Journal of Islamic Crafts, 2025; 9 (1): 209-223

Journal of Islamic Crafts

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.9.1.405

Original Paper Open Access

The Birth of Gallery in Iran: The Dual Function of Sani'-ol-Molk's Naqqāsh-khāneh as a Nascent Institution

Siamak Rahimi[1,*], Mansour Hosseinpour Mizab[2], Meysam Sadeghpour[3], Farnaz Haghighat Parast[4]

1. Lecturer, Faculty of Art and Architecture, Payame Noor University, Tehran, Iran
2. Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Payame Noor University, Tehran, Iran
3. Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Payame Noor University, Tehran, Iran
4. Master of Fine Arts in Painting, Independent Researcher, Tabriz, Iran

Received: 2025/05/14 Accepted: 2025/06/17

Abstract

The present study examines the transformation in the social function of art in Iran during the period of Nāser al-Din Shāh Qājār (r. 1848–1896), hypothesizing that Sani'-ol-Molk's "Naqqāsh-khāneh Dowlatī" (State Painting School), established in 1861 CE (1278 AH), was a dual-function institution and a pivotal turning point in Iranian art history. In contrast to the traditional, introverted master-apprentice system that confined art as a "sacred secret" within private workshops, this institution acted as the first "public art gallery" in Iran. Drawing on the analysis of primary sources, particularly official announcements in the Dowlat-e 'Aliyye-ye Irān newspaper, and contextualizing the transformations following Sani'-ol-Molk's journey to Europe, this research analyzes its two functions. The findings indicate that, on one hand, the Naqqāsh-khāneh shattered the exclusive traditional educational system by offering a codified, European-style curriculum and issuing a public call for students. On the other hand, by dedicating Fridays for visits by "all other guilds," it consciously created a space for the "public exhibition" of art. This act was a fundamental rupture that transformed art from a private affair into a social phenomenon, created the concept of the "audience," redefined the social status of the artist, and laid the foundation for modern art institutions in Iran.

Keywords:

Sāni'-ol-Molk, Naqqāsh-khāneh, Gallery, Qājār Art, Art Institution

* Corresponding Author: Siamak.rahimi@pnu.ac.ir

©2025 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

Introduction

Art in traditional Iran was deeply intertwined with spirituality, remaining a courtly art dependent on patronage. This confined art to the elite, governed by an introverted master-apprentice system where the moral "cultivation" (Tarbiyat) of the artist took precedence over technical "instruction" (Ta'lim) (Mohammadzādeh, 2005, p. 266). Art was a "sacred secret" for the initiated few people, and the concept of a public gallery was non-existent. The Nāserid era, (the period of Nāser al-Din Shāh, r. 1848–1896), however, became a turning point with increased cultural exchange with the West (Maddadpour, 1993, p. 211). The return of the artists educated in Europe, most notably Mirzā Abolhassan Ghaffārī, known as Sani'-ol-Molk, was a pivotal moment. This paper posits that Sani'-ol-Molk's Naqqāsh-khāneh was not merely an educational center but, by opening its doors to the public, functioned as the first art gallery in the Iranian history. This research aims to prove this thesis by analyzing the traditional system, the transformative impact of Sani'-ol-Molk's European sojourn, and the revolutionary dual function of his institution, which represents a foundational rupture with tradition and initiates the publicization of art in Iran.

Materials and Methods

The present research employs a historical-analytical methodology. It is based on a precise reading and interpretation of primary historical sources, chiefly the official announcements regarding the establishment and function of the Naqqāsh-khāneh published in the Dowlat-e 'Aliyye-ye Irān newspaper in 1861. These primary documents are contextualized within the broader socio-cultural transformations of the Qājār era. The study also synthesizes and critically engages with foundational and recent secondary scholarship on Qājār art. Foundational research by scholars such as Zokā (1963) and Parhām (2004) provides the biographical basis, while recent analytical studies by Kashmiri (2020) and Mohammadi Vakil (2023) illuminate the institutional context. The objective is to analyze the functions of the Naqqāsh-khāneh not merely as an art school but as a new social institution, thereby identifying its role as the progenitor of the modern public art gallery in Iran. The argument is developed by contrasting its operational principles with the established norms of the traditional workshop system as described in historical futuwwa-nāmas (treatises on guilds).

Results

The analysis of primary historical documents, specifically the official announcements in the Dowlat-e 'Aliyye-ye Irān newspaper, reveals two distinct and revolutionary functions of Sani'-ol-Molk's Naqqāsh-khāneh that marked a definitive break from the traditional artistic system.

First: The Educational Function. The announcements delineate a new pedagogical model. The curriculum was based on objective, systematic methods, requiring students to copy the works of European Renaissance masters such as Raphael, Michelangelo, and Titian (Dowlat-e 'Aliyye-ye Irān Newspaper, 1861, No. 518). Furthermore, the institution issued an unprecedented public call, inviting "anyone who wishes to learn this craft," thereby opening access to artistic training beyond the traditional exclusionary and often hereditary master-apprentice system (Dowlat-e 'Aliyye-ye Irān Newspaper, 1861, No. 520).

Second: The Exhibitionary Function. The most significant finding is the establishment of a public-facing role for the institution. The announcements explicitly designate Fridays as a day for public viewing, open not only to courtiers but to "all other guilds" (Dowlat-e 'Aliyye-ye Irān Newspaper, 1861, No. 520). This constitutes the first documented, regular, and officially sanctioned public exhibition of art in the Iranian history.

Discussion

The significance of these findings lies in the profound conceptual rupture they represent. The educational model identified in the results was not merely a change in technique; it was a fundamental dismantling of the esoteric, personality-based transmission of knowledge central to the traditional master-apprentice system. By replacing intuitive learning with a codified, repeatable curriculum and introducing a democratic principle of open access, Sani'-ol-Molk secularized artistic training and transformed it from a private privilege into a public skill.

Even more consequentially, the establishment of the exhibitionary function transformed the very social definition of art in Iran. The conscious act of opening the Naqqāsh-khāneh to the public on Fridays turned art from a private "sacred secret," confined to the court and aristocratic patrons, into a "public affair" (amr-e 'omumi). This move fundamentally redefined the relationship between the artwork and its viewer, creating a new social category previously non-existent in this context: the "spectator" or "audience" (tamāshā'i).

This dual-function model was not an accidental development but appears to be a conscious and intelligent reconstruction of the European academy-gallery model. Sani'-ol-Molk's formative journey to Italy provided him with direct exposure to the modern institutional frameworks of art (Goldstein, 1996, pp. 21-25). His documented presence in cities like Rome and Florence, which were epicenters of Renaissance art, gave him the opportunity to study masterworks that were publicly accessible. It is historically reasonable to infer that he encountered the works of masters such as Raphael in the Vatican (Pope-Hennessy, 1970, pp. 228-231), Michelangelo in the public spaces and churches of Rome and Florence (Wallace, 2010, pp. 48-59), and Titian, whose influential works were visible in prominent collections in Florence and Venice (Humfrey, 2007, p. 114). This exposure would have familiarized him not only with Renaissance masterpieces but also with the

very concept of art as a public spectacle. Therefore, the Naqqāsh-khāneh can be understood as his deliberate translation of this experience into the Iranian context, an act that laid the institutional foundation for the modern artist and the modern public for art.

Conclusion

The evidence demonstrates that Sani'-ol-Molk's Naqqāsh-khāneh was far more than Iran's first European-style art school; it was the nation's first public art gallery. It stood in stark contrast to the closed traditional workshop system and was conceptually distinct from its contemporary institutions like the Dār al-Funun, which treated art as a supportive tool (Mohammadi Vakil, 2023, p. 108), and the Majma' al-Sanāyi', which was a production center operating on traditional principles (Iqbāl, 1948, p. 70). The "birth of the gallery in Iran" was a conceptual leap initiated by a single individual. By creating a space for both systematic public education and regular public exhibition, Sani'-ol-Molk initiated a fundamental cultural rupture. He transformed art into a public phenomenon, created the modern audience, and redefined artist as a public figure. Although he faced ingratitude in his final years (Parhām, 2004, p. 98), his legacy laid the essential groundwork for the modern art world in Iran, a model later consolidated by successors like Kamāl-ol-Molk.

هنرهای صناعی اسلامی، ۱۴۰۴؛ ۹(۱): ۲۲۳-۲۰۹

هنرهای صناعی اسلامی

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.9.1.405

مقاله پژوهشی

دسترسی آزاد

تولد گالری در ایران: کارکرد دوگانه‌ی نقاش‌خانه‌ی صنیع‌الملک به‌مثابه نهادی نوظهور

سیامک رحیمی[۱*]، منصور حسین‌پور میزاب[۲]، میثم صادق‌پور[۳]، فرناز حقیقت‌پرست[۴]

۱. مربی، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

۲. استادیار، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

۳. استادیار، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

۴. کارشناس ارشد نقاشی، پژوهشگر مستقل، تبریز، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۲/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۳/۲۷

چکیده

این مقاله به بررسی تحول در کارکرد اجتماعی هنر در ایران عصر ناصری می‌پردازد و بر این فرضیه استوار است که نقاش‌خانه‌ی دولتی صنیع‌الملک (تأسیس ۱۲۷۸ ه.ق)، نهادی با کارکرد دوگانه و نقطه‌ی عطفی در تاریخ هنر ایران بود. این نهاد در تقابل با نظام سنتی و درون‌گرای استاد–شاگردی که هنر را به‌مثابه رازی مقدس در انحصار کارگاه‌های خصوصی نگه می‌داشت، برای نخستین بار در تاریخ ایران به‌مثابه یک نگارخانه عمومی عمل کرد. این پژوهش با اتکا بر تحلیل اسناد دست اول، به‌ویژه اعلان‌های رسمی تأسیس نقاش‌خانه در روزنامه‌ی دولت علیّه ایران، و با در نظر گرفتن بستر تحولات ناشی از سفر صنیع‌الملک به اروپا، به تحلیل این دو کارکرد می‌پردازد. یافته‌ها نشان می‌دهند که نقاش‌خانه از یک سو با ارائه‌ی آموزش مدون به سبک اروپایی و فراخوان عمومی برای جذب شاگرد، نظام آموزشی انحصاری سنتی را در هم شکست و از سوی دیگر، با اختصاص دادن روز جمعه برای بازدید سایر اصناف، به صورت آگاهانه فضایی برای نمایش عمومی هنر ایجاد کرد. این اقدام، یک گسست بنیادین بود که هنر را از امری خصوصی به پدیده‌ای اجتماعی بدل ساخت، مفهوم مخاطب را خلق کرد، به بازتعریف جایگاه اجتماعی هنرمند انجامید و سنگ بنای نهادهای هنری نوین در ایران را گذاشت.

