صفحات ۱۰۰ - ۸۹
فصلنامه علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا • دوره ۳، شماره ۷، بهار ۱۴۰۱

مشکلات با پرسپکتیو:
مطالعات موردی تصویرسازی ایران دورهٔ قاجار

نویسنده: دیوید جی. راکسبورا [۱]
مترجمان: نسترن نجاتی [*۲] ، **سینا علیزاده** [**۳]

۱. David J. Roxburgh ،استاد تاریخ هنر و معماری اسلامی دانشگاه هاروارد.
۲. کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
۳. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

مسئله را با دو دیدگاهی که سیاحان اروپایی در حدود سال‌های ۱۸۶۳- ۱۸۶۷ و ۱۹۳۴ در ایران ثبت کرده‌اند آغاز می‌کنم. این دو نقطه‌نظر مفاهیم متداولی را در باب هنرهای بصری و نحوهٔ تولیدشان در دورهٔ قاجار (۱۷۷۹-۱۹۲۵) بازتاب می‌دهند. با وجود اینکه گزارش‌هایی از این دست که اغلب لحنی منفی دارند، تا همین اواخر در پذیرش هنر قاجار قبول عام یافته بودند، به‌واسطهٔ ثبت اطلاعاتی در باب شیوهٔ کار هنرمندان قاجاری و نقش عکاسی در نقاشی، مفید هستند. اولین متن را کنت ژولین دو روش‌شوار[۱] در ایرانِ سال ۱۸۶۳، نوشته است. او جانشین کنت آرتور دو گابینو[۲] در سفارت فرانسه در تهران بود. در فصلِ «در باب صحافی کتاب و نقاشی»[۳] از این کتاب او اینگونه آغاز می‌کند:

ایرانی‌ها از چیزی که ما نقاشی‌اش می‌نامیم هیچ سر درنمی‌آورند، و علاوه بر این، درکش نمی‌کنند. شنیده شده که حاکمان ایرانی بارها در باب ارزشی که ما برای این هنر قائلیم صحبت کرده‌اند، سفارش نقاشی داده‌اند و هنرآموزانی برای تحصیل به رم فرستاده‌اند. اما نقاشی‌هایی که این نوآموزان برایشان می‌آورند نفرت‌انگیزند و هنرجویان به فرنگ رفته هیچ‌چیز یاد نگرفته‌اند و برای نادانی و ناتوانی خود بهانه می‌آورند که ما (اروپاییان) هیچ چیز قابل توجهی در نقاشی نداریم و رفتگر آخرین خیابان تهران بهتر از رافائل[۴] *یا تیتسین*[۵] *بلد است چگونه قلم‌مو در دست بگیرد. با اینکه «مادونای نشسته»*[۶] *پیش از رافائل و تیتسین شناخته‌شده بود، هنرمند ایرانی پیش از آنکه آن را بازتولید کند، ایرانیزه می‌کند*[۷] *. [.. و از این رو] زحمت زیادی لازم است تا مدل شناسایی شود.*[۸]

همین فصل از کتاب او شامل گزارشات دیگری در باب هنر است. «و در مورد نقاشی‌هایی که خود ایرانیان می‌کشند باید گفت، هرکسی با دیدن آن‌ها دندان به هم می‌ساید. موضوع فقط این نیست که آن‌ها اصول پرسپکتیو و طراحی را رعایت نمی‌کنند، یا این‌که رنگ‌هایشان بد و شیوهٔ نقاشی‌شان نفرت‌انگیز است؛ مسئله اینجاست که نمی‌شود توضیح داد که چگونه مردمی که برای بسیاری از چیزها طبع ظریف دارند و شناخت علم رنگ‌ها نزد آنها به آن والایی است می‌توانند قبول کنند که به این زشتی‌ها بنگرند».[۹] بعدها دو روش‌شوار نظر خود را این گونه بیان می‌کند که «ایرانی‌ها تزیین‌کننده‌اند[۱۰] و نه بیشتر، و نقاشی‌های آن‌ها کاملاً در فرم صنعتی و بیرون از قاعده‌های زیبایی‌شناسانه‌ای است که

* nastarannejati7@gmail.com
** Sinaalizadeho@gmail.com

ما (اروپاییان) به آن‌ها عادت کرده‌ایم.» و اینکه «هنر تذهیب (آب‌طلا کاری) آنها روبه زوال است، ذوق آن در هنرمندان ایرانی غایب است و رنگ‌آمیزی آن‌ها نامطبوع و نامتجانس است». او می‌گوید هنرمندان « تصاویری از لورین[۱۱] را مدل خود می‌کنند که ویترین مغازهٔ کلاه‌گیس‌سازانِ روستاهای ما را می‌آرایند یا لیتوگرافی‌هایی که اتاق‌های میخانه‌ها[۱۲] را تزئین می‌کنند: [با موضوع‌هایی همچون[آسیا، آفریقا، نینا، لبخند *ماتیلدا*[۱۳] و آتشی در *جهان جدید*[۱۴] . بدتر از آن اینکه اینگونه حکاکی‌های شهوانی را تنها در مغازه‌های مشخصی در پستوها می‌فروشند.» و این‌که در شرق، «هنرمند، پیشه‌ور یا کارگری است که کسی آثارش را به خاطر شایستگی ذاتی‌اش نمی‌خرد، بلکه فقط به این علت می‌خرد که به آن نیاز دارد.»[۱۵] دو روش‌شوار این ارزیابی‌ها را به همان اندازه در مورد آثار هنری که برای دربار و خریداران بازار آزاد می‌سازند، اعمال می‌کند. (تصویر شماره ۱)

در دومین متن، رابرت بایرون[۱۶] در نهم مارچ ۱۹۳۴، مواجهه‌اش با مظفر نقاش را در اصفهان گزارش کرده است. او این مواجهه را در خلال روایتی از سفرهایش از ونیز تا ایران، افغانستان و هند می‌آورد. برای مقدمه، بایرون می‌نویسد که مظفر در نمایشگاه لندن حضور داشت، نقاشی‌ای برای ملکهٔ انگلستان کشیده بود و اینکه او انسان را به روزهای قبل از طبع هنری می‌برد، به زمانی که هنرمندان چیزی را انجام می‌دادند که به آن‌ها گفته می‌شد. خانوادهٔ او نسل‌اندرنسل نقاش بودند و او نگرش هنروری را از آن‌ها به ارث برده بود. در واقع، او کار خود را از تزئین قلمدان شروع کرده بود.»[۱۷] بایرون از مظفر می‌خواهد که پرتره‌اش را بکشد. مظفر از بایرون عکسی برای کپی می‌خواهد. بایرون قبول نمی‌کند و توضیح می‌دهد که «هدفِ این سفارش این است که ببیند آیا او می‌تواند از مدل زنده نقاشی کند یا نه.» آزمایش او نتیجه می‌دهد: یک «پرتره... یک شباهت، اما کاملاً به سبک ایرانی». از سوی دیگر بایرون «باید تصویر را طرح‌ریزی می‌کرد، می‌گفت که سرش چطور روی کاغذ قرار بگیرد و تصمیم بگیرد که پس‌زمینه ساده یا پیچیده باشد.» در انتهای ماجرا، بایرون اظهار می‌کند که مظفر به دو روش کار می‌کرد: ایرانی و اروپایی. و اینکه مینیاتورهایی که از روی عکس کار می‌شود، «دقیقا مثل خود عکس هستند، فقط رنگی‌اند»[۱۸] بایرون کاملاً انتظار این را داشت که مظفر برای کشیدن پرتره‌اش عکسی از او بخواهد اما نمی‌پذیرد عکسی به او بدهد و درعوض امیدوار است که تصویری ببینند که به شیوهٔ ایرانی و سنتی مظفر کارشده باشد. تصویر نه تنها شامل نوعی زیبایی‌شناسی پرتره «به سبک ایرانی» بود، بلکه مراحلی از ساخت را دارا بود که در روند آن بایرون و شاگردان مظفر نیز که «پس زمینه‌ها و حاشیه‌ها را از روی مجموعه‌ای از الگوهای سنتی کار می‌کردند» دخیل بودند.[۱۹]

