود را در عصر قاجار به منصه‌ی ظهور رساند. یکی از مصادیق بارزِ گسست در رابطه‌ی میان دربار و هنرمند، ظهور مکتب کاملاً مردمی «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» در دوره‌ی متأخر بود که از زمان نهضت مشروطه اعلان موجودیت کرد. این انشعاب هنری، با شدت بیشتری نسبت به قبل، بر تحول هنرهای عامیانه و قطع وابستگی‌های درباری تأکید می‌کرد[۱۶]. البته مکتب نقاشی قهوه‌خانه تنها عرصه‌ی ظهور آثار مردمی (چه مذهبی و چه حماسی و بزمی) محسوب نمی‌شد؛ چراکه پیش‌تر، نگاره‌های تک‌پیکری که قرابت‌های ساختاری با انواع درباری داشتند رواج یافته بود. «ف. کورف[۱۷] که در سال ۱۸۳۵-۱۸۳۴م. [مقارن با واپسین سال سلطنت فتحعلی‌شاه] در ایران اقامت داشت، به قانونی اشاره می‌کند که ترسیم تک‌چهره را در انحصار اعضای خاندان سلطنت می‌داند و اشخاص خصوصی را از این کار منع می‌کند» (کورف، ۱۸۳۸، ۹۵؛ به نقل از آداموا، ۱۳۸۶، ۲۷۴). اما شمار پیکرنگاره‌های غیردرباری موجود از این دوره نافی این حکم سلطنتی است. ضمناً «گفتنی است که سبک نقاشی این دوره با اینکه بعدها در پایتخت محو شد ولی در ایالات و ولایات باقی ماند و تا اواخر سلطنت ناصرالدین‌شاه ادامه یافت» (آژند، ۱۳۹۵، ۷۹۶). به همین دلیل نظام تصویری و منش بصری عصر قاجار را می‌توان در آثاری که وجه عامیانه‌ی آنها بر خصلت درباری غالب است نیز دنبال کرد. این آثارِ پیکرنمای عامیانه- مذهبی، عموماً در قالب نقاشی روی بوم و کاغذ یا دیوارنگاره‌های برخی اماکن قابل رؤیت‌اند.

تصویر۱۰- نمونه‌هایی از پیکرهای درویشی در آثار کمال‌الدین بهزاد.
ماخذ: (شه‌کلاهی و میرزاابوالقاسمی، ۱۳۹۵، ۹۴)



تصویر۱۱- یک اثر طراحی با پیکرهای ایستاده و نشسته (دوزانو) از آلبوم طراحی هنرمندان قاجار، ح۵۰-۱۸۳۰م.
ماخذ: (www.harvardartmuseums.org)

ساختار و اجزای پیکرنگاره‌های عامیانه در تطبیق با پرتره‌های سلطنتی

اگرچه پیش‌تر نقل شد که در سنّت نقاشی ایرانی، شاهان و شاهزادگان را عمدتاً نشسته روی زمین، تکیه‌زده بر مخدّه و یا بر تخت شاهی تصویر می‌کرده و پیکربندی آنها نیز تابع یک نظام تصویرگری بوده، در نگاهی کلی‌تر می‌توان دامنه‌ی شیوه‌های مختلفِ نشستنِ پیکرآدمی را تا تصویرسازی کتب قدیم (علمی و ادبی) دنبال کرد و در نگارگری نیز مصادیق فراوانی برای آن در نظر گرفت (تصویر۱۰). این جریان تا عصر قاجار تداوم می‌یابد (تصویر۱۱).

