Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering

Structural Discourse Analysis of the Painting "The Conquest of Tehran" and Its Role in the Reproduction of National Identity

1. Karoobeh ZareiDastgerdi*: Master of Arts in Art Research, Art Research Department - Lecturer in the Art Department, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Shiraz Branch - Shiraz - Iran

2. Majid Aslami: Faculty Member and Instructor - Department of Art, Art Research - Faculty of Art and Architecture - Eram Non-Profit University - Shiraz - Iran

***Corresponding Author's Email Address: Zarei.k217@gmail.com**

How to Cite: ZareiDastgerdi, K., & Aslami, M. (2024). Structural Discourse Analysis of the Painting "The Conquest of Tehran" and Its Role in the Reproduction of National Identity. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering,* 2(1), 41-55.

Abstract:

History and culture constitute the true and life-giving spirit of any society, while art is regarded as the medium through which this spirit is manifested and objectified. In this light, the Constitutional Revolution, as one of the most prominent and significant structural transformations in the history and civil society of Iran, has, on one hand, left a distinctive impact on the art of that period, and on the other hand, has been represented and mirrored through the artistic expressions of the time. One of the most distinguished artistic works that aims to portray a segment of this historical-cultural event is the painting The Conquest of Tehran. This artwork not only creates meaning and value and conveys the dominant sociopolitical and cultural ideologies of the time through visual and structural elements, but also plays a crucial role in the reproduction of national identity and, consequently, in nation-building. Therefore, the primary objective of this study is to demonstrate how a visual artwork contributes to the reproduction of national identity through structural discourse analysis. Pursuing this goal, we have reached the important conclusion that The Conquest of Tehran, by constructing a coherent and unified structure within a visual discourse using visual elements, has successfully contributed to the propagation and expansion of the ideas and beliefs of the Constitutional Revolution in Iran and has fulfilled the process of national identity reproduction.

Keywords: The Conquest of Tehran painting, national identity, Constitutional Revolution, visual elements, structural discourse.

Received: 30 March 2024

Revised: 21 April 2024

Accepted: 29 April 2024

Published: 17 May 2024

Copyright: © 2024 by the authors. Published under the terms and conditions of Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

تجلی هنر در معماری و شهرسازی

تحلیل گفتمان ساختاری نقاشی «فتح تهران» و نقش آن در بازتولید هویت ملی

۱. کروبه زارعی دستگردی*: کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر – مدرس گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شیراز – شیراز – ایران، (نویسنده مسئول)

۲. مجید اسلمی: عضو هیئت علمی و مربی – گروه هنر ، پژوهش هنر – دانشکده هنر و معماری – دانشگاه غیرانتفاعی ارم – شیراز – ایران

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: Zarei.k217@gmail.com

نحوه استناددهی: زارعی دستگردی، کروبه.، و اسلمی، مجید. (۱۴۰۳). تحلیل گفتمان ساختاری نقاشی «فتح تهران» و نقش آن در بازتولید هویت ملی. *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۲(۱)، ۵۵-۴۱.

چکیده

تاریخ و فرهنگ هر جامعه روح حقیقی و حیات بخش آن جامعه و هنر ابزار پدیدار نمودن و نمود عینی آن روح قلمداد می‌گردد. از این رو، انقلاب مشروطه به عنوان یکی از برجسته‌ترین و مهمترین دگرگونی‌های ساختاری تاریخ و جامعه مدنی ایران، از یک سو، در هنر آن دوره تاثیر و جلوه ویژه‌ای گذارده و از سویی دیگر، هنر آن دوره به دنبال تجلی نمودن آن رویداد بوده است. یکی از برجسته‌ترین آثار هنری که سعی برآن دارد تا از طریق نقاشیِ بخشی از آن رویداد تاریخی – فرهنگی، ضمن خلق معنا و ارزش‌ها و بیان اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌های اجتماعی – سیاسی – فرهنگی حاکم بر آن از خلال عناصر بصری و ساختاری، به بازتولید هویت ملی و به تبع ملت سازی بپردازد، تابلو «فتح تهران» است. از این رو، هدف اصلی این پژوهش آن است تا از طریق تحلیل گفتمان ساختاری این نقاشی، چگونگی نقش یک اثر هنری – دیداری در بازتولید هویت ملی نشان داده شود. به دنبال این هدف، به این دستاورد مهم نائل آمدیم که نقاشی «فتح تهران» با ایجاد ساختاری منسجم و همگن در یک گفتمان دیداری با استفاده از عناصر بصری، ضمن ترویج و گسترش اندیشه‌ها و باورهای حاکم بر انقلاب مشروطه در ایران، فرآیند بازتولید هویت ملی را به سرانجام رسانیده است.

کلیدواژگان: تابلو «فتح تهران»، هویت ملی، انقلاب مشروطه، عناصر بصری و گفتمان ساختاری.

تاریخ دریافت: ۰۱ فروردین ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۲ اردیبهشت ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش:۱۰ اردیبهشت ۱۴۰۳

تاریخ انتشار: ۲۸ اردیبهشت ۱۴۰۳

مجوز و حق نشر: © ۱۴۰۳ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

مقدمه

پیشینه نخستین مراوده‌های هنری – فرهنگی و...، مابین دنیای غرب و به ویژه اروپا با ایران را می‌توان در اواخر دوره صفویه و پس از آن، دوره زندیه، جست و جو نمود. با این وجود، فراز این مراوده‌ها که منجر به تاثیر عمیق بر هنر و فرهنگ ایرانی و دگرگونی بنیادین در آن گردید، در دوره قاجار حادث می‌گردد. از این رو، هنر و به ویژه نقاشی در این دوره را می‌توان در کشاکش میان نقاشی سنتی ایرانی و نقاشی غربی بازیافت (1)

نشانه‌های برآمده از قرار گرفتن در میان این کشمکش در تمامی سطوح نقاشی نفوذ نمود و از این رو، در این دوره از تاریخ با تصاویر و نقوشی سروکار داریم که بعضا ترکیبی از عناصر نقاشی سنتی ایرانی و نقاشی غربی است. به بیان دیگر، غالب نقاشی‌های موجود از آن دوره تاریخی، دنیایی از عناصر و تکنیک‌هایی ترکیبی نقاشی بین این دو است.

عوامل موثر چندی را برای این دگرگونی در شرایط و تحولات آن زمان می‌توان بر شمرد. عواملی همچون؛ سبک نقاشی وهنری زندیه، ورود اروپاییان به ایران، ورود تکنیک عکاسی، اعزام دانش آموختگان ایرانی به اروپا (اعزام گروه نقاشان ایرانی به اروپا) و ورود چاپ سنگی از این دست عوامل به شمار می‌آیند (2). اما سرگذشت، ساختار و شکل، فرم، محتوا، ابزار و آلات و تجارب هنر به ویژه نقاشی در این دوره (قاجار)، بر اثر نفوذ و تاثیر مراوده‌های پیش گفته و تحولات برآمده از آن، وابستگی گسترده و عمیقی به رخدادها و شرایط داخلی و بیرونی روز جامعه داشت. از این رو، پژوهشگران و محققین از زوایای گوناگونی نقاشی این دوره را بخش بندی می‌نمایند.

