نشر
فنجان

هنر تصویری در ایران

ده درس گفتار

رویین پاکباز

نشر فنجان
تهران
۱۴۰۲

نویسنده	**رویین پاکباز**
نسخه‌پرداز و نمایه‌ساز	**فرامرز همایونی**
طراح جلد و صفحات استقبال	**حسن کریم‌زاده**
حروف‌چینی و صفحه‌آرایی	**آرزو یکتا سرور**
آماده‌سازی تصاویر	**پیام حسینی شکرائی**
تولید فنی و چینش تصاویر	**انوشه صادقی‌آزاد**
ناظر چاپ	**علی سجودی**
نوبت چاپ	**اول، پاییز ۱۴۰۲**
چاپ	**شادرنگ**
تیراژ	**۱۰۰۰ نسخه**
شابک	**۹۷۸-۶۲۲-۹۷۹۹۷-۷-۲**

تمام حقوق این اثر متعلق به نشر **فنجان** است و هرگونه استفاده از عناصر صوری و محتوایی آن، کلاً و جزئاً، به هر زبانی و به هر شکلی بدون اجازه‌ی کتبی ناشر ممنوع است و خاطی برای جبران خسارت تحت پیگرد قانونی قرار خواهد گرفت.

تلفن ۰۹۱۹۸۰۰۱۰۰۵
www.fenjanbooks.ir ■ fenjanbooks@gmail.com

فهرست

پیش‌گفتار . . . . . سیزده

دوران کهن

درس‌گفتار یکم ۳
سرچشمه‌ها ۳
نقاشی در جهان ایرانی ۷
نقاشی سُغدی ۱۳
تصاویر درس‌گفتار یکم ۱۷
درس‌گفتار دوم ۳۳
نقاشی مانوی ۳۳
استمرار سنّت‌ها ۳۸
وَرقَه و گُلشاه ۴۶
تصاویر درس‌گفتار دوم ۴۹

دوران میانه

درس‌گفتار سوم ۶۷
تبریز: ایلخانان ۶۷
بغداد: جلایریان ۷۴

شیراز: اینجویان و مظفریان ۷۷
تصاویر درس‌گفتار سوم ۸۱
درس‌گفتار چهارم ۹۷
شیراز: تیموریان ۹۷
تبریز و هرات: تیموریان ۱۰۰
شیراز، بغداد و تبریز: ترکمانان ۱۰۷
تصاویر درس‌گفتار چهارم ۱۱۱
درس‌گفتار پنجم ۱۲۵
هرات: واپسین شاه تیموری ۱۲۵
کمال‌الدین بهزاد ۱۲۹
محمد سیاه‌قلم (احتمالاً همان «حاجی محمد هروی») ۱۳۶
تصاویر درس‌گفتار پنجم ۱۳۹
درس‌گفتار ششم ۱۵۷
تبریز، مشهد و قزوین: صفویان متقدم ۱۵۷
کارگاه مشهد ۱۶۷
کارگاه قزوین ۱۶۹
تک‌نگاره (مرقّع) ۱۷۰
تصاویر درس‌گفتار ششم ۱۷۳
درس‌گفتار هفتم ۱۹۳
کتاب‌آرایی در شیراز ۱۹۳
موضوع‌های مذهبی ۱۹۵
اصفهان: صفویان متأخر ۱۹۷
تصاویر درس‌گفتار هفتم ۲۰۷

دوران جدید

درس‌گفتار هشتم ۲۲۷
تأثیرات خارجی در نقاشی ایران ۲۲۷
نخستین نقاشان فرنگی‌ساز ۲۳۰
نقاشی لاکی ۲۳۲
تداوم فرنگی‌سازی: افشاریه و زندیه ۲۳۴
تصاویر درس‌گفتار هشتم ۲۴۱

درس‌گفتار نهم **۲۵۷**
پیکرنگاری درباری ۲۵۷
ظهور و تثبیت هنر آکادمیک ۲۶۵
تصاویر درس‌گفتار نهم ۲۷۶

دوران معاصر

درس‌گفتار دهم **۳۰۷**
هنر، عرصه‌ی چالش سنّت و تجدد ۳۰۷
نقاشی آکادمیک ۳۰۹
نگارگری جدید ۳۱۴
نقاشی قهوه‌خانه ۳۱۶
نوگرایی هنری (نقاشی نوگرا) ۳۱۷
تصاویر درس‌گفتار دهم ۳۲۶

کتاب‌نامه ۳۶۱
نام‌نامه ۳۶۳

پیش‌گفتار

وقتی سخن از نقاشی قدیم ایرانی[1] به میان می‌آید معمولاً نگاره‌های موجود در نسخ خطی یا مرقّعات به ذهن متبادر می‌شود، حال آن‌که هنرمندان ایرانی در طی تاریخ آثار تصویری ارزنده‌ی دیگری نیز آفریده‌اند که کم‌تر شناخته شده‌اند. شناخت ویژگی‌های هنر تصویری در ایران کاوش در سرچشمه‌های کهن و باستانی این هنر و بررسی تداوم آن در دوره‌ی اسلامی را ایجاب می‌کند. این نکته را باید در نظر داشت که بسیاری از تصاویر مربوط به ادوار قدیم طی قرن‌ها در لایه‌های زیرین حافظه‌ی فرهنگی ایران نهفته می‌مانند و آن‌گاه که بازنمایی تصویری به عنوان یک شیوه‌ی بیان مورد توجه قرار می‌گیرد، با اسلوب و مواد متفاوت دوباره ظاهر می‌شوند.

نکته‌ی قابل توجه دیگر این است که هنر تصویری در ایران در مسیر تحولش بارها با فرهنگ‌های بیگانه و سنّت‌های ناهمگون شرقی و غربی برخورد کرده و غالباً به نتایج جدید دست یافته است. برای مثال، هنر چینی که مغولان واسطه‌ی انتقال آن به ایران بودند منبع الهام تازه‌ای برای نگارگران شد. به‌راستی ادوار شکوفایی و بالندگی این هنر را باید محصول اقتباس‌های سنجیده و ابداعات تازه دانست. البته با وجود تأثیرات خارجی گوناگون و دگرگون‌کننده می‌توان نوعی پیوستگی فرهنگی را در تحولات تاریخی هنر تصویری در ایران تشخیص داد که یکی از موضوعات مورد بحث این هنر است.

