

تاملی بر تاثیرات تطور فرهنگ و جامعه ایران در میانه عصر قاجار بر دیوارنگاری

(به گواه دیوارنگاره های عمارت صارم الدوله کرمانشاه)

حمیدرضا انصاری^۱، عرفان حیدری^۲

^۱استادیار دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
^۲کارشناس ارشد معماری، پردیس بین المللی کیش، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
 (تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۸/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۲/۱۷)

چکیده

دوران حکومت قاجاریان، یکی از مهم ترین اعصار تحول هنر ایران، به ویژه در قالب دیوارنگاری است. ارتباط با غرب و الگوبرداری از فرهنگ و هنر ایشان مشخصه هنر این دوران است. پژوهش پیش روی در پی یافتن پاسخ به این سوال است که تغییرات رخ داده در جامعه قاجار، موجب پیدایش چه نوع دیوارنگاره هایی گردید؟ مقاله با بررسی دیوارنگاره های عمارت صارم الدوله در کرمانشاه به تحلیل این موضوع می پردازد و در دو بخش مجزا به روش تاریخی و مطالعه اسنادی و نیز روش توصیفی - تحلیلی، یافتن پاسخ این پرسش را پی می گیرد. در این راستا، مقاله پس از مطالعه جریانات اجتماعی در جامعه متحول شده ایرانی آن دوران، به مدد دیوارنگاره های عمارت صارم الدوله، به بازخوانی این تحولات خواهد پرداخت. به فراخور مبحث، مضامین موجود در این دیوارنگاره ها به پنج گروه کلی تقسیم گردید و پس از بررسی و واکاوی تصاویر، مشخص گردید که آنها چگونه حکایت گر تغییرات در جامعه ایرانی می باشند، که سیر آن را اغلب در سفرنامه ها و کتب تاریخی می توان مشاهده نمود. این تصاویر، بازنمایی از تاثیر برخورد سنت ایرانی با مدرنیته اروپایی هستند، که تنها در ظاهر و همچون تصویری از فرنگ رویایی، به شکل تغییر در پوشش و رفتارها به تقلید از اروپاییان، صورت پذیرفته است.

واژه های کلیدی

دیوارنگاری، عمارت صارم الدوله، هنر قاجار، غرب گرایی.

مقدمه

و تعریف نموده و سعی داشتند تا در راستای غربی شدن گام بردارند و در این راستا از بازه‌های مختلف فرهنگ مغرب زمین به ویژه هنر و نگارگری نیز بهره می‌جستند. این تحولات موجب گردید تا هنر در بطن خود دچار تطورات بسیاری شده و به تبع آن دیوارنگاری نیز که از ریشه‌ای غنی در هنر ایران برخوردار بود، به تدریج با تحولات پیش آمده همراه شده و سیمایی جدید به خود بگیرد. گاهی این تغییرات به حدی در دیوارنگاره‌ها مشهود است، که از آنها می‌توان به عنوان اسنادی در جهت مطالعه وضعیت جامعه آن دوران بهره جست. این مقاله با مطالعه بر روی یکی از این نمونه‌ها - دیوارنگاره‌های عمارت صارم‌الدوله کرمانشاه -، به بررسی مبحث پیش روی می‌پردازد و در پی یافتن پاسخ به این سوالات است که: تغییرات رخ داده در جامعه قاجار به جهت مواجهه با غرب موجب پیدایش چه نوع دیوارنگاره‌هایی در هنر آن دوره گردید و رابطه متقابل دیوارنگاره‌ها با تحولات اجتماعی رخ داده در فرهنگ آن دوره چیست؟

برای پاسخگویی به سوالات این تحقیق، مقاله در گام نخست با بهره‌گیری از روش تاریخی و مطالعه اسنادی به شناخت و تحلیل شرایط و تحولات موجود در جامعه ایران دوره قاجار می‌پردازد. این مطالعه که عموماً با رجوع به سفرنامه‌ها و متون نگاشته‌شده پیرامون شرایط این دوره صورت می‌گیرد، تغییر مفاهیم بکار رفته در فرهنگ و هنر را در پی ارتباط جامعه ایران با غرب مورد واکاوی قرار می‌دهد و یافته‌های خویش را در سه بخش تحول پوشاک، تحول در نقاشی و تحول در دیوارنگاری پی‌گرفته و سامان می‌بخشد. این تحقیق در گام دوم با روشی توصیفی - تحلیلی، به بررسی دیوارنگاره‌های عمارت صارم‌الدوله کرمانشاه خواهد پرداخت و ضمن دسته‌بندی این دیوارنگاره‌ها، ردپای تحولات جامعه آن روزگار را در آنها مورد بررسی قرار داده و رابطه متقابل آنها را با شرایط جدید جامعه ایرانی مورد تحلیل و واکاوی قرار می‌دهد و یافته‌های پژوهش را در قالب جداول و نمودار عرضه می‌دارد.

با به میانه رسیدن دوران زمامداری قاجاریان، بر اثر اتفاقات و تحولات روی داده در سطح جهان، جامعه ایران در مواجهه‌ای جدید با غرب و دول اروپایی قرار گرفت، که در این میان خود را در کوی گم‌گشتگی و حیرانی یافت. مواجهه با غرب و تصویر دلفریب آن در نظر مردم، به سان تصویری در آینه که باید خود را با آن مطابقت داد، درآمده بود و ایشان خود را تسلیم این دیدگاه می‌دانستند (میرسپاسی، ۱۳۹۳، ۱۲۱). از این روی، انسان ایرانی شروع به الگوبرداری از انسان غربی نمود و بدون بینش و تفکر، زندگی خود را بر اساس این الگوی جدید بنا نهاد. به نقلی «مواجهه شرقیان خواب‌زده با غرب شتابزده آنچنان بود که [موجب شد تا شرقیان] بی‌درنگ و تامل دست به دگرگونی خویش زده و از آداب و اسباب خوردن و نوشیدن و پوشیدن تا راه و رسم سالاری و مملکت‌داری همه را غربی کردند و آنگاه به خویش آمدند که دیگر نه شرقی شرق بودند و نه غربی غرب» (حجت، ۱۳۹۱، ۸۱). بدین مینا، مواجهه‌ی فرهنگ ایران با فرهنگ اروپایی را می‌توان دارای دو بعد متمایز دانست. وجه بیدارکنندگی و وجه حیرانی. وجه بیدارکنندگی مواجهه با غرب این بود که ما را، از تکنولوژی و علوم جدید جهان مطلع ساخت و وجه حیرانی آن به این دلیل بود که جامعه سنتی ایران، گنجایشی برای پذیرش این الگوی جدید نداشت و در این میان وا ماند و به مرور دچار تزلزل و چندگانگی گردید (خاتون آبادی، ۱۳۹۰، ۴۰).