واژگان کلیدی

صنیع‌الملک، نقاش‌خانه، گالری، نگارخانه، هنر قاجار.

*مسئول مکاتبات: siamak.rahimi@pnu.ac.ir

©2025 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

۱. مقدمه

نگارگری در ایران سنتی، همواره امری عجین با حکمت و معنویت بود. با این حال، این هنر به‌طور تاریخی، هنری درباری و به‌شدت وابسته به نظام حامی‌پروری نیز به شمار می‌رفت. در طول تاریخ هنر ایران، شاهان و شاهزادگان همواره مهم‌ترین حامیان و سفارش‌دهندگان آثار هنری بوده‌اند و این رویکرد به تمرکزگرایی هنر در حکومت و دربار دامن زده است. این وابستگی، نتایجی چون گره‌خوردن پیشرفت هنر به ثبات سیاسی، نفوذ مستقیم ذائقه‌ی کارفرما در اثر هنری و معذوریت‌های هنرمند در خدمت دربار را در پی داشت. حتی پرتره‌های باشکوه شاهان نیز اغلب کیفیتی کلی و نمادین داشتند؛ چنانکه رویین پاکباز (۱۳۷۹) اشاره می‌کند: «این صحنه‌های درباری ندرتاً به زمان و مکانی خاص مربوط می‌شوند. در واقع، هدف نقاش، شوکت شاهانه به‌طور عام – و نه توصیف یک حامی خاص – بوده است» (ص. ۱۱).

این انحصار سیاسی و اقتصادی، در ساختار درونی و آموزشی هنر نیز بازتاب می‌یافت. نظام حاکم بر آفرینش و انتقال این هنر، نظامی درون‌گرا و مبتنی بر رابطه‌ی استاد و شاگردی بود که در فضایی بسته مانند کارگاه‌های درباری یا حجره‌های استادان شکل می‌گرفت. در این جهان‌بینی، تربیت هنرمند بر تعلیم فنون به او ارجحیت داشت؛ تهذیب نفس و کسب فضایل اخلاقی، پیش‌شرط ورود به ساحت هنر محسوب می‌شد. هنر، بیش از آن‌که یک کالای قابل‌عرضه باشد، وسیله‌ای برای تعالی روح بود و از همین رو، چه از منظر سیاسی و چه از منظر معنوی، در انحصار خواص قرار داشت. در چنین ساختاری، مفهومی به نام فضای عمومی نمایش هنر یا نگارخانه وجود نداشت، چرا که هنر برای دیدن همگان خلق نمی‌شد، بلکه برای درک‌کردن خواص بود.

با این حال، در عصر ناصری و با افزایش مراودات فرهنگی ایران و غرب، نخستین جرقه‌های تحول در این ساختار دیرپا زده شد. بازگشت هنرمندان تحصیل‌کرده از فرنگ، نقطه‌ی عطفی بود که نه تنها فنون و سبک‌های جدید، بلکه ایده‌هایی نو در باب کارکرد اجتماعی هنر را نیز به همراه آورد. در این میان، نقش میرزا ابوالحسن غفاری، ملقب به صنیع‌الملک، به‌عنوان پیشگام این تحول، برجسته است. این مقاله بر این فرضیه استوار است که نقاش‌خانه‌ی نوین صنیع‌الملک که پس از بازگشت او از فرنگ تأسیس شد، صرفاً یک مرکز آموزشی به سبک اروپایی نبود، بلکه با اختصاص دادن روزهای جمعه برای بازدید عموم، به‌عنوان اولین شکل از یک نگارخانه یا گالری هنری در تاریخ ایران عمل کرد. این اقدام، یک گسست بنیادین از سنت هنر درباریِ خصوصی و سرآغاز عمومی‌سازی هنر در ایران بود.

برای اثبات این مدعا، این نوشتار ابتدا به تشریح نظام سنتی تربیت نگارگران، با تأکید بر ساختار کارگاهی و ماهیت دوگانه‌ی سیاسی–درباری و معنوی–اخلاقی آن خواهد پرداخت. سپس، تأثیر سفر صنیع‌الملک به اروپا و مواجهه‌ی او با نهادهای هنری جدید، به‌عنوان تسریع‌گر این تحول، تحلیل خواهد شد. بخش اصلی پژوهش به کارکرد دوگانه‌ی نقاش‌خانه‌ی او به‌عنوان یک فضای آموزشی–نمایشی اختصاص یافته و در نهایت استدلال می‌شود که این نهاد نوظهور، چگونه با تعریف نوین از گالری انطباق یافته و می‌تواند به‌حق، تولد گالری در ایران نامیده شود.

۲. پیشینه‌ی پژوهش / چارچوب نظری

با وجود پژوهش‌های متعدد پیرامون زندگی و آثار ابوالحسن غفاری (صنیع‌الملک)، کارکرد دوگانه‌ی نقاش‌خانه‌ی او به‌مثابه یک نهاد نمایشی و تحلیل پیامدهای اجتماعی آن به‌عنوان لحظه‌ی تولد گالری در ایران، به صورت مستقل و به‌عنوان یک گسست فرهنگی بنیادین تحلیل نشده است. پژوهش‌های موجود، هرچند ابعاد مهمی از فعالیت‌های این هنرمند و زمینه‌ی تاریخی او را روشن کرده‌اند، اما جنبه‌ی نمایش عمومی هنر و خلق مفهوم تماشاگر به‌عنوان یک پدیده‌ی نوظهور، در کانون توجه آن‌ها قرار نداشته است.

برای نمونه، مطالعات اولیه و بنیادین در این حوزه، بیشتر بر جنبه‌های زندگی‌نامه‌ای و معرفی آثار او متمرکز بودند. آثاری چون مقالات یحیی ذکاء در مجله‌ی هنر و مردم (۱۳۴۲) و پژوهش سیروس پرهام (۱۳۸۳) به تفصیل به تبار خاندان غفاری، سفر او به ایتالیا و فعالیت‌هایش پس از بازگشت، از جمله نظارت بر کتاب مصور هزارویک شب و تأسیس چاپخانه، پرداخته‌اند. این پژوهش‌ها شالوده‌ی اصلی شناخت ما از این هنرمند را تشکیل می‌دهند، اما تحلیل کارکرد نهاد نقاش‌خانه به‌عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی نوین، محور اصلی آن‌ها نبوده است.

حتی در دهه‌های اخیر که رویکردهای تحلیلی‌تری به کار گرفته شده، این جنبه همچنان در حاشیه باقی مانده است. مریم کشمیری (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان دارالفنون و علم نقاشی در گذار از نگاه سنتی به پرسپکتیو، نشان می‌دهد که چگونه صنعت نقاشی در ابتدا به عنوان شاخه‌ای از هندسه‌ی عالیه و در پیوند با علم مناظر و مرایا درک می‌شد و به این ترتیب، جایگاهی علمی یافت.

از سوی دیگر، مینا محمدی وکیل (۱۴۰۲) در پژوهشی با عنوان نخستین مدارس و مدرسان نقاشی در ایران، با تکیه بر اسناد و اعلان‌های روزنامه‌ی دولت علیّه ایران، به تفکیک دقیق میان کارکرد نهادهای آن عصر پرداخته و تمایز مجمع‌الصنایع (مرکز تولیدی)، دارالفنون (مرکز علمی با رویکرد ابزاری به نقاشی) و نقاش‌خانه (اولین مدرسه‌ی ویژه‌ی نقاشی) را آشکار ساخته است. هر دو پژوهش برای درک زمینه‌ی تأسیس نقاش‌خانه حیاتی هستند، اما هدف اصلی آن‌ها تحلیل کارکرد نمایشی و پیامدهای عمومی‌سازی هنر در این نهاد نبوده است.

بنابراین، پژوهش حاضر می‌کوشد تا با قرار دادن شواهد تاریخی ذکرشده در این منابع در یک چارچوب تحلیلی نوین، این شکاف را پر کند. این مقاله استدلال می‌کند که اقدام صنیع‌الملک در گشودن درهای نقاش‌خانه به روی عموم، صرفاً یک تصمیم جانبی نبود، بلکه کنشی آگاهانه و انقلابی بود که مفهوم هنر را از یک راز مقدس درباری به یک امر عمومی شهری بدل ساخت و با خلق مفهوم نوظهور تماشاگر، سنگ بنای جهان هنر نوین ایران را بنیان نهاد. برای درک عمق این گسست فرهنگی که پژوهش حاضر بر آن تأکید دارد، ابتدا ضروری است ساختار جهانی که صنیع‌الملک در برابر آن ایستاد، به تفصیل شرح داده شود.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی و از نظر ماهیت و روش، تاریخی–تحلیلی است. این پژوهش صرفاً به گزارش وقایع تاریخی نمی‌پردازد، بلکه با تحلیل کیفی داده‌ها و قرار دادن آن‌ها در یک چارچوب مفهومی، در پی اثبات فرضیه‌ی اصلی خود، یعنی کارکرد دوگانه‌ی نقاش‌خانه‌ی صنیع‌الملک به‌مثابه لحظه‌ی تولد گالری در ایران، است. گردآوری اطلاعات به شیوه‌ی کتابخانه‌ای و اسنادی صورت گرفته است.

منابع مورد استفاده در این پژوهش به دو دسته‌ی اصلی تقسیم می‌شوند که عبارتند از اسناد دست اول و منابع ثانویه. مهم‌ترین اسناد دست اول، اعلان‌های رسمی مربوط به تأسیس و فعالیت نقاش‌خانه‌ی دولتی است که در شماره‌های ۵۱۸ و ۵۲۰ روزنامه‌ی دولت علیّه‌ی ایران در سال ۱۲۷۸ ه.ق به چاپ رسیده است. این اسناد به‌عنوان شاهد اصلی و مستقیم، مبنای تحلیل کارکردهای دوگانه‌ی این نهاد قرار گرفته‌اند. منابع ثانویه شامل پژوهش‌های بنیادین و معاصر در سه‌ی حوزه اصلی هستند که از این قرارند: نخست، آثاری که به زندگی و فعالیت‌های صنیع‌الملک پرداخته‌اند (مانند پژوهش‌های ذکاء و پرهام)؛ دوم، مطالعاتی که بستر تاریخی هنر و نهادهای آموزشی عصر قاجار را تحلیل کرده‌اند (مانند آثار فلور، کشمیری و محمدی وکیل)؛ و سوم، متونی که به تبیین جهان‌بینی و ساختار نظام سنتی هنر در ایران پرداخته‌اند (مانند فتوت‌نامه‌ها و آثار نصر).