برخی آن را بر اساس فرم، محتوا و ساختار به دو بخش مکتب قهوه خانه ای، تحت تاثیر استادان خودجوش و متاثر از مضامین مذهبی و مکتب کمال الملکی، تحت نفوذ استادانی که به صورت آکادمیک مباحث هنری را پی می‌گرفتند (3)، بخش بندی نموده اند، که آژند از آن، به نقاشی درباری و بازاری تعبیر می‌نماید (4). برخی دیگر، از جنبه مضامین، آن را به سه دسته حماسی – سیاسی، احساسی – شهوانی و نهایتا مذهبی (5) تقسیم می‌کنند.

بربنیاد چنین عوامل و تقسیم بندی‌هایی، جنبه‌های گوناگون نقاشی از جمله؛ ساختار، فرم، شکل، کادر بندی و...، دچار دگرگونی و تحول‌های عمیق و گسترده‌ای شد، که در این وانفسا، رخداد تاریخی مشروطیت و طلیعه‌های تفکریِ فلسفی – حقوقی – سیاسی تجدد نیز مازاد بر آن، بر دیدگاه‌ها و محتوای هنر و نقاشی تاثیر گذار شد و عناصر دیگری نیز بر آن افزوده گردید.

نقاشی، به عنوان یکی از مهمترین ابزارهایی که در دوره فتحعلی شاه در خدمت تبیین و ترویج حکومت و ایدئولوژی او قرار گرفته و در دوره ناصرالدین شاه نیز همین روند ادامه یافته بود (6)، حال تحت نفوذ و تاثیر گسترده تفکری مشروطیت و تجدد فلسفی – فرهنگی در حال دگردیسی بود. از این رو، برای هنر و به ویژه نقاشی در آن دوره می‌توان جایگاه کارکرد اجتماعی و رسانه‌ای را تصور نمود. این امر، خود نشان دهنده نفوذ گسترده هنر و نقاشی در میان آحاد مردم و فرمانروایان است و به تبع به اهمیت و جایگاه ویژه هنر و نقاشی دست یافت.

انقلاب مشروطیت که از یک سو، جنبش فکریی قلمداد می‌گردید که در بستری از پرسش‌ها و تردیدها درباره سرشت سیاسی – حقوقی انسان و توانایی‌های او و صلاحیت هایش شکل گرفته و از سویی دیگر، تنها محصول صرف اندیشه‌های انتزاعی و آرمانی در آن زمینه به شمار نمی‌آید، در اصل بالندگی تفکر علمی

و نقادانه‌ای است (7) که علاوه بر وجوه سیاسی – حقوقی، دیگر وجه‌های اجتماعی اعم از فرهنگی، اقتصادی و هنری را نیز، تحت تاثیر عمیق و گسترده خود قرار داد و از این رو، تجدد و مدرنیسم را به همراه آورد و حرکت مدرنیزاسیون را که پیش‌تر آغاز گردیده بود، تسریع و تبیین نمود.

در زمانیِ انقلاب مشروطه و دوره قاجار، که در آن هنر و به ویژه نقاشی از اهمیت و جایگاه خاصی برخوردار بود، منجر به دگردیسی‌های عمیق و گسترده‌ای در هنر و نقاشی آن دوره شد که یکسره نوید فضایی نوظهور را در بر داشت. عناصر و تکنیک ها، ساختار، فرم و شکل نقاشی در یک سیر تاریخی به سمت دگرگونی‌های بنیادین پیش رفت و روایت به عنوان یک عنصر هویت ساز و مدرن، پا به دنیای هنر و نقاشی آن دوره گذارد.

با ورود هنر مدرن به ایران، عناصر و تکنیک‌ها یا شیوه‌های هنر مدرن نیز که از پیش از آن به ایران وارد شده بود، تبیین و رواج یافت و تبدیل به پارادایم یا الگوی غالب در هنر ایرانی گشت. این امر به ویژه در نقاشی کاملا نمایان و به وضوح قابل شناسایی می‌باشد.

تمایل به بکارگیری طبیعت و واقع نمایی، که پیش از مشروطیت با محمد زمان در ایران آغاز، با صنیع الملک تقویت و با کمال الملک به تکامل و استقرار رسیده بود، از نیمه دوم سده ی یازدهم هجری در نقاشی ایران پدیدار و اگرچه نامنظم، لیکن پیوسته پیش رفته و با ارتباط با هنر غرب تقویت و تکامل یافته و با مشروطیت و تحولات آن زمان ایران به وجه غالب هنر نقاشی ایران تبدیل گشت (8).

واقع نمایی، که بعضا با واقعگرایی یا رئالیسم مترادف قلمداد می‌شود (9)، یکی از سبک‌ها و شیوه‌های اساسی و ذاتی هنر مدرن به شمار می‌آید (10) که همانگونه که بیان گردید، در نقاشی‌های دوره قاجار، به ویژه نقاشی‌های پس از مشروطیت قابل شناسایی و ردیابی می‌باشد. اثر مورد پژوهش، یکی از همین آثار قلمداد می‌گردد.

نقاشی «فتح تهران»، روایت بخشی از انقلاب مشروطه ایران است که به انقلاب دوم مشروطه منجر می‌گردد. در این رویداد تهران، به عنوان پایتخت و مظهر یکپارچگی ایران، توسط دو قشر از مشروطه خواهان، یعنی ایل بختیاری از جنوب و گیلانی‌ها از شمال در تاریخ ۲۲ تیرماه ۱۲۸۸ ه.ش (۱ رجب ۱۳۲۷ و ۱۹ ژوئیه ۱۹۰۹) فتح می‌گردد. تابلو، در ابعاد ۱۹۰×۲۹۶ سانتی متر بر روی بوم و با رنگ روغن نقاشی شده است و مطابق نظر کارشناسان تاریخ پیدایش آن به سال ۱۲۸۸ ه.ش باز می‌گردد. بر اثر مخدوش شدن محل امضاء، نقاش آن مشخص نبوده، لیکن بدون رقم بودن آن چیزی از ارزش‌های آن نکاسته است. تابلو، هر دو قشر مشروطه خواهان را در برابر ورودی مجلس شورای ملی به تصویر کشیده است. محمد علی شاه قاجار، پس از فتح تهران، در سفارت روسیه تحصن و پس از آن از سلطنت خلع و به روسیه فرستاده می‌شود (11).

