DOI: 10.22034/JACO.2023.377168.1284

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
Iconographic Themes in the Wall Paintings of Nasir al-Mulk House in Shiraz
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

مضامین شمایل‌نگارانه در نقاشی دیواری خانهٔ نصیرالملک شیراز

گوهر شهرکی‌مقدم[۱]، جمال‌الدین سهیلی[۲*]
۱. پژوهشگر دکتری معماری، گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران.
۲. دانشیار، گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران.

تاریخ دریافت :۱۴۰۱/۰۹/۲۸ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۱/۱۲/۱۵ تاریخ انتشار : ۱۴۰۲/۰۴/۱۰

چکیده
یکی از مهم‌ترین اعصار تحول هنر و معماری ایران، به‌خصوص در قالب نقاشی‌های دیواری، دوران قاجاریه است. از مشخصه‌های بارز این عصر ارتباط با غرب و الگوبرداری از فرهنگ و هنر آن است. هنر دیوارنگاری قاجار در ابنیه‌های مختلفی از جمله خانه‌ها نیز نمود داشته است. خانهٔ نصیرالملک شیراز، از جملهٔ بناهای تاریخی متعلق به دورهٔ قاجار است که در تالار شاه‌نشین آن، سقف‌نگاره‌های شاخص و متنوعی وجود دارد. با نظر به این‌که نقاشی‌های موجود در سقف‌های این بنا تلفیقی از مفاهیم و مضامین ایرانی-غربی است، لذا مطالعهٔ نقوش آن‌ها به جهت درک بهتری از گرایشات تصویری هنر سقف‌نگاری قاجار و هم‌چنین با توجه به فقدان اطلاعات در این زمینه، ضرورت دارد. نقاشی‌های سقفی بنای منتخب جهت پاسخ به سؤال زیر مورد بررسی قرار گرفته است. این نقاشی‌ها از نظر تحلیل شمایل‌شناسانه بیانگر چه مضامین و بازنمایی‌هایی هستند؟
هدف از نوشتار پیش‌رو، مطالعه، شناخت و بررسی نقوش طرح‌شده در سقف خانهٔ نصیرالملک به روش شمایل‌نگارانه است. مطالعهٔ حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از مطالعات میدانی نظیر تحلیل در محل و ثبت تصویرنگاره‌ها و هم‌چنین تشریح آن‌ها در کنار مطالعات کتابخانه‌ای به انجام رسیده است. نتایج این پژوهش توجه مخاطب را علاوه‌بر نقش‌های موجود در هر دیوارنگاره به مفاهیم نهفته در آن نیز جلب خواهد کرد. نگاهی معناشناسانه به هنر این عصر، این حقیقت را آشکار می‌کند که با وجود تکرار و الهام‌گیری از هنر گذشته، هنر این دوران در نهایت، به ماهیتی و مضمونی جداگانه دست یافته است که می‌توان آن را سبک هنری قاجاریه نام نهاد. در پایان پژوهش حاضر تلاش شده است تا به درک عمیقی از مفاهیم موجود در دیوارنگاری‌های این عصر در شیراز، دست پیدا کرد.

واژگان کلیدی: *دیوارنگاری، شمایل‌نگاری، خانهٔ نصیرالملک شیراز، هنر قاجار.*

مقدمه
دیوارنگاری در ایران از پیشینهٔ طولانی برخوردار است که در دوران اسلامی این هنر جهت آراستن بناها با نقاشی همراه بوده است. این سنت دیرین در کاخ‌های دورهٔ صفوی و پس از آن در بناهای دورهٔ قاجاریه سیر صعودی خود را طی کرد و به نوعی این حرکت از دورهٔ صفوی آغاز و در دورهٔ قاجار نمود چشم‌گیری یافت و مردم عادی را با سلایق و ذوق خاص خودشان نیز، وارد صحنهٔ هنر کرد و موجب آن شد که نقاشی‌های دیواری علاوه‌بر بناهای درباری، در خانه‌های اشرافی ظهور پیدا کند و بیانگر بازنمایی پاره‌ای از رویکردها و اعتقادات عوام شود. هنرمندان آن عصر نیز باورهای مردم را در تصاویر بازنمایی کرده‌اند تا جایی که در تعدادی از خانه‌ها این باورها و مضامین ایرانی-اجتماعی با هنر ایرانی-غربی تلفیق شده‌اند و حکایت از گونهٔ جدیدی از نقاشی‌های دیواری و سقفی دارند، که از آن‌ها می‌توان به‌عنوان اسنادی در جهت مطالعهٔ وضعیت جامعهٔ آن دوران

* نویسنده مسئول: ۰۹۱۲۳۸۱۶۱۲۰، soheili@qiau.ac.ir

نیز بهره برد. نمونه‌ای از این نقاشی‌های سقفی در خانهٔ نصیرالملک شیراز متعلق به دورهٔ قاجار است که در پژوهش حاضر مورد بررسی قرار گرفته است تا از پس این نقاشی‌ها تغییرات رخداده در جامعهٔ قاجار را از جهت مواجهه با غرب و هنر غربی و رابطهٔ متقابل دیوارنگاری‌ها را با تحولات و مضامین اجتماعی در فرهنگ آن دوره، براساس تحلیلی شمایل‌نگارانه آشکار کند.

پژوهش حاضر در گام نخست با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی، مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای به شناخت مبانی نظری شمایل‌شناسی و هنر ایران در دورهٔ قاجاریه پرداخته است، سپس در گام دوم به بررسی دیوارنگاره‌های عمارت نصیرالملک شیراز خواهد پرداخت و ضمن دسته‌بندی این دیوارنگاره‌ها، این نقاشی‌ها را از منظر شمایل‌شناسی مورد واکاوی قرار می‌دهد و یافته‌های پژوهش در قالب جداول و تصاویر ارائه خواهند شد.

مبانی نظری پژوهش

مبانی نظری شمایل‌شناسی و مراتب آن: «شمایل‌شناسی شاخه‌ای از مطالعات تاریخ هنر است که به مضمون یا معنای آثار هنری در تقابل با فرم آن‌ها می‌پردازد و روشی تفسیری است که بیش‌تر برخاسته از ترکیب است تا این‌که منتج از تحلیل باشد» (پانوفسکی، ۱۳۹۵). گرچه ریشهٔ شمایل‌شناسی را باید در جنبش‌های هنر دینی قرن نوزدهم یافت (Levine, 2013, 324). مفهوم مدرن «شمایل‌شناسی به‌مثابهٔ روش» در تاریخ هنر مدیون «اروین پانوفسکی» است. وی تحت تأثیر تاریخ‌گرایی و انسان‌شناسی «ابی واربورگ» در هنر، بر تداوم حیات و دگردیسی میراث کهن در ادبیات و هنر تأکید می‌کرد (Emmens & Schwartz, 1967, 109) و باور داشت که وظیفهٔ تاریخ‌نگار هنر، مطالعه و مستردکردن میراث گذشته و حیاتی پویابخشیدن به اسناد کهن است (Lee, 1968, 370). پانوفسکی به همراه دیگر اعضای حلقهٔ واربورگ در مکتب «هامبورگ» در پی توسعهٔ مطالعاتی فلسفی بود و می‌کوشید هنر را از سطح روشن‌فکرانه به روانشناسی فردی و جمعی منتقل کند و راه را برای پژوهش‌های روانکاوانه، جامعه‌شناختی و نیز دیالکتیکی در پدیدارشناسی هنر بازیابد (Argan & West, 1975, 297-304). اما برخلاف واربورگ، نگاه پانوفسکی به شمایل‌شناسی بسیار کاربردی و عملی بود (Diers, Girst & Von Moltke, 1995, 62-63). از نظر مفهومی «شمایل‌نگاری» و «شمایل‌شناسی» موضوعاتی مشابه و هم‌ریشه هستند؛ پانوفسکی شمایل‌نگاری را «توصیف، طبقه‌بندی تصاویر، پایه و اساس لازم برای تفسیر بیش‌تر» و شمایل‌شناسی را نوعی شمایل‌نگاری می‌داند که «بر هر امر تفسیری» دلالت دارد (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۴۰-۴۱). برخی شمایل‌شناسی را «توصیف و تفسیر تصاویر و نمادها در تلاش برای کشف روابط اجتماعی، معانی فرهنگی و قدرت‌های سیاسی-اقتصادی» نیز دانسته‌اند (Hoelscher, 2009, 132). پانوفسکی در تقسیم‌بندی مراحل سه‌گانهٔ تفسیر خود از اُبژهٔ هنری، که به روش شمایل‌شناسی معروف است، سه لایهٔ معنایی را برشمرده است: ۱) مضمون طبیعی یا اولیه (سطح پیشاشمایل‌نگارانه)، که مبتنی‌بر واقعیت و معنای بیانی با تشخیص فرم‌های ناب و ترکیب‌بندی‌های خاص (مانند رنگ، خط و نظایر آن) به‌مثابهٔ حامل‌های معنا و دنیای بن‌مایه‌های هنری، ۲) مضمون قراردادی یا ثانویه (سطح شمایل‌نگارانه) به معنی پیوند بن‌مایه‌های هنری و ترکیبات (عناصر) آن‌ها با موضوعات یا مفاهیم خاص نمایان در تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها، ۳) معنای ذاتی یا محتوا (سطح شمایل‌شناسانه) به معنی کشف و تفسیر ارزش‌های نمادین و نمایان‌گرشدن نگرش اصلی یک ملت، دوره، طبقه، نحلهٔ فلسفی یا مذهبی توسط فردی که آن‌ها را توصیف و در یک اثر خلاصه می‌کند. اغلب برای خود هنرمند ناشناخته است و حتی امکان دارد با نیت او نیز متفاوت باشد (پانوفسکی، ۱۳۹۵). پانوفسکی به جهت پیشگیری از خطرها و مبالغه‌های ممکن در مراحل شمایل‌شناسی، از جمله پیشگیری از تفسیر مبالغه‌آمیز، ابزارها و اصول اصلاحی ویژه‌ای را پیشنهاد داده است که در جدول ۱ آورده شده است.

