



IranArze.ir



@iranarze



@iranarze



تعداد صفحات
30



آخرین بروزرسانی
۲۷ فروردین ۱۴۰۵

جزوه خلاصه

نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز

- ✔ ویژه آزمون های استخدامی دبیری هنر آموزش و پرورش
- ✔ پوشش دهی مباحث مهم و پرکاربرد به زبان ساده و روان
- ✔ شامل خلاصه و نکات کتاب با قابلیت مطالعه در کمترین زمان ممکن



لینک های مفید آزمون استخدامی دبیری هنر

خرید سوالات دبیری هنر	سوالات رایگان دبیری هنر با پاسخنامه
خرید گلچین سوالات مشترک آزمون	سوالات رایگان آموزش و پرورش با پاسخنامه
خرید پکیج سوالات مشترک آزمون	خرید درسنامه مشترک آزمون
منابع مشترک آزمون	منابع تخصصی آزمون
جزوات خلاصه مشترک آزمون	فایل اطلاعات آزمون
اخبار آزمون	شبکه های اجتماعی ایران عرضه (فایل های رایگان + تخفیفات هفتگی + اخبار)
(برای مشاهده هر بخش روی آن بزنید )	

فهرست مطالب

- ❖ فصل اول: خلاصه نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز تالیف ایران عرضه - صفحه ۴
- ❖ فصل دوم: نکات نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز تالیف ایران عرضه - صفحه ۲۴



❖ فصل اول: خلاصه نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز تالیف ایران عرضه

بخش یکم : دوران کهن

تحولات هنر

تصویر ایران از روزگار پیشاتاریخی آغاز شد. روند چند هزار ساله هم آمیزی سنت های تصویری آسیای غربی نهایتاً در الگوی ایرانی عصر هخامنشی تبلور یافت. این الگو طی چند قرن زیر موج یونانی مآبی پوشیده ماند، اما در زمان ساسانیان از نو رخ نمود و در شرایط اجتماعی و فرهنگی این عصر ویژگی هایی جدید کسب کرد.

در این میان، پارتیان با رویکرد به سنت های کهن تر ایرانی و شرقی شخصیت خویش را در هنری تلفیقی ظاهر ساختند. از سوی دیگر، آسیای میانه از هم آمیزی سنت های ایرانی و هندی و چینی الگوهای خاص خود را آفرید. میراث ساسانی و آسیای میانه به دوره اسلامی رسید و بر جریان هنر تصویری ایران تا زمان سلجوقیان تأثیر قاطع گذاشت. استیلای مغولان بر ایران نقطه پایان این روند بود.

از این دوره طولانی (که آن را با عنوان کلی « کهن » مشخص کرده ام) آثار تصویری پراکنده ای بر جای مانده اند، که گرچه اهمیت تاریخی دارند، برای مطالعه دقیق سبک شناختی کافی به نظر نمی رسند.

کعبه مدارک به خصوص در مورد نقاشی صدر اسلام بارزتر است. با این حال، بر مبنای همین اسناد موجود دست کم می توان به پیوندهای بنیادی میان نقاشی قبل و بعد از ظهور اسلام پی برد.

گذشته های دور

تاکنون در نواحی مختلف نجد ایران آثاری پراکنده مشتمل بر تندیسک های گلی، صخره نگاره ها، سفالینه های منقوش، و مهرهای محکوک شناخته شده اند که ما را تا حدی با زندگی مادی و معنوی ساکنان این خطه در اعصار قبل از تاریخ آشنا می کنند.

نخستین قومی که در نجد ایران هویت تاریخی یافتند، اعلامیه ها بودند که آنها نیز شمار آثار تصویری از جمله نقش برجسته صخره ایی از خود بر جای گذاشته اند. این دست افزیده های کهن را با صفت کلی «ایرانی» مشخص و متمایز می کنند، حال آنکه در واقع پیش از آغاز فرهنگ و تمدن آریایی در این سرزمین پدید آمده اند. پژوهندگان معمولاً مبدا «هنر ایرانی» را به دوران نوسنگی (هزاره هفتم ق. م) ربط می دهند، ولی بر اساس کشفیات و اطلاعات دقیق تر شاید بتوان سرآغازی قدیم تر برای این هنر قایل شد.

به هر حال، معلومات موجود به ما امکان می دهند که سرچشمه های نقاشی ایران را در گذشته های بسیار دور جستجو کنیم. صخره نگاره های منطقه کوهدهشت لرستان، که صحنه های رزم و شکار تیروکمان و حیواناتی چون اسب، گوزن، بز کوهی و سگ را نشان می دهند، از جمله قدیم ترین آثار تصویری یافته شده در ایران به شمار می آیند (ت ا). بیشتر این نقاشی ها به شیوه ای ساده و ابتدایی و با رنگه ای قرمز اخراپی، سیاه و یا زرد بر روی دیواره غارها کشیده شده اند.

حیوانات عموماً پهلونما ولی انسانها گه گاه روبرونما هستند. صراحتی اغراق آمیز در نمایش پیکرها و حرکات به چشم می خورد. همین صراحت، به رغم عدم انسجام طرح ها، باعث شده است که موضوع جنگ و گریز به روشنی بیان شود. قدمت این صخره نگاره ها هنوز به طور دقیق معلوم نشده است و یقیناً همگی به یک دوران تعلق ندارند، ولی به احتمال قوی انگیزه ترسیم آنها با اعتقادات جادویی مردمان غارنشین این منطقه ارتباط داشته است. جلوه های بارزتر هنر تصویری کهن ایران را بر روی سفالینه هایی می یابیم که از تپه سیلک (کاشان)، تپه حصار (دامغان) و یا کاوشگاه های دیگر به دست آمده اند. این کاوشگاه ها در اصل محل سکونت مردمانی بود که کشاورزی می کردند و در فن سفالگری مهارت کافی داشتند. آنها ظروف سفالین نخودی یا صورتی را با شکلهای کژنمای انسانی و صور ساده شده حیوانی و نقوش هندسی به رنگهای سرخ و قهوه ای و سیاه می آراستند.

در عصر مس و سنگ (حدود ۳۵۰۰ ق. م)، این گونه سفالینه نگاری در شوش به اوج کمال و ظرافت رسیده بود. در این زمان، خطوط و شکل ها را به قاعده و با سنجیدگی به کار می بردند، و طرح را چنان سامان می دادند که با صورت کلی سفالینه هماهنگی کامل داشته باشد. بی شک، جنبه تزیینی طرح از اهمیتی خاص برخوردار بود، ولی محتملاً معنای آن برای سازنده و مصرف کننده ظرف بیشتر اهمیت داشت.

به قول آرثر پوپ سفالینه منقوش را باید چون نخستین کتاب بشر تلقی کرد، زیرا که طرح و نقش این ظرف ها «بیان بیم ها و امیدها، و علایمی برای استعانت از قوای طبیعی در مبارزه دایم وحشتناک حیات است». در آن روزگار، جانوران شاخ دار مظهر نیروی باروری محسوب می شدند، و بی سبب نیست که نقش آنها را بارها بر روی سفالینه ها می بینیم. اما برای آنکه شکل حیوان به یک نماد گویا تبدیل شود، می بایست مشخصاتی عام و دلالت گر کسب کند. سفالینه نگار به خوبی از عهده این کار بر می آمد. نقش مشهور بز کوهی - که با مهارت بسیار از چند شکل و خط ساده هندسی تشکیل یافته - مثالی شاخص در این مورد است.

مفرغینه های لرستان (متعلق به سده های دوازدهم تا هشتم ق. م) نیز از مهم ترین جلوه های کهن هنر ایرانی به شمار می آیند. در بررسی ویژگی های تصویری این اشیای مفرغی می توان لوح منقوش روی تیردان ها را مثال آورد. نگاره های کنده کاری شده بر این صفحات متشکل اند از چند مجلس مجزا که ظاهراً وقایع مرتبط به هم را روایت می کنند. گاو نر خوابیده روی هفت گره، حیواناتی که در طرفین درخت مقدس ایستاده اند، موجوداتی آدم سان که با شیران می جنگند و موضوعات خیالی از این دست در طرح های فشرده و غالباً متقارن تجسم یافته اند.

پیکرهای انسانی وضع تمام رخ و نسبتاً ایستا دارند، ولی حیوانات پرتحرک طبیعی تر به نظر می آیند. شکل های کژنما، خطوط منحنی و زوایای تیز خصلتی بیانگر به نگاره ها بخشیده اند که معانی اساطیری آنها را تقویت میکند. مفرغینه های لرستان با تاثیرات صوری و مضمونی که از هنر عیلامی گرفته اند، نمایانگر واپسین مرحله در روند تحول سنت های پیشاتاریخی ایران هستند.

نخستین بار در سده نهم قبل از میلاد است که دو قوم آریایی ماد و پارس مطرح می شوند. حضور پیروزمندانه اینان در عرصه کشمکش های این منطقه فصلی تازه را در تاریخ ایران می گشاید. سرانجام، پارسیان با رهبری کورش سرنوشت سیاسی و فرهنگی آینده را رقم می زنند. کورش با تاسیس امپراتوری هخامنشی (۵۵۰ ق. م)، نه فقط بر سرزمین ها و اقوام مختلف تسلط یافت، بلکه مجموعه ای از سنت های هنری زمان خویش را به ارث برد. کوشش هایی که تحت حمایت او برای تلفیق این سنتها آغاز شد، به تشکل هنر درباری هخامنشی انجامید.

هخامنشیان با آنکه کمابیش از دستاوردهای هنرمندان و صنعتگران بابل، آشور، اورارتو ۳، مصر و یونان بهره بردند، میراث هنر عیلامی و سایر سنت های بومی را نیز فراموش نکردند. هنر آنان بر اساس رسوم سلطنتی متداول در خاور نزدیک و خصوصاً هنر کاخ های شاهان آشوری شکل گرفت و به مرور عناصر برگرفته از سایر نواحی امپراتوری هخامنشی را نیز در خود حل کرد.

بدین سان، سبک هخامنشی معرف نخستین سبک رسمی منسجم در جهان ایرانی بود. این سبکی کاملاً مناسب برای بیان عظمت و اقتدار شاه بود که به طرزی بارز در معماری و مجسمه سازی تخت جمشید رخ نمود.

هنر تصویری هخامنشی در زمینه های مختلف امکان بروز یافت. اگر تکه نقاشی های یافته شده در گنج خانه تخت جمشید فقط ما را از دیوارنگاری این عصر آگاه می کنند، اشیای فلزی، مهرها و بسیاری دیگر از آثار هنر فرعی ویژگی های سبک هخامنشی را نشان می دهند. با این حال، خصوصیات هنر تصویری هخامنشی را در نقش برجسته های دیواری بهتر می توان شناخت. یک گروه از نقش برجسته ها به صورت آجرهای لعابدار و در رنگهای کبود و زرد و سفید و سیاه ساخته شده اند. نقش مایه ها عمدتاً عبارتند از: نگهبان نیزه دار، شیر و حیوانات مختلط.

بدن نگهبانان از پهلوی و چشمشان از روبرو نشان داده شده است، و جامه و تیردان آنها با خطوط و نقوش ساده شکل گرفته اند. بدون شک، اسلوب کار و برخی مضمون ها از بین النهرین اقتباس شده، که در اینجا با اعتقادات و سلیقه هخامنشیان مطابقت یافته است. نمونه نقش برجسته های گروه دوم را بر دیوارهای سنگی تخت جمشید می بینیم که مشتمل اند بر صف طویل فرستادگان ملت های خراج گزار، تشریفات درباری، شاه در حال نیایش برای ملت خویش، و جانوران درگیر با یکدیگر و یا در آرامش. در نقش برجسته های اخیر، شاه اهمیت محوری دارد، و حلقه بالدار - نماد خورانه شاه - بر بالای سر او حضور قدرت آسمانی را تأکید می کند. در کل صحنه ها و در هر پیکر نوعی آرامش و وقار حاکم است، و برخلاف برخی نقش برجسته های آشوری، در اینجا از وحشت و خشونت نشانی نیست.

این نقش برجسته ها، علاوه بر محتوای مذهبی خاص، به سبب ویژگی های سبک شناختی حایز اهمیت اند. با اینکه شکل و ساختار آنها اساساً بین النهرینی است و تأثیرات مصر و یونان در برخی اجزاء بازشناختنی است، در اینجا با یک سبک منسجم و کامل مواجه هستیم. در ترکیب بندی ها ریتم، تقارن و نظم دقیق تر از آثار آشوری و مصری دیده می شود، و حفظ تناسب و هماهنگی نقوش قابل مقایسه با آثار یونانی است. اما در عوض، طبق سنت شرقی کوششی برای بیان حالت

اشخاص و تجسم بعد سوم در آنها مشهود نیست. در واقع، نقش برجسته های تخت جمشید تکوین موفقیت آمیز یک سبک رسمی و درباری در آسیای غربی را نشان می دهند، سبکی که تا پایان امپراتوری هخامنشی از انسجام کافی برخوردار بود."

برخورد شرق با غرب

اسکندر مقدونی با لشکرکشی به سوی شرق بر تمامی سرزمینهای تابع دولت هخامنشی دست یافت و این دولت را برانداخت (۳۳۰ ق. م). او سپس تا کنار رود سیحون (آمودریا) پیش رفت و از آنجا به هند تاخت. شاید اسکندر فکر تلفیق تمدن های ایرانی و یونانی را در سر داشت، اما مرگ نابهنگام به او مجال نداد که این فکر را تحقق بخشد. سرداران اسکندر متصرفات وسیع او را میان خود تقسیم کردند. ایران و سرزمین های خاوری به دست سلوکوس، سرسلسله سلوکیان افتاد. نخستین فرمانروایان سلوکی بسیار کوشیدند تا در قلمرو خویش وحدتی نظیر امپراتوری هخامنشی به وجود آورند. آنها برنامه وسیعی را برای اسکان مهاجران یونانی و مقدونی به اجرا گذاشتند و اسکندریه ها و شهرهای دیگری چون انطاکیه در سوریه و سلوکیه در عراق بنا کردند. اما قدرت سلوکیان بیشتر در بخش های مرکزی و غربی امپراتوری تمرکز یافت، زیرا نواحی شرقی همواره زیر فشار قبایل بیابانگرد قرار داشت. پارتیان آریایی نژاد از همین قبایل بیابانگرد بودند که فصل بعدی تاریخ ایران را رقم زدند.

پارتیان ریشه آریایی داشتند و از دیرباز به صورت چادرنشین استپ های بین دریای خزر و دریای آرال می زیستند. آنان که سوارکاران و جنگاورانی ممتاز بودند، ابتدا در شمال شرقی ایران استقرار یافتند و دولت اشکانی را بنیان گذاشتند (حدود ۲۵۰ ق. م). گویا، نخستین پایتخت آنها در نسا نزدیک عشق آباد ترکمنستان قرار داشت. پس از پیشروی به سوی باختر و بیرون راندن سلوکیان، تیسفون نزدیک بغداد را به پایتختی برگزیدند.

از زمان تشکیل دولت اشکانی تا تبدیل آن به یک قدرت بزرگ در برابر روم بیش از یک قرن طول کشید. اشکانیان بر سرزمین های وسیعی میان هند و آسیای صغیر استیلا یافتند، ولی هیچ گاه نتوانستند امپراتوری متمرکزی چون امپراتوری هخامنشی پدید آورند. در دوران تسلط سلوکیان - و حتی پس از آنکه اشکانیان بر جای آنها نشستند - زبان و ادبیات و هنر یونانی در سراسر آسیای غربی اشاعه یافت. در یک جو التقاط گرایی، برخی خدایان یونانی به مجموعه ایزدان ایرانی افزوده شدند، و یا آمیختگی در صفات آنان رخ نمود. یونانی مآبی هلنیسم چنان تأثیر عمیقی گذاشته بود که بعداً برخی از شاهان اشکانی روی سکه ها خود را «یونان دوست» می خواندند. اما دیری نگذشت که سلوکیان مجبور شدند به سنتهای قومی و گرایشهای ملی مردم سرزمینهای مفتوح توجه نشان دهند. بدین سان، به موازات جریان یونانی مآبی، روند «ایرانی شدن» فاتحان نیز رخ نمود.

آثار هنری به دست آمده از این نواحی عموماً نشان از تأثیر غربی دارند. مثلاً جامهای شاخگون (تکوک) و مجسمه های مرمرین کشف شده در نسا، که محتملاً به اوایل دوره پارتها متعلق اند. تمام رخ نمایی، خشکی و صلابت پیکرها، آذینگری و پرداختن به جزئیات در جامه و جواهرات از ویژگی های هنر پارتی به شمار می آیند. گچبری رنگی و نقاشی دیواری از هنرهای رایج در عصر اشکانی بودند. هرتسفلد باستان شناس آلمانی بقایای چند دیوارنگاره را در ویرانه های کاخ کوه خواجه (سیستان) کشف

کرد و آنها را متعلق به سده اول میلادی دانست. دیوار نگاره ای موسوم به میترا در نخجیرگاه در کاوشهای شهر باستانی دورا-اروپوس (سوریه) پیدا شده که بسیار شرقی تر از نقاشی های کوه خواجه است.

دستاوردهای خاوری

جاده بزرگ ابریشم از دیرباز مهم ترین راه تجاری و ارتباطی میان شرق و غرب بود. به سبب تردد بسیار در جاده ابریشم و تاثیر متقابل فرهنگ های ایرانی، سکایی، یونانی - رومی، هندی و چینی شکوفایی فرهنگی شگفت انگیزی در ماوراءالنهر و خراسان بزرگ رخ نمود. این فرهنگ از چنان قوت و عظمتی برخوردار بود که توانست حتی تا زمان یورش مغولان تاب آورد و در خلال این مدت ادبیات و هنرهای دوره اسلامی را تغذیه کند (به یاد آوریم که شاهنامه فردوسی پیوندی ژرف با این فرهنگ داشت). آثار کشف شده در این نواحی (خصوصاً نقاشی های سغدی و مانوی) مدارکی با اهمیت برای مطالعه این مقطع از تاریخ نقاشی ایران به شمار می آیند.

قبلاً به نفوذ یونانی مآبی در آسیای میانه و نیز به بسط این نفوذ در قلمرو کوشانیان اشاره کردیم. در سده های سوم و چهارم میلادی، زبان هنری رایج در ماوراءالنهر متأثر از سبک اولیه یونانی ایرانی بود. بازتاب این سبک را از جمله در هنر خوارزمیان می توان دید (مثلاً به صورت جامه پردازی برجسته نما در نقاشی های دیواری کاخ توبراق قلعه). اما به تدریج نه فقط مضامین محلی بر مضمون های اساطیری یونانی برتری یافتند، بلکه در سبک هنری نیز گرایش شرقی بارزتر شد.

سبک دیوارنگاره های کاخ بالالیق تپه در جنوب ازبکستان را می توان سرآغاز این روند دانست. کاخ بالالیق تپه را هفتالیان در سده پنجم میلادی ساخته بودند. در نقاشی های دیواری تالار اصلی این کاخ مجلس ضیافتی متشکل از مردان و زنان نشسته یا لمیده را ملاحظه میکنیم. شیوه خطی و دو بعدی، کاربست باریکه های تصویری ممتد، و پیکرهایی که بر طبق معیار معین بازنمایی شده اند حاکی از جهت گیری تازه ای در نقاشی ماوراءالنهر است. بدون شک، هفتالیان با حضورشان در ماوراءالنهر نقشی مهم در این جهت گیری ایفا کردند. سنتی که بدین گونه شکل گرفت به کامل ترین وجه در نقاشی روایی سغدیان جلوه نمود.

در دوران پیشاسلامی نواحی بخارا و سمرقند به نام شغد (سغدیانا) خوانده می شد. از سده پنجم تا ربع اول سده هشتم میلادی، مقارن با دوران فعالیت بازرگانان سغدی در نقش واسطه های اصلی تجارت در مسیر جاده ابریشم، شکوفایی هنری بی سابقه ای در این نواحی پدید آمد. در آن زمان، دیوارنگاری در معابد، کاخها و خانه های سغدیان رواج بسیار یافت، که بقایای آن در افراسیاب (سمرقند)، و رخشا نزدیک بخارا، و خصوصاً در پنجیکنت، در حوالی سمرقند کشف شده است، پنجیکنت در طی چند قرن مهم ترین مرکز تجاری و سوق الجیشی سغدیان بود، و سرانجام به دست اعراب مسلمان سقوط کرد (حدود ۱۵۰ هجری قمری)

نقاشی سغدی از تنوع قابل ملاحظه ای برخوردار بود. به طور کلی، آن را بر حسب موضوع می توان به گروه های مذهبی، حماسی، تاریخی، روزمره و عامیانه تقسیم کرد. قدیم ترین دیوارنگاره ها، که در آنها اعتقادات و مراسم مختلف مذهبی انعکاس یافته است، در معابد عمومی پنجیکنت پیدا شده اند (مثلاً: صحنه سوگواری بر بالین یک شخصیت درگذشته). این

نقاشی‌ها ارتباط صوری و تصویر شناختی مشخصی را با سبک اولیه یونانی ایرانی نشان می‌دهند. می‌توان فرض کرد که سنت اولیه نقاشی سغدی بر میثاق‌هایی که قبلاً در هنرهای کوشانیان، پارتیان و خوارزمیان شکل گرفته بود استوار شد. خدایان کهن ایرانی و بین‌النهرینی در انگاره سازی مذهبی سغدی مشخصاتی ویژه یافتند (مثلاً: الاهی ننا، که سابقه ای دیرین در بین‌النهرین داشت، تحت تأثیر هنر هندی به صورت زنی دارای چهار بازو درآمد). دگرگونی زمانه و پیدایش خواست‌های جدید در جامعه مرفه شهری تدریجاً تغییراتی را در معیارهای سبکی و مضمونی به وجود آورد. اگر در دیوار نگاره‌های اولیه تناسب‌ها نسبتاً طبیعی و اندکی برجسته‌نمایی در پیکرها دیده می‌شود، در نقاشیهای متأخر رویکرد به شیوه خطی و دو بعدی، معیارهای جدید تناسب و زیبایی، و نیز اهمیت مضمون‌های دنیوی را ملاحظه می‌کنیم. جلوه‌های شاخص این تحول را در تصویرگری موضوع‌های حماسی، تاریخی و روزمره در اقامتگاه‌های خصوصی پنجیکنت می‌توان یافت.

مشخصه دیوارنگری مذهبی سغدی ترکیب بندی‌های بسته و متقارن است. حال آنکه داستانهای قهرمانی و حماسی غالباً در باریکه‌های ممتد تصویر شده‌اند. صحنه‌های قهرمانی به نحوی کنار هم قرار گرفته‌اند که بیننده میتواند روایت تصویری را به طور افقی روی دیوار دنبال کند. اگرچه دیوارنگاره سغدی راه تحول مستقلی را پیمود، از تأثیر جریان‌های فرهنگی منطقه به دور نماند. چنانکه در پیکره‌های نازک اندام و دارای حرکات موقر گاه سیمای سنخ‌مغولی را می‌یابیم. اسلحه و جزئیات لباس نیز تأثیر ترکی را نشان می‌دهد. این ویژگی‌ها در سده هفتم ظاهر شدند.

استمرار سنت‌ها

ارکان پوسیده حکومت ساسانی یکباره به دست اعراب مسلمان فرو ریخت. اما فرهنگ کهن ایرانی نه فقط با شکست ساسانیان از میان نرفت بلکه به نیروی معنوی اسلام دوران بالندگی نوینی را آغاز کرد. چنین بود که سنت‌های هنری پیشین در ایران اسلامی ادامه یافتند و نتایج تازه و گوناگونی را پدید آوردند. ایران خاوری - خاستگاه ادبیات فارسی دری - سرنوشت نقاشی ایرانی را رقم زد. فردوسی از این خطه برخاست و شاهنامه او که عصاره فرهنگ گذشته را در خود داشت، هم‌مایه اصلی نقاشی قرون بعد را فراهم کرد و هم عاملی برای بقای سنت‌ها شد.

خلفای اموی در ساختن و آراستن کاخ‌ها، استفاده از اشیای گرانبها، و حتی در ضرب سکه‌ها مقلد پادشاهان ساسانی بودند. به همین علت است که انعکاس مستقیم هنر ایرانی پیشا اسلامی را مثلاً در دیوار نگاره‌های قصر الحیر غربی در دمشق می‌توان دید (این نقاشی‌ها در حدود ۷۳۰ م / ۱۱۲ هـ ق اجرا شده‌اند). در یک صحنه، مردی سوار بر اسب سیاه در پی غزال‌ها می‌تازد و بر آنها تیر می‌اندازد. یکی از غزال‌ها بر زمین افتاده و دیگری سرش را به سوی شکارگر برگردانیده است. بازنمایی کمان، ترکش، جامه و به خصوص نوار موج‌سربند شکارگر همانندی آشکاری با نقوش روی سیمینه‌های ساسانی دارد. همچنین، در میان نقاشی‌های قصیر عمره در اردن کنونی به مجلسی برمی‌خوریم که در آن «شش شخصیت مهم با لباس‌های زرنگار و در نهایت شکوه و جلال نمایانده شده است. به عقیده هرتسفلد این مجلس تقلیدی از یک نمونه کهن تر عصر ساسانی است که در آن چهره پادشاهان جهان که به اسلام خسروپرویز آمده‌اند نگاشته بوده است».

پیدایش حکومت‌های مستقل ایرانی از عوامل موثر در بقای میراث پیشااسلامی بود. در عهد ساسانیان شهرهای بخارا و سمرقند به کانون‌های فرهنگی فعال در ماورالنهر بدل شدند و در برابر بغداد اهمیت بسیار کسب کردند.

بخش دوم : دوران میانه

استیلای مغول بر ایران نقطه عطفی در تاریخ نقاشی این سرزمین بود. از اواخر سده هفتم هجری، فرآیند دیگری از اقتباس‌ها و ابداعات آغاز شد. هنر نگارگری در سده‌های هشتم تا دهم مدارج کمال را پیمود، و سرانجام در سده یازدهم از پویندگی بازماند. در خلال این چهار قرن مغولان (ایلخانان و جلائیریان)، اینجویان، مظفریان، تیموریان، ترکمنان (قره‌قویونلو و آق‌قویونلو)، ازبکان و صفویان بر بخش‌هایی از ایران بزرگ و یا در سراسر سرزمین فرمان راندند، و در کارگاه‌های سلطنتی آنان بود که نقاشان عمدتاً به کار تصویر کردن کتب گماشته شدند. با رواج کتاب‌نگاری در دربارها محدودیتی در کارکرد اجتماعی نقاشی پدید آمد، اما در عوض، عرصه مضامین و بیان هنری وسعت بیشتری یافت. به گزاف نیست اگر بگوییم که نگارگری این دوران به سبب پیوندش با شعر فارسی چنین شکوفان شد.

دوره شکل‌گیری

دوره شکل‌گیری نخستین یورش مغول (حدود ۶۱۶-۶۱۹ ه.ق)، منجر به ویرانی کامل شهرهای ماوراءالنهر و خراسان، پراکندگی هنرمندان و صنعتگران، و توقف رشد هنرها در این مناطق شد. هجوم بعدی به رهبری هلاکوخان (یکی از نوادگان چنگیزخان مغول) صورت گرفت.

او بر بخش‌های دیگری از ایران تسلط یافت، و با تصرف بغداد و کشتن خلیفه مستعصم به حکومت پانصد ساله عباسیان پایان داد (۶۵۶ ه.ق). هلاکو سلسله ایلخانان را در ایران بنیاد نهاد که مرکز حکومتی آنها در آذربایجان بود. ایلخانان از ابتدا نخبگان ایرانی را به خدمت گرفتند، و بدین وسیله توانستند موقعیت خویش را تثبیت کنند. هلاکوخان نه مسلمان بود و نه فارسی می‌دانست. ولی در میان جانشینان او کسانی چون غازان و الجایتو به اسلام گرویدند، و واپسین ایلخان به نام ابوسعید به فارسی شعر می‌گفت.

نکته

حکومت ایلخانان دو نتیجه مهم برای نقاشی ایران داشت:

- یکی انتقال سنت‌های هنر چینی به ایران که منبع الهام تازه برای نگارگران شد.
 - و دیگری بنیانگذاری نوعی هنرپروری که سنت کار گروهی هنرمندان در کتابخانه - کارگاه سلطنتی را پدید آورد.
- در محیط فرهنگی جدید فعالیت نقاشان در عرصه کتاب‌نگاری وسعتی قابل ملاحظه یافت. کوشش آنان بیش از پیش معطوف شد به حل مشکل ناهمخوانی سنت‌ها و تأثیرات مختلف هنری، و بلند پروازی یا علاقه مندی حامیان نیز آنان را در رسیدن به این هدف یاری کرد. تداوم این وضع در زمان اینجویان، مظفریان و جلائیریان، به شکل‌گیری یک سبک نومیایه در نگارگری ایرانی انجامید. تحت حمایت ایلخانان کتاب‌نگاری در زمینه‌های علمی و تاریخی رونق گرفت. برخی متون قدیم چون

شاهنامه فردوسی نیز به سفارش آنان بازنویسی و مصور شدند. کارگاه های تولید نسخه های مصور عمدتاً در مراغه و تبریز (پایتخت غازان خان) قرار داشتند.

قدیم ترین نسخه مصور بر جای مانده از عهد ایلخانی ترجمه فارسی منافع الحيوان ابن بختیشوع است به دستور غازان خان در مراغه تدوین شد (۶۸۹ هـ ق). در همین زمان، خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی (وزیر غازان و الجایتو)، شهرکی به نام ربع رشیدی با ساختمانهای زیبا و کارگاه های منظم در نزدیک تبریز بنا کرد و محققان و هنرمندان ایرانی و خارجی را در آنجا گرد آورد. انگیزه اصلی این اقدام تالیف کتابی مصور درباره سرگذشت ملل مختلف و از جمله مغولان بود.

در تصاویر نسخه های جامع التواریخ از اسلوب هاشورزنی نقاشان چینی دوره تانگ بسیار استفاده شده است. و قلمگیری های زمخت و نحوه جامه پردازی مشخصاً بین النهرینی است. پیکرهای بلندقامت در برخی تصاویرالگوی بیزانسی را به یاد می آورند. کاربرد رنگ نقره ای می باشیست تحت تاثیر نمونه های مسیحی بوده باشد.

در نقاشی جنید اصول فراخ نمودن فضای تصویری کامل تر شده است. پیکرهای کوچک اندازه در داخل منظره طبیعی و درون معماری جای گرفته اند.

گوناگونی شیوه ها

از اواخر سده هشتم یورش تیمور گورکانی از سمت شمال شرقی آغاز شد و دیری نگذشت که سراسر ایران به زیر فرمان او درآمد. امیر تیمور سمرقند را به پایتختی خود برگزید و آن را به شهری آباد و زیبا بدل کرد. پس از تصرف تبریز و بغداد، دو بار هنرمندان دربار جلایر را به سمرقند کوچانید. خواجه عبدالحی در میان اینان بود که به نوشته دوست محمد «بعد از وفات خواجه، