نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ۳۹ • پاییز ۱۳۸۸

نمونه‌های برتر در نقاشی ایرانی (نقاشی قهوه‌خانه‌ای)*

زهرا موسوی خامنه**

عضو هیات علمی گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا ، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۳/۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۸/۳)

چکیده:

بر اساس بازتعریف کوهن در کتاب انقلاب های علمی جهان، پارادایم مجموعه ای از دستاوردهایی است که در جامعه ای خاص هواداران زیادی داشته و ضمن ایجاد چارچوب، مرزها و قواعد و قوانینی محکم اما قابل تغییر را موجب می شوند. تحولات پارادایمی بدنبال تقلیل هواداران یک الگوی مشخص آغاز می شود. بر اساس تعاریف بالا، می توان سیر تحول نقاشی ایرانی را در تطور نمونه‌های برتر یا پارادایمی مطالعه نمود که بنیادها و چارچوب های درونی آن را تشکیل داده اند. این مقاله بر اساس این فرضیه است که نقاشی قهوه‌خانه ای آفرینشی دوسویه است که از سویی به بعضی از ویژگی های سنتی نقاشی ایرانی پایبند بوده، و از سویی ضمن به کنار نهادن بخش عمده ای از آن سنت های هنری پیشین، سبکی کاملاً مجزا و با مبانی بصری متفاوت ارائه می دهد. و متضمن این فرضیه نیز هست که نقاشی قهوه خانه ای میدانی برای هماوردی بین نمونه برتر(پارادایم) جدید و سنت است. بدین منظور، در این مقاله ضمن تعریف مفاهیم الگویی، به شناسایی سرمشق های هنری در نقاشی ایرانی پرداخته شده و در دوره قاجار دسته ای از تحولات پارادایمی را که موجب ایجاد نقاشی قهوه خانه ای شد، بازشناسی و معرفی می شود.

واژه های کلیدی:

نمونه برتر، کوهن، تغییرات الگویی، نقاشی ایرانی، نقاشی قهوه خانه ای.

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده تحت عنوان: "بررسی پارادایم های نقاشی ایرانی با تکیه بر نقاشی قهوه‌خانه‌ای در قرن ۱۳ و ۱۴ هـ.ق." است که در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران در دست انجام است.

** تلفن: ۰۲۱-۲۲۳۶۸۶۱۰ ، نمابر: ۰۲۱-۲۲۳۶۸۶۱۰ ، E-mail: asemanehmzr@yahoo.com.

مقدمه

کیفیت، چگونگی و چرایی تحولات نقاشی ایرانی در دو قرن ۱۳ و ۱۴ یکی از مباحث مهم تاریخ نقاشی در ایران است. اگرچه باید گفت تاکنون دریک طرح جامع درمورد نقاشی ایرانی و الگوهای بنیادین آن، کندوکاوی انجام نشده است، اما در هر سه محور این پژوهش به صورت جدا از هم یعنی، مفاهیم مربوط به نمونه برتر (پارادایم)[1]، نقاشی ایرانی با مفهوم نگارگری و نقاشی دوره قاجاریه و تحولات تاریخی و اجتماعی ایران تحقیقات متنوعی صورت گرفته است.

بی تردید ایران را به علل بسیاری می توان اصلی ترین مکان رشد و تحول نقاشی در جهان اسلام دانست. در میان صاحب‌نظران، سه تصور رایج درمورد نقاشی ایران وجود دارد. در نگاهی منفی نقاشی ایرانی تنها هنری فاخر و درباریست. اما در منظر گروهی از اندیشمندان سنت گرا، این هنر، کاملاً سنتی و یا حتی قدسی است. در مقابل نظریاتی نیز تبیین شده است که آن را هنری غیر سنتی، غیرقدسی، اما بیشتر متاثر از سنت های اسلامی- ایرانی می دانند. این مساله از آنجا اهمیت می یابد که بین سنت و نمونه برتر تعارضات ذاتی وجود دارد. این تعارض درونی مربوط به ماهیت فراگیر، تغییر ناپذیر و مسلط سنت، در مقابل ویژگی مهم نمونه برتر یعنی قابلیت تحول پذیری آن است. از آنجا که سنت ماهیتی ماندگار و بی تغییر دارد و در کنار توجه به تحولاتی که این هنر در طول تاریخ خود در ایران داشته است، می‌توان گفت نقاشی ایرانی بیشتر در حیطه نمونه های برتر و تحولات آنها به حیات خود ادامه داده و کمتر متاثر از سنت ها بوده است. با این وصف، در مسیر همین تحولات است که در قرن ۱۳ و ۱۴ه.ق شاهد زایش نوعی جدید از نقاشی در کشور هستیم که به طوری چشمگیر با سبک ها و مکاتب پیشین متفاوت بوده و نقاشی قهوه خانه ای[2] نام گرفته است. این نقاشی، آفرینشی دوسویه است که از سویی به بعضی از ویژگی های سنتی نقاشی ایرانی پایبند بوده و از سویی ضمن به کنار نهادن بخش عمده ای از آن سنت های هنری پیشین، سبکی کاملاً مجزا و با عناصر و مبانی بصری متفاوت، ارائه می دهد.

اگر بپذیریم که نقاشی قهوه خانه ای میدانی برای ارتباط و هماوردی بین نمونه های برتر تازه پدید آمده در هنر نقاشی ایرانی و سنت های کهن آن است، یافتن پاسخ هایی مناسب در مورد پرسش‌هایی که بدنبال می آید لازم به نظر می رسد. نمونه برتر چیست و الگوهای تاثیر گذار و نیز چگونگی تاثیرتغییرات آنها بر نقاشی ایرانی چه بوده است؟ و آیا پیدایش نقاشی قهوه خانه ای را می توان در قالب این نمونه های برتر و تحولاتشان بررسی کرد؟ در صورت مثبت بودن جواب سوال بالا، آن دسته از الگوهایی که تحول آن موجب ایجاد این سبک در نقاشی شد کدام ها هستند ؟

تعریف و نظریات نمونه برتر

الف تعریف نمونه برتر :

این واژه از چند منظر قابل بررسی است که در قالب ریشه های زبان و مفهوم عمومی، مفاهیم و نظریات رایج به آن پرداخته خواهد شد

الف) لغت شناسی[3] :

واژه نمونه برتر(پارادایم) از ریشه یونانی: نمونه برتر[4]، به معنی الگو و نمونه و مثال و نیز از ریشه قدیم تر پارادکنونایی[5] به معنی ثابت کردن[6] و یا نشان دادن گرفته شده است (Webster, 2005, 815).

در زبان انگلیسی عمومی این واژه با مفهوم نمونه و الگو برابری می کند. نیزچارچوب یک مکتب علمی متشکل از تئوری ها، قوانین و تعمیم آن در جامعه و نیز ممارست لازم در جهت حمایت از این چارچوب، تعریفی دیگر از نمونه برتر است.

این کلمه که در قرون پیشتر، مترادف با شناخت شناسی بود با طیف وسیعی از واژگان چون حقیقت، راستی و درستی و باور و ایده، نقشه، مدل، تئوری و سنت مرتبط است .

این نکته قابل توجه است که در قرآن کریم نیز دوبار، یکی در سوره نحل آیه ۶۰ : "ولله المثل الاعلی" و دیگر در سوره روم آیه ۲۷ : "وله المثل الاعلی فی السموات و الارض" واژه مثل اعلی بکار رفته است. هر دو آیه می‌گوید : مثل اعلی از آن خداوند است. مثل به معنی نمونه ها جمع مثل است .