تحولات روی داده در قرن نوزدهم، باعث ایجاد تغییراتی در ساختار و بافت جامعه ایرانی گردید که ماحصل آن، تنوع و چندگانگی بی‌سابقه‌ای در بافت فرهنگ، هنر و ادبیات کشور بود (Grabar, 2001, 183). در این دوره، بدنه‌ی فرهنگی و اجتماعی جامعه به دو بخش کاملاً مجزا تقسیم شد، یک بخش بدنه مردمی و سنتی جامعه بود که به سیاق گذشته رفتار می‌نمود و در زمینه‌های مختلف هنری نیز به راه گذشتگان ادامه می‌داد و دیگری بخش حاکمان، تجار و روشنفکران بود که خود را در مواجهه با غرب دیده

۱. ارتباط با غرب و آغاز تحولات در جامعه و فرهنگ قاجار

تحصیل‌کردگان فرنگ، حضور تجار و سفرای فرنگی و بسیاری عوامل دیگر، از جمله اتفاقاتی بودند که سبب بسط روایت فرنگی‌سازی و نیل به سوی تجدد در ایران عصر قاجار را موجب گردیدند (آزاد، ۱۳۸۵، ۷). اما با این وجود، فرآیند تجددخواهی در کشورهای آسیایی، آفریقایی و آمریکای لاتین، بسیار متمایز با رویدادی بود که با عنوان مدرنیته در اروپا شکل گرفته بود و متعاقباً مواجهه‌ی این کشورها با فرآیند نوسازی تقلیدی از اروپا را تنها می‌توان به عنوان برخورد دانست (جهانبگلو، ۱۳۸۴، ۹). در واقع سیر تجددخواهی

سیر ارتباطات ایران و اروپا، به دوران پیش از قاجار، یعنی عصر صفوی باز می‌گردد، اما در عصر زمامداری فتحعلی‌شاه، با افزایش رقابت‌های استعمارگری در میان دول اروپایی و کشیده‌شدن دامن این اتفاقات به ایران، روابط میان ایران و بسیاری از کشورهای اروپایی اهمیت ویژه‌ای یافت (آشتیانی، ۱۳۸۸، ۹۳۸). با گذار از این دوران و فرارسیدن عهد ناصری، به سبب ارتباطات گسترده سیاسی با غرب و به تبع آن انتشار فرهنگ غربی، تغییراتی در سطح جامعه به وقوع پیوست. مسافرت‌های شاه و درباریان به اروپا،

مشروطه خواه بود^۲ (شریعت پناهی، ۱۳۷۲، ۸-۱۹۵). فتحعلی شاه را باید مبدع و پیشرو مد جدید معاصر دانست. وی سبک لباس را جهت حفظ قدرت ضروری می‌پنداشت، از این رو، البسه مورد نظر ایشان با مهارت کامل از پارچه‌های ابریشمی با رنگ‌های ساده و گل برجسته به صورت ردایی بلند و با سینه بند چسبان به صورتی کاملاً مجلل دوخته می‌شدند و با جواهرات و اشیا گرانبها آذین می‌گردیدند (Scarce, 2001, 108-109). (تصویر ۲). اما با فرارسیدن دوران ناصری، لباس شاه، درباریان و ارتشیان متأثر از الگوی اروپایی تغییر کرد (Ibid, 111). (تصویر ۳). شاه در پوشش خود، متاسی از تغییراتی که برگرفته از الگوی اروپایی بود، لباس‌های ساده و دور از زرق و برق را به تن می‌کرد، لکن باز هم کت‌های خز و شال‌های اروپایی، نمودی از تجمل در پوشش ایشان بود؛ همچنین کلاه ساده‌تر نسبت به دوران قبل، از پوست بره بر سر می‌نهاد و جواهرات تجملی و سنجاق‌های الماس بر البسه خویش می‌آویخت (Ibid, 113). پولاک^۳ در توصیف تغییرات مد و لباس ایرانیان ابراز می‌دارد: «هر چند که مد و لباس شرقی‌ها به ندرت دچار تغییر و دگرگونی می‌شود و تقریباً می‌توان آن را ثابت انگاشت، باز گاهی از لحاظ رنگ و برش دگرگونی‌هایی در آنها رخ می‌دهد، بخصوص در اواسط قرن نوزدهم، تماس بیشتر با اروپاییان، تأثیر خود را به جا گذارده است. از آن هنگام کوششی برای متحدالشکل کردن لباس نظامیان به عمل آمده است بلکه این تماس در سرو وضع غیر نظامیان نیز موثر بوده و به این ترتیب بعضی از برش‌های اروپایی در ایران، به نام رخت نظامی رواج یافته است» (پولاک، ۱۳۶۱، ۱۰۳).

این تغییرات منحصر به لباس مردان نمی‌شد. حضور خیاطان و طراحان اروپایی بالاخص فرانسوی در موج تغییرات ظاهر جامعه، به ویژه زنان بی‌تأثیر نبود (موسوی حاجی و ظریفیان، ۱۳۹۳، ۲۰۴). در تطورات پیش آمده پیرامون البسه زنان^۴، سفرهای ناصرالدین شاه به فرنگ یکی از موثرترین عوامل بر تغییرات پیش آمده بود (زاهد زاهدانی و دیگران، ۱۳۸۹، ۶۱)، که الگویی نوین از پوشش را در میان ایرانیان رواج داد. جیمز موریه^۵ در توصیف البسه ایرانیان در قرن نوزدهم بیان می‌دارد: «جامه ایرانیان از زمان سفرشاردن تا کنون دگرگونی بسیاری یافته است. این جامه هیچ گاه در ارزش و پایداری به پای جامه ترکان نمی‌رسیده و اینک بیش از پیش،



تصویر ۳- پوشش نوین ناصرالدین شاه اثر کمال الملک که تحول رخ داده در نوع پوشش ایشان مشهود است. ماخذ: <https://fa.wikipedia.org>



تصویر ۲- پوشش سنتی فتحعلی شاه اثر استاد مهرعلی. ماخذ: <https://fa.wikipedia.org>

در این کشورها، ماحصل تغییر [بنیادین] در ساختار جامعه نبود، بلکه ایشان تنها به شوق جبران عقب ماندگی و کسب قدرت بیشتر در راستای سیر به نوسازی به سیاق اروپایی آن گام برداشتند (موسوی حاجی و ظریفیان، ۱۳۹۳، ۷-۱۹۶). در این میان، تأثیر و نفوذ فکری غرب در بین ایرانیان و نحله برداشت ایشان از اروپاییان را عین السلطنه چنین توصیف می‌کند: «هر چه افعال بی‌معنی فرنگی‌ها بوده، آموخته‌ایم، هر چه صنایع و قانون‌های خوب داشته‌اند کنار گذاشته ابدأً ملاحظه نکرده‌ایم. از فرنگی‌مآبی عصا دست گرفتن، عینک گذاشتن، پیراهن و دستمال گردن پوشیدن و بستن، سیگار کشیدن، تندتند حرف زدن، سرو دست در وقت تکلم جنابندن، عرق و شراب وافر خوردن را یاد گرفته‌ایم. دیگر آن چیزهای خوب را یاد نگرفته‌ایم و در حقیقت همین کارها کفایت می‌کند» (عین السلطنه، ۱۳۷۴، ۲-۵۵۱). (تصویر ۱).

هر چند نوشته‌های عین السلطنه، برداشتی اولیه از کیفیت مواجهه میان این دو فرهنگ بوده و شناخت این ارتباط نیازمند تاملاتی عمیق‌تر می‌باشد، لیکن این نوشته‌ها را می‌توان نمونه‌ای از بارزهای این مواجهه به شمار آورد. در واقع بررسی‌های تاریخی به خوبی نشان می‌دهد که مواجهه با غرب در ابتدا منحصر به برداشت‌هایی ظاهری و اولیه از تمدن مغرب زمین بوده و در دوره‌های بعد به سطوح عمیق‌تر نهادها، سازمان‌ها و بنیان‌های فکری کشیده می‌شود. لذا نحوه تأثیرگذاری این ارتباط بر هنر و حوزه‌های مرتبط با آن نیز در همین سطح ظاهری قابل جستجو و کنکاش است.

