



مطالعه تطبیقی دیوارنگاری در تالارهای شاهنشین خانهی حریری تبریز و خانهی قوام الدوله‌ی تهران

محمد مدهوشیان نژاد*

دانشجوی دکتری رشته هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران

محمدعلی حدادیان

مربی، عضو هیئت علمی دانشکده طراحی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران

مهدی رازانی

استادیار، عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران

چکیده

هنر دیوارنگاری قاجار در خانه‌های تاریخی برخلاف دوره‌های قبل علی‌رغم کم‌رنگ شدن وجوه رسمی و درباری‌اش، نقش مهمی در تزئین ابنیه تاریخی این عصر داشته است. خانه‌های حریری تبریز و قوام الدوله تهران، از جمله بناهای تاریخی متعلق به اواسط دوره قاجاری‌اند که در تالار شاهنشین آن‌ها دیوارنگاره‌های شاخص و متنوعی وجود دارد. با توجه به قدمت و هم‌زمانی این خانه‌های تاریخی، بررسی و تطبیق نقوش آن‌ها به درک بهتری از رویکردهای تصویری و موضوعی هنر دیوارنگاری در این دو شهر مهم دوره قاجاریه خواهد انجامید. با توجه به فقدان اطلاعات تطبیقی در این زمینه هدف از پژوهش حاضر، شناخت، مطالعه و ارزیابی تطبیقی نقوش دیوارنگاری‌های خانه‌های حریری و قوام الدوله است. در همین راستا، دیوارنگاری‌های بناهای مذکور، برای پاسخ به سؤالات ذیل مورد بررسی قرار گرفته است. خانه‌های حریری تبریز و قوام الدوله تهران چه وجوه تمایز و تفاوتی از منظر ویژگی‌های مضامین تصویری در نقاشی‌های دیواری با هم دارند؟ کدام شاخصه‌های سبکی در دیوارنگاری‌های این دو بنا باعث تفاوت و تشابه آن‌ها می‌گردند؟ تحقیق حاضر، به روش تطبیقی-تاریخی در قالب مطالعات میدانی با حضور در محل و ثبت تصویری نگاره‌ها و همچنین توصیف و تشریح آن‌ها در کنار مطالعات کتابخانه‌ای به انجام رسیده است. نتیجه‌ی بررسی‌ها نشان داد: در زمینه ترکیب‌بندی نقاشی‌های دیواری؛ فن اجرا و پیاده‌سازی نقوش در قالب‌بندی‌های مشخص و موضوعات متداول نقاشی هم‌عصر تفاوت‌های اندکی در خانه‌های فوق وجود دارد. به‌نحوی که در اکثر موضوعات مشترک تأثیر نقاشی و سبک‌های متأثر از هنر غرب قابل مشاهده است. علی‌رغم وجوه اشتراک فوق، تفاوت‌های محسوسی در مضامین تصویری همانند: نگاره‌های مذهبی، مناظر گرفت و گیر، طبیعت بیجان و همچنین درجه و مقام اجتماعی صاحبان بنا وجود دارد که به نظر می‌رسد گزینه آخر مهم‌ترین دلیل در بروز تمایز دیوارنگاری‌های دو بناست.

واژگان کلیدی:

دیوارنگاری، خانه‌ی قوام الدوله تهران، خانه‌ی حریری تبریز، قاجار.

* مسئول مکاتبات: تبریز، خیابان آزادی، میدان حکیم نظامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکده هنرهای اسلامی،

کد پستی: ۵۱۶۴۷۳۶۹۳؛ نشانی پست الکترونیک: mmadhouhshian@tabriziau.ac.ir

را در خود جای داده‌اند نمونه‌های جالب‌توجهی از هنر دیوارنگاری قاجار در این دو شهر هستند. حجم زیاد نقاشی‌های دیواری - از ازاره تا سقف - این دو بنا در کنار تنوع در نقش، رنگ و انتخاب موضوع به همراه تلفیق آموزه‌های سنتی و تجربه‌های غربی در نقاشی دیواری از عوامل انتخاب مکان‌های موردنظر به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی برای انجام مطالعات تطبیقی نقاشی قاجار در این دو شهر بوده است. در همین راستا گرچه پژوهش‌هایی در رابطه با نقاشی دیواری در خانه‌های دوره‌ی قاجار صورت گرفته است، لیکن تطبیق و بررسی کیفیت آن‌ها در بناهای مختلف - که یکی از مؤلفه‌های شناخت هرچه بهتر این هنر است - از نظر دورمانده و نیازمند پژوهش‌های بیشتری است. بنابراین به نظر می‌رسد با مقایسه هنر نقاشی دیواری در شهرهای تبریز و تهران دوره قاجار، بتوان به تصور درستی از وضعیت فضای فرهنگی آن عصر و تفاوت‌های هنری حوزه‌ی نقاشی دیواری در قالب موضوعات منتخب و همچنین وجوه تصویری و فنی پی برد. از این رو، پرسش‌های اساسی پژوهش حاضر در دو حوزه زیر مطرح می‌شوند که عبارت‌اند از:

۱) دیوارنگاری‌های خانه‌های حریری تبریز و قوام‌الدوله تهران چه وجوه تمایز و تفاوتی از منظر ویژگی‌های مضامین تصویری باهم دارند؟

۲) کدام شاخصه‌های سبکی در دیوارنگاری‌های این دو بنا باعث تفاوت و تشابه آن‌ها می‌گردند؟

شناسایی و دسته‌بندی نقوش دیواری و انجام مطالعه تطبیقی در ویژگی‌های مشابه و تباین بین نقوش در دو خانه مذکور هدف از نگارش پژوهش حاضر بوده است. به همین جهت، پس از مروری بر پیشینه پژوهش به بررسی مختصر دیوارنگاری در دوره قاجار و در ادامه معرفی کلی ویژگی‌های تاریخی و معماری در خانه حریری تبریز و خانه قوام‌الدوله تهران پرداخته شده است. سپس با تمرکز بر خصوصیت‌های بصری و محتوایی دیوارنگاره‌های تالارهای شاه‌نشین این دو خانه، ویژگی‌های تصویری آن‌ها استخراج گردیده و در قالب تصاویر و جداول ارائه شده است. در نهایت نیز بر اساس مقایسه موارد فوق تحلیل‌های تطبیقی دیوارنگاری‌های این دو خانه و یافته‌های حاصل از تحقیق ارائه شده است.

هنر دیوارنگاری را می‌توان یکی از شاخه‌های نقاشی ایرانی برشمرد که نمونه‌های فراوانی از آن با سبک‌ها و فنون مختلف مربوط به ادوار تاریخی وجود دارد. با توجه به تحولات بنیادین صورت پذیرفته در وجوه مختلف اجتماعی و فرهنگی ایران در دوره قاجار - که برخی از آن‌ها ناشی از رویکردهای جهانی و برخی دیگر متأثر از خیزش‌های فکری و اجتماعی درون جامعه بوده است - شاهد دگرگونی‌هایی در حوزه‌ی هنرهای تصویری، از جمله گسترش کمی و کیفی نقاشی‌های دیواری هستیم. مکتب نقاشی قاجار را می‌توان تلفیق تکنیک‌های مینیاتور دیواری دوره صفوی و نقاشی کلاسیک اروپا دانست، به نحوی که در آغاز مایه ایرانی آن بیشتر بوده و به تدریج جای خود را به سبک واقع‌گرایی اروپایی بخشیده است (Hatam, 2008). نقاشی‌های دیواری اواسط قاجار از ویژگی بارز عامیانه شدن و کم‌رنگ شدن وجوه رسمی و درباری برخوردارند، که این امر هم از منظر کاربردی و هم از نظر فنی و موضوعی قابل‌توجه است (Pashapor et al., 2014). قاجاریان که خود را وارث صفویان می‌دانستند؛ تلاش می‌کردند تا با اقداماتی به حکومت خود مشروعیت ببخشند، از آن جمله مرمت و بازسازی آثار صفویان را در اولویت قرار داده و نقاشی‌های دیواری را نزدیک به شیوه دوره‌ی صفوی در اماکن و بناهای جدید خلق نمودند (Diba, 1993). رواج نقاشی دیواری بخصوص در اواسط عصر قاجار باعث گردید تا دیوارنگاری به هنری عامه‌پسند تبدیل شود و برخلاف دوره‌های قبل از انحصار و پشتیبانی دربار یا متمولین خارج شود و به مثابه یک تزئین عمومی و تا حد زیادی عامیانه، در فضاهای دیگر چون خانه‌های اشخاص متوسط جامعه بروز نماید. با توجه به اینکه در عصر قاجار شهر تبریز بعد از تهران، به‌عنوان دومین پایتخت ایران و مقر سکونت ولیعهد و برخی از رجال و اشراف قاجاری و همچنین مرکز عمده‌ی جلب و جذب هنرمندان در بسیاری از رشته‌های هنر سنتی به شمار می‌آمده است. به همین جهت، در این شهر نیز همانند پایتخت، ساخت منازل مسکونی که با آرایه‌هایی چون آینه‌کاری، گچ‌بری و نقاشی دیواری تزئین می‌شدند نقش مؤثری در اعتلای هنرهای سنتی، تشویق و ترغیب هنرمندان به خلاقیت هنری داشته است. در این میان دو خانه‌ی قاجاری «حریری» در تبریز و «قوام‌الدوله» در تهران به سبب هم‌زمانی در ساخت^۱، که هر یک تزیینات دیوارنگاری شاخصی

۱. پیشینه پژوهش

پیش از این محققان مختلف به برخی وجوه خانه‌های تاریخی تهران (Godarzi, 2010) و تبریز (Kaynejhad, 2011). پرداخته‌اند اما اندک نوشته‌هایی اختصاصی در ارتباط مستقیم با موضوع تحقیق پیش رو انتشار یافته است (Charkhi, 2002)، در پژوهش «تطبیق دیوارنگاری‌های خانه بهنام تبریز با دیگر نقوش مربوط به دوره‌ی زند و قاجار» دیوارنگاری‌های خانه بهنام را با تعدادی از بناهای هم‌عصر،

مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد. به صورتی که علاوه بر جنبه فنی نقاشی، از لحاظ محتوایی نقوش را نیز ارزیابی و مورد مطالعه قرار می‌دهد و نتیجتاً بیان می‌کند در خانه‌های تبریز نقاشی‌ها از لحاظ طرح و نقش در سه قالب نقاشی ایرانی اصیل، نقاشی فرنگی-ایرانی و در نهایت نقاشی فرنگی خالص قابل‌تقسیم بندی هستند که در این میان خانه حریری تبریز در دسته دوم قرار می‌گیرند. چرا که از لحاظ فنی و

فن شناسی اصیل بوده و از منظر تصویرسازی عناصر فرهنگی و غربی با حفظ محتوای سبک ایرانی را در خود جای داده است (Pashapour et al., 2014). در «مطالعه و بررسی دیوارنگاری‌ها تبریز» خانه‌های تاریخی را پس از شناسایی موضوعی دیوارنگاره‌ها، آن‌ها را مورد مطالعه تطبیقی قرار داده و معتقد است: تنوع نقوش دیوارنگاری‌های بناهای تاریخی تبریز در سه دسته: (الف) انسانی و حیوانی، (ب) طبیعت و معماری، و (ج) نقوش تزئینی، قابل طبقه‌بندی هستند (Ebrahimi, 2013). در مقاله‌ای با عنوان «بررسی دیوارنگاره‌های قاجاری خانه حریری تبریز بر اساس روایات قرآنی» به مطالعه موردی دو نگاره اتاق شاه‌نشین این بنا پرداخته و ارتباط بین شیوه تصویرسازی در دیوارنگاره‌های این بنا را با تأکید بر تطبیق اجرای نگاره‌های مذهبی با احسن القصص بررسی می‌کنند که نهایتاً نتیجه می‌گیرند ارتباط نزدیکی بین تصویرسازی نگاره‌ها و متون قرآنی وجود دارد اگرچه نمی‌توان تغییرات جزئی و سلاقی نقاش را در نظر نگرفت.