از بررسی پرتره‌های غیررسمی قاجاری (در اینجا مشخصاً انواع «نشسته») در دوران بعد از فتحعلی‌شاه چنین برمی‌آید که در این آثار، همچون حیطه‌ی پیکرنگاری درباری، آنچه اهمیت دارد شکل و قالب انسان است. این دو حوزه در حقیقت استمرار یک سبک را با دو موضوع متفاوت (دربار/ عامه) نشان می‌دهند. در خصوص این مداومت گفته می‌شود که مثلاً پرده‌ی نقاشی میرزابابا از فتحعلی‌شاه با دستاری جقه‌دار که روی قالیچه‌ای مرصّع نشسته است، «از هر حیث ویژگی‌های یک سبک رسمی جدید را نشان می‌دهد؛ و برجسته‌ترین نقاشان درباری تا آغاز سلطنت ناصرالدین‌شاه کمابیش تابع ضوابط آن بوده‌اند» (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۵۱). این معیارها حتی در خارج از قلمرو دربار هم تداول داشته، چنان‌که نقاشان غیردرباری نیز به نوعی تحت تأثیر موازین آن قرار داشته‌اند (تصاویر۱۲ تا ۱۵). با این حال در مطالعات هنر قاجار (جز مکتب نقاشی قهوه‌خانه که آثار خاصی را پوشش می‌دهد)، دسته‌ی مشخص یا زیرشاخه‌ی مستقلی تحت عنوان پیکرنگاری عامیانه یا شمایل‌نگاری مذهبی تعریف نشده و تمامی آثار این حوزه ذیل عنوان کلی «هنر عامه/غیرفاخر» تقسیم‌بندی می‌شوند.

در تصاویر فوق، هنرمند تصویرگر برای ترسیم فیگورها از نگرشی خیالی بهره گرفته و به پیکرنگاری آرمانی متوسل شده است. در اینجا چهره‌های مشخصی چون مختار ثقفی یا شمایل حضرت علی (ع) در واقع بازنمایی نمونه‌وارِ این عالمان بوده‌اند (اصطلاحاً «شبیه»)، کمااینکه تک‌چهره‌های درباریِ فتحعلی‌شاه یا محمدشاه را هم نمی‌توان با قطعیت به سیمای واقعی آنها منسوب کرد.

اما با وجود تشابهات ساختاریِ پیکرها، بعضی وجوه افتراق را در شکل‌بندی و جزئیات می‌توان بازشناخت. مثلاً طرز نشستن پیکر علما و دراویش، همواره غیررسمی‌تر و روی زمین (نه روی تخت) ترسیم می‌شود. زیرانداز آنان غالباً پوستینی ساده و عاری از زینت است. پس‌زمینه‌ی کار نیز غالباً بی‌تکلف و به دور از تزیینات و عناصرِ افزوده مجسم می‌شود. این آثار، فضاسازی و عناصر خام‌تری داشته و در مواقعی، به کل عاری از هرگونه جزئیاتی - به صورت یکدست - تجسم می‌یابند. این نوع بازنمایی را می‌توان با اعتقادات دینی این قشر (ساده‌زیستی و نفی اشرافی‌گری) مرتبط دانست. علاوه بر این، با آنکه نوع پوشش سوژه‌ها در این دو قلمرو طبعاً باید متفاوت باشد، اما اصولاً رسمی به نظر می‌رسد؛ به طوری که در آثار درباری، جامه‌ها زربفت و مرواریدنشان و مزیّن و در آثار عامه، آراسته و متناسب هستند. در هر دو مورد، معمولاً چشم‌اندازی از طبیعت با فضای معماریِ اندرون توأم می‌گردد.

در آثار پیکرنگاری درباری، روابط خاصی در اجزای بی‌جان تصویر وجود دارد؛ به طوری که گفته می‌شود «ویژگی این دوره را می‌توان چیرگی مؤلفه‌های مادی پرتره بر ساخت‌وساز خود چهره –یا چهره‌پردازی– دانست. پس آنچه که تصویر شاه را از تصویر دیگران متمایز می‌کند، بیش از اجزای خود چهره، نشانه‌هایی با ارجاع مادی است که به صورت مجموعه‌ای از نمادهای سلطنتی عرضه می‌شوند» (دل‌زنده، ۱۳۹۵، ۲۵). نشانه‌های شاخص در نمونه‌های درباری عبارتند از تاج شاهی، مخدّه، قالیچه، شمشیر، دبوس (گرز)، جواهرات و غیره. این موضوع، به نحو دیگری، در نگاره‌های غیررسمیِ خارج از دربار هم نمود می‌یابد، هرچند نه با آن شدت و کثرت. در این گروه از تک‌چهره‌های عامیانه، تسبیح، کتاب (احتمالاً نماد حکمت و معرفت)، چوبدستی، کشکول و غیره جایگزین نمادهای سلطنتی می‌شوند.