۱-۱. تحول در پوشش و جایگاه افراد جامعه، متأثر از ارتباط با غرب

یکی از اولین تأثیرات ارتباط با غرب بر جامعه ایران، ایجاد تحول در پوشش افراد جامعه متناسب با جایگاه آنان بود. تحول در پوشش عصر قاجار را در سه دوره متمایز می‌توان بررسی نمود:

- دوره نخست: پیش از ارتباط با دول اروپایی^۱
- دوره دوم: متأثر از حضور تجار، سفرا و سیاحان اروپایی در ایران و همچنین سفرهای اعیان و اشراف به فرنگ بود^۲ (غیبی، ۱۳۸۴، ۵۴۸).

• دوره سوم: متأثر از جریان مشروطه و تضاد فرهنگی میان دو گروه سنتی متشکل از روحانیون و گروه روشنفکران اکثراً



تصویر ۱- نقاشی سقف قصر سردار ماکویی، نمودی از تحول جامعه ایرانی عصر قاجار. ماخذ: (سیف، ۱۳۷۹)

طور درخشانی باهم سازگار شدند» (پاکباز، ۱۳۹۳، ۱۵۱). مهم‌ترین ویژگی پیکرنگاری درباری در به تصویرکشیدن افراد خاص در کالبد و اسلوب‌های مشخص بود (جهانگرد و دیگران، ۱۳۹۴، ۱۱۲)؛ اما در این دوران، تمام ظرافت و وسواس و تنوع رنگی موجود در ایجاد آثار تصویری که تا پیش از این رواج داشت، به صورت یک جا در ترسیم فرم انسانی تمرکز یافت و دیگر به سایر اجزای محیط توجه خاصی نشد^۷ (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۶، ۸۷). بدین سیاق، چهره‌ای ایده‌آل و آرمانی پنداشته می‌شد که تلفیقی از ویژگی‌های فردی و خصایص قراردادی از پیش نگاشته شده باشد. از همین روست که گونه‌ای شخصیت‌سازی با ویژگی‌های مشابه و برخی خصایص فردی برای هر شخص در بیشتر نگاره‌ها حاکم بود (جهانگرد و دیگران، ۱۳۹۴، ۱۲۰). اما این معیار زیباشناسانه، ریشه ایرانی نداشت و به گونه‌ای تقلیدی بود (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۶، ۸۵). نکته قابل ذکر دیگر این است که تطورات رخ نموده در این آثار، تنها مختص به خود تصاویر و صورت آنها نبود و تغییر ابعاد، فرم نمایش و بسیاری تغییرات ظاهری دیگر از جمله آنهاست. (Grabar, 2001, 185-186) بدین سان جریانی در هنر و پیکرنگاری شکل می‌گیرد که در تداوم جریان سنتی پیشین نیست و انتخاب موضوع و شیوه پرداخت نمونه‌های غربی را به عنوان الگوی خود بر می‌گزیند.

۳-۱. تحول در دیوارنگاری و کاربرد آن

دیوارنگاری دارای سابقه‌ای طولانی در هنر ایران می‌باشد. قاجارها مبدع دیوارنگاری نبودند، بلکه پیرو سنت طویل‌المدت آن بودند و در این راه، فتحعلی شاه این هنر را به اوج خود رسانید (آژند، ۱۳۸۵، ۵-۳۴). عموماً در کشورهای اسلامی، هنر دیوارنگاری در اماکن عمومی محدود به نقش‌های هندسی می‌گردید و تنها در محیط‌های خصوصی به صورت بسیار محدود از تصاویر روایتی بهره می‌جستند، اما این رویه در عصر قاجار تغییر کرد و پس از آن شاهد ظهور تصاویر و روایات تصویری در محیط‌های عمومی بودیم که به موجب تغییر در سنت نقاشی، هنر اروپایی جایگزین گردید. شروع دیوارنگاری در عصر قاجار با ایجاد حجاری‌ها در دوران فتحعلی شاه صورت پذیرفت و به مرور در ادوار بعد جای خود را به نقاشی دیواری داد (Diba, 2001, 5). موضوعات دیوارنگاره‌ها اغلب به چند مبحث مشخص محدود می‌شد، موضوعاتی همچون تصاویر شاه و درباریان، زنان، گل و بوته، تصاویر روایتی و مراسم تغزلی. برخی از محققین همچون دیبا معتقدند که این نوع تصاویر برای به نمایش گذاشتن قدرت شاهان می‌باشد (Diba, 2001, 5)، لیکن از منظر گرابار، این نگرش در اغلب موارد صادق نیست و آنها عموماً نقش تزئینی بر روی دیوارها داشته و منعکس‌کننده‌ی فرهنگ التقاطی دوره قاجار می‌باشند (Grabar, 2001, 185-186). به هر تدبیر فارغ از کیفیت و سطح ارتباط ایران و غرب در دوره قاجار، دیوارنگاره‌ها را می‌توان از دو منظر موضوعات و شیوه‌ارایه و ابتکارات مورد استفاده در آنها، کاوش نمود. این تحقیق، بررسی موضوعی دیوارنگاره‌ها را در عمارت صارم‌الدوله پی می‌گیرد و به شیوه اجرا و آرایه آنها نمی‌پردازد.

از ارزش و پایداری آن کاسته شده است. شیوه‌های دوخت جامه چنان دگرگون شده که هرگاه مدهای امروز را با نوشته‌ها و تصاویر شاردن و لوبرن بسنجم، دیگر آن مردم را نمی‌شناسم» (موریه، ۱۳۸۶، ۴-۲۷۳). باری پوشش تنها یک جنبه از تحولات ایجاد شده در جامعه جدید ایران بود و به مرور با بازشدن دروازه‌های مملکت به روی فرنگی‌ها و در پی آشنایی جامعه ایران با جوامع اروپایی، علاوه بر تحول ظاهر، تغییراتی نیز در خواست افراد و منزلت اجتماعی ایشان روی نمود. از آن جمله در مواجهه‌ی زنان ایرانی با زنان غربی، ایشان به مقایسه خود با اروپاییان پرداختند و به تدریج به ایجاد تحولاتی در ظاهر و رفتار خود دست زدند و متعاقب این برخوردها، سبب ایجاد تحول در ساختار خانواده و جامعه گردید (ارمغان و دیگران، ۱۳۹۴، ۱۲). در جریان ارتباط با اروپا، تغییراتی نیز در سبک و سیاق زندگی زنان به وجود آمد که آوازخوانی در کنار مطربان در اندرونی، ارتباط با مردان (اتحادیه، ۱۳۸۸، ۱۷-۱۲) و ظاهرشدن زنان در مجالسی که مردان حضور داشتند، ادامه تحصیل و خواندن کتاب از آن جمله تغییرات است (ارمغان و دیگران، ۱۳۹۴، ۲۱) و به مرور زنان، چه از قماش درباری یا غیردرباری، حضور پررنگ‌تری در جامعه یافتند (حسن نیا و ناظم، ۱۳۹۲، ۲۲۱).

