

# An Analysis of the Works of Sani' al-Mulk and Mehr'Ali, with a Focus on the Concept of Hyperreality from the Perspective of Lyotard's Views

1. Shirin Khademi<sup>id</sup>: PhD Student, Department of Philosophy of Art, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran

2. Mohammad Reza Sharifzadeh<sup>id</sup>\*: Department of Philosophy of Art, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran.

3. Hossein Ardalani<sup>id</sup>: Department of Philosophy of Art, Ha.C., Islamic Azad University, Hamedan, Iran

4. Mohammad Aref<sup>id</sup>: Department of Drama, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran

\*Corresponding Author's Email Address: Moh.sharifzade@iauctb.a.ir

**How to Cite:** Khademi, S., Sharifzadeh, M. R., Ardalani, H., & Aref, M. (2025). An Analysis of the Works of Sani' al-Mulk and Mehr'Ali, with a Focus on the Concept of Hyperreality from the Perspective of Lyotard's Views. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 3(4), 1-14.

## Abstract:

Qajar painting, by its very nature, is intertwined with multiple intellectual perspectives. In effect, it is an art form that was adapted from Western art. The painter-artist of this period paid close attention to the visual and objective elements of the subject matter. The purpose of these paintings was to emphasize the importance and legitimacy of the monarch. For this reason, more than any other art form, painting became a victim of the dominant system of totalizing representation. If the visual art of the Qajar period is considered from Lyotard's perspective, it must be stated that the political, social, and cultural factors of Qajar art led to a transformation of beliefs during this era. From Lyotard's point of view, diverse narratives merely reexamine the problem rather than resolving it. He believes that from the fifteenth century CE onward, the function of painting has been to confer legitimacy upon social, political, and religious structures. Focusing on the works of Mehr'Ali and Sani' al-Mulk, this article seeks to examine how the concept of the collapse of metanarratives is manifested in the works of prominent painters of this period from Lyotard's perspective. With the aim of analyzing the paintings of these two artists, the main research question addressed is: how has the concept of hyperreality in Lyotard's thought been represented in the paintings of Sani' al-Mulk and Mehr'Ali? The present study adopts a descriptive-analytical method and, drawing on selected examples of Qajar artworks housed in museums, examines the concept of hyperreality in Qajar painting from the perspective of Lyotard's views and postmodern philosophy. The findings of this research indicate that the painting of this period reveals a latent conflict embedded within the formal system of Qajar art, bearing witness to the painful conditions prevailing in the Qajar political system.

**Keywords:** Qajar painting; metanarrative; Jean-François Lyotard; Mehr'Ali; Sani' al-Mulk

Received: 23 September 2025

Revised: 22 January 2026

Accepted: 29 January 2026

Published: 20 February 2026



# تحلیلی بر آثار صنایع الملک و مهرعلی، با تمرکز بر مفهوم فرا واقعیت از منظر آراء لیوتار

۱. شیرین خادمی <sup>id</sup>: دانشجوی دکتری، گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
  ۲. محمدرضا شریف زاده <sup>id</sup>: گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
  ۳. حسین اردلانی <sup>id</sup>: گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران
  ۴. محمد عارف <sup>id</sup>: گروه نمایش، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
- \*پست الکترونیک نویسنده مسئول: Moh.sharifzade@iauctb.a.ir

نحوه استناددهی: خادمی، شیرین، شریف زاده، محمدرضا، اردلانی، حسین، و عارف، محمد. (۱۴۰۴). تحلیلی بر آثار صنایع الملک و مهرعلی، با تمرکز بر مفهوم فرا واقعیت از منظر آراء لیوتار. تجلی هنر در معماری و شهرسازی، ۳(۴)، ۱-۱۴.

## چکیده

هنر نقاشی قاجار به لحاظ ماهیت از چند نگرش فکری درآمیخته است. در واقع هنری است که از هنر غرب اقتباس شده است. نقاش هنرمند در این دوره به عوامل بصری و عینی موضوع توجه داشته است. هدف از نقاشی‌ها، تأکید بر اهمیت و حقانیت پادشاه بوده. به همین خاطر بیشتر از هر هنر دیگری نقاشی قربانی نظام بازنمایی کلیت حاکم شد. در صورتی که بخواهیم هنر تجسمی دوره قاجار را از منظر لیوتار در نظر بگیریم باید بیان کرد که عوامل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی هنر دوره قاجار سبب تغییر باورها در این دوره شد. از دیدگاه لیوتار روایت‌های متفاوت صرفاً مسئله را بازنگری می‌کند نه آنکه به حل آن پردازد. به باور او کارکرد نقاشی از قرن پانزدهم میلادی به بعد سندیت دادن به ساختارهای اجتماعی، سیاسی و مذهبی بوده است. این مقاله با تمرکز بر آثار مهرعلی و صنایع الملک می‌کوشد چگونگی مفهوم فروپاشی فراروایت‌ها را در آثار نقاشان برجسته این دوره از منظر لیوتار واکاوی کند و با هدف بررسی آثار نقاشی این دو نقاش به دنبال این پرسش اصلی تحقیق است چگونه مفهوم فراواقعیت در اندیشه لیوتار در آثار نقاشی صنایع الملک و مهرعلی بازنمایی شده است؟ پژوهش حاضر به روش تحلیل-توصیفی و با تکیه بر نمونه‌هایی از آثار هنر قاجاری در موزه‌ها، به بررسی مفهوم فراواقعیت در هنر نقاشی دوره قاجار از منظر آراء لیوتار و فلسفه پست مدرن می‌پردازد. نتیجه این پژوهش نشان داد که نقاشی این دوره در حال بیرون کشیدن ترافی پنهان در نظام صوری قاجار می‌باشند که گواهی دهنده شرایط دردآوری که در نظام سیاسی قاجار است.