پژوهش حاضر در اصل به دنبال پاسخی است به این پرسش اساسی که؛ چگونه گفتمان ساختاری نقاشی «فتح تهران»، می‌تواند به بازتولید هویت ملی بیانجامد؟

روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش به صورت کیفی و تحلیل داده‌ها انجام می‌شود. داده ی اصلی، نقاشی «فتح تهران» است که به عنوان یک متن بصری – فرهنگی مورد مطالعه و تحلیل قرار می‌گیرد. روش اصلی پژوهش، تحلیل گفتمان ساختاری است که بر پایه نظریه‌های تحلیل گفتمان و مطالعات فرهنگی استوار است. به بیان دیگر، این پژوهش تمرکز بر شناسایی و تبیین ساز و کارها، نمادها، الگوهای گفتمانی و تحلیل عناصر بصریِ به کار رفته در تابلو دارد. در این روش، نقاشی از منظر

ساختارهای گفتمانی بررسی می‌شود تا نحوه سازماندهی معانی، نمادها ونشانه‌ها و عناصر بصری شناسایی و تحلیل شود. تحلیل ساختاری این امکان را فراهم می‌آورد که فرآیندهای بازتولید هویت ملی از طریق گفتمان دیداری – هنری در تابلو به وضوح دیده و تبیین شوند.

رویکرد این پژوهش مبتنی بر نظریه‌های تحلیل گفتمان است، به ویژه تحلیل ساختاری که به بررسی لایه‌های معنایی و روابط بین اجزای مختلف گفتمان می‌پردازد. این رویکرد با تمرکز بر بازنمایی‌های بصری و معنایی، چگونگی بازتولید هویت ملی را از طریق عناصر نمادین، روایت‌های تاریخی و زبان تصویری در نقاشی فتح تهران تحلیل می‌کند. هدف این رویکرد، شناخت ساز و کارهای گفتمانی است که هویت ملی را به عنوان یک مفهوم فرهنگی و اجتماعی بازتولید می‌نماید.

یافته‌ها

۱) بُعد مفهومی، مضمونی و کارکرد اجتماعی

به منظور دریافت عمیق از انقلاب مشروطیت و برآیند آن در سطح جامعه ایران از آن زمان تا کنون، ناگزیر از واکاوی و شناخت همه جانبه ی ابعاد آن اعم از؛ فرهنگی – هنری آن انقلاب می‌باشیم، که متاسفانه روشنگران و هنرمندان ایران زمین به این بُعد از آن تا کنون وقع گسترده‌ای ننمودند. سبب عدم این واکاوی را می‌توان در عدم شناخت همه جانبه از انقلاب مشروطیت و عدم آشنایی با اندیشه‌ها و تجدد فلسفی، حقوقی – اجتماعی آن جست و جو نمود. باتوجه به در زمانی این انقلاب با عصر قاجار، اهمیت این امر بیشتر و بیشتر نمایان می‌شود، چرا که عصر قاجار در ایران همواره با گسترش و بسط هنر به ویژه نقاشی همراه بوده است.

همانگونه که پیشتر نیز بیان گردید، مراوده‌های هنری – فرهنگی مابین دنیای غرب با ایران، عمده‌ترین عامل ورود هنر مدرن به ایران بوده است، که این امر در دوره قاجار اهمیت بیشتر و به تبع سامان یافته‌تری به خود می‌گیرد. اما، وقوع و سیر انقلاب مشروطیت منجر به تبیین ابعاد گوناگون و اندیشه‌ها مدرن وارد شده، در ایران گردید. از این رو، می‌توان به بخش بندی دیگری نیز دست یافت و آن بخش بندی هنر، به پیش از عصر مشروطیت و پس از آن است.

با این وجود، واکاوی و تحلیل هنر به ویژه نقاشی، بر اساس تقسیم بندی پیش گفته و معیار قرار دادن مشروطیت، در میان هنرمندان، پژوهشگران و روشنگران، مغفول مانده است.

با ورود مدرنیته و مدرنیسم به ایران و تحت تاثیر قرار گرفتن اندیشه و هنر به ویژه نقاشی، عناصر، تکنیک‌ها و عوامل درونی و عینی آن نیز به ایران وارد شد و کاربرد آن طی یک سیر تاریخی رواج و گسترش یافت. عناصری همچون، فُرم، کادربندی، رنگ روغن، ساختار و واقع نمایی از آن دست می‌باشند.

تابلو «فتح تهران» به عنوان یکی از فاخرترین آثار از این دست، از این امر مستثنی نبوده و از اینگونه عناصر، تکنیک‌ها و عوامل بهره جسته است.

با اعلام رسمی و تاجگذاری محمدعلی شاه قاجار، به تاریخ دی ماه ۱۲۸۵ ه.ش و به مرور تحکیم جایگاه او، به عنوان شاه ایران، انگلستان و روسیه با حل و فصل اختلافات خود به دنبال عدم نفوذ و پیشگیری از اقدامات آلمان به واسطه قدرت و نفوذ روزافزون او در دربار، ایران را به سه منطقه تحت نفوذ انگلستان، حوزه نفوذ روسیه و بی طرف، تقسیم نمودند. مضاف بر این، نارضایتی‌های دربار از نظام مالیاتی مصوب مجلس و فشار فزاینده لیبرال‌ها به جهت اعمال یکسری اصلاحات پیشنهادی، منجر به انتصاب سرهنگ لیاخوف (فرمانده روسی نیروهای قزاق در ایران) به مقام حاکم نظامی تهران، از سوی شاه شد. در همین راستا، او

پس از اشغال تلگرافخانه، دستگیری نمایندگان برجسته مشروطیت، توقیف روزنامه‌ها و گردهم آیی‌های عمومی، مجلس را به توپ بسته و عملا یک کودتای داخلی را به انجام رسانید (12).

شرایط سیاسی – اجتماعی آن دوره جامعه ایران و کودتای صورت گرفته، محرک بسیج نیروهای مردمی در سه جبهه اعتراضی گشت. جبهه نخست در تبریز، جبهه دوم در گیلان و مازندران و در نهایت جبهه سوم در جنوب و مرکز به رهبری سردار اسعد (یکی از روسای ایل بختیاری) شکل گرفت. محمد ولی خان تنکابنی مشهور به سپهدار،

با تشکیل قشونی متشکل از مردم گیلان (رشت) و مازندران، با هدف حمایت از مشروطه خواهان و صیانت از آرمان‌های مشروطیت به سمت تهران حرکت نمود. سردار اسعد نیز پس از فتح اصفهان و پیوستن مردم به قشون او، به سمت تهران حرکت نمود. سردار اسعد و سپهدار در تیرماه ۱۲۸۸ ه.ش به یکدیگر ملحق شدند و طی چندین جنگ پراکنده، در نهایت لشکریان محمدعلی شاه را در بیست کیلومتری تهران، شکست دادند (13).

گشودن دروازه‌های تهران و ورود قشون مشروطه و حضور در پیشگاه مجلس، منجر به خلع محمدعلی شاه از سلطنت و تبعید آن به روسیه گردید. با انقلاب مشروطه دوم دولت مشروطه در ایران استقرار یافت (14).