فرآیند تحلیل داده‌ها مبتنی بر روش تحلیل تفسیری و رویکرد تطبیقی است. در این روش، متن اعلان‌های روزنامه نه به‌عنوان یک گزارش ساده، بلکه به‌مثابه یک مانیفست فرهنگی خوانده شده و عبارات کلیدی آن، مانند «هر کس طالب آموختن این صنعت باشد» و اختصاص «روز جمعه بجهت آمد شد تماشائیان»، مورد واکاوی قرار گرفته است. همچنین، از رویکرد تطبیقی برای برجسته‌سازی گسست مفهومی ایجاد شده توسط نقاش‌خانه استفاده شده است؛ به این صورت که ساختار، اهداف و کارکردهای این نهاد نوظهور با نظام سنتی کارگاهی از یک سو، و با نهادهای معاصر خود مانند دارالفنون و مجمع‌الصنایع از سوی دیگر، مقایسه شده است تا نوآوری و جایگاه منحصربه‌فرد آن در تاریخ اجتماعی هنر ایران به اثبات برسد.

٤. یافته‌ها و بحث

٤-۱. هنر به‌مثابه راز؛ ساختار کارگاهی و نظام تربیتی سنتی نگارگران

برای درک عمق تحولی که با تأسیس نقاش‌خانه‌ی صنیع‌الملک آغاز شد، نخست باید جهان‌بینی حاکم بر نظام سنتی هنر در ایران را شناخت. از بارزترین شاخصه‌های این نظام، خدامحوربودن آن است؛ به‌گونه‌ای که خداوند، محور و اساس هر امری، از جمله تربیت و هنر، تلقی می‌شد (بورکهارت، ۱۳۷۱، ص. ۹). هدف غایی از آفرینش، «شناخت و معرفت حقیقی انسان نسبت به پروردگار خویش» بود (شریفی، ۱۳۵۶، ص. ۷۳) و در چنین فضایی، هنر نیز راهی برای شهود ملکوت و تجلی‌بخشیدن به زیبایی الهی بود. هنر نه یک فن صرف، بلکه یک فضیلت و مسیری برای تعالی روح بود و به همین دلیل، در این جهان‌بینی، تربیت هنرمند که به پرورش ساحت کیفی و درونی او می‌پرداخت، بر تعلیم صرفِ فنون که جنبه‌ی کمی و مهارتی دارد، ارجحیت کامل داشت (محمدزاده، ۱۳۸۴، ص. ۲۶۶).

این جهان‌بینی در ساختار کارگاه‌ها و اصناف هنری تبلور می‌یافت. هر پیشه، دارای رسالات و فتوت‌نامه‌هایی بود که آداب تربیتی آن را مشخص می‌کرد و سرمنشأ هر حرفه را به امری الهی و یکی از پیامبران یا اولیاء منسوب می‌نمود. به عنوان مثال، در رساله‌ی

نمدمالی، این صنعت به حضرت آدم (ع) و شیث نبی نسبت داده می‌شود (رساله‌ی نمدمالی، ۱۳۸۱، صص. ۱۴۴–۱۴۵) و نگارگران نیز خلق نقش اسلیمی را به حضرت علی (ع) منتسب می‌کردند تا بر جنبه‌ی قدسی آن تأکید ورزند (قصه خوان، ۱۳۷۲، ص. ۱۵۷). این اصالت‌بخشی الهی، هنر را از یک مهارت صرف خارج کرده و به یک راز مقدس تبدیل می‌کرد که کلید آن تنها در دست استادان صاحب صلاحیت بود. کارگاه هنری، چه در دربار و چه در حجره‌های استادان، فضایی برای تولید و انتقال این راز بود، نه مکانی برای نمایش عمومی.

مرکز ثقل این نظام، رابطه‌ی مرید و مرادی میان شاگرد و استاد بود. شاگرد، پیش از آن‌که فنون را بیاموزد، می‌بایست «اهلیت» و شایستگی خود را به اثبات می‌رساند (فتوت‌نامه چیت‌سازان، ۱۳۷۰، ص. ۲۳۹؛ نوربخش، ۱۳۵۵، ص. ۸؛ حسینی مرادآبادی، ۱۳۸۵، ص. ۱۶). این اهلیت، نه با استعداد فنی، بلکه با تهذیب نفس، خدمت به استاد و کسب فضایل اخلاقی سنجیده می‌شد. هنرآموز باید می‌دانست که زیبایی حقیقی اثر هنری بازتابی از صفای باطن هنرمند است:

«داند آن‌که آشنای دل است / که صفای خط از صفای دل است» (مشهدی، ۱۳۷۲، ص. ۸۲).

این فرآیند، طولانی، طاقت‌فرسا و مبتنی بر صبر بود. شاگرد باید خود را تسلیم محض اراده‌ی استاد می‌کرد و ارادت را که همان سمع و طاعت است، بنای شاگردی خود قرار می‌داد (واعظ کاشفی، بی‌تا، ص. ۱۰۰). این رابطه چنان عمیق بود که گاهی از رابطه‌ی پدر و فرزندی فراتر می‌رفت و استاد، شاگرد را «فرزند اعزّی» خود می‌خواند، چنانکه رضا عباسی بر مشق شاگردش معین مصور چنین نگاشته است (کریم زاده تبریزی، ۱۹۹۱، ج۳، ص. ۱۱۷۵).

در چنین ساختاری که شناخت شخصیت و درون شاگرد اولویت داشت، انتخاب او فرآیندی دقیق و سلسله‌مراتبی بود. استادان ترجیح می‌دادند اسرار حرفه‌ی خود را به فرزندان و نزدیکان خویش که از خلق‌وخوی آن‌ها آگاه بودند، منتقل کنند. اولویت با فرزندان، سپس اقوام و در نهایت آشنایان بود (فلور و همکاران، ۱۳۸۱، ص. ۱۰۰؛ فیوضات، ۱۳۷۲، ص. ۶۱). از همین رو، هنر اغلب موروثی بود. تاریخ نگارگری مملو از این نمونه‌هاست: احمد موسی هنر را از پدرش آموخت (گوواشانی، ۱۳۷۲، ص. ۲۶۹)، کمال‌الدین بهزاد نزد دایی خود میرک خراسانی پرورش یافت و خواهرزاده‌اش مظفرعلی را تربیت کرد (قمی، ۱۳۶۶، صص. ۱۳۴ و ۱۴۱) و این سنت در خاندان‌های هنری تا دوره‌ی قاجار ادامه یافت. آموزش به افراد نالایق ممنوع بود، چرا که «باران که در لطافت طبعش خلاف نیست / در باغ لاله روید و در شوره بوم خس» (سعدی، ۱۳۸۳، ص. ۳۶).

در مقابل، استاد نیز باید آراسته به صفات والای اخلاقی می‌بود. او صرفاً یک معلم فن نبود، بلکه پیر و راهبری بود که خود باید مسیر کمال را پیموده باشد. از ویژگی‌های استاد، راستگویی، سخاوت، تواضع، توکل بر خدا و دوری از مال‌دوستی و جاه‌طلبی بود (واعظ کاشفی، بی‌تا، ص. ۶۷؛ شهید ثانی، ۱۳۵۹، ص. ۱۰۷). او وظیفه داشت شاگردان لایق را تا مرحله‌ی استادی هدایت کند و چیزی را از آنان دریغ ننماید (عمر سهروردی، ۱۳۷۰، ص. ۱۴۰–۱۴۱). برخلاف نظام‌های آموزشی تحمیلی، در این نظام شاگردان آزادانه استاد خود را برمی‌گزیدند (همایی، ۱۳۷۴، ص. ۳۳) و پس از انتخاب، خدمت به او را بر خود واجب می‌دانستند، چرا که «هر که بی استاد کرد آغاز کار / کار و بار او ندارد اعتبار» (واعظ کاشفی، بی‌تا، ص ۹۶).

هدف غایی هنرمند در این نظام، کسب شهرت و نام نبود، بلکه رسیدن به فنا و تبدیل‌شدن به واسطه‌ای برای تجلی امر قدسی بود (نصر، ۱۳۷۹، ص. ۳۶۵). هنرمند اسلامی با اجتناب از نام و شهرت، در پی رضای پروردگار بود، چرا که شهرت، غرور و در نتیجه زنگار دل را به همراه می‌آورد. از همین رو، به تعبیر آرتور پوپ (۱۳۸۱) «گمنامی و فروتنی و این خصوصیات اجتماعی و سنتی، عامل مهم و سرچشمه‌ی خصوصیات ممتاز هنر ایران است» (ص. ۷۶). هنرمند با امضا نکردن اثر، خود را تنها ابزاری در دست خالق حقیقی می‌دید. بنابراین، کارگاه هنری یک فضای درونی، معنوی و تقریباً محرمانه بود که در آن، راز هنر به افراد لایق منتقل می‌شد و ایده‌ی گشودن درهای آن به روی عموم و تماشائیان، با ذات و جوهر این جهان‌بینی در تضاد کامل بود.

۲-٤. دریچه‌ای به جهانی نو؛ مواجهه با تجدد و چالش برای نظام سنتی

نظام سنتی و درون‌گرای تربیت هنرمندان که بر پایه‌ی اصول معنوی و ساختار بسته‌ی کارگاهی استوار بود، برای قرن‌ها هویت هنر ایرانی را شکل می‌داد. با این حال، این دژ مستحکم فرهنگی با آغاز مراودات گسترده با غرب، به‌تدریج دچار فرسایش شد. ریشه‌ی جریان تجدد را می‌بایست در مخالفت با سنت جستجو کرد (احمدی، ۱۳۸۲، ص. ۹؛ نصر، ۱۳۸۴، ص. ۳۳۳)؛ مخالفتی که تفاوت آن با سنت، تفاوتی ماهوی و جوهری است (شایگان، ۱۳۷۲، ص. ۱۷۸). این جهان‌بینی جدید که با محوریت بخشیدن به انسان شناخته می‌شد (شرارد، ۱۳۵۶، ص. ۴۴)، تربیت را به آموزش تغییر داد و با اصالت بخشیدن به عقل استدلالی و جهان محسوسات (داوری

اردکانی، ۱۳۸۴، ص. ۳)، مسیری کاملاً متفاوت را در پیش گرفت. اولین تماس‌های ایران با اروپا به سده‌ی نهم هجری/پانزدهم میلادی و زمان حکومت آق‌قویونلوها بازمی‌گردد (ذکاء، ۱۳۴۱، ص. ۱۰۰۷)، اما در دوره‌ی صفویه بود که با گشودن درهای کشور به روی بازرگانان و نقاشان اروپایی، تأثیرپذیری از جریان تجدد شکلی عمیق‌تر به خود گرفت. این مراودات صرفاً یک تبادل کالا نبود، بلکه ورود این افراد «برابر با ورود اندیشه و تفکر آن‌ها بود» (مددپور، ۱۳۷۲، ص. ۲۱۱). در نتیجه‌ی همین ارتباطات، نقاشی «نخستین هنری‌ست که در ایران مورد تقلید قرار گرفت» (محبوبی اردکانی، ۱۳۵۵، ص. ۴۰) و تمایل به فرنگی‌سازی در دربار صفوی به یک سیاست فرهنگی تبدیل گشت.