کلیدواژگان: نقاشی قاجار، فراروایت، ژان فرانسوا لیوتار، مهرعلی، صنایع الملک

تاریخ دریافت: ۱ مهر ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۲ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۹ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ انتشار: ۱ اسفند ۱۴۰۴



با ظهور آقامحمدخان و شروع حکومت قاجاریان، شاهد شکوفایی و رشد هیچگونه هنری در عهد او نیستیم. باید گفت آغاز شکلگیری هنر این دوره از زمان فتحعلی شاه دومین شاه این سلسله و اوج آن در زمان ناصرالدین می باشد و تا پایان سلطنت آخرین پادشاه تداوم می یابد. کشور ایران در این دوره با رویارویی با تمدن و فرهنگ غرب از شاه و درباریان تا مردم عادی نتیجه متفاوتی راساخت که هم نوعی بیداری بود هم خود باختگی (1). در این میان لیوتار تصویری از هنر و فرهنگ را نشان داده است که در آن واقع گرایی، مدرنیسم و پست مدرنیسم به شکلی همزمان در کلیه دوران کار هنری مشهود هستند. از دیدگاه وی گرایش هنری غالب در هر فرهنگی، تغییرات رئالیسم یا واقع گرایی می باشد. چنین هنری بازتاب دهنده باورهای یک فرهنگ است. گفتنی است که هنر واقع گرایانه از عواملی می باشد که به یک فرهنگ کمک می کند تا مضمونی از واقعیت را بیافریند. چنین هنری جهان را به شیوه ای نشان داده که قابل نمایش بوده و بازی های زبانی موجود را به شکلی طبیعی نشان می دهد (2).

آن چیزی که مورد توجه نقاشان هنرمند این عصر بود، عناصر بصری و عینی بوده است. در این دوره شاهد این قضیه هستیم که هنرمند نقاش سنت تخیل پردازی و بهره گیری از شیوه پرسپکتیو سطحی که از خصوصیات نقاشی دوره قبل و تأثیر گرفته از شرق دور بود، دور شده و بر مبنای تبدلات فرهنگی و آشنایی با نقطه نظرهای جدید غربی، پرسپکتیو علمی و بکار بردن رنگ های جسمی و نورپردازی را ابرازی برای کار خود در راستای آثار واقع گرا قرار می دهد. در آثار دوره قاجار به وجود ترافع شاهد هستیم. در چنین آثاری کوشش برای ژانر و سبک بازنمایی قاجار دیده می شود. به گونه ای که در درون و عمق افرادی که به تبعیت از شخصیت های نقاشی قاجار به تصویر در آمده اند، شرایطی وحشتناک پنهان یافته است. امر غیر قابل بازنمایی در فضای این آثار قابل دیدن است و همانطور که مورد قبول لیوتار می باشد، شیوه بازگویی این امر انتزاعی است. در چنین آثاری چیزی قابل شکلگیری است که گاهی در فرم رنگ های تیره، فضای تاریک نشان داده شده است. یکی از خصوصیات بازنمایی قاجار، صورت های پر از جزئیات و قانونمند از لحاظ تصویری است که این جزئیات در حال تحلیل رفتن هستند. چنین فضاهای انتزاعی و گاهی هم تیره، در واقع همان نمایش امر بیان ناپذیر می باشد که افزون بر اینکه فضای دلهره آور و تاریک را یادآور می شود که در این راستا نظام نقاشی قاجار برای پنهان کردن آن می کوشد می تواند برون ریزی منشأ این فضای تاریک و دلهره آور، حالات درونی پیکره های درباری و پادشاهان قاجاری در نظر گرفته شود (3).

در آثار دوره قاجار، ذهن میان فضای نقاشی قاجار و فضای امر غیر قابل بازنمایی بلا تکلیف می ماند و قادر به تصمیم گیری نیست در این صورت است که تشویش به سراغش می آید. همانطور که لیوتار بر این باور بود رسالت نقاش محو ساختن و پاسخ دادن به این اضطراب نیست، بلکه تنها نمایش امر غیر قابل بازنمایی است. در آثار دوره قاجار این تشویش بدون پاسخگویی باقی می ماند (لیوتار، ۱۴۰۲: ۱۸۴). این پژوهش با هدف تبیین آثار نقاشان دوره قاجار و تحلیل تصویر آن ها از منظر لیوتار می باشد.

### پیشینه تحقیق

سجودی (۱۳۹۱) در پژوهشی «تأثیر گفتمان و هنجارهای تصویری دوره قاجار» در تلاش است تا نشانه هایی درون تصویری عصر قاجار بیابد که در ارتباط یا در چالش با یکدیگر فرآیندی را ایجاد سازند که تأثیر گرفته از گفتمان غالب مشروطه خواهی درون آن صورت گرفته باشد؛ همچنین دگرگونی هایی که بعد از

مشروطه به همراه داشته است. در نهایت به این نتیجه رسیده اند که گفتمان پس از مشروطیت در دوره سلطنت محمدعلی شاه به دشمنی رسیده و اکنون این دال کلیدی «مجلس» بود که درارتباط با دال مرکزی «قبله عالم شاهنشاه» قرار می‌گرفت. بدین تصاویر با جمعیت زیاد در حالاتی که تفنگی بدست داشتند رواج یافت و یا تصاویر کشته شدگان و یا اعدام شونده‌گان به صورت کارت پستال انتشار پیدا کرد.

پورمند و همکاران (۱۳۹۱)، در تحقیقی «تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجاریه»، به بررسی دلایل و چگونگی حضور تصویر شاهانه در آثار هنری و مطالعه تطبیقی میان دو دوره فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه می‌پردازد تا از طریق بررسی رابطه بین هنر و سیاست، تغییرات بازنمایی و شیوه‌های بصوری کاربردی برای منتقل کردن اهداف مورد نظر حکومت را آشکار سازد؛ و در این مقاله نتایج نشان داد که با وجود حضور هر دو پادشاه در یک سلسله، کاربرد تصویر فتحعلی شاه به دلایل مختلف سیاسی و اجتماعی، با وجود مصرف داخلی کشور، هدف آن بیشتر برای نمایش شکوه باستانی که به این سلسله ارث رسیده و اثبات قدرت خود قدرت‌های دولت‌های اروپایی است (4).

احمدی (۱۴۰۱) در پژوهش «رابطه هنر و سیاست از دیدگاه ژان فرانسوا لیوتار» پس از مطالعه ترجمه و تحلیل آرای لیوتار و شارحان وی تلاش دارد تا نقش سازماندهی هنر و رابطه آن با سیاست و به پیروی آن عدالت را روشن سازد (5).

## روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش تحلیل-توصیفی است. در روش تحلیل-توصیفی این پژوهش گردآوری اطلاعات درباره موضوع آثار نقاشان دوره قاجار (مهرعلی و صنیع الملک) و تحلیل تصاویر از منظر ژان فرانسوا لیوتار، از روش کتابخانه‌ای، بررسی متون و محتوای مطالب استفاده شده است. در تحقیقات تحلیلی-توصیفی، محقق علاوه بر تصویرسازی آنچه که هست، به تشریح و تبیین دلایل چگونگی و چرایی وضعیت مسئله و ابعاد مختلف می‌پردازد.

## چارچوب نظری

### ۱- فراروایت از منظر ژان فرانسوا لیوتار و بازتاب آن در آثار نقاشان (مهرعلی، صنیع الملک) دوره قاجار:

ژان فرانسوا لیوتار فیلسوف مشهور نیمه دوم قرن بیستم در فلسفه خود به وجود فراروایت‌ها در حکم نظام‌های کلیت ساز تأکید دارد که در راستای اثبات خود، دیگر بازی‌های زبانی را از بین می‌برد و ترافع را بوجود می‌آورد. ترافع به معنی گرفتن حق بیان و جلوه گر شدن از یک یا چند بازی زبانی است (3).

### ۲- هنر و نظام‌های صوری:

همچنین فراروایت‌ها برای آفرینش و تثبیت مفاهیم و حقیقت خود ساخته خود روی به شکلگیری نظام‌های بازنمایانه‌ای در هنر می‌کنند که در اینجا لیوتار به آن‌ها نظام صوری را اطلاق می‌دهد که در چنین نظام‌های صوری را بخصوص در نقاشی بررسی کرده و بر این باور است که آن‌ها همان سبک‌ها، روش‌ها و گفتمان‌های هنری هستند که در هر دوره‌ای از تاریخ و محدوده جغرافیایی برای اینکه خود را به اثبات برساند دست به نابودی دیگر روش‌های بیانی می‌کنند. لیوتار مبارزه با این کلیت‌ها را وظیفه اخلاقی هنر پست مدرن عنوان می‌کند و در اینجا با به چالش کشیدن ژانرهای گفتمانی را یک ابزار مستحکم بیان می‌کند به هدف خود که فروپاشی این نظام‌ها از دیدگاه فرمالیستی و محتوایی می‌رسد (3).

### ۳- ارتباط با نقاشی‌های دوره قاجار:

در آغاز نقاشی‌های قاجار بخاطر تأثیرگیری از نقاشی اروپایی به واقع‌نمایی دست پیدا می‌کند گفتنی ست نظام بازنمایی قاجار از سازگاری برخوردار است. بدین منظور که عناصر بصری و کیفیات بصری بویژه اینکه در چنین نظامی کارکرد دارند که خاص نقاشی این دوره می‌باشد. در حقیقت نقاشی قاجار، یک نظام صوری است که به باور لیوتار تحت فرمان یک کلیت است، برای اثبات مفاهیم مورد قبول خود، این نظام به شیوه سیستم بازنمایی که به کار می‌برد، در تلاش است حقیقت را پیرو خواسته سیاست‌گذاران نظام حاکم نشان دهد (6).

### آثار نقاشی مهر علی و صنایع الملک تحلیل آثار آن‌ها از منظر آراء ژان فرانسوا لیوتار

در آثار مهر علی و صنایع الملک به عوامل بصری و عینی موضوع توجه شده است. چنانچه در مردان به ریش و سیل بلند و کمری باریک و ابروانی پیوسته، کلاه تزیینی، اسلحه جواهر نشان، لباس فاخر و تختی که نشانی از قدرت و حاکمیت شاه را به اثبات می‌رساند به جزئیات توجه شده است. درباره زنان هم با خم کردن سر به یک سمت و جاذبه‌ای زنانه به سینه‌های برجسته، خال لب و زیورآلاتی زنانه که ویژگی زنان درباری بوده قدرت را ارائه می‌دهد. هدف از ترسیم این نقاشی‌ها توسط مهر علی و صنایع الملک، تأکید بر حقانیت پادشاه بود. در واقع پادشاهان قاجار علاقه داشتند تا قدرت و مشروعیت خود را در فرم تصویر مجسم سازند. در اینجا نقاشی به یک نظام بازنمایی کلیت حاکم بدل شد و در نهایت با توجه به اهداف پادشاهان و درباریان قاجار، نظامی صوری بوجود آمد که از خصوصیات لیوتار برای نظام‌های صوری بیان می‌کند، برخوردار است. آثار نقاشی آنان در ابتدا تأثیر گرفته از نقاشان اروپایی، نوعی بازنمایی را بدست می‌آورد که تا اندازه‌ای در تقابل و تضاد با خصوصیت انتزاعی هنر ایرانی واقع می‌شود. در کل فضای تصویری، فضای رنگی و موادی که در این هنر بکار برده شده اند، مختص نظام صوری قاجاری است و اگر هر کدام دچار تغییر شود می‌تواند کل این نظام را به آشوب بکشاند. لیوتار می‌گوید این نظام‌ها با بیان چارچوب ویژه خود، افزون بر اثبات خویش، در مقام یک گفتمان حاکم تصویری در افکار، شاخصه‌ای برای قضاوت خود مشخص می‌سازند. در آثار این دو نقاش گواهی به وجود ترافع مشاهده می‌شود. در این آثار کوششی برای ژانر بازنمایی قاجار دیده می‌شود. یکی از خصوصیات بازنمایی قاجار، صورت‌های پر از جزئیات و قاعده مند از نظر تصویری است که چنین جزئیاتی در حال افول هستند. در آثار نقاشی این دو نقاش در پی ظهور ترافع، احساس امر والا بوجود آمده است. امر والا احساسی نشأت گرفته از نبود برابری ذهن با چیزی می‌باشد که در حال مشاهده آن است. در چنین آثاری، ذهن بین فضای نقاشی و فضای امر غیر قابل بازنمایی به حاشیه رانده می‌شود و در اینصورت قادر به تصمیم‌گیری نیست و باعث اضطراب می‌شود اما لیوتار بر این باور است که رسالت نقاش محو کردن و واکنش به این اضطراب نیست چیزی که مهم است نمایش امر غیرقابل بازنمایی است. می‌توان گفت نقاشی‌ها وظیفه خود را ارائه همین دلهره می‌دانند و چنین نقاشی رسالت سیاسی و اخلاقی خود را به منصف ظهور می‌رساند. در آثار نقاشی مهر علی و صنایع الملک همه سه ویژگی منطق شکنانه مورد قبول لیوتار وجود دارند. تصدیق به وجود ترافع، برخورد جهان‌های ناهمگن و امرالا که همگی و در ارتباط با یکدیگر به جلوه گر شدن یک وضعیت رویدادی راسبب شده اند و همه رسوم نظام صوری قاجار را برهم زده و یک قاعده جدید تصویری را خلق کرده اند. به عبارتی یک فضای صوری نو و البته با مقرراتش، یک ابداع محسوب می‌شود. ابداع بازی زبانی جدید. آثار نقاشان دوره قاجار و در این پژوهش مهر علی و صنایع الملک به طرز خارق العاده‌ای تمام نگرانی‌های لیوتار درباره یک نقاشی پست مدرنیستی را شامل می‌شود (7).