دموکراسی به عنوان نیرومندترین عنصر ایدئولوژی مشروطیت، در مرکزیت عقلانیت جامعه سیاسی آن دوره ایران نقش ایفا می‌نمود و به همراه خود انگاره‌های دیگری همچون حقوق آزادی فردی، حکومت قانون، قانون اساسی، حقوق طبیعی افراد، برابری، اراده ملت به عنوان منشاء حاکمیت دولت و... به همراه داشت .

تابلو فتح تهران، روایت این فتح است و چنین به نظر می‌رسد، که نقاش تابلو، علاوه بر ثبت واقعگرایانه آن رویداد تاریخی و پیروزی ایدئولوژی مشروطیت بر استبداد و سلطنت مطلقه، به دنبال ساخت روایتی از آن است که منجر به ساخت یک عامل هویت ساز ملی شود. خاطره ی مشترک ملی، می‌تواند یک عامل ملت ساز قلمداد گردد. عاملی که نماد پیروزی خواست و اراده مردم بر خواست و اراده ی حکومت مطلقه و استبدادی است. نقاشی ابزار ثبت این رویداد عینی و واقعی است و همچون ظرفی است که دربردارنده قابلیت و ظرفیت هویت سازی است، ظرفی که از عناصر، تکنیک ها، ابزار و آلات نقاشی استفاده بهینه نموده است. هویت سازی فوق با استفاده از مضمون حماسی – سیاسی صورت می‌پذیرد.

شکل ۱. تابلوی فتح تهران

در تابلو فتح تهران، قاب اصلی تصویر به پنج قاب کوچک‌تر تقسیم شده است. هر قسمت روایتگر بخشی از رویداد تاریخی فتح تهران است. برآیند چهار قاب کوچکتر را می‌توان در قاب بزرگتر بیضی شکل که در وسط قرار گرفته و نمایانگر پیروزی مشروطه خواهان بر فرمانروایان است را مشاهده نمود. اطراف قاب بیضی شکل از چهار قاب کوچک‌تر احاطه شده است. قاب نخست که در سمت راست و بالای تابلو قرار دارد، از سوی نقاش به «خاک ریز خندق» شهره یافته و درگیری سواره نظام پیاده رو را در ارتفاعات به تصویر می‌کشد. قاب دوم، که مشهور به «جنگ بختیاری‌ها و مجاهدین با سیلاخوری ها» است، در سمت راست و پایین قرار گرفته و نشانگر جنگ و استفاده از اسلحه و تیراندازی در یکی از میادین شهر است. جنگ مذکور درگیری دو گروه از موافقان و طرفداران مشروطه با یک گروه از مخالف آن را که در نهایت منجر به کشته شدن مخالفین می‌شود را به عینیت ظهور رسانده است. قاب سوم، به «جنگ بادامک» اشاره دارد، که در سمت چپ و پایین قرار داده شده است. در این تصویر سواره نظامی را که در پشت تپه مخفی شده است و برای حمله از توپ‌های چرخدار بهره برده است، به تصویر کشیده شده. قاب چهارم، که صحنه جنگی در نزدیکی پُل کرج، مابین سواره نظامیان سوار بر اسب را در سمت چپ و بالا نشان می‌دهد، «جنگ مجاهدین با قزاق ها» نامگذاری شده است. در نهایت، بخش مرکزی از قابی بیضی شکل تشکیل یافته که تصویر دو فاتح سوار بر اسب را در مقابل مجلس شورای ملی و حین ورود به آن را نشان می‌دهد. چهار طرف مردان فاتح، مملو از سربازان و مردم است که به حمایت از قشون مشروطه و همراهی با آنان گِرد آمده اند. سواره نظام‌ها در این قاب پرچمی قرمز را در دست دارند که بر آن شعار «زنده باد مجاهدین بختیاری» نقش بسته است (15).

در تابلو فوق، علاوه بر در بردارندگی روایت تاریخی و کارکرد اجتماعی هویت سازی ملی، به ترویج، نشر و تبیین مبانی فکری مشروطیت نیز پرداخته شده است. عناصر این ترویج و تبیین به خوبی در نقاشی به چشم می‌آید. عناصری که بازگو کننده و نوید دهنده یک بیانیه تاریخی – انسانی بر پایه ی اندیشه‌های فلسفی – حقوقی – سیاسی – اجتماعی پی ریزی شده است.

حضور و تکثر مردم در تابلو به عنوان نخستین عنصر، بیان کننده ایفای نقش و کارکرد اجتماعی مردم در آینده سیاسی – اجتماعی و تعیین سرنوشت خود است. اراده ملت که با مبارزه از طریق خود ایشان حاصل گردیده است و از این رو، منشاء حاکمیت در عصر نوین تاریخی به شمار می‌آید. از این رو، مجلس شورای ملی (دومین عنصر) به عنوان نماد و سمبل مردم سالاری و دموکراسی در پشت آنان به تصویر کشیده شده است. همچنین همین مجلس باتوجه به وظیفه ذاتی قانونگذاری خود، به عنوان سومین عنصر، سمبل حکومت قانون و جایگاه قانون اساسی قلمداد می‌گردد. عنصر چهارم که نشانه اندیشه برابری و عدالت است، مردم را در پیشگاه مجلس و در یک اندازه و ابعاد با سرداران و رهبران جنبش مشروطیت نشان می‌دهد. عنصر پنجم، در عدم وجود شاه یا کاخ او برخلاف نقاشی‌های پیش از خود نهفته است، که بیانگر، حذف کارکرد سیاسی – حقوقی موثر شاه در آینده حکومتداری در عصر مشروطیت است. وجود دو تندیس شیر بر سردر مجلس شورای ملی، بیانگر جایگاه نمادین شاه محسوب می‌گردد. اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌های نهفته در تابلو که همانند یک بیانیه می‌ماند، با به تصویرکشیدن جنگ و وجود عناصر سیاسی – حقوقی در تابلو، مضمونی حماسی – سیاسی را در آن رقم می‌زند.

۲) بُعد ساختاری

فرمالیست‌ها بر این باورند که ظاهر و ترکیب بندی اثر هنری دربردارنده انواع مشخصی از واکنش ما به آثار هنری است. به بیان دیگر، واکنش مخاطب به یک اثر هنری معلول اثرپذیری از خصوصیات فرمی همانند قاب، خط، شکل، رنگمایه و... می‌باشد. چنین واکنش زیبایی شناسانه‌ای شهودی و غیر ارادی است. پیکربندی این عناصر، تجربه‌ای از فرمی معنا دار را برای مخاطب به ارمغان می‌آورد (16).

از این رو، درک ترکیب و دریافت صحیح از ارتباط میان اجزا و عناصر یک اثر هنری به ویژه نقاشی از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار می‌باشد و می‌تواند علاوه بر برانگیختن لذتی ناب، مخاطب را به مفاهیم آشکار و پنهان در آن اثر هنری رهنمون سازد.