• هنر دورهٔ قاجار

هنر قاجار به دلیل مسائل و زیرساخت‌های اجتماعی-فرهنگی و باورهای هستی‌شناسانه، دارای تشتت‌ها، چندگویی، سطحی‌نگری و برخوردار از نوعی شتاب‌زدگی در کسب جلوه‌ها و مظاهر هنر و فرهنگ غرب شده است. درک ظهور و بروز هرگونه فرهنگ، هنر و نوع جهت‌گیری، بهره‌گیری از عناصر و حتی رنگ در آثار هنری، توجه به مفاهیم و مضامین و حتی استفاده از نمادها، به شناخت زمینه‌های اجتماعی-سیاسی وابسته است (گودرزی، ۱۳۸۸). در رویارویی با فرهنگ و تمدن غرب، عکس‌العمل ایرانیان، از شاه و درباریان تا مردم عام، شگفتی بود که هم نتایج آگاه‌کننده داشت و هم خودباختگی. از طرفی دیگر، جامعهٔ سنتی ایران در بخش‌های مختلف، آمادگی و ظرفیت پذیرش الگوهای غربی را نداشت. به‌طورکلی، این شرایط مسبب ایجاد لایه‌های مختلف فرهنگی در جامعهٔ به شدت سنتی ایران شد (خاتون‌آبادی، ۱۳۹۰).

تأثیر معماری غرب بر معماری دورهٔ قاجاریه، ابتدا، در

جدول ۱. مراحل سه‌گانهٔ تفسیر شمایل‌شناسانه. مأخذ: پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۴۸-۴۹.

ردیف	اُبژهٔ تفسیر	عمل تفسیر	ابزاری برای تفسیر	اصول اصلاحی تفسیر(تاریخ و سنت)
۱	مضمون ابتدایی یا ذاتی: الف) واقعی ب) بیانی شامل دنیای مضامین هنری	توصیف پیشاشمایل‌نگارانه (تحلیل شبه‌فرعی)	تجربهٔ عملی (آشنایی با اُبژه‌ها و وقایع)	تاریخ سبک (شناخت نسبت به شیوه‌ای که در آن، تحت شرایط تاریخی متفاوت، اُبژه‌ها و وقایع با فرم‌ها بیان شده‌اند.
۲	مضمون ثانویه یا قراردادی: شامل دنیای تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها	تحلیل شمایل‌نگارانه	دانش منابع ادبی (آشنایی با مضامین ومفاهیم خاص)	تاریخ گونه‌ها (شناخت به شیوه‌ای که در آن، تحت شرایط تاریخی متفاوت، مضامین یا مفاهیم خاص یا اُبژه‌ها و وقایع بیان شده‌اند.
۳	محتوا یا معنای ذاتی: شامل دنیای مفاهیم «نمادین»	تفسیر شمایل‌شناسانه	شهود ترکیبی (آشنایی با تمایلات اساسی ذهن بشر) مشروط به روان‌شناسی شخصی و جهان‌بینی	به طور کلی تاریخ نشانه‌های فرهنگی یا نمادها (شناخت نسبت به شیوه‌ای که در آن، تحت شرایط تاریخی متفاوت، تمایلات اساسی ذهن بشر یا مضامین و مفاهیم خاص بیان شده‌اند.

ساختمان‌های پادشاهی، و پس از آن در ساختمان‌های عمومی و در پایان نیز، در بناهای مسکونی خودش را آشکار کرد. این معماری در زبان بسیاری از مورخان به «معماری کارت پستالی» معروف شد. هم‌چنین، ساخت کاخ و قصر از دیگر مشخصات بارز این دورهٔ تاریخی است. به دنبال این نوآوری‌ها و تغییرات، معماران بومی نیز تا حدودی طریقهٔ جدید را پذیرا شدند و در کارهای خود لحاظ کردند. تا جایی‌که در سایر عناصر اصلی ساختمان نیز تغییرات اساسی به وجود آمد حتی تزئینات داخلی ساختمان‌ها نیز صورت هنری ترکیبی به خود گرفتند. دیوارنگاری‌هایی هم که در این دوره مرسوم شد نیز جزء این دسته هستند (عسکری چاوردی، بیگدلی، جهانبخش و علی‌صوفی، ۱۳۹۶). از دیگر عوامل فرهنگی-اجتماعی قابل توجه در اواخر دورهٔ ناصری می‌توان به فراهم‌شدن بستری نو جهت حضور زنان اعیانی در دنیای مردانه اشاره کرد که در دورهٔ قاجار نهان و دور از نگاه مردان حفظ می‌شدند. عوامل گوناگونی چون افزایش آگاهی بانوان در اثر مطالعهٔ کتاب‌ها و تحصیل و ورود زنان غربی به زندگی مردان قاجاری در این پیدایش حضور نقش داشته‌اند (ارمغان، سلطان‌زاده و ایرانی بهبهانی، ۱۳۹۴). هم‌چنین عین‌السلطنه، تأثیر و نفوذ فکری غرب در بین ایرانیان و نحلهٔ برداشت ایشان از اروپاییان را چنین توصیف می‌کند: «هرچه افعال بی‌معنی فرنگی‌ها بوده، آموخته‌ایم، هرچه صنایع و قانون‌های خوب داشته‌اند ملاحظه نکرده‌ایم. از فرنگی‌مآبی عصا دست‌گرفتن، عینک‌گذاشتن، پیراهن و دستمال‌گردن پوشیدن و بستن، سیگارکشیدن، تندتند حرف‌زدن، سر و دست در وقت تکلم جنباندن، عرق و شراب وافرخوردن را یاد گرفته‌ایم. دیگر آن چیزهای خوب را یاد نگرفته‌ایم و در حقیقت همین کارها کفایت می‌کند» (سالور، قهرمان میرزا سالور و افشار، ۱۳۷۴). این نوشته‌ها را می‌توان نمونه‌ای از بارزه‌های مواجهه با فرهنگ غرب به شمار آورد. در واقع بررسی‌های تاریخی به خوبی نشان می‌دهد که مواجهه با غرب در ابتدا منحصربه برداشت‌هایی ظاهری و اولیه از تمدن مغرب زمین بوده و در دوره‌های بعد به سطوح عمیق‌تر نهادها، سازمان‌ها و بنیان‌های فکری کشیده می‌شود.

• نقاشی عصر قاجار

با توجه به تحولات بنیادین صورت‌گرفته در جنبه‌های متفاوت فرهنگی-اجتماعی ایران در عصر قاجار به‌خصوص در دورهٔ ناصری که برخی از آن‌ها، ناشی از رویکردهای جهانی و برخی دیگر، متأثر از خیزش‌های فکری و اجتماعی درون جامعه بوده، نقاشی آن دوران تحت تأثیر عوامل متعددی بوده است، از قبیل همگون‌سازی عناصر فرهنگی که از غرب به عاریه گرفته شده‌اند تحت عنوان هویت ملی، رویکرد به هنر ناتورالیستی، نفوذ و تقلید از هنر اروپایی، رجوع به هنر ایران باستان، الهام‌گیری و اثرپذیری از هنر دورهٔ صفویه و ... بنابراین، می‌توان چهار شیوهٔ کلی را برای نقاشی این دوران در نظر گرفت: ۱) ایرانی-سنتی؛ ۲) ایرانی-فرنگی؛ ۳) فرنگی‌مآبی؛ ۴) نقاشی خیابانی.

در عصر ناصری، شرایط خاصی در جامعه ایجاد شد که مسبب شکل‌گیری تحولاتی در جریان‌های فرهنگی و هنری شد، که می‌توان این‌گونه آن‌ها را بیان کرد: ۱) جریان سنت‌گرا، ۲)جریان التقاطی که سعی در تلفیق هنر اروپایی با هنر سنتی ایران داشت، ۳)جریان نوگرا که تا حد زیادی تحت تأثیر غرب و اثرپذیری از هنر ایشان بود و ۴)جریان مردمی و هنر عامیانه (خاتون آبادی، ۱۳۹۰،

۸-۴۷). جریان تجددگرای قاجاری، به میزان زیادی تحت تأثیر هنر اروپایی بود و سعی در این‌همانی خود با هنر و نقاشی غربی داشت و به تبع این اثرپذیری، تحولات بسیاری در هنر پدید آمد که بر ساختار و روح حاکم بر نقاشی‌های این دوران اثر گذاشت، یکی از تحولات مهم پیرامون این مبحث، در پیکره‌نگاری درباری آشکار شد که در آن «روش‌های طبیعت‌نگاری، چکیده‌نگاری و آذین‌بندی به‌نحو درخشانی با یکدیگر سازگار شدند» (پاکباز، ۱۳۹۶، ۱۵۱). مهم‌ترین ویژگی پیکره‌نگاری درباری در به تصویرکشیدن افراد خاص در کالبد و اسلوب‌های مشخص بود، اما در این دوران تمام ظرافت و تنوع رنگی موجود در ایجاد آثار تصویری که تا پیش از این رواج داشت، به‌صورت یک‌جا در ترسیم فرم انسانی تمرکز یافت و دیگر به سایر اجزای محیط توجه خاصی نشد (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۶، ۸۷). از همین رو، 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 اما این معیار زیباشناسانه ریشهٔ ایرانی نداشت و تقلیدی بود. بدین‌گونه جریانی در هنر و پیکره‌نگاری شکل می‌گیرد که در تداوم جریان سنتی پیشین نیست و انتخاب موضوع و شیوهٔ پرداخت نمونه‌های غربی را به‌عنوان الگوی خود انتخاب می‌کند (همان، ۸۵).