اینگونه نظرات و دون‌پنداری‌ها، به هیچ وجه در تاریخ طولانی دریافت و پذیرش هنر ایرانی در غرب، غیرمعمول نیست. با این وجود، در دوره‌ای با رشدِ جمع‌آوری هنر اسلامی و ظهور رشتهٔ تاریخ هنر همزمان بود. رشته‌ای که در آن در میان سه‌گانهٔ هنر عربی، ترکی و ایرانی، هنر ایرانی برجسته‌ترین آن‌ها قلمداد می‌شود.[۲۰] مشکل مهمتر اینجا بود که دیدگاه‌های تبعیض‌آمیز افرادی نظیر دو روش‌شوار و بایرون در گفتمان شکل‌دهندهٔ آکادمیکی مقبول واقع شد که حتی تا امروز، بر این موضوع سایه افکنده است؛ صرف نظر از این واقعیت که از اواخر دههٔ ۱۹۷۰ هنر اواخر دوران قاجار، نیروی تازه‌ای گرفته است و محققان جدی‌تر به آن می‌پردازند.[۲۱] دو روش‌شوار و بایرون، به طرق مختلفی به زیبایی‌شناسی، عرف و تولید نقاشی ایرانی دورهٔ قاجار می‌پردازند -اعم از رنگ روغن روی بوم، آبرنگ روی کاغذ و نقاشی لاکی- تا آن را در تقابل با هنجارها و ضوابط اروپایی قرار دهند. اما آن دو با شواهدی از مشترکاتی بین عرف نقاشی و تکنولوژی‌های جدید بازتولید مکانیکی تصویر از جمله لیتوگرافی، کرومولیتوگرافی و عکاسی نیز مقابله کردند. سوال اصلی‌ای که هر دو نویسنده مطرح می‌کنند، موضوعِ اصالت هنری (بخوانید «هنر سنتی») و مواجهٔ ایرانیان با تصاویر اروپایی را دربر می‌گیرد. اما وقتی تمام اینها در برابر استانداردها و ضوابط اروپایی قضاوت می‌شوند، به نتایج نامطلوبی می‌انجامند. معاصران دو روش‌شوار، بایرون و بعضی محققان آن زمان، مراودات بین ایران و اروپا را دلیل مرگ نقاشی تاریخی ایران می‌دانند. فرسایشی مداوم که از حدود سال‌های ۱۶۰۰ به این طرف سرعت گرفت. از منظر مدلِ انحطاط و زوال، ظهور لیتوگرافی و عکاسی و جذب و ادغام آن‌ها در تولیداتِ هنری قاجار، به حسِ عمیق‌ترِ فقدان و نوستالژی در باب هنر بومی و ایرانیِ گذشته سرعت بخشیده است.

رویکرد دیگری به نوآوری و اختراع هنری در دوران قاجار، گزینش هنرمند را مسئلهٔ مدرنیته می‌داند و در گفتمانی در حال ظهور در رشته‌های مطالعات فرهنگ بصری و تاریخ هنر، بر عکاسی تمرکز دارد. به عنوان مثال، اگرچه ایرانیان به‌سرعت داگرئوتایپ[۲۲] و بعدها فرآیندهای عکاسانه از جمله کلودیونِ تَر[۲۳] (اختراع شده در ۱۸۵۰) را پذیرفتند، اما علی بهداد مالکیت پیشینیِ[۲۴] اروپا را برای این رسانه پذیرفت و عکاسان عصر قاجار را در جایگاه همکارانی پذیرفته‌شده قرار داد که تنها می‌توانستند یک روش برای دیدن و نشان‌دادن

«شرق» به شیوهٔ «غربی» بازتولید کنند (شاید کسی در مورد کارایی چنین دوگانهٔ تقلیل‌دهنده‌ای شک داشته باشد). قدرت شرق‌شناسی تا بدین حد بود که عکاسی «بومی» ایرانی، «وامدار و مقلدِ ارزش‌های زیبایی‌شناختی شرق‌شناسی و فرضیات ایدئولوژیکی آن‌ها بود.»[۲۵] در واقع، بهداد استدلال می‌کند که در دوران سلطنت ناصرالدین شاه (۱۸۴۸-۱۸۹۶) عکاسی جایگزین نقاشی شده بود.[۲۶]

هردوی این نقطه نظرات حول یک گسست ادراکی می‌چرخند، شکاف درون سنت هنری از طریق مواجهٔ روبه‌رشد با هنر، فرهنگ و تکنولوژی اروپایی. چیزی که به نظر من قابل‌توجه است، این است که هیچ کدام از این دو منظر بر اساس مطالعه‌ای نظام‌مند از طیف وسیع منابع بصری، از اشیا ساخته‌شده توسط نهادهای زبده و حامیان درباری گرفته تا اشیائی که در بازار برای عموم مردم مرسوم بوده است، پایه‌ریزی نشده است. این اشیا مراتب پیچیده‌تری از مشترکات بین رسانه‌ها و احیا و اصلاح[۲۷] آن‌ها را نشان می‌دهند. چگونه تصاویر لیتوگرافیکی و عکاسی کپی، احیا و اصلاح می‌شدند و از نو طرح‌ریزی یا قالب‌بندی می‌شدند و اینکه ما از این فرآیند چه چیزی دستگیرمان می‌شود؟[۲۸] به نظر می‌رسد به آن میزان که عکاسی یا تکنولوژی‌هایِ جدیدِ ساختِ تصویر به باری بر دوش تحقیقات قرن بیستم تبدیل شده، هنرمندان قاجار از نیمهٔ قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم مشکلی با این موارد نداشته‌اند.