ب) نظریات نمونه برتر

در یک برداشت کلی در علوم انسانی اصطلاح نمونه برتر، برای توصیف کلیه تجربیات، باورها و ارزش‌گذاری هایی که یک فرد، در دریافت حقیقت دارد بکار می‌رود (Guba, 1990, p 105-136). اما توماس کوهن[7] بنیان گذار و علم شناس مشهور، از کلمه پارادایم برای توضیح ساختار تحولات اساسی در علوم استفاده می کرد. او بر این باور بود که " دوره های زمانی فوق العاده ای که در آنها انتقال تعهد حرفه‌ای به وقوع بپیوندد" (کوهن، ۱۳۶۹، ۲۱) و نیز "انتقال به یک نمونه جدید" صورت گیرد (کوهن، ۱۳۶۹، ۹۶)انقلاب علمی نام دارد. در بازتعریف او مفهوم نمونه برتر، در برگیرنده دستاوردهای عمومی، مدل و الگوهاییست که مورد قبول عموم قرار گرفته و به طور هم زمان موجد مسائل نو و نیز راه حل های آن در جامعه هستند(همان، ۱۲). قواعد در هر جامعه‌ای از نمونه های برتر

ریشه می گیرد. آنها دیدگاه انسان نسبت به حقیقت را بنا کرده و هواداران زیادی را می توانند به دور خود جمع کنند و مهم تر از همه اینکه درکنار این ویژگی ها قابل تغییرند و مسائل جدیدی را برای جویندگان مطرح می کنند (همان، ۲۵). از این واژه بعدها در کتب علوم انسانی نیز استفاده وسیعی به عمل آمد. کوهن در این کتاب ضمن برشمردن پاره ای از مثال ها از جمله مسائل مربوط به نظریه بازی های زبانی ویتگنشتاین، زیبایی شناسی و یا نقاشی‌های میکل آنژ (همان،۱۶۲) برای تبیین نظریات خود، راه را برای ورود مفهوم نمونه های برتر به دنیای هنر، فلسفه، علوم غیرتجربی و انسانی باز کرد. اما مهم ترین راه ورودی مفهوم نمونه برتر به دنیای هنر را باید درمفهوم خلاقیت جستجو کرد. خلاقیت به معنی قابلیت بکاربردن تصورات و تخیلات برای توسعه یا پیداکردن راه حل های نوین بوده و منجر به نو آوری می‌گردد(Hamalainen, 2008, 117). تحولات الگویی همواره توسط اقلیت خلاق یک جامعه صورت می گیرد (تو اینبی، ۱۳۷۵، ۱۷۵). این بدان معناست که افراد خلاق می توانند از قابلیت تحول پذیری نمونه های برتر در جهت ایجاد الگوهای جدید، در کار خود بهره ببرند. نکته مهم دیگر این است که درک، اندیشه و داوری انسان در چارچوب این الگوهای فراگیر قراردارد (تواینبی، ۱۳۷۶، ۱۸). نمونه های برتر به مثابه فیلترهایی هستند که اطلاعات و داده های ورودی ذهن هر فرد را تصفیه می کنند. به قول ژول بارکر، برخی افراد اساساً اطلاعاتی را که موافق نمونه‌های برترشان نباشد درک نمی کنند، بعضی اوقات نیز به جای پذیرش استثنائات یا تحولات الگویی، سعی دارند اطلاعات را طوری تغییر دهند که با پارادایم های مورد قبول آنها تطابق بیابند. این پدیده را تاثیر پارادایم می نامیم (Barker, 1993, 83).

پس از کوهن، نویسندگان و محققان مفهوم نمونه مشترک را در عرصه های دیگر بکارگرفتند. استنسفیلد با تاکید بر نیازهای مختلف انسانی، نمونه برتر را برداشت انسان از تغییرات کاربردی و نیزطرح و مدلی در مقیاس های بزرگ و فراگیر، منطبق با دریافت انسان از واقعیت برای برطرف کردن نیازها تعریف نموده است (Stansfield, 2001, p 58). آدام اسمیت در کتاب خود، نمونه برتر را مجموعه‌ای از فرضیات مشترک معنا و مطالعه آن را راهی برای پیشبینی آینده معرفی نموده است (Smith, 1975, 19). هم چنین ماریلین فرگوسن نمونه برتر را یک قاب و چارچوب برای اندیشه تعریف نموده است (Ferguson, 1978, 26).

از موارد پر اهمیت دیگر باید به تئوری گشتالت[۸] اشاره کرد: گشتالت به معنی شکل و فیگورواژه‌ای آلمانیست (ای کلت و دیگران، ۱۹۷۴، ۱۳۴). این تئوری در کل مجموعه ای از خصوصیات فیزیکی، روانشناسی است که درکنار هم دریافت و فهمی منحصربه فرد و یکپارچه ازجهان برای انسان ایجاد می‌کند. تعویض بین گشتالت ها[۹] بر طبق تعریف بدین معناست که هر فرد بر اساس زاویه دید یا توانایی وقوای فکریش از شکلی واحد، درک و تصویری متفاوت خواهد داشت(توکافوندی، ۲۰۰۷، ۲۰۰). با کمی تامل می شود به این نکته دست یافت که زاویه دید افراد و یا قوای فکری انسان ها، با تغییرات الگویی در ارتباطی مستقیم قرار دارند. تغییرات نمونه برتر در یک جامعه، موجب تغییر زاویه دید و یا حتا قوای فکری انسان ها شده و موجب معاوضات گشتالتی می گردد. این امر در جهت معکوس نیزصادق است.

ج) نمونه برتر در اندیشه ایرانی- اسلامی

سابقه باور به نمونه های برتر را تا حدودی می توان در ایده دنیای مثل افلاطونی یافت. ملاصدرا اندیشمند بزرگ ایرانی با بن مایه ای اسلامی به دنیای مثل افلاطونی پرداخته است. او بیان می‌دارد که عوالم وجود در عین کثرت بیشمار خود، از لحاظ نوع منحصر در سه عالم است. او میان این عوالم رابطه وجودی برقرار می‌کند. هر یک از عوالم پایین تر، سایه و تجلی مرتبه بالاتر از خود می‌باشند. او عالم طبیعت را پایین‌ترین مرتبه وجود می داند که سایه عالم صور خیالی است و بالاترین مرتبه را، عالم صورت‌های عقلی یا مثل الهی قرار دارد و میان این دو عالم را عالم صور ادراکی مجرد از ماده تشکیل داده است(عامری، ۱۳۸۸). یعنی هرآنچه که در جهان ممکن و وجود است به واسطه صور عقلی از نمونه های برتر عالم مثل الهی سررشته یافته است.

از نظر او "مثل انواعی مفارق و مجردند که واجد کمالات محسوس - عالم مادون- و نسبت به آن دارای علت ایجابی هستند. و برهمین اساس عالم مادون به نحو اعلی و اسرف در عالم مثل موجودند" (امید، ۱۳۸۳، ۹۶). مولوی نیز پیشتر با نگاهی تمثیلی و عرفانی به این موضوع پرداخته است. او خیالات عارفان را عکس مهرویان(موجودات و ممکنات کامل و برتر) بستان الهی می داند.

آن خیالاتی که دام اولیاست عکس مهرویان بستان خداست.