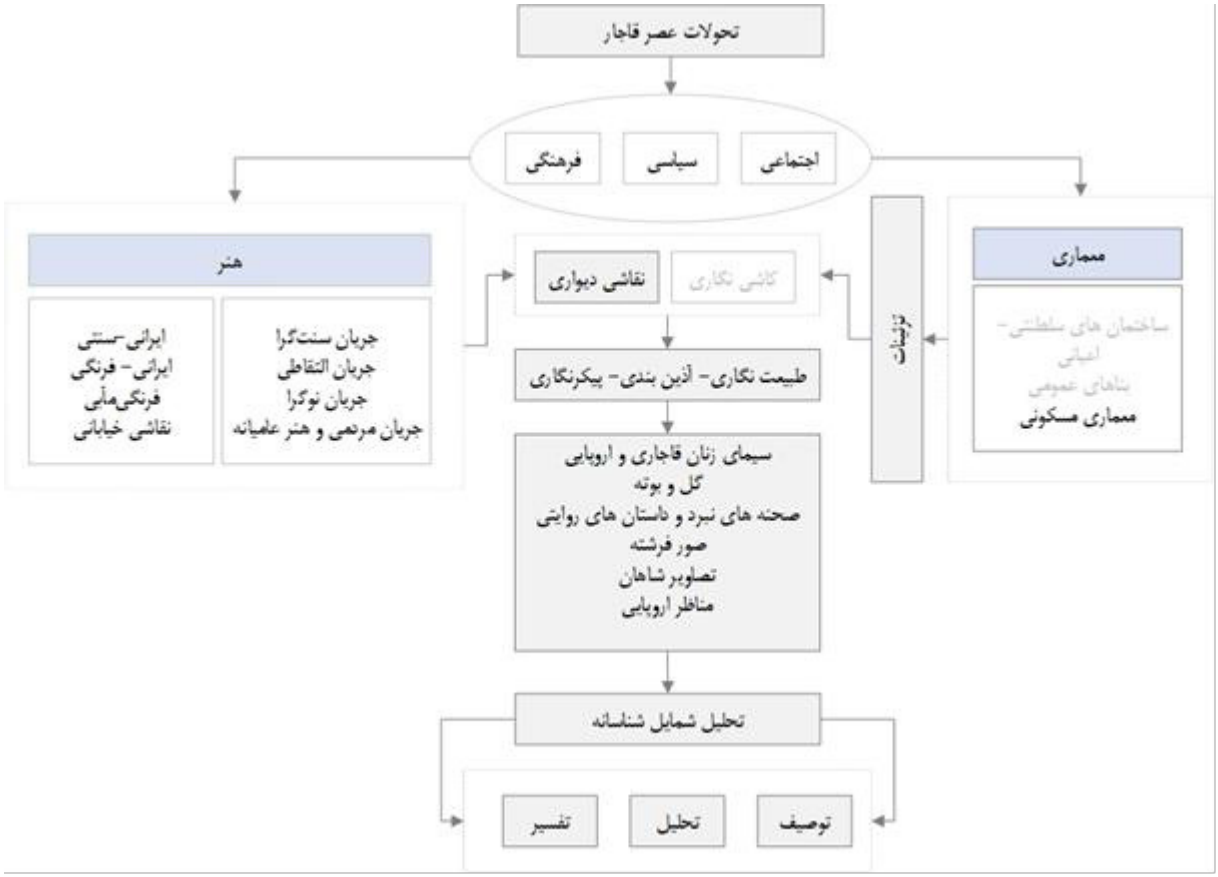
• نقاشی دیواری و تحول در آن

دیوارنگاری دارای سابقهٔ دیرین در ایران است که قاجارها مبدع آن نبودند بلکه پیرو سنت آن بودند و فتحعلی‌شاه این هنر را به اوج خود رساند (آژند، ۱۳۸۵، ۵-۳۴). عموماً در کشورهای اسلامی، هنر دیوارنگاری در اماکن عمومی و محدود به نقش‌های هندسی بوده است و تنها در محیط‌های خصوصی به‌صورت بسیار محدود از تصاویر روایتی استفاده می‌شده است. اما این رویه تا عصر قاجار تغییر کرد و پس از آن شاهد ظهور تصاویر و روایات تصویری در محیط‌های عمومی نیز هستیم که به موجب آن تغییراتی در سنت نقاشی ایجاد و هنر اروپایی جایگزین شد. آغاز نقاشی دیواری درعصر فتحعلی‌شاه با طرح حجاری‌ها رخ داد و به مرور در ادوار بعد جای خود را به نقاشی دیواری داد. موضوعات دیوارنگاری‌ها اغلب به مباحثی مشخص محدود می‌شد، موضوعاتی چون: ۱. تصاویر شاه و درباریان ۲. زنان ۳. گل و بوته ۴. تصاویر روایتی و مراسم تغزلی. به‌طور کلی دیوارنگاری‌ها از دو حیث قابلیت بررسی را دارند: الف. موضوعی ب: شیوهٔ اجرا که در پژوهش حاضر بررسی به‌صورت موضوعیت دیوارنگاره‌ها رخ خواهد داد (Diba, 2001) (تصویر ۱).

پیشینهٔ پژوهش

در راستای نیل به اهداف این مقاله، پرداختن به شناخت مضامین به‌کار گرفته شده در نقاشی‌های سقفی و درک خردمندی نهفته در لایه‌های مفهومی این آثار از موضوعات قابل توجه و با اهمیت است. عناصر بصری به‌کار رفته در این آثار همواره با پدیده‌های اجتماعی آن عصر نیز در ارتباط بوده‌اند که موجب تحول مضمونی این تصاویر در دوره‌های مختلف شده است. لذا شناخت این عناصر هنر تلفیقی غرب و ایرانی با نگاهی شمایل‌شناسانه، نگاهی نو به این تصاویر و بازخوانی آن‌ها است که در این پژوهش صورت گرفته است. هم‌چنین در این مسیر، منابع مربوط به مباحث دیوارنگاره‌های دورهٔ قاجار و هم‌چنین مطالعات مرتبط با حوزهٔ هنر عصر قاجار مورد بررسی قرار گرفته است و خلاصه‌ای از یافته‌ها در ادامه بیان خواهند شد.

تحقیقات و پژوهش‌های داخلی در زمینهٔ دیوارنگاری در دورهٔ قاجار نشان می‌دهد دیوارنگاری در دورهٔ قاجار نمودی چشم‌گیر یافت. شماری از هنرمندان به اصطلاح بازاری آن دوره جلوه‌های گوناگون اعتقادات مردم را در این تصاویر باز نمودند و علاوه‌بر این‌که هنر خودشان را به جلوه درآوردند، بخشی از باورهای همگانی جامعهٔ دورهٔ قاجار را نیز نشان دادند و این برای بررسی جامعه‌شناختی آن عصر ارزشی درخور دارد (آژند، ۱۳۸۵). در کتاب «آیینهٔ خیال»، مجموعه‌ای بزرگ از نقش‌مایه‌های دوران قاجار ارائه می‌شود (گودرزی، ۱۳۸۸). در مقاله‌ای بیان می‌شود که، گرایش هنر دوران قاجار این بار نه به سمت مکاتب اروپایی بلکه به سمت دوران باستانی ایران است و به تأثیر هنر ایران باستان بر روی تزئینات وابسته به معماری در بناهای دورهٔ قاجار می‌پردازند و مقایسه‌ای تطبیقی میان تزئینات دو خانهٔ مذکور صورت می‌دهند (سخن‌پرداز و مراثی، ۱۳۸۸). در مقالهٔ بررسی و طبقه‌بندی موضوعی نقاشی‌های دیواری باغ ارم شیراز دورهٔ قاجاریه به شناخت هرچه بهتر نقاشی‌های دیواری باغ ارم شیراز و توصیف و طبقه‌بندی این آثار پرداخته‌اند (شکوهیان و شیرازی، ۱۳۸۹). در مطالعه‌ای دیگر با عنوان «مطالعه و بررسی دیوارنگاره‌های تاریخی تبریز (دورهٔ قاجار)» به بررسی دیوارنگاره‌های دوران قاجار از لحاظ نوع نقوش، کمیت، قدمت و جای‌گیری در موقعیت‌های متفاوت از بنا پرداخته‌اند (پاشاپور، محمدزاده و چرخی، ۱۳۹۳). در پژوهشی، سعی در بازیابی تأثیر تغییر نقش زن در جامعه نیمهٔ دوم قاجار بر معماری و نقاشی آن دوران داشته‌اند (ارمغان، سلطان‌زاده و ایرانی بهبهانی، ۱۳۹۴). در خصوص تأثیری که نفوذ غرب بر نقاشی این دوران گذاشت، می‌توان



تصویر ۱. نمودار مفهومی پژوهش. مأخذ: نگارندگان.