در رابطه با نقاشی‌های خانه قوام الدوله تهران نیز (Aghdashloo, 1998)، در کتاب *آقا لطفعلی صورنگر شیرازی* ضمن پرداختن به آثار و نقاشی‌های آقا لطفعلی، به امضا و نقاشی‌های وی در خانه قوام تهران اشاره می‌کند (Zand, 2002). در گزارش مرمتی منتشر نشده از خانه قوام پس از مطالعه و بررسی اجزای مختلف بنا؛ به نقاشی‌های آن نیز اشاره شده است که در این نوشته تنها به علل تخریب و راه کارهایی جهت حفظ و احیا آن پرداخته است. گرچه در پژوهش‌های بالا، اشاراتی مختصر به موضوعات مورد توجه در مقاله حاضر شده است لیکن در هیچ کدام مطالعه‌ای در راستای تطبیق این دو خانه از لحاظ هنر دیوارنگاری با توجه به اهمیت آن‌ها در این دو شهر قاجاری مورد توجه قرار نگرفته است. در واقع تفاوت‌ها و تشابهات در نقوش دیواری خانه‌های مورد بحث، با یکدیگر تطبیق و مقایسه نگردیده است.

۲. روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع توسعه‌ای محسوب می‌گردد که به فراخور روند آن، مطالعه تطبیقی میان نقوش دیوارنگاری خانه حریری تبریز و خانه قوام الدوله تهران به روش تاریخی - تطبیقی صورت پذیرفته است. مطالعات تطبیقی از طریق یافتن تشابهات در موضوعات متفاوت و پی بردن به تفاوت‌ها در موضوعات مشابه از روش‌های مفید پژوهش هنر است (Zakrgo, 2003). که با پیگیری سیر تحول و تکامل فرم‌ها، نقوش و مضامین یا پدیده‌های هنری و تفسیرها و تبیین اشتراک‌ها و تفاوت‌های آنها، به اطلاعات تازه‌ای می‌توان دست یافت و از طریق این داده‌ها به کشف جنبه‌های جدیدی از دو حوزه به نظر دور از هم پی برد. به منظور گردآوری منابع اطلاعاتی مورد استفاده پژوهش، لازم بود بعد از انتخاب و شناسایی خانه‌ها، در گام اول اقدام به ثبت و ضبط وضعیت موجود دیوارنگاره‌ها و نقوش تزئینی با تأکید بر شاه‌نشین، به عنوان مهم‌ترین بخش این خانه‌ها از لحاظ تجمع و تنوع تزئینات گردد که با استفاده از توصیف و عکاسی در نور معمولی انجام گرفت و در مرحله‌ی بعد همگام با مطالعات کتابخانه‌ای و با در کنار هم نهادن این نقوش تفاریق و تشابهات آن‌ها از هم تفکیک شده و در گروه‌های جداگانه مورد ارزیابی قرار گرفت. سپس نقوش‌های تقسیم‌بندی شده با رویکرد توصیفی - تحلیلی، سنجش و بررسی شده است.

۳. هنر دیوارنگاری در دوره‌ی قاجار

نقاشی دیواری یا دیوارنگاری (Wall Paintings or Mural Paintings) را می‌توان بخشی از نگارگری برشمرد که ارتباط تنگاتنگی با معماری و اجزای آن دارد. شریف‌زاده معتقد است: دیوارنگاری شامل بخش وسیعی از نقوش بر دیوارها بدون در نظر گرفتن شیوه‌ی کار است که می‌تواند انواع سبک‌ها و شیوه‌های اجرایی نقش‌اندازی را شامل شوند، نقاشی دیواری با توجه به مفهوم خاصی که پیدا کرده بخشی از دیوارنگاری را دربر می‌گیرد و معمولاً ایجاد نقوش بر روی گچ یا آهک را شامل می‌شود (Sharifzadeh, 2002). بر اساس این تعریف قدمت تاریخی نقاشی دیواری [سنتی] ایران در قالب شواهد موجود و روند تکاملی آن از دوره اشکانی تا قاجاریه را شامل می‌شود (Pakbaz, 2004). در زمان صفویه ایران تحت نخستین تأثیرات هنر اروپایی در شئون مختلف فرهنگی و هنری خود خصوصاً دیوارنگاری قرار گرفت (Hatam, 2008). این تأثیرات در دوره‌ی زند و قاجاریه رونق بیشتری می‌یابد. به نحوی که در ابتدای شکل‌گیری حکومت قاجار هنر نیز مانند دوران گذشته در خدمت دربار بود و به نوعی می‌توان گفت: نقاشی کلاسیک دوره‌ی قاجار درباری است (Meskob, 2000). اما در اواسط حکومت قاجاریه به واسطه جریان‌های متعدد و بخصوص ظهور عکاسی با ادامه فرآیند تسریعی انتقال نقاشی از صفحات کتاب (که از مهم‌ترین مظاهر ورود سبک فرهنگی سازی در عصر صفویه ایران است)، بر دیوارها، رفاها و طاقچه‌ها در عصر قاجار مواجه هستیم که علاوه بر این که باعث افزایش سطح و بزرگی نقاشی‌ها می‌گشته، تغییراتی نیز در شیوه اجرایی ظریف و مینیاتور گونه پیشین ایجاد می‌گردانده است (JalaliJafari, 2003). شیوه‌ی کار نقاشان گذشته عمدتاً بر اساس محل زندگی، کار و عرضه‌ی محصول و همچنین وسع مالی حامیان و سفارش‌دهندگان اثر وی تعیین می‌شد، بر همین اساس نقاشان این دوره را به دو دسته‌ی کلی نقاشان درباری و بازاری می‌توان تقسیم‌بندی کرد. در بین نقاشان مختلف این دوره نوعی طبقه بندی اجتماعی - اقتصادی وجود داشت. عالی ترین طبقه بندی از آن نقاشان وابسته به دربار و نخبگان سیاسی بود که نقاشی رنگ و روغن، دیوارنگاری، نقاشی‌های لاک، کتاب آرایی و نسخه پردازی و تصویرپردازی برای مطبوعات و سفرنامه‌های شاه و نشریات را انجام میدادند. برخی دیگر از هنرمندان نمی‌توانستند به حمایت پادشاه یا شاهزادگان تکیه کنند و تا حدی به سفارش‌های ثروتمندان غیر درباری وابسته شدند (Chelkowski et al., 2002) که به نظر می‌رسد این از علل اصلی رواج دیوارنگاری در کاخ‌ها، بناهای خصوصی و عمومی این دوره بوده است؛ البته در بسیاری موارد با الگوبرداری ناقص از شیوه نقاشی اروپائیان انجام می‌شده است. درعین حال با توجه به آثار باقی‌مانده می‌توان گفت مضامین و موضوعات متنوعی در دیوارنگاری‌های دوره قاجار وارد شده و توسعه یافته که به لحاظ کمی رشد گسترده‌ای در این حوزه داشته‌اند که نمود آن را در نقاشی‌های دیواری خانه‌های تاریخی قاجاری در شهرهای تبریز، تهران شیراز و اصفهان می‌توان ملاحظه نمود.

۴. آشنایی با خانه حریری تبریز

تاریخچه‌ی ساخت شالوده اصلی این بنا به اوایل دوران قاجار بر می‌گردد. خانه در دو طبقه با حیاط بیرونی و اندرونی روبه قبله است.^۲



البته پلان بنای ساختمان بیرونی ادامه معماری صفویه است که در اوایل قاجاریه بنا شده است (تصویر ۱- Image. 1). اتاق «طنبی»^۳ بنا با سقفی تقریباً بلند، رو به حیاط بیرونی واقع شده است. کل فضا درونی این اتاق، با نقوش مختلف دیوارنگاری شده است. تزئینات دیگری نظیر «قطار بندی یا مقرنس‌های گچی» دورتادور دیوارها بالاتر از ازاره‌ها -به صورت طاقچه- و در قسمت زیر سقف کار شده است.^۴ در اینجا نقاش یا نقاشان فضاها را به قطع‌های بزرگ و قاب‌بندی‌هایی برحسب شکل دیوار تقسیم نمودند. این قاب‌ها دقیقاً متناسب با استفاده در همان قسمت از فضاهای دیوار و طاقچه‌ها به صورت، مستطیل و جناغی -هلالی- شکل است. کلیه نقاشی‌ها با توجه به همین فضاها، کادربندی و طراحی شده‌اند. هیچ منبعی دال بر این‌که چه کسی نقاش این بنا بوده و در چه سالی نقاشی شده است؛ وجود ندارد، البته با استناد به نگاره‌ها و لباس‌ها و کلاه‌های افراد حاضر در نگاره‌ها می‌توان استنباط کرد که نقاشی‌ها مربوط به اواخر عهد ناصری است (Pashapor et al., 2014; Kaynejhad, 2011). نقش‌های این بنا جز برخی الحاقات، اواخر قاجار و شاید اوایل پهلوی با استفاده از بست آبی به همراه رنگ‌های معدنی با موسوم به آبرنگ و تمپرا بر بدنه بسترسازی شده دیوار گچی ترسیم شده‌اند که در نهایت زیرپوشش ورنی قرار گرفته‌اند (Charkhi, 2002). متأسفانه به علت متروکه گذاشتن و عدم مراقبت از بنا در دهه‌ی اخیر، بخش‌های از مجموعه از بین رفته و امکان شناخت و بازیابی برخی نقوش وجود ندارد. به هر جهت، این بنا توسط سازمان میراث فرهنگی و گردشگری تملک و مورد مرمت اساسی قرار گرفته است.^۵ از دیگر تزئینات بنا می‌توان به گچ‌بری در قسمت پیشانی بیرونی بنا و پنجره ارسی نیز اشاره نمود.

۵. آشنایی با خانه قوام الدوله تهران (سرای وثوق الدوله)

خانه تاریخی قوام مربوط به سال‌های ۱۲۵۳ ق یا ۱۲۱۱ ش، در زمان محمدشاه قاجار است (Zand, 2002). که متعلق به یکی از صاحب‌منصبان دوره قاجاریه به نام میرزا محمد قوام الدوله آشتیانی

ساخته شد.^۶ شیوه ساخت بنا به سبک معماری ایرانی اسلامی، دارای دو حیاط بیرونی و اندرونی در دوطبقه بر روی هم، است. طبقه اول (همکف) شامل: دو تالار بزرگ به نام‌های آئینه و سفره‌خانه، دو راهرو و شش اتاق کوچک می‌شود.^۷

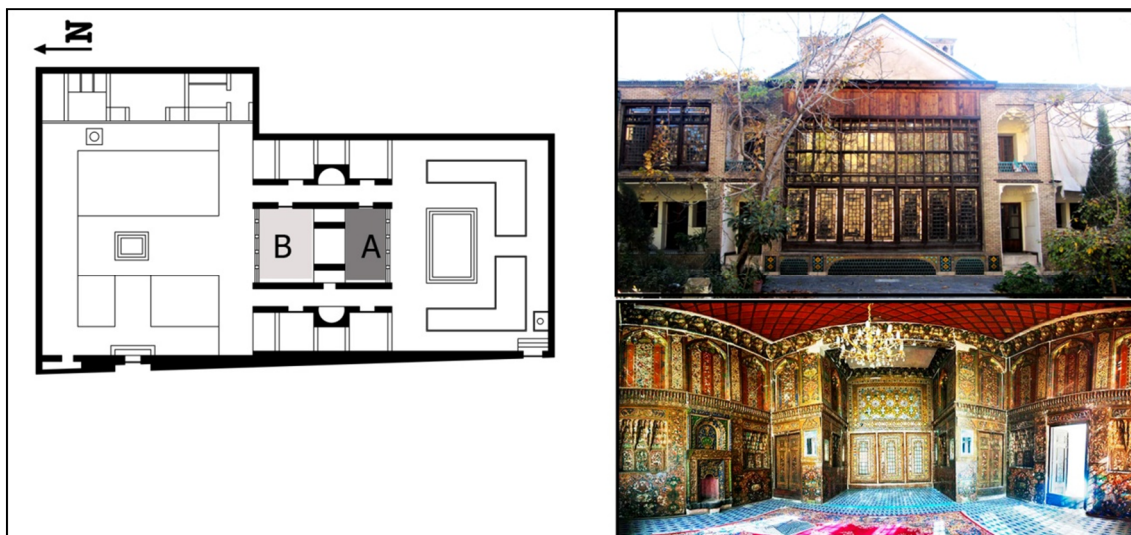
در حال حاضر بیشتر نقاشی‌های دیواری این خانه در تالار سفره‌خانه وجود دارد. تالار آینه از بخش اندرونی خانه مجزا و رو به حیاط بیرونی بنا است. همان‌طور که از نام آن برمی‌آید، بیشترین تمرکز تزئینات بر روی ترکیب گچ و آئینه است، تأثیر معماری زندیه و خصوصاً هنرهای وابسته به آن مانند آئینه‌کاری در اوایل دوره قاجاریه بسیار شدید است. این شیوه تزئین دیوارها در دوره قاجاریه نیز رواج بیشتری می‌یابد (Sharifzadeh, 2002). در میان این تزئینات تنها تصاویر زنان فرنگی به صورت کارت‌پستال در میان آئینه‌کاری‌ها و موتیف‌های گچ‌بری در قطع کوچک نقاشی شده‌اند، که در ادامه به آن‌ها پرداخته خواهد شد.^۸ نقاشی‌های دیواری در این تالار، تنها به همین تصاویر اندک ختم می‌شود. از دیگر تزئینات این فضا، دو پنجره ارسی سه و هفت لنگه است که بر روی تمامی قسمت‌های در معرض دید آن‌ها اعم از قسمت‌های چوبی و شیشه‌ای، با فن نقاشی به همراه نقوش گیاهی آذین یافته است.