دوره‌ی قاجار را باید عصر نهادینه‌شدن این تغییرات و پایه‌گذاری نظام آموزشی هنر از روی الگوهای متداول اروپایی دانست (فلور و همکاران، ۱۳۸۱، ص. ۸۹). در این دوره، گرایش به نقاشی رنگ‌روغن و موضوعات دنیوی در دربار به اوج خود رسید و مهم‌تر آن‌که نگاه علمی و آکادمیک به نقاشی و آموزش آن پذیرفته شده بود (فلور و همکاران، ۱۳۸۱، ص. ۱۱۷). این پذیرش، راه را برای اعزام محصل به فرنگ هموار کرد و تأسیس دارالفنون در سال ۱۲۶۸ ه.ق/۱۸۵۲ میلادی توسط امیرکبیر، این نظام آموزشی نوین را به یک ساختار رسمی دولتی تبدیل کرد. دارالفنون با استخدام معلمانی چون گارژ پلو و کنستان (محبوبی اردکانی، ۱۳۵۵، ص. ۵۶) و اعزام فارغ‌التحصیلانی چون مزین‌الدوله برای ادامه‌ی تحصیل در رشته‌ی نقاشی به فرانسه (فلور و همکاران، ۱۳۸۱، ص. ۱۹)، عملاً شیوه‌های آموزشی اروپایی را جایگزین آداب تربیتی سنتی کرد. در این میان، شخصیت میرزا ابوالحسن غفاری کاشانی (۱۲۲۹–۱۲۸۳ ه.ق/ ۱۸۱۴–۱۸۶۷ میلادی) به‌مثابه نقطه‌ی عطفی تعیین‌کننده عمل کرد. او که از خاندان غفاری، یکی از خاندان‌های بزرگ هنری کاشان، برخاسته بود، با استعداد موروثی و جدیت شخصی پیش از سفر به فرنگ نیز در زمره‌ی نقاشان طراز اول دربار محمدشاه بود. به تحلیل بی. دبلیو. رابینسون (1983)، سبک رنگ روغن او پالایشی بر شیوه‌ی استاد بزرگ اوایل قاجار، مهرعلی، بود و آثارش از همان دوران، گرایشی آشکار به طبیعت‌گرایی و کمال فنی داشت. او در ۲۹ سالگی، با خلق پرتره‌ای از محمدشاه در سال ۱۲۵۸ ه.ق/ ۱۸۴۲ میلادی، رسماً به جرگه‌ی نقاشان دربار پیوست و در سال‌های بعد آثار درخشانی چون دو دلداده و پیرزن مشاطه و پرتره‌ی آبرنگ خورشید خانم را خلق کرد (ذکاء، ۱۳۴۲، ص. ۱۶).

این هنرمند جوان و موفق، در حدود سال ۱۲۶۱ ه.ق/ ۱۸۴۵ میلادی، با حمایت دربار یا به علاقه‌ی شخصی، برای تکمیل هنر خود راهی ایتالیا شد تا آثار استادان بزرگ رنسانس چون رافائل (Raphael) و میکل‌آنژ (Michelangelo) را از نزدیک مطالعه کند. این سفر که حدود چهار یا پنج سال به طول انجامید، صرفاً یک سفر آموزشی برای فراگیری تکنیک نبود؛ بلکه مواجهه‌ای عمیق با ساختار و نهادهای جهان هنر متجدد بود. صنیع‌الملک در اروپا نه فقط با آثار هنری، بلکه با آکادمی‌ها، موزه‌ها و سالن‌های نمایش عمومی هنر آشنا شد. او نظامی را دید که در آن هنر می‌توانست به یک امر عمومی بدل شود. این تجربه، جهان‌بینی او را دگرگون ساخت. او هنگامی به ایران بازگشت که دو سال از سلطنت ناصرالدین شاه می‌گذشت و با خود، علاوه بر مهارت‌های فنی جدید، «مقداری وسایل نقاشی و باسمه‌های رنگی و گراورهای فراوان از کارهای استادان اروپایی» را برای تحقق آرزوی دیرینه‌اش، یعنی تأسیس یک هنرستان نقاشی، به ارمغان آورد (ذکاء، ۱۳۴۲، ص. ۲۰).

با این حال، پیش از آن‌که صنیع‌الملک نهاد آموزشی–نمایشگاهی خود را تأسیس کند، دو مؤسسه‌ی مهم دیگر در تهران فعالیت می‌کردند که با وجود ظاهر متجددانه، در ماهیت با آنچه او در نظر داشت متفاوت بودند. در دارالفنون، با وجود تأسیس رشته‌ی نقاشی، این هنر اغلب جایگاهی مستقل نداشت و بیشتر به عنوان ابزاری کمکی در کنار سایر علوم، همچون پزشکی، جغرافیا و علوم نظامی به کار گرفته می‌شد تا درک مفاهیم آن علوم را تسهیل کند (محمدی وکیل، ۱۴۰۲، ص. ۱۰۸). از سوی دیگر، نهاد مهم دیگر مجمع‌الصنایع ناصری بود. این مرکز که با هدف تولیدات صنعتی و هنری تأسیس شده بود، یک کارگاه تولیدی پیشرفته بود و نه یک نهاد آموزشی جدید. نکته‌ی کلیدی آن است که حتی پروژه‌هایی مانند کتاب مصور هزارویک شب، تحت نظارت خود صنیع‌الملک، «به شیوه‌ی سنتی و روش استاد ـ شاگردی انجام پذیرفت» (اقبال، ۱۳۲۷، ص. ۷۰). در چنین بستری بود که صنیع‌الملک، با تجربه‌ی مستقیم این الگوها و درک کمبود یک نهاد تخصصی و عمومی برای هنر، گام نهایی و رادیکال خود را برای تأسیس نهادی کاملاً متفاوت برداشت.

این مواجهه صنیع‌الملک را به بنیان‌گذار نهادی انقلابی در ایران بدل کرد؛ نقاش‌خانه‌ی دولتی. این نهاد که اطلاعیه‌ی تأسیس آن در روزنامه دولت علیّه‌ی ایران به‌مثابه یک مانیفست فرهنگی عمل می‌کند، تجسم کامل گسست از سنت در عرصه‌ی آموزش هنر بود. صنیع‌الملک با تأکید بر این‌که اسباب و لوازم کار را «به طوری که در فرنگستان دیده بوده است» فراهم آورده و آموزش را بر پایه‌ی کپی‌برداری از آثار استادان مشهور اروپایی چون «رفائیل» و «میکائیل» بنا نهاده، عملاً دو اصل بنیادین نظام سنتی را در هم

شکست. نخست، راز و شهود فردی جای خود را به یک روش مدون، گروهی و مبتنی بر الگوهای عینی داد که قابل‌تکرار و انتقال به جمع بود. دوم، و مهم‌تر از آن، با انتشار یک فراخوان عمومی برای جذب «هر کس طالب آموختن این صنعت باشد»، انحصار موروثی و گزینش‌گری سخت‌گیرانه‌ی نظام استاد–شاگردی را به چالش کشید و اصل دموکراتیک «همگانی‌کردن آموزش» را جایگزین آن ساخت.

این همگانی‌کردن آموزش، به‌طور مستقیم به دومین و بی‌سابقه‌ترین کارکرد این نهاد منجر شد؛ یعنی تبدیل‌شدن به اولین نگارخانه‌ی عمومی در تاریخ ایران. فراخوان عمومی برای آموزش، به‌طور ضمنی نیازمند فضایی عمومی برای نمایش نتایج آن آموزش بود. این اقدام، یعنی اختصاص‌دادن روزهای جمعه برای بازدید عموم، هنر را از پستوهای کارگاه‌های درباری و خانه‌های اشراف بیرون کشید و آن را به یک امر عمومی بدل کرد. برای نخستین بار، هنر به‌جای آن‌که صرفاً برای یک حامی یا شاه خلق شود، برای تماشاگر نیز به نمایش درمی‌آمد. به این ترتیب، نقاش‌خانه‌ی صنیع‌الملک با پیوندزدن دو کنش انقلابی– آموزش همگانی و نمایش عمومی– نه تنها یک مدرسه، بلکه سنگ بنای جهان هنر نوین ایران را بنیان نهاد.

٤-٣. کارکرد دوگانه‌ی نقاش‌خانه؛ تلاقی سنت و تجدد در یک نهاد نوظهور

هنر نقاشی در عصر قاجار، برآیند پیوند میان سنت‌های نگارگری ایرانی و عناصر هنر اروپایی بود که خود ریشه در تحولات اواخر دوره‌ی صفوی داشت، اما در این دوره به اوج شکوفایی خود رسید (آژند، ۱۳۸۶، ص. ۹۳؛ Robinson, 1986). مشخصه‌ی اصلی این مکتب، رواج پیکرنگاری و به‌ویژه تک‌چهره‌نگاری‌های تمام‌قد از شاهان و درباریان با تکنیک رنگ روغن بر روی بوم بود (پاکباز، ۱۳۷۹، صص. ۱۱۰–۱۱۱). در این آثار، تلاش برای بازنمایی طبیعت‌گرایانه و سه‌بعدی‌نمایی فضا و چهره‌ها، با قراردادهای زیبایی‌شناختی ایرانی، از جمله توجه به جزئیات تزیینی، رنگ‌های درخشان و ترکیب‌بندی‌های ایستا در هم می‌آمیخت. با این حال، این تأثیرپذیری تا پیش از صنیع‌الملک، بیشتر در چارچوب کارگاه‌های خصوصی و حمایت دربار باقی ماند (Robinson, 1986). اقدام برجسته‌ی صنیع‌الملک، نه صرفاً ادامه‌ی این روند، بلکه دگرگون‌کردن بنیادین ساختار آن بود: او برای اولین بار، آموزش و نمایش هنر را از انحصار کارگاهی و درباری خارج کرد و آن را در قالب یک نهاد عمومی نوین صورت‌بندی نمود.