اهمیت چنین نگاهی در این نکته نهفته است که برخورداری از الگوهایی برتر را باورپذیر می سازد و نوع این برخورداری را به سایه وار بودن یا عکس بودن از آن نمونه های الهی و ازلی می‌داند. در واقع اندیشه اسلامی نگاهی مرکزیت گرا به مفهوم نمونه های برتر دارد نمونه برتر در تفکر غیرایرانی فاقد انگیزه اتصال به سررشته نهاییست و متضمن تسلسلی از سرمشقهاییست که هرکدام در مرتبه ای بالاتر موجد سرمشق دیگرست. ردپای اندیشه ملاصدرا را باید در آرا و سهروردی در باب دنیای خیال جستجو کرد که خود مقوله ای جداست.

هم چنین باید گفت که ابن سینا به عنوان یکی دیگر از سرچشمه‌های اندیشه ملاصدرا به شدت با عالم مثل افلاطونی به مخالفت بر می خیزد.

نقاشی ایرانی

نقاشی ایرانی عنوانی کلی بوده و متضمن سبک ها و روش های گوناگون این هنر در ایران است. چنانکه ویژگی های آن منحصر

به ایران بوده و آن را از نقاشی سایر ملل متمایز می کند. میدان بررسی مقاله آن بخش از نقاشی ایرانیست که عموماً دارای پیکره‌های انسانی و غیرتزئینیست و ذیل طبقه بندی بزرگی چون؛ نگارگری اسلامی در ایران (از آغاز تا میانه عهد صفوی) شروع فرنگی سازی، دوره های زند، افشار و قاجار طبقه بندی می شود.

پیش از پرداختن به نقاشی قاجار باید گفت که نقاشی ایرانی همواره متاثر از مولفه هایی بوده است که حضور خود را در همه ادوار کما بیش حفظ کرده اند. از جمله این مولفه ها باید به نقاشی مانوی اشاره نمود. سبک نقاشی ایرانی تا ظهور اسلام بر پایه آمیزه های هنری مانوی بوده است. اگرچه نقاشی مانوی نیزبه نوبه خود به دلیل نزدیکی مرکز توسعه آن به سرزمین های بودایی متاثر از نقاشی بودایی بوده است. این تاثیر دامنه متغیری از مفاهیم و مضامین تا روش استفاده از خطوط و یا تقسیم بندی و ترکیب بندی صفحه و تنوع رنگ و درخشش آن حتی کاربرد نقاشی را دربرمی گرفته است. از این میان و در دوره های بعد، شاید بیشترین تاثیر و درواقع ارجاع به نقاشی مانوی را درنقاشی قاجار می توان یافت که معرفی شخصیت های پراهمیت، در مقیاس هایی نسبتاً بزرگ بوده است. هم چنین باید در نظر داشت که " هنر مانوی بر شالوده هنر اشکانی منطقه بین النهرین نهاده شده است. بی تردید هنر ساسانی که به راحتی تاثیر بیگانگان و بیش از همه، تاثیرهنر یونانی را پذیرفته، بر نقاشی مانویان نیزموثر بوده است " (اسماعیل پور،۱۳۷۳، ۶۴). درواقع هنر مانوی مجرای ورود مولفه هنر اشکانی به نقاشی ایرانی اسلامی هست. که بعدها در نقاشی قهوه خانه ای و صورت های پیکره های نقاشی قاجار می توان رد پای آن را دید.

نقاشی قاجار شامل بخش های کتاب آرایی، پیکرنگاری، نقاشی دیواری، نقاشی مرقع، نقاشی لاکی، نقاشی عامیانه متشکل از نقاشی قهوه خانه ای، پرده خوانی در سه محتوای حماسی، مذهبی و تغزلیست (آژند، ۱۳۸۶، ۷۴). غالباً به منظور تبیین بهتر و دقیق تر نقاشی ایرانی آن را با سه رویکرد تعریف می کنند.

رویکردهای بزرگ تاریخی (قبل و بعد از اسلام)،۲- مکاتب هنری کوچک تر در دوره‌های مختلف که اغلب بر اساس ادوار پادشاهی تنظیم گشته است. ۳- رویکرد زبان و بیان هنر (صورت و معنا):

به لحاظ رویکرد زبان و بیان، نقاشی ایرانی بیشتر متاثر از دنیای خیال هنرمند و کمتر واقعیتگراست. خیال خود می تواند متاثر از عوالم غیرمادی بوده و به مراتب بالاتر از ماده نظر داشته باشد یا متاثر از عوالم مادی باشد که این خود متاثر از دو وجهی بودن دنیای خیال در میان دوقطب حقیقت دنیای غیرمادی و جهان ماده است (شیخ الاسلامی،۱۳۸۳، ۲۴- ۱۸).

نگارگری ایرانی حداکثر بهره مندی از عوالم غیرمادی و والا[10] را داراست و اگر نگوییم کلیت آن، می شود گفت که بخش بزرگی از این هنر با برخورداری از وجه غیرمادیِ عالم خیال و تلاشی پنهان در بیان واقعیتی متعال، رمز گونه و تمثیلیست. سید حسین نصر بر این باور است که: در واقع این نقاشی، تصویر عالم خیال به معنی فلسفی آن است (نصر، ۱۳۷۹، ۳۴). از این نگاه، بسیاری از سنت های تصویری هنر ایران از هزاره های بسیار قبل‌تر از ورود اسلام به ایران تشکیل و در دوران اسلامی در تطابق با چارچوب های اسلامی منظم شده و تلطیف گشته است.

از جمله این خصوصیات می توان به این نکته اشاره کرد در نقاشی ایرانی تلاش برای کشف و کاوش بعد سوم صورت نمی‌گرفت و تاثیرات جو، تاثیرات نور و سایه به یک میزان مغفول نهاده شد (لارنس بینیون ،۱۳۸۴، ۱۷۱).

نور این نقاشی ها یکنواخت و در نتیجه فاقد سایه روشن های مرسوم نقاشی طبیعت گرا[11] یا واقعیت گراست[12] با این تفصیل نگارگری، فاقد پرسپکتیو غربی بوده و از رنگ آمیزی درخشان و یکدستی برخوردار است.

نقاشی قهوه خانه‌ای

نقاشی قهوه خانه ای شاخه ای از نقاشی دوره قاجار است که به دنبال تحولات پیوسته ای در صورت و معنای هنر ایرانی ایجاد شد. دکتر مهدی حسینی بر این باور است که: "نگاره های این دوره اگرچه واجد برخی ازویژگی های نگارگری سنتی ایران از جمله درخشش و ذهنی بودن هستند اما احساس فضای ملکوتی و تمثیلی را ایجادنمی کنند" (حسینی، ۱۳۷۱، ۴۹). این مساله از آنجا ناشی می شود که نقاشی قهوه خانه ای به قطب مادی دنیای خیال نزدیک می گردد، اما هرگز از آن تهی نمی شود. این نقاشی ریشه در ادوار تاریخی گذشته حتی پیش از اسلام دارد. ردپای این نقاشی را می توان در نقاشی های ارژنگ مانی یافت. نوشتن نام افراد نیک خو در کنار پیکره ها سنت مانویان بود و نیز ردپای چهره های نقاشی قهوه خانه ای را می توان در صورت های پیکره های اشکانی به خوبی دید. در نگاهی کلی نقاشی قاجار هنری ترکیبی، از بسیاری عناصرایرانی - غیرایرانی یا مادی - غیرمادی است و اگرچه ساحت فراز - گرای آفرینش نقاشی ایرانی را به کناری نهاده است، اما در پیوندی با هنر نگارگری و نیزبا توجه به محتوای آن به عوالم غیر مادی نیز متصل است. به همین دلیل دچار بیانگر نوعی تضاد درونیست.