تالار سفره‌خانه (بتنی) در ضلع جنوبی ساختمان قرار دارد که احتمالاً به سبب آفتاب‌گیر بودن در زمستان‌ها از آن استفاده بیشتری می‌شده است. دیوارها در اینجا مانند خانه حریری با قطار بندی به دو قسمت مساوی عرضی تقسیم شده است. که در هر سمت دیوار قسمت بالا، سهراف یا طاقچه با قوس هلالی وجود دارد، در قسمت پایین نیز به صورت پرکار و متنوع‌تری با کادرهای مربع و مستطیل تقسیم شده‌اند. با توجه به کتیبه تاریخ‌دار در ذیل یکی از کادرها، نقاشی‌ها توسط آقا لطفعلی شیرازی در دوره حکومت ناصرالدین‌شاه کشیده شده است.^۹ از نقاشی جهت تزئین بر روی کل پیکره، درهای ورودی و ارسی سه لنگه این اتاق مانند تالار آینه نیز استفاده شده است. همچنین در برخی از قسمت‌های سقف و دیوارهای این تالار با



تصویر ۱: (راست) نمای بیرونی اتاق شاه‌نشین و گوشواره‌های آن، (وسط) پلان بخش اصلی و مرکزی خانه حریری تبریز (چپ) تزئینات نقاشی و دیوارنگاری اتاق شاه‌نشین خانه حریری

Image. 1: (Right) The exterior of drawing room and the surrounding rooms. (Center) The plan of main part of Tabriz's Hariri house. (Left) Painting and mural decoration of the Hariri house



تصویر ۲: (راست) نمای بیرونی اتاق شاهنشین خانه قوام الدوله، (پایین) تزئینات نقاشی دیواری انبوه تالار شاهنشین (Mehrabi, 2016) (چپ) پلان بخش اصلی و مرکزی خانه قوام تهران که در این پلان A: تالار سفره‌خانه و B: تالار آینه است (Zand, 2002)
Image. 2: (Right) The exterior of the Qavam- al dowlah House (down) decoration of the drawing room (Left) The main and central part of the Qavam- al dowlah House of Tehran A: The Soferh Khaneh Hall and B: Mirror Hall

رنگ‌ها حاکمیت دارد و نقاش دقت زیادی در اجرا دقیق فرم از خود نشان نداده است (تصویر ۴-۴، Image). فرضیه‌های متعددی می‌توانسته در ظهور و بروز این نوع پیاده‌سازی نقش مؤثر باشد، مانند: به‌کارگیری نقاش باکیفیت اجرایی متوسط، عدم دسترسی به یک هنرمند طراز اول و یا ناتوانی سفارش‌دهنده در تأمین مالی کار و عدم زمان کافی، اشاره نمود. البته نگارندگان هیچ کدام را به‌دلیل عدم منابع تاریخی مستدل، تأیید و یا رد نمی‌کنند. شایان ذکر استدلال‌های فوق نیز به ارائه کیفیت نامناسب نقاشی‌های نازل اتاق شاهنشین بنا تعمیم داده می‌شود و از ذکر مجدد آن خودداری می‌شود.

• فضاهای معماری و طبیعت بیجان

در عصر قاجار به ظهور و بروز بیشتر نقاشی از نوع غربی آن مواجه هستیم به نحوی که غرب‌گرایی در دوره قاجاریه باعث شد تا موضوعات نقاشی خصوصاً در دربار شاه و اطرافیان، اغلب به‌صورت تصاویر طبیعی و صورت‌های ظاهری آن‌ها، تغییر یابد. که در پی آن خصوصیات طبیعت پردازانه به هنر ایران راه می‌یابد. بدین ترتیب، طبیعت و تقلید از آن، اهمیت بسزایی یافت (Sharifzadeh, 2002). چنین موضوعاتی نیز در قالب دورنمای مناظر و طبیعت بی‌جان بر روی دیوارهای طنبی خانه حریری قابل تفکیک است. موضوع نقاشی از دورنمای مناظر خود شامل سوژه‌های نزدیک به همی است، به‌نحوی که شاهد: ساختمان‌های مجلل اروپایی، دورنمای ساده‌ای از طبیعت تنها با کوه و درخت و پل، کلیسا و قلعه‌های اروپایی، کاخ و ویلاهایی در کنار آب به همراه حیوانات اهلی، رام نمودن حیوانات و کشتی‌های بزرگ اروپایی در بندرها، هستیم. اگرچه هنوز روحیه‌ی تخت و ایرانی بودن - درختان و نباتات - هم در آن‌ها مشاهده می‌گردد، اما به نظر می‌رسد که نقاش با درک ناقصی از پرسپکتیو نقاشی غرب، - بناها - و گهگاه با سایه‌روشن، این صحنه‌ها را رقم زده باشد (تصویر ۵-۵، Image). هنرمند از رنگ نارنجی برای دورگیری خطوط محیطی بناها و دیگر رنگ‌ها نظیر: سبز، آبی، پوست‌پیزی و

گچ‌بری به همراه آینه‌کاری تزئین یافته است. البته اتاق‌های دیگر این بنا خالی از تزئین نیست و علاوه بر گچ‌بری‌های وافر، دارای یکسری نقاشی‌هایی روی کاشی لعاب‌دار به‌صورت پراکنده است. در فاصله سال‌های ۱۳۴۵ و ۱۳۵۰ بنا توسط انجمن آثار ملی خریداری و به سازمان ملی حفاظت آثار باستانی واگذار شد و در همان عصر توسط استاد محمد کریم پیرنیا مورد مرمت اساسی قرار گرفت (تصویر ۲-۲، Image. 2). بنای فوق در سال ۱۳۷۷ با شماره ۲۰۲۴ در فهرست آثار ملی ایران به ثبت رسید است.

۶. مقایسه شاخصه‌ها و مضامین تصویری در

دیوارنگاری‌های خانه‌ی حریری با خانه‌ی قوام

بخش نخست: دیوارنگاری‌های خانه‌ی حریری تبریز

• نقوش گل و مرغ

نقوش گل و مرغ از مرسوم‌ترین موضوعاتی بوده که در عصر قاجار بر روی آثار زیر لاک (جلد کتاب، قلمدان، قاب آینه و غیره) و همچنین تزئینات داخلی کاخ‌ها و خانه‌ها ترسیم می‌شد است. با ترسیم این نقش در اندازه‌های کوچک، درون فرورفتگی طاقچه‌های اتاق طنبی خانه حریری، از اهمیت و تأکید آن کاسته شده است. نقاش گل و غنچه‌ها را زمخت و بزرگ، درزمینه ساده به‌رنگ کرم مایل به روشن ترسیم نموده، به‌طوری که پرده کمابیش در اندازه یک گل چند پر در نظر گرفته شده است. در چند موارد از کیفیت اجرای نقش پرده کاسته شده و در بین شاخ‌های نه‌چندان متراکم گیاه جلوه‌ی چندانی ندارد (تصویر ۳-۳، Image). بر طبق آثار مشابه گل و مرغ موجود و هم‌عصر با این دیوارنگاری‌ها، این چنین استنباط می‌شود که، هماهنگی استفاده از نقش مرغ نسبت به گل در کنار یکدیگر متناسب نیست و در بین شاخ و برگ گل‌های مختلف - بنفشه، رز، محمدی - تنها یک و نهایتاً دو مرغ ترسیم شده است. این گل‌بوته‌سازی‌ها با موضوع ایرانی به شکل فرنگی اجرا شده‌اند. باین حال، از دیگر ویژگی نقاش گل و مرغ خانه حریری، ترکیب‌بندی قرینه است. البته این تناظر بیشتر در



تصویر ۳: (دو تصویر اول سمت راست) قسمتی از نقاشی گل و مرغ درون طاقچه خانه حریری
تصویر ۴: (چپ بالا) در شکل گل آبی رنگ، تقارن تنها به صورت رنگی دیده می شود و همچنین از لحاظ فرمی ناهماهنگی وجود دارد
تصویر ۵: (تصویر وسط) دورنمای مناظر طبیعی دیوارنگاری خانه حریری تبریز
تصویر ۶: (چپ پایین) دورنمای منظره طبیعی و بنا، درون قطار بندی خانه حریری تبریز

Image. 3: (Two right pictures) a part of the flower and chicken painting inside the niche, Hariri's house
Image. 4: (Upper left shape) in the form of a blue flower, symmetry can only be seen in color and also it has an inconsistent in the forms
Image. 5: (Middle image) the perspective of natural landscape and building in Hariri House
Image. 6: (Left Down) the face of the Building, Inside the Ghatar-bandi from Hariri House.

حالت های مختلف زنان و شاهزادگان درون فضای فرورفته نسبتاً فراخ طاقچه ها در خانه های حریری می توانسته نشان از تلاش هنرمند در این راستا باشد. در خانه شاهزادگان و اعیان و رجال قاجار نیز نقاشی دیواری وجود داشته که از نظر مضمون و موضوع متفاوت بوده اند. در اتاق های خصوصی تر کاخ ها چهره دخترکان زیباروی را نقش می زدند و صحنه های شکار را هم در اقامتگاه های شکاری بیرون شهرها نقاشی می کردند (Azhand, 2006). ژست و حالت های متفاوتی از پیکره زنان به صورت: تک پیکره نشسته بر روی صندلی چوبی و یا ایستاده با لباس و کلاه های غربی به همراه پرند و دوربین در دست، نیم تنه زنان با حیوان در بغل - اردک اهلی - در قالب مجالس بزمی دیده می شود. در این صحنه ها، با مجالس میهمانی و بزمی که در دیوارنگاری قاجار با آن روبرو هستیم، مواجه نمی شویم. در آن ها خبری از عاشق و معشوق دل خسته، نوازندگان و رقصندگان درباری همچنین جشن های درباری نیست بلکه شامل صحنه های مهمانی زنانه با تأثیر بسیار از فرهنگ اروپایی است. این مسئله می تواند فرضیه خصوصی و غیرعلنی بودن فضای تالار خانه حریری را مطرح نماید. استفاده از رنگ های گرم و شاد در لباس سوژه های اصلی داستان به منظور برجسته کردن داستان از ویژگی های این مجالس محسوب می گردند. در این مجالس چهره های اغلب زنان با سیمای پسندیده ایرانی^{۱۱} ترسیم شده است. واقع نمایی در هیچ یک از تصاویر دیده نمی شود، به طوری که تمام سوژه ها یک عمل و رفتار طبیعی نداشته و ژست ها تماماً عکس گونه است (تصویر ۷-۷). (Image. 7-7). محتمل است که تلاش نقاش در جهت عینیت گرایی چهره ها، به دلیل بزرگ و چشمگیر بودن آن ها نسبت به سایر نقوش اتاق باشد. به نظر می رسد ویژگی هایی مانند: لباس بلند با چین زیاد، آستین پف کرده، یقه باز، شانه های برهنه و غیره نشانگر تأثیرپذیری شمایل های تصاویر چهره های زنان قرن ۱۷ میلادی از

قهوه ای با تالیته کم رنگ استفاده نموده است. با توجه به مهارت تقریباً پایین نقاش در ترسیم این موضوع، چه بسا هدف بیشتر نشان دادن صحنه ها و یا روایت سرسری شان بوده است. به طوری که درون قطار بندهای خانه حریری دورنمای کاخ و ابنیه با چند ضرب قلم مو ساده، بی دقت و احتمالاً با سرعت و جهت پر نمودن فضا انجام گرفته که متأثر از نقاشی اروپایی است^{۱۲} (تصویر ۶-۶). (Image. 6-6).