۲-۱. تحول هنر و نقاشی به تاسی از الگوهای غربی

هنر دوره قاجار به طور اخص دارای ویژگی‌های منحصر به فردی است که می‌تواند زبان بازگوکننده‌ی حال فرهنگ و جامعه قاجار باشد و با تمام ابهامات موجود، نقاشی‌های این دوران گویای وضعیت تاریخی آن است (جهانگرد و دیگران، ۱۳۹۴، ۱۰۸). فتحعلی شاه این مهم را دریافته بود که حمایت از هنرها، قدرت وی را تحکیم خواهد بخشید و این رویه در اعصار بعد از وی نیز ادامه یافت (خلیلی، ۱۳۸۳، ۹۶) و متعاقباً در عصر ناصری، شرایط خاصی در جامعه ایجاد شد که سبب تحول در شکل‌گیری جریان‌های جدید فرهنگی و هنری گردید، که این جریان‌ها هنری را در قالب نگارگری، می‌توان به صورت ذیل برشمرد:

- جریان سنت گرا؛
- جریان التقاطی که سعی در تلفیق هنر اروپایی با هنر سنتی ایران داشت؛
- جریان نوگرا تا حد زیادی تحت تاثیر غرب و تاثیر پذیری از هنر ایشان بود؛

• جریان مردمی و هنر عامیانه (خاتون آبادی، ۱۳۹۰، ۸-۴۷).
تاثیرپذیری از نقاشی بیگانه تنها مختص قاجار نبود، بلکه پیش از ایشان هم، صفویان در آثار خود از هنر دیگری تاثیر پذیرفته بودند (Diba, 2001, 14). در این میان، جریان تجددگرایی قاجاری، به میزان فزاینده‌ای تحت تاثیر هنر اروپایی بود و سعی در این همانی خود با هنر و نقاشی غربی داشت و به تبع این تاثیرپذیری، تطورات بسیاری در هنر پدید آمد، که بر ساختار و روح حاکم بر نقاشی‌های این دوران تاثیر داشت؛ یکی از تحولات مهم پیرامون این مبحث، در پیکرنگاری درباری پدیدار گردید که در آن «روش‌های طبیعت‌نگاری، چکیده‌نگاری و آذین‌بندی به

۲-۱. سیمای زنان و مجالس رامشگری به سبک فرنگی

در عصر فتحعلی شاه، ترسیم سیمای زن به شدت تحت لوای قوه جنسی آن بود و در این آثار، گسست به تصویر کشیدن سیمای زن به شدت قابل ملاحظه است، زیرا در این دوران، کمتر پرتراهی از زن را می‌توان یافت که تنها به جهت نمایش جنسیت یا شخصیت ایشان طرح گردیده باشد (سجودی و قاضی مرادی، ۱۳۹۱، ۱۱۲). در نقاشی‌های اوایل عصر قاجار، چهره و اندام زنان مشابه مردان ترسیم می‌گردید و تنها به وسیله نوع پوشش از یکدیگر متمایز می‌گردیدند، لکن به مرور و در اواسط قرن نوزدهم، این تصاویر جای خود را به رخسار زن فرنگی داد و در این تصاویر ظرافت‌های زنانه بسیار خود نمایی می‌کرد (Najmabadi, 2001, 89-92). باری در این زمان، زن ایرانی برای نخستین بار دارای هویتی نوین گردید و در سیمایی بی‌حجاب به تصویر کشیده شد و اگر هم حجابی داشت، متمایز با مفهوم پیشین آن بود^۳ (افضل طوسی و دیگران، ۱۳۹۲، ۵۷۸). با نفوذ هنر اروپایی در تصویرنگاری ایرانی، راه برای حضور تصاویر متمایزی که تا پیش از این در هنر ایران جایی نداشت باز شد، که از آن جمله می‌توان به تصاویر مجالس تغزلی و الگوهایی شبیه به تصاویر هنر مسیحی اشاره کرد (پاکباز، ۱۳۹۳، ۱۳۲-۱۴۸). بخش اعظم تصاویر این عمارت، با مضمون زنان طرح گردیده‌اند و به وضوح نکات فوق‌الذکر را در پرتو زنان این دیوارنگاره‌ها می‌توان مشاهده نمود. در برخی تصاویر زنان با کلاه، روسری و یا موهای بدون پوشش و در قالب تک نگاره‌ها یا به صورت جمعی و گاهی در کنار مردان دیده می‌شوند. نکته قابل ذکر پیرامون این تصاویر را می‌توان در عدم تشابه صورت‌ها، پوشش، استایل و فرم اندام آنها با تصاویر زن ایرانی^۴ دانست. لازم به ذکر است این تصاویر، بی‌شبهت به نمونه تصاویر و نقاشی‌های تقلیدی از هنر اروپایی نیست، اما بازهم به خوبی نشان دهنده روح تجددخواهی و میل به تغییر در بخشی از جامعه این عصر است. انواع تصاویر زنان در دیوارنگاره‌های عمارت صارم الدوله، نوع مجالس و پوشش‌های آنها در جدول ۱، قابل دسته‌بندی و معرفی می‌باشند.

۲-۲. سیمای شاه و رجال

همواره به تصویر کشیدن سیمای شاه، نمودی از نمایش شکوه

۲. دیوارنگاره‌های عمارت صارم الدوله

به طور قطع بخش عظیمی از فرهنگ تصویری و هنری ایران، مختص به آثار تجسمی‌ای است که در خواستگاه محیطی و در تعامل با فضای معماری شکل می‌گیرند (علوی نژاد و دیگران، ۱۳۸۹، ۶) و خانه یکی از مناطقی است که تجلی‌گاه این آثار تجسمی در بطن فضای خویش است. عموماً نوع خانه، نشان دهنده‌ی وضعیت، تمکن مالی و موقعیت اجتماعی ساکنان می‌باشد.

عمارَت مورد نظر این پژوهش، در محله فیض آباد کرمانشاه واقع است و بانی آن صارم الدوله، پسر بزرگ حاکم کرمانشاه در عصر قاجار، امامقلی میرزا عمادالدوله می‌باشد. تاریخ ساخت خانه^۵ را با توجه به دوره زندگی مالک آن و وجود تصویر ناصرالدین شاه و آقاخان صدراعظم، می‌توان متعلق به دوره ناصری دانست^۶. بنای اصلی دارای هفت حیاط بوده که امروزه تنها یک بخش از آن منسوب به حیاط عکاس خانه باقی است. تصاویر^۱ مورد بحث در این نوشتار نیز در همین قسمت حضور دارند که در قسمت سقف و فضای زیر آن، آذین‌بندی و قاب‌گذاری شده‌اند^{۱۱}. این تصاویر به لحاظ موقعیت قرارگیری به چهار بخش ذیل تقسیم می‌شوند (تصویر ۴):

- تصاویر سقف که شامل گل و بوته و تصاویر فرشتگان است.
- بخش زیر سقف که به صورت تک رنگ و در قاب‌های متحدالشکل ترسیم شده‌اند.

- طاقچه‌های زیرسقفی که تصاویر موجود در آنها به دو گونه مجزا و درون قاب‌های گچی (به صورت کاملاً رنگی و در قاب‌هایی طلایی با نقوش گل) و بین ستونی (به صورت تک رنگ) تقسیم می‌شوند.

- طاقچه‌های میانی اتاق شامل تصویر گل و مرغ و آرایش جنگی و به لحاظ مضمون، تصاویر موجود به پنج بخش ذیل تقسیم می‌گردند که هر یک به طور مجزا مورد بحث قرار می‌گیرد (تصویر ۵):

- سیمای زنان و مجالس رامشگری به سبک فرنگی؛
- سیمای شاه و رجال (عموماً غیر ایرانی)؛
- تصویر جنگ و آرایش نظامی و تصاویر داستان‌های روایتی؛
- تصویر بهشت و فرشتگان؛
- تصاویر گل و مرغ^{۱۲}.