برخی محققین هنری ظهور اولیه آن را منسوب به زمان شاه عباس می دانند. قهوه خانه های آن زمان میعادگاه شاعران و هنرمندان و مکانی برای انواع تفریحات منجمله شاهنامه خوانی بود. شاه عباس خود به این اماکن رفت و آمد می کرد و گاه سفیران دول خارجی را در این قهوه خانه ها به حضور می پذیرفت (فلسفی، ۱۳۳۳، ۲۶۳- ۲۶۰).

بعدها تبلیغات مذهبی و سیاسی برای توده مردم عادی نیز در این مکان عمومی انجام می شد. با رفع منع تحریم داستانسرایی که بر اثر تحولات مذهبی جامعه به سوی تشیع و در آشنایی با

فرهنگ های دیگر از جمله داستان گویی هند بود، نقل داستان‌هایی که با ذائقه عموم جامعه سازگار بود، با تصاویر قابل فهم برای آنان از روی پرده های نقاشی، همراه شد. "ظاهراً از این زمان به بعد است که نقاشی به خدمت تبلیغ دربار درملاعام درمی آید و شماری از تصویرگران به کشیدن شمایل ائمه و شمایل های اولیاء می پرداختند و اینکار ابتدا بر روی مقوا و تخته صورت می گیرد و بعدها در اواخر دوره صفوی که رنگ و روغن و بوم نقاشی متداول می‌گردد. بر پرده های بوم نقاشی می شود و جریانی به نام پرده خوانی را به بار می آورد" (آژند، ۱۳۸۷، ۳۷). بر این اساس گونه های مهم این نقاشی برسه پایه عمده شکل گرفته و به صورت سه نمونه جدا تکمیل شده است: الف) زندگی جاری که بعدها نقاشی قاجار و دربار، جشن ها و بزم ها و نیز تصاویر اماکن عمومی مثل قهوه خانه ها و حمام ها به آن معطوف شد، ب) اسطوره ای، حماسی و نیز پهلوانان و یا مردمان نامداری که نمونه‌های خوبی و قدرت خیر در جامعه اند. مضامین اسطوره ای متاثر از باورهای باستانی ایرانیان و با رجوعی به دوره پهلوانی متاثر از داستان های شاهنامه ای می باشد. ج) مضامین مذهبی که عمدتاً با تحولات اجتماعی و سیاسی به تشیع، داوری بین خیر و شر و قیامت و زندگی پیامبران می پردازد(تصویر ۱).

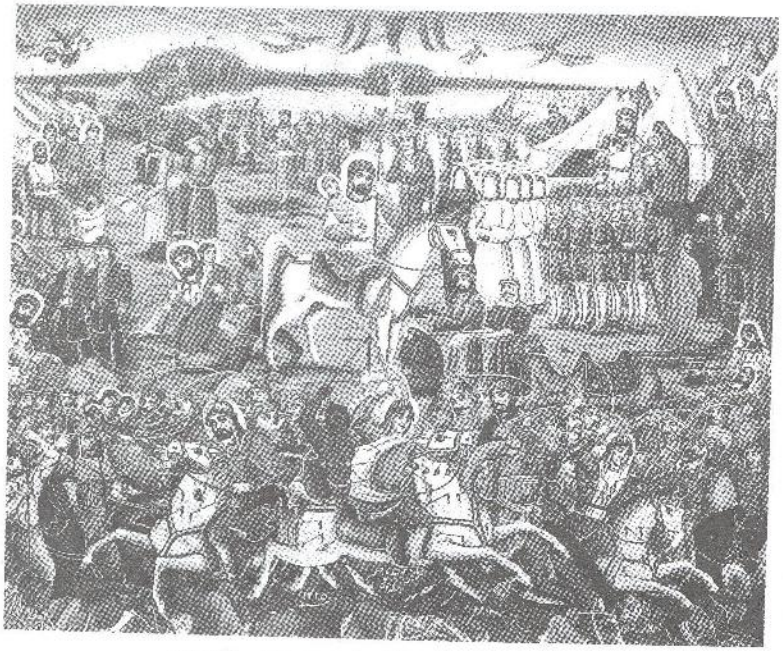
از ویژگی های چشمگیر این نقاشی ابعاد عموماً بزرگ آن است که به علت نمایش در اماکن عمومی مورد تاکید و خواست سفارش‌دهندگان و مخاطبین آثار بود. البته "اصولاً دیوارنگاری از ابزارهای اصلی هر حکومتی برای شکوه بخشی به حکومت خود و به رخ کشیدن اقتدارش بود" (آژند، ۱۳۸۵، ۳۴)، که پادشاهان قاجار نیز از آن بهره می بردند.

مهم ترین خصلت تصویری نقاشی قهوه خانه ای در عدم وحدت زمان و مکان آن در آن است (تصویر ۱). این نقاشی با استفاده از بسیاری از ویژگی های هنر نگارگری و ترکیب آن با ویژگی های وارداتی از هنر هند و ترکیه و نیز با تاثیرپذیری از مفاهیم نور حجم و سایه در هنر غرب ایجاد شد و اگرچه خصوصیات متعدد دیگری نیزمی توان در نظر داشت، اما بخشی از مهم ترین تفاوت های آن با نگارگری را باید در این واقعیت جستجو کر د که متاثر از سلیقه عموم جامعه بوده و عامیانه تر است. این نقاشی از نظر زمان، زبان و بیان با نقاشی های کاشی، پشت شیشه ای و شمایل از یک خانواده بوده و قرابت های کلی و جزئی زیادی با آنها دارد.

سرانجام باید گفت که در این دسته از آثار، نوعی ذهنی گرایی وجود دارد و نقاش به دلیل تعلق خاطر به داستان های تاریخی و مذهبی، همراه با نگرشی عموماً عاطفی، رویدادهای تعزیه خوانی و نقالی را به صورتی تصویری به نمایش در می آورد.

نمونه های برتر نقاشی ایرانی

حال این سوال مطرح می شود که مبحث نمونه های برتر چگونه وارد مباحث هنری ایران می شود و آیا اصولاً ارتباطی بین نقاشی ایرانی و الگوهایی برتر هست یا نیست ؟ ذکر این نکته مفید است که اثر هنری به مثابه متن ورودی های متعددی برای مخاطب خاص خود فراهم می کند تا به گونه ای تخصصی تر به فرآیندهای شکل‌گیری آن بیاندیشد. اینکه



تصویر ۱- ظهر عاشورا، محمد مدبر، قرن ۱۴.
ماخذ: (سیف، ۱۳۱۹، ۱۰۹)

نقاشی ایرانی تحولات چشمگیری در طول حیات خود داشته است بر کسی پوشیده نیست. اما در جامعه ایران با تمام پیچیدگی های تاریخی و اجتماعی این روند و چرایی آن نیز امری پیچیده می گردد و دلایل فراوان و بیشماری را نیزمی طلبد. درواقع یافتن الگوها ی این تحول نگرشی از زاویه ای خاص به کلیت نقاشی ایرانیست. تحول با خلاقیت و ابداع هنرمند وابسته است و خود هنرمند متاثر از میدانی از نیروهاست که فرهنگ و ماهیت جامعه اورا تغییر می دهد. خلاقیت و سازندگی هنری مستقیم با شبکه در هم پیچیده ای از الگوها روبروست که جامد نیستند و خود تغییر پذیرند.

از این رو به نظر می رسد هنر نقاشی حتی اگر خود با تعاریف نمونه برتر هم منطبق باشد، از مفاهیم الگویی بزرگ تری پیروی می کند که از بطن آنها متولد شده است. این الگوها به نوبه خود از نظام فرهنگی ویژه‌ای در اجتماع پیروی می کنند. توین بی بر این باور است که فرهنگ برطبق تعریف قواعد منظم ظاهری و یا باطنیست و ذهنیت و فیزیک و ساخت اجتماعی اعضای خود را تسخیر می کند (توین بی، ۱۳۷۵، ۴۶). درنتیجه افراد نوعی دستگاه فکری پیدا می کنند، واجد پاره ای از توانایی های بدنی خاص می شوند، یا به گونه ای خاص با هم ارتباط برقرار می کنند. بین انسان و فرهنگ رابطه ای دوسویه برقرار است. فرد متاثر از فرهنگیست که خود نه تنها حامل آن است بلکه به عنوان موجودی موثر بر آن تاثیرمی گذارد. اما در جوامع دینی متغیرسوم؛ عوامل مافوق زمینی؛ نیز بر این ارتباط افزوده می گردد. جز این عامل آخر - که حالتی صلب و مقاوم دارد - دو عامل دیگر نفوذپذیرند. آنها محملی برای انواع تبادلات بین فرهنگ ها می گردند به همین دلیل جهان محل دائمی مبادلات و تاثیرات متقابل است. در این تحولات آنها گاه تثبیت می شوند، گاه در برابر ورود عناصر جدید مقاومت می کنند و گاه بازتعریف شده و تبدیل به صوری جدید می گردند.

نکته مهم دیگری که باید مدنظر قرار داد این است که "رابطه میان آفرینش هنری و واقعیت بیرونی همواره پذیرفته است. چه در غیراین صورت نمی توان هنر را چیزی بیش از رویا پروری حسرت‌آمیز دانست. در روند آفرینش هنری طبیعت دوبار تغییر شکل داده است یکبار توسط جامعه و یکبار دیگر توسط هنرمند" (دو وینیو، ۱۳۷۹، ۳۰). باید گفت سرسلسله تولیدات فکری انسان در جهان اسلام پیش از عقل فردی و جمعی قوانین دینی در دو رده شریعت و راه معنوی یعنی طریقت، و حقیقت- منشاء این هردو - بوده است.

هنراسلامی نه از شریعت که رابطه فرد و خدا را در حیطه عمل تعیین می کند و فضایی دینی برای آفرینش می سازد، بلکه در بطن دین و طریقت برخاسته است(نصر، ۱۳۷۵، ۱۱-۱۳).

به هرحال تحت قوانین آسمانی - ضلع تغییر ناپذیر سوم که پیشتر ازآن یاد شد - هنر اسلامی متاثر از نوعی خاص از ارتباط فرهنگ، انسان، دین ؛ مشروعیت یافت و نظام خاصی را بنیاد نهاد که درقرن های بعد در مواجهه فرهنگی با ساختار اجتماعی غرب دچار تحول شده و صور جدیدی من جمله نقاشی قهوه خانه ای را پدید آورد .

با این اوصاف نمونه های برتر نقاشی ایرانی مورد تحلیل را در دو بعد محتوا [۱۲] و صوری [۱۴] می توان بررسی کرد. باید دقت کرد که این نمونه های برتر بیش و پیش از هرچیز وجه ابداع گری هنرمند را متاثر نموده و از خلال اثر هنر دیده می‌شوند. بر اساس همین دیدگاه، دگرگونی های الگویی در دنیای هنر توسط کسانی صورت گرفت که ضمن برخورداری از ویژگی خلاقیت و شجاعت در حرفه خود، از شرایط و نخبگان فرهنگی و سیاسی متاثر بوده اند. این تاثرات، در پیدایش نقاشی قهوه‌خانه‌ای صورتی دوگانه، رویی به نخبگان و رویی نیزبه فرهنگ عامه که قدرت یافته بود و سفارش دهنده اصلی هنر محسوب می گشت، داشت.

نمونه‌های برترمحتوایی: این دسته از الگوها قلمرویی از محدودیت ها و قوانین و تعاریف خود را از درون در فضای آفرینش اثر هنری ایجادکرده و بطور زیربنایی با لایه های سطحی تر اثر هنری مرتبطند.

دنیای هنر به طور خاص با مفاهیم بازنمایانه و وجودی اشیا مرتبط است. الگوهای بازنمایی در هر منطقه فرهنگی صورتی متفاوت می یابد. اما در هر حال هر شیء محسوس و عینیت یافته، با این مفهوم با هر درک یا برداشتی درگیر بوده و شناخت ویژگی‌های درون و بیرون آن و نیز آن قابلیت هایی که هر اثر هنری در خود پنهان دارد و موجب قابلیت تولید اشکال جدید در قالب مفهومی پذیرفته شده پیشین منجربه مدیریت ارتباطات با عناصر دیگر، تحولات مثبت و در کل مدیریت تغییرات می گردد. در هنر نقاشی ایران، این الگوها تا دوره صفوی به خوبی حضور داشتند و تحول می یافتند اما این مسیر با برداشت های کاملاً جدید دچار چرخش های درونی شدید گشته و خود به باورهایی نو از امر بازنمایی منجر شد.

مساله هویت شاید از عمده ترین نمونه های برتر فرهنگیست. درحیطه هنر اسلامی تا دوران تجدد ایران، هویت از دین نشات می‌گیرد و موجد تشکیل نمونه های برتری برتر دینی می گردد که در قالب مذهب و حکومتی که مشروعیت خود را از مبانی دینی دریافت می کند ظاهر می گردد. این فرا الگو در ورود ایران به اعصار پرهیاهو قرن ۱۶ میلادی به بعد، عمده ترین تحولات را شاهد بود. پس از وفات پیامبر تا مدت های مدید قدرت در دست بخش سنی مذهب جهان اسلام قرار داشت "تا آن زمان ایران در میان خلفای متوالی عرب، سلاطین و خانان ترک، و مغول دست به دست می گشت" (سیوری و دیگران، ۱۳۸۰، ۶۶) به دلایل فرهنگی - سیاسی و شرایط مهیا برای تحولات، حکومت شیعی صفویه به صورتی فراگیر در ایران بر اساس سرسپردگی کامل مریدان به مرشد روحانی خود، خدا انگاری رهبر صفویان و داعیه آنان برنیابت امام مهدی (ع) به قدرت رسید. و بدین ترتیب وحدت ملی ایرانیان تحت لوای تشیعی افراطی ایجادشد. روابط دولت و روحانیت مذهبی شیعه موجب تقویت بنیادهای سیاسی اجتماعی شده و تبلیغات دینی همزمان با مقاصد سیاسی در مجامع عمومی برای طبقات غیرحکومتی آغاز گشت. از جمله این اماکن قهوه خانه ها بود که در زمان عباس اول به محلی برای موعظه و نماز تغییر یافت (همان، ۷۱-۱۳۷) . دوره صفویه ضمن گرایشات غالب مذهبی تشیع که خود زمینه ساز پویایی در تمامی مظاهر فکری تمدن ایران بود محملی برای انواع ارتباطات با عناصر غیرایرانی نیز بود که از بکارگیری قبایل گرجی و ارمنی چرکس - تا تجارت با غربیان و استرداد سفیر و جهانگرد یا حتی اجازه به مبلغان مسیحی غربی و انواع معاملات هوشمندانه سیاسی در این دوران از نمونه های آن است. ناگفته پیداست که این رویه تنوع فرهنگی و درهای باز راه را برای واردات انواع باورها یا محصولات تمدن های دیگر به خصوص غربی و هندی باز نمود. گذشته از این نقش حامیان و سفارش دهندگان، در شکوفایی و فعالیت هنری امری غیرقابل اغماض است. در این دوره دربار و خاندان اشراف که ضمن سرسپردگی های خود به مرام تشیع منفعت خویش را نیزدر تداوم چنان قدرتی می دیدند، حامیان اصلی آثار هنری بودند. دراین میان می توان به شاه طهماسب و شاه عباس اول اشاره کرد. اما درست در همین دوره که دین از راه مذهب به تدریج امری عمومی می شد سفارش دهندگان نیزکم کم به خارج از دربار یا حتی اشرافیان مبدل می شدند. انگیزه های سیاسی ضد حکومت ظالمانه که از درون آموزه های تشیع سربر می آورد به عنوان متن نهانی تولیدات هنری این آثار را به سوی مضامین مذهبی سوق داده و در عین حال سبک و سیاقی عام تر و مردمی تر می داد. در اندیشه ایران پس از رویارویی با اندیشه مدرن - در دوره قاجار همزمان با غرب مساله هویت ملی در پیوند با دولت ملی معنا می یابد و روی در روی هویت دینی قرار می‌گیرد (آشوری، ۱۳۷۶، ۱۲۸-۱۳۲).

نمونه‌های برتر مکانی:

برای مکان تعاریف چندی وجود دارد از جمله می توان گفت "خاصیت شیء جسمانی این است که در مکان قرار گیرد و مکان چون سوبستانس [۱۵] مادی از ترکیب ماده مکان و صورت مکان به وجود می آید مکان شرط صوری شهود بلکه شهود محض است" (دیباج، ۱۳۷۸، ۷-۱۲). اما در مورد مکان به عنوان الگو چند نکته مهم قابل توجه است نخست باور به الگوی عینی مکان: شرق جهان به عنوان

سرچشمه و منبع علم، فرهنگ، هنر و تمدن که چندین هزار سال زندگی متمدنانه بشر را در بر گرفته است. این الگوی مکانی همراه با تحولات مربوط به نمونه برتر هویت و دلایلی چند به نوعی خود باوری، همراه با تجمع ثروت و قدرت نظامی و سیاسی درغرب تغییر یافته و از قرن ۱۷ به بعد کم کم غرب کانون انواع آفرینش ها می گردد . دوم مکان ذهنی آفرینش هنری که جایگاه اختصاصی هنرمند و نیز اثر هنری به خصوص نقاشی ایرانیست. عرصه مکان در این نقاشی ها فضایی دوبعدیست که با فضای سه بعدی طبیعت متفاوت است. خلق اثر توسط هنرمند نگارگر نیز در ساحت دو سویه واقعی اما غیرملموس و در مرتبه ای عالی تر از وجود و آگاهی- عالم خیال - صورت می پذیرد. مکانی چنین، حتا پیش از اسلام فضایی در خلا، مابین آسمان و زمین و مکان جدال بین خیر و شر - ماده و غیرماده - بوده است. این همان ملکوتیست که بهره مند از زمان، مکان و قواعدی ویژه، از سویی به عوالم بالا و از سویی به عالم ماده متصل است. سومین مساله، ارتباط عرصه خیال با طبیعت است. درک کلی هنرمند از دیده هایش از جهان طبیعی در این ادوار درکی بهشتی است. حال آنکه واقعیت جامعه بهشت گون نبوده است. وجود جنگ ها، ظلم ها خونریزی ها و عصیان ها همه موید این نکته اند. اما به ناگاه در تعویضی گشتالتی هنرمندان درک جدید غیربهشتی از جهان پیرامون خود یافته و آن را در آثار خود می نمایند. در این جا، تعویضی گشتالتی بر اثر هبوطی که در عرصه مکان به سوی ماده صورت پذیرفته است، و موجب تغییر نمونه برتر می گردد. الگوهای زمانی: برای فردی که تحت تاثیر مفهوم مرکزیت مدار سنت قرار دارد گذشته حال آینده نه در امتداد هم، به صورت سیری از پیشرفت خطی از گذشته تا آینده، بلکه، به صورت غوطه وری در میان نوعی خاص و سه بعدی از زمان است: گذشته حال و آینده سیالند، مدام به هم تبدیل می‌گردند و به سان سیارات پیرامون کانون سنت - در اسلام نیروی الهی - می گردند. این بدان معناست که به جای نوزایی باززایی مطرح می گردد (آشوری، ۱۳۷۶، ۹) .کمال مطلوب در این شرایط رسیدن به آینده ای گنگ نیست. بلکه نزدیک شدن به نور واحد الهیست. از آنجا که در عرصه ملکوت قواعد وشرایط از جمله زمان خاص حاکم است نمونه های برتر زمانی نقاشی ایرانی متاثر از نمونه‌های برتر مکانیند. تحول در این موضوع موجب مطرح شدن ترقی و پیشرفت در اندیشه ایرانی و سپس هنر شده و نهایتاً گذشته ای که به گونه ای فعال و پویا در حال و آینده حضور داشت به موزه ها سپرده شد. نمونه های برتر اخلاق: این دسته از الگوها مستقیما با آموزه های دینی و نیزعرف جامعه در ارتباطند. در عرصه هنر این دسته نیز متاثر از نمونه برتر مکانند. با تنزل مکانی بسوی جهان ناسوت به قواعد نسبی و منفعت فردی تمایل پیدا می کند. همچنین به این فهرست به مساله انسان و وجود و جایگاه انسان در الگوهای مکانی نیز باید اشاره کرد .

نمونه های برتر بصری: چارچوب های متاثر از مبانی تجسمی هنر: نور، سایه و روشن، رنگ، بافت، ترکیب بندی، بوم و سطح اجرای کار، ابعاد، تزئین و روش های تغییر در طبیعت اشیاء مانند ساده سازی و اغراق و تغییر شکل جزو دسته نمونه برترهای صوری آثارند که در دوره مورد نظر تمام موارد پیدا می کنند. نکته مهم در تحولات این است که در ساحت سنت ها صورت می‌پذیرند و بسیاری از آنها را عمیقاً تحت تاثیرقرار می دهند . تحولات عمده مربوط به این دسته از آثار خود به تغییرات گشتالتی ودر زاویه نگرش هنرمند به جهان مربوطند، در این میان نقاشی قهوه خانه ای بیشترین و عمده ترین تغییرات را بسیار خوب نشان می دهد که در زیر به طور خلاصه به آن اشاره می گردد:

هویت: توجه به هویت ملی که در دوران صفویه با بن مایه ای دینی و با تاکید بر مذهب شیعه مطرح شد، به سرعت و با آشنایی با اندیشه غربی، به جستجو و اثبات هویت ناب نژاد ایرانی از سایر ملل مبدل شد. تکرار و توجه ویژه به موضوعات اسطوره ای در نقاشی قهوه خانه ای بیشتر به همین دلیل است. تا جایی که کشته شدن سهراب به دست پدر به عنوان بیگانه هرچند جنبه ای تراژیک دارد اما مدام مطرح می گردد.