تحلیل آثار استاد مهر علی:

تصویری که در ادامه توضیحات قرار داده شده است، اثری از مهرعلی شاگرد میرزابابا و معلم صنایع الملک درباره پیکره ایستاده فتحعلی شاه در لباسی رسمی دربار همراه با تاج و جواهرات سلطنتی می‌باشد (8). این تصویر در موزه نگارخانه در کاخ گلستان حفظ و نگهداری می‌شود. روشی منحصر به فرد مهرعلی در کاربرد از جزئیات برای نشان دادن جزء به جزء ویژگی‌های فیزیکی مدل، تلفیق آن با سطوح تزئینی و هم‌آهنگی سایه روشن و حجم پردازی با جنبه‌های تخت منقوش، قابل ستایش است. در این اثر نقاش فتحعلی شاه را در یک پس زمینه ساده قرار داده تا تزئیناتی که به وفور در لباسش هست و لوازم جنگی فتحعلی شاه به خوبی در چشم مخاطب جای بگیرد. افزون بر آنکه در پس زمینه از رنگ‌های خاکستری استفاده کرده و برخلاف آن در پیش زمینه، عناصر متعدد و رنگارنگی را می‌بینیم. استاد مهرعلی در این تابلو کلاه خود و لباس جنگ فتحعلی شاه را با جزئیات فراوانی که دارد به صورتی واقع‌گراانه به تصویر در آورده است و چنین واقع نگاری را می‌توان در کمان شاه و حفظ تناسبات دقیق آن و کمر بند، خنجر و شمشیری که بر کمر شاه آویزان شده، مشاهده کرد. بخصوص اینکه فرمی بیرون زده نوک غلاف شمشیر بر فرم خمیده شمشیر شاه هم ساز شده که به سهولت می‌توان هماهنگی آن را با پیکره شاه فهمید. این ویژگی‌ها در ساعد بند و ساق بندهای شاه نیز هست که این خود نشان‌دهنده این است که مهرعلی در هماهنگی با طبیعت و ماهیت عصر خود، شاه را در همان لباسی که شاهدش بوده به تصویر در می‌آورد و دقیقترین جزئیات را آشکار کرده است. باید خاطر نشان کرد که هیچ کدام از این اشیا آن سایه روشن و حجم نمایی به سبکی در نقاشی غرب رواج داشته، نیستند. این اثر یکی از نمونه‌های ارتباط بین واقعیت و خیال در نقاشی این دوره می‌باشد.

ترکیب بندی: در نقاشی این دوره به فراوانی می‌توان از یکدستی ترکیب بندی‌های ایستا همراه عناصر عمودی و افقی در یک فضای بسته اندرونی جست. ترکیب بندی قرینه که می‌تواند نشان‌دهنده محیط و ذهنیتی آرام و البته متعادل باشد، به خوبی در این پیکره‌ها منعکس شده است. بهره‌گیری از قاب بندی-کوشش برای القای بعد سوم-مقارن و متعادل-تعریف فضا با نشانه‌های آرمانی از جهان واقعی. فتحعلی شاه را پرشکوه، ابهت، مجلل، کمر باریک با شانه‌ای پهن، با خنجر و شمشیر زر نشان (به صورت نمادین)، جامه فاخر اشاره کرده است.

ویژگی‌های رنگ: انتخاب رنگ محدود با تسلط بر درجات متفاوتی از رنگ قرمز-استفاده از رنگ‌های درخشان زرد سفید در راستای نمایش دادن شکوه و

جلال

کیفیت نور: دارای نور یکنواخت و درخشان

خصوصیات چهره: تمام رخ، رسم چهره بر مبنای زیبایی آرمانی قاجار، کوشش در جهت زیبایی چهره تا شبیه سازی، بهره‌گیری از ریش بلند پرپشت مشکی

در واقع تأکیدی بر هیبت و صلابت شاه

همچنین جامه زربفت پادشاهی با رنگ‌های قرمز و کمر بند جواهر نشان پادشاهی

در واقع مهرعلی با مهارتی خاص نقش سرو (بته جقه) را که در واقع از نمونه‌های اولیه تخت جمشید کارکردی زینتی و نمادی از آزادی و آزادگی است و در

دوره اسلامی سرو نماد سرسبزی و طراوت بود، در تاج فتحعلی شاه به تصویر کشیده است. در مکتب نگارگری درباری هنرمند در تلاش است، در یک بیان

دوپهلو هم شوکت مادی پادشاهی غرب و هم آرمان نمایی و واقع گرایی انسان ایرانی را به نمایش بگذارد. مهرعلی کوشش زیادی در راستای زیبایی آرمانی چهره

پیکره هایش انجام داده است. البته در بین آثار مهرعلی از عنصرهای عامیانه نیز تا اندازه دوری کرده به گونه‌ای که با بکارگیری عناصر تجملی-درباری در راستای

نشان دادن هر چه بیشتر ثروت و تجمل شاه دارد. تزئین گرایی و زیاده روی در کاربرد نقوش تزئینی در آثار مهرعلی برجسته می‌نمایند.