تصویر ۵- جانمایی دیوارنگاره‌ها بر طبق مضامین.

تصویر ۴- جانمایی دیوارنگاره‌های اندرونی عمارت صارم الدوله به لحاظ قرارگیری.

جدول ۱- تحلیل و واکاوی تصاویر زنان در عمارت صارم الدوله.




عنوان	تصویر	توضیحات
تک چهره زنانه		این نگاره‌ها در قاب‌های دایره‌ای و به صورت سه رخ با پوشش سرو لباس‌هایی اروپایی نقش گردیده‌اند.
مجالس زنانه		مجالس زنانه که در انواع گوناگون با پوشش‌ها و حالات متمایز به تصویر کشیده شده‌اند.
مجالس تغزلی و همنشینی با مردان		نکته بارز پیرامون این تصاویر، حضور مرد در کنار زنان در محیط‌های متمایز است و البته مردان هم با پوششی کاملاً اروپایی تصویر شده‌اند.

نقاشی‌های عمارت صارم الدوله دریافت که در آن ناصرالدین شاه و میرزا آقاخان وزیر در دو هیبت کاملاً متمایز نوین (با پوششی شبیه نظامیان) و سنتی به تصویر درآمده‌اند.

یکی از عمده ویژگی‌های حکومت قاجار، سعی در نمایش قدرت دربار توسط هنر بود که از این طریق، سعی در تقویت مشروعیت خویش داشتند و به همین منظور، به تصویرنگاری از سلاطین و رجال مشهور روی آوردند (فلور و دیگران، ۱۳۸۱، ۳۰) و علاوه بر تصویر شاه، تصویر بسیاری از رجال مشهور جامعه را در دیوارنگاره‌ها نقش می‌کردند. لکن در معدود مواردی، این نگاره‌ها جای خود را به تصاویر رجال فرنگی دادند، که در این عمارت شاهد همین معدود تصاویر نیز هستیم. لازم به ذکر است که اغلب تصاویر دارای پوششی نظامی بوده و برخی نیز با کلاهی که معرف ملیت

و جلال دوران بوده که در بیشتر ادوار تاریخ، به گونه‌های مختلف تجلی یافته است، اما در عصر قاجار این مهم اهمیت بیشتری پیدا کرد و تصویر شاه بر دیوار، تمبر، عکس، سکه و ... نقش بست. برای مثال رابینسون در سال ۱۹۶۴، از نقاشی دیواری‌هایی یاد می‌کند که در آن شمایل فتحعلی شاه و ۲۲ پسرش در کاخ راشترپاتی بهاوان دهلی طرح گردیده‌اند (Diba, 2006, 99). در عصر ناصری، به موجب تحولاتی که در سطح جامعه رخ داد - بر خلاف دوران پیش که فتحعلی شاه دارای جایگاه والایی در میان جامعه بود-، شاه از مقام اسطوره‌ای و نمادین خود افول کرد و دیگر یک پیکر حماسی و اسطوره‌ای نداشت^{۱۵} و سیمای ایشان به گونه‌ای ملموس و واقعی‌تر به تصویر کشیده شد (سجودی و قاضی مرادی، ۱۳۹۱، ۱۰۸-۹). این تمایز میان پوشش در دوره قاجار را به خوبی می‌توان از یکی از

جدول ۲- تحلیل و واکاوی تصویر شاه، درباریان و رجال فرنگی موجود در عمارت صارم الدوله.

عنوان	تصویر	توضیحات
شاه و درباریان		در این پرتره، ناصرالدین شاه و میرزا آقاخان وزیر تصویر شده‌اند. اما نکته مهم در بررسی این تصویر، تقابل پوشش شاه و وزیر است که ناصرالدین شاه در هیبتی جدید با پوششی شبیه به البسه نظامیان فرانسه و پیرایش صورت جدید و کلاه متمایز دیده می‌شود و در مقابل میرزا آقاخان با پوششی سنتی و پیرایش صورت همچون دوران فتحعلی شاه ترسیم گردیده است.
		تصاویر فرنگی که با کلاه و به صورت تک رنگ ترسیم شده‌اند، پوشش سرایشان بسیار شبیه کلاه‌های فرانسوی، روس و ترک است.
		تصاویر رجال فرنگی به صورت تک رنگ و با پوششی شبیه به البسه نظامیان و پیرایش صورت به شکلی کاملاً فرنگی است.

می‌نویسد: «سالنی بزرگ نقاشی و طلاکاری شده است. یک نقاشی بزرگ از جنگ ایران و روسیه در آن به چشم می‌خورد که پادشاه با اسب سفیدش کاملاً مشهود و قابل شناسایی است» (Diba, 2006, 99). در تصویر موجود در عمارت صارم الدوله، آرایش جنگی فرانسه و روسیه که در بسیاری از تابلوهای نقاشی اروپایی مورد اقبال بوده، مشاهده می‌شود. پوشش سربازان بسیار مشابه با پوشش اصلی نظامیان این دو ملت در قرن ۱۸ و ۱۹ است که احتمالاً براساس الگوی تابلوها یا تصاویر کارت پستالی این دوران که به سوغات آورده می‌شدند، ساختار یافته‌اند. بخش دیگر تصاویر مورد اقبال در دیوارنگاره‌ها، تصاویر روایتی است که عموماً روایتگر حادثه یا داستانی از کتب ادبی و تاریخی ایران است. در این عمارت، این دست تصاویر نیز متحول گردیده و در قالب‌هایی جدید با مضامینی

ایشان است، طرح گردیده‌اند. این دسته از تصاویر که به رجال فرنگی می‌پردازد، حکایت‌گر گرایش عموم جامعه به این دسته از افراد نیست، بلکه شاید بیشتر بتوان آنها را گرایش درباریان و رجال به فرهنگ غربی و نمودهای آن به شمار آورد که همچون الگویی بر در و دیوار خانه نقش می‌بندد (جدول ۲).

۲-۳. تصویر جنگ و روایتی

تصاویر جنگ و آرایش نظامی و اردوگاه‌های جنگی، همواره یکی از موضوعات مورد نظر و پرکاربرد در ایجاد امر دیوارنگاری بوده و در اعصار گوناگون رواج خاصی داشته است. در عصر قاجار نیز این تصاویر به وفور یافت می‌شود تا جایی که جیمز موریه پیرامون ملاقاتی که در اقامتگاه شخصی فتحعلی شاه در تهران داشت،

جدول ۳- تحلیل و واکاوی تصاویر آرایش جنگی و تصاویر روایتی عمارت صارم الدوله.