علاوه بر این نقوش، موضوع طبیعت بی جان نیز در دیوارنگاره های خانه حریری تبریز مشاهده شده است. نقاشی با موضوع طبیعت بی جان یکی از موضوعاتی است که در نقاشی ایرانی سابقه چندانی ندارد و می توان گفت از دستاوردهای طبیعت گرایی قاجار است که در نقاشی های این دوران در کنار سایر تزئینات جای گرفته است (Pashapor et al., 2014). اختصاص یک کادر کامل به عناصر بی جان بدون در نظر داشتن رنگ و ترکیب بندی که موسوم به نقاشی از طبیعت بی جان است عنصری غیر ایرانی و فرنگی به نظر می رسد. البته در اینجا سعی شده تا نقاش ظرفی را پر از میوه گلابی یا سیب، به صورت: تک رنگ - نارنجی، زرد - تقریباً تخت، بدون پرسپکتیو و سایه روشن در قسمت پیشانی طاقچه ها ترسیم بنمایند (جدول ۱- Table 1 ردیف ۳ و ۲، line 28&3). گمان می رود موجودیت نمونه های بدون پردازش، کوچک و ساده این موضوع حاکی از کم اهمیت بودن در مقایسه با سایر موضوعات دیوارنگاری خانه حریری است.

• تصاویر زنان و شاهزادگان

شکوفایی سنت نقاشی انسان در قطع طبیعی، به کارگیری مدل های انسانی در پرده های بزرگ و انتقال آن به دیوار را باید از مهم ترین دست آوردهای هنر قاجار دانست که تحول بزرگی در نقاشی ایران محسوب می شود (Shafizadeh, 2009). اجرای تصاویر متعددی از



تصویر ۷: (چپ) مجلس بزمی، زنان ایرانی در لباس غربی. صف ظروف چینی و بلور در کنار یکدیگر و صندلی‌هایی با بُعد و حجم‌نمایی اشتباه
تصویر ۸: (راست) زنان ایرانی با لباس و ژست‌های فرنگی - دوربین و پرند در دست

Image. 7: (Left) Fete at home, Iranian women in western dress. Chinese dishes and crystals next to each other, and chairs with the false dimension painting

Image. 8: (Right) Iranian women with an eropian dress and gesture - camera and bird in hand

اسلیمی، ختایی، گل و برگ، ترنج و خطوط تزئینی نقاشی‌های زیبایی را به وجود آورده‌اند. همان‌گونه که مشهود است، به‌تدریج هنر دیوارنگاری به‌موازات تزئین بنا با گچ‌بری‌ها و کاشی‌کاری‌ها، سهمی چشمگیر در پوشش سطوح فضای داخلی پیدا می‌کند (Inanloo, 1993). نقوش گیاهان که در دیوارنگاری خانه حریری به چشم می‌خورند را می‌توان در دو دسته نقوش ایرانی - فرنگی و انتزاعی تقسیم کرد. نقوش ایرانی - فرنگی در قالب فرم‌های: گل‌بوته، ختایی و اسلیمی به چشم می‌خورند. نظیر نقش گلدان پر از گل، شاهد تلفیق استفاده از گل‌های ایرانی زنبق در کنار گل‌های فرنگی صدف‌برگ و رز در بخش‌هایی متنوع از سقف و دیوارها هستیم. با توجه به پیشینه استفاده از نقش گل زنبق در ایران به نظر می‌رسد، هنرمند برای شاه گل زنبق در آثار خود، مکان و موقعیتی احترام‌برانگیز در نظر گرفته، به‌طوری که اغلب آن را در مرکز ترکیب‌بندی آثار خود قرار داده است. نقاش، حتی قرارگاه زنبق را، در ترکیب‌بندی‌های پیچیده همراه با گل‌های متفاوت کاملاً حفظ نموده و در تمامی نمونه‌ها، گل سرخ و صدف‌برگ دو طرف و پایین‌تر از شاه گل (زنبق) نقاشی شده‌اند و گل زنبق در مرکز و بالای تصویر قرار گرفته است (تصویر ۱۰ - Image. 10). نقوش گیاهان تزئینی از جمله مهم‌ترین نقوش این نگاره‌ها می‌باشند که از لحاظ کمی بیشتر از سایر موارد استفاده شده‌اند. این نقوش با الهام از گل و گیاهان و عناصر طبیعت حالت انتزاعی به خود گرفته که در لابه‌لای نقوش خودنمایی می‌کند. اغلب آن‌ها به‌صورت تکررنگ یا با تنوع رنگی محدودتری نسبت به سایر نقوش تصویر شده‌اند، وظیفه هماهنگ‌کننده در بین نقاشی‌ها دارند و برای یکدست کردن کل نقاشی‌ها و در کنار آنان استفاده شده‌اند. نقوش انتزاعی با جای‌گیری در حاشیه، کنار طاقچه‌ها و روی مقرنس‌ها - با زمینه‌های طلا اندازی شده - هماهنگی و تناسب را در کل فضا ایجاد نموده‌اند (Pashapor et al., 2014). به‌طور نمونه، نقوش گل صدتومانی^{۱۴} متأثر از نقاشی رنگ و روغن اروپایی به‌صورت تکررنگ با کیفیت اجرایی در سطح پایین نیز درون قطار بندی کشیده شده است (تصویر ۱۱ - Image. 11).

نقاشان فرانسوی باشد اگرچه سایه‌روشن‌های خام‌دستانه و بعد نمایی در پس‌زمینه با تصاویری از طبیعت - آسمان، ابر و دشت - بسیار همسان شیوه‌ی نقاشان غربی است. در مجموع، موضوعات ایرانی‌اند، اما زنان با لباس به‌رنگ سبز، آبی و مدل موهای فرنگی نقش شده‌اند (تصویر ۸-۸ Image).

• گلدان پر از گل

گلدان‌های پر نقش‌ونگار که گل‌های طبیعی از آن سر برآورده‌اند در خانه حریری از جمله نقوشی محسوب می‌گردند که به لحاظ موضوع فرنگی است اما نقاش آن را با نیم‌نگاهی به اصول و قواعد نقاشی ایرانی به تصویر درآورده است. وجود گل‌های ایرانی شاه گل زنبق^{۱۵} و بنفشه در کنار گل سرخ یا گل فرنگ، رز و درون یک گلدان گواهی بر این مدعا است. مانند نقاشی‌های گل و مرغ، درشتی گل‌بوته به همراه زمینه کرم‌رنگ دیده می‌شود. همچنین علی‌رغم قرینه بودن نقش، دوباره شاهد این تناظر دقیق تنها در رنگ هستیم و نقاش چندان به تقارن فرمی مقید نبوده است. روی هم رفته این نقش در دو حالت مصور شده است، یک: قاب مستطیلی کشیده‌ی قرینه‌ای، که بر روی آن‌ها نیز دو پرند - طاووس^{۱۶} - روبروی هم نشسته‌اند. احتمالاً نقش مذکور به دلیل قرارگیری در قالب‌های مجزا و اغلب در مکان‌های مناسب بصری اتاق، یکی از نقوش مورد علاقه نقاش و یا نقشی سفارشی از سوی فرد، محسوب نمود (ردیف ۱، جدول ۷ - line 7, Table 1). در وضعیت دوم، درون قطار بندی‌های دیوار در اندازه بسیار کوچک اجرا شده است. با توجه به کیفیت نسبتاً پایین اجرا، شاید نقاش تنها قصد پر نمودن فضا را داشته است و تلاش زیادی در جهت مشابهت آن‌ها نکرده است (تصویر ۹-۹ Image).

• نقوش گیاهی

هنرمندان دیوار نگار ایران به‌جز موارد محدود، از طبیعت و بوته‌های گل و برگ و پیچک‌ها الهام گرفته و ادامه و تکامل نقش‌ها و طرح‌های ایرانی را زمینه اصلی کار قرار داده و با ترکیب نقوش



Image. 9: (No. 1) The Ghatar bandi with flowers in the Tabriz Hariri House
Image. 10: (No. 2) lily flowers in the above center of other flowers in honorable position, Hariri house.
Image. 11: (No. 3) the special Iranian flowers (sadtomani) among the low-quality abstract decorative motifs on Hariri's houses painted in Stacco Mogharnas.
Image. 12: (No. 4) Deer hunting by the lion, the roof of Hariri's house

تصویر ۹: (شماره ۱) نقش گلدان پر از گل درون قطار بندی خانه حریری تبریز
تصویر ۱۰: (شماره ۲) قرارگیری گل زنبق در مرکز بالاتر از سایر گل ها موقعیت احترام آمیزی به این گل بخشیده است، خانه ی حریری
تصویر ۱۱: (شماره ۳) گل صدتومانی در کنار نقوش تزئینی انتزاعی باکیفیت اجرا پایین بر روی مقرنس گچی خانه ی حریری
تصویر ۱۲: (شماره ۴) شکار گوزن توسط شیر، سقف خانه حریری تبریز

• مناظر شکار و رزم

یکی از موضوعات مورد توجه شاهان قاجار صحنه های شکار و گرفت و گیر است (Ebrahimi, 2013). وجود سوژه شکار در دیوارنگاری خانه حریری موجبات تنوع موضوعی را محیا نموده است به نحوی که در کمتر مجموعه ای از نقاشی دیواری عصر قاجار می توان مجموع مجالس بزمی، گل و مرغ، نقاشی دورنمای طبیعت، نقوش نباتی، طبیعت بی جان و شمایل نگاری را در کنار تصاویری مانند رزم و شکار مشاهده کرد. در صحنه های شکار و رزم خانه حریری، سایه روشن لباس ها اغلب به شدت ساده و به دور از تلاشی جهت عینیت گرایی کار شده، و سایه روشن اندام اسب بسیار دقیق و حساب شده است به نحوی که حتی تلاش شده تا لکه های روی بدن اسب هم به تصویر در آید. این نقوش، مشخصاً در دو فضای متفاوت ترسیم شده اند، اول: کادرهای افقی مستطیلی شکل در پیشانی طاقچه ها - دقیقاً در زیر قطار بندی وسط طنبی - و دوم: بر سقف اتاق، وجود دارد. در فضاهای دسته اول؛ شکارچی سوار بر اسب در سه حالت^{۱۵} در حال شکار؛ آهو، گراز و یا شیر است. قسمت اعظمی از فضای موجود در صحنه شکار در پس زمینه به صورت ساده بر روی دورنمای ساختمان، پل، درختان و تپه ماهورها تمرکز یافته است. در فضای سقف، در میان طرح های اسلیمی ماری کنگره دار و گل های فرنگی، صحنه گرفت و گیر که شامل شکار گوزن به وسیله ی شیر کشیده شده است^{۱۶} (تصویر ۱۲- Image. 12).

• فرشته ی بال دار

در دوران اسلامی، در نگارگری غالباً فرشته به صورت جوانی با دو بال نقاشی شده در دوره قاجار در نقاشی از محمد زمان کودک بالدار را با عصای جادویی در دست می بینیم. حضور گستره فرشته به شکل کودک بالدار در مهرهای دوره ی قاجار است که به جهت کاربرد زیاد این شکل از فرشته در آثار نقاشی غربی در وهله اول، به نظر می رسد که تحت تأثیر فرنگی مآبی آن دوره است (Afzaltusi, 2005). نقش

فرشته بال دار^{۱۷} تنها در سقف بنا وجود دارد و در ۴ گروه قابل طبقه بندی است. گروه اول: فرشتگانی هستند که اندامی کاملاً انسانی به همراه دو بال دارند، به طوری که اگر بال ها از این شخصیت ها حذف شود، هیچ فرقی با پیکره های زنانه ندارند. پیکره و اندام آن ها، نازک، ظریف، و زنانه است. چهره ی این فرشتگان، با چشمانی درشت، ابروانی پهن و پیوسته، بینی نازک و ظریف، لبانی مینیاتوری و موهای بلند و موج دار، زیبایی زنانه ای دارد. لباس این فرشتگان، لباسی فاخر و شاهانه است که در شخصیت های انسانی دیده می شود. نوع دوم: فرشتگانی بالدار هستند که به جز دامنی کوتاه، لباس دیگری بر تن ندارند. این فرشتگان نسبت به فرشتگان گروه اول از نظر ارزش در درجه ی پایین تری قرار دارند. نوع سوم: دو فرشته بالدار یکی مرد و بدون لباس و دیگری زن که لباسی اروپایی بر تن دارد، در مرکز نقاشی سقف این خانه به چشم می خورد. و در نوع چهارم: فرشته های بالدار نیم تنه با موهای کوتاه هستند. دید واقع گرایانه نقاشان دوره ی قاجار که ناشی از تأثیرات هنر اروپایی و تحولات اجتماعی دوران بود در فرشته نگاری وجود دارد. همچنین همین نقاشان به تناسب، ویژگی هنر ایرانی را با دید ناتورالیستی غربی ترکیب می نمایند (Lari, 2014). وجود این نقوش در قسمت سقف تا مقدار زیادی از فضای رسمی و جدی اتاق را کاسته و در مقابل، فضا را خصوصی تر جلوه گر می نمایند. علاوه بر این، بر روی سقف، از تصاویر موجودات عجیب و غریب در کنار اسلیمی ها و گل و بوته ها استفاده شده است. این گونه نقوش بانام «واق»^{۱۸} شناخته می شوند، بدین ترتیب که نقوش اسلیمی به سر انسان و یا حیوان های مختلفی - گاه خیالی - ختم می شوند. از این رو، به نظر می رسد نقاشی های سقف خانه حریری نیز اندکی از نقوش منتشر شده در کتاب های چاپ سنگی دوره قاجار متأثر شده باشد^{۱۹} (تصاویر ۱۳ و ۱۴- Images 13&14). در این گونه تزئینات، هنرمند، ضمن استفاده از اسلیمی ها و گل و بوته های رایج، از نقوش این جانوران به گونه ای ناهمگون و ناشیانه جهت ایجاد نقوش تزئینی بهره می برد.