جدول ۱. تحلیل آثار استاد مهر علی - ۱

ایجاد کنتراست رنگی بین زمینه و اشکال (رنگ آبی در زمینه و استفاده از رنگ زرد به عنوان رنگ مکمل در لباس فتحعلی شاه)، تقسیم بندی زمینه و کادر بندی آن برای فضاسازی جهت ایجاد طرح لباس و دیوار، استفاده از خطوط دورگیر با رنگ شکل و زمینه برای حفظ تمامیت قسمت اصلی هر شکل

شکل و زمینه



مأخذ: [www.artchart.net](http://www.artchart.net)

مجاورت	نزدیکی لبه ها	هر واحد نقش در لباس و تاج، جواهرات، شمشیر، کمر، کفش و و نقوش روی قرنیز، با فاصله یکسان قرار دارد و طرح یگانه‌ای را شکل داده است.
	تماس	ایجاد یگانگی در هر واحد به واسطه تماس هر طرح با نقوشاره‌های متناسب با آن
	هم پوشانی	انتزاع این تصویر، باعث عدم نیاز به همپوشانی قسمت‌های مختلف شده است.
	اندازه	اندازه برابر نقش‌ها با یکدیگر/برابری ابعاد ریز نقش‌ها
	شکل	تجانس کامل و محتویات متناوب دیگر در تصویر
	رنگ	تناظر رنگی طرح‌ها/تکرار رنگ‌های هر نقش با نقش مجاور
جایگیری فضایی	رعایت فاصله بین نقش‌های مشابه	
جهتمندی	قرارگیری نقش‌ها با زاویه متناسب جهت ایجاد دید پرسپکتیوی	
سرنوشت مشترک	تکرار سطوح عمودی با عرض یکسان، تشدید آن‌ها با خطوط حاشیه‌ای دو سوی هر نوار و برقراری تناسب کلیت طرح با محور عمودی نقش‌ها باعث شده تا آنچه به چشم می‌آید در جهت عمودی معرفی شود. قرارگیری یک در میان نقوش (آستین‌های لباس) در محور افقی در هرگونه احراز هویت این نقش در آن جهت وقفه ایجاد نکرده است.	

تمام مؤلفه‌های تصویری به عنوان یک واحد ادراکی در جهت عمودی به نظر می‌آیند.

پیوستگی

تصویر زیر نیز از آثار مهرعلی می‌باشد. مهرعلی از مهم‌ترین نقاشان دربار فتحعلی شاه و همچنین از نمایندگان برجسته مکتب نگارگری درباری محسوب می‌شود (8). این تصویر در موزه نگارخانه در کاخ گلستان نگهداری می‌شود. اهل اصفهان احتمالاً شاگرد میرزاابا بود. بیشتر با رنگ و روغن کار می‌کرد. از آثار منسوب به مهر علی مجلس شکار فتحعلی شاه با فرزندانش است. در تابلوی زیر با مهارت شلووار را با نقوش مختلف به تصویر در آورده است. دقت نظر در شال توری زن قابل مشاهده است. شال نازکی که به اندازه‌ای ظریف است که مانند شلووار، اشای از پشت آن پیداست.

## جدول ۲. تحلیل آثار استاد مهر علی - ۲

در این تصویر به لحاظ تزئینات و تنوع رنگی غنای چندانی وجود ندارد و در آن از رنگ‌های بومی استفاده شده است. تضادی بین پیش زمینه و پس زمینه وجود ندارد.	شکل و زمینه	
طرح هندسی در قسمت پایین شلووار و نیم تنه بانویی که گل رز در دست دارد، که پارچه آن احتمالاً اروپایی است، با مروارید و زمرد حاشیه دوزی شده است.	مجاورت نزدیکی لبه‌ها	
ایجاد یگانگی به دلیل طیف رنگ‌های تقریباً مشابه یکدیگر در لباس، رنگ پیش زمینه و پس زمینه	تماس	<p>مأخذ: آدمووا، ۱۳۸۶: ۲۴۷</p>
هم پوشانی رنگ لباس با رنگ زمینه	همپوشانی	
زنان جقه و کلاه کوچک و چسبانی بر سر گذارده اند، که به حالت کج قرار داشته و با یک رشته مروارید که به طرفین شقیقه وصل است، محکم شده است. این رشته مروارید در زیر چانه و بدون تماس با آن آویزان است.	مشابهت اندازه	<p>مأخذ: آدمووا، ۱۳۸۶: ۲۴۷</p>
استفاده از شکل‌های تخت، نقش برابر طرح‌های روی شلووار و نیم تنه	شکل	
در نیم تنه بالا بانو از رنگ‌های روشن و در نیم تنه پایین از رنگ‌های تیره استفاده شده است.	رنگ	<p>مأخذ: آدمووا، ۱۳۸۶: ۲۴۷</p>
ترکیب بندی متقارن و جذاب در نقش پردازی، پارچه‌های مختلف پر نقش و نگار، اجرای دقیق نقوش بطور سنتی از دید روبرو موجب افزایش ادراک دیداری می‌شود.	جایگیری فضایی	
نقش مایه مکرر طرح بنه جقه در شلووار بانو، ایستادن بانو موجب ادراک دیداری در جهت عمودی شده است.	جهت مندی	<p>مأخذ: آدمووا، ۱۳۸۶: ۲۴۷</p>
شلووارهای فوق العاده گشاد مخمل یا اطلس و شلووارهای نخی زنان قشر پایین جامعه تقریباً تا قوزک پا را فرا می‌گرفت. بر روی شلووار پیراهنی کوتاه از جنس ابریشم، کتان یا پنبه تن می‌کردند که شکاف وسط آن تا پایین سینه ادامه داشت.	سرنوشت مشترک	
در این ساختار، نحوه ایستادن بانو به عنوان یک واحد ادراکی به صورت عمودی دیده می‌شود.	پیوستگی	

بستگی

نزدیکی طرح بته جقه در شلوار بانو سبب پیوستگی در ادراک دیداری طرح شلوار شده و فضاهاى خالى نادیده گرفته مى شود.