توضیحات	تصویر	عنوان
تصویر آرایش جنگ فرانسه و روسیه که شباهت فراوانی به نمونه نقاشی های این عصر با همین موضوع دارد.		تصاویر جنگ و استقرار نظامی
در این تصاویر که گروهی از سواران را به نمایش می‌کشند، شاهد پوشش‌های قاجاری در میان برخی از مردان هستیم. در مقابل باقی حضار دارای پوشش فرنگی و کاملاً اروپایی هستند.		تصاویر روایتی

انسانی زنانه به جای خواهد ماند؛
 • فرشتگانی که هیبت انسانی دارند و هیچ تفاوتی با انسان‌ها ندارند. این فرشتگان تنها گونه از فرشته‌ها به صورت بدون بال هستند؛

• فرشتگان خردسال با بال‌های کوچک که در دوره قاجار رواج زیادی داشتند و اغلب به صورت فریه می‌باشند که اغلب به صورت حجمی سه بعدی به تصویر کشیده می‌شدند؛
 • فرشتگان خردسال که برخلاف گونه قبلی که دارای پوششی در قسمت شرمگاه هستند، به صورت کاملاً عریان تصویر می‌شدند و اغلب دارای صورتی کاملاً غربی هستند (صفرزاده و دیگران، ۱۳۸۹-۹۹-۹۸).
 تصویر فرشتگان حاضر در این عمارت، از دسته چهارم، یعنی با رخساری انسان‌وار و بدون بال و عریان می‌باشند که در سقف مجموعه و در کنار زنان با پوشش‌هایی متمایز، یکی با کلاه و دیگری با پوشش سر به صورت تصویری رویایی از بهشت (به مانند تصاویر مسیحی) طرح گردیده‌اند. نمونه بسیاری از این تصاویر را در تابلوها

نویسن، دست‌های از سواران را نمایش می‌دهند که قالب فرنگی و ایرانی آنها قابل تمایز است و به نظر می‌رسد هدف از ترسیم این تصاویر، تنها منظره‌نگاری بوده است (جدول ۳).

۲-۴. صور فرشته

نقش فرشته، پیش از این دوران نیز در هنر ایرانی، در قالب نقاشی و یا حتی حجاری دیده می‌شود. این تصاویر اغلب به دو صورت مذهبی و غیرمذهبی طرح می‌گردیدند. تصاویر مذهبی در خدمت تقدس‌گرایی بودند و تصاویر غیرمذهبی به صورت الهه‌های عشق تصویر می‌شدند - همچون فرشتگان بوشه^{۱۶} - و کم‌تر اثری از پرهیزکاری در آنها دیده می‌شود (عکاشه، ۱۳۸۰، ۱۰۸). نقش فرشته نیز یکی از تصاویر مورد اقبال در دیوارنگاره‌ها و کاشی‌نگاره‌ها در عصر قاجار بودند و این تصاویر را در انواع ذیل می‌توان دسته‌بندی نمود:
 • فرشتگانی که اندامی کاملاً انسان‌وار به همراه دو بال داشتند، به گونه‌ای که اگر بال‌ها را از سیمای ایشان حذف کنیم، پیکره

جدول ۴- تحلیل و واکاوی تصاویر فرشته و بهشت به صورت فرنگی در سقف عمارت صارم‌الدوله.

توضیحات	تصویر	عنوان
تصویر حاضر را می‌توان الگویی مشابه با تصاویر مذهبی مسیحی دانست که در نمونه نقاشی هنرمندان این دوره اروپا رواج داشته است.		مادر و فرشته (کودک)
		

فرنگ بوده‌اند و به نظر می‌رسد که با کپی برداری از کارت پستال‌های اروپایی و تنها به عنوان عنصری تزئینی ترسیم گردیده‌اند.

و تمبر و کارت پستال‌های اروپایی در قرن هجدهم و نوزدهم به سهولت می‌توان یافت که اکثر این نقاشی‌ها هم متأثر از ارمان‌های

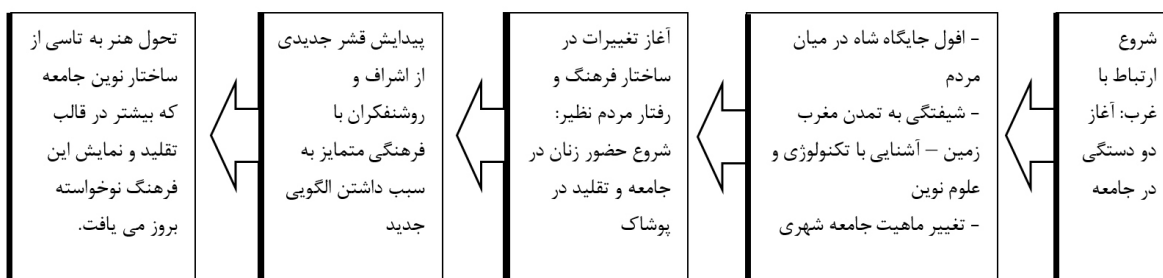
نتیجه

و تحولاتی را در بنیان فرهنگ و جامعه ایجاد کرد. از این رویداد سنتی خویش به درآورد و شروع به واسازی خود نمود. دولت‌مردان این سرزمین، در این راه الگویی جز فرنگ رویایی نداشتند، پس به ناچار و دنبال همین شوق تطور، خود را برای نزدیک شدن به الگوی مورد نظر در موحی مهیب انداخته که حاصلی جز سرگشتگی و حیرانی برای ایشان نداشت. اما با تمام این اوصاف، نمی‌توان منکر ورود برخی تکنولوژی، علوم و رسوم به جامعه قاجار گردید که متأثر از همین ارتباطات شکل گرفته بودند و در برخی امور سبب پیشرفت کشور گردید. تحولات مذکور تنها مختص به علوم و فنون نماند و در سطح فرهنگ، هنر و جامعه ایرانی رسوخ کرد و موجب گردید تا در هنر قاجار تغییراتی رخ دهد که با واژگان متعددی همچون تقلید، افول و یا التقاط شناخته می‌شود. البته در دوران قاجار، این تغییرات فرصت آن را نیافت که تمامی سطوح جامعه را دربرگیرد. لذا بدنه اصلی مردم

با گذر از تحولات جهان در قرن هجدهم، کشورهای غربی سیمایی جدید به خود گرفتند و سیر توسعه و رشد آنها شتابی فزاینده یافت، به همین سبب، درلقای علوم و تکنولوژی، جهان را به سیطره خود درآوردند و متعاقب آن اکثر کشورها شروع به ایجاد ارتباط با ایشان نمودند. اما این کشورها حیرت‌زده از مشاهده این تمدن جدید، ناخواسته فریفته و دلباخته فرهنگ و جامعه نوظهور اروپایی شدند و در رویای تجدد، سعی در این همانی خود با ایشان داشتند، اما با سوار شدن بر این جریان، هم از سنت خویش واماندند و هم به جز برداشتی سطحی از مدرنیته اروپایی، عایدی دیگری نداشتند و فرهنگ ایشان دچار چندگانگی ای گردید که دیگر نه این بود و نه آن. جامعه ایران نیز به سبب شوق فرنگی‌سازی شاه و درباریان، تحصیل‌کردگان از فرنگ بازگشته و به جهت حضور سفرا و امرای اروپایی در بطن خود، با اشتیاق به این موج تجددخواهی پیوست

از سنت ایرانی و با پوشش معمول ترسیم گردیده است. مردان پیرایش ایرانی ندارند و کلاه فرنگی و البسه نظامی بر تن دارند. تصویر جنگ که در دوران فتحعلی شاه اغلب با موضوع جنگ ایران و روس بر دیوارها تجلی می‌یافت و حکایت گرایشی ملی بود، جای خود را به آرایش نظامی فرانسه و روس داده که تنها نقشی تزئینی داشت. حتی در تصاویر روایتی که تا پیش از این ریشه در ادبیات ایران زمین داشتند، تحول صورت گرفته و معنایی جدید جایگزین گردیده است. نهایتاً می‌توان ابراز داشت که این تصاویر، زبان گویایی از فوج تغییرات ظاهری جامعه ایران در میانه زمامداری عهد قاجار و متأثر از ارتباط با غرب را به نمایش می‌گذارند، که ایشان با جایگزینی الگوی فرنگی به جای الگوی سنتی خود، سعی در سیر به سوی تحقق رویای تجدد به سبک اروپایی داشتند.