1. Persian painting

نکته‌ی دیگر این‌که هنر تصویری را باید هنری در گستره‌ای وسیع‌تر از محدوده‌ی جغرافیای ایران امروز لحاظ کرد. در واقع، بخش قابل ملاحظه‌ای از آثار تصویری کهن در آسیای میانه و آسیای غربی کشف شده است.

پژوهش در موضوع نقاشی قدیم ایران از اوایل سده‌ی بیستم شروع شده است. آثار محفوظ در موزه‌ها و کتابخانه‌های استانبول، لندن، سن‌پترزبورگ، پاریس، وین، برلین و تهران و نیز گنجینه‌های خصوصی عمده‌ترین منابع پژوهندگان بوده است که گردآوری و نمایش این آثار امکان تحقیق در این زمینه را فراهم کرد. از ۱۹۰۱ تا ۱۹۱۴ یک رشته نمایشگاه‌های بزرگ هنر اسلامی ـ ایرانی بر پا شد که مورد توجه بسیاری از خاورشناسان و هنرمندان اروپایی قرار گرفت: وین (۱۹۰۱)، پاریس (۱۹۰۶، ۱۹۰۸ و ۱۹۱۲)، برلین (۱۹۱۰) و مونیخ (۱۹۱۰). در برخی از این نمایشگاه‌ها، به‌ویژه مونیخ (۱۹۱۰) و پاریس (۱۹۱۲)، مجموعه‌های تا آن‌زمان ناشناخته ارائه شده بود. بعداً همزمان با نمایشگاه لندن (۱۹۳۱) چند کتاب و مقاله درباره‌ی صدها نمونه از استانبول، قاهره، تهران، لنینگراد (پتروگراد) و مجموعه‌های خصوصی انتشار یافت. از جمله باید از کتاب **نقاشی مینیاتور ایرانی** (۱۹۳۳) تألیف لارنس بینیون، ج. و. س. ویل‌کینسون و بازیل گرِی نام برد که زمینه‌ای برای تحقیقات بعدی به وجود آورد.[۱]

نخستین پژوهندگان نقاشی ایرانی غالباً به گردآوری و رده‌بندی آثار متعلق به سده‌های هشتم تا یازدهم قمری می‌پرداختند. امروزه دامنه‌ی پژوهش‌ها از یک‌سو تا ادوار پیشااسلام و از سوی دیگر تا آغاز دوران جدید در ایران گسترش یافته است که از آن جمله می‌توان به کتاب‌های **درآمدی بر نقاشی ایرانی** (۱۹۹۹) تألیف اولِگ گرابار[۲] و **تصاویر بی‌نظیر: نقاشی ایرانی و سرچشمه‌های آن** (۲۰۰۲) تألیف اِلینور سیمز[۳] اشاره کرد. همچنین باید یادآور شد که نه‌فقط بسیاری از کتاب‌ها و مقالات محققان خارجی به فارسی ترجمه و چاپ شده‌اند، بلکه محققانی چون محمدعلی کریم‌زاده تبریزی، یحیی ذکاء، اکبر تجویدی، گیتی آذرپی، لیلا دیبا، ابوالعلاء سودآور، شهریار عدل، عبادالله بهاری،

۱. این کتاب با عنوان **سیر تاریخ نقاشی ایرانی** توسط انتشارات امیرکبیر (۱۳۶۷) ترجمه و منتشر شده است:

Binyon, Laurence; Wilkinson, J.V.S.; Gray, Basil (1972), *Persian Miniature Painting* , Dover Publications Inc.

2. Oleg Grabar 3. Eleanor Sims

یوسف اسحاق‌پور، مجید اخگر و دیگر پژوهندگان ایرانی نیز در کندوکاو و شناساندن این هنر و آفرینندگان آن سهیم بوده‌اند. اما با وجود این کوشش‌ها، تاکنون تاریخ تحلیلی و جامع هنر تصویری در ایران تدوین نشده است.

در این درس‌گفتارها بر اساس اطلاعات موجود طرحی کلی از دوره‌بندی تاریخ هنر تصویری در ایران ارائه می‌شود که در آن ملاکِ تفکیک دوره‌ها دگرگونی دیدِ هنری و ویژگی‌های سبک‌شناختی است و نه لزوماً مقاطع معمول در تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران.

بر این مبنا، سیر تحولات هنر تصویری در ایران را در چهار بخش با عنوان‌های «کهن»، «میانه»، «جدید» و «معاصر» از نظر می‌گذرانیم.

ـــــ تهران، تابستان ۱۳۹۹

از پوست پلنگ بر تن کرده است. ویـژگی‌های ایـن پـهلوان و اسب او، رستم و رخش را به یاد می‌آورند (البته خوان‌هـای رسـتم آن‌گـونه کـه این‌جا تصویر شده با روایت فردوسی در شاهنامه تفاوت دارد). داستان ضحاک نیز در یک دیوارنگاره‌ی دیگر شـناسایی شـده، ولی مـوضوع تصاویر حماسی سُغدی اکثراً ناشناخته مانده است.

در بسیاری موارد، قهرمانان و شخصیت‌های افسانه‌ای با علائم فرّ و شکوه (هاله‌ی نور و شعله‌ی آتش) تجسم یافته‌اند. در قطعه‌ای بازمانده از یک دیوارنگاره‌ی پَنجیکَنت جنگاوری دیده می‌شود که آمـاده‌ی نـبردی تن‌به‌تن است و همان علائم نمایانگر پـیروزی اوست. ایـن قـبیل نشـانه‌ها در نقاشی موضوعات تاریخی دیده نمی‌شود اما توصیف اشـخاص، بـه‌ویژه شکل و رنگ چهره‌ی آن‌ها، واقع‌گرایانه است. تصاویر حکایات و وقایع روزمره از صراحت و وضوح فوق‌العـاده‌ای برخوردارند. مـثلاً در حکـایت «غاز تخم‌طلایی» صاحب غاز به طمعِ دست یافتن به تخم‌های طـلاییِ بیش‌تر، سر غاز را می‌بُرد و بعداً از عملِ احمقانه‌ی خود پشیمان مـی‌شود! ممکن است شیوه‌ی ترکیب‌بندی این‌گونه دیـوارنگـاره‌ها از نـقاشی کـتاب اقتباس شده باشد. از سوی دیگر پیوند قصه‌نگاری سُغدی بـا کـتاب‌نگاری عربی عصر عباسیان در خور توجه است. احتمالاً این‌گونه قصه‌های طنزآمیز در شرایط اجتماعی ـ سیاسی آن دوره خواستارانی داشته است.