این امر را می‌توان در نقاشی‌های پرتره‌ای که از فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه قاجار به جا مانده است به وضوح مشاهده نمود. چگونگی ساماندهی اشیاء و نمادها در نقاشی‌های دوره قاجار به ویژه در نقاشی‌های به جا مانده از ناصرالدین شاه، که توسط کمال الملک به تصویر کشیده شده است، در ارتباطی مستقیم و همه جانبه با سرشت گفتمان سیاسی آن دوره تاریخی است (17).

اثر هنری موضوع این پژوهش نیز خارج از این خصوصیت نمی‌باشد. هرچند، همانگونه که پیشتر نیز بیان گردید، تابلو فوق در گیر و دار یک کشمکش مابین نقاشی سنتی ایران و نقاشی غربی، از عناصر و تکنیک‌های هر دو بهره جسته و در عین حال، نمی‌توان آن را در زمره نقاشی سنتی ایرانی یا غربی دسته بندی نمود.

جنبش مشروطه همچون پازلی بود که با کنار هم قراردادن تکه‌ها و بخش‌های گوناگون، می‌توانست به انجام و سرانجام بیانجامد. از این رو، جنبش مشروطه، دارای ریشه‌ها و علل گوناگون است. با این وجود، می‌توان جنبش مشروطه را واکنش جامعه‌ای دانست که هویت و حقوق خویش را پامال شده می‌پنداشت. بر این اساس، مردم نقش عمده و اصلی را در آن ایفا می‌نمودند. مردم آن زمان به اقتضای شرایط حاکم بر زمانه، هدفی جز رهایی از فشار جبر حاکم در سر نمی‌پروراندند و روشنفکران در پس ذهن خود به آزادی که پله‌ای بالاتر از رهایی بود نیز می‌اندیشیدند (18).

باتوجه به نقش بسزای مردم در این جنبش، چنین به نظر می‌رسد که کارآمدترین و موثرترین ساختار و ترکیب بندی در نقاشی برای نمایان ساختن شرایط آن زمان جامعه ی ایران و مبارزات مشروطه خواهی و ترویج و نشر باورها و اندیشه‌های مشروطیت، همانا نقاشی قهوه خانه‌ای (بازاری) یا مکتب قهوه خانه‌ای بود.

مکتب قهوه خانه‌ای با توجه به عناصر ذاتی و درونی اعم از؛ روایی بودن، حماسی بودن، قهرمان پروری و مردمی بودن، بی شک کارآمدترین و برترین ساختار و چارچوب برای ترویج و نشر و بازگویی شرایط آن زمان جامعه ایران قلمداد می‌گردید. از این رو، نقاش با درایت و ظرافت و با استفاده از عناصر، ساختار و ترکیب بندی، مکتب قهوه خانه‌ای را برای تابلو موضوع این پژوهش برگزیده است.

بر خلاف جریان‌های نقاشی درباری، نقاشی قهوه خانه‌ای که، با ویژگی ذاتی روایی، همزمان با جنبش مشروطیت و بر اساس سنت‌های مردمی و دینی و تحت تاثیر طبیعت نگاری مرسوم آن عصر، مابین مردم و در حوزه‌های غیر رسمی و غیر آکادمیک قوام یافت (19).

نقاشی قهوه خانه‌ای که پیش از انقلاب مشروطه، بنیان‌های سست و کم رنگی داشت، پس از آن تداوم و قوام یافت. علت این امر را می‌توان در : ۱- اهمیت نقش رسانه‌ای نقاشی و نفوذ آن در میان آحاد مردم زمانه جست و جو نمود. در اصل به علت کم بودن افراد سواد دار در آن زمانه ی ایران، نقاشی عامل تاثیر گذار در افکار عمومی تلقی می‌گردید. ۲- مکتب قهوه خانه‌ای به علت کاربردش در نقالی‌های شاهنامه، آیین‌ها و مناسک مذهبی، کارآمدترین و موثرترین چهارچوب برای ترویج مضمون‌های حماسی قلمداد می‌گردید. ۳- مکتب قهوه خانه‌ای به علت محبوب بودن در بین آحاد مردم، مکتبی مردمی نیز قلمداد می‌گشت و از این رو، پس از انقلاب مشروطه، وجه مردمی آن پُررنگ‌تر نمود.

مکتب قهوه خانه‌ای در نقطه ی مقابل مکتب درباری، با گسترش و فراگیر شدن مرثیه سرایی و تعزیه خوانی از دوره صفویه رواج یافت. مکتب بازاری (قهوه خانه ای) با تلفیق ارزش‌های مذهبی و میهنی ایرانیان و بر اساس نشر و ترویج باورها، تصاویر و نقاشی‌هایی از پهلوانان میهنی و پیشوایان دینی، در جامعه نفوذ و گسترش یافت (20).

نقاشی قهوه خانه‌ای که غالبا برای روایت‌ها و پرده‌های مذهبی یا حماسه ملی به کار می‌رفت، به دلیل ظرفیت‌های نهفته در آن ابزاری در دست نقاش در جهت حماسه سرایی و هویت سازی ملی قرار گرفت. ظرفیت‌های پیش گفته را می‌توان در نفوذ نقاشی قهوه خانه‌ای در بین مردم و اهمیت و نقش بسزای مردم در آن دوره تاریخی برآورد نمود.

بر این اساس می‌توان چنین استنباط نمود که گزینش مکتب قهوه خانه‌ای برای نقاشی تابلو فوق چند هدف پیدا و پنهان را یدک می‌کشد : نخست آنکه؛ مشروطه یک جنبش یا انقلاب مردمی بود که این امر با به تصویر کشیدن مردم در قاب بیضی شکل مرکز تابلو، به مخاطب القاء می‌گردد. دوم آنکه؛ مشروطه خواهی با عناصری همچون برابری، آزادی و مردم سالاری شکل گرفت که هر سه این عناصر در تابلو نمود ظاهری یافته است. برابری قامت و اندازه‌های رهبران مشروطه ی سوار بر اسب با مردمی که در اطراف آنان ایستاده اند، نشانه برابری خواهی جنبش است. همچنین گِرد آمدن آنان در مقابل ساختمان مجلس یا پارلمان نمادی از مردم سالاری و آزادی است. سوم اینکه؛ مکتب قهوه خانه‌ای با توجه به مردمی بودن و محبوبیت در میان مردم، می‌تواند ابعاد گسترده‌تری از آحاد مردم را به این عناصر و اهداف مشتاق کند و آگاهی را در میان طیف گسترده‌تری نشر و ترویج سازد. چهارم؛ استفاده از مکتب قهوه خانه‌ای می‌تواند احساسات حماسی و سیاسی ملموس‌تری را در بین مردم بیدار سازد. پنجم اینکه؛ تابلو فوق با استفاده از روایت، به سمت یک عامل هویت ساز ملی پیش می‌رود. ششم آنکه، نقاشی قهوه خانه‌ای با بهره جستن از عناصر ذاتی خود، قدرت بازنمایی نیروهای خیر را بیش از پیش به همراه دارد. هفتم، مکتب قهوه خانه‌ای بر خلاف مکتب درباری، نگارگری نو و پیکرنگاری درباری از نظام زیبایی شناختی منسجمی برخوردار نیست، لذا، نقاش از گستره عملکردی وسیعتری برخوردار می‌باشد.