دیگر پرسش مهم، این ایده را مطرح می‌کند که عکاسی به عنوان مظهر[۲۹] مدرنیته شناخته شده و چالشی مضاعف برای شرق ایجاد کرده است: عکاسی نه تنها توانایی بازتولید دارد، بلکه به نظر می‌رسد پرسپکتیو و شیوه‌های بازنمایی طبیعی و چشمی را غالب می‌سازد. با توجه به این پرسش‌ها لازم است که سه مسئله را بیان کنیم: نخست، ظهور عکاسی در ایران، دوم، واسطه‌گری عکاسی و لیتوگرافی در نقاشی قاجاری، و سوم، منظری از تاریخی طولانی‌تر و اینکه چگونه ممکن است این امر درک عرف هنری قاجاری را تغییر دهد. واکنش‌های هنرمندان قاجاری به تصویرهای مکانیکی تولیدشده و تصاویری که بازتولیدپذیرند می‌تواند به عنوان مثال دیگری از تولید تکنولوژی‌های بازتولیدکننده درک شود. قبل از عکس و لیتوگراف، هنرمندان ایرانی چاپ انواع متفاوتی را در نقاشی‌هایشان احیاء و اصلاح کردند. بنابراین، فرآیندهای هنری قرن نوزدهم به صورت مشابه می‌توانند ادامهٔ شیوه‌های کاری پیشین باشد و نه گسستی ناگهانی از آن.[۳۰]

ظهور عکاسی در ایران

دانش عکاسی و تکنولوژی مورد نیاز برای آن به سرعت در دربار ایران فراهم شد و از آنجا اشاعه یافت. مدتی کوتاه پس از آنکه آکادمی فرانسوی دو ساینس[۳۱] در سال ۱۸۳۹ به عرضهٔ رسمی داگرئوتایپ پرداخت این شیوه به ایران رسید. یکی از اولین داگرئوتایپ‌های تولیدشده در ایران سلف‌پرترهٔ شاهزادهٔ قاجاری، ملک قاسم میرزا، بود. بعضی از دستگاه‌های عکاسی در دههٔ ۱۸۴۰ به ایران رسید. این دستگاه‌ها از طریق هدیه‌های ملکه ویکتوریای انگلستان و تزار نیکلاس اول روسیه به محمد شاه قاجار به ایران آمد. ژول ریچارد[۳۲] (۱۸۱۶-۱۸۹۱) در سال ۱۸۴۴ به دربار قاجار دعوت شد تا عملکرد و اصول تجهیزات عکاسی را توضیح داده و استفاده از آن‌ها را نشان دهد. اروپایی‌های دیگری در پی او به ایران دعوت شدند. اقامت اروپایی‌ها در ایران نقش مهمی در اشاعه و گسترش دانش عکاسی داشت. پشتیبانی اعضای دربار از این موضوع به آموزش ایرانیان در این رسانه منجر شد. دو نفر از افراد شناخته‌شده در این زمینه، پسر فتحعلی شاه (۱۷۹۸-۱۸۳۴)، ملک قاسم میرزا (۱۸۰۷-۱۸۶۲) و ناصرالدین شاه (۱۸۴۸-۱۸۹۶) هستند. ناصرالدین شاه یک ساختمان را در کاخ دربار به عکاسی اختصاص داد (عکاس‌خانه) و مقام عکاس دربار را ایجاد کرد (عکاس باشی). عکاسی توجه مشتقانهٔ درباریان را به خود جلب کرد و این موضوع به رشد کارگاه‌های تجاری مربوط به عکاسی در ایران منجر شد.[۳۳]

یکی از مهم‌ترین مراکز برای عکاسی، *دارالفنون*، اولین دانشگاه صنعتی ایران بود که در ۲۹ دسامبر سال ۱۸۵۱ تأسیس شد. این نهاد در ابتدا وسیله‌ای برای توسعهٔ دانش در زمینهٔ علوم و آموزش نظامی غربی بود، تا ایران را از طریق اصلاحات درونی مدرن کنند، اما از دههٔ ۱۸۶۰ به بعد برنامهٔ تحصیلی، روی موضوعات غیرنظامی اعم از عکاسی، لیتوگرافی، نقاشی و موسیقی متمرکز شد. عکاسی در سال ۱۸۶۰ (در دپارتمان شیمی) و نقاشی در سال ۱۸۶۱ به برنامهٔ تحصیلی اضافه شد. اگرچه چیزهای بیشتری هست که در مورد تعلیم نقاشی در دارالفنون باید بدانیم، اما باید گفت که دانشجویان در آنجا با تکنیک‌های مربوط به نقاشی و لیتوگرافی اروپایی مواجه شدند. آن‌ها به طور مستقیم از عکس‌ها، نقاشی‌ها، مجسمه‌ها و حکاکی‌های آثار استادان اروپایی آموختند که مریم اختیار، آنها را **تکنیک** می‌نامد و مهارت‌های حاصل، این امکان را برای نقاشان ایرانی فراهم می‌کند تا آثاری خلق کنند که «با استانداردهای اروپایی رئالیسم، پرسپکتیو، سیاه‌قلم و مدل‌سازی برابری کنند.»[۳۴] یکی از نقاشان اصلی آن دوره،

ابوالحسن غفاری، یا صنیع‌الملک، در اواخر دهۀ ۱۸۴۰ در اروپا آموزش دید و مدتی پس از بازگشتش، مقام سردبیر روزنامۀ *دولت علیه ایران* را کسب کرد. او همچنین بر مجمع دارالصنایع تهران نظارت می‌کرد که امیرکبیر، نخست‌وزیر ناصرالدین شاه، آن را در سال ۱۸۵۲ تأسیس کرده بود.[۳۵] آنطور که *اختیار* می‌گوید، برنامۀ تحصیلی که ابوالحسن غفاری برای دارالفنون طرح ریخت، از نظام ایرانی تعلیم و تربیت هنری اقتباس شده بود، به این علت که فاقد «طراحی از مدل زنده، آناتومی، هندسه و تئوری هنر» بود.[۳۶] همچنین *اختیار* می‌گوید که اصول آموزش از طریق تقلید و ارزش کپی کردن، در هنرهای زیبای دارالفنون و صنایع دستی مجمع دارالصنایع مشابه بودند. اگرچه نهادها جدا از یکدیگر بودند، اصول تعلیم و تربیت هنری یکسان بود.[۳۷]

احیا و اصلاح لیتوگرافی و عکاسی در نقاشی

حتی ارزیابی‌های مثبت از تأثیر عکاسی و لیتوگرافی بر نقاشی، علیرغم سودمندیشان، تمایل دارند که ویژگی‌های فرمال مخصوص نقاشی‌های قاجار را همچون تجلی‌های بصری نادیده بی‌انگارند، و از این رو به شیوه‌های غیرانتقادی، مضامین نوشته‌های معاصر را تکرار کنند. به عنوان مثال این مضمون که هنرمندان قاجار در تلاش بودند تا شیوه‌ها و قواعد هنری عکس‌گونۀ اروپاییان را بکار گیرند، تا نمونه‌های اولیۀ ارزشمندی را بازتولید کنند و به عکاسی به عنوان ابزاری راحت برای راهنمایی متکی بودند. این ملاحظات تأکید کمی بر یک نکتۀ اساسی دارند: نقاشی‌های از روی عکس هیچ‌گاه بازتولید مستقیم آن‌ها نیستند، بلکه به طرق مختلف، تنها حامل اثری از آن‌ها همچون رایحه‌ای هستند.