تصویر۱۲- پرتره‌ی نشسته‌ی فتحعلی‌شاه، مرقوم میرزابابا، ۱۲۱۳هـ.ق. (۹۹-۱۷۹۸م.).
ماخذ: (Raby, 1999, 38)

تصویر۱۳- مختار ثقفی، بقعه‌ی آقا سیدحسین لنگرود.
ماخذ: (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶، ۱۱۲)

تصویر۱۴- پرتره‌ی (شمایل) نشسته‌ی حضرت علی(ع)، تکیه‌ی خوانساری، اصفهان.
ماخذ: (آرشیو عکس کیانوش معتقدی)

جدول۳ – پرتره‌های نشسته‌ی عامه/ مذهبی (غیردرباری).

	پرتره‌های نشسته‌ی عامیانه	ویژگی‌های بصری و جسمانی	نمونه تصاویر
حالت دوزانو	ائمه و مقدسین	تشابهات (با انواع سلطنتی): متأثر از موازین و شاخصه‌های پیکرنگاری درباری با تکیه بر نگرش خیالی و آرمان‌گرایی (در امتداد سنت پیکرنگاری درباری)؛ بازنمایی نوعی یا نمونه‌وارِ سوژه (شبیه)؛ پوشش رسمی، آراسته و متناسب	
	عرفا و دراویش		
	علما و روحانیون	مغایرت‌ها (با انواع سلطنتی): استقرار سوژه روی زمین (نه روی تخت) معمولا با یک زیرانداز ساده یا پوستین؛ فضاسازی‌های ساده‌تر و عاری از جزئیات یا تزئینات خاص؛ با عناصر و ملزوماتی چون تسبیح، کتاب، چوبدستی و کشکول (جایگزین نمادهای سلطنتی)؛ پاهای بزرگ و ران‌های حجیم و غیرعادی	
حالت غیررسمی‌تر	دراویش و عرفا	یک زانو بالا و دیگری پایین؛ القای فضایی حاکی از آرامش؛ نزدیک بودن سوژه به مخاطب به‌واسطه‌ی ابعاد بزرگ و کادر محدود؛ استمرار سبکِ خارج از دربار با مضامین مذهبی و مردمی، هرچند در امتداد همان سنت پیکرنگاری درباری	

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر۱۵- شمایل حضرت علی و حسنین(ع)، اثر لطفعلی صورتگر، دوره‌ی قاجار.
ماخذ: (آغداشلو، ۱۳۷۶، ۱۲۲)

تصویر۱۶- درویش نشسته، دوره‌ی قاجار.
ماخذ: (www.islamicmanuscripts.info)

تصویر۱۷- طرح کلی پرتره‌های نشسته‌ی غیردرباری/ عامه در حالت دوزانو.

از دیگر نکاتی که در این زمینه قابل طرح است اینکه پرتره‌های ایستاده یا تمام‌قد از شاهان و شاهزادگان - به نسبت - کمیت زیادی دارد، اما در تک‌چهره‌ی علما و دراویش معمولاً حالت نشسته ارجح است. این وضع بدن و حالت ایستایی (نشسته)، در ظاهر با آرامش، تعمّق و طمأنینه‌ی بیشتری همراه است، چنانکه شمایل حضرت علی و حسنین‌ع (تصویر۱۵) نیز در اغلب اوقات به صورت نشسته و دوزانو رسم می‌شوند.

در آثار پیکرنگاری عامیانه و مذهبی، بازوان ستبر، سینه‌ی فراخ و کمر باریک، از مشخصات فیزیکی پیکرها حذف می‌شود و بدین وسیله وجه شاهانه‌ی آنها تقلیل می‌یابد. درعوض، پاهای بزرگ و ران‌های حجیم و غیرعادی (تصاویر۱۶ و ۱۷) به یک ویژگی معیّن و نسبتاً ثابت بدل می‌گردد.