به پژوهش «ورود غرب در نقاشی ایرانی از ابتدای حکومت قاجاریه تا آخر دورهٔ ناصری» اشاره کرد که روند ورود سبک‌های غربی در نقاشی ایرانی را از شروع عصر قاجار تا اواخر حکومت ناصرالدین‌شاه مورد بررسی قرار می‌دهد و در نهایت این نتیجه حاصل می‌شود که نقاشی دوران قاجار به‌واسطهٔ تعاملات گسترده با اروپا و تمایلات غرب‌گرایانه درباریان، دچار دگرگونی شد (لعل‌شاطری، سرافرازی و وکیلی، ۱۳۹۵). در رابطه با دیوارنگاری خانه‌های عصر قاجار نیز مطالعاتی صورت گرفته است. در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی دیوارنگاری در تالارهای شاه‌نشین خانهٔ حریری تبریز و خانهٔ قوام‌الدوله تهران»، دیوارنگاری‌های تالارهای شاه‌نشین دو خانهٔ مذکور را مورد مطالعه تطبیقی قرار می‌دهند و این نتیجه حاصل می‌شود که نزدیک‌بودن شهر به پایتخت، تمول مالی و جایگاه سیاسی شخص مالک در فن و موضوع نقاشی اثرگذار هستند (مدهوشیان‌نژاد، حدادیان و رازانی، ۱۳۹۶). پژوهش «بررسی نقاشی در کوشک‌های دورهٔ زندیه و قاجاریه شیراز»، به‌دنبال شناخت و بررسی نقاشی در کوشک‌های باغ‌های دورهٔ زندیه و قاجاریه شیراز است (تواضع و نوروزی، ۱۳۹۷). در پژوهشی نقاشی مکان‌نگر در اواخر قاجاریه و اوایل پهلوی و رابطهٔ آن با دیالوگ ناسیونالیسمی تحلیلی مبتنی‌بر مفاهیم، میانجی و کلیت در روش نظری «لوکاچ»، را مد نظر قرار دادند و یکی از ویژگی‌های نقاشی در عصر قاجار و پهلوی را که گرایش به منظره‌نگاری و ابنیه‌نگاری دارد بررسی کردند (اسماعیل‌زاده و شادقزوینی، ۱۳۹۷). مقالهٔ «تزئینات معماری در حوض‌خانهٔ دخانچی شیراز» به ویژگی‌های تزئینی و قیاس آن‌ها با دیگر تزئینات موجود در خانهٔ دخانچی از نظر اجرایی و محتوایی پرداخته است (صفایی و ابوالقاسمی، ۱۳۹۸). در پژوهشی دیگر به بررسی تحولات سیاسی- اجتماعی دورهٔ قاجار در نقاشی‌های دیواری خانهٔ امام‌جمعهٔ تهران پرداخته‌اند (حسینیان، سهیلی و اسلامی، ۱۳۹۹). در مقاله‌ای به شرح بنیاد و ویژگی‌های مکتب ناتورالیسم و بررسی عناصر مشترک و مفاهیم موجود در دیوارنگاره‌های بنای عمارت سیدجوادی و نقاشی‌های سبک ناتورالیسم پرداخته‌اند (مصطفوی و سهیلی، ۱۴۰۰). در رابطه با رویکرد پژوهش اروین پانوفسکی در کتاب معناشناسی در

هنرهای تجسمی به مطالعهٔ دقیقی در باب شمایل‌شناسی نیز پرداخته (پانوفسکی، ۱۳۹۵)، که در این پژوهش بسیار راهبردی و کارگشا بوده است. طی بررسی‌های انجام‌شده این امر آشکار شد که بیش‌تر پژوهش‌های صورت‌گرفته در ارتباط با دیوارنگاره‌ها و نقوش آن‌ها درعصر قاجار بوده و کم‌تر به بازخوانش و تحلیل طرحواره و نقش‌مایه‌های موجود در نقاشی‌های سقفی خانه‌های اعیانی شیراز برمبنای تحولات و آرایه‌های اجتماعی آن عصر با روش شمایل‌نگاری پرداخته شده که این امر گویای وجه تمایز این پژوهش با مطالعات پیشین است و به نوعی جنبهٔ نوآوری این تحقیق محسوب خواهد شد.

روش‌شناسی

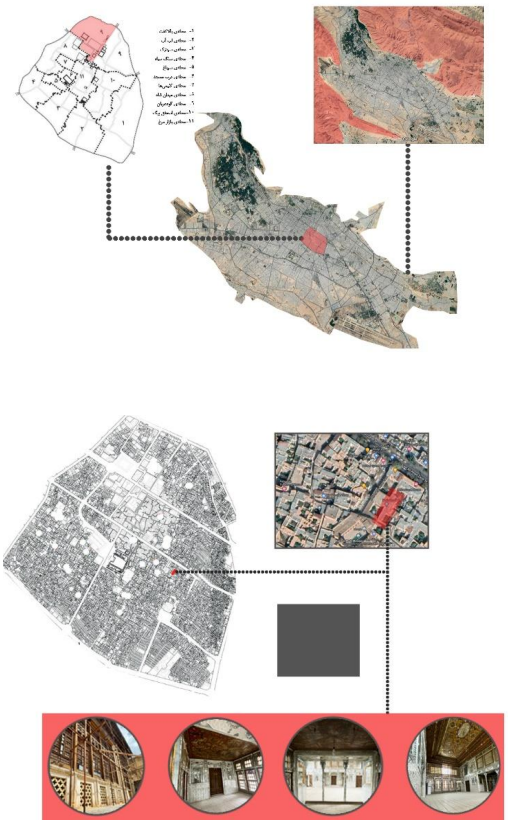
این پژوهش با استفاده از روش توصیفی و تحلیلی و به نحو شمایل‌نگاری انجام شده است که برمبنای توصیف، تحلیل و تفسیر پیش می‌رود و با هدف تعمیق یافته‌های پژوهش به لایه‌های نمادین آن، از شواهد «تفسیری-تاریخی» نیز استفاده می‌کند. به این منظور داده‌های اولیه از منابع مکتوب و تصاویر برداشتی از خانهٔ مد نظر به‌دست آمده‌اند و در مرحلهٔ بعد اقدام به دسته‌بندی نقوش شده و در گام بعد متناسب با مراحل سه‌گانهٔ روش شمایل‌نگاری آن نقوش دسته‌بندی‌شده در قالب استدلال استنتاجی مورد بررسی قرار گرفتند. با شناسایی و بازخوانی نظام ارزشی و نمادین موجود در متن اثر مورد مطالعه، در پایان پژوهش، دلالت‌های پنهان و مفاهیم نمادین آن‌ها در بستر فرهنگی، اجتماعی و سیاسی شکل‌گیری اثر نمایان خواهد شد.

معرفی خانهٔ نصیرالملک شیراز

خانهٔ نصیرالملک از خانه‌های دوران قاجاریه در شیراز است که در محلهٔ گود عربان، در مجاورت خیابان لطفعلی‌خان زند و در کنار مسجد نصیرالملک واقع شده است. این خانه بخشی از مجموعهٔ بزرگ جلوخان (فضایی شبیه به میدان) حمام، آب انبار و مسجد بوده که توسط حاجی‌میرزا حسنعلی‌خان نصیرالملک، فرزند سوم حاجی قوام‌الملک و از حاکمان فارس در دورهٔ قاجاریه، ساخته‌شده و هم اینک جلوخان و حمام آن تخریب شده است. این خانه دارای دو حیاط شمالی و جنوبی است که یک محور اصلی طولی دارد که در راستای آن، اندرونی و اتاق بزرگ ارسی آن و بیرونی و اتاق ارسی بیرونی قرار گرفته است. از این مجموعه، تنها اندرونی خانه و اتاق ارسی چلیپاشکل آن باقی مانده است. ورودی خانه در ابتدا در یک جلوخان قرار داشته که با احداث خیابان، جلوخان، هشتی و بخشی از پله ارتباطی به اتاق‌های جانبی اندرونی نیز تخریب شده است. تزئینات گچ و آیینه عمده‌ترین تزئینات منزل نصیرالملک را تشکیل می‌دهند. اتاق‌های طبقهٔ دوم دارای دو ردیف طاقچه با تزئینات گچ و آیینه است. تالار و اتاق‌ها شامل طاقچه‌ها، سقف‌ها با تزئینات گچ و آیینه با نقوش ترکیبی ایرانی و اروپایی است. سقف در دو طبقه به‌صورت تخت‌کوبی و دارای نقاشی‌هایی به سبک اروپایی است. در نقاشی‌ها، تصاویر خانه‌ها، کلیساها و چهره‌های اروپایی دیده می‌شود. این نقاشی‌ها در اتاق پنج‌دری یا تالار آیینه این بنا است. تصویر ۲ محدودهٔ بنا و هم‌چنین پلان موقعیت آن را نمایش داده‌اند.

بحث

دیوارنگاری‌های خانهٔ نصیرالملک: همواره بخش گسترده‌ای از فرهنگ تصویری و هنری ایران، متعلق به آثار تجسمی است که در خاستگاه محیطی و در تعامل با فضای معماری شکل گرفته است (علوی‌نژاد، نادعلیان، کفشچیان مقدم و شیرازی، ۱۳۸۹) و خانه یکی از همین مکان‌هایی است که



تصویر ۲. محدودهٔ بنا و پلان موقعیت محله‌ای و جغرافیایی.
مأخذ: نگارندگان.