یکی از عمده‌ترین تمایزهای میان نقاشی‌های پیش و پس از دوره قاجار، همانا به کارگیری تکنیک رنگ و روغن بود، که با گسترش تبادلات گوناگون فرهنگی به ویژه نقاشی میان ایران و اروپا در سده هفدهم میلادی همزمان با شاه عباس اول به ایران وارد شده بود. تکنیک فوق در عهد فتحعلی شاه تثبیت و شکوفا گردید (5).

به کار گیری رنگ روغن در تابلو فوق، علاوه بر علل ذکر شده در بالا به خصوصیت ماهیتی رنگ روغن که همانا جسمی بودن آن است نیز بر می‌گردد. رنگ روغن نسبت به رنگ‌های معدنی پیش از خود، از شفافیت کمتری برخوردار است و این امر به طبیعی بودن بیشتر پرده‌ها یاری می‌رساند و حرکت چشم بر روی تابلو را روان‌تر به انجام می‌رساند. انتخاب و استفاده از غلبه ی رنگ‌های گرم نسبت به دیگر رنگ‌ها نیز به همین منظور صورت پذیرفته است.

در این تابلو، رنگ‌های به کار برده شده بر خلاف رنگ‌های به کار برده شده در نقاشی‌های دوره زندیه که در آن رنگ‌های سبز یا هماهنگ با آن غلبه دارد، بر رنگ قرمز و رنگ‌های متمایل بر آن، غلبه و تسلط دارد (21). به کارگیری این رنگ‌ها با ماهیت نقاشی قهوه خانه‌ای و ترویج روایی بودن تابلو و حماسه، هماهنگی بیشتری دارد. علت این امر را می‌توان در نماد و نشانه شناسی رنگ قرمز جست و جو نمود. رنگ قرمز غالبا نماد و نشانه‌ای از شهادت و قدرت به شمار می‌آید.

نوع ترکیب بندی در تابلو فوق و به کار گیری کادر بیضی شکل در مرکز تابلو، که نشان دهنده پرده آخر روایت مستتر در آن نیز می‌باشد، در دید نخست حرکت چشم را در مرکز تابلو با ایست مواجه می‌سازد و سپس این حرکت از مرکز به اطراف کشیده می‌شود. چنین به نظر می‌رسد که به کار گیری کادر بیضی شکل تحت تاثیر نقاشی‌های به جا مانده از پرده‌های روایی – حماسی شاهنامه باشد و انتخاب این کادر به حماسی سازی مضمون تابلو منجر گردد. این امر می‌تواند به تاکید بر مضمون و پیام تابلو از طریق عناصر فرمی یاری رساند.

دومین عنصری که در تابلو به تاکید بر مضمون و پیام مندرج در آن یاری می‌رساند، به کارگیری و تسلط خطوط افقی، عمودی و منحنی در تابلو است.

ریشه پیدایش خط به عنوان یکی از اصلی‌ترین عناصر تصویری را می‌توان در رویدادهای تاریخی و نمادهای آیینی انسان‌های پیشینی، دیواره غارها، سفالینه‌ها و فلزینه‌ها جست و جو نمود. بر این اساس می‌توان چنین بیان داشت که خط از نخستین جلوه‌های تصویری است که ماهیتا دارای درونمایه روایی، آیینی و تزیینی می‌باشد (22).

اما، آنچه که در این میان حائز اهمیت است، برانگیختن ناخودآگاه تباری (ملی) به منظور حماسه سازی ملی و به تبع هویت ملی با استفاده از خطِ در خدمت روایت به ویژه خطوط عمودی و منحنی (در تمامی قاب ها) است.

از دید نگارندگان این پژوهش، در تابلو موضوع این پژوهش، علاوه بر نوع ژرفانمایی، از دیگر انواع ژرفانمایی‌های دیگر، همچون پرسپکتیو خطی، پرسپکتیو فوقانی – تحتانی، پرسپکتیو همزمان، پرسپکتیو موازی (کاوالیر) نیز استفاده گردیده است.

به کارگیری خطوط عمودی، افقی و منحنی در تابلو، علاوه بر موضوعاتی که پیشتر بیان گردید، در ساخت پرسپکتیو خطی اثر موثر بوده است. این خطوط در جای جای قاب‌های مرکزی و اطراف، به وضوح قابل مشاهده است. این نوع پرسپکتیو، با ایجاد فضای توهم عمق و فضای سه بُعدی برای مخاطب به حرکت روان چشم مخاطب بر روی اثر و همچنین پخش نور و ادراک اثر با چشم یاری رسانده است.

پرسپکتیو فوقانی – تحتانی، با پلان بندی عمودی از پایین به بالای تصویر، موجبات ترسیم هم اندازه موجودات در طبیعت (ازجمله انسان) را فراهم می‌سازد و منجر به حجم دار شدن فضا در محدوده حرکت اصلی (23) روایت مستتر در تابلو می‌گردد.

پرسپکتیو همزمان در این اثر نیز در جهت پیشبرد همان روایت مستتر و جهت دهی به زاویه دید مخاطب به کار گرفته شده است و روشنگر نمودن وجوه پیکره‌ها و اشیاء و ایجاد زوایای دید متعدد در تابلو مرهون پرسپکتیو موازی به کار گرفته شده در آن است.

به کارگیری گونه‌های ژرفانمایی در ترکیب بندی تابلو، گویای غلبه ساختار روایی آن بر اهمیت توهم عمق و مواجهه مستقیم چشم با اشیاء است که از لحاظ اصول تصویر سازی منجر به ایجاد فضایی یکنواخت و یکدست می‌گردد.

دورنماسازی یک نقطه‌ای و ساده در قاب بیضی شکل مرکزی بر گرفته شده از شیوه ی نقاشی مینیاتوری ایرانی و دورنمای مشهور شرقی است که از عناصر نقاشی ایرانی پیش از آن دوره الگو برداری شده است.

۳) بُعد روایی

روایتی در چهار پرده روایت و نتیجه آن در پرده پنجم بیان می‌شود. به بیان دیگر، روایت بر اساس یک برنامه از پیش طراحی شده به پیش می‌رود. پرده‌ها در یک حالت زنجیر وار روایت را به پیش می‌برند. گویی الگوی همنشینی رویدادها در نهایت به نتیجه‌ای ختم می‌شود که در قاب مرکزی به ارزش یافته دست می‌یابد. نتیجه‌ای که در بیرون از تابلو وجود دارد و کنشگر به دنبال دست یافتن به آن است. این نتیجه همان ارزشی است که در الگوی کلاسیک روایت وجود دارد. ارزشی که بر پایه آن ایدئولوژی مشروطیت و برابری افراد در مقابل قانون و... شکل گرفته است.