در پیکرنگاری درباری و حتی غیردرباری، حالت چهارزانو، مثل آنچه در وضعیت فیزیکی پادشاهان تاریخی و اسطوره‌ای در هنر شرق دور یا آسیای میانه‌ی ادوار قبل و حتی نمونه آثار نگارگری ایران قابل رؤیت است، کمتر مشاهده می‌شود و عمده‌ی پیکرها به حالت دوزانو هستند.

یک شیوه‌ی نشستن دیگر که بیشتر میان عرفا عمومیت دارد، حالتی است که در آن یک زانو بالا و زانوی دیگر پایین قرار می‌گیرد. این شیوه‌ی نسبتاً غیررسمی، در آثار نقاشانی مانند رجبعلی اصفهانی و اسماعیل جلایر مشهود است. البته مضمون این تک‌چهره‌ها اگرچه مذهبی است، نمی‌توان آن‌ها را در تکنیک و اجرا (یا حتی مخاطب) ذیل عنوان «عامیانه» به حساب آورد. این‌ها در واقع در امتداد همان سنّت پیکرنگاری درباری جای دارند و فقط در موضوع عامه‌پسند هستند؛ اما در مجموع، از تداوم سبکی خارج از دربار (با موضوعات مذهبی و مردمی) حکایت می‌کنند.

نتیجه

- نقاشان و چهره‌نگاران قدیم، پرتره‌ی حامیان خود (اصولاً سلاطین وقت) را با حس و حالتی از ابهت، اصالت، نیرو و اقتدار ترسیم می‌کردند و در این کار چندان مقیّد به بازنمایی عین‌به‌عین و طبیعت‌گرایانه نبودند. نمود بصری این صفاتِ برترغالباً به شکل گردن و بازوان ستبر، سینه‌ی فراخ و کمر باریک قابل مشاهده است. آنچه از این نوع تصویرگری حاصل می‌گشت، وجهه‌ای آرمانی و فوق‌طبیعی از سوژه به دست می‌داد که با منویات ملوکانه تطابق داشت.

- در نقاشی قاجار، مضمون سیاسی و سلطنتی، در قالب مکتبی تحت عنوان پیکرنگاری درباری، همواره از توجه خاصی برخوردار بوده و بیشترین حجم مطالعات هنر قاجار را به خود اختصاص داده است. در این جُستار، این دسته به لحاظ سبک‌شناختی و اسلوب پیکرنگاری، ذیل دو گروهِ ایستاده و نشسته، و گروه نشسته نیز در سه رده شامل: روی تخت (بعضاً روی قالیچه با مخدّه)، روی صندلی (گاهی مبل) و روی اسب طبقه‌بندی شد.

- دسته‌ی نخست از پرتره‌های نشسته‌ی قاجاری (روی تخت یا سطحی مفروش) ریشه در سنّتی از سنن نقاشی ایرانی دارد که تمثال شاهان و بزرگان را در حالت جلوس بر تخت و گاه به صورت تکیه‌زده نشان می‌دهد. این طرز نشستن که ساختار فیزیکی خاصی را به ویژه در قسمت میان‌تنه و پاها ایجاد می‌کند، در نگاره‌های تیموری و صفوی نیز وجود داشته و بعدتر در پیکرنگاره‌های رنگ‌روغنی زند و قاجار به صورت مستقل، و با ویژگی‌هایی چون تشخّص، تفرّد و تمایز سوژه، بازتابیده و بازتولید شده است.

- پرتره‌های قاجاری، مخاطب را مشخصاً با افراد مواجه می‌سازند. در اینجا از بار آن فضای بی‌مکان و بی‌زمان نگارگری و تراکم عناصر صحنه و کلیت موضوعی که مستقل از اجزای خود پیش می‌رفت کاسته می‌شود. این مسأله علاوه بر تک‌چهره‌ی سلاطین و شاهزادگان، در شمایل‌نگاری بزرگان دین و حتی تصویرگریِ برخی دراویش و روحانیون، و به طور کلی در هنرهای عامه نیز مصداق دارد، چنان‌که گویی پیکرهای ترسیم‌شده هویت و شخصیت دارند و سوژه حضور خود را بر فضای کار تحمیل می‌کند. این پیکرنگاره‌های غیردرباری (غیرفاخر) معرّف تیپ‌ها یا شخصیت‌های این دوره هستند.