پیش از پرداختن به نمونه نقاشی‌هایی در حدود سال‌های ۱۸۵۰-۱۹۰۰، خالی از لطف نیست تا برخی از واکنش‌ها را به عکاسی که در متون فارسی ثبت شده بررسی کنیم. میرزا محمدخان اعتماد السلطنه، مورخ دربار، برای نخستین بار این رسانه را «نوعی نقاشی» توصیف می‌کند و در مورد آن با اصطلاحات نقاشی صحبت می‌کند.[۳۸] او شرح‌های دیگری از عکاسی هم ارائه می‌دهد، به عنوان مثال در کتاب *المآثر و الآثار* (۱۸۸۸-۱۸۸۹) می‌گوید: «کشف عکاسی خدمت بزرگی به هنر طراحی بود. هنر نقاشی منظره، پرتره، نور، سایه و قواعد مناظر و مرایا، همانند دیگر ابعاد این تکنیک، همگی اصالت خود را بازیافته و کامل شده‌اند.»[۳۹] اینجا و جاهای دیگر، اعتماد السلطنه از نقش مدرن‌کنندۀ عکاسی بر هنرهای بصری پشتیبانی می‌کند. ناصرالدین شاه در سفرنامه‌اش می‌نویسد که عکاسی، «بازتاب و به تصویر کشیدن تصویر اشیاء روی سطوح بیرونی است.» و فایده‌اش را به عنوان «دستگاهی برای نشان دادن علم مناظر و مرایا» خاطر نشان می‌سازد.[۴۰] چنین اظهاراتی حامل این باور هستند که عکاسی پرسپکتیو را توجیه[۴۱] می‌کند -گویی حقیقت بصری و ادراکی نقاشی پسارنسانسی را تصدیق می‌کنند، اما به طرز جالب توجهی، آدمی حس می‌کند که رسانۀ عکاسی نسبت به نقاشی‌های اروپایی یا مطالعۀ بصری مستقیم و زنده، ناقل موثرتری در مورد آموزه‌های پسارنسانسی قواعد تصویری است. عکاسی هنرمندان قاجاری را قادر می‌ساخت که طوری ببینند که ظاهراً از طریق مشاهدۀ مستقیم یا مدل‌های تصویری، قادر به آن نبودند. نظرات دیگر معاصران، بخصوص *حاج ملاهادی سبزواری* به سوالات فلسفی مربوط می‌شود. سوالاتی که از ظرفیت دستگاه مکانیکی ساخته شده توسط انسان برای تولید تصویر روی کاغذ برآمده است.[۴۲] همانطور که *استفان ورنویت*[۴۳] گفته است: «متخصصین الهیات و فقیهان در مورد این بحث کرده‌اند که عکاسی در کنش خلق با خدا رقابت نمی‌کند؛ زیرا یک عکس به وسیلۀ نور خورشید ایجاد شده و نتیجۀ فعالیت الهی است.» آنها «بازتاب مکانیکی» منفعل را در تقابل با «خلق هنرمند» به صورت غیر منفعل و فعال قرار می‌دهند.[۴۴] بنابراین در باب شیوۀ نقاشی این زمان چه می‌توان گفت؟ ارزیابی‌های فعلی هنر قاجار نامشخص است. تلاش‌ها در تواریخ ترکیبی از به حاشیه رفتن تدریجی نقاشی در برابر عکاسی سخن می‌گویند، در حالی که دیگران ادامه و استمرار نقاشی را در دربار و محیط‌های دیگر استدلال می‌کنند. حتی وقتی که علاقه به عکاسی تشدید شد، سِمَت نقاش‌باشی در زمان ناصرالدین شاه ادامه یافت. حیطۀ اختیار نقاش‌باشی نظارت بر کارگاه‌ها، اصناف بازار شهر و آموزش نقاشی به پادشاه می‌شد.[۴۵] نقاشی در محل‌ها و به شکل‌های متعددی از جمله تابلوهای رنگ روغن در اندازه‌های واقعی، میناکاری، نقاشی لاکی اشیاء، نقاشی در نسخ خطی و کتاب‌های چاپی ادامه یافت. اگرچه پارادایم گسست و انقطاع تداوم این عرف را تحت‌الشعاع قرار داد.

بررسی اجمالی تعلیم و تربیت در دارالفنون به ارتباط نزدیک نقاشی، عکاسی و لیتوگرافی از حدود سال‌های ۱۸۵۰ به بعد اشاره می‌کند. استفادۀ نقاش‌ها از عکس به عنوان الگوی اولیه به صورت شفاهی تصدیق شده و حتی نمونه‌هایی وجود دارند که می‌توان آن‌ها را باهم تطبیق داد، مانند پرتره‌ای از ناصرالدین شاه که به سال‌های ۱۸۵۲- ۵۵ برمی‌گردد و یک نقاشی آبرنگ که بعد آن کار شده است (۱۸۵۵) (تصویر ۲ و ۳)[۴۶] . این واضح است که ما نمی‌توانیم نقاشی آبرنگ را همان

عکس رنگ شده در نظر بگیریم (مشابه بایرون که بعدها در دههٔ ۱۹۳۰ در مورد نقاشی‌ها از روی عکس چنین نظری داشت). بررسی بصری نقاشی آبرنگ این پرسش را به ذهن متبادر می‌سازد که چگونه عکس می‌تواند حاوی آموزه‌هایی در مورد سایه‌زنی و پیکربندی باشد در حالی که قاب فشرده، مسئلهٔ پرسپکتیو را بی‌اثر می‌کند. همانطور که نقاشی‌های متعدد دیگر تصدیق می‌کنند، بی‌کفایتیِ هنری این موضوع را توجیه نمی‌کند. عکس شامل اطلاعاتی در مورد اندازهٔ نسبی، خطوط کناره‌نمای فیگور، عناصر ترکیب‌بندی احتمالی -یک سوی صندلی وارد شده اما نه پردهٔ پشتی- و دسته‌ای از نور و سایه‌زنی‌هاست. ترجمهٔ یک عکس به نقاشی نه تنها به یک پالت خیالی و ابداع الگو، بلکه همچنین به یک انتخاب نیاز دارد. اینکه چه سیر تونالیته‌ای تقلید شوند، کدام را باید ابداع کرد و از کدامیک باید چشم پوشید.[۴۷]

مثال دیگر پرتره‌ای از اردشیر میرزاست که نقاش‌باشی دربار ابوالحسن غفاری مدتی پس از بازگشتش از اروپا کشیده است (تصویر ۴).[۴۸] تصویر منقوش، مانند نقاشی آبرنگی از ناصرالدین شاه، فرد را در یک فضای کم‌عمق و فشرده نشان می‌دهد و جنبه‌های زیبایی‌شناختی عکس را احیا و اصلاح می‌کند. این تصویر شبیه پرتره‌های استودیوئی عکاسانهٔ قاجار است که قاب‌بندی نزدیکی داشتند. شاهزاده اردشیر میرزا در مرکز ترکیب‌بندی است و حجمش در فضا توسط طراحی تونال شبکه‌هایی از نقش و رنگ تخت انتقال یافته است. توجه زیادی به بافت صورت و ریش انجام گرفته است. اما برای هنرمندی که در غرب آموزش دیده، این نقاشی به عنوان شبیه‌سازی کاملی باتوجه به قواعد پسارنسانسی چه از مدل زنده یا عکسش مقبول نیست (رویکرد پرسپکتیو خطی و عدم تجانس منطق فضایی را در نظر بگیرید). این نقاشی به وضوح یک فرم بصری ترکیبی است. صرف نظر از ادراک ما از حجم تلفیق‌شده در فضا و کنتراست شدید بین فیگور و زمین، جهت رنگ‌ها و سایه‌ها احساسی کلی از تذهیب می‌دهند. پرتره دوم اردشیر میرزا (۱۸۵۴) (تصویر ۵)[۴۹] که ابوالحسن غفاری کشیده استفادهٔ مستمر از عکس‌ها را در راه و رسم نقاشان دربار تصدیق می‌کند. در این نمونه توجه بیشتری به اجرای دقیق صورت و دست‌ها شده است.