تصاویر شماره‌ی ۱۶، ۱۷ و ۲۲

تصویر شماره‌ی ۲۱

اگرچه دیوارنگاری سُغدی راه تحول مستقلی را پیمود، از تأثـیر جریان‌های فرهنگی منطقه دور نماند، چنان که تأثیر هـنر بـودایـی در پیکرهای نازک‌اندام، باوقار، زیبارو و گاه بـا هـاله‌ای گـردِ سـر دیده می‌شود. اسلحه و جزئیات لباس نیز تأثیر ترکی را نشان می‌دهند. این ویژگی‌ها در سده‌ی هفتم م ــ زمانی که ترکان و چینی‌ها رهـبری امور سیاسی سُغد را به دست گرفتند ــ ظاهر شدند. با وجود این، نقاشان سُغدی موازین هنری خاص خود را تا هنگام تسلط اعراب حفظ کردند. بعدها ترکان مسلمان با جذب الگوهای فرهنگی سُغدیان عـامل انـتقال دستاوردهای هنری آنان به نواحی دیگر بودند.

تصاویر شماره‌ی ۱۹ و ۲۰

۱. «شکار با تیر و کمان»، صخره‌نگاره‌ی غار میرملاس (لرستان)، احتمالاً هزاره‌ی هشتم پ‌م.

۲. «بز»، سفالینه‌ی شوش، حدود ۳۵۰۰ پ‌م.

درس‌گفتار دوم

نقاشی مانوی

کشف تعداد زیادی تکّه‌نگاره در خرابه‌های تورفان (ترکستان چین) سابقه‌ی سنّت غنی تصویرگری مانویان آسیای میانه را آشکار ساخت. مانویان به پیروی از پیامبر خود متون مذهبی‌شان را تصویر می‌کردند. اگرچه هیچ اثر تصویری از مانی برجای نمانده است، درباره‌ی کتاب مصور ارتنگ یا ارژنگ و مهارت وی در نقاشی و خوش‌نویسی بسیار نوشته‌اند. احتمالاً او در نوجوانی با سنّت نقاشی اشکانی باختری آشنا شده و شالوده‌ی تصویرگری‌اش را بر آن سنّت نهاده بود. بعدها پیروانش در آسیای میانه با اثرپذیری از سنّت‌های دیگر، شیوه‌ی نقاشی او را تکامل بخشیدند. تماس نزدیک مانویان با بوداییان باعث نفوذ بسیاری از عناصر بودایی در هنر مانوی شد. این را هم باید در نظر داشت که هنر بودایی آسیای میانه خود تاحدی از سنّت‌های ایرانی تأثیر گرفته بود.

با پیروزی شاهان ساسانی بر کوشانیان راه نفوذ هنر ایرانی به مراکز آیین بودایی گشوده شد. این نفوذ تدریجاً به تکوین هنر ایرانی‌ـبودایی انجامید که جای هنر یونانی‌ـبودایی در آسیای میانه را گرفت. دیوارنگاره‌های برجای‌مانده در بامیان (افغانستان) مصداقی از این سبک تلفیقی است: آرایش موی سر و لباس‌ها و بعضی جزئیات مانند

نوارهای موّاجِ بالای سرِ بودا از نمونه‌های هنر ساسانی اقتباس شده است. همچنین نقوش ردای اشخاص در دیوارنگاره‌های غارهای بودایی قزِل (ترکستان چین) جامه‌ی شاه ساسانی در نقش‌برجسته‌ی طاق بستان را به یاد می‌آورد.

در میانه‌ی سده‌ی هفتم م هنر بودایی ترکستان شرقی تحول دیگری را نشان داد و این زمانی بود که تحت نفوذ سیاسی و فرهنگی چین، مرکز فعالیت هنری به تورفان منتقل شد. در نقاشی بوداییِ تورفان تأثیر چینی دوره‌ی تانگ در تلفیق با پیکرنگاری سنخ مغولی غالب آمد. پس از آن‌که قوم ترک‌تبار اویغور بر ترکستان شرقی مسلط شدند، دستاورد هنری تورفان در میان پیروان مذاهب مختلف گسترش یافت. این‌سان، مانویان تحت حمایت حاکمان جدید ــ که به مانویت گرویده بودند ــ از آن دستاورد هنری بهره‌ی کافی گرفتند. تورفان که تا سده‌ی یازدهم م همچون منبعی غنی از سنّت‌های هنری آسیای میانه باقی ماند، از یک سو هنر خاور دور و از سوی دیگر هنر ایرانی دوره‌ی اسلامی را تغذیه کرد.

آثار تصویری مانویان عمدتاً به سده‌های هشتم و نهم م (قرن‌های دوم و سوم ق) متعلق‌اند. بررسی این نقاشی‌ها ــ گرچه پاره‌هایی بیش از آن‌ها بر جای نمانده ــ تا حدی شیوه و اسلوب کار تصویرگران مانوی را مشخص می‌کند. نقاشان مانوی غالباً مفاهیم نمادین را با استفاده از نقش‌مایه‌های قراردادی بیان می‌کردند. طرح را به طرزی خلاصه با خطوط منحنی و رنگ‌های درخشان می‌کشیدند و با نقوش انتزاعی می‌آراستند. گزینه‌ی رنگی آنان مشتمل بود بر لاجوردی، آبی روشن‌فام، نارنجی، سرخ و سبز. غالباً رنگی یکدست (آبی یا سبز یا سرخ) را در پس‌زمینه‌ی تصویر به‌کار می‌بردند. در اجرای طرح، نخست خطوط اصلی را با رنگ قرمز یا سیاه بر روی صفحه‌ی صاف و صیقلی ترسیم می‌کردند، سپس درون شکل‌ها را با رنگ جسمی یا ورق طلا می‌پوشاندند و در آخر با قلمگیری برخی از شکل‌ها و افزودن ستون‌های نوشته کار را به پایان می‌رساندند.