- از بررسی تطبیقی- تصویری نظام پیکروارِ نقاشی قاجار و ادوار گذشته چنین برمی‌آید که در خلق این آثار فیگوراتیو، از الگو یا پیش‌نمونه‌ای واحد و ساختاری معیّن تبعیت شده است. با این حال، در پیکرنگاری درباری و حتی غیردرباری، حالت چهارزانو، مثل آنچه در ساختار پرتره‌ها و نگاره‌های پادشاهان تاریخی و اسطوره‌ایِ نگارگری قابل رؤیت است، کمتر مشاهده می‌شود و عمده‌ی پیکرها به حالت دوزانو هستند. استقرار و ایستایی بدن و وضعیت اندامی در حالت دوزانو را برعکسِ ساختار برخی مدل‌های ایستاده از شاهان قاجار، که به موازین و معیارهای غربی منتسب است، می‌توان برخاسته از سنّت‌های بومی دانست.

- در پیکرنگاری درباری و نقاشی‌های پیکروار عامیانه، قالب و شاکله‌ی انسان محور اصلی کار را تشکیل می‌دهد. قرابت‌های سبکی و ساختاری در این دو حوزه، در واقع نشان از استمرار یک سبک با دو موضوع متفاوت دارد. در هنر قاجار اگرچه زیرشاخه یا گونه‌ی مستقلی تحت عنوان پیکرنگاری عامیانه تعریف نشده، با این حال شمار زیادی پرتره با مضمونِ عمدتاً مذهبی وجود دارد که غالباً تحت تأثیر منابع تصویری گوناگون، از جمله پیکرنگاری درباری، ترسیم شده‌اند. گفتنی است که در هر دو زمینه، تصویرگر برای تجسم کالبد انسانی به خیالی‌سازی و پیکرنگاری آرمانی نظر داشته است.

- شمار پرتره‌های ایستاده یا تمام‌قد از شاهان و شاهزادگان قاجار، در کمیت نسبتاً زیاد است، اما در تک‌چهره‌ی علما و دراویش معمولاً حالت نشسته ارجحیت دارد. این وضع بدن و حالت ایستایی (نشسته)، در ظاهر با آرامش، تعمّق و طمأنینه‌ی بیشتری توأم است، چنانکه شمایل حضرت علی و حسنین‌ع نیز در بیشتر اوقات به صورت نشسته و دوزانو تصویر می‌شوند. یک نکته‌ی قابل‌توجه در مورد این شیوه‌ی نشستن این است که مشخصاتی

چون بازوان ستبر، سینه‌ی فراخ و کمر باریک، از ترکیب‌بندی پیکرها حذف می‌شود و بدین وسیله وجهه‌ی شاهانه‌ی آثار تقلیل می‌یابد. درعوض، پاهای بزرگ و ران‌های حجیم و بعضاً غیرعادی به یک ویژگی معیّن و تقریبا ثابت بدل می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

1 Figurative.
2 Representational.
3 Abstract.
4 Figure / Figuration / Figural.
5 Formal Elements.
6 Figure Painting.
7 Portraiture.
8 Gesture.
9 Pose.
10 Posture.
11 Physique.
12 Position.
13 John the Dutchman.
14 Typical.

۱۵ Anthology of Diwans؛ مربوط به ۱۳۱۵م. و محفوظ در کتابخانه‌ی اداره‌ی هند.

۱۶ از آنجا که نقاشی خیالی‌نگاری در اواخر دوره‌ی قاجار شکل گرفت، می‌توان ضعف دولت قاجار را در جذب نیروهای مستعد هنری، یکی از عوامل مؤثر در گرایش هنرمندان به سوی مردم و رشد این هنر در جامعه دانست. همچنین مضامین حماسی و مذهبی که همواره مورد علاقه‌ی مردم ایران بوده از دلایل حمایت مردمی و رسیدن این هنر به جایگاه اجتماعی بوده است. استفاده از رنگ‌های روغنی که به سهولت به دست می‌آمد، و همچنین پارچه‌های کتان که به وفور موجود بود و هنرمند را از کارگاه سلطنتی و رنگ و بوم و کاغذهای فاخر بی‌نیاز می‌کرد، از عوامل عمده‌ی استقلال هنرمند نقاش از دربار و اتکای وی به توده‌ی مردم بود (رجبی، ۱۳۸۴، ۵۳).