صور ظاهری این آثار تجسمی را در بطن فضای خویش خوانده است. عمارت مورد نظر این پژوهش، در محلهٔ اسحاق‌بیگ شیراز واقع است و بانی آن میرزا حسنعلی‌خان نصیرالملک پسر سوم حاجی قوام‌الملک از حکام فارس در دورهٔ قاجاریه بوده است. بنای اصلی شامل تالار اصلی و قسمتی از حیاط اندرونی است، بخش بیرونی و زیرزمین است و یک تالار آیینه که به‌صورت قرینه ساخته شده است و در دو ضلع آن دو ارسی بزرگ سراسری با گره چینی‌های ظریف و شیشه‌های رنگی که به دو حیاط اندرونی و بیرونی ارتباط دارد، مشاهده می‌شود. در دو ضلع دیگر تالار یک شاه‌نشین مرکزی که از دو طرف با ارسی به دو اتاق مجاور باز می‌شود وجود دارد. خانهٔ نصیرالملک مانند دیگر منازل قدیمی دارای زیرزمین پیچ‌درپیچ با قوس‌ها و نورگیرهای مشبک سنگی زیبا است. برای نماسازی بنا از گچ‌کاری به شیوهٔ ساسانی استفاده شده است. تزئینات گچ و آیینه عمده‌ترین تزئینات این منزل را تشکیل می‌دهد و تالار و اتاق‌ها با نقوش ترکیبی ایرانی و اروپایی پوشیده شده است. سقف هر طبقه تخته‌کوبی شده و دارای نقاشی‌هایی به سبک اروپایی است. تصاویر مورد بحث در این نوشتار نیز متعلق به همین بخش هستند که در قسمت‌های سقف اجرا شده‌اند. به‌طور کلی تصاویر به لحاظ موقعیت قرارگیری فقط در بخش سقف هستند و به لحاظ مضمون شامل: ۱. سیمای زنان و مجالس رامشگری به سبک فرنگی ۲. تصویر جنگ و آرایش نظامی و تصاویر داستان‌های روایتی ۳. تصویر فرشتگان بالدار ۴. تصاویر گل و مرغ ۵. عناصر نمادین شیر، خورشید و حیوانات نمادین ۶. مناظر اروپایی.

• سیمای زنان و مجالس رامشگری به سبک فرنگی

در عصر فتحعلی‌شاه، ترسیم سیمای زن به شدت تحت لوای قوهٔ جنسی آن بود و در این آثار، گسست به تصویرکشیدن سیمای زن قابل ملاحظه است (جدول۲). زیرا این دوران، کم‌تر پرتره زن را می‌توان یافت که تنها به جهت نمایش جنسیت یا شخصیت ایشان طرح شده باشد (سجودی و قاضی مرادی، ۱۳۹۱). در نقاشی‌های اوایل عصر قاجار، چهره و اندام زنان مشابه مردان ترسیم می‌شد و تنها به‌وسیلهٔ نوع پوشش از یکدیگر متمایز می‌شدند، از این‌رو به مرور در اواسط قرن نوزدهم، این تصاویر جای خود را به رخسار زن فرنگی داد و در این تصاویر ظرافت‌های زنانه بسیار خودنمایی می‌کرد (Najmabadi, 2001, 89-92). زن ایرانی برای نخستین بار دارای هویتی نوین شد و در سیمایی بی‌حجاب به تصویر درآمد و اگر هم حجابی داشت، با مفهوم پیشین آن متمایز بود (افضل‌طوسی، سلاحی و سلاحی، ۱۳۹۲، ۵۷۷). هم‌چنین با نفوذ هنر اروپایی در تصویرنگاری ایرانی، راه برای حضور تصاویر متفاوت دیگر چون تصاویر مجالس تغزلی و الگوهایی شبیه به تصاویر هنر مسیحی که تا پیش از این در هنر ایران جایی نداشت، باز شد (پاکباز، ۱۳۹۶، ۱۳۲-۱۴۸). بخش گسترده‌ای از تصاویر عمارت نصیرالملک، با مضمون زنان طرح شده و نکات فوق‌الذکر به وضوح در پرترهٔ زنان این دیوارنگاری‌ها قابل مشاهده است. در برخی تصاویر زنان با روسری، کلاه و یا موهای بدون پوشش و در قالب تک‌نگاره یا به‌صورت دسته‌جمعی دیده می‌شوند. وجه تمایز این تصاویر را می‌توان در عدم تشابه صورت‌ها، پوشش، استایل و فرم اندام آن‌ها با تصاویر زنان ایرانی دانست. هم‌چنین لازم به ذکر است که این تصاویر بی‌شباهت به نمونهٔ نقاشی و تصاویری از هنر اروپایی نیست اما با این وجود به خوبی نمایان‌گر روح تجددخواهی و میل به تغییر در بخشی از جامعهٔ این عصر است. گونه‌های مختلف تصاویر زنان در دیوارنگاری‌های بنای مذکور، نوع مجالس و پوشش‌های آنان در جدول ۱ قابل دسته‌بندی و معرفی هستند.

• تصاویر جنگ و روایتی

تصاویر جنگ و آرایش نظامی و اردوگاه‌های جنگی، همواره یکی از موضوعات مورد نظر و پرکاربرد در ایجاد امر دیوارنگاری بوده است و در اعصار گوناگون رواج خاصی داشته است (جدول۳). در عصر قاجار نیز این تصاویر بسیار قابل مشاهده هستند تا جایی‌که جیمزموریه پیرامون ملاقاتی که در اقامتگاه شخصی فتحعلی‌شاه در تهران داشت، 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). در تصاویر موجود در عمارت نصیرالملک، تصاویر روایتی است که عموماً روایتگر حادثه یا داستانی از کتب ادبی، تاریخی ایران است که دسته‌های سواران را نمایش می‌دهند که در قالب‌های جدید که قالب فرنگی-ایرانی آن قابل شناسایی است و به نظر می‌رسد که هدف از ترسیم این تصاویر، تنها منظره‌نگاری بوده است.

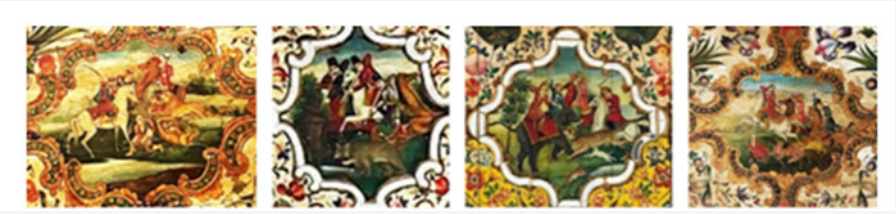
• صور فرشته

نقش فرشته در هنر ایران، در طریق حجاری و نقاشی قابل رویت است (جدول۴). این تصاویر اغلب به دو صورت مذهبی و غیرمذهبی ارائه می‌شدند که تصاویر مذهبی در خدمت تقدس‌گرایی بودند و تصاویر غیرمذهبی به شکل الهه‌های عشق به تصویر درآمده و کم‌تر اثری از مقدس‌بودن در آن‌ها دیده می‌شود (عکاشه، ۱۳۸۰). نقش فرشته نیز یکی از تصاویر مورد اقبال در دیوارنگاره‌ها و کاشی‌نگاره‌ها

جدول ۲. بررسی تک‌چهرهٔ زنان. مأخذ: نگارندگان.

چارچوب بررسی	توصیف، تحلیل یا تفسیر
تصویر	
توصیف	این نگاره‌ها در قاب‌های دایره‌ای و به‌صورت سه‌رخ با پوشش سر و لباس‌هایی اروپایی نقش شده‌اند. هم‌چنین بهره‌گیری از فرم ناب قرارگیری اُبژه و به تصویرکشیدن دنیای ظریف زنانه و ایجاد چین در قابی بیضوی شکل در تصاویر نشان از واقع‌گرایی دارد. پیکره‌بندی واقع‌گرا با بهره از رنگ‌پردازی متمرکز، تند، حس معصومانهٔ چهره و چین‌دارشدن پوشش‌ها نمدی بر روایت واقع‌گرایی تصویری دارد. چیدمان تصاویر، گردبودن قاب تصاویر و چین‌های لباس‌ها سایه‌روشن‌ها و زمینه‌های تیره به حضور پیکره‌بندی توجه دارد. توصیف کلی: حضور اروپاییان به‌ویژه زنان در زندگی مردان و زنان ایرانی، افزایش آگاهی زنان و مردان (ارمغان، ۱۳۹۳)
تحلیل شمایل‌نگارانه	ارائهٔ شمایل زنان اروپایی با پوشش‌های خاص اروپایی، تن‌هایی عریان، موی سر عریان در دیوارنگاری‌ها و هم‌چنین استفاده از زمینه‌هایی با رنگ‌های گرم منجربه برجسته‌سازی اثر شده است. شمایل‌نگاری پرتره از حس لطافت و نرمی خاصی برخوردار است و به شکلی رازآلود خلق شده است و نشان از حضور بی‌پردهٔ زنان در زندگی مردان دارد. بهره‌گیری از المان‌هایی چون تاج گل در تصاویر بر سر زنان با بهره‌گیری از رنگ‌های تند نیز بیانگر حس لطیف زنانه در جامعهٔ زنانگی محدود زمان خود است. شمایل‌ها نشان از حضور بیش‌تر تفکر زنان اروپایی در عقاید مردان زمانهٔ خود دارد. شمایل پوشش فاخر زمینه با رنگ‌های روشن و تیره و بهره‌گیری اندک از لکه‌پردازی تیره صحه‌گذاری در تجمل‌گرایی فردی و اجتماعی با بهره‌گیری از پیکرهٔ زنان جهت جمعی‌کردن اصول زمانهٔ خویش در جهت نجمل اجتماعی (انصاری و حیدری، ۱۳۹۷). مفاهیم تحلیلی اصلی: تفسیر جایگاه زنان، فرنگی‌مآبی، کم‌رنگ‌شدن مرزهای زنانه و مردانه (ارمغان، ۱۳۹۳)
تفسیر شمایل‌شناسانه	تصاویر عامیانه مضمونی دال بر علاقهٔ عام آن عصر به نمایش تصاویر زنان اروپایی و بیان غیرمستقیم میل به تغییریافتن زنان قاجاری دارد که مردان آن عصر به این موضوع تمایل نشان داده بودند. هدف نگارگر از به تصویرکشیدن این مناظر، ساختن منظرهٔ وسوسه‌انگیزی از لذت دنیوی است و نگاه زن با پس‌زمینه‌هایی گرم و بیانی احساسی مخاطب را دچار هویتی انعکاسی می‌کند و بیانگر حس حضور در جامعهٔ زمان خود است و توجه به نقش زن از دید مردان زمانهٔ خود. ایجاد یک نوع نگاه جنسیتی در نقاشی‌های عصر قاجار و تفاوت‌های زیستی میان زنان و مردان که سبب بروز مشکلات اجتماعی و جنسی در جوامع آن زمان شده است (تقی‌پور و آقامیری، ۱۳۹۴). توجه به نقش بیش‌تر زنان و ظاهرشدن آنان در جامعه دارد (انصاری و حیدری، ۱۳۹۷)؛ (حسینیان، سهیلی و اسلامی، ۱۳۹۹). مفاهیم تحلیلی اصلی: تغییر سلیقهٔ زیبایی‌شناسی، تغییر ساختار خانواده، تغییر کالبدخانه (ارمغان، ۱۳۹۳)