نگاه کنید به تصاویر شماره‌ی ۱، ۲ و ۳ (الف و ب)

۱۴. «بیژن و منیژه»، سفالینه‌ی مینایی، اوایل سده‌ی هفتم ق.

درس‌گفتار چهارم

شیراز: تیموریان

تیمور گورکانی نخستین‌بار از ماوراءالنهر به ایران یورش آورد (۷۸۲ ق) و در لشکرکشی‌های بعدی‌اش بر سراسر ایران استیلا یافت. او که مدعی انتساب به چنگیزخان بود در قتل و غارت و تخریب دست‌کمی از مغولان نداشت، اما به رغم رفتار بی‌رحمانه‌اش با مردمی که از تابعیت او سرپیچی می‌کردند، به هنرمندان و استادکاران حرمت می‌نهاد و آن‌ها را در پایتخت (سمرقند) به‌کار می‌گرفت. شرف‌الدین علی یزدی در **ظفرنامه‌ی تیموری** می‌نویسد: «تیمور ماهرترین صنعتگران فارس و عراق را به سمرقند منتقل کرد.» تیمور پس از تصرف تبریز و بغداد دوبار هنرمندان دربار جلایریان (از جمله خواجه عبدالحی) را به سمرقند کوچانید. کلاویخو، سفیر اسپانیا، در کتاب خود به نقاشی دیواری در کوشک‌های سمرقند اشاره می‌کند، ولی هیچ نمونه‌ای از آثار تصویری عهد تیمور بر جای نمانده است.

تیمور در سال ۸۰۷ ق درگذشت. او سال‌ها پیش از مرگش پسر دوم خود، عمر شیخ، را به فرمانروایی فارس و کرمان منصوب کرده بود. عمر شیخ نیز هنگام مرگ حکومت ایالت فارس را به بزرگ‌ترین پسرش، پیرمحمد،

به دست آورده بود، پس از مرگ وی بر ماوراءالنهر نیز تسلط یافت. اما هرات را به جای سمرقند به پایتختی برگزید. شاهرخ در دوره‌ی سلطنتش به رغم درگیری‌های نظامی با رقبا و حکام نافرمان و مهاجمان ترکمان فرصت یافت تا کارگاهی در هرات برای تولید کتاب‌هایی در موضوعات موردعلاقه‌اش تأسیس کند (و این در حالی است که فعالیت همزمان دو کارگاه سلطنتی در یک شهر بی‌سابقه بوده است).

نام شاهرخ غالباً با نسخه‌های مصور **مجمع‌التواریخ** پیوسته است. حافظ اَبرو، مورخ دربار شاهرخ، این کتاب را در ادامه‌ی **جامع‌التواریخ** رشیدالدین فضل‌الله نوشته و تصاویر آن نیز اقتباسی است از الگوهای تصویرسازی عهد ایلخانی. از دیگر نسخه‌های مصور با موضوع تاریخی می‌توان به **تاریخ طبری** (۸۱۸ ق) اشاره کرد.

اغلب مورخان، شاهرخ را به رغم اقدامات نظامی و قاطعیت در دفع یاغیان و مخالفان، پادشاهی صلح‌طلب و هنرپرور معرفی کرده‌اند. پسران او (ابراهیم‌سلطان، بایسنغرمیرزا، اُلُغ‌بیگ و محمد جوکی) نیز بیش‌تر در ادبیات و هنرها و علوم اهتمام ورزیدند تا نظامی‌گری. عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب روزگاران نوشته است: «از شگفت‌کاری‌های تاریخ است که رویدادهای آن در طی توالی یک ـ دو نسل، اولاد تیمور ویرانگرِ وحشی‌گونه‌ی سفاک را در قلمرو امپراتوری تجزیه‌شده‌ی بازمانده از وی به یک مشت میرزا و میرزاده‌ی صلح‌جو، کتاب‌دوست و دوستدار شعر و موسیقی تبدیل کرد. گویا ذوق هنری که در تیمور به شکل طراحی کله‌مناره‌ها جلوه کرد، بعد از او در شاهرخ به صورت عشق به بنای مدارس و مساجد ظاهر شد، در اُلُغ‌بیگ به صورت عشق به ریاضی و نجوم تجلی یافت [و] بایسنغرمیرزا آن را در عشق به کتاب و کُتّابی ظاهر کرد [...] بدین‌گونه دولتی که با طوفانی از خون و کشتار آغاز شد و وسعتش تقریباً از وسعت قلمرو چنگیز درگذشت در جزر و مد رویدادها و بیش‌تر به خاطر آن‌که بنیان‌گذارش جز شمشیر هیچ ضابطه‌ای برای حفظ وحدت و ثبات آن باقی نگذاشته بود به‌زودی تجزیه شد. لاجرم تمام آن انرژی پایان‌ناپذیری که تیمور لنگ را در سنین هفتاد سالگی در عزم تسخیر چین در حال بیماری و نالانی تا نزدیک مرزهای آن سر پا نگه داشت، در وجود اولاد و اخلاف او تبدیل به راحت‌طلبی، صلح‌جویی و احساس ضرورت اغتنام وقت برای یک زندگی بی‌دغدغه شد».