در چنین فضایی، نیاز به یک نهاد آموزشی متمرکز و متجدد به‌وضوح احساس می‌شد. این ضرورت نه تنها در ذهن تجددخواهان ایرانی، بلکه در نگاه ناظران خارجی نیز آشکار بود. س.ج.و. بنجامین (۱۳۶۹، ص. ۲۵۲)، نخستین سفیر آمریکا در ایران، در همین دوران با مشاهده‌ی استعدادهای موجود می‌نویسد:

«غیر از وی در حال حاضر نقاشان متعدد دیگری در تهران هستند که در کشیدن پرتره کار می‌کنند و با بودن این عده علاقه‌مند به نقاشی جا دارد که در تهران مدرسه‌ی مخصوصی جهت پرورش استعداد نقاشان تأسیس گردد و چنین مدرسه‌ای با وجود این همه جوان بااستعداد می‌تواند با مدارس هنری لندن و پاریس رقابت کند. ظاهراً مقامات دولتی ایران در نظر دارند که در آینده چنین مدرسه‌ای را در تهران بر پا کنند، ولی کی و چه وقت این فکر واقعاً جامه‌ی عمل به خود می‌پوشد معلوم نیست».

پاسخ به این پرسش بنجامین، یک تصمیم آنی نبود، بلکه حاصل یک دهه تجربه و تلاش صنیع‌الملک پس از بازگشت از فرنگ بود. او پس از بازگشت و کسب مقام «نقاش‌باشی»، ابتدا در حجره‌ی نقاشان که بخشی از مجمع‌الصنایع بود، با ۳۴ نفر از شاگردانش مشغول به کار شد و در همین دوران، پروژه‌ی عظیم تصویرسازی کتاب هزارویک شب را با سرپرستی ۴۲ هنرمند به سرانجام رساند (ذکاء، ۱۳۴۴، ص. ۲۳). این فعالیت‌ها که عمدتاً در چارچوب‌های تولیدی و سنتی انجام می‌شدند، زمینه را برای درک ضرورت گام نهایی فراهم کردند. سرانجام پس از دریافت لقب «صنیع‌الملک» در سال ۱۲۷۸ ه.ق/ ۱۸۷۰ میلادی، او با کسب مکانی مناسب «در جنب ارگ دولتی» (پاکباز، ۱۳۷۸، ص. ۳۰۸)، آرزوی دیرینه‌اش را محقق ساخت و نهادی نوظهور با کارکردهایی دوگانه و بی‌سابقه را بنیان نهاد که در نقطه‌ی تلاقی سنت و تجدد قرار می‌گرفت.

٤-٣-١. وجهه‌ی آموزشی: بنیان‌گذاری آکادمی هنر در ایران

٤-٣-١-١. سفر به قلب رنسانس: بازخوانی مبانی فکری و برنامه‌ی آموزشی صنیع‌الملک

اشاره‌ی صنیع‌الملک در اطلاعیه‌ی تأسیس نقاش‌خانه به نام سه استاد بزرگ اروپایی، «رفائیل، میکائیل و تستیانه (Titian)» (رافائل، میکل‌آنژ و تیسین)، یک انتخاب تصادفی یا صرفاً ذکر نام‌های مشهور نبود؛ بلکه یک برنامه‌ی آموزشی دقیق و یک مانیفست هنری بود که مستقیماً از تجربه‌ی عمیق و سفر مطالعاتی چندساله‌ی او به ایتالیا نشئت می‌گرفت. ردیابی محل نگهداری آثار این سه استاد بزرگ در اواسط قرن نوزدهم میلادی/ اواسط قرن سیزدهم هجری، نقشه‌ی سفر او را با دقتی شگفت‌انگیز آشکار می‌سازد و

نشان می‌دهد که این سفر، یک تور بزرگ هنری هدفمند در مسیر کلاسیک مثلث هنری ایتالیا، یعنی رم، فلورانس و ونیز، بوده است.

شواهد تاریخی به ما کمک می‌کند تا این مسیر را بازسازی کنیم. نسخه‌برداری صنیع‌الملک از دو شاهکار رافائل، یعنی عروج حضرت مسیح به آسمان (The Transfiguration) و مادونای فولینیو (Madonna of Foligno)، دلیل قطعی بر حضور او در رم است؛ چرا که هر دو اثر پس از بازگشت از غارت ناپلئونی، از حدود سال ۱۲۳۲ هجری / ۱۸۱۷ میلادی به صورت دائمی در مجموعه‌ی پیناکوتکای واتیکان[1] نگهداری می‌شدند (Pope-Hennessy, 1970, pp. 228-231). حضور در رم، صنیع‌الملک را ناگزیر با جهان هنری میکل‌آنژ نیز روبرو می‌کرد. او در واتیکان، نه تنها با شاهکارهای نقاشی دیواری میکل‌آنژ در کلیسای سیستین[2] (سقف و دیوار محراب) مواجه می‌شد، بلکه مجسمه‌هایی چون پیه‌تا[3] و موسی را از نزدیک می‌دید (Wallace, 2010, pp. 48-59). این مواجهه او را با مفهوم شکوه و هیبت و ایده‌ی هنرمند نابغه که فراتر از یک صنعتگر صرف عمل می‌کند، آشنا ساخت.

اما شاید سفر او به رم محدود نماند. اشاره به تیسین، پای مکتب ونیز (Venetian School) و شهر فلورانس را به میان می‌کشد. صنیع‌الملک می‌توانست آثار مهمی از تیسین را در گالری‌های معتبر رم (مانند بورگزه (Borghese) و دوریا پامفیلی (Doria Pamphilj)) ببیند، اما مطالعه‌ی جدی این استاد، او را به سوی فلورانس (با آثاری چون ونوس اوربینو (Venus of Urbino) در گالری اوفیتزی (Uffizi Gallery)) (Humfrey, 2007, p. 114) و به احتمال زیاد، به سوی خودِ ونیز، یعنی مرکز مکتب رنگ‌پردازانه‌ی هنر ایتالیا، رهنمون می‌شد. مطالعه‌ی همزمان آثار رافائل و میکل‌آنژ (نمایندگان مکتب رم–فلورانس با تأکید بر طراحی و ترکیب‌بندی) و آثار تیسین (نماینده‌ی مکتب ونیز با تأکید بر رنگ و نور) (Rosand, 1982, pp. 15-24) ، نشان از عمق درک او از تاریخ هنر غرب و تلاش برای کسب یک آموزش جامع و همه‌جانبه دارد.

بنابراین، سفر صنیع‌الملک به ایتالیا، او را نه تنها با تکنیک‌های نقاشی، بلکه با نهادهای نوین هنر نیز آشنا کرد. او در این شهرها، مدل موفق آکادمی‌های هنری (Accademia) را دید که در کنار کارکرد آموزشی، به‌طور منظم نمایشگاه‌های عمومی (Esposizione) برگزار می‌کردند و به‌عنوان گالری‌های عمومی عمل می‌نمودند (Goldstein, 1996, pp. 21-25). در نتیجه، الگویی که او پس از بازگشت در ایران پیاده کرد، تقلیدی کورکورانه از فرنگ نبود، بلکه بازسازی هوشمندانه و بومی‌شده‌ای از موفق‌ترین مدلی بود که در خودِ سرچشمه‌ی رنسانس یعنی ایتالیا مشاهده کرده بود. نقاش‌خانه‌ی او، با برنامه‌ی آموزشی مبتنی بر تثلیث مقدس رنسانس و کارکرد دوگانه‌ی آموزشی–نمایشی، ترجمان دقیق همین تجربه‌ی عمیق و دگرگون‌کننده بود.

٤-۳-۱-۲. اصول نوین آموزشی در عمل: گسست از سنت

این تجربه‌ی عمیق، مستقیماً در اصول اعلام‌شده برای تأسیس نقاش‌خانه تبلور یافت. اولین و آشکارترین کارکرد نقاش‌خانه، وجه‌ی آموزشی آن بود که بر اساس اصولی کاملاً متجددانه و در تضاد با نظام سنتی استاد–شاگردی بنا شده بود، چنانکه در اعلان رسمی آن در سوم شوال ۱۲۷۸ هـ. ق / ۲۷ دسامبر میلادی ۱۸۷۰ در شماره‌ی ۵۱۸ روزنامه‌ی دولت علیه‌ی ایران آمده است:

«در روزنامه‌های قبل نوشته شده بود که حسب الامر مقرر گردیده است صنیع الملک نقاش‌باشی خاصه کارخانه باسمهٔ تصویر ، نقاش‌خانه دولتی ترتیب داده در آنجا پرده های کار استادان مشهور را با بعضی از باسمه های معتبر که از روی عمل استادان معتبر کشیده و طبع نموده اند با سایر اسباب و اوضاع یک مکتب خانه نقاشی بطوریکه در فرنگستان دیده بوده است و اسباب لازمه آنرا حسب الحکم با خود آورده است ترتیب داده بطوریکه هر کس طالب آموختن این صنعت باشد بهیچوجه نقصی در اسباب تحصیلش نباشد .... ترتیب نقاش‌خانه از این قرار است که چند پرده که خود مشارالیه در سفر ایتالیا از روی عمل استاد مشهور رفائیل کشیده و از صحه جمیع استادان گذرانیده بود در آنجا نصب نموده و از باسمه و صورتهای گچ و سایر کارهایی که از روی عمل میکائیل و رفائیل و تستیانه و سایر استادان که اسامی آنها در کتاب آموختن علم نقاشی ذکر شده است کشیده و چاپ نموده اند نصب نموده از هر قبیل اسباب و آلات کار را در آنجا فراهم آورده قریب باتمام است و بعد از اینکه ایام رمضان المبارک منقضی شد ثانیاً اعلان خواهد نمود که جوانان قابل در ایام هفته در آنجا جمع شده و مشغول تحصیل باشند و هفته ای یکروز خود مشارالیه مشغول تعلیم خواهد بود و هفته ای دو روز هم در آنجا قراری داده خواهد شد که مردم جهت تماشای آنجا مأذون باشند و این اول نقاش‌خانه و کارخانه باسمه تصویر است که در دولت ایران حسب الامر معمول و متداول می گردد بطور و طرز فرنگستان.»

در مقابل رویکرد ابزاری به هنر در دارالفنون، نقاش‌خانه‌ی صنیع‌الملک، برای اولین بار در ایران، نقاشی را نه به‌عنوان یک ابزار فرعی، بلکه به‌مثابه یک «صنعت لطیف» (Fine Art) و یک رشته‌ی هنری مستقل به رسمیت شناخت. این الگوبرداری از فرنگ در سه سطح قابل‌تحلیل است:

۱. **آموزش مبتنی بر الگوهای اروپایی:** در نظام سنتی، آموزش مبتنی بر تکرار الگوهای استاد و انتقال سینه به سینه‌ی رازها بود، اما صنیع‌الملک که در سفر خود به ایتالیا با آثار استادان رنسانس آشنا شده بود، آموزش را بر پایه‌ی کپی‌برداری عینی از «پرده‌های کار استادان مشهور» و استفاده از «باسمه و صورت‌های گچ» از آثار هنرمندانی چون «رفائیل و میکائیل و تستیانه» بنا نهاد. این رویکرد هنر را از یک امر شهودی و معنوی به یک دانش عینی و قابل‌انتقال تبدیل می‌کرد.