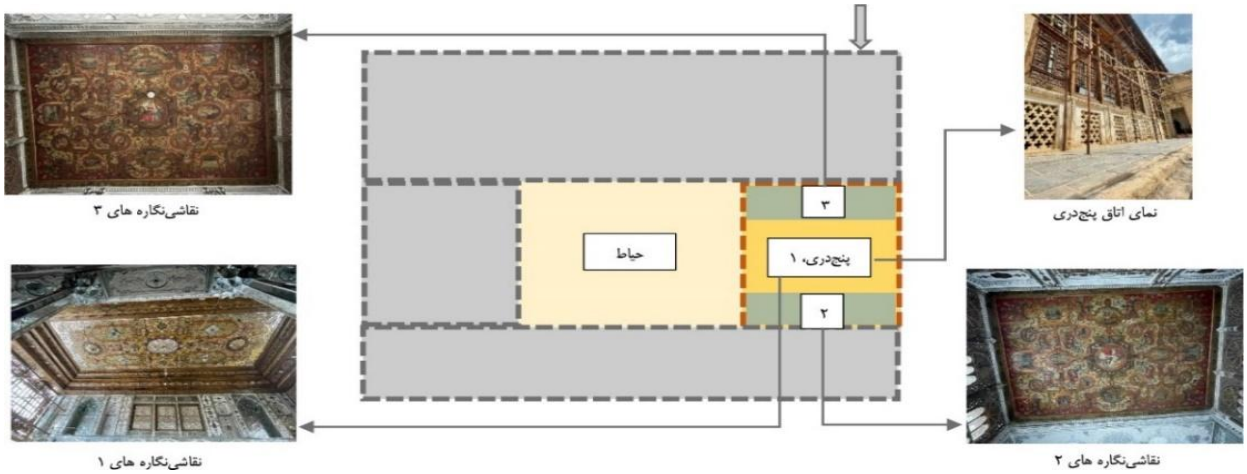
جدول ۳. بررسی تصاویر روایتی. مأخذ: نگارندگان.

چارچوب بررسی	توصیف، تحلیل یا تفسیر
تصویر	 ۱ ۲ ۳ ۴
توصیف	این نگاره به جنگ‌های گروهی اشاره دارد که در آن تعدادی از مردان با پوشش عربی با حیوان نمادین، شیر، می‌جنگند در منظره‌ای که در آن این جنگ به تصویر درآمده است (مورد ۱). در این تصویر تعدادی مرد با پوششی قاجاری هستند که تفنگ‌های خود را به سمت حیوانی گرفته‌اند و احتمالاً در این نگاره صحنهٔ شکار به تصویر درآمده است. جزئیات ترسیمی پوست حیوان و شکلی نرم. بهره‌گیری از رنگ‌های روشن و متضاد (مشهودبودن قرمزی رنگ خون)، تمثالی از نبرد خیر و شر و ستیزهٔ دائمی آن‌ها، الهام از داستان‌ها و روایتگری وقایع در دورهٔ قاجاریه (مورد ۲). در این نگاره تعدادی مرد که به‌نظر می‌رسد با پوشش‌های هندی هستند سوار بر فیل و اسب در حال شکار و حمله به شیری که در حال جهش به سمت آنان است (مورد ۳). در این تصویر نیز تعدادی مرد قاجاری در حال حمله به سمت یک حیوان هستند و صحنهٔ یک شکار به تصویر درآمده است (مورد ۴).
تحلیل شمایل‌نگارانه	شمایل‌نگاری تاریخی از نبرد و جنگ اعراب با حیوانات اساطیری بهره‌گیری از نبرد و تدوین مفاهیمی منطبق‌بر شروعی تازه، بازنمایی در چارچوب تحولات اجتماعی روز و باستان‌گرایی را به‌تصویر می‌کشد (انصاری و حیدری، ۱۳۹۷)؛ (حسینیان، سهیلی و اسلامی ، ۱۳۹۹) (مورد ۱). شمایل‌نگاری از روایات عامیانهٔ عصر قاجار و بازنمایی صحنهٔ شکار حیوانات اساطیری. به‌تصویرکشیدن واقعهٔ نبرد نشان از تدوین سلسلهٔ دورهای. تداعی‌کنندهٔ قوت و ضعف در روند صلاحیت جامعه و دولتمردان با اقشار مردم و آشکارکردن ریشه‌های باستانی (انصاری و حیدری، ۱۳۹۷)؛ (حسینیان، سهیلی و اسلامی، ۱۳۹۹) (مورد ۲) نبرد تعدادی سوارهٔ هندی با حیوانات اساطیری (مورد ۳). نبرد و مبارزه با تعدادی حیوانات اساطیری (مورد ۴)
تفسیر شمایل شناسانه	تصاویر با توجه به حضور حیوانات اساطیری مضمونی دال بر خیر و شر ارائه می‌دهند و مضمون نبرد نیز روایات تاریخی جنگ‌ها را به نمایش گذاشته و به نوعی دلایل نارضایتی خود را از طریق این تصاویر به نمایش قرار می‌دادند. هم‌چنین حس خشم برخاسته از نوع پیکره‌بندی تصویر، بهره‌گیری از تضاد رنگی به مفهوم تضاد طبقاتی‌گرایی بیان می‌کند. بهرهٔ مناسب از رنگ و استفاده از زمینهٔ شفاف به‌منظور آشکارکردن واقعه و نوعی پرده‌برداری از وقایع روز جامعه (انصاری و حیدری، ۱۳۹۷). مفاهیم تحلیلی اصلی: تغییر ساختار حکومت ها، نمایش قدرت و اقتدار سیاسی، پیروزی خیر بر شر.

در عصر قاجار بودند و این تصاویر را در انواع ذیل می‌توان دسته‌بندی کرد: ۱. فرشتگانی که اندامی کاملاً انسان‌وار به همراه دو بال داشتند، به گونه‌ای که اگر بال‌ها را از سیمایشان حذف کنیم، پیکرهٔ انسانی زنانه به جای خواهد ماند. ۲. فرشتگانی که هیبت انسانی دارند و هیچ تفاوتی با انسان‌ها ندارند. این فرشتگان تنها گونه از فرشته‌ها به‌صورت بدون بال هستند. ۳. فرشتگان خردسال با بال‌های کوچک که در دورهٔ قاجار رواج زیادی داشتند و اغلب به‌صورت فربه هستند که به‌صورت حجمی سه بعدی به تصویر درآورده می‌شدند. ۴. فرشتگان خردسال که برخلاف گونهٔ قبلی

جدول ۴. بررسی تصاویر فرشتگان انسان‌نما. مأخذ: نگارندگان.

چارچوب بررسی	توصیف، تحلیل یا تفسیر
تصویر	
توصیف	در این تصاویر فرشته‌ها از نوع فرشتگان انسانی هستند که بال ندارند و فرشته‌های خردسال از نوع سوم هستند که در دورهٔ قاجار مرسوم بوده‌اند در اطراف تصاویر فرشتهٔ مادر قرار دارند. مهم‌ترین نکته در این تصاویر، حضور فرشته‌ها در کنار تصاویر مناظر است.
تحلیل شمایل‌نگارانه	شمایلی از فرشته‌های انسان‌نما، خردسال و فرشته‌های بالدار قاجاری که تصویر آن‌ها به نمایش گذاشته شده است (انصاری و حیدری، ۱۳۹۷). شمایل‌نگاری از موضوعات عامیانه و تصاویری فرنگی (همان).
تفسیر شمایل‌شناسانه	تصاویر تفسیری و بیانی عامیانه دارند (همان). مفاهیم تحلیلی اصلی: حفاظت الهی توسط فرشتگان



تصویر ۳. موقعیت اتاق پنج‌دری و تالار آیینه. مأخذ: نگارندگان.