تصویر ۱۴: تصاویر جانوران غریب در نقوش تزئینی چاپ سنگی (Fadavi, 2008, p. 194)

Image. 14: Images of strange beasts in decorative engraving of lithograph



تصویر ۱۳: حیوانات عجیب در نقاشی سقف خانه‌ی حریری
Image. 13: Strange animal in the painting of the roof of Hariri's house

بخش دوم: دیوارنگاری‌های خانه‌ی قوام الدوله تهران

• نقوش گل و مرغ

نقوش گل و مرغ از مهم‌ترین نقوش تالار سفره‌خانه خانه قوام الدوله هستند. هنرمندان متعددی در عصر قاجار این نقوش را در آثار خود تصویر نمودند و به درجه استادی رسیدند، در این میان استاد آقا لطفعلی شیرازی از جمله اشخاصی بوده که در این زمینه با عشق و علاقه آثار متعددی از خود برجای نهاده است. امضای وی بر دیوار، پای گلدان پر از گل وجود دارد که چنین خوانده می‌شود: «به قوام الدوله العلیه دام الله اقباله، کمترین ملازمان لطفعلی شیرازی نقشی نقش نمود سنه ۱۲۵۳» (تصویر ۱۵-۱۵). این مستحکم‌ترین برهان برای شناسایی نقاش این بناست. آغداشلو در کتاب «آقا لطفعلی صورتگر شیرازی» بیشتر نقاشی‌های دیواری این خانه را منسوب به خود آقا لطفعلی می‌داند به‌طوری که احتمالاً بیشتر طراحی و کتیبه‌بندی و شکل کلی نقاشی‌های دیواری این خانه را وی شخصاً انجام داده و بنا بر روش اساتید زمانه، الگوهای اولیه را به‌صورت طراحی و رنگ‌آمیزی نقاشی‌های روی گچ تهیه و در اختیار شاگردان و استادکاران اجراکننده‌ی دیگر گذاشته است. با دقت در تکه‌هایی از این نقاشی‌ها مشخص می‌شود که جاهایی قلم‌های پخته و استادانه‌تری نقش بسته است (Aghdashloo, 1998).

• نقوش مذهبی

منظور از نقوش مذهبی در واقع نقوشی است که در داستان و روایت‌های با بنیان مذهبی به آنها اشاره شده است که نمونه‌ها و شواهد آن در متون مقدس از جمله قرآن مجید و انجیل و تورات و همچنین در روایت‌هایی از زندگی امامان و پیامبران در منابع تاریخی موجود است. این نقوش در خانه حریری تبریز درواقع متعلق به دو صحنه مجزا و شاید سریالی از قصه‌ی قرآنی حضرت یوسف و زلیخا است به‌نحوی که در دو سوی شاه‌نشین خانه حریری دیوارنگاره‌های مربوط به ورود حضرت یوسف به مجلس مهمانی زلیخا و نگاره فرار یوسف از دامن زلیخا با چهره‌هایی کاملاً خشک و بی‌حالت ترسیم شده است. به بیان دیگر، بررسی این نگاره‌ها نشان می‌دهد در عین الگوبرداری از نقاشی‌های دوران ماقبل خود تأثیراتی از نقاشی غربی نیز دارند که مختص دوران قاجار است ریزپردازها و تنوع رنگی در این نگاره‌ها که تقریباً از پرداختی متناسب برخوردارند، بیشتر در شکل آدمی خلاصه‌شده و به اجزای دیگر تصویر و فضای پیرامون پیکره‌ها توجه چندانی نشده است. به‌هرحال نقاش از پس داستان برآمده و حالت مذهبی و هوس‌انگیز آن را به‌خوبی ترسیم نموده است (Ebrahimi, 2013) (جدول ۱ ردیف ۹-۹ Line 9-9, Table 1).



تصویر ۱۵: امضاء لطفعلی صورتگر نقاش دوره قاجار در پایین نقش گل و مرغ به همراه تاریخ ترسیم در ذیل اثر، تالار سفره‌خانه خانه قوام
Image. 15: the signature of Lotfali Soratgar, the painter of the Qajar era, painter at the bottom of the style "Gol o Morgh" (the flower and the bird), along with the drawing date at the bottom of the work, the Sofre khaneh hall of Qavam al-Dawlah House

Table 1: compare of the "Gol o Morgh" painting Hariri houses in Tabriz and Qavam al-Dawlah of Tehran

نقاشی گل و مرغ خانه قوام الدوله Gol o Morgh painting Qavam al-Dawlah house	نقاشی گل و مرغ خانه حریری Gol o Morgh painting of Hariri houses
	

اندازه‌ای وجوه رسمی بخشیده است. با توجه به اشتراکات موجود در این نقوش؛ محل قرارگیری و اندازه‌ی آن‌ها نیز در دو بنای مذکور مشابه است. بدین صورت که نقوش با موضوع دورنمای معماری، از قطع بسیار کوچک درون قطار بندی تا فضاهای بزرگ‌تر در بالای درهای ورودی، طاقچه، شومینه و حتی درون یک کادر بزرگ با قوس جناغی مابین قطار بندی میانی و سقف اتاق با کادرهای، دایره و بیضی‌شکل و همچنین اشکال منتظم از قبیل مستطیل و هشت‌ضلعی؛ ترسیم شده است. علی‌رغم اشتراکات در موضوع و محل ترسیم این نقوش‌ها، کیفیت اجرا آن‌ها در خانه قوام نسبت به خانه حریری، در سطح بالاتری است. با توجه به وجود پرسپکتیو و سایه‌روشن‌های آشکار از درختان، به نظر می‌رسد که این نقوش با تأثیر شدیدی از نقاشی غرب تصویر شده، به‌نحوی که به طرز مشخصی به نقاشی‌های رئالیستی نقاشان اروپایی شباهت دارد (جدول ۲-۲).

• گلدان پر گل

مشابه خانه‌ی حریری، علی‌رغم موضوع وارداتی از نقاشی غرب گلدان پر از گل به دیوارنگاری‌های قاجاری، هنرمند با تمهیداتی نظیر: ورود مرغ — پرندۀ — گل‌های ایرانی — زنبق — سعی در ایجاد نقشی بینابین — ایرانی — فرنگی — داشته است. استفاده از رنگ تند لاجورد برای زمینه کار در کنار رنگ زمینه نارنجی نقوش گل و مرغ و یا بلعکس نیز علاوه بر تأکید، تضاد چشمگیری را ایجاد نموده است. تأکید نقاش برای این نقش، با در نظر گرفتن کادرهای کشیده و مستطیلی به صورتی که دو گلدان به حالت دوبریل بر روی یکدیگر قرار گرفته، مشاهده می‌شود. البته در چند مورد نیز تقریباً هم‌اندازه‌ی نمونه‌های موجود در خانه‌ی حریری ترسیم شده است. اما تفاوت‌های زیادی در کیفیت نقوش و حتی تعداد مرغ‌ها و محل قرارگیری‌شان وجود دارد. دلایل متعددی در این ناهمگونی‌ها نیز دخیل بوده که می‌توان موقعیت اجتماعی و فضای موردنظر صاحب بنا را از مهم‌ترین آن‌ها برشمرد (جدول ۳-۳).

با توجه به کیفیات مختلف نقوش، تصور اینکه لطفعلی صورتگر به‌عنوان یک نقاش بنام در دوران خودش تمام سطح وسیع دیوارهای این بنا را با موضوعات متنوع نقاشی کرده باشد، دور از ذهن به نظر می‌رسد. احتمالاً بنا به شیوه مرسوم نقاش با ایجاد کادرهای بزرگ و حساب شده همچنین زمینه‌سازی‌های مطالا، نارنجی و لاجورد تیره، با توجه کردن به ظرافت و پردازه‌های زیاد توانسته کیفیت قابل قبول و سطح بالایی از این نقوش را ارائه دهد. به نظر می‌رسد که برخلاف خانه حریری، استطاعت سفارش دهنده نقش مهمی در جذب هنرمند طراز اول وقت و تأمین مالی ابزار و مصالح پروژه در سطح گسترده‌ی تالار سفره‌خانه را داشته است. این نقوش به لحاظ کمی سهم زیادی از دیوارهای تالار را به خود اختصاص داده، به‌نحوی که حتی بر روی پیکره‌ی درهای ورودی و قطار بندی گچی نیز کار شده است. علی‌رغم کیفیات متفاوت نقش گل و مرغ در دو بنا^{۲۰}، انتخاب موضوع و کادرهای مستطیلی عمودی جهت مصور کردن نقوش گل و مرغ از وجوه اشتراکی آن‌ها و از رویه‌های هنر نقاشی قاجار در این دوره محسوب می‌گردد. اما تصاویر مرغ‌ها هم از نظر تعداد و هم اندازه در خانه قوام نسبت به خانه حریری، بیشتر و متنوع‌تر هستند. استفاده وسیع از رنگ‌های گرم مانند نارنجی با تنالیت‌ه زیاد در زمینه، ایجاد تقارن فرمی و رنگی، پرداز و دقت در ترسیم از ویژگی‌های نقاشی گل و مرغ در خانه قوام به شمار می‌آیند (جدول ۱-۱).

• فضاهای معماری و طبیعت بی‌جان

تشابهات فراوانی در موضوعات ارائه شده از مناظر طبیعت و معماری متأثر از نقاشی‌های رنگ و روغن اروپایی در هر دو خانه حریری و قوام الدوله وجود دارد. از جمله این نقوش مشابه: دورنمای قلعه و استحکامات اروپایی در کنار آب، دورنمایی از ساختمان، پل و رودخانه‌ها و درختان با تقلید از شیوه اروپایی و غیره در نقاشی دیواری هر دو بنا وجود دارد. البته موضوعات دیگری نظیر: اردو و مسافرت شاه و همچنین اردوی نظامیان در کنار کوشک‌های شاه، تنها در خانه قوام به تصویر کشیده شده، که از لحاظ محتوایی به کلیت نقوش، تا

Table 2: Campate of the Architectural Spaces and the Still Life designs of the Hariri Houses of Tabriz and Qavam- al dowlah of Tehran.