۲. **آموزش همگانی و فراخوان عمومی:** در نظام سنتی، انتخاب شاگرد امری گزینشی و اغلب موروثی بود، اما اطلاعیه‌ی صنیع‌الملک یک فراخوان عمومی است که «هر کس طالب آموختن این صنعت باشد» را دعوت می‌کند و تأکید می‌کند که «نقاش‌خانه‌ی دولتی باز است». این اقدام که ریشه در اندیشه‌ی دموکراسی داشت، اصل انحصار و رازآموزی را در هم شکست.

۳. **نظام آموزشی مدون و زمان‌بندی شده:** رابطه‌ی استاد و شاگرد در سنت، رابطه‌ای دائمی و مبتنی بر «ملازمت» بود. اما در نقاش‌خانه، حضور استاد به «هفته‌ای یکروز» محدود شده و شاگردان موظفند در سایر ایام، خود به تمرین بپردازند. این زمان‌بندی مدون، رابطه را از یک پیوند معنوی و پدرسالارانه به یک رابطه‌ی آموزشی حرفه‌ای مبدل می‌کند.

٤-۳-۲. وجهه‌ی نمایشی: تولد نگارخانه‌ی عمومی

اگر کارکرد آموزشی نقاش‌خانه یک انقلاب در نظام تعلیم هنر بود، کارکرد دوم آن، یعنی وجهه‌ی نمایشی و عمومی‌اش، تحولی عمیق‌تر در خودِ مفهوم هنر و جایگاه اجتماعی آن ایجاد کرد. در نظام سنتی کارگاه فضایی برای تولید بود نه نمایش، اما صنیع‌الملک با الهام از آنچه در اروپا دیده بود، برای نخستین بار در ایران، فضایی برای بازدید عمومی از آثار هنری ایجاد کرد. این اقدام تصمیمی آگاهانه بود که در اعلان دوم در مورخه‌ی ۲۷ شوال، سال ۱۲۷۸ هـ. ق / ۳ ژانویه ۱۸۷۱ میلادی و در شماره‌ی ۵۲۰ با صراحت بیان شد:

«چون در روزنامه سابق قلمی شده بود که بعد از اتمام عمل نقاش‌خانه بجهت اطلاع مردم اعلان جدید خواهد شد که هر کس خواسته باشد طفل خود را بنقاش‌خانه ببرد که تحصیل این صنعت لطیف نماید دانسته باشد لهذا چون این اوقات عمل ترتیب نقاش‌خانه از هر حیثیت پرداخته شده است اعلان و اعلام می شود که این تاریخ ببعد هر کس خواسته باشد طفل خود را به مکتب نقاش‌خانه ببرد نقاشخانه دولتی باز است و صنیع الملک روزهای شنبه خود بتعلیم شاگردان خواهد پرداخت و سایر ایام شاگردان در همان نقاش‌خانه از روی پرده های کار استاد و صورتها و باسمه های فرنگستان و غیره به مشق نقاشی و تحصیل این صنعت بدیع می پردازند و روز جمعه که از ایام تعطیل ملت و دولتست بجهت آمد شد تماشائیان قرار شده است که از نوکران درباری و سایر اصناف اعم هر کس طالب تماشای نقاش‌خانه باشد بیایند و تماشا نمایند بجهت اطلاع ناظرین اعلان شد».

این اقدام سه پیامد بنیادین داشت:

۱. **بی‌سابقه‌بودن اقدام:** اختصاص «روز جمعه بجهت آمد شد تماشائیان» تا «از نوکران درباری و سایر اصناف اعم هر کس طالب تماشای نقاش‌خانه باشد بیایند و تماشا نمایند»، یک رویداد کاملاً بی‌سابقه بود. این اولین بار در تاریخ ایران بود که هنر از انحصار حامیان و خواص خارج و به صورت یک امر عمومی در معرض دید همگان قرار می‌گرفت.

۲. **گذار از هنر به‌مثابه راز به هنر به‌مثابه امر عمومی:** این اقدام، ذات هنر را در جامعه‌ی ایرانی بازتعریف کرد. هنری که تا دیروز یک راز مقدس بود، اکنون به یک پدیده‌ی اجتماعی تبدیل شده بود که می‌توان آن را تماشا کرد و مورد سنجش عمومی قرار داد. این امر، به‌تدریج مخاطب جدیدی به نام عموم یا تماشاگر را برای هنر تعریف کرد.

۳. **تغییر جایگاه اجتماعی هنرمند:** هنرمند سنتی گمنامی را فضیلت می‌دانست، اما نمایش عمومی آثار زمینه را برای شهره و صاحب‌نام شدن فراهم می‌کرد. این اقدام هنرمند را از یک صنعتگر گمنام به یک شخصیت عمومی تبدیل کرد و سنگ بنای مفهوم جدید هنرمند را در ایران گذاشت.

این هنرمند بزرگ، با وجود تمام خدماتش، در اواخر عمر کوتاه خود مورد بی‌مهری قرار گرفت و با دل‌شکستگی و در سکوت خبری درگذشت؛ شاید بهای گزاف پیشگام بودن در دوران گذار همین باشد (پرهام، ۱۳۸۳، ص. ۹۸).

۵. نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان داد که نقاش‌خانه‌ی دولتی صنیع‌الملک، صرفاً یک هنرستان به سبک اروپایی نبود، بلکه با کارکردی دوگانه و

بی‌سابقه، به‌مثابه اولین نگارخانه‌ی عمومی در تاریخ ایران عمل کرد. همان‌طور که در این نوشتار تحلیل شد، این نهاد در تضاد کامل با نظام بسته و رازآمیز کارگاه‌های سنتی قرار داشت و در عین حال، گامی مفهومی و فراتر از نهادهای نوینِ معاصر خود، یعنی دارالفنون با رویکرد ابزاری به هنر و مجمع‌الصنایع با ماهیت تولیدی، محسوب می‌شد. تأسیس نقاش‌خانه اقدامی آگاهانه برای بازسازی الگوی آکادمی–گالری اروپایی بود که صنیع‌الملک آن را در سفر خود به ایتالیا از نزدیک تجربه کرده بود.

شواهد ارائه شده از روزنامه‌های آن عصر، به ویژه اعلان مربوط به اختصاص دادن روز جمعه برای بازدید «سایر اصناف»، گواهی قطعی بر این مدعاست. این اقدام آگاهانه، یک گسست فرهنگی بنیادین بود که مفهوم هنر را از یک «راز مقدس» به یک «امر عمومی» تبدیل کرد. این تحول، با خلق مخاطبی جدید به نام «عموم» یا «تماشاگر»، جایگاه اجتماعی هنرمند را نیز برای همیشه دگرگون ساخت و او را از صنعتگری گمنام در پس پرده کارگاه، به شخصیتی عمومی در عرصه اجتماع بدل نمود.

بنابراین، تولد گالری در ایران را نه یک تحول تدریجی، بلکه باید یک جهش مفهوم دانست که توسط یک فرد و در یک لحظه‌ی تاریخی مشخص صورت گرفت. اگرچه خود صنیع‌الملک به‌عنوان پیشگام این مسیر، در دوران حیاتش ارزش این نوآوری را ندید، اما میراث او راه را برای نسل‌های بعدی هموار ساخت. الگوی آموزش آکادمیک و نمایش عمومی هنر که او بنیان نهاد، بعدها توسط شاگردان مکتب او و به‌ویژه توسط هنرمند بزرگ دیگری چون کمال‌الملک در مدرسه‌ی صنایع مستظرفه پیگیری و تثبیت شد و سنگ بنای جهان هنر نوین ایران را بنیان نهاد.

مشارکت نویسندگان: ایده‌پردازی: س.ر.؛ روش‌شناسی: س.ر.، م.ح.، م.ص. و ف.ح.؛ نرم‌افزار: س.ر.، م.ح.، م.ص. و ف.ح.؛ اعتبارسنجی: س.ر.، م.ح.، م.ص. و ف.ح.؛ تحلیل رسمی: س.ر.، م.ح.، م.ص. و ف.ح.؛ تحقیق و بررسی: س.ر.، م.ح.، م.ص. و ف.ح.؛ منابع: س.ر.، م.ح.، م.ص. و ف.ح.؛ مدیریت و تنظیم داده‌ها: س.ر.، م.ح.، م.ص. و ف.ح.؛ نگارش پیش‌نویس اولیه: س.ر.، م.ح.، م.ص. و ف.ح.؛ بازبینی و ویرایش متن: س.ر.، م.ح.، م.ص. و ف.ح.؛ نظارت: س.ر.، م.ح.، م.ص. و ف.ح.؛ مدیریت پروژه: س.ر.؛ تأمین مالی: س.ر.، م.ح.، م.ص. و ف.ح. تمام نویسندگان نسخه‌ی منتشرشده مقاله را مطالعه کرده و با آن موافقت نموده‌اند.

تأمین مالی: برای انجام این پژوهش هیچ‌گونه حمایت مالی از سوی نهادهای دولتی یا خصوصی دریافت نشده است.

تضاد منافع: نویسندگان هیچ‌گونه تضاد منافعی را اعلام نمی‌کنند. از آنجایی که این پژوهش فاقد حامی مالی بوده است، هیچ نهاد تأمین‌کننده‌ای در طراحی مطالعه، جمع‌آوری، تجزیه و تحلیل یا تفسیر داده‌ها، نگارش مقاله، و یا در تصمیم‌گیری برای انتشار نتایج نقشی نداشته است.

دسترسی به داده ها و مواد: تحلیل و یافته‌های این پژوهش مبتنی بر داده‌های برگرفته از منابع در دسترس عموم، از جمله اسناد تاریخی، آرشیوها، کتب و مقالات علمی است. کلیه‌ی منابعی که شواهد پشتیبان این تحلیل را فراهم می‌کنند، به‌طور کامل در متن ارجاع داده شده و فهرست آن‌ها در بخش پایانی مقاله ارائه گردیده است.

پی نوشت

۱. Pinacoteca Vaticana: پیناکوتکای واتیکان، نگارخانه یا گالری هنری اصلی موزه‌های واتیکان است. این گالری که در ابتدا توسط پاپ پیوس ششم در اواخر قرن هجدهم میلادی تأسیس شد، مجموعه‌ای بی‌نظیر از نقاشی‌های برجسته‌ی ایتالیایی را در خود جای داده است که عمدتاً بر دوره‌ی رنسانس و باروک تمرکز دارد.