جامعه، به فرهنگ و سنت خویش پایبند بودند و همچنان به خلق آثاری ارزشمند می‌پرداختند (تصویر ۶). دیوارنگاره‌های عمارت صارم الدوله کرمانشاه، یکی از اسناد تصویری است که به خوبی روند فرنگی‌سازی در بطن جامعه ایرانی را به نمایش می‌گذارد. پرتله‌های دیوارهای آن در کالبدی بسیار اروپایی با مضامینی چون شاه و وزیر، رخسار زنان و مردان، مجالس تغزلی، تجلی بهشت با الگوی اروپایی و آرایش جنگی طرح گردیده‌اند، لکن اهمیت ویژه این تصاویر تغییراتی است که در ماهیت شخصیت‌پردازی آنها صورت گرفته و زن دیگر سیمایی پوشیده و بسته ندارد و با لباس و پوشش فرنگی و هویتی جدید در مجالس مردانه حضور می‌یابد. شاه ردای جدیدی بر تن دارد و به جهت ظاهر در تقابل با وزیر خود قرار گرفته که به صورت نمادی



تصویر ۶- ارتباط با غرب و نحوه تاثیرگذاری بر فرهنگ و هنر.

سپاسگزاری

در اینجا لازم می‌داند از همکاری اداره میراث فرهنگی و گردشگری استان کرمانشاه به جهت صدور اجازه عکس برداری و مطالعه پیرامون تصاویر عمارت صارم الدوله، کمال تشکر و قدردانی را ابراز نمایم.

پی‌نوشت‌ها

مردان ارخالق رازبیرقا و زنان رومی پوشیدند (ذکا، به نقل از فیض الهی و فنایی، ۱۳۸۹، ۶۶). شلوار و تنبان یا دامن شلواری، کلیجه، کلاهک یا توری، چارقد، روبنده، نقاب، چاقچور و کفش اطلاق می‌گردید (غیبی، ۱۳۸۴، ۵۵۰-۵۴۸).
6 James Justinian Morier.

۷ نقاشی عصر کلاسیک ایران، از جزییات بسیار هنرمندانه و فراوانی بهره می‌برد. در مقابل تصویرنگاری در اواسط دوران قاجار، با استفاده از تصاویر در مقیاس بزرگ رونق گرفت و از تصاویر شاه و حکام، زنان و روایات و وقایع برای به نمایش گذاردن هنر خود استفاده کردند که سبقه‌ای طولانی در هنر ایران نداشت و می‌توان آن را گسستی در تاریخ هنر ایران دانست. عامل اصلی این سبک نوین نقاشی، تاثیرپذیری از سنت اروپایی است (Grabar, 2001, 185).
(186)

۸ تاریخ مذکور، علاوه بر مستندات نگارندگان، بنابر تحقیقات صورت پذیرفته در اداره میراث فرهنگی شهر کرمانشاه نقل می‌گردد.

۱ در قالب کاملاً سنتی و به صورتی که از دوران صفوی تا عصر فتحعلی شاه ادامه داشت.

۲ سرآغاز تحول پوشاک در هر دو بعد مردان و زنان که متأثر از الگوی اروپایی بود. عموماً البسه مردان الگویی چون لباس‌های نظامیان اروپایی داشت و زنان نیز از الگوهای البسه زنان فرنگی که در ایران حضور داشتند الگو گرفتند (غیبی، ۱۳۸۴، ۵۴۸).

۳ روحانیون به قالب سنتی جامعه اعتقاد داشتند و در عوض روشنفکران از فرنگ برگشته به تحول در البسه و عموماً تقلیدی از الگوهای فرانسوی متمایل بودند (شریعت پناهی، ۱۳۷۲، ۱۹۸).

4 Jakob Eduard Polak.

۵ مهم‌ترین لباس زنان که متأثر از ارتباط با اروپا تغییر یافته بود را می‌توان به صورت پیراهن، ارخالق (نیم‌تنه یا کت بلندی بود که بعد از پیراهن پوشیده می‌شد و از پارچه‌ای نفیس با آستین‌های سنبوسه‌دار دوخته می‌شد و جلو باز بود.

تیین نظریه واقع‌نگاری آرمانی در نگارگری قاجاری و نسبت پیکرنگاری درباری با آن، کیمیای هنر، شماره ۱۶، صص ۱۰۷-۱۲۲.
حجت، عیسی (۱۳۹۱)، سنت و بدعت در آموزش معماری، دانشگاه تهران، تهران.

حسن‌نیا، محمد و ناظم، ریحانه (۱۳۹۲)، زنان دربار قاجار و مطالبات اقتصادی و اجتماعی با تأکید بر اسناد، پیام بهارستان، شماره ۲۲، صص ۲۶۳-۲۲۰.

خاتون آبادی، افسانه (۱۳۹۰)، شعر و نقاشی در دوران قاجار؛ چالش سنت و مدرنیته، ادبیات پارسی معاصر، شماره ۲، صص ۵۵-۳۹.
خلیلی، ناصر (۱۳۸۳)، گرایش به غرب در هنر قاجار، عثمانی و هند، مجموعه هنر اسلامی، جلد ششم، چاپ اول، کارنگ، تهران.
دیالافوآ، ژان (۱۳۶۱)، سفرنامه دیالافوآ، مترجم: فره‌وشی، نشر خیام، تهران.
زاهد زاهدانی، سید سعید؛ موسوی، زهرا و علی روحانی (۱۳۸۹)، بررسی کنش‌های جمعی زنان ایرانی، مطالعه موردی: زنان دوره قاجار، بانوان شیعه، ش ۲۲، صص ۹۴-۵۷.

سجودی، فرزانه و قاضی مرادی، بهناز (۱۳۹۱)، تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنرهای تصویری دوره قاجار، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شماره ۱، صص ۱۲۲-۹۳.

سیف، هادی (۱۳۷۹)، نقاشی روی گچ، نشر سروش، تهران.
شریعت‌پناهی، سید حسام‌الدین (۱۳۷۲)، اروپایی‌ها و لباس ایران، نشر قومس، تهران.

صفرزاده، نغمه؛ موسوی فاطمی، نادر و بهرام احمدی (۱۳۹۴)، مقایسه تطبیقی تصویر فرشتگان در کتاب آرای رنسانس با آثار چاپ سنگی قاجار، نگره، شماره ۳۶، صص ۱۰۵-۹۲.

عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)، نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی، حوزه هنری، تهران.

علوی‌نژاد، سید محسن؛ نادعلیان، احمد؛ کفشچی‌ان مقدم؛ اصغر و علی اصغر شیرازی (۱۳۸۹)، مطالعه تطبیقی در کاربرد دو اصطلاح تزئینات معماری و دیوارنگاری در منابع اسلامی، نگره، شماره ۱۵، صص ۱۸-۵.
علی‌زاده بیرجندی، زهرا و ناصری، اکرم (۱۳۹۰)، پیوندهای هنر و سیاست در عصر قاجار و پیامدهای آن، پژوهش‌های تاریخی (سیستان)، شماره ۸، صص ۱۰۲-۸۵.

عین‌السلطنه، قهرمان میرزا (۱۳۷۴)، روزنامه خاطرات عین‌السلطنه، جلد اول، به کوشش مسعود سالور و ایرج افشار، نشر اساطیر، تهران.