اثر از پنج روایت خرد مجزا تشکیل یافته است که توسط یک روایت کلان به سرانجام می‌رسد. روایت کلان نیز وظیفه انسجام و ارتباط و ساخت ساختار زنجیر وار این روایت‌های خرد را بر عهده دارد.

ساماندهی روایت‌های خُرد نیز با هدف دست یابی به آرمان‌ها و ایدئولوژی‌های مشروطیت که همانا پیام نزدیک اثر است، صورت گرفته است.

چنین به نظر می‌رسد که باتوجه به نحوه استفاده از خطوط عمودی، افقی و منحنی و ژرفانمایی انبوه نگاری، نقطه‌ای و خطی، رویدادهای همنشینی در ساختار روایی تابلو بر اساس حرکت چشم مخاطب زمان بندی شده اند. با این وجود، در قاب بیضی شکل مرکزی به علت استفاده از ژرفانمایی انبوه نگاری و نقطه‌ای که توسط به تصویر کشیدن مردم در اطراف رهبران فتح و همچنین ژرفانمایی خطی که در ترسیم درختان اطراف و ساختمان مجلس به انجام رسیده، و فضاهای خالی ایجاد شده در بالا و پایین رهبران مذکور که نماد و نشانه ی تمرکز قدرت در مرکز است، وضعیتی ایستا برای چشم مخاطب در لحظه نخست و در انتها کنش دیدن مخاطب ایجاد می‌گردد. به بیان دیگر، چشم مخاطب در لحظه نخست به قاب بیضی شکل قرار گرفته در مرکز خیره و حرکت چشم از این نقطه آغاز می‌گردد و پس از یک حرکت نسبتا دایره وار و انحنایی مجددا به قاب بیضی شکل مرکزی بر می‌گردد.

برای پیشبرد یک روایت کلاسیک کنشی در نقاشی، ترکیب بندی نقاشی قهوه خانه در آن دوران بهترین گزینه ممکن می‌نمود که در این تابلو، همانگونه که پیشتر بیان گردید، بهره جسته شده است.

نتیجه‌گیری

چنین به نظر می‌رسد که تابلو «فتح تهران» روح حیات بخش یک تحول و دگرگونی تصویری و تجلی بخش یک دوره هنری تازه و بازتاب دهنده فرهنگ و ایدئولوژی اندیشگانی، اجتماعی – حقوقی – سیاسی و تجدید کننده هویت ملی در آن دوره تاریخ ایران است.

اثر مورد نظر با تبیین مدرنیسم و تجدد هنری در ایران، بر آن است تا روایت فتحی را روایت کند که نه تنها تحولی در هنری تصویری ایران ایجاد می‌نماید، بلکه با استفاده از تاثیر رسانه‌ای گونه ی نقاشی و تصویر در آن دوره تاریخی، فتح اندیشگانی و فرهنگی آن را نیز روایت نماید.

در تابلو موضوع این پژوهش، نقاش با بهره جستن از عناصر نقاشی ایرانی و همچنین عناصر نقاشی غربی که به واسطه مراودات سیاسی – فرهنگی – اقتصادی مابین ایران و کشورهای اروپایی (غربی)، به ایران وارد گردیده بود، تلاش بر ارائه اثری شگفت انگیز در غالب‌های رایج آن دوره را دارد.

در اثر فوق، تمامی عناصر تصویری و اجرایی در خدمت روایت کلان مستتر در تابلو، می‌باشند. روایت کلاسیک کنشی در این اثر هنری با اجرای آن در ترکیب بندی نقاشی قهوه خانه ای، منجر به دست یافتن ارزشی از نوع ایدوئولوژی حاکم بر اندیشه مشروطیت و تجدید حیات هویت ملی می‌گردد. هویتی که در گفتمان سیاسی – حقوقی – اجتماعی آن دوره، و به واسطه ی حماسه سازی ملی در این اثر، باز تولید می‌گردد.

و از این رهیافت سعی بر بازتولید هویت ملی می‌نماید. تابلو «فتح تهران»، روایت روایت‌های بازشناسی این هویت ملی و ارزش‌های انسانی نهفته در اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌های حاکم بر انقلاب مشروطه است.

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 منافعی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازین اخلاقی

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

خلاصه مبسوط

Extended Abstract

Introduction

The historical intersection of Iranian and European cultures, particularly in the realm of visual arts, reached a peak during the Qajar era. This period marked a critical turning point where Iranian traditional painting began to fuse with Western artistic techniques, ushering in a new hybrid style (1). Influences such as the advent of photography, lithographic printing, the dispatch of Iranian students to Europe, and the emergence of artists trained in Western academies (notably under Kamal-ol-Molk) catalyzed a visual transformation in Iranian painting (2). Within this shifting artistic landscape, the Iranian Constitutional Revolution (1905–1911) emerged not only as a political and legal turning point but also as an ideological and aesthetic one. The revolution introduced new sociopolitical values—like liberty, equality, and constitutional law—which deeply influenced artistic production (7). These new ideals began to materialize in paintings, moving away from royal glorification toward representations of collective identity and national struggle (6).

"The Conquest of Tehran," a large oil painting depicting the climactic moment of the Constitutionalists' entry into Tehran in 1909, is emblematic of this ideological and artistic transition. Painted anonymously around the same year, the work captures a historically significant event—the fall of Mohammad Ali Shah Qajar and the triumph of the constitutionalist forces led by Bakhtiari and Gilani fighters. The painting's visual rhetoric, symbolic elements, and narrative coherence make it a unique visual discourse that contributes directly to the reproduction of national identity (11). As modernity took root through visual realism and narrative devices, new paradigms such as democratic governance and popular sovereignty gained traction in artistic representations (8). Within this context, realism—interpreted as both a technique and an ideology—served as a conduit for nationalistic storytelling (9, 10).

This study seeks to understand how the painting "The Conquest of Tehran" functions as a discourse of national identity. Through the lens of structural discourse analysis, it deciphers how visual elements, narrative composition, and symbolic language work together to portray the revolution's ideological aspirations. The analytical approach considers not only the artwork's aesthetic dimensions but also its sociopolitical implications, aiming to demonstrate how the painting constructs a shared national memory and reinforces collective identity.

Methods and Materials

This study adopts a qualitative methodology grounded in structural discourse analysis. The primary material is the painting "The Conquest of Tehran," treated as a visual-cultural text. The analysis focuses on deconstructing the painting's visual components—including composition, spatial organization, symbolic motifs, and narrative sequencing. The methodology draws from discourse theory and visual semiotics to identify discursive structures and latent ideological meanings. Attention is given to form, framing, realism, and color usage as devices that carry narrative weight and ideological implications. The painting is examined through its visual grammar, exploring how meaning is organized, how historical and political content is conveyed, and how identity is symbolically reproduced.