۲. Sistine Chapel: کلیسای سیستین در واتیکان، یکی از شاهکارهای مسلم هنر رنسانس به شمار می‌رود که میزبان دو مجموعه از مهم‌ترین فرسکوهای میکل آنژ است: داستان‌های کتاب پیدایش بر روی سقف (۱۵۱۲–۱۵۰۸) و داوری واپسین بر دیوار محراب (۱۵۴۱–۱۵۳۶).

۳. Pietà: در زبان ایتالیایی به‌معنای ترحم، شفقت یا پارسایی است. در تاریخ هنر، پیه‌تا به هر اثری (معمولاً مجسمه یا نقاشی) گفته می‌شود که حضرت مریم را در حال سوگواری بر پیکر بی‌جان مسیح، پس از پایین کشیده‌شدن از صلیب، به تصویر می‌کشد. در این صحنه معمولاً پیکر مسیح بر زانوان مادرش قرار دارد.

منابع

References

Aḥmadī, B. (2003). Maʿammā-yi mudīrnitah [The enigma of modernity]. Tehran: Nashr-e Markaz. [in Persian]

Āzhand, Y. (2007). Maktab-i nigārgarī-i Iṣfahān [The Isfahan school of painting]. Tehran: Farhangistān-i Hunar. [in Persian]

Banjamin, S. G. W. (1990). Īrān va Īrāniyān [Iran and the Iranians] (M. H. Kurdbachah, Trans.). Tehran: Intishārāt-i Jāvīdān. [in Persian]

Burckhardt, T. (1992). Hunar-i muqaddas [Sacred art] (J. Sattārī, Trans.). Tehran: Surūsh. [in Persian]
Dāvarī Ardakānī, R. (2005). Risālah dar bāb-i sunnat va tajaddud [A treatise on tradition and modernity]. Tehran: Sāqī. [in Persian]
Fatvatnāmah-i Chītsāzān [The Futuwwat-nameh of the cotton printers]. (1991). In M. Sarrāf (Ed.), Rasāyil-i Javānmardān (pp. 226-239). Tehran: Mu'īn Publications & French Institute of Iranology. [in Persian]
Floor, W., Chelkowski, P., & Ekhtiar, M. (2002). Naqqāshī va naqqāshān-i dawrah-i Qājār [Qajar period painting and painters] (Y. Āzhand, Trans.). Tehran: Īl-i Shāhsavan Baghdādī. [in Persian]
Fuyūḍāt, I. (1993). Barrasī-i taḥavvulāt-i niẓām-i ustād-shāgirdī dar Īrān [A study of the evolution of the master-disciple system in Iran]. Tehran: Dānishgāh-i Shahīd Bihishtī. [in Persian]
Goldstein, C. (1996). Teaching art: Academies and schools from Vasari to Albers. Cambridge University Press.
Gūvāshānī, D. M. (1993). Dībāchah-i Dūst Muḥammad Gūvāshānī [Preface by Doost Mohammad Gouvashani]. In N. Māyil Hiravī (Ed.), Kitābārāyī dar tamaddun-i Islāmī (pp. 259-276). Mashhad: Āstān-i Quds-i Raḍavī. [in Persian]
Homāyī Shīrāzī Iṣfahānī, J. (1995). Tārīkh-i Iṣfahān (mujallad-i hunarmandān) [History of Isfahan (Artists Volume)] (M. B. Homāyī, Ed.). Tehran: Pizhūhishgāh-i 'Ulūm-i Insānī va Muṭāla'āt-i Farhangī. [in Persian]
Ḥusaynī Murādābādī, S. M. (2006). 150 nuktah dar maḥḍar-i ustād [150 points in the presence of the master]. Qom: Sibṭ al-Nabī. [in Persian]
Humfrey, P. (2007). Titian: The complete paintings. Ludion.
Iqbāl, 'A. (1948). Varaqī az tārīkh-i Tihrān, Sabzah Maydān va Majma'-i Dār al-Ṣanāyi' [A page from the history of Tehran, Sabzeh Meydan and the Majma' Dar al-Sanaye']. Yādigār, 4(9-10), 59-70. [in Persian]
Karīmzādah Tabrīzī, M. A. (1991). Aḥvāl va āthār-i naqqāshān-i qadīm-i Īrān [The lives and works of old Iranian painters] (Vol. 3). London: Satrap. [in Persian]
Kashmīrī, M. (2020). Dār al-Funūn va 'ilm-i naqqāshī dar guẓār az nigāh-i sunnatī bih pirspiktīv [Dar al-Funun and the science of painting in the transition from traditional perspective to perspective]. Tārīkh-i 'Ilm, 18(2), 381-418. [in Persian] DOI: 10.22059/jihs.2021.311296.371595
Madadpūr, M. (1993). Tajaddud va dīn'zudāyī dar farhang va hunar-i munavvar al-fikrī-i Īrān az āghāz-i paydāyī tā pāyān-i 'aṣr-i Qājār [Modernity and secularization in the art and culture of Iranian intellectualism from its inception to the end of the Qajar era]. Tehran: Sālikān Publications. [in Persian]
Maḥbūbī Ardakānī, Ḥ. (1976). Muqaddamah'ī dar bāb-i āshnāyī-i Īrān bā maẓāhir-i tamaddun-i gharbī [An introduction to Iran's acquaintance with the manifestations of Western civilization]. Tehran: Daftar-i Muṭāla'āt va Barnāmah-rīzī-i Farhangī, Vizārat-i Farhang va 'Ulūm. [in Persian]
Mashhadī, S. 'A. (1993). Ṣirāṭ al-suṭūr [The path of the lines]. In N. Māyil Hiravī (Ed.), Kitābārāyī dar tamaddun-i Islāmī (pp. 71-83). Mashhad: Āstān-i Quds-i Raḍavī. [in Persian]
Muḥammadī Vakīl, M. (2023). Nakhustīn madāris va mudarrisān-i naqqāshī dar Īrān, bar pāyah-i mustanadāt-i tārīkhī-i Qājār [The first painting schools and teachers in Iran, based on Qajar historical documents]. Rahpūyah-i Ḥikmat-i Hunar, 2(2), 103-116. [in Persian] DOI: 10.22034/rph.2023.2016601.1052
Muḥammadzādah, M. (2005). Āmūzish va ḥiṭah-i kayfī-i hunar [Education and the qualitative realm of art]. In Maqālāt-i avvalīn hamandīshī-i ma'navīyat va āmūzish-i hunar (pp. 263-272). Tehran: Farhangistān-i Hunar. [in Persian]
Naṣr, S. H. (2000). Ta'ammulātī dar Islām va zindagī-i mudirn [Reflections on Islam and modern life]. In Sāyah-i Ṭūbā: Avvalīn majmū'ah-i maqālāt-i dū-sālānah-i naqqāshī-i jahān-i Islām (pp. 361-368). Tehran: Mūzah-i Hunarhā-yi Mu'āṣir-i Tihrān. [in Persian]
Naṣr, S. H. (2005). Javān-i musalmān va dunyā-yi mutajaddid [A young Muslim's guide to the modern world] (M. As'adī, Trans.). Tehran: Ṭarḥ-i Naw. [in Persian]
Nūrbakhsh, J. (1976). Murād va murīd [Master and disciple]. Tehran: Khāniqāh-i Ni'matullāhī. [in Persian]
Pākbāz, R. (1999). Dāyirah al-ma'ārif-i hunar ['The encyclopedia of art]. Tehran: Farhang-i Mu'āṣir. [in Persian]
Pākbāz, R. (2000). Naqqāshī-i Īrān: Az dīrbāz tā imrūz [Iranian painting: From ancient times to today]. Tehran: Zarrīn va Sīmīn. [in Persian]
Parhām, S. (2004). Ṣanī' al-Mulk: Zindagī'ī purbār va margī khāmūsh [Sani'-ol-Molk: A fruitful life and a silent death]. Khayāl, (9), 96-103. [in Persian]
Pope, A. U. (2002). Maqām-i hunar-i Īrānī dar sunnat va farhang (majmu'ah-i maqālāt) ['The position of Iranian art in tradition and culture (Collected Articles)] (F. Badra'ī, Trans.). Tehran: Vizārat-i Farhang va Irshād-i Islāmī. [in Persian]
Pope-Hennessy, J. (1970). Raphael. New York University Press.
Qiṣṣahkhvān, Q. M. (1993). Dībāchah-i Quṭb al-Dīn Muḥammad Qiṣṣahkhvān [Preface by Qutb al-Din Mohammad Qesseh Khan]. In N. Māyil Hiravī (Ed.), Kitābārāyī dar tamaddun-i Islāmī (pp. 279-288). Mashhad: Āstān-i Quds-i Raḍavī. [in Persian]
Qummī, Q. A. (1987). Gulistān-i hunar [Golestan-e Honar] (A. Suhaylī Khvānsārī, Ed.). Tehran: Kitābkhānah-i Manūchihrī. [in Persian]
Risālah-i Namad Mālī [Treatise on felt making]. (2002). In M. Afshārī & M. Madāyinī (Eds.), Chahārdah risālah dar bāb-i futuvvat va aṣnāf (pp. 141-150). Tehran: Nashr-i Chishmah. [in Persian]
Robinson, B. W. (1983). Abu'l-Ḥasan Khan Ġaffārī. In Encyclopædia Iranica. Retrieved August 11, 2025, from