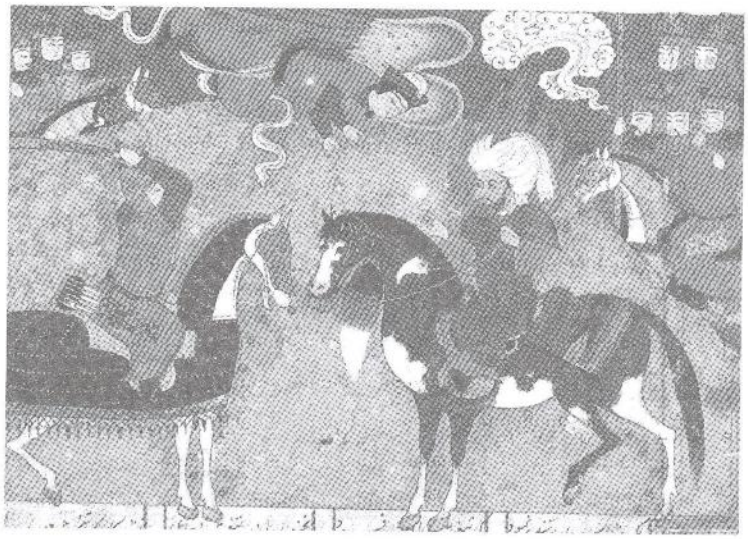
تشیع: در این دوران ابزاری برای مشروعیت دولتیست که درگیر ودار ابراز یا از دست دادن هویت ملی در رهگذار برخورد از موضع ضعف با فرهنگ اروپایی بود. اما توده عوام جامعه به نوبه خود برای ستیز با حکومت جبار روز به این الگوها توجه می‌کردند. در دوره قاجار در عوض توجه به مبانی عرفانی تشیع بیشتر به مبانی حماسی آن توجه می شد. همانطور که پیشتر گفته شد تبلیغات حکومتی در راستای افزودن جمعیت شیعیان کشور به عمومی شدن دین و مباحث دینی منجر شد و اهمیت یافتن توده عوام، بعد از صفویه آنها را به سفارش دهندگان هنری مبدل ساخت. سلیقه عموم مردم در این سیر تحول اندک اندک، در مقابل منفعت قدرت های حاکم قرار گرفت و نقاشی قهوه خانه ای نیزدر جریان همین تطورات تحت سفارش افراد عادی جامعه کم کم قوام موضوعی یافت .

مکان و زمان: مرکزقرار گرفتن غرب موجب علاقه هنرمندان در بکار گیری سبک های غربی و به دنبال آن فرنگی سازی شد که این روند، خود در تکامل سبک نقاشی قاجار نقشی به سزا داشت. علاوه برآن تغییر ساحت هنرورزی از عالم خیال به عالم محسوس، زمینه را بر الگوبرداری از سبک های اروپایی که نمونه های خود را از همین جهان دریافت می کردند، فراهم ساخت. این روند رمززدایی از نقاشی ایرانی و ورود به عالم تکثرات به شکستن وحدت موضوعی در تصویر و نیز ورود مضامین طبیعت گرایانه، پرسپکتیو سه بعدی و دورنما سازی و حجم و رنگ های ترکیبی شد. همچنین تغییر گشتالتی در دریافت طبیعت، حضور عناصر آن در پرده نقاشی را از حالتی نمادین به حالتی واقع گرایانه تر سوق داده و موجب حذف تصاویر بهشت گون و آرامش و شادی بی‌زمان آن در تصاویر گشت. غیراز طبیعت بهشت گونه، عوامل و اجزای غیرزمینی، از جمله فرشته ها که عموماً با سلیقه

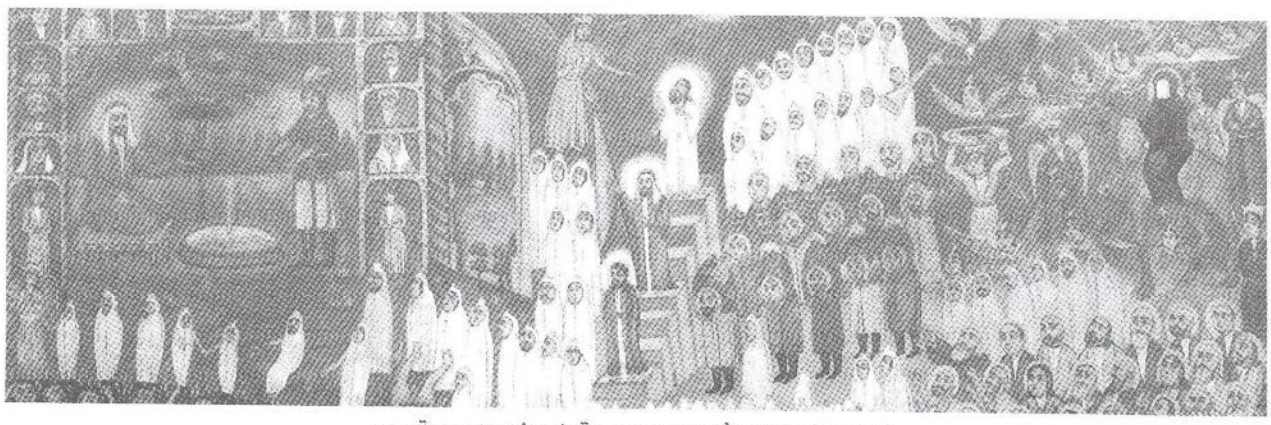
زیبایی‌شناسی روز جامعه نقاش مرتبط بوده وهم چنین متصل‌کننده فضای زمینی و آسمانیند به خوبی این تغییر را، در طراحی ها نشان می دهند. در ترسیم نگاره های فرشته عنصر خیال در هر حال نقشی جدی ایفا می کند(فرشته ها در تصویر ۶-۲).

بیشترین تحولات الگویی در مساله اخلاق نمود خود را در تابلوهای نقاشی و پیکره نگاری های قاجار مربوط به زندگی درباریان و بزم ها نشان می دهد. ضمن اینکه در این زمان محل عرضه این نمونه کارها قهوه خانه ها بود. که از نظر حیثیت عمومی نامناسب بوده و سوای عده ای که برای مقاصد سیاسی و یا آسایش و تفریح به این اماکن مراجعه می کردند. به محلی برای انواع فعالیت های خلافکارانه و مصرف مواد مخدر تبدیل شده بود. بعد از دوره قاجار قهوه خانه ها به پاتوقی برای مخالفان پهلوی اول تبدیل شد. اما به هرحال محل نمایش این آثار هرگز جایگاه و شان اولیه خود را باز نیافت.

تصویر ۲- جامع التواریخ، قرن هشتم.
ماخذ: (برگرفته از مجموعه متعلق به دانشگاه ادینبورگ، اسکاتلند، ۱۳۸۸).



تصویر ۳- خاوران نامه قرن نهم هجری قمری.
ماخذ: (شیرازی، ۱۳۸۱، ۹۷)



تصویر ۴- روز محشر، محمد مدبر، قرن چهارده هجری قمری.
ماخذ: (سیف، ۱۳۶۹، ۱۲۷)

تصویر ۵- جنگ خیبر، مرحوم اسماعیل زاده، معاصر.
ماخذ: (چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵، ۷۱)

نتیجه

سبک نقاشی قهوه خانه ای که ضمن پایبندی محدود به فضای و سنن هنری در ایران، جلوه ای کاملاً متفاوت از آفرینش هنری را نشان می دهد؛ ماحصل تحولاتی تدریجیست که در بسیاری از نمودهای هنر کهن نقاشی ایرانی ایجاد شد. این تحولات بسیار عمیق تر از آنچه که مشاهده می گردد، در درون و محتوا و چگونگی تولیدات هنری صورت پذیرفت و آن دسته از نمونه های برتر هنری که از قرن ها قبل به علت پایداری زیاد به مثابه سنت های نقاشی پذیرفته شده بودند، مورد هجمه و تغییر قرار داد. در این تحول الگویی مساله هویت و الگوهای هویتی جایگاهی فراملی دارند که بسیاری از محدوده ها و قواعد دیگر از جمله مساله تشیع در ایران را تحت تاثیر قرار می دهد. به دنبال این تاثیر و تشکیل قدرت شیعی صفوی، به خصوص در زمان حکومت شاه عباس اول که تمایل به سیاست درهای باز داشت، همراه با جستجو و خواست هویت غربی به عنوان کانون فرهنگ و هنر و قدرت نظامی- سیاسی و بر اثر رویارویی با مظاهر بدیع تمدنی پیشرو، ایران شاهد تغییرات بنیادینی در نمونه های برتر هنری شد. که می توان به تحولات الگوی مکان، زمان، اخلاق، آموزش، پیشرفت و ترقی اشاره نمود. همچنین این الگوهای محتوایی خود باعث تغییراتی بسیار قابل توجه در الگوهای عینی نقاشی ایرانی به خصوص قواعد و مبانی هنرهای تجسمی و رمز زدایی از این مبانی و این روند نیزمنجر به فرنگی سازی و ادامه آن منجر به نقاشی قهوه خانه ای با مضامین در اصل سیاسی، با عینیتی ایرانی- چند ملیتی وبا تمام ویژگی های آن شد. در همین راستا فرا الگوهای شکل گرا نیزدر دل تعویضات گشتالتی و تغییرات نمونه برتری ذهنی، در بستر مفاهیم بازنمایی صور معلقه دنیای خیال به بازنمایی صور محسوس جهان طبیعت منجر شد در نتیجه مفاهیمی چون حجم و سایه روشن در نقاشی که پیش ازاین عمداً از جایگاهی کم ارزش برخوردار بود رتبت مکان یافت.

سپاسگزاری

بدینوسیله از راهنمایی های جناب آقای دکتر یعقوب آژند، کمال تشکر را دارم.

پی نوشت ها:

۱ Paradigm.
۲ Coffeehouse painting.
۳ Etymology ریشه شناسی.
۴ Paradigma.
۵ Paradeiknunai (para + deiknunai).
۶ Demonestrate ثابت کردن.
۷ Thomas Kuhn.
۸ Gestalt Theory ریخت و هیات، نظریه گشتالت بیان می کند که مغز انسان برای درک موضوعات پیچیده ای که از اجزای گوناگون تشکیل شده اند، این روش را در پیش می گیرد که تمام اجزاء را در قالب یک موضوع واحد جمع بندی کند و در ابتدا یک درک کلی از آن موضوع حاصل کند.
۹ Gestalt Swich.
۱۰ Transcendental متعالی - غیر جبری.
۱۱ Naturalism.
۱۲ Realism.
۱۳ Content.
۱۴ Visual Form.
۱۵ substance جوهر.

فهرست منابع:

آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، نمایش دوره صفوی، فرهنگستان هنر، تهران.
آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، دیوارنگاری در دوره قاجار، ماهنامه هنرهای تجسمی، شماره ۲۵ ، صص ۴۱-۳۴.
آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، نقاشان دوره قاجار ، فصلنامه گلستان هنر، شماره ۹ ، صص ۸۱-۷۴ .
بینیون لارنس، بازیل گری (۱۳۸۳)، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، انتشارات امیر کبیر، تهران.
اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۷۳)، هنر مانوی، انتشارات فکر روز، تهران.
تواین بی، آرنولد (۱۳۷۶)، بررسی تاریخ تمدن، ترجمه محمد حسین آریا، انتشارات امیرکبیر، تهران.
حسینی، مهدی (۱۳۷۱)، نگارگری در دوره زند و قاجار ، فصلنامه هنر ، شماره ۲۲ ، صص ۷۰-۴۹.
دو وینیو ، ژان (۱۳۷۹)، جامعه شناسی هنر، ترجمه مهدی سحابی، نشر مرکز، تهران.
دیباج ، موسی (۱۳۷۸)، صورت مکان و امکان صورت، نامه فلسفه، شماره ۵ ، صص ۲۳-۴.
سیوری، راجر (۱۳۷۴)، ایران عصر صفوی، ترجمه ی کامبیز عزیزی، انتشارات مرکز، تهران.
شیخ الاسلامی، علی (۱۳۸۳)، خیال، مثال ، جمال در عرفان اسلامی، فرهنگستان هنر، تهران.
فلسفی، نصر الله (۱۳۳۳)، تاریخ قهوه و قهوه خانه در ایران، ماهنامه سخن، دوره پنجم، صص۲۶۸-۲۵۸ .
فی، برایان (۱۳۸۳)، نمونه برتر شناسی علوم انسانی ، ترجمه مرتضی مردیها، پژوهشکده مطالعات راهبردی، تهران.
عامریی، وحیده (۱۳۸۸)، بررسی مسأله بقای نفس در دیدگاه ابن سینا، شیخ اشراق، ملاصدرا، درگاه پاسخگویی به سوالات دینی، http://www.porsojoo.com/fa/node/73528 ، شورای عالی انقلاب فرهنگی، تهران.
کووا، آپولیا (۱۳۸۱)، نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره فیضی، انتشارات روزنه، تهران.
کوهن، تامس (۱۳۶۹)، ساختار انقلاب های علمی، ترجمه احمد آرام، انتشارات سروش، تهران.
امید، مسعود (۱۳۸۳)، مسئله کلیات از دیدگاه صدرالمتألهین شیرازی و ملاحظات انتقادی در باب آن، فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۹۱ ، صص۹۱-۱۱۰.
نصر، سید حسین (۱۳۷۹)، عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی، هنرهای تجسمی، شماره دهم ، صص۵۸-۷۰ .
نصر، سیدحسین (۱۳۷۵)، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، نشردفتر مطالعات دینی، تهران.

Alhir,Sinan(1998),*The Object - Oriented Paradigm*, Web Site home.earthlink.net, 2008/7/5.
Barker, Arthur (1993), *Paradigms: The Business of Discovering the Future*, Harper Collin Pub new York.
Editor of Webster Dictionary, *Webster's New College Dictionary*, Houghton Mifflin Harcourt Pub.USA.
E. Klatt and others Langenscheidt Editorial(1974), *English-German:Langenscheidt Compact Dictionaries*, Langenscheidt Publishers,germany .
Ferguson, Marilin(1978), *The Aquarian Conspiracy* , Jeremy Pub., New York.
Guba, Egon(1990), *The Paradigm Dialogue*, SAGE Pub.USA.
H?m?l?inen, Raimo(2008), *Systems Intelligence : A New Lens on Human Engagement and Action*, SAL Pub. Helsinki, Finland.
Smith, Adam (1975), *Power Of the Mind*, Random House pub. USA.
Stansfield, Manfred(2001), *Introduction to Paradigms*, Trafford pub,Canada.
Waren, Wake (2000), *Paradigm Design*, John Wiley Pub., New York.

منابع تصویری به ترتیب استفاده :

چلیپا، کاظم، و رجبی، علی (۱۳۸۵)، حسن اسماعیل زاده، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.
سیف، هادی (۱۳۶۸)، نقاشی قهوه خانه ای، انتشارات میراث فرهنگی، تهران.
رجبی، علی (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران، موزه هنرهای معاصر، تهران .
http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=jump;dtype=d;startat