دو نقاشی دیگر لایه‌های پیچیده‌تری را از طریق نشان دادن تعامل بین نقاشی، عکاسی، لیتوگرافی و نقاشی لاکی ارائه می‌کنند. (تصویر ۶ و ۷) هر دو نقاشی توجه ویژه‌ای به جداسازی و فردی‌سازی سوژه نشان می‌دهند که در حالتی معمولی‌ست. فیگورها در زمان گیر افتاده و برای آیندگان منجمد شده‌اند. پرتره ابراهیم از ظل السلطان (بزرگترین پسر ناصرالدین شاه) طراحی شده تا تمامی تأثیر شیء عکاسانه و نه فقط خصوصیات تقلیدی آن را در خود حفظ کند. به طور مثال قاب بیضی پرتره، با خطوط قرمز و زرد که به طلایی می‌زنند، شبیه عکس است و توضیحی که به خط نستعلیق نوشته شده و اینکه قاب چگونه سوژه را در برگرفته است (تصویر ۶).[۵۰] فرمت بیضوی پرتره شبیه عکس است، در عین حال قاب آن تاحدودی شبیه قاب‌هایی است که برای محافظت از داگرئوتایپ‌ها و تینتایپ‌ها استفاده می‌شد. نقاشی روغن روی قلع است و آن را کشیده که به نقاشی لاکی هم مشهور است. بعضی از رنگ‌های تند و رنگ‌مایه‌های کهربایی لاکی در نقاشی موجود است. بدون دسترسی مستقیم به پرتره نمی‌توان تشخیص داد که آیا اثر یک تینتایپ رنگی است یا یک شبیه‌سازی از ناتورالیسم بصری عکس (که به ویژه این ویژگی در صورت، دستان، پس‌زمینه و مه تیره‌ای از بنفش و خاکستری و قهوه‌ای یافت می‌شود). فرمت بزرگ نقاشی حاکی از این است که این یک تینتایپ رنگی نیست، اما همچنان امکانش وجود دارد. اگر این اثر تینتایپ رنگی باشد، یعنی مقیاس عکس را به قدر پرتره رنگ روغن روی بوم بزرگ کرده‌اند.[۵۱]

پرتره آبرنگ حاج میرزا سلیمان خان، منشی اصلیِ ظل السلطان، یک اثر تک رنگ سیاه و آبی‌است که شدیداً فیگور را در تقابل با فضای خالی پشت سرش قرار می‌دهد (تصویر ۷). تقابل خشن بین نحوهٔ اجرای سر و دستان با بدن پوشیده از لباس، ادغام تاثیرات بصری و تکنیک‌های نقاشی، عکاسی و لیتوگرافی را نشان می‌دهد. هنرمند این اثر، ابوتراب غفاری (۱۸۶۳-۱۸۸۹)، برادر محمد غفاری یا کمال‌الملک، و برادرزادهٔ ابوالحسن غفاری، آموزش نقاشی و لیتوگرافی خود را در دارالفنون دید و سفارش نقاشی‌های بزرگی را انجام می‌داد و تصاویری را برای روزنامهٔ شرف می‌ساخت. این نقاشی آبرنگ، حاوی ردپایی از فرآیندهای بازتولیدکننده است که تداعی‌گر لیتوگرافی و عکاسی هستند.

با اینکه دو تصویر آخر کم‌تر از دیگر نقاشی‌هایی که از عکس اثر پذیرفتند به سابقهٔ تاریخی نقاشی از روی عکس مرتبط هستند، علیرغم مدرن بودنشان بحث در مورد تاریخ را به معنای بلند مدتش را ضروری می‌سازند. یک قلمدان لاکی از اواخر عصر صفویان که به تاریخ ۱۷۱۲- ۱۳ مربوط است، نشان می‌دهد که بعضی از مورخان هنر از چه چیزی به عنوان تاثیرات اسفناک مواجهه با هنر اروپایی پسارنسانسی یاد می‌کنند. اقتباسی که به ادغام‌های نامتجانس، شبیه‌سازی‌های ناکامل قراردادهای تصویری، و از بین رفتن تکنیک‌های «سنتی» انجامید. تکنیک‌هایی که ویژگی‌اش نظام‌های

بازنمودی کاملاً یکپارچه و منسجم بود. از اوایل قرن هفدهم، هنرمندان ایرانی به صورت روزافزون به هنر اروپایی وارداتی بصورت‌های نقاشی روی تخته، پرتره‌های کوچک و آثار چاپی پاسخ مثبت دادند که به سبکی با نام فرنگی‌سازی تبدیل شد. این قلمدان زوجی عاشق را در منظره‌ای پرسپکتیودار و کادری گل‌دار، پرتره‌هایی از نیم‌تنه در اطراف و منظره‌ای را که در بین معماری ایتالیایی و ایرانی است نشان می‌دهد.

اهمیت این مثال و مثال‌های دیگری از این دست، در این موضوع نهفته است که این مثال گواه دوره گذشتهٔ نقاشی ایرانی‌ست که در آن چاپگری (یک تکنولوژی بازتولید کنندهٔ دیگر تصویر) کارکرد واسطه‌گری برای بازنمایی داشت. هنرمندان ایرانی این شیوهٔ بصری را در نقاشی لاکی و موارد دیگر استفاده می‌کردند. هنرمند بر روی قلمدان دو شیوهٔ چندرنگ (برای جزئیات لباس و گل‌ها) و تک‌رنگ را (برای صورت‌ها، بدن و جزئیات محیط) باهم ترکیب کرده است. این قلمدان حاصل فرآیندی خلاقانه، و روشی کارآمد بر پایهٔ استفاده از مدل‌ها (نقاشی‌ها، چاپ‌ها) و حرکت مایع بر سطح رسانه است. نشانه‌های مشابهی از اقتباس از چاپ را می‌توان در عناصر منظرهٔ منقوش در آینهٔ اوایل قاجار دید. (تصویر شماره ۱)