نقاشی خانه قوام الدوله Painting of Qavam al-Dawlah house	نقاشی خانه حریری painting of Hariri house	نوع نقش Kind of design
		طبیعت بیجان Still life
		معماری Architecture

Table 3. Campate of the vase flower designs of the Hariri Houses of Tabriz and Qavam- al dowlah of Tehran

نقاشی خانه قوام الدوله Painting of Qavam al-Dawlah house	نقاشی خانه حریری painting of Hariri house	نوع نقش Kind of design
		گلدان گل vase flower painting



تصویر ۱۶: نقوش گیاهی با زمینه رنگ‌های نارنجی، آبی و سبز درون گچ‌بری‌های اسلیمی فرنگی با روکش طلا تالار سفره‌خانه قوام و نقش گل و مرغ بر روی در چوبی ورودی تالار سفره‌خانه قوام (Mehrabi, 2016)

Image. 16: Herbal designs with orange backgrounds, Blue and Green in gold plated arachidian plaster, Hall of the Sofre khaneh of Qavam al-Dawlah and the role of the chicken and flowers on the wooden entrance Hall of the Sofre khaneh House of Qavam al-Dawlah

• نقوش گیاهی

در دوره‌ی قاجار نیز مضامین تزئینی برای زیبایی اندرونی خانه‌ها به کار می‌رفته است. نقاشان با بهره‌گیری از موضوعاتی همچون گل و مرغ و بوته‌ها و درختان چه به صورت طبیعی و چه انتزاعی (اسلیمی-ختایی) فضایی شکوهمند به وجود می‌آوردند که در نوع خود بی‌نظیر است. این نقوش با الهام از گل، گیاهان و عناصر طبیعت تصویر می‌شوند و یکی از بارزترین ویژگی‌های هنر اسلامی هستند (Pashapor et al., 2014). اغلب نقوش نباتی در خانه قوام با تنوع رنگی محدودتری نسبت به سایر نقوش‌ها تصویر شده‌اند. نقاش با ایجاد زمینه‌های به رنگ، سبز، آبی و نارنجی در میان گچ‌بری‌هایی با نقش اسلیمی فرنگی و روکش طلا، توانسته توازن در رنگ و فرم نسبت به کل نقوش ایجاد نماید به طوری که چشم‌ها را در سرتاسر تالار به حرکت درمی‌آورند. تراکم و پوشش این نقوش حتی بر روی تمامی اجزای قابل مشاهده ارسی و در ورودی چوبی هر دو تالار نیز دیده می‌شود. موضوع این نقاشی‌ها صرفاً نقوش گیاهی-گل‌بوته‌های متنوع- است (تصویر ۱۶- Image. 16). ازجمله این گل‌های ایرانی و فرنگی می‌توان: رز، صد برگ، محمدی، زنبق، بنفشه را نام برد. بسان خانه حریری، هنرمند با ایجاد کادرهای کوچک و بزرگ، نقوش گیاهی را در اندازه‌های مختلفی ترسیم کرده است.^{۲۱} کمیت به کارگیری نقوش اسلیمی-ختایی در مقایسه با خانه حریری، اندک است. به طور کلی، استفاده از این نقوش در هر دو خانه، نسبت به سایر نقوش‌های بررسی شده، بیشتر به منظور پر نمودن فضاهای باقی مانده ارزیابی شده است (جدول ۴- Table 4).

جدول ۴: مقایسه نقوش گیاهی خانه‌های حریری تبریز و قوام الدوله تهران

Table 4: Campate of the Plants designs of the Hariri Houses of Tabriz and Qavam- al dowlah of Tehran

نقاشی خانه قوام الدوله Painting of Qavam al-Dawlah house	نقاشی خانه حریری painting of Hariri house	نوع نقوش Kind of design
		نقوش گیاهی Plant designs

جدول ۵: معرفی دیوار نگاره های موجود در خانه حریری تبریز
Table 5: Introducing the wall of the images in the Hariri house of Tabriz

نقاشی خانه حریری painting of Hariri houses	نوع نقش Kind of design	نقاشی خانه حریری painting of Hariri houses	نوع نقش Kind of design
	فرشته nereid	 	تصاویر زنان و شاهزادگان Women and princes
	نقوش مذهبی Religious motifs	 	منظره شکار Painting hunting

به مثابه وجوه تشابه در هر دو بنا موجودند و موضوعات (۶) مناظر شکار و رزم، (۷) فرشته‌ی بال‌دار (۸) تصاویر زنان و شاهزادگان و (۹) نقوش مذهبی، تنها در خانه حریری؛ وجود دارند. در این نقاشی‌ها جهت تابش نور مشخص نیست و لذا تضاد شدید تیرگی و روشنی به چشم نمی‌خورد. همین‌طور، نقاشان فضاها را به قطع بزرگ و قاب‌بندی را برحسب شکل دیوار برای ترسیم نقوش که اکثراً هلالی شکل، تقسیم نمودند (جدول ۶-۶ Table).

با توجه به مطالب ارائه شده، در مجموع ویژگی‌های مشترک آثار نقاشی دیواری خانه‌ی قوام الدوله تهران و حریری تبریز عبارت‌اند از: ۱- فضاهای فرورفته طاقچه‌ها، معمولاً جناغی است و کلیه‌ی نقاشی‌ها

در ادامه نقوشی که صرفاً در خانه حریری تبریز به تصویر کشیده شده و در خانه قوام دیده نمی‌شود، در قالب جدول شماره ۵ دسته‌بندی شده‌اند.

۷. جمع‌بندی یافته‌های تحقیق

عمده‌ی تزیینات نقاشی دیواری خانه‌های حریری تبریز و قوام الدوله تهران، در طنبی‌های آن‌ها قرار دارند. در مجموع موضوعات دیوارنگاری‌ها در بدنه‌های دو بنا فوق بر اساس تعداد و وسعت اجرا در هشت دسته کلی قابل بررسی است: (۱) نقوش گل و مرغ، (۲) طبیعت بی‌جان (۳) فضاهای معماری، (۴) گلدان‌های پرگل، (۵) نقوش گیاهی

جدول ۶: پراکندگی مضامین نقاشی‌ها در خانه‌های حریری تبریز و قوام الدوله تهران
Table 6: Distribution of the themes of paintings in Hariri houses of Tabriz and Qavam al-Dawlah of Tehran.

نوع نقش Kind of pattern	طبیعت بیجان Still life	منظره شکار و رزم Painting of fighting and hunting	فرشته بال‌دار Winged angel	زنان و شاهزادگان Women & princes	نقوش مذهبی Religious motifs	فضای معماری Architectural space	گلدان پر گل Vase flower	نقوش گیاهان Plant design	گل و مرغ Gol o morph
نام خانه House name									
خانه حریری Hariri Ho	*	*	*	*	*	*	*	*	*
خانه قوام الدوله Qavam al-Dawlah Ho	-	-	-	-	-	*	*	*	*

با توجه به همین فضاها، کادربندی و ترسیم شده‌اند. ۲- نقاشی‌ها اغلب دارای رنگ‌مایه‌های گرم -قرمز، نارنجی، قهوه‌ای، اخراهی- هستند. ۳- استفاده از ورق طلا به عنوان بستر، همراه با قلم‌گیری و رنگ‌آمیزی، همچنین به عنوان لایه افزوده در بخش‌هایی از کار، باعث تالاولو بیشتر آثار شده است. ۴- نقش گیاهان و گل و مرغ به لحاظ کمیت، از موضوعات اصلی در هر دو بنا به شمار می‌رود. آن‌ها نسبت به سایر نقوش، کمترین ویژگی را از نقاشی غربی به همراه دارند. ۵- استفاده از گل‌های فرنگی و ناآشنا (گل سرخ) در کنار نقش ایرانی گل و مرغ. ۶- در نقاشی‌های منظره‌پردازی و معماری، عمق‌نمایی به معنای خالص غربی وجود ندارد و تنها به‌نوعی با برجسته کردن اشخاص و بدنه معماری (پرسپکتیو مقامی و ناقص) روبرو هستیم.

تفاوت‌های بصری موجود مابین نقاشی دیواری خانه‌ی قوام الدوله تهران و حریری تبریز نیز بدین قرار است: ۱- در خانه‌ی قوام نسبت به خانه حریری، تضاد فام‌ها در نقاشی دیواری به جهت جلوه بیشتر شدیدتر است. ۲- در خانه قوام، اغلب منظرهای اروپایی به شکل کتیبه‌ای درون گلدان جای گرفته‌اند و در مقابل، خانه حریری فضاهای بسیار بزرگ‌تری درون کادرهای طاق‌نماها و فضاهای بسیار کوچک قطار بندی اتاق، به این موضوع اختصاص داده شده است. ۳- در خانه حریری با چهره‌پردازی زنان و شاهزادگان به‌صورت ترکیبات نقاشی مواجه هستیم درحالی‌که در خانه‌ی قوام الدوله از گراورهای رنگی استفاده شده است. ۴- در بین نقاشی‌های خانه‌ی حریری، نقاشی‌هایی با موضوع شکار حیوانات به چشم می‌خورد که، مناظر پس‌زمینه و شکل

نتیجه‌گیری

در این مقاله پس از بررسی و انجام مطالعات میدانی در دو خانه‌ی حریری در شهر تبریز و خانه قوام الدوله در تهران متعلق به اواسط دوره قاجاری و وجه تفاوت و تمایز دیوارنگاره‌های تالارهای شاهنشین آن‌ها مورد ارزیابی قرار گرفت و نتایج حاصل از یافته‌های تحقیق نشان داد: دیوارنگاره‌های دوره‌ی قاجار بنا بر مقتضیات زمانی و مکانی تبریز و تهران به وجود آمده‌اند که در آن‌ها، اگرچه با التقاط شیوه‌ها و عناصر هنر غرب مواجه هستیم اما شدت این الهام‌پذیری از هنر غرب در پایتخت بیشتر و تا حدی متفاوت‌تر از شهر تبریز بوده است. نکته دیگر آن است که سواى مسئله کیفیت، در دیوارنگاری هر دو بنا هیچ‌یک از نقوش نه کاملاً ایرانی هستند و نه فرنگی، حتی موضوعات وارداتی مانند گلدان پر از گل را با عناصر ایرانی همانند گل زنبق و مرغ آمیخته‌اند که این ویژگی در نقاشی دیواری خانه حریری تبریز و قوام الدوله تهران، از مشخصات و خصوصیات مرحله گذار نقاشی دهه‌های میانه قاجار محسوب می‌شود. انتخاب موضوع در دیوارنگاری‌های خانه‌ها تا اندازه زیادی متأثر از موقعیت فرهنگی،

حرکت اسب‌ها در آن، متأثر از نقاشی اروپایی هستند. ۵- همچنین در خانه حریری داستان عاشقانه و قرآنی یوسف و زلیخا تصویر شده است که نمونه چنین تصویرسازی مذهبی در خانه قوام الدوله دیده نمی‌شود. ۶- نقاشی‌های دیواری تالار شاهنشین خانه حریری با تکنیک‌های سنتی ایرانی یعنی آب رنگ و تمپرا کار شده‌اند درحالی‌که نقاشی‌های خانه قوام الدوله با روش رنگ و روغن کار شده‌اند.

برخی از شاخصه‌های بصری در دیوارنگاره‌های خانه قوام و حریری حاکی از توجه به تعاملات فرهنگی ساکنین با اجتماع بیرونی است. در همین راستا جالب‌توجه است که بهره‌گیری از موضوعات متنوعی چون: شکار، مجالس بزمی، گل و مرغ، طبیعت بی‌جان، معماری، چهره شاهزادگان، تصاویر فرشتگان و به‌علاوه نقوش مذهبی برآمده از احسن القصص قرآنی در یک فضای معین، کمتر در نقاشی دیواری دوره‌ی قاجار به چشم می‌خورد و می‌توان آن را به‌عنوان یک شاخصه منحصر به فرد در خانه حریری مطرح نمود. چراکه شخصی شدن فضا، در نحوه انتخاب موضوعات دیوارنگاری‌های خانه حریری بسیار مهم تلقی می‌شود. استفاده از تنالیت‌های رنگی پایین، تصاویر مجالس زنان، آرایش چهره و لباس به سبک اروپایی و غیره در خانه حریری، همگی حاکی از غیرعلنی و تا اندازه‌ی زیادی خصوصی بودن فضا است. بلعکس در خانه قوام به سبب رفت‌وآمد رجال - به خاطر موقعیت اجتماعی صاحب بنا- هنرمند نقوشی عمومی‌تر نظیر گل و مرغ و گیاهان را که تا حد بسیار زیادی به رسمیت فضا می‌افزوده را مدنظر قرار داده است.