که دارای پوششی در قسمت شرمگاه هستند، به‌صورت کاملاً عریان تصویر می‌شدند و اغلب دارای صورتی کاملاً غربی هستند (صفرزاده، موسوی فاطمی و احمدی، ۱۳۹۴، ۹۸-۹۹). تصویر فرشتگان حاضر در این بنا، از نوع دوم با

رخساری انسان‌وار و بدون بال هستند و از دستهٔ سوم، به شمایل خردسالی برهنه و فربه و با بال‌های کوچک، که این فرشته‌ها در کنار تصاویر مناظر، زنان با پوشش‌های متفاوت، یکی با روسری و دیگری با کلاه و گاه به‌صورت دسته‌جمعی یا تکی به‌صورت تصویری رویایی از بهشت طرح شده‌اند. نمونهٔ زیادی از این تصاویر در تمبر و کارت‌پستال‌های اروپایی در قرن ۱۸ و ۱۹ به سهولت می‌توان یافت که اغلب این نقاشی‌ها متأثر از سوغات‌های فرنگ بوده‌اند و به‌نظر می‌رسد که با کپی‌برداری از کارت‌پستال‌ها و فقط به‌عنوان عنصری تزئینی ترسیم شده‌اند (انصاری و حیدری، ۱۳۹۷، ۱۷-۲۸) (جدول ۵).

نتیجه‌گیری

شمایل‌نگاری، به‌مثابهٔ روش، فرصت‌های تازه‌ای را در مطالعات نقاشی دیواری فراهم می‌آورد که در این زمینه نقاشی‌های دیواری خانهٔ نصیرالملک شیراز از جملهٔ نقاشی‌نگاره‌های منحصربه‌فرد و کم‌تر پرداخته شده است که ارزش‌های هنری منحصربه‌فردی دارد. هم‌چنین از مهم‌ترین وجوه هنر ایران، ارتباط نزدیک آن با نمادگرایی و رمزپردازی است که این امر محصول ارتباط، اندیشه و تفکری است که در آثار هنری وجود دارد که بیانگر هویت یک ملت است. آن‌چه در نمادشناختی ادوار تاریخی ایران مشاهده می‌شود، رشته‌های ارتباطی این نمادها با واقعیت است. گرچه هنرمندان در مواردی با عمل اغراق به نمادی خاص دست یافته‌اند اما در برخی نیز تنها با ساده‌کردن فرم به‌صورت هندسی یا ابداع اشکال انتزاعی به نقوش نمادینی دیگر دست یافته‌اند که به واقعیاتی ورای ظاهر خود می‌پردازند. در پژوهش حاضر، تحلیل براساس شمایل‌نگاری بیان‌گر تعاریف و مضامینی جدید در طرح است که این مضامین به شرح زیر هستند:

الف) مضمون ابتدایی یا طبیعی نقاشی‌ها، بیانگر مضامین رایج چون نمایش پرترهٔ زنان اروپایی و ایرانی، صحنه‌های جنگ و رزم، فرشتگان محافظ، گل و گیاهان است.

ب) مضامین ثانویه یا قراردادی این نقاشی دیواری‌ها، مفاهیمی چون تغییر پوشش زنان، تغییر آداب و رفتارها، حضور اروپاییان به‌ویژه زنان در زندگی مردان و زنان قاجاری، افزایش آگاهی زنان و مردان، نمایش قدرت، پیروزی خیر بر شر و محافظت توسط فرشتگان الهی است.

ج) تفسیر شمایل‌شناسانهٔ این نقاشی‌ها در سه حوزهٔ اصلی بازتعریف نقش زن، شرایط حکومت و نمایش قدرت و مفاهیم نمادین اجتماعی نشان می‌دهد که استفاده از این نقوش بر دیوارهای خانهٔ نصیرالملک در دو سطح عوام و خواص می‌توانسته به‌عنوان رسانه‌ای تصویری جهت انتقال مفاهیمی چون تغییر سلیقهٔ زیبایی‌شناسی، تغییر جایگاه زنان، نمایش قدرت و شوکت سیاسی حاکمان آن عصر

جدول ۵. بررسی مجالس تغزلی و هم‌نشینی با مردان یا زنان. مأخذ: نگارندگان.

چارچوب بررسی	توصیف، تحلیل یا تفسیر
تصویر	
توصیف	مهم‌ترین نکته در این تصاویر، حضور مرد در کنار زنان است در محیط‌های متمایز و مردان نیز با پوششی کاملاً اروپایی تصویر شده‌اند. مجالس زنانه که در انواع گوناگون با پوشش‌ها و حالات متمایز به تصویر کشیده شده‌اند.
تحلیل شمایل‌نگارانه	روایتی عامیانه از نشان‌دادن شمایل‌نگارانهٔ چهرهٔ زنان و مردی در مجلس آنان.
تفسیر شمایل‌شناسانه	مضمونی دال بر تغییر جایگاه زنان و حضور متفاوت آنان در جامعه ضمن حضور مردی در کنار آن‌ها که نشان از گسترش روابطی خارج از چارچوب‌های تعریفی ذهنی آن عصر بوده است (انصاری و حیدری، ۱۳۹۷)؛ (حسینیان، سهیلی و اسلامی، ۱۳۹۹).

و هم‌چنین نمایش قدرت الهی در حفاظت از بشر، به‌کار گرفته شده باشد.
در راستای تکمیل نتایج پژوهش باید بیان کرد که در دوران قاجاریه اولین تغییر اساسی در فرهنگ حاصل شد و نقاشان ایرانی تکنیک‌های جدید را تجربه کردند. که انتخاب موضوعیت دیوارنگاری خانه‌ها، بسیار متأثر از تحولات اجتماعی جامعه و تمول فرد سفارش‌دهنده بوده است. از همین رو در تصاویر ما شاهد، تجمل‌گرایی و فزونی رنگ جهت وضوح خوانش بصری تصاویر هستیم. در تمامی ترسیمات سعی بر توجه به جزئیات شده است زیرا تمامی آن‌ها ریشه در تفکر غرب در ایران دارد. نقاش در این آثار سعی بر ارائه‌ای نوین و بدیع از تفکر روز و انتقال آن به ذهن مخاطب دارد. در جاهایی که تصاویر نزاع باشد ریشه‌های باستانی خودنمایی می‌کنند و هنرمند به روایتگری تصاویر می‌پردازد و آن‌جا که سخن از نقش زنان در زندگی مردان دوران قاجار می‌شود و جایی‌که تصاویر زنان اروپایی بر دیوارها جلوه‌گری می‌کنند بیانگر حضور ابزارگرایانهٔ زنان در زندگی مردان دوران قاجار است. نقاش مفهوم اولیهٔ حضور جسمانی زنان در زندگی مردان را به تصویر کشیده است اما غافل از آن است که روح غرب به دنبال تابوشکنی و شکستن مفاهیم اولیه است تا کاری کند که به‌واسطهٔ آن کلیهٔ اصول، نقش زنان را نیز از نیاز جسمانی به قوای معقله تغییر داده و به واسطهٔ فهم نوین و جسارت زنان وادار به حقوقی برابر برای آنان در جامعه شود. این مضامین تماماً برگرفته از روح زمانهٔ دوران قاجار است که می‌توان از نقاشی‌های آن دوران استخراج کرد، به نوعی هویتی که جامعهٔ قاجار به دنبال کسب آن از طریق روایات تاریخی حماسی مذهبی بوده است.
هم‌چنین در نقاشی‌های خانهٔ مذکور، از نظر ساختاری، موضوعی و بصری نقاش سعی بر بازگوکردن موضوعات اجتماعی پیرامون زندگی و ارائهٔ تصاویری آرمانی از واقعیت داشته است و او قصد داشته است تا اتفاقات عامیانه را به گویاترین وجه بیان کند؛ به نحوی که گاهاً در بعضی جاها نمادپردازی و اسطوره‌سازی را بر واقع‌گرایی ترجیح داده که سرچشمهٔ بسیاری از آن‌ها در داستان‌های حماسی، اسطوره‌ای، عاشقانه و خاطرهٔ قومی بوده است. هنرمند در موقعیتی است که اجرای اوامر طبقهٔ حاکم را برمی‌تابد اما ویژگی‌های هنر خویش و طبقه‌اش را در نقاشی به‌صورت نیمه‌پنهان به تصویر کشیده است. و هم‌چنین با به‌تصویرکشیدن پوشش فرنگی و سنتی در کنار یکدیگر، خواهان نمایش دوگانگی فرهنگی در جامعه و پذیرش و تمایل عامه به غرب و تغییر بوده است. پس از تحلیل و برداشت دقیق دیوارنگاری‌های خانهٔ نصیرالملک شیراز و با توصیفات اهداف نقاش، باید بیان کرد که در این خانه او با ذوق خود دست به خلق تمامی رویاها و آرزوهایی که در میان عوام رواج داشته است زده و بخشی از خاطرات قومی و تاریخی را با عوامل محیطی و خاطرهٔ ملی آن‌ها را به خوبی عجین، نمایان و ثبت کرده است. در پایان باید اذعان داشت که، آن‌چه در پژوهش حاضر تحلیل شد بخش کوچکی از جلوه‌گری دیوارنگاری قاجار در هنر ایران است. در مطالعهٔ حاضر سعی شد مضامینی چند از دیوارنگاری‌های خانه‌ای در شیراز به روش دقیق شمایل‌شناسی، بازشناسی شود که این امر تاکنون برای خوانش نقاشی‌های این بنا اتفاق نیفتاده بود. در این پژوهش سعی شد تا تمام نقوش خانهٔ نصیرالملک به‌طور بسیار دقیق تحلیل شوند و با وجود تکرار بعضی از نقش‌مایه‌ها در بناهای دیگر، چیزی از ارزش نمادها کاسته نخواهد شد چه بسا شناسایی نمادهایی که بیش‌ترین استفاده را در دورهٔ قاجار داشته‌اند ما را بیش از پیش به دیدگاه هنری مردمان آن عصر آشنا خواهد کرد. بیش‌تر هنرشناسان، عصر قاجار را به‌عنوان دوران پس‌رفت هنر ایران می‌شناسند، ولی نگاهی عمیق به هنر این عصر، این حقیقت را آشکار می‌کند که با وجود پیروی و عدم اصالت، هنر این دوره در نهایت، به ماهیتی و مفهومی جداگانه و منحصربه خودش دست یافته است که می‌توان آن را سبک هنری قاجاریه نام نهاد. با مطالعهٔ پژوهش حاضر می‌توان به درک عمیقی از مفاهیم موجود در دیوارنگاری‌های این عصر در شیراز و آن روزگار دست یافت.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