در حالی که هنرمندان دورهٔ قاجار از دههٔ ۱۸۵۰ به بعد همچنان در سوژه‌ها و سبک‌ها و به شیوه‌ای تقلیدی و «بین بصری[۵۲]» که در نقاشی ایرانی از اوایل ۱۵ به بعد مدون شده بود، از هنر صفوی بهره می‌گرفتند - بازسازی‌های جزئی جنبه‌های زیبایی‌شناختی اشیا تاریخی- با این وجود گذشتهٔ نزدیک‌تر و زمان معاصر را نیز در نظر می‌گرفتند.[۵۳] منابع شامل محتوای تصویری از کتاب‌ها و تک‌برگ‌های لیتوگرافی، روزنامه‌ها، عکس‌ها، فوتولیتوگرافی‌ها و کرومولیتوگرافی‌ها می‌شد. تعدادی از موضوعات، ترکیب‌بندی‌ها، شیوه‌های بیان، و ماهیت تاثیرگذار بعضی از تصاویر - مخصوصا پرتره‌های عکاسی که جزئیات توصیفی و قوت روانشناختی داشتند که با نگاه خیره و مستقیم و/یا بیان روانشناختی بیان می‌شد- از طریق منابع معاصر بومی یا وارداتی برای هنرمندان قاجار فراهم شد. بعضی از این‌ها به اشیاء لاکی با یا بدون نشانی از رسانهٔ اصلی ترجمه می‌شدند (ترجمه شدن به هر دو معنای جابه‌جا شدن و تبدیل شدن). (تصویر ۸)[۵۴] پرترهٔ تمام قد یک مرد در قلمدان منسوب به *محمد باقر سمیرمی* اثرات عکس را حفظ کرده است که بر روی سطح لاکی قلمدان تغییر شکل داده است. این پرتره درون نظامی از روش‌های نقاشی، از تقلیدی گرفته تا انتزاعی، جای دارد. با وجود اینکه پرترهٔ منقوش به عکاسی شبیه است، دیگر ترکیب‌بندی‌های نقاشی شده -مناظر هر دو طرف - ریشه در سنت‌های تاریخی نقاشی لاکی ایرانی دارند.

بازسازی جهان تصویری هنرمندان قاجار و انتقال شبکه‌های پیچیدهٔ تولید تصویر بین رسانه‌ای مثل اشیاء لاکی[۵۵] و موج‌های رسانه‌های جدید در شکل چاپ، لیتوگرافی و عکاسی امری مشکل است. بررسیِ کلی همبستگی میان فرم و موضوع در رسانه، تنها تعامل خلاق هنرمند قاجار در جهان قرن نوزدهمی (که ویژگی‌اش بازار رو به افزایش برای کالاها و روش‌های متفاوت بازتولید مکانیکی است.) را توضیح می‌دهد. نقاشان لاکی قاجار از این دنیای گستردهٔ تصاویر بهره بردند، نمونه‌های اولیه را به ترتیب‌ها و ترکیب‌های جدید پیکربندی کردند، پالت‌های رنگی آن‌ها را تغییر دادند، و جایگشت‌های نامحدودی از جزئیات را به خطوط اصلی طرح ارائه کردند. در حالی که این شکل از تولید جدید نبود -نقاشی نسخ مصور از اوایل قرن پانزدهم همانندسازی می‌شد- هنرمندان قاجار از این روش به نفع خود بهره بردند.

حال، خوب است به انتقادات دو روش‌شوار بازگردیم؛ زیرا که این انتقادات نکات کلیدی تولید تصویر در عصر قاجار را آشکار می‌سازد. دو روش‌شوار از هنرمندان قاجار انتقاد می‌کند؛ زیرا آنان قادر نیستند تا بین درجات تصاویر که در مقابل درجات مصرف‌کنندگان مشخص می‌شود، تمییز دهند. (به هر حال، در ایران هنرمندان برای تصاویر کم ارزش مغازه‌های روستایی یا تصاویر تزیینی میخانه‌ها و نقاشی‌های رافائل و تیتسین به یک میزان ارزش قائلند). آن‌ها موفق به تمییز مناسب زیبایی‌شناختی نبودند و ارتباط نقاشی‌هایشان را با دنیای تجارت نیز به خطر انداختند. دو روش‌شوار فرآیند آزادانهٔ اخذِ تصویری از رسانه‌های متعدد و ترکیب آن‌ها را نیز تحقیر می‌کرد و آن را مشابه دکوپاژهای ویکتوریایی (اسکارپ‌بوک: بریدن و گلچین‌کردن ترکیب‌بندی‌های حاضر و آماده و آراستن آن‌ها در پیکربندی جدید) و از این رو سطح پایین قلمداد می‌کرد. با این وجود، تولیدکننده به خوبی با تقاضای تولید کارآمد در بازار نسبی سازگار بود، به عقیدهٔ دو روش‌شوار در هنر صنعتی هنرمند هم «فروشنده» و هم «کارگر» است، اما در نظر قاجاریان این فرآیند روشی کاملا قانونی و فرهنگی برای خلق بود.

تأثیر زیبایی‌شناختی و تولید اشیاء لاکی مشابه نقاشی‌های قاجاری بودند که عکس‌ها را اصلاح می‌کردند. اینگونه آثار هنری دوران قاجار همتای جالبی برای استفاده از عکس‌ها داشتند و آن هندِ اواخر قرن نوزدهم بود که در آنجا کارت‌های ویزیت[۵۶] و عکس‌ها همواره با گواش و آبرنگ نقاشی می‌شد. روش نقاشی عکس‌های هندی شایع و گسترده بود و به مراتب

از عدات اروپاییان مبنی بر روتوش نگاتیوها یا رنگ‌کردن چاپ‌ها فراتر می‌رفت. در هند رنگ زدن «چیزی بیش از تکمیل‌کنندهٔ تصویر عکاسی‌شده بود، بلکه، پوشش رنگی به طور کامل جایگزین تصویر عکاسی می‌شد که تمام یا بیشتر آن تصویر را می‌پوشاند.»[۵۷] در بسیاری از نمونه‌ها، تنها چهره، دست‌ها و پاهای سوژه‌ها نقاشی‌نشده باقی مانده‌اند. دوگانگی حالت‌های حاصل در این عکس‌های نقاشی‌شده اشتراکاتی با پرتره‌های قاجاری که عکس را منبع خود قرار می‌دادند داشت.