Findings

The findings are categorized into three key dimensions:

1. **Conceptual, Thematic, and Social Function**: The painting reflects a nuanced understanding of the Constitutional Revolution by embedding themes of national identity, social justice, and political sovereignty. The visual elements—

such as the inclusion of the National Consultative Assembly (Majles), the absence of the monarch, and the equal representation of military leaders and common citizens—highlight the shift from autocracy to democracy. The central panel, featuring victorious constitutionalists flanked by supportive crowds, serves as a visual affirmation of public agency. Other elements, like the red flags with slogans and the heroic portrayal of fighters, emphasize the ideological triumph of constitutionalism.

2. **Structural Dimension**: Formally, the painting exhibits a multi-frame composition consisting of five narrative panels. The central elliptical panel anchors the scene and represents the resolution of the revolution's struggle. Surrounding this are four smaller panels, each depicting different battle scenes, contributing to a coherent and progressive narrative structure. The use of red-dominant color palettes—symbolizing martyrdom and power—supports the emotional and ideological weight of the story (21). Furthermore, structural techniques such as linear, aerial, and simultaneous perspective are employed to enhance depth and viewer engagement. The presence of horizontal, vertical, and curved lines provides rhythm and narrative flow. These formal elements are aligned with the Qahveh-khaneh (coffeehouse) painting tradition, which was widely popular among the masses and known for its epic storytelling and symbolic intensity (19).
3. **Narrative Dimension**: The painting employs a classical narrative structure with five sequential episodes culminating in the symbolic central scene. This centrality draws the viewer's eye and emotionally anchors the story. Each subplot (depicted in the surrounding frames) contributes to a broader meta-narrative of ideological victory and identity formation. The composition guides the viewer's gaze in a circular motion, reinforcing the notion of collective effort and unified purpose. Techniques such as crowd density, object scaling, and directional lines are used to manipulate narrative tempo and visual emphasis. The Qahveh-khaneh style's capacity for popular reception and epic narrative makes it particularly effective for embedding national values and collective memory.

Discussion and Conclusion

The painting "The Conquest of Tehran" can be seen as a visual manifesto for the Iranian Constitutional Revolution and a medium for articulating modern national identity. Its structure integrates aesthetic sophistication with ideological depth, transforming an historical event into a symbolic narrative that reflects the ethos of a changing society. By integrating Western realism with Iranian narrative traditions, the painting reflects a transitional cultural moment where national consciousness was taking shape through visual representation.

Rather than merely documenting history, the painting actively constructs it, encoding messages about democracy, legal sovereignty, and popular agency. The central scene not only depicts a victorious moment but also symbolizes the ideological foundation of modern Iran—people-centered governance, the rule of law, and collective solidarity. This painting therefore serves not only as an artistic artifact but also as a discursive text participating in nation-building.

From a formalist perspective, the painting's visual grammar—linearity, color, spatial organization—evokes emotional responses that align with the painting's themes. Its use of symbolic color (red), heroic composition, and clear narrative structure engages viewers not just visually but ideologically. Moreover, the decision to use the Qahveh-khaneh style links the painting to broader popular traditions, enhancing its communicative power and accessibility.

The painting's use of spatial frames, elliptical focalization, and nested narratives demonstrates a deep understanding of visual rhetoric. Each visual choice contributes to the overarching message of ideological victory and identity consolidation. In this sense, the painting is both representational and performative—it doesn't just reflect a moment in history but constructs a collective memory that shapes national self-perception.

In conclusion, “The Conquest of Tehran” stands as a paradigmatic example of how visual art can function within the discursive apparatus of nationhood. Its multi-layered composition, rich with symbolic and ideological meaning, affirms the power of visual discourse in shaping historical consciousness and collective identity. Through the strategic use of form, structure, and narrative, the painting becomes more than a record of the past; it emerges as an active participant in the cultural reproduction of national values and the aesthetic codification of political ideology.

References

1. Meskoub S. On the history of Qajar painting. Iran Nameh. 1999(67).
2. Aghalouei N. A brief review of Qajar painting and the introduction of a Qajar Bayaz war manuscript preserved in the Museum of Decorative Arts. Narrative History. 2018;3(11).
3. Ghaffari Namin MR. Realism in Qajar painting. Ketab-e Mah-e Honar. 2010(141).
4. Ajand Y. Qajar period painters. Golestan-e Honar Quarterly. 2007(9).
5. Hosseini Motlagh M. A study on the most common painting techniques during the Qajar era. Ketab-e Mah-e Honar. 2009(138).
6. Moeinoddini M. Examining the relationship between Fath-Ali Shah Qajar’s patronage of art and its political utilization. Political Science Journal. 2015;11(30).
7. Shahi MS. On the foundation of constitutionalism. 1 ed. Tehran: Negah-e Moaser Publishing; 2020.
8. Mirzaei Mehr AA. Kamal-ol-Molk: The perfection of landscape painting in the Qajar era. Khayal-e Sharqi. 2005(2).
9. Pakbaz R. The encyclopedia of art. 14 ed. Tehran: Farhang-e Moaser; 2014.
10. Read H. The philosophy of modern art. 3 ed. Tehran: Negah Publishing; 2008.
11. Asadi S. Qajar painting panels in the Sahebqaranieh Palace. 2020.
12. Abrahamian E. A history of modern Iran. 3 ed. Tehran: Ney Publishing; 2010.
13. Ghany C. Iran: The rise of Reza Khan, the fall of the Qajars, and the role of the British. 9 ed. Tehran: Niloufar Publishing; 2021.
14. Fazilatkhah H. Two centuries of turbulence. 1 ed. Tehran: Bahjat Publishing; 2024.
15. Niavaran Cultural-Historical Complex.
16. Pooke G, Newall D. Art history: The basics. 2 ed. Tehran: Honar-e Nevisandeh Publishing; 2019.
17. Delzendeh S. Visual developments of Iranian art. 4 ed. Tehran: Nazar Publishing; 2022.
18. Khalili N. The Iranian Constitutional Revolution. 6 ed. Tehran: Qoqnoos Publishing; 2022.
19. Pakbaz R. Iranian painting from ancient times to the present. 3 ed. Tehran: Zarrin & Samin; 2021.
20. Yassini SR. The influence of traditional arts on contemporary Iranian painting. 1 ed. Tehran: Research Institute of Culture, Art, and Communication; 2013.
21. Sharifzadeh SA. A history of miniature painting in Iran. 1 ed. Tehran: Art Bureau Publishing; 1996.
22. Amin Salmasi B, Mortezavi-Far M. Illustration: History, principles, basics, and techniques. 1 ed. Tehran: Fakhrakiya Publishing; 2016.
23. Delfani Arkesi P, Bani Ardalan E. The structure of perspective in Iranian miniature and Ibn al-Haytham’s theory of vision. Research in Art and Humanities. 2018;3(6):14.