http://www.iranicaonline.org/articles/abul-hasan-khan-gaffari…
Robinson, B. W. (1986). Art in Iran x.2: Qajar painting. In Encyclopædia Iranica. Retrieved August 11, 2025, from https://www.iranicaonline.org/articles/art-in-iran-v-qajar-2-painting
Rosand, D. (1982). Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto. Yale University Press.
Rūznāmah-i Dawlat-i ʻAliyyah-i Īrān [The Newspaper of the Sublime State of Iran]. (1861, May 14). No. 518, p. 6. [in Persian]
Rūznāmah-i Dawlat-i ʻAliyyah-i Īrān [The Newspaper of the Sublime State of Iran]. (1871, January 10). No. 520, p. 6. [in Persian]
Saʻdī, M. (2004). Kullīyāt-i Saʻdī [The complete works of Sa'di] (B. Khurramshāhī, Ed.). Tehran: Dūstān. [in Persian]
Shahīd-i Thānī, Z. b. A. (1980). Ādāb-i taʻlīm va taʻallum dar Islām [The etiquette of teaching and learning in Islam] (M. B. Ḥujjatī, Trans.). Tehran: Daftar-i Nashr-i Farhang-i Islāmī. [in Persian]
Shāyigān, D. (1993). Āsiyā dar barābar-i Gharb [Asia versus the West]. Tehran: Amīrkabīr. [in Persian]
Sharīfī, H. (1977). Barkhurd-i falsafah-i tarbīyatī-i Islām bā afkār va falsafah'hā-yi tarbīyatī-i mutajaddid [The encounter of Islamic educational philosophy with modern educational thoughts and philosophies]. Khirad-i Jāvīdān, 3(1), 63-76. [in Persian]
Sherrard, P. (1977). ʻUlūm-i jadīd va ghayr-i insānī shudan-i insān [Modern science and the dehumanization of man] (H. Sharīfī, Trans.). Khirad-i Jāvīdān, 3(2), 34-55. [in Persian]
Suhrawardī, Sh. Sh. ʻU. (1991). Futuvvatnāmah-i dīgarī az Shaykh Shihāb al-Dīn ʻUmar Suhrawardī [Another Futuwwat-nameh from Sheikh Shihab al-Din Omar Suhrawardi]. In M. Sarrāf (Ed.), Rasāyil-i Javānmardān (pp. 103-166). Tehran: Muʻīn Publications & French Institute of Iranology. [in Persian]
Vāʻiẓ Kāshifī Sabzivārī, Ḥ. (n.d.). Futuvvatnāmah-i Sulṭānī [The royal book of chivalry]. N.p.: N.d. [in Persian]
Wallace, W. E. (2010). Michelangelo: The artist, the man, and his times. Cambridge University Press.
Ẕakā', Y. (1962). Muḥammad Zamān, avvalīn naqqāsh-i Īrānī kih bih Urūpā raft [Mohammad Zaman, the first Iranian painter to go to Europe]. Sukhan, 13(9-10), 1007-1016. [in Persian]
Ẕakā', Y. (1963). Mīrzā Abu al-Ḥasan Khān Ṣanīʻ al-Mulk: Mu'assis-i nakhustīn hunaristān-i naqqāshī dar Īrān [Mirza Abolhassan Khan Sani'-ol-Molk: The founder of the first painting school in Iran]. Hunar va Mardum, (10), 14-27. [in Persian]

آژند، یعقوب. (۱۳۸۶). مکتب نگارگری اصفهان. تهران: فرهنگستان هنر.

احمدی، بابک. (۱۳۸۲). معمای مدرنیته. تهران: نشر مرکز.

اقبال، عباس. (۱۳۲۷). ورقی از تاریخ طهران، سبزه میدان و مجمع دارالصنایع. یادگار، ۴ (۹ و ۱۰)، ۵۹–۷۰.

بنجامین، ساموئل گرین ویلر. (۱۳۶۹). ایران و ایرانیان. ترجمه‌ی محمدحسین کردبچه. تهران: انتشارات جاویدان.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۱). هنر مقدس. ترجمه‌ی جلال ستاری. تهران: سروش.

پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). دایره‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.

پرهام، سیروس. (۱۳۸۳). صنیع‌الملک: زندگی‌ای پربار و مرگی خاموش. خیال، (۹)، ۹۶–۱۰۳.

پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۸۱). مقام هنر ایرانی در سنت و فرهنگ (مجموعه مقالات). ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

پوپ–هنسی، جان. (۱۳۴۹). رافائل. انتشارات دانشگاه نیویورک.

حسینی مرادآبادی، سید محسن. (۱۳۸۵). ۱۵۰ نکته در محضر استاد. قم: سبط النبی.

داوری اردکانی، رضا. (۱۳۸۴). رساله در باب سنت و تجدد. تهران: ساقی.

ذکاء، یحیی. (۱۳۴۱). محمد زمان اولین نقاش ایرانی که به اروپا رفت. سخن، ۱۳(۹ و ۱۰)، ۱۰۰۷–۱۰۱۶.

ذکاء، یحیی. (۱۳۴۲). میرزا ابوالحسن خان صنیع‌الملک: مؤسس نخستین هنرستان نقاشی در ایران. هنر و مردم، (۱۰)، ۱۴–۲۷.

رابینسون، بیزل ویلیام. (۱۳۶۲). ابوالحسن خان غفاری. در دانشنامه‌ی ایرانیکا. بازیابی‌شده در ۱۱ آگوست ۲۰۲۵، از http://www.iranicaonline.org/articles/abul-hasan-khan-gaffari...

رابینسون، بیزل ویلیام. (۱۳۶۵). هنر در ایران، بخش ۱۰.۲: نقاشی قاجار. در دانشنامه‌ی ایرانیکا. بازیابی شده در ۱۱ آگوست ۲۰۲۵، از https://www.iranicaonline.org/articles/art-in-iran-v-qajar-2-painting

رساله نمد مالی. (۱۳۸۱). چهارده رساله در باب فتوت و اصناف. در مهران افشاری و مهدی مداینی (مصحح)، (صص. ۱۴۱–۱۵۰). تهران: نشر چشمه.

روزنامه‌ی دولت علیه‌ی ایران .(۱۲۷۸، ۳ شوال). شماره‌ی ۵۱۸، ص. ۶.

روزنامه‌ی دولت علیه‌ی ایران .(۱۲۸۷، ۲۷ شوال). شماره‌ی ۵۲۰، ص. ۶.

روزند، دیوید. (۱۳۶۱). نقاشی در ونیز چینکوئه‌چنتو: تیسین، ورونزه، تینتورتو. انتشارات دانشگاه ییل.
سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۳). کلیات سعدی (بهاءالدین خرمشاهی، مصحح). تهران: دوستان.
شایگان، داریوش. (۱۳۷۲). آسیا در برابر غرب. تهران: امیرکبیر.
شرارد، فیلیپ. (۱۳۵۶). علوم جدید و غیرانسانی‌شدن انسان (هادی شریفی، مترجم). خرد جاویدان، ۳(۲)، ۳۴–۵۵.
شریفی، هادی. (۱۳۵۶). برخورد فلسفه‌ی تربیتی اسلام با افکار و فلسفه‌های تربیتی متجدد. خرد جاویدان، ۳(۱)، ۶۳–۷۶.
شهید ثانی، زین‌الدین بن علی. (۱۳۵۹). آداب تعلیم و تعلم در اسلام (محمدباقر حجتی، مترجم). تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
عمر سهروردی، شیخ شهاب‌الدین. (۱۳۷۰). فتوت‌نامه‌ی دیگری از شیخ شهاب‌الدین عمر سهروردی. در مرتضی صراف (مصحح)، رسایل جوانمردان (صص. ۱۰۳–۱۶۶). تهران: شرکت انتشارات معین و انجمن ایرانشناسی فرانسه.
فتوت‌نامه چیت‌سازان. (۱۳۷۰). در مرتضی صراف (مصحح)، رسایل جوانمردان (صص. ۲۲۶–۲۳۹). تهران: شرکت انتشارات معین و انجمن ایرانشناسی فرانسه.
فلور، ویلم.، چلکووسکی، پیتر.، و اختیار، مریم. (۱۳۸۱). نقاشی و نقاشان دوره‌ی قاجار. ترجمه‌ی یعقوب آژند. تهران: ایل شاهسون بغدادی.
فیوضات، ابراهیم. (۱۳۷۲). بررسی تحولات نظام استاد ـ شاگردی در ایران. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
قصه خوان، قطب‌الدین محمد. (۱۳۷۲). دیباچه‌ی قطب‌الدین محمد قصه‌خوان. در نجیب مایل هروی (محقق)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (صص. ۲۷۹–۲۸۸). مشهد: آستان قدس رضوی.
قمی، قاضی احمد. (۱۳۶۶). گلستان هنر. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: کتابخانه منوچهری.
کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۰). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران (ج ۳). لندن: ساتراپ.
کشمیری، مریم. (۱۳۹۹). دارالفنون و علم نقاشی در گذار از نگاه سنتی به پرسپکتیو. تاریخ علم، ۱۸(۲)، ۳۸۱–۴۱۸. DOI: 10.22059/jihs.2021.311296.371595
گلدشتاین، کارل. (۱۳۷۵). آموزش هنر: آکادمی‌ها و مدارس از وازاری تا آلبرز. انتشارات دانشگاه کمبریج.
گوواشانی، دوست محمد. (۱۳۷۲). دیباچه‌ی دوست محمد گوواشانی. در نجیب مایل هروی (محقق)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (صص. ۲۵۹–۲۷۶). مشهد: آستان قدس رضوی.
محمدزاده، مهدی. (۱۳۸۴). آموزش و حیطه‌ی کیفی هنر. در مقالات اولین هم‌اندیشی معنویت و آموزش هنر (صص. ۲۶۳–۲۷۲). تهران: فرهنگستان هنر.
محمدی وکیل، مینا. (۱۴۰۲). نخستین مدارس و مدرسان نقاشی در ایران، بر پایه‌ی مستندات تاریخی قاجار. رهپویه‌ی حکمت هنر، ۲(۲)، ۱۰۳–۱۱۶. DOI: 10.22034/rph.2023.2016601.1052
محبوبی اردکانی، حسین. (۱۳۵۵). مقدمه‌ای در باب آشنایی ایران با مظاهر تمدن غربی. تهران: دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی فرهنگی وزارت فرهنگ و علوم.
مددپور، محمد. (۱۳۷۲). تجدد و دین‌زدایی در فرهنگ و هنر منورالفکری ایران از آغاز پیدایی تا پایان عصر قاجار. تهران: انتشارات سالکان.
مشهدی، سلطان علی. (۱۳۷۲). صراط السطور. در نجیب مایل هروی (محقق)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (صص. ۷۱–۸۳). مشهد: آستان قدس رضوی.
نصر، سید حسین. (۱۳۷۹). تأملاتی در اسلام و زندگی مدرن. در سایه‌ی طوبی: اولین مجموعه مقالات دو سالانه‌ی نقاشی جهان اسلام (صص. ۳۶۱–۳۶۸). تهران: موزه‌ی هنرهای معاصر تهران.
نصر، سید حسین. (۱۳۸۴). جوان مسلمان و دنیای متجدد. ترجمه‌ی مرتضی اسعدی. تهران: طرح نو.
نوربخش، جواد. (۱۳۵۵). مراد و مرید. تهران: خانقاه نعمت‌اللهی.
والاس، ویلیام ای. (۱۳۸۹). میکل‌آنژ: هنرمند، انسان و روزگارش. انتشارات دانشگاه کمبریج.
واعظ کاشفی سبزواری، حسین. (بی‌تا). فتوت‌نامه‌ی سلطانی. بی‌جا: بی‌نا.
هامفری، پیتر. (۱۳۸۶). تیسین: مجموعه‌ی کامل نقاشی‌ها. انتشارات لودیون.
همایی شیرازی اصفهانی، جلال‌الدین. (۱۳۷۴). تاریخ اصفهان (مجلد هنرمندان) (ماهدخت بانو همایی، به کوشش). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.