فهرست منابع

• ابراهیمی ناغانی، حسین. (۱۳۸۶). جلوهٔ شکل انسان در نقاشی دورهٔ قاجار. *گلستان هنر*، (۹)، ۸۲-۸۸.
• ارمغان، مریم. (۱۳۹۳). *سیر تحول معماری داخلی و فرهنگ زندگی در عمارت‌های اعیانی دورهٔ قاجار (کاخ‌ها و خانه‌های تهران)*. (رسالهٔ منتشرنشدهٔ دکتری معماری)، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران.
• ارمغان، مریم؛ سلطان‌زاده، حسین و ایرانی بهبهانی، هما. (۱۳۹۴). بازتعریف نقش زن در خانواده و تأثیر آن بر تزئینات نقاشی و ساختار خانه‌های اعیانی تهران در دورهٔ قاجار. *باغ‌نظر*، (۱۲)، ۱۱-۲۴.
• اسماعیل‌زاده، خیزران و شادقزوینی، پریسا. (۱۳۹۷). ژانر

نقاشی مکان‌نگر (امرهنری) در اواخر قاجار و اوایل پهلوی و رابطهٔ آن با گفتمان ناسیونالیسم (امر سیاسی) تحلیلی مبتنی‌بر مفاهیم (میانجی) و (کلیت) در روش نظری لوکاچ. *کیمیای هنر*، ۷ (۲۸)، ۵۷-۷۷.

• افضل‌طوسی، عفت‌السادات؛ سلاحی، گلنار و سلاحی، لادن. (۱۳۹۲). مطالعهٔ کاشی‌نگاره‌هایی با نقوش زنان قاجاری در خانه‌های شیراز. *زن در فرهنگ و هنر*، (۴)، ۵۷۷-۵۹۴.

• انصاری، حمیدرضا و حیدری، عرفان. (۱۳۹۷). تأملی بر تأثیرات تطور فرهنگ و جامعهٔ ایران در میانهٔ عصر قاجار بر دیوارنگاری (به گواه دیوارنگاره‌های عمارت صارم‌الدولهٔ کرمانشاه). *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، (۳۳)، ۱۷-۲۸.

• آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). دیوارنگاری در دورهٔ قاجار. *هنرهای تجسمی*، (۲۵)، ۳۴-۴۱.

• پاشاپور، مرتضی؛ محمدزاده، مهدی و چرخی، رحیم. (۱۳۹۳). مطالعه و بررسی دیوارنگاره‌های تاریخی تبریز (دورهٔ قاجار). *پژوهش هنر*، ۲ (۷)، ۸۱-۸۸.

• پاکباز، رویین. (۱۳۹۶). *کتاب نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.

• پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۵). *معنا در هنرهای تجسمی* (ترجمهٔ ندا اخوان‌اقدم). تهران: نشر چشمه.

• تقی‌پور، پریسا و آقامیری، مرجان. (۱۳۹۴). *نمود نظریات فمینیسم در پیکره‌نگاری زنان در دربار فتحعلی‌شاه*. کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی، تهران، ایران.

• تواضع، نجمه و نوروزی، ملیحه. (۱۳۹۷). *بررسی نقاشی در کوشک‌های دورهٔ زندیه و قاجاریهٔ شیراز*. کنفرانس ملی معماری و شهرسازی معاصر ایران، شیروان، ایران.

• حسینیان، هیراد و سهیلی، جمال‌الدین و اسلامی، سیده سپیده. (۱۳۹۹). بررسی تأثیر تحولات سیاسی-اجتماعی دورهٔ قاجار در نقاشی‌های دیواری خانهٔ امام‌جمعه در تهران. *جلوهٔ هنر*، ۱۲ (۳)، ۷-۲۴.

• خاتون‌آبادی، افسانه. (۱۳۹۰). شعر و نقاشی در دوران قاجار؛ چالش سنت و مدرنیته. *ادبیات پارسی معاصر*. ۱ (۲)، ۳۹-۵۵.

• سالور، مسعود؛ قهرمان‌میرزا سالور، اخوین و افشار، ایرج. (۱۳۷۴). *روزنامهٔ خاطرات عین‌السلطنه*. تهران: اساطیر.

• سجودی، فرزان و قاضی‌مرادی، بهناز. (۱۳۹۱). تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دورهٔ قاجار. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، (۱)، ۹۳-۱۲۲.

• سخن‌پرداز، کامران و مراثی، محسن. (۱۳۸۸). بازتاب هنر ایران در تزئینات وابسته به معماری خانهٔ امام‌جمعه و خانهٔ منسوب به امیرکبیر. *نگره*، ۴(۱۳)، ۵۳-۶۸.

•شکوهیان، غلامعلی و شیرازی، علی‌اصغر. (۱۳۸۹). بررسی و طبقه‌بندی موضوعی نقاشی‌های دیواری باغ ارم شیراز دورهٔ قاجاریه. *نگره*، (۱۶)، ۲۷-۴۲.

• صفایی، آذر و میرزاابولقاسمی، محمدصادق. (۱۳۹۸). تزئینات در معماری حوض‌خانه خانهٔ دخانچی شیراز. *علمی وزارت علوم*، (۱۷)، ۸۷-۹۴.

• صفرزاده، نغمه؛ موسوی فاطمی، نادر و احمدی، بهرام. (۱۳۹۴). مقایسهٔ تطبیقی تصویر فرشتگان در کتاب‌آرایی رنسانس با آثار چاپ سنگی قاجار. *نگره*، (۳۶)، ۹۲-۱۰۵.

• عسکری چاوردی، جواد؛ بیگدلی، علی؛ جهانبخش، علی‌حیدر و علی‌صوفی، علیرضا. (۱۳۹۶). معماری و نهادهای جدید تمدنی در دورهٔ قاجار. *تاریخ روایی*، ۴ (۲)، ۳۶-۶۶.

• عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰). *نگارگری اسلامی* (ترجمهٔ غلامرضا تهامی). تهران: حوزهٔ هنری.

• علوی‌نژاد، سید محسن؛ نادعلیان، احمد؛ کفشچیان مقدم، اصغر و شیرازی، علی‌اصغر. (۱۳۸۹). مطالعهٔ تطبیقی در کاربرد دو اصطلاح تزئینات معماری و دیوارنگاری در منابع اسلامی. *نگره*، (۱۵)، ۵-۱۸.

• گودرزی، مرتضی. (۱۳۸۸). *آیینهٔ خیال (تجزیه و تحلیل و بررسی نقوش و تزئینات در هنر دورهٔ قاجار تهران)*. تهران: سورهٔ مهر.

• لعل‌شاطری، مصطفی؛ سرافرازی، عباس و وکیلی، هادی. (۱۳۹۵). نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری. *پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام*، ۲ (۱۹)، ۱۸۵-۲۱۰.

• مدهوشیان‌نژاد، محمد؛ حدادیان، محمدعلی و رازانی، مهدی. (۱۳۹۶). مطالعهٔ تطبیقی دیوارنگاری در تالارهای شاه‌نشین خانهٔ حریری تبریز و خانهٔ قوام‌الدوله تهران. *هنرهای صناعی اسلام*، ۱ (۱)، ۳۵-۵۱.

• مصطفوی، آرش و سهیلی، جمال‌الدین. (۱۴۰۰). جلوهٔ ناتورالیسم در دیوارنگاره‌های قاجاری عمارت سیدجوادی. *اثر*، (۹۳)، ۲۱۳-۲۳۲.

• Argan, G. C. & West, R. (1975). Ideology and Iconology. *Critical Inquiry*, (2), 297-305.

• Diba, L. (2001). Invested With Life: Wall Painting and imagery be fore the Qajars. *Iranian Studies*, (34), 5-16.

• Diba, L. (2006). A monumental battle painting of the Perso- Rus- sain wars. *Artibus Asiae*, (66), 97-110.

• Diers, M., Girst, T. & Von Moltke, D. (1995). Warburg and the Warburgian tradition of cultural history. *New German Critique,* (65), 59-73.

• Emmens, J. A. & Schwartz, G. (1967). Erwin Panofsky as a humanist. *Simiolus*, *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2(3), 109-113.

• Hoelscher, S. (2009). Landscape iconography. In R. Kitchin & N. Thrift (Eds.), *International Encyclopedia*

of Human Geography, Amsterdam: Elsevier.

• Lee, R. W. (1968). Erwin Pan ofsky. *Art Journal*, 27 (4), 368- 370.

• Levine, E. J. (2013). The Other Weimar: The Warburg Circle as Hamburg School. *Journal of the History of Ideas*, 74 (2), 307- 330.

• Najmabadi, A. (2001). Gendered transformations; beaytiy, love, and sexuality in Qajar Iran. *Iranian Studies*, (34), 89-102.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
شهرکی‌مقدم، گوهر و سهیلی، جمال‌الدین. (۱۴۰۲). مضامین شمایل‌نگارانه در نقاشی دیواری خانهٔ نصیرالملک شیراز. *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۱(۴۰)، ۵-۱۸.

DOI:10.22034/JACO.2023.377168.1284
URL: https://www.jaco-sj.com/article_170966.html