مذهبی، اجتماعی و تمول فرد سفارش‌دهنده بوده است. اگرچه کیفیت ترسیم نقاشی‌ها در خانه قوام الدوله بهتر است اما در نقاشی‌های هر دو بنا به‌صورت قابل‌قبولی ارتباط فرهنگی ساکنین با مضامین نقوش و میزان رسمیت مقبول آن‌ها در ارتباط با تعاملات اجتماعی‌شان رعایت شده است. به‌طوری‌که باوجود تراکم تصویری و نقوش بدنه‌ها انتظام حاکم بر کلیت فضا حفظ شده است. در راستای تکمیل و ادامه پژوهش حاضر پیشنهاد می‌گردد: با رویکرد مطالعات تطبیقی نقوش برخی خانه‌های قاجاری شاخص در شهرهای شیراز و اصفهان نیز در مقایسه با موارد فوق انجام گیرد به‌علاوه نقاشی‌های خانه‌های موردنظر از لحاظ فناوری نقاشی و مواد سازنده در تحقیقات آینده مورد مطالعه قرار گیرند چراکه سواى مسئله نقش و محتوای نقوش، مواد مورد استفاده و فن شناسی این آثار دیوارنگاری ایران در عصر قاجاریه از موضوعات کمتر مورد توجه قرار گرفته و مغفول این حوزه مطالعاتی است. همچنین دیگر پیشنهاد پژوهشی بررسی نقوش مذهبی در خانه‌های قاجاری است که نمونه‌های چندانی در رابطه با آن وجود ندارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. هر دو بنا تقریباً در اوایل دوران قاجار ساخته شده‌اند ولی بر طبق تواریخ ذکر شده در ذیل نگاره‌ها، دیوارنگاری آن‌ها متعلق به اواسط دوران قاجار است.
۲. خانه حریری به شماره ۲۴۴۲ در سال ۱۳۷۷ به‌عنوان یکی از آثار ملی ایران به ثبت رسیده است. این خانه در خیابان تربیت، کوچه نور هاشمی، واقع شده

سپاس‌گزاری

نگارندگان بر خود لازم می‌دانند از جناب استاد رحیم چرخ‌ی، بابت مشاوره‌های تخصصی در رابطه با موضوع و آقای ابراهیم روحانی و سرکار خانم زهره ابراهیمی به سبب در اختیار نهادن تصاویر صمیمانه تشکر و قدردانی نمایند.

گل‌های زنبق بومی ایران در طیف رنگ‌های آبی و بنفش دیده می‌شود و به این دلیل در روزگار کهن سوسن آسمانی نامیده می‌شده‌اند. در دوران بعد از اسلام، نقش‌پردازی این گیاه همچنان تداوم می‌یابد. تصویرپردازی زنبق در دوره‌ی اسلامی نیز همچنان دنبال شد و با شروع دوران صفوی و حتی کمی قبل از آن در گوشه و کنار مینیاتورها، تصویر این گل مشاهده می‌شود. در این زمان دیگر هنرمند به شکلی واقع‌گرایانه به این گیاه رسیده است و از اواسط این دوره است که با گرفتن مکتب گل‌ومرغ، تصاویر نقش شده از زنبق فرونی یافته و به هنرهای دیگر من‌جمله فرش رخنه می‌کند. در این زمان تعداد زیادی نقش زنبق در هنرهای مختلف حضور می‌یابد که شاید بتوان آن‌ها را در ادامه همان نقوش قدیمی دنیای باستان و باورهای گذشته دانست (Shahdadi, 2006).

۱۳. در دوره‌ی قاجار از نقش طاووس به‌عنوان یک نقش نمادین نسبت به دوره‌های قبل بیشتر استفاده شده است. این نقش می‌تواند بیانگر این مطلب باشد که نقوش در هنر اسلام صرفاً نقش تزئینی و آرایشی نداشته و بیانگر ریشه‌ها و بنیادهای اعتقادی این دین است. در کتاب فرهنگ نمادها درباره‌ی نقش طاووس آمده است: «این پرنده را با خورشید - خدایان مربوط می‌دانستند. همچنین طاووس جزو زینت‌آلات سلطنتی به شمار می‌رفت. بر فراز تخت جواهرنشان باشکوه پادشاهان ایران، که در سال ۱۷۳۹م از هندوستان به غنیمت گرفته شد، یک طاووس زرین قرار دارد (Hall, 2011).

۱۴. گل صدتومانی، نقش‌مایه‌ی متداول بر روی سفال‌های چینی است (Behzadi, 2002).

۱۵. حالت اول: شکار با نیزه، دوم: شکار با شمشیر و در حالت سوم شخص بدون استفاده از ابزار جنگی؛ در حال بالا بردن شکار از روی اسب است.

۱۶. این نقش به‌صورت قرینه در چهارگوشه سقف تکرار شده است. که شباهت زیادی به نقوش گرفت‌وگیر دارد ولی با توجه به درگیری از هر دو حیوان در حالت گرفت و گیر، به نقش موجود نمی‌توان آن را اطلاق نمود. بدین ترتیب که، شیر بر پشت گوزن قرار دارد و با گاز گرفتن گردن حیوان سعی در به‌زانو درآوردنش را دارد.

۱۷. بال، قبل از هر چیز نماد پرواز است. نماد سبکی، از جسمیت خارج شدن و آزاد شدن، حال روح و ماده‌ی هر چه که باشد، بال گذر به جسم اثری است. بال در ارتباط پروردگار است، و در ارتباط با هر آنچه پس از یک تغییر صورت بتواند به پروردگار نزدیک شود. بدین ترتیب، بال به‌طور کلی صعودی به‌طرف تعالی و پرشی بالاتر از وضعیت بشری است. فرشته‌ها، شکل تکامل‌یافته‌ای از موجودات بالدارند که برای نوع بشر مرئی شده و عالم ملکوت را در ذهن مشتاق محقق می‌سازند. برای مطالعه بیشتر مراجعه شود به: (Razi, 2006).

۱۸. هنرمندان ایران از سده سوم هجری به بعد با جزایر واقواق و به‌ویژه با درخت افسانه‌ای آن که دارای میوه‌ای به شکل چهره انسان بود، آشنا شده بودند و اطلاعاتی که سیاحان و بازرگانان و جغرافی نویسان از آن جزایر و درخت یاد شده می‌داند بر کنجکاوی هنرمندان می‌افزود. بخصوص که تصویرپردازی چهره و پیکره انسانی هم بنا به احادیث نبوی تحریم شده بود. با ورود سلجوقیان به ایران رویکرد آن‌ها به نقش‌مایه‌های طبیعی و ازجمله تصاویر آرمانی انسان و حیوان و گل و گیاه و درخت، هنرمندان درخت افسانه‌ای واقواق را بهترین وسیله برای ابراز تصویرپردازی‌های تخیلی و آرمانی خود یافتند و به‌تدریج آن را وارو آرایه‌های تزئینی ایران کردند. نقاشی واق از سده هشتم هجری به بعد رسماً یکی از اصول هفتگانه نقاشی ایران شد. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به: (Azhand, 2009).

۱۹. شاید به توان این موجودات را بر دو گونه تقسیم کرد: گونه‌ی نخست، موجوداتی که در داستان‌های اسطوره‌ای و مفاهیم مذهبی از آن‌ها یاد می‌شود. این موجودات که در شکل‌های انسانی و حیوانی یا تلفیقی از انسان و حیوان به نمایش گذاشته می‌شوند، اغلب جنبه‌ی نمادین دارند و مفاهیم مختلفی را بیان می‌کنند؛ گونه‌ی دوم، موجوداتی را که جنبه‌ی خرافی دارند و بیانگر توجه مردم به برخی عقاید و افکار خرافی و رایج آن در دوره‌ی قاجار است. دیوان و فرشتگان، اسب‌های بالدار و شاخ‌دار در کنار اجنه و غول‌ها ازجمله تصاویری هستند که در کتاب‌های علمیان‌ی مصور شده‌ی عصر قاجار یافت می‌شوند.

است، بنا در داخل محدوده قلعه نجف قلی خان در مرکز بافت قدیمی شهر تبریز واقع شده است. بخش اندرونی و بیرونی بنا ضمن ارتباط باهم هر یک به کوچه جداگانه‌ای راه دارند. طرفین اتاق‌های طنبی به‌صورت راهرو جانبی است که با استفاده از ارتفاع رفیع طنبی فوقانی اتاق‌های جانبی (مسیرهای ارتباطی) به‌صورت بالاخانه (اتاق خواب) اجرا شده است. ساختمان بیرونی دوطبقه هست؛ طبقه‌ی زیرزمین، شامل حوض‌خانه و انبار و طبقه همکف، شامل طنبی، راهروهای جانبی و سالن شمالی است.

۳. شاه‌نشین یا همان اتاق مخصوص پذیرایی از مهمان است که در اوایل دوره قاجار شاهد تزیینات متنوعی در این فضا نظیر: نقاشی دیواری بر روی طاق‌نما، شومینه گچی در دیوار و سقف به همراه پنجره ارسی، مقرنس کاری و غیره هستیم.

۴. این شیوه تزیین در دوران زند نیز رایج بوده است. بر روی مقرنس کاری عمده بناهای دوره‌ی زندیه، نقوشی با زمینه‌های طلایی و رنگ‌های سرخ، بنفش، سبز و طلایی نقاشی شده است. نقوش گل‌بوته بته و گل و مرغ این دوران با گل‌های زنبق عمده‌ی تصاویر آن‌ها را تشکیل می‌دهد (Sharifzadeh, 2002). باین وجود احتمال می‌رود قسمت عمده‌ای از نقاشی‌های این خانه در اوایل عصر قاجار و در ادامه سنت نقاشی‌های دوره زندیه، اجرا شده‌اند. به دیگر معنا، هنرمندان در این بنا به شیوه‌ی رایج در دوره‌ی زندیه به اجرای آثار نقاشی پرداختند.

۵. البته این مرمت‌ها کماکان در حال اجرا است و به‌جز تالار اصلی (طنبی) بیشتر بخش‌های داخلی مورد دخل و تصرف قرار گرفته است. خوشبختانه بخش‌های عظیمی از نقاشی و گچ‌بری‌های طنبی بنا مورد مرمت اساسی قرار گرفته است (Nehjad Ebrahimi, 2014).

۶. این خانه در خیابان امیرکبیر، کوچه میرزا محمود وزیر در محله سرچشمه شهر تهران قرار گرفته و متعلق به میرزا محمدتقی مستوفی آشتیانی پسر هاشم خان آشتیانی است. وی در اوایل سلطنت فتحعلی‌شان وارد خدمت استیفا (عضو وزارت دارایی) شد. وی به‌تدریج ترقی نمود و عنوانی پیدا کرد و در جنگی که در سال ۱۲۳۷ق میان ایران و عثمانی در گرفت برای مصالحه امور شده و به ارزنااروم رفت و چندی بعد از طرف فتحعلی‌شان به لقب قوام الدوله رسید. فرزندش میرزا محمد مستوفی قوام الدوله پیشکاری آذربایجان شد و لقب قوام الدوله را از پدرش به ارث برد. خاندان قوام از مالکین و فئودال‌های بزرگ آشتیان بودند. احمد قوام و حسن وثوق دو نخست‌وزیر معروف سال‌های مشروطه و اوایل پهلوی از این خاندان هستند. برای مطالعه بیشتر دراین‌باره رجوع شود به: (Khormoji, 1966; Agheli, 2008).

۷. در طبقه دوم نیز شاهد همان نقشه با این تفاوت که فضای تالارها حذف و به فضای اتاق‌ها ملحق شده، هستیم. بیش‌تر بخش‌های این اتاق را فرورفتگی‌هایی در دیوار تشکیل داده است که به‌مانند طاقچه عمل می‌کنند. بایستی اشاره کنیم که بیش‌تر طاقچه‌ها بازسازی شده است و احتمال داده می‌شود که روی نقاشی‌ها را با لایه‌ای از گچ پوشانده باشند، که پس از انجام عملیات مرمتی از زیر لایه گچ بیرون کشیده شده است.

۸. این اتاق در قسمت شمالی بنا قرار دارد، از دیگر اتاق‌های جانبی بزرگ‌تر و مخصوص پذیرایی از میهمانان و سیاست‌مداران وقت بوده است. البته به نظر می‌رسد این فن - تصاویر زنان در نقاشی دیواری به همراه آینه کاری - نیز در زمان ناصرالدین‌شاه به وجود نیامده و از قبل ادامه داشته است.

۹. در یکی از این کادرهای مستطیل شکل، یک کتیبه‌ی تاریخ‌دار مربوط مرمت بنا در سال ۱۳۱۷ شمسی وجود دارد.

۱۰. در نقاشی ایرانی درختان معمولاً قابل‌شمارش هستند ولی در اینجا با تأثیرپذیری از نقاشی غربی شکل درختان تغییر یافت و تعداد آن‌ها نیز نامشخص است.

۱۱. به‌طور مثال: ابروهای به‌هم‌پیوسته کمائی، چشمان درشت و خمار، بینی کوچک، لب‌غنچه‌ای و صورت گرد.