غیبی، مهرآسا (۱۳۸۴)، تاریخ پوشاک اقوام ایرانی، هیرمند، تهران.
فلور، ویلهلم و چلکوفسکی، پیتر (۱۳۸۱)، نقاشی و نقاشان در دوره قاجار، ترجمه یعقوب آژند و مریم افتخار، نشر ایل شاهسون بغدادی، تهران.
فوروکاوا، نوبویوشی (۱۳۸۴)، سفرنامه فوروکاوا، ترجمه هاشم رجب‌زاده و کینیچی نئه اوارا، انجمن مفاخر فرهنگی، تهران.

فیض‌الهی، مریم و فنایی، زهرا (۱۳۸۹)، بررسی لباس و پوشاک دوره قاجار مبتنی بر آثار مینیایی به جا مانده از این دوره در موزه آذربایجان تبریز، نگره، شماره ۱۶، صص ۷۱-۵۷.

موریه، جیمز (۱۳۸۶)، سفرنامه جیمز موریه (سفر یکم)، ترجمه ابوالقاسم سری، نشر توس، تهران.

موسوی حاجی، سیدرسول و ظریفیان، رویا (۱۳۹۳)، تأثیر موج تجددخواهی و جریان نوسازی بر تحول پوشاک ایرانیان (از ابتدای دوره قاجار تا پایان دوره پهلوی اول)، جامعه‌شناسی تاریخی، شماره ۱، صص ۲۱۹-۱۹۳.
میرسپاسی، علی (۱۳۹۳)، تاملی در مدرنیته ایرانی، بحثی درباره گفتمان‌های روشنفکری و سیاست مدرنیزاسیون در ایران، ترجمه جلال توکلیان، طرح نو، تهران.

Diba, Layla (2001), Invested with life: wall painting and imagery before the Qajars, *Iranian Studies*, 34(1-4), pp.5-16.

Diba, Layla (2006), A monumental battle painting of the Perso-Rus-Asian wars, *Artibus Asiae*, No.66, pp.97-110.

Grabar, Oleg (2001), Reflections on Qajar art and its significance, *Iranian studies*, 34(1-4), pp.183-186.

۹ در عصر قاجار، نمونه‌های مشابه بسیاری که دارای نقاشی دیواری هستند را در شهرهای گوناگون مانند تهران، شیراز، یزد، قزوین، اصفهان، کاشان و... می‌توان یافت، لکن اکثر تصاویر موجود در این انبیه دارای سیاقی ایرانی هستند.

۱۰ پیرامون نقاش این آثار اطلاعاتی در دست نیست. لکن در این دوران، نقاشان مشهوری همچون استاد بهرام کرمانشاهی در این دیار حضور داشتند. اما نگارندگان دلایل مستدلی بنابر اثبات بیان این مدعا که نگارگر این تصاویر چه کسی است، نیافتند.

۱۱ لازم به ذکر است که در بخش‌هایی از خانه که پوشش گچ آن از بین رفته، شاهد تصاویر تزئینات نقاشی شده می‌باشیم که احتمالاً در ادوار بعد به دلایل نامشخص پوشانده شده و اطلاعات خاصی از آنها قابل استخراج نیست. ۱۲ با توجه به عدم ارتباط این تصویر با موضوع تحقیق در این مبحث، به این تصویر اشاره‌ای نخواهد شد.

۱۳ در تصویر این زنان می‌توان مفاهیم جدیدی از حضور بانوان را دریافت. گاهی در حال انجام کار است، گاه به خود یا دیگری در آیین می‌نگرد. گاه لباس فاخر بر تن کرده و در حالت کتابت یا مطالعه متنی عموماً به زبان غیر است. گاه ژستی مردانه دارد و سیگار می‌کشد یا جام شرابی در دست دارد (افضل طوسی و دیگران، ۱۳۹۲، ۵۷۸).

۱۴ پولاک: «زن ایرانی متوسط القامه است، نه لاغر و نه فربه، چشمانی دارد درشت گشاده، بادامی شکل و مست و مخمور ابروان آنها کماتی و در بالای بینی به هم پیوسته است. موی‌ها به رنگ تند بلوطی و پرپشت است (پولاک، ۱۳۶۱، ۱۵۵).

۱۵ فوروکاوا (oshi Furukawa) عضو انجمن اجرایی سفارت ژاپن در ایران)، در توصیف ظاهری ناصرالدین شاه بیان می‌دارد: «شاه کلاهی از ماهوت سیاه که الماسی جلوی آن از زینت داده و پیرزینتی) هم بر بالایش بود بر سر داشت، بالاتنه‌ای نظامی از ماهوت سیاه اروپایی که مغزی باریک سرخ رنگ داشت و شلوار سفید پوشیده بود. برغلاف چرمی شمشیری که بسته بود، حدود بیست دانه الماس نشانده شده و دوش‌های چپ و راست بالاتنه‌اش هم با شش قطعه گوهر بزرگ سرخ و سبز زینت شده بود» (فوروکاوا، ۱۳۸۴، ۲۶۲-۲۶۳).
۱۶ فرانسوا بوشه نقاش فرانسوی که نقاشی فرشتگان وی بسیار مشهور بوده است.

فهرست منابع

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

آشتیانی، عباس اقبال (۱۳۸۸)، تاریخ ایران بعد از اسلام، چاپ پنجم، انتشارات نگاه، تهران.

ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸۶)، جلوه شکل انسان در نقاشی دوره قاجار، گلستان هنر، شماره ۹، صص ۸۸-۸۲.

اتحادیه، منصوره (۱۳۸۸)، زنانی که زیر مقنعه کلاه‌داری کردند، نشر تاریخ ایران، تهران.

ارمغان، مریم؛ سلطان‌زاده، حسین و هما ایرانی بهبهانی (۱۳۹۴)، بازتعریف نقش زن در خانواده و تأثیر آن بر تزئینات نقاشی و ساختار خانه‌های اعیانی تهران در دوره قاجار، باغ نظر، شماره ۳۴، صص ۲۴-۱۱.

افضل طوسی، عفت‌السادات؛ سلاحی، گلناز و لادن سلاحی (۱۳۹۲)، مطالعه‌ی کاشی‌نگاره‌هایی با نقوش زنان قاجاری در خانه‌های شیراز، زن در فرهنگ و هنر، شماره ۴، صص ۵۹۴-۵۷۷.

بابایی، سوسن (۱۳۸۵)، شاه عباس دوم، فتح قندهار، چهلستون و دیوارنگاره‌های آن، ترجمه یعقوب آژند، گلستان هنر، شماره ۵، صص ۱۱۷-۱۰۲.
پاکیار، روئین (۱۳۹۳)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، نشر زرین و سیمین، تهران.

پولاک، یاکوب (۱۳۶۱)، ایران و ایرانیان «ایران، سرزمین و مردم آن»، نشر خوارزمی، تهران.

جهانبگلو، رامین (۱۳۸۴)، بین گذشته و آینده، نشر نی، تهران.
جهانگرد، علی اکبر؛ شیرازی، علی اصغر و مهدی پوررضائیان (۱۳۹۴)،

Scarce, Jennifer (2001), The architecture and decoration of the Gulistan palace: The aim achievements of Fath Ali Shah and Nasir Al-din Shah, *Iranian studies*, 34(1-4), pp.103-116.

<https://fa.wikipedia.org/>

Najmabadi, A (2001), Gendered transformations: beauty, love, and sexuality in Qajar Iran, *Iranian Studies*, 34 (1-4), pp. 89-102.