محمد سیاه‌قلم (احتمالاً همان «حاجی محمد هروی»)

تصاویر بی‌تاریخ با رقم‌های «کار استاد محمد سیاه‌قلم»، «عمل استاد محمد سیاه‌قلم»، «کار استاد محمد» و «مشق استاد محمد سیاه‌قلم»، الصاقی در دو مرقّع محفوظ در کتابخانه‌ی موزه‌ی توپ‌قاپو (استانبول) از هر لحاظ با نقاشی «کلاسیک» ایرانی تفاوت دارند (و این مرقّع‌ها ظاهراً از اقلام گنجینه‌ی یعقوب‌بیگ آق‌قویونلو بوده که به تملک شاه اسماعیل صفوی درآمده و سلطان سلیم عثمانی هنگام تسخیر تبریز آن‌ها را با دیگر آثار هنری موجود در دربار صفوی به استانبول برده است). این تصاویر در اصل امضایی نداشته و بعدها فردی نه‌چندان کارشناس آن‌ها را به هنرمندی متخلص به «محمد سیاه‌قلم» نسبت داده است.

اغلب پژوهندگان بر این عقیده‌اند که محمد سیاه‌قلم از جمله نگارگران سده‌ی نهم هجری بوده و احتمالاً در هرات، سمرقند و یا تبریز کار می‌کرده است.

در تصاویر عمدتاً پیکرهای انسان، حیوانات، پرندگان و اشیا ــ و به‌ندرت گیاه، تپه یا معماری ــ دیده می‌شود. نقاش غالباً عناصری از یک گروه را در تصویری از گروه دیگر نشان می‌دهد تا در دنیای خیالی‌اش زمان، مکان یا محیط‌های مختلف را به هم مرتبط سازد. به‌قولی او واقعیتی را بازمی‌نمایاند که واقعاً وجود نداشته است.

کل تصاویر سیاه‌قلم را بر حسب مواد، اسلوب کار و موضوع می‌توان به سه گروه تقسیم کرد. گروه نخست شامل شاخص‌ترین آثار او با قلم‌مو، مرکب و رنگسایه‌های قرمز و آبی به روش نقطه‌پرداز روی کاغذ زمختِ آهارنخورده اجرا شده است. موضوعات عبارت‌اند از دیوها، قلندران، مسافران و صحنه‌های زندگی چادرنشینان یا روستاییان فقیر. مردها اکثراً لباده‌ای ضخیم پوشیده‌اند و کلاهی قابلمه‌ای‌شکل روی سرشان گذاشته‌اند. زنان نیز لباس کلفت بلندی بر تن کرده‌اند و چارقدی بر سر نهاده‌اند. اما دیوها شلوار کوتاه یا شلیته پوشیده‌اند.

تصاویر شماره‌ی ۱۸، ۱۹ و ۲۰

۱۰. «هارون‌الرشید در حمام»، نگاره‌ای از خمسه‌ی نظامی، کارِ بهزاد، هرات، ۸۹۹ ق.

درس‌گفتار هفتم

کتاب‌آرایی در شیراز

قانونمندی روش تنظیم مؤلفه‌های نوشتاری و تصویری از خصوصیات متمایز نگاره‌های سده‌های نهم و دهم ق شیراز به شمار می‌آید. قاعده‌ی کلی چنین است که کتیبه‌های دوتایی یا چهارتایی در بالا و پایین (گاه وسط) نگاره جای می‌گیرند و نوعی تقارن هندسی در ترکیب‌بندی ایجاد می‌کنند، خطوط عمودی فرضی بین کتیبه‌های فوقانی و تحتانی، فضای تصویر را چندبخشی می‌نمایانند، و اشخاص و وقایع اصلی نیز معمولاً در بخش میانی و زیر خط افق نشان داده می‌شود.

نگاه کنید به تصویر شماره‌ی ۱

نگاره‌ی «رقابت نقاشان چینی و رومی» در نسخه‌ی خمسه‌ی نظامی (۸۵۴ ق) را که فضای چندبخشی آن کاملاً مشخص است مثال می‌آوریم. در این اثر تالار مخصوص مسابقه‌ی دو نقاش (چینی و رومی) را با پرده‌ای به دو بخش مساوی تقسیم کرده‌اند تا هر دو نقاش بر دیوارِ قسمت خود تصویری بکشند. چون پرده را از میان برمی‌دارند، اسکندر و درباریان شگفت‌زده دو دیوارنگاره‌ی همانند اما وارونه را می‌بینند. درواقع، نقاش چینی با صیقل دادن سطح دیوارِ خود آن را به آیینه‌ای شفاف برای انعکاس کار نقاش رومی تبدیل کرده است. اسکندر، در مقام داور مسابقه، با ستایش از رومی در نقاشی و چینی در صیقل‌کاری می‌گوید: «هست از بصر هر دو را یاوری.»

نقاشی گورکانی

امپراتوری گورکانیان (مغولان مسلمان هند) را ظهیرالدین محمد بابُر بنیان نـهاد. او مردی کتاب‌دوست و علاقه‌مند به شعر فارسی و نقاشی ایرانی بود. در کتابخانه‌اش نسخه‌های مصوری چون شاهنامه‌ی محمد جـوکی را گـردآورده بـود کـه هـمچون مرده‌ریگی ارزشمند به جانشینانش رسید. هنر درباری گورکانی به زمان همایون‌شاه، پسر بابُر، در دهلی شکل گرفت (حدود ۹۶۲ ق) و تقریباً سه قرن ادامه پیدا کرد.

همایون‌شاه هنگام پناهندگی به دربار شاه تهماسب در تبریز با مظاهر شکوهمند سنّت کتاب‌نگاری ایرانی آشنا شد و پس از بازگشت به هند از شاه صفوی خواست تا جمعی از هنرمندان کارگاه خود را در اختیار وی بگذارد. میرسیدعلی و عبدالصـمد در کابل به خدمت همایون درآمدند (۹۵۶ ق) و کارگاهی طبق الگـوی کـارگاه‌های کتابخانه‌ی سلطنتی ایـران در دهـلی تـرتیب دادنـد. در ایـن زمـان، دوست‌مـحمد (دوست دیوانه)، درویش‌محمد و چـند هـنرمند ایـرانـی دیگـر بـه هـند کـوچیدند. هنرپروری همایون دیری نپایید، زیرا از پلکان کتابخانه‌اش فروافتاد و درگذشت.