۱۷؛ بارون فیودور کورف، دیپلمات روسی.

فهرست منابع

آداموا، آ. ت (۱۳۸۶)، *نگاره‌های ایرانی گنجینه‌ی آداموا (سده‌ی پانزدهم تا نوزدهم میلادی)*، ترجمه‌ی زهره فیضی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

آژند، یعقوب (۱۳۹۱)، *اسماعیل جلایر*، از مجموعه‌ی «گلستان هنر» (۳)، نشر پیکره، تهران.

آژند، یعقوب (۱۳۹۵)، *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، ج۲، چاپ سوم، سازمان مطالعات و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران.

آشوری، داریوش (۱۳۹۲)، *فرهنگ علوم انسانی*، چاپ اولِ ویراست سوم، نشر مرکز، تهران.

آغداشلو، آیدین (۱۳۷۶)، *آقا لطفعلی صورتگر شیرازی*، گردآوری و تصویر: جاسم غضبانپور، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.

الگار، حامد (۱۳۶۹)، *دین و دولت در ایران (نقش عالمان در دوره‌ی قاجار)*، ترجمه‌ی دکتر ابوالقاسم سری، چاپ دوم، انتشارات توس، تهران.

پاکباز، رویین (۱۳۸۶)، *دایرةالمعارف هنر*، چاپ ششم، نشر فرهنگ معاصر، تهران.

پاکباز، روئین (۱۳۹۵)، *«زایش سنّت، نمایش تجدّد»*، درجست‌وجوی زمان نو *(درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران)*، گردآوری: ایمان افسریان، حرفه‌ی هنرمند، تهران.

پاکباز، رویین (۱۳۹۲)، *فرهنگ اصطلاحات هنری و اعلام هنرمندان*، با همکاری توکا ملکی، چاپ دوم، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ پنجم، انتشارات زرین و سیمین، تهران.

جلالی جعفری، بهنام (۱۳۸۲)، *نقاشی قاجاریه (نقد زیبایی‌شناسی)*، انتشارات کاوش قلم، تهران.

دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۵)، *بررسی انتقادی تحولات تصویری هنر ایران*، چاپ و نشر نظر، تهران.

رابینسون، ب. و. (۱۳۷۹)، *«نقاشی ایرانی در دوره‌ی قاجار»*، *اوج‌های درخشان هنر ایران*، زیر نظر ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر، ترجمه‌ی هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، انتشارات آگاه، تهران.

سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، *هنر دربارهای ایران*، ترجمه‌ی ناهید محمدشمیرانی، نشر کارنگ، تهران.

شه‌کلاهی، فاطمه؛ میرزاابوالقاسمی، محمدصادق (۱۳۹۵)، بررسی تنوع پیکره‌ها و تناسبات انسانی در آثار کمال‌الدین بهزاد، *مجله‌ی نگره*، شماره ۳۹، صص ۹۹-۹۰.

فالک، اِس. جِی (۱۳۹۳)، *شمایل‌نگاران قاجار*، ترجمه‌ی علیرضا بهارلو، نشر پیکره، تهران.

لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۹۱)، *فرهنگ اصطلاحات هنری*، ترجمه‌ی فرهاد گشایش، چاپ سوم، انتشارات مارلیک، تهران.

مرزبان، پرویز و معروف، حبیب (۱۳۹۲)، *فرهنگ مصور هنرهای تجسمی (معماری، پیکره‌سازی، نقاشی)*، انتشارات سروش، تهران.

مهاجری، عباسعلی (۱۳۹۱)، *فرهنگ هنر*، نشر دانشیار، تهران.

میرزایی‌مهر، علی‌اصغر (۱۳۸۶)، *نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران*، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

Barry, Michael (2004), *Figurative Art in Medieval Islam: And the Riddle of Bihzad of Herat (1465-1535)*, Foreword by Stuart Cary Welch, Flammarion, France.

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.