هرگونه ارزیابی تداخل بین روش‌های مکانیکی و دستی ساخت تصویر نمی‌تواند این بحث را بپذیرد که نقاشان قاجاری به سادگی صرفاً از منابع عکاسی تقلید کرده‌اند. صرف نظر از اظهارات معاصران، که عکس‌ها آموزه‌هایی عینی در مورد تناسب، روش‌های پیکربندی و پرسپکتیو (فضایی و خطی) هستند، نقاشان از این دستورالعمل پیروی نمی‌کنند. عکاسی با نقاشی تلفیق شد، به شیوه‌ای منطبق با رویه‌هایی که سابقهٔ طولانی تاریخی و ساختاری عمیق در عرف‌های فهم و تولید هنری داشتند، چه این آثار هنری خروجی کارگاه‌های تحت حمایت دربار باشند چه در بازار فروخته شوند. تأثیر عکاسی و لیتوگرافی بیشتر از اینکه دریچه‌ای به روی فرهنگ هنری کاملا جدید یا گسستی از گذشته باشد، احیای روش تاریخی چهره‌نگاری است. عکاسی جدا از قابلیت‌های بازتولیدپذیرش در تکنولوژی جدید، با مجموعه‌ای از تکنیک‌های تولید هنری که بر استفاده از مدل متکی بودند همساز شد. هنرمندان قاجاری در میان سلسله مراتب اجتماعی ترجیح دادند که موضوع‌هایشان را از میان تصاویر پیش‌ساخته بکار گیرند. همانطور که در قرن هفدهم با پذیرش فرهنگ چاپی مواجه هستیم، قرن نوزدهم نشان از تأثیر عکاسی و لیتوگرافی در نقاشی دارد. نقاشان قاجاری تکنولوژی‌های جدید را با عنوان ابزاری برای جعل به کنترل خود در آوردند. نقاشی‌های آن‌ها ویژگی‌های مأخوذ از عکاسی را (ردپای حضور واقعیت) با ویژگی‌های نقاشی ایرانی لاکی یا آبرنگ/گواش ترکیب کردند و آن‌ها را از طریق رنگدانه‌هایی که با دست اعمل می‌شد وحدت بخشیدند. «واقعیت» ساختاری بود که در شبکه‌ای از قراردادهای تصویری و تأثرات تشدیدشدهٔ مادیت، رمزگذاری شده باقی ماند، صرف نظر از ستایش عکاسی و وعدهٔ بهترین مستندنگاری آن. در روند تبدیل سطح عکس تک‌رنگ به سطحی رنگی، آن عکس دیگر شیئ‌ای تکرارپذیر نبود، بلکه شیئ‌ای منحصربه‌فرد بود که به دست نقاش ساخته شده بود.

تصویر ۱. قاب آینه، «مادر، کودک و فرشته»، ایران، قرن ۱۹، (۱۲.۵ در ۱۰ سانتی‌متر)، موزه هنر هاروارد، مجموعه هنر اسلامی نورما ژان کالدروود

تصویر ۲. «پرتره ناصرالدین شاه»، ایران، ۱۸۵۲تا ۱۸۵۵، (۳۳.۷ در ۲۱.۲ سانتی‌متر)، موزه هنر متروپولین، نیویورک

تصویر ۳. «پرتره ناصرالدین شاه»، ایران، ۱۸۵۵، (۲۹.۸ در ۱۹.۲ سانتی‌متر)، موزه لوور پاریس

تصویر ۴. «شازده اردشیر میرزا»، اثر ابوالحسن غفاری، ۱۸۵۲ تا ۱۸۵۳، (۴۳/۲ در ۳۰.۵۳ سانتی‌متر)، مجموعه خصوصی

تصویر ۵. «شازده اردشیر میرزا»، اثر ابوالحسن غفاری، ۱۸۵۴، (۳۱.۶ در۲۰.۴ سانتی‌متر)، موزه لوور پاریس

تصویر ۶. «ظل السلطان»، اثر ابراهیم، ۱۸۹۰ تا ۱۸۹۱، (۷۶ در ۵۷ سانیتی‌متر)، مجموعه خصوصی

تصویر ۷. «حاج میرزا سلیمان خان»، اثر ابوتراب غفاری، ۱۸۸۰ تا ۱۸۸۹، (۳۹ در ۲۷ سانتی‌متر)، موزه لوور پاریس

تصویر ۸. «منسوب به محمد باقر سمیرمی»، اوایل قرن بیستم، (۲۳.۴ در ۴.۱ سانتی‌متر)، مجموعه هنر اسلامی ناصر خلیلی

پی‌نوشت

1. Julien Comte de Rochechouart

2. Joseph Arthur Comte de Gobineau

3. On boarding [bookbinding] and painting

4. Raphael

5. Titian

6. Seated Madonna

7. Persianized

8. M. Le Comte Julien de Rochechouart, Souvenirs d'un voyage en Perse (Paris: Challamel Ainé, 1867), 260.
ترجمه شده توسط نویسنده.

۹. همان، ۲۶۱.

10. Ornamentalism

۱۰. Lorraine ، منطقه‌ای در شمال شرق فرانسهٔ امروزی

12. Taverns

13. Matilda's Smile

14. A Fire in the New World

۱۵. همان، ۲۶۴. این موضوعات منعکس کننده انواع موجود در لیتوگرافی‌های ساخته شده توسط کارخانه‌های چاپ محبوب مانند ژان شارل پلاری در اپینال است.

16. Robert Byron (d. 1941)

17. Robert Byron, The Road to Oxiana (London: Penguin Books, 1992), 191. First published in 1937 by Macmillan.

۱۸. همان، ۱۹۲.

۱۹. همان.

۲۰. ن. ک به:
Sibel Bozdoğan and Gülru Necipoğlu, "Entangled Discourses: Scrutinizing Orientalist and Nationalist Legacies in the Architectural Historiography of the 'Lands of Rum," Muqarnas 24 (2007): 1–6, 3.

۲۱. ن. ک به:
John Carswell, “Eastern and Western Influence on Art of the Seventeenth Century in Iran,”
Iván Szántó, “The Dying Days of Persian Book Painting,”
Willem Floor, “Art (Naqqashi) and Artists (Naqqashan) in Qajar Persia," Muqarnas 16 (1999): 125–54, 125;
Layla S. Diba, “An Encounter Between Qajar Iran and the West: The Rashtrapati Bhavan Painting of Fath ʿAli Shah at the Hunt,”
Abbas Amanat, “Court Patronage and Public Space: Abu'l-Hasan Sani' al-Mulk and the Art of Persianizing the Other in Qajar Iran,”

22. Daguerreotype
نخستین روش موفق در ثبت عکس‌های دائمی و استفادهٔ تجاری از عکاسی.

23. Wet Collodion

24. A priori

25. Ali Behdad, “The Power-Ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth-Century Iran,” Iranian Studies 34, nos. 1-4 (2001): 141–55, 145.

۲۶. همان، ۱۴۱. همچنین ن.ک به:
Yahya Zuka, Tarikh-i ʿakkasi va ʿakkasan-i pishgam dar Iran (Tehran: Shirkat-i Intisharat-i 'Ilmi va Farhangi, 1997)

27. Remediation
در مورد این اصطلاح نویسنده نوشته است که: «من از این واژه برای ارجاع به درک رایجی استفاده می‌کنم که در آن رسانه‌های جدید بازنمایی، همیشه شامل واسطه‌گری، دست کاری و اصلاح کردنِ شکل‌های اولیهٔ رسانهٔ قبلی هستند (مثل نقاشی‌های پرسپکتیودار، عکاسی، تلویزیون). این فرآیندها در کتاب زیر بررسی شده است:
Jay David Bolter and Richard Grusin, Remediation: Understanding New Media (Cambridge, MA: MIT Press, 1999).
در ادامه نویسنده می‌نویسد: «این جستار از دامنه دید محدودی برخوردار است و ادعای بررسی تمام منابع بصری در دسترس را ندارد. مطالعهٔ هنر قاجار هنوز در مراحل اولیهٔ رشدش است و بسیاری از مجموعه‌ها و آرشیوها هنوز دست نخورده و منتظر تحقیق و انتشار هستند. همچنین این جستار نمی‌تواند در بحث پیرامون دریافت عکاسی در اروپا وارد شود.