تصویر شماره‌ی ۷

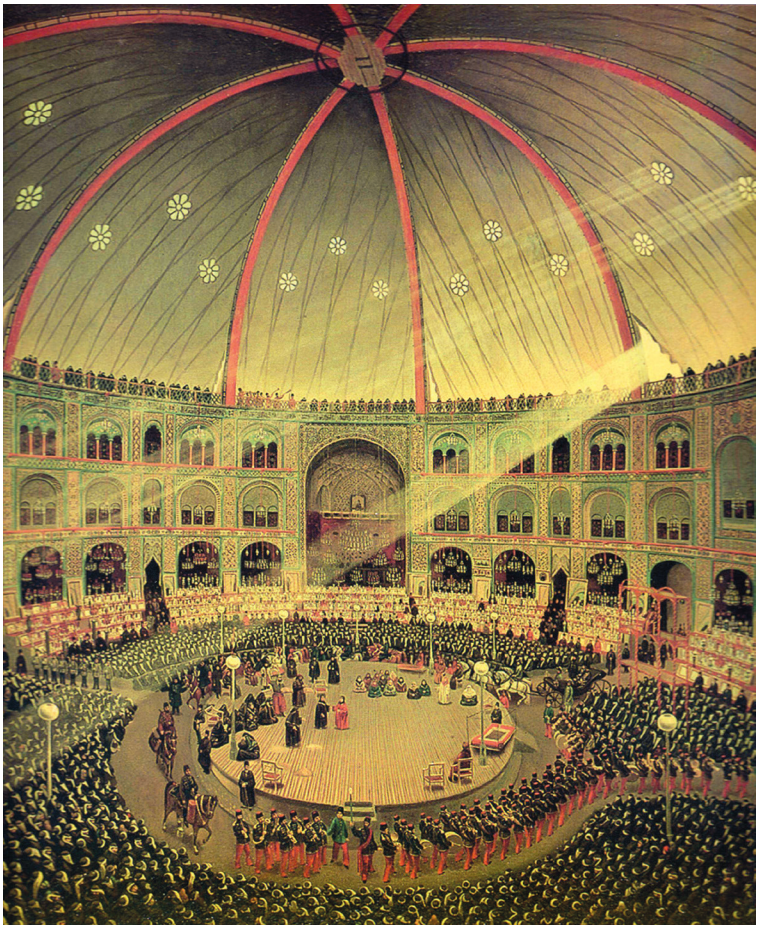
جلال‌الدین محمد اکبر، پسر چهارده‌ساله‌ی همایون، بر جای او نشست (۹۶۴ ق). اکبرشاه به تلفیق فرهنگ‌ها و مذاهب اعتقاد داشت و هنرمندان دربارش را نیز در این جهت هدایت می‌کرد. فعالیت کارگاه او با مصورسازی حمزه‌نامه آغاز شد. در نگاره‌های متعدد این کتاب عظیم سبک تغزلی ایرانی با سنّت‌های نمادین شمال هند، راجستان و دِکن آمیخته شده بود. پس از آن، نقاشان ایرانی و هندی به مصورسازی متون تاریخی، ادبی و زندگی‌نامه‌ها روی آوردند. در تصاویر این کـتاب‌ها، بـه‌ویژه زنـدگی‌نامه‌ی اکـبرشاه، عناصر واقع‌گرایانه با جزئیات بسیار به‌کار می‌رفت. در اواخر سلطنت اکـبرشاه، شـیوه‌ای التقاطی از عناصر هندی ـ اروپایی ـ ایرانی در مصورسازی کتاب‌ها باب شده بود.

تصویر شماره‌ی ۸

پس از مرگ اکبرشاه، سلیم با عنوان جهانگیرشاه بر تخت سلطنت نشست (۱۰۱۴ ق). در عهد این امپراتور نقاشی تک‌چهره‌ی نیم‌رخ از خودِ او و درباریانش رواج گرفت که حاکی از توجه نقاشان به فردیت اشخاص بود. گاه در تجسم قـدرت و شـوکت امپراتور از عناصر نمادین استفاده می‌شد: جهانگیر با حلقه‌ی نـور بـر گـردِ سـرش ایستاده روی کره‌ی زمین و یا نشسته بر فـراز یک سـاعت شـنی. در ایـن زمـان، مـــرقّع‌سازی نـیز رونـق یـافت. مـرقّع‌سازان در مـجموعه‌هایی از آثـار اسـتادان خوش‌نویس و نگارگر ایرانی، بـاسمه‌های اروپـایی و نـقاشی‌های دِکـنی حـواشـی صفحات را با پیکرهای اشخاص و صحنه‌ی شکار می‌آراستند.

خرّم، پسر جهانگیر که از او لقب «شاهجهان» گرفته بود، پس از وی به سلطنت رسید (۱۰۳۸ ق). نقاشی گورکانی در دوره‌ی او واپسین شکوفایی‌اش را تجربه کرد و سپس رو به افول رفت.

تصویر شماره‌ی ۹



۴۴. «تکیه دولت»، رنگ‌روغنی، کارِ محمد غفاری (کمال‌الملک)، ۱۲۵۹ ش.

درس‌گفتار دهم

هنر، عرصه‌ی چالش سنّت و تجدد

تأسیس مدرسه‌ی صنایع مستظرفه (۱۳۲۹ ق/ ۱۲۸۹ ش/ ۱۹۱۱ م) را می‌توان مبدأ دوران معاصر در تاریخ نقاشی ایران در نظر گرفت. حکم تأسیس مدرسه را ناصرالملک (نایب‌السلطنه) از جانب احمدشاه قاجار و با مهر او صادر کرد: «چون مدرسه‌ی صنایع مستظرفه در تحت نظارت وزارت معارف تأسیس و تشکیل یافته و برای ریاست و ترتیب و تنظیم و شیوع این اصطناع یک نفر عالم خبیر لازم است که در ترویج و انتشار علم و عمل نقاشی مساعی جمیله به عمل آورد، علی‌هذا به موجب پیشنهاد و تصویب وزارت معارف و اوقاف و فواید عامه ریاست این مدرسه را خصوصاً و کل صنایع مستظرفه را عموماً به جناب میرزا محمدخان کمال‌الملک که در این فن شریف علماً و عملاً زحمات کشیده، به مدلول این فرمان مبارک موکول و مفوّض فرمودیم که چنان که مکنون خاطر است در ترویج‌خواهی اقدام نماید.» برای این مدرسه بنایی مطابق طرح خود کمال‌الملک در محوطه‌ی جنوبی کاخ نگارستان ساخته شد.

هنگام گشایش مدرسه‌ی صنایع مستظرفه پنج سال از امضای فرمان مشروطیت و دو سال از سلطنت احمدشاه می‌گذشت و شاه جوان با نفوذ فزاینده‌ی قدرت‌های خارجی و تحریکات مخالفان مشروطیت مواجه بود.

نقاشی قهوه‌خانه

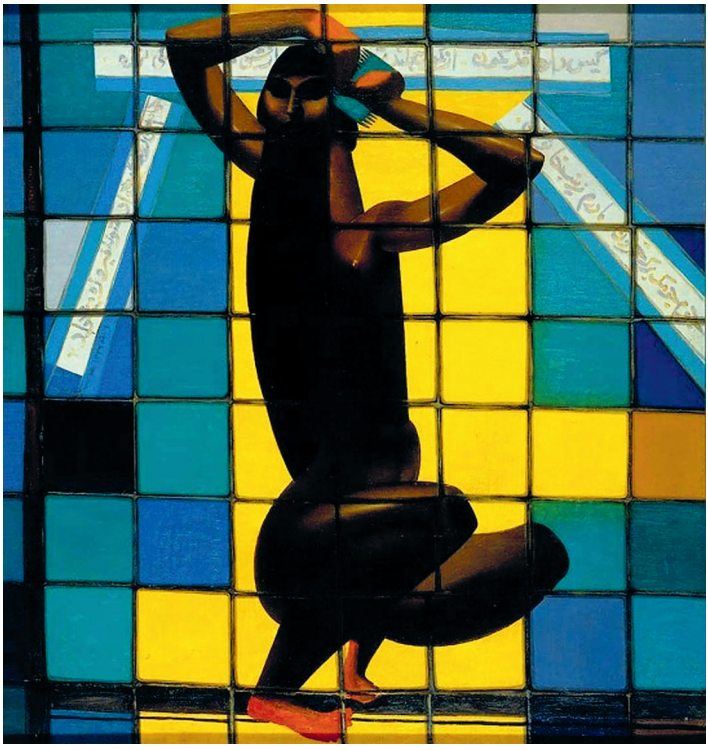
نوعی نقاشی روایی عامیانه است که مقارن با جنبش مشروطیت بر اساس سنت‌های هنر مردمی و مذهبی و با اثرپذیری از شیوه‌های طبیعت‌نگاری آن زمان به دست هنرمندانی مکتب‌ندیده پدید آمد و بارزترین جلوه‌هایش را در دوران پهلوی اول و دوم نشان داد. (پدیدآورندگانِ این‌گونه‌ی نقاشی شیوه‌ی کارشان را «خیالی‌سازی» خوانده‌اند.)

نقاشی قهوه‌خانه که آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح خرده‌فرهنگ لایه‌های میانی جامعه‌ی شهری را منعکس می‌کرد، از سایر شکل‌های هنر عامیانه (پرده‌کشی، دیوارنگاری بقاع متبرکه، نقاشی پشت شیشه با مضمون مذهبی و غیره) پدیده‌ای جدیدتر بود. داستان‌های شاهنامه‌ی فردوسی و خمسه‌ی نظامی، وقایع کربلا، قصص قرآن و حکایات عامیانه موضوع‌های اصلی این نوع نقاشی بوده است. «نقاش قهوه‌خانه» چنین موضوعاتی را مطابق با روایتی که از زبان نقال، تعزیه‌خوان، روضه‌خوان و مداح می‌شنید و همان‌گونه که در ذهن مردم کوچه و بازار شکل گرفته بود به تصویر می‌کشید. او اثرگذاری بر مخاطب را اصل می‌شمرد و بنابراین بر پرده‌اش نام اشخاص را در کنار تصویرشان می‌نوشت، شخصیت اصلی را بزرگ‌تر از اشخاص دیگر نشان می‌داد و از قراردادهای تصویری خاص (مثل رنگ لباس، بیرق و غیره) برای تأکید بر جنبه‌های مثبت یا منفی شخصیت‌ها (نمایندگان نیروهای خیر و شرّ) استفاده می‌کرد.

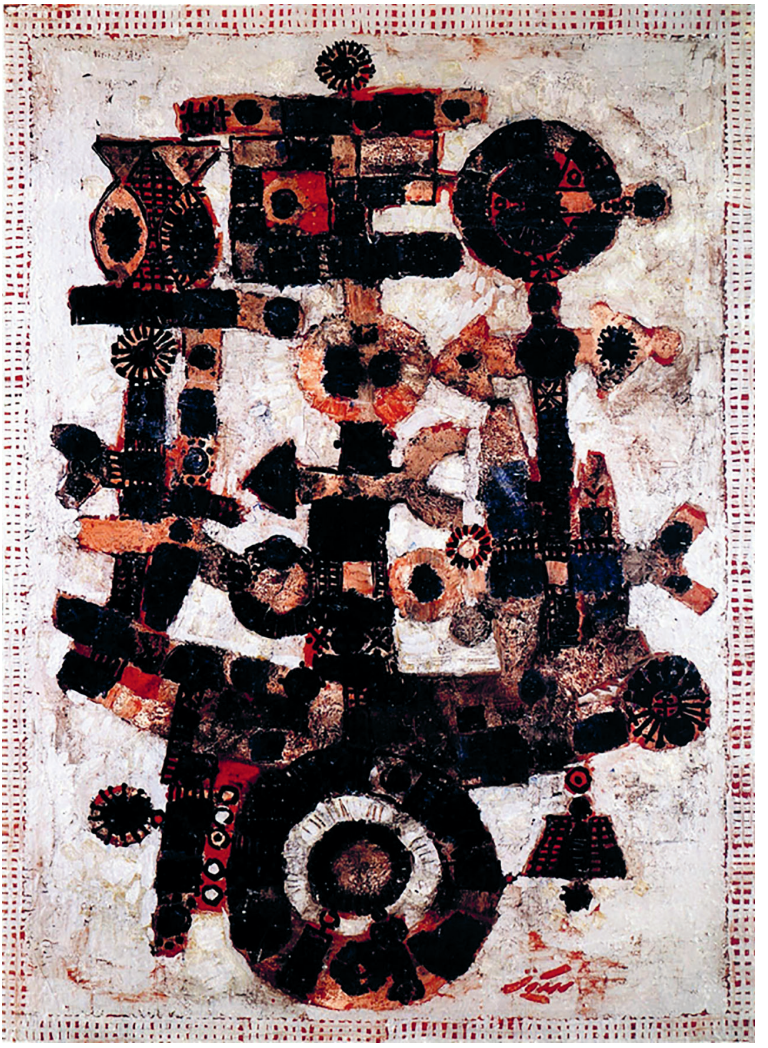
نقاشی قهوه‌خانه با حسین قوللر آقاسی (۱۲۶۹-۱۳۴۵ ش) و محمد مدبّر (ح ۱۲۶۹-۱۳۴۵ ش) به اوج شکوفایی رسید و بر هنر نوگرا نیز تأثیر گذاشت. پرده‌های حماسی و تغزلی قوللر آقاسی با ویژگی‌هایی چون اهمیت منظره‌ی طبیعی در صحنه‌آرایی و قلمگیری دور پیکرها مشخص می‌شوند. مدبّر عمدتاً به موضوعات مذهبی می‌پرداخت و در القای حس قهرمانی و مصیبت از قوللر آقاسی موفق‌تر بود. حسین همدانی (۱۳۰۵-۱۳۸۴ ش)، عباس بلوکی‌فر (۱۳۰۳-۱۳۷۹ ش) و حسن اسماعیل‌زاده

تصاویر شماره‌ی ۳۰ و ۳۱

۳۱. «رستم و سهراب»، رنگ‌روغنی، حسین قوللر آقاسی، ۱۳۲۱.



۳۲. «زینب‌خاتون»، رنگ‌روغنی، جلیل ضیاءپور، ۱۳۳۷.



۴۰. «ترکیب‌بندی»، رنگ‌روغنی، منصور قندریز، ۱۳۴۳.

کتاب‌نامه

آذرپی، گیتی (۱۳۹۶)، **نقاشی سُغدی**، ترجمه‌ی محمد محمدی، تهران: سوره‌ی مهر.

ابوالفضل بیهقیِ دبیر (۱۳۹۶)، **تاریخ بیهقی**، ویرایشِ جعفر مدرس صادقی، چ. ۷، تهران: نشر مرکز.

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

ـــــــــ (۱۳۹۵)، **دایرةالمعارف هنر**، ۳ جلد، تهران: فرهنگ معاصر.

پورشریعتی، پروانه (۱۳۹۸)، **افول و سقوط شاهنشاهی ساسانی: اتحادیه‌ی ساسانی ـ پارتی و فتح ایران به دست عرب‌ها**، ترجمه‌ی آوا واحدی نوایی، تهران: نشر نی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۵)، **روزگاران ایران**، ۳ جلد، تهران: سخن.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی، **احوال و آثار نقاشان قدیم ایران**، جلد یکم (۱۳۷۶)، تهران: انتشارات کتابخانه‌ی مستوفی؛ جلد دوم (۱۳۶۹) و جلد سوم (۱۳۷۰)، لندن.

کَنبی، شیلا (۱۳۸۴)، **رضا عباسی: اصلاح‌گر سرکش**، ترجمه‌ی یعقوب آژند، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۳)، **داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع**، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

Bahari, Ebadollah (1996), *Bihzad*, London & New York: I. B. Tauris Publishers.

Diba, Layla & Maryam Ekhtiar (1998), *Royal Persian Paintings: the Qajar Epoch (1785-1925)*, New York: I. B. Tauris Publishers.

نام‌نامه

این نام‌نامه شامل نام‌هایی است که در «متن» درس‌گفتارها آمده است.

آپادانا [گالری] ۳۲۰
آجودانی، هوشنگ ۳۲۰
آذربایجان ۴۷، ۶۸، ۷۴، ۱۰۸، ۱۵۷، ۲۷۱
آذرپی، گیتی ۱۶
آرال [دریاچه] ۷
آران [گالری] ۳۲۵
آزر ۳۶
آسیای شرقی ۱۹۵
آسیای صغیر ۷، ۷۴، ۱۰۸
آسیای غربی ۵–۷
آسیای میانه ۷، ۸، ۱۲، ۱۶، ۳۳–۳۷، ۴۰–۴۲، ۴۴، ۹۸، ۱۰۷، ۱۳۷
آشتیانی، اسماعیل ۳۰۹، ۳۱۲
آشور ۵، ۶
آصفی هروی ۱۲۶
«آغاز ضیافت عید فطر» ۱۶۰
آقاخان نوری ۲۶۵
آقاصادق نک. محمدصادق
آقا محمدخان قاجار ۲۳۹، ۲۵۷–۲۵۹
آقامیرک حسینی اصفهانی ۱۳۴، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۶۵–۱۶۸
آقانجف نک. نجفعلی
آق‌قویونلو ۶۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۵۷، ۱۵۸
آکادمی هنر مسکو ۳۱۲
آکادمی هنرهای زیبا ۲۷۴
«آکروبات» ۲۶۲
آل‌اینجو نک. اینجویان
آل‌بویه ۱۹۷
آل‌مظفر نک. مظفریان
آمودریا نک. جیحون
آنجل، فیلیپس ۲۲۸
آیو، مارت سِلستین ۳۱۷

ابراهیم‌ع ۷۱، ۹۹
ابراهیم ابن منصور نیشابوری ۶۸
«ابراهیم در حلقه‌ی آتش» ۹۹
ابراهیم‌سلطان تیموری ۹۹، ۱۰۴، ۱۰۶
ابراهیم‌میرزا صفوی ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۹۷
ابریشم [جاده] ۸، ۱۳
ابن‌بختیشوع ۶۹
ابن‌حُسام خوسفی ۱۹۵
ابن‌سلام ۱۳۵