### تحليل آثار صنيع الملک:

اثرى که در ادامه مى آيد مربوط به دوره دوم و در زمان ناصرالدين شاه است که توسط ابوالحسن غفارى، ملقب به صنيع الملک به تصوير درآمده است (9). اين تصوير در موزه نگارستان حفظ و نگهدارى مى شود. در زمان فتحعلى شاه قاجار به تهران اعزام شده و در زمان ناصرالدين شاه به ايران باز مى گردد. سبک تک چهره نگارى بوسيله او در مسير تازه اى قرار مى گيرد. وي علاوه بر خصوصيات ظاهرى چهره، حالات و شخصيت افراد را نيز با نهايت دقت و مهارت در آثار خود بازتاب داده است. افزون بر مهارت منحصر به فرد صنيع الملک در طراحى و نقاشى، مى توان او را در تعبير امروزي یک طراح گرافيك محسوب کرد. او در نقاشى هائش پرسپکتيو به سبک و سياق غربى پرهيز داشت و طرح و رنگبندى دو بعدى تمايل داشت. او به آناتومى بسيار اهميت مى داد و توجه و آشنائى شاخصه هاى نقاشى اروپائى او را از ريزه کارى هاى نگارگرى ايرانى باز نمى داشت و در واقع آثارش سبک نقاشى اروپائى با ذوق و پيشينه هنر ايرانى درآميخته بود.

صنيع الملک تحت تأثير سبک هنرمندان اروپائى، ديدى عينى نسبت به موضوعات پيدا کرد و اين در مقابل ديد ذهنى و درونى هنرمندان گذشته ايران است. با وجود اين، او هرگز تحت تأثير ذهنيت و جهان بينى اروپائيان که در ذهنيت هلنى ريشه دارد، واقع نشد و تلاش کرد تا در کار خود به تلفيق تازه اى از سبک تصويرى اروپائى و ايرانى دست پيدا کند. به همين خاطر هنرمند نتيجه تجربيات و آموزه هاى مکتبى و فردى خود را از دو شيوه هنرى ايرانى و اروپائى را در یک شيوه خاص از پيکره نگارى به نمايش گذاشت. در اين شيوه، شبيه سازى پيکره، برجسته دارد. مهارت او در صورت سازى و سايه پردازى و شبيه سازى، قابل ستايش است. در واقع، سبک شيوه سازى در دوران قاجار و خاصه اين هنرمند به شکوفائى رسيد. صنيع الملک نه تنها در نمايش خصوصيات ظاهرى مهارت داشت، بلکه با شناخت مشخصات روحى سوژه هاى خود، ويژگى ها را با ظرافت و دقت در چهره هاى پيدا بود. در واقع او به خصوصيات روحى افرادى را که مدل او قرار مى گرفتند واقف بود و با سادگى عجيبي که قدرت ديد و دست او را مى رساند، به تصوير مى کشيد. چنين خصوصيتى، از شاخص ترين وجوه تأثير هنر غرب در آثار صنيع الملک است. او علاوه بر سوژه افراد مرفه و سلطنتى به پرتره نگارى از مردم عادى و در حال انجام کار عادى مى کشيد.

### جدول ۳. تحليل آثار صنيع الملک

شکل و زمينه	ايجاد تمايز بين تقسيمات شبکه اى طرح و نقوش اصلى ترکيب با به کارگيرى رنگ اکر با مايه هاى زرد در تقسيم ها و رنگ هاى متنوع در نقش هاى اصلى
مجاورت نزدیکی لبه ها	نزدیکی افراد به يکديگر موجب تجسم یک کل مى شود.
تماس	ايجاد يگانگى به دليل طيف رنگهاى تقريباً مشابه يکديگر در لباس افراد، رنگ چهره و رنگ يکسان کلاه ها

هم پوشانی هم پوشانی زمینه	هم پوشانی هم پوشانی زمینه	هم پوشانی هم پوشانی زمینه
مشابهت	مشابهت	مشابهت
اندازه	اندازه	اندازه
شکل	شکل	شکل
رنگ	رنگ	رنگ
جایگیری فضایی	جایگیری فضایی	جایگیری فضایی
جهت مندی	جهت مندی	جهت مندی
سرنوشت مشترک	سرنوشت مشترک	سرنوشت مشترک



مأخذ: [www.artchart.net](http://www.artchart.net)

در میان عوامل داخلی و سنت‌های ایرانی پیکره‌ها با خطوط سیال و اسلیمی وار، به تصویر در می‌آیند و بیشتر از خطوط منحنی موازی استفاده شده و صحنه‌ها نیز عاری از آرایه‌های اضافی که شامل ساختارهای هندسی و معماری می‌باشد و صرفاً در برخی از نگاره‌ها، شاخ و برگ کمی که از طبیعت حکایت دارد، نقاشی شده است. در نگاره‌های این سبک از تزئینات کمی برخوردار بوده و در حقیقت به جزئی از لباس، یا اینکه به پشتی که مدل بر آن تکیه زده ختم می‌شود. حالت ایستادن پیکره‌ها لغزان نشان می‌دهد و حتی اغلب آثار از عوامل داخلی نشأت می‌گیرند. نقطه وزن بدن، در جهت پاها واقع نشده و گویی این امکان دارد تا آن اندام ایستاده تعادل خود را از دست بدهد. اگرچه ساختار این نگاره‌ها، گاهی بصورت عمودی ترسیم شده اما توسط لغزش خطوط منحنی، ترکیب بندی احساسی از آرامش و خمودگی در مخاطب بوجود آورده است پیکره در بیشتر موارد بر پس زمینه‌ای از طبیعت دشت یا که بوستانی قرار گرفته که این خود، حضور خطوط صاف را ناممکن می‌سازد. بطور کلی نقوشی که از عوامل داخلی هستند، بسیار لطیف، لغزان و خیال انگیز هستند و به مانند یک قطعه اسلیمی شبیه هستند که برای لمس چشمان بیننده طراحی شده اند.