Fehervari, Geza et al (2005), *The Iconography of Islamic Art*, Edited by Bernard O'Kane, The American University in Cairo Press, Egypt.

Raby, Julian (1999), *Qajar Portraits (Figure Paintings from Nineteenth Century Persia)*, Azimuth Editions in Association with Iran Heritage Foundation, I. B. Tauris.

Robinson, B. W (1992), *Qajar Iran (Political, Social, and Cultural Change 1800-1925)*, Edited by Edmond Bosworth and Carole Hillenbrand, Mazda Publishers, Costa Mesa, California U.S.A.

Robinson, B. W (1993), *Studies in Persian Art*, Vol. 1, Pindar Press, London.

Roxburgh, David J (2017), *Painting after Photography, Technologies of the Image (Art in 19th-Century Iran)*, Edited by David J. Roxburgh & Mary McWilliams, Yale University Press, New Haven and London.

Soucek, Priscilla (2000), The Theory and Practice of Portraiture in the Persian Tradition, *Muqarnas*, Vol. 17, pp. 97-108.

www.harvardartmuseums.org
www.pinterest.com
www.sothebys.com

The Stylistic Similarities in Royal and Folk Portraits of Qajar Painting*

Alireza Baharlou[1], Mohammad Kazem Hassanvand[2], Mohammad Khazayi[3]**
[1] Ph.D. Student of Islamic Arts, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
[3] Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
(Received 4 Apr 2018, Accepted 20 Aug 2018)

The human figure has been a common subject of visual arts. Many cultures represent human figures in different ways, giving rise to objects that have been made using a huge variety of materials and manufacturing techniques. Some figures appear in realistic execution and others in stylized or abstract one. Comparing objects made by different artists of the same culture reveals how figurative art often reflects cultural influences. People of different cultures choose to portray the human body in different ways. Such figures often exhibit not only different styles but also different poses. The posture of a figure or its stylized presentation may mean something significant to people of a particular culture, or it may reflect the personal preference of the artist or the patron. In different cultures the human body is treated in varied ways as a means of cultural expression. One of the important periods in the history of Persian painting is the Qajar era in which human figure in arts would take a significant position. Most famous of the Qajar artworks are the portraits that were painted of various Persian Shahs and courtiers. Qajar painting contains various themes the best of which is manifested in the Royal Portraiture. The prominent artworks of this school are those of rulers and princes mostly executed in certain principles. Such works from the court realm could be generally divided into three categories: standing, sitting and equestrian. Here it should be noted that the sitting portraits are of particular characteristics from the viewpoint of physical structures and poses. This matter later would be manifested in the field of folk portraiture and painting as well. The manifestation of the royal portraits in another field of portraiture, i.e. folk (sometimes called "non-royal" or even "low") art, brings up some questions as follow: What are the stylistic similarities in the royal portraits of the Qajar period in comparison to those of the folk paintings? How are the postures and gestures of figures, especially in sitting poses, reflected? The results of the research demonstrate that Qajar courtly and folk portraitures, with human figure and idealization factor in the center, are indicative of a single style manifested in two themes. Here, figures are personalized and the subject stabilizes its presence on the work. In folk portraiture, sitting poses, mostly kneeled, are distinguished by characteristics such as the subject's distinction, individualization and personalization, while other courtly features such as muscled arms, broad chest and slim waist are left out so that the kingly aspects of works decrease. Furthermore, Qajar portraiture offers a new definition of the human form and figure in painting. In the present article, two main fields, i.e. royal portraiture and the religious folk art, have been studied. Meanwhile, the poses, postures, positions and physiques of portraits in each field have been analyzed. For this purpose, the structures and visual features of the works have been categorized. Then, the continuation of the royal style and its manifestation in folk portraits and other non-royal works has been examined.

Keywords
Qajar Painting, Royal Portraiture, Folk Portraits, Style.

*This article is extracted from the first author`s Ph.D. dissertation entitled: "The Role of Religious Painting in the Propagation of Islam and the Legitimacy of Qajar Government" under supervision of the second author and consulting of the third author.

**Corresponding Author: Tel/Fax: (+98-21) 82883704, E-mail: mkh@modares.ac.ir.