۱۲. زنبق گیاهی است دارای برگ‌های دراز شمشیری و ساقه کوتاه، با گل‌های درشت و اقسام مختلف که مهم‌ترین نوع آن به رنگ بنفش یا کبود و بر روی ساقه نازکی قرار دارد. در فارسی زنبک یا زنبه نیز نامیده می‌شود. مشهورترین

منابع و مآخذ

- دامنه‌ی کار هنرمندان قاجاری در استفاده از تصاویر جانوران غریب و عجیب به نقوش تزئینی نیز کشیده شد (Fadavi, 2008).
۲۰. هنرمندان دیوارنگاری خانه حریری را می‌توان نقاش درجه دو و یا حتی درجه سه خطاب نمود.
۲۱. حتی درون قطار بندهای این خانه نیز گل‌های منفردی نظیر زنبق کشیده شده است.
- Afzaltusi, E. (2005). A Survey of a Historical Record from Qajar's Era. *Journal of Ganjine Asnad*, (15)3, 26-31. [in Persian]
- [افضل طوسی، عفت السادات. (۱۳۸۴). بررسی یک سند تاریخی از دوره‌ی قاجار. فصلنامه گنجینه اسناد، (۱۵) ۳، ۲۶-۳۱]
- Aghdashloo, A. (1998). *Agh Lotf-ali Soratgar*. Tehran: Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization of Iran. [in Persian]
- [آغداشلو، آیدین. (۱۳۷۶). آقا لطفعلی صورنگر شیرازی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.]
- Agheli, B. (2008). *Iranian governance families*. Tehran: Namak. [in Persian]
- [اعلی، باقر. (۱۳۸۶). خاندان‌های حکومت‌گرایان. چاپ سوم. تهران: نامک.]
- Azhand, Y. (2006). Mural Paintings in Qajar Era. *Journal of Honar-Ha-Ye-Tajassomi*, (9)25, 34-41. [in Persian]
- [آزند، یعقوب. (۱۳۸۵). دیوارنگاری در دوره قاجار. ماهنامه هنرهای تجسمی، (۲۵) ۲۴-۴۱]
- Azhand, Y. (2009). Vag, Sixth Principles of Persian Paining. *Journal of "Honar - Ha - Ye - Ziba-Honar-Ha-Ye-Tajassomi"*, (1)38, 5-14 [in Persian with English abstract]
- [آزند، یعقوب. (۱۳۸۸). اصل واق در نقاشی ایران. نشریه علمی پژوهشی هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، (۱) ۳۸، ۵-۱۳]
- Behzadi, Roghayeh. (2002). *The old peoples in the Caucasus, the Transcaucasus, Mesopotamia and the Fertile Crescent*. Tehran: Nashreny [in Persian]
- [بهزادی، رقیه. (۱۳۸۲). قوم‌های کهن در قفقاز، ماوراء قفقاز، بین‌النهرین و هلال حاصلخیز. تهران: نشر نی.]
- Charkhi, R. (2002). *A Comparative Study of Mural Paintings in the Behnam House in Tabriz with other paintings belong to Qajar and Zand Periods*. unpublished research project: Tabriz Islamic Art university, [in Persian]
- [چرخ، رحیم. (۱۳۸۰). تطبیق دیوارنگاری‌های خانه بهنام تبریز با دیگر نقوش مربوط به دوره‌ی زند و قاجار. طرح پژوهشی، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی.]
- Chelkowski, P. Floor, W and Azhand, Y. (2002). *Art (Naqqashi) and Artists (Naqqashan) in Qajar Persia*. (Y. Azhand and M. Akhiar. Trans.). Shahseven el Baghdadi publication. [in Persian]
- [چلکوسکی پیتر، ویلم فلور و یعقوب آزند. (۱۳۸۱). نقاشی و نقاشان دوره‌ی قاجار. ترجمه: یعقوب آزند و مریم اختیار. تهران: ایل شاهسون بغدادی.]
- Ebrahimi-Siahposhi, Z. and Razani, M. (2013). Qajar wall paintings from Quranic stories: A case study; religious Mural paintings of the Hariri's House of Tabriz. *The conference of reflects the Islamic philosophy in art and architecture*. Tehran: Tarbiyat Modares University. [in Persian]
- [ابراهیمی سیاهپوشی، زهره و رازانی، مهدی. (۱۳۹۲). دیوارنگاره‌های قاجاری از روایات قرآنی، مطالعه موردی نگاره‌های مذهبی خانه حریری تبریز. همایش بازنتاب حکمت اسلامی در هنر و معماری. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.]
- Fadavi, M. (2008). *Illustration of Safavid & Kajar Perioud*. Tehran: Tehran University. [in Persian]
- [فدوی، محمد. (۱۳۸۶). تصویرسازی در عصر صفویه و قاجار. تهران: دانشگاه تهران (موسسه انتشارات و چاپ).]
- Godarzi, M. (2010). *Aeene Kiyal, investigation and Analysis of Architectural Decoration of Qajar Era*. Tehran: Soreye-Mehr. [in Persian]
- [گودرزی، مرتضی. (۱۳۸۸). آینه خیال: بررسی و تحلیل تزئینات معماری دوره قاجار. تهران: سوره مهر.]
- Hall, J. (1994). *Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art*. (Behzadi, R. Trans.). Tehran Farhang Moaser. [in Persian]
- [هال، جیمز. (۱۳۸۹). فرهنگ نگارهای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه: رقیه بهزادی. چاپ ۴. تهران: فرهنگ معاصر.]
- Hatam. J. (2008). Looking at Qajar Paintings. *Naghsh-mayeh semi-annually Journal*, (1)2, 29-30. [in Persian]
- [حاتم، جمشید. (۱۳۸۷). نگاهی به نقاشی قاجار. دو فصلنامه نقش‌مایه، (۲) ۱، ۲۹-۳۰]
- Inanloo, J., and Sadr Sadat, M. (1993). *Flowers and Plants in Islamic Art*. Mashhad: Astan Quds Razavi Publications. [in Persian]
- [اینالو، جهان، و صدرالسادات، مهرا. (۱۳۷۲). گل‌وبوته در هنر اسلامی. چاپ دوم. مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.]
- JalaliJafari, B. (2003). *Qajar Art-Aesthetic Criticism*. Tehran: Kavoshgalam Publication. [in Persian]
- [جعفری جلالی، بهنام. (۱۳۸۲). نقاشی قاجاریه (نقد زیبایی‌شناسی). تهران: انتشارات کاوش قلم.]
- Kaynejhad, M., and Shirazi, M. (2011). *The Traditional House of Tabriz*. Vol.1. Tehran: MATN. Institte for authorship. Translation and publication for artistic works. Iranian Acdemy arts & Tabriz Islamic Art University. [in Persian]
- [کی نژاد، محمدعلی، و شیرازی، محمدرضا. (۱۳۸۹). خانه‌های قدیمی تبریز. جلد اول. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران و تبریز. موسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری «متن». دانشگاه هنر اسلامی تبریز.]
- Khazae, M. (2008). The symbolic role of peacock in decorative arts. *Mahe Honar*, (10)111-112, 6-12. [in Persian]
- [خزایی، محمد. (۱۳۸۶). نقش نمادین طاووس در هنرهای تزئینی ایران. ماه هنر، (۱۰) ۱۱۱-۱۱۲، ۶-۱۲]
- Khormoji, M.J. (1966). *The History of Qajar (Haghavegh alakhbar Naseri)*. H. Khadivejam (ed.). Tehran: Zavar bookstore. [in Persian]
- [خورموجی، محمدجعفر. (۱۳۴۴). تاریخ قاجار، حقایق الاخبار ناصری. به کوشش: حسین خدیوچ. تهران: زوار.]
- Lari, M. (2014). *Raz-e-Negar (Research on women's image in the century 13 Hejri)*. Tehran: Iranian Acdemy arts. [in Persian]
- [لاری، مریم. (۱۳۹۲). راز نگار (پژوهشی در تصویر زنان در سده ۱۳). تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.]
- Zand, M. (2002). *Conservation and rehabilitation project of Qavam- al dowlah House*. Tehran: Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization of Iran. Unpublished reports. [in Persian]
- [زند، ملازبار. (۱۳۸۰). طرح مرمت و احیا خانه قوام‌السلطنه. تهران: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری. گزارش منتشر نشده.]
- Mehrabi. SH. (2016). *Qavam- al dowlah House. Website: the agent picture of Tehran*. Access date: 11,03,2016. Accessible to: <http://www.tpaa.ir/?p=44250>
- [محرابی شایان. (۱۳۹۴). خانه قوام‌الدوله سایت: آژانس عکس تهران. تاریخ دسترسی ۱۳۹۴/۱۲/۱ در دسـتـرس بـه آدرس:

- [http://www.tpaa.ir/?p=44250]
- Meskob, SH. (2000). Qajar Painting: Distinction, originality but far from reality. *Tavoos Bilingual Journal*, (2)5-6, 288-293. [in Persian]
- [مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۹). نقاشی قاجار: تمایز اصالت اما دور از واقعیت. فصلنامه طاووس، (۲)۵-۶، ۲۸۸-۲۹۳.]
- Nejhad Ebrahimi, A. (2014). *Study and Research for present a Template project to restoration and reconstruction of Historical houses of Tabriz*. unpublished research project: Tabriz Islamic Art University. [in Persian]
- [نژاد ابراهیمی، احد. (۱۳۹۲). مطالعات و پژوهش برای ارائه الگوی طرح مرمت و بازسازی خانه‌های تاریخی تبریز. طرح پژوهشی. تبریز: دانشگاه هنر اسلامی.]
- Sharifzadeh, Seyed A. M. (2002). *Murals in Iran: Qajar and Zand Periods in Shiraz*. Tehran: Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization of Iran. [in Persian]
- [شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (۱۳۸۱). دیوارنگاری در ایران: دوره زند و قاجاریه در شیراز. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.]
- Pakbaz, R. (2004). *Persian Painting from Ancient to Modern Era*. Tehran: Zarin and SiminPublication. [in Persian]
- [پاکباز، رویین. (۱۳۸۳). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز. چاپ سوم. تهران: زرین و سیمین.]
- Pashapor, M. Mohamadzadeh, M., and Charkhi, R. (2014). Investigation of Tabriz historian mural paintings (Qajar Era). *Journal of education, research and analytical*, (2)7, 81-88. [in Persian]
- [پاشاپور، مرتضی، محمدزاده، مهدی، و چرخ، رحیم. (۱۳۹۳). مطالعه و بررسی دیوارنگاره‌های تاریخی تبریز (دوره قاجار). فصلنامه پژوهش هنر، (۲)۷، ۸۱-۸۸.]
- Razi, H. (2006). *The mysterious mystery of Mithrai in the east and west*. Second edition. Tehran: Behjat. [in Persian]
- [رضی، هاشم. (۱۳۸۵). تاریخ آیین راز آمیز میتراپی در شرق و غرب. چاپ دوم. تهران: بهجت.]
- S.Diba, L. (1993). Image of Power and the power of Image. Special issue of Qajar Art. *Journal of Iran Name*, (67)3, 423-452. [in Persian]
- [س. دیبا، لیل. (۱۳۸۷). تصویر قدرت و قدرت تصویر: نیت و نتیجه در نخستین نقاشی‌های عصر قاجار (۱۷۸۵ - ۱۸۳۴م). فصلنامه ایران‌نامه، (۶۷)۳، ۴۲۳-۴۵۲.]
- Shafizadeh, P., and Rajabi, M. (2009). The Qajar formal (Darbari) Paintings. The view magnificent image. *Negareh Journal*, (4)6, 60-71. [in Persian]
- [شفیع‌زاده، پریناز، و رجبی، محمدعلی. (۱۳۸۷). نقاشی‌های درباری (رسمی) قاجار، نمایش شکوه تصویر. فصلنامه نگره، (۴)۶-۷۱.]
- Shahdadi, J. (2006). *Gol-o- Morgh: the view for Iranian aesthetics*. Tehran: Ketab Khorshid. [in Persian]
- [شه‌دادی، جهانگیر. (۱۳۸۴). گل و مرغ: دریچه‌ای بر زیبایی‌شناسی ایران. تهران: کتاب خورشید.]
- Zakrgo, A. H. (2003). Fundamental contemplations on Comparative Studies on Art. *Faslname-ye Honor (the art quarterely)*, (22)54, 163-173. [in Persian]
- [ذکرگو، احسین. (۱۳۸۱). تأملی بنیادین بر مطالعات تطبیقی هنر. فصلنامه هنر، (۲۲)۵۴، ۱۶۳-۱۷۳.]