۲۸. با اینکه این مقاله اولین مقاله‌ای نیست که در باب تاثیر عکاسی و لیتوگرافی بر نقاشی در ایران اظهار نظر می‌کند، باید گفت به نتایج متفاوتی نسبت به متون محققین متفاوت می‌رسد مثل:
Behdad, “The Powerful Art of Qajar Photography”
Layla S. Diba, ed., Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785–1925 (London: I. B. Tauris, 1998)

Stephen Vernoit, “The Visual Arts in Nineteenth-Century Visual Thought,” in Islamic Art in the 19th Century, 19–36, 26–27; Julian Raby, Qajar Portraits (London: Azimuth Editions, 1999)
Floor, “Art (Naqqashi) and Artists (Naqqashan),"
Layla S. Diba, “Muhammad Ghaffari: The Persian Painter of Modern Life,” Iranian Studies 45, 5 (2012): 645–59, 6si.

29. epitome

۳۰. بعضی از محققین طیف شیوه‌های فرهنگی و هنری دورهٔ قاجار را (با ارجاعات زمانی همزمان از گذشته و حال، مختصات زیباشناختی محلی و بین‌المللی) به صورت نوعی گلچین از دیگر جامعه‌ها در قرن نوزده مشخص کرده‌اند. به طور مثال:
“,Diba, “An Encounter Between Qajar Iran and the West ۲۸۷
Oleg Grabar, “Reflections on Qajar Art and its Significance,” Iranian Studies 34, nos. 1-4 (2001): 183–86
Maryam Ekhtiar, “Innovation and Revivalism in Later Persian Calligraphy: The Visal Family of Shiraz,” in Islamic Art in the 19th Century, 257–79; and J. P. Luft, “The Qajar Rock Reliefs,” Iranian Studies 34, 1-4 (2001): 31–49. 14

31. Academie de Science

32. Jules Richard

33. Iraj Afshar, “Some Remarks on the Early History of Photography in Iran,” in Qajar Iran: Political, Social and Cultural Change 1800–1925, ed
Edmund Bosworth and Carole Hillenbrand (Costa Mesa, CA: Mazda, 1983), 261–90
Chahryar Adle and Yahya Zoka, “Notes et documents sur la photographie iranienne et son histoire,” Studia Iranica 12, no. 2 (1983) : 249–80
Donna Stein, “Three Photographic Traditions in Nineteenth-Century Iran," Muqarnas 6 (1989): 112–30
Behdad, “The Powerful Art of Qajar Photography," 144-46; and Zuka, Tarikh-i 'akkasi va ʿakkasan.

34. Ekhtiar, “From Workshop and Bazaar,” 60. Institutional developments and transformations in the 1850s and 1860s are studied by Diba, “Muhammad Ghaffari,” 646-50

۳۵. برای اطلاعات دقیق‌تر در مورد زندگینامهٔ صنیع الملک:
Raby, Qajar Portraits, 56
Floor, “Art (Naqqashi) and Artists (Naqqashan),” 141–44
Diba, “Muhammad Ghaffari,” 647–49

36. Ekhtiar, “From Workshop and Bazaar,” 59

۳۷. این مهم است که روی میزان مهارت هر هنرمند در رسانه‌های چندگانه تمرکز شود. به طور مثال:
Ulrich Marzolph, Narrative Illustration in Persian Lithographed Books (Leiden: Brill, 2001), 28–48

38. Afshar, “Some Remarks on the Early History,” 262

۳۹. ن.ک به:
Layla S. Diba, “The Qajar Court Painter Yahya Ghaffari: His Life and Times,” in Persian Paintings from the Mongols to the Qajars: Studies in Honour of Basil W. Robinson, ed. Robert Hillenbrand (London: I. B. Tauris, 2000), 83–96, 85

40. Afshar, “Some Remarks on the Early History,” 264

41. naturalize

۴۲. همانطور که افشار یادآور می‌شود، واکنش سبزواری توسط یک مشکل روانشناختی شکل یافته که عکاسی را غیرممکن می‌ساخت. «برای اینکه قدیمیان فکر می-کردند فقط روح انسان است که قابلیت ضبط و ثبت تصویر را دارد، و این قابلیت فراتر از محدودهٔ هرچیز ساختهٔ دست انسان است.»

43. Stephen Vernoit

44. Vernoit, “Visual Arts in Nineteenth-Century Visual Thought,” 26

46. Ekhtiar, “From Workshop and Bazaar,” 56, 60–61

46. Adle and Zoka, “Notes et documents sur la photographie iranienne,” 258–60, 273
مثال‌ها شامل دو پرتره (رنگ روغن روی بوم) از ناصر الدین شاه که توسط محمد خان الملک غفاری در ۱۸۸۱ برای کاخ شمس العماره اجرا شده است. توضیح روی نقاشی منبع تصویر را داگرئوتایپی از ژولز ریچارد در ۱۸۴۴ و ۱۸۵۳-۵۴ معرفی می‌کند.

۴۷. برای اطلاعات بیشتر:
Diba, Royal Persian Paintings, 264

۴۸. اردشیر میرزا (۱۸۶۶-۱۸۰۵) عمو ناصرالدین شاه و فرماندار تهران بود. تصویر در منبع زیر بررسی شده است:
Diba, Royal Persian Paintings, cat. 79.

۴۹. منتشر شده در:
Diba, Royal Persian Paintings, cat. 78.

همچنین ببینید:
Stephen Vernoit, Occidentalism: Islamic Art in the 19th Century, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, vol. 23 (London and Oxford: Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1997), cat. 67

۵۰. این نقاشی‌ها در نمایشگاه زیر به حراج گذاشته شدند:
Christie's London, Islamic Art and Indian Miniatures, Tuesday, October 14, 1997, lot 159.

۵۱. مطالعه‌ی اندکی روی تینتایپ انجام گرفته است (ملاینوتایپ یا فروتایپ). ببینید:
Floor, “Art (Naqqashi) and Artists (Naqqashan),” 133
Floyd Rinhart, Marion Rinhart, and Robert W. Wagner, The American Tintype (Columbus, OH: Ohio State University Press, 1999), 43, 74, and app. 3.

52. intervisual

۵۳. ببینید:
Iván Szántó, “Qajar Lacquerware and the Related Art Forms," in Artisans at the Crossroads, 51–61, 51
B. W. Robinson, “Qajar Lacquer,” Muqarnas 6 (1989): 131–46, 143
Khalili, Lacquer of the Islamic Lands, 2:314–20.

۵۴. ن. ک به:
Khalili, Lacquer from the Islamic Lands, 2:486.

۵۵. این شیوه به صورت همزمان شیوه‌ی تاریخی نقاشی ایرانی را، که در کتاب‌ها و روی اشیا رشدیافته، احیا و اصلاح می‌کند.

56. cartes de visite

57. Christopher Pinney, Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs (Chicago: University of Chicago Press, 1997), 77–78, figs. 43–44.