در بررسی عوامل خارجی به این نکته می‌رسیم که چهره پردازی‌ها ابتدایی هستند و کوششی برای شبیه سازی نشده است. آن‌ها فقط نمادی از نوع بشر و تمام رخ‌هایی هستند و تفکیکی در صورت زن و مرد نمی‌شوند. فقط آرایش سر و صورت و لباس‌ها تفاوت جنسیت را معین می‌سازد در نقاشی‌هایی که از عوامل خارجی یا غربی گرفته شده اند، نقش‌های استفاده شده در لباس و مرواریدها و جواهرات پرکاربردتر و بکار بردن تزئینات بیشتر است و نقش مایه‌ها زمخت تر هستند. اما در مقابل پس زمینه‌ها گاهی ساده می‌نمایند.

تلفیق میان نگاره‌های انسانی با حیوانات، ایده‌ای عقلانی در هویت آثار شرقی به شمار می‌آید که در دورانهای مختلف تاریخی هنر در پیوستن با پدیده‌های مختلف هنری مانند مثبت کاری، تذهیب، کاشی کاری و... در هنر ایران خلق شده است. نمونه‌های ذکر شده گونه‌های بدون اندام انسانی یا غیر فیگوراتیو می‌باشند. در نقوش دوره قاجار، کوشش و سعی هنرمند نقاش تأکید بر نوآوری دارد تا سنت گرای، در حقیقت همان رویکرد غالب در نقاشی بر اجزای آن حاکم است. همچنین نقاش از تقارن برای ایجاد تعادل در نقش‌ها استفاده می‌برد.

در این نوع آثار، بکار بردن پرسپکتیو، خطوط و ترکیب‌های عمودی و خطوط متقاطع و ضربدری بطور برجسته‌ای قابل مشاهده هستند.

### نتیجه‌گیری

لیوتار در روایت هنرهای تجسمی از امر والی کانت استفاده کرده است و آن را روشی می‌دانسته که هنر توسط امر والا قادر است تا حقیقت را ارائه دهد. از دیدگاه وی بخاطر کثرت کلان روایت‌ها و همچنین فراروایت‌ها و در پی آن وجود زیاد بودن بی عدالتی‌ها لازم است بر اساس حکم تأملی در محو بی عدالتی تلاش کرد. به باور لیوتار، یک فیلسوف یا که یک منتقد پست مدرن در بازنگری و تفکر خود باید افزون بر در نظر گرفتن نقادی، تبدیل به پادزهرهای کلیت سازی شود. همانگونه که هنر وسیله‌ای می‌شود در راستای امر نمایش ناپذیر، یعنی رخداد و...، پادزهری برای کلیت به شمار می‌آید. واقع نگاری در هنر نقاشی ایرانی موضوع برجسته‌ای است که توجهی به آن نشده و حتی از امتیازات هنر غربی عنوان کرده اند. نقاشی نیمه اول دوره قاجار بیشتر از آنکه بگوئیم تأثیر گرفته از دیدگاه واقع گرای غرب است در واقع از پیشینه و قدمت واقع نگاری هنر ایرانی می‌باشد. هنر تجسمی دوره قاجار روایتگر داستان‌های مذهبی، تاریخی و نمادین است که در آن می‌توان ترکیبی از اصول هنرهای تصویری شرق و غرب را دید. آثار هنری دوره قاجار از نقطه نظر تطابقشان با فلسفه لیوتار، در این تحقیق تحلیل شده اند. نقاشی این دوره در حال بیرون کشیدن ترافی پنهان در نظام صوری قاجار می‌باشند که گواهی دهنده شرایط دردآوری که در نظام سیاسی و اجتماعی قاجار است. آن‌ها بوسیله رنگ‌ها تیره و فضاهاى انتزاعی که بیان کننده امر غیرقابل بازنمایی هستند، سعی در بیان امر والا دارند. از دیدگاه ادراک تصویر، بازنمایی بصری تصویری در نقاشی‌های دوره قاجار، بازگوکننده وضعیت روزگار و جلوه‌ای از روح زمان خود محسوب می‌شوند. آثار این دوره با الهام از هنر بیگانه به شکلی بوده که این آثار همچنان شاخصه‌های برجسته و مهم سنت تصویرگری ایران را حفظ کرده اند. در حقیقت با تبیین نقاشی‌های مورد مطالعه، در این دوره نوآوری در رنگ، تزئینات و ترکیب بندی توجه می‌شود.

### مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

### تشکر و قدردانی

از تمامی کسانی که در طی مراحل این پژوهش به ما یاری رساندند تشکر و قدردانی می‌گردد.

### تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافی وجود ندارد.

### حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

### موازن اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازن و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

### خلاصه مبسوط

#### Extended Abstract

The visual culture of the Qajar period represents a complex intersection of political authority, cultural transition, and artistic hybridity, emerging at a historical moment when Iran encountered Western modernity while still deeply embedded in premodern representational traditions. Qajar painting, particularly from the reign of Fath-Ali Shah through the era of Naser al-Din Shah, cannot be understood merely as an imitation of European realism but must be analyzed as a formal system shaped by power, ideology, and symbolic legitimation. In this context, painting functioned as one of the most effective instruments for consolidating royal authority and constructing political legitimacy, a role that aligns closely with Jean-François Lyotard's critique of metanarratives and totalizing representational regimes. From Lyotard's perspective, realism in visual art does not simply mirror reality; rather, it participates in language games that authorize specific truths while silencing others, thereby generating what he terms *différend* or latent conflict. The encounter between Iranian artistic conventions and Western visual techniques during the Qajar era produced a paradoxical condition in which realism, abstraction, tradition, and modernity coexisted within a single pictorial logic. This hybrid condition transformed Qajar painting into a site of tension where the visible surface of grandeur concealed deeper anxieties related to political instability, cultural dislocation, and epistemological uncertainty, reflecting broader transformations in Iranian society during this period (1, 2).

Lyotard's philosophical framework offers a critical lens through which Qajar painting can be interpreted beyond stylistic description, emphasizing the ethical and political implications of representation. According to Lyotard, from the fifteenth century onward, painting increasingly served to legitimize social, religious, and political structures, becoming embedded within grand narratives that claim universality while suppressing heterogeneity. He argues that modern and postmodern art do not resolve these tensions but rather expose them by revealing the limits of representation and foregrounding the unrepresentable. In Qajar painting, this condition manifests through the excessive formalization of figures, rigid compositional symmetry, and meticulous attention to ornamentation, which collectively function as a formal system designed to naturalize power. Yet beneath this controlled surface lies a disruption that aligns with Lyotard's notion of the sublime: a confrontation between what can be represented and what resists representation. The dark chromatic spaces, abstracted backgrounds, and emotionally neutralized faces in many Qajar portraits signal not harmony but a suppressed dissonance within the visual order. Rather than resolving political or cultural contradictions, these images reinscribe them in a visual language that oscillates between affirmation and crisis, revealing the fragility of the metanarrative they seek to uphold (3, 6).

Within this theoretical framework, the present study focuses on the works of two prominent Qajar painters—Mehr'Ali and Sani' al-Mulk—whose oeuvres exemplify distinct yet interconnected strategies of representation under royal patronage. Mehr'Ali, closely associated with the court of Fath-Ali Shah, developed a highly ornamental and idealized visual language characterized by symmetrical compositions, flattened spatial depth, and an emphasis on regalia, jewels, and ceremonial attire. His portraits construct an image of sovereign power through visual excess, where every decorative element reinforces the monarch's authority while simultaneously distancing the figure from lived reality. This excessive realism paradoxically produces a hyperreal effect in which the image appears more real than reality itself, aligning with Lyotard's argument that totalizing systems of representation ultimately destabilize meaning. The meticulous detailing of weapons, garments, and physiognomy in Mehr'Ali's paintings functions not merely as aesthetic refinement but as a mechanism of ideological reinforcement, transforming the royal body into a symbolic surface upon which legitimacy is inscribed (8). At the same time, the rigid formal order and absence of psychological depth introduce a silent rupture, suggesting the presence of an unarticulated conflict beneath the visual splendor.

In contrast, Sani' al-Mulk represents a later phase of Qajar painting in which exposure to European academic training and observational realism produced a more individualized and psychologically nuanced approach to portraiture. While maintaining allegiance to courtly themes, Sani' al-Mulk expanded the scope of representation to include ordinary people, group portraits, and scenes of everyday life, thereby destabilizing the exclusivity of royal imagery. His works demonstrate a heightened attention to anatomy, facial expression, and social context, reflecting an empirical gaze that departs from the purely symbolic function of earlier court painting. However, this apparent realism does not signify a complete break from the dominant formal system; rather, it introduces a new layer of tension between surface fidelity and ideological constraint. The selective adoption of Western techniques—such as shading and proportional accuracy—without fully embracing linear perspective or illusionistic depth results in a visual hybridity that exemplifies Lyotard's concept of conflicting language games. In Sani' al-Mulk's paintings, the coexistence of representational precision and formal restraint produces a condition of visual ambiguity in which meaning is neither fixed nor resolved, but continuously deferred (7, 9).

Methodologically, this research employs a descriptive-analytical approach grounded in visual analysis and philosophical interpretation, examining selected Qajar paintings housed in Iranian museum collections. By situating these works within Lyotard's theoretical discourse on metanarratives, formal systems, and the sublime, the study moves beyond iconographic reading to interrogate the epistemological foundations of Qajar visual culture. The analysis reveals that Qajar painting operates as a formal regime that simultaneously asserts and undermines its own authority, producing images that are internally coherent yet conceptually unstable. The hyperreal quality of these works emerges not from technological simulation but from the overdetermination of form, detail, and symbolism, which collectively obscure the absence of genuine resolution. This condition aligns with Lyotard's assertion that postmodern art bears an ethical responsibility to bear witness to the unrepresentable rather than masking it through harmonious representation. In this sense, Qajar painting anticipates postmodern concerns by exposing the contradictions inherent in its own representational logic, transforming visual order into a site of silent dissent (3, 5).

In conclusion, the analysis demonstrates that the paintings of Mehr'Ali and Sani' al-Mulk embody a complex manifestation of hyperreality rooted in the collapse of metanarratives as articulated by Lyotard. Rather than serving solely as instruments of royal propaganda, these works reveal a latent conflict embedded within the formal system of Qajar art, where the pursuit of legitimacy generates visual excess, abstraction, and unresolved tension. The hyperreal dimension of Qajar painting thus emerges as a critical condition in which representation exceeds reality while simultaneously exposing its own limitations. By foregrounding the unrepresentable through controlled form and symbolic saturation, Qajar painters inadvertently disclose the

fragility of the political and cultural structures they sought to affirm, positioning their works as historically situated yet philosophically resonant examples of visual crisis and transformation.

## References

1. Pakbaz R. Iranian Painting from Antiquity to the Present. Tehran: Zarrin va Simin Publications; 2024.
2. Ahmadi E, Bakhtiyarian. The Relationship between Art and Politics from the Perspective of Jean-François Lyotard. *Analytical Philosophy*. 2022;18(41).
3. Malpas S. Jean-François Lyotard. Pourhosseini B, editor. Tehran: Markaz Publishing; 2009.
4. Pourmand H-A, Davari R. Royal Imagery and the Representation of Power in the Qajar Era. *Comparative Studies of Art*. 2012(4).
5. Ahmadi B. Modernity and Critical Thought. Tehran: Markaz Publishing; 2010.
6. Rashidian A. Postmodern Culture. Tehran: Nashr-e Ney; 2015.
7. Moradian S. A Study of the Theory of Metanarratives and the Logic of Disruption in Jean-François Lyotard's Thought in Contemporary Iranian Art: Alzahra University; 2024.
8. Rasouli Z. An Introduction to the Lives and Works of Selected Figurative Painters of Fath-Ali Shah's Court. Tehran: Iranian Academy of Arts; 2006.
9. Hasanvand K, Zangi B. Painting and Painters of the Qajar Period. Tehran: Iranian Academy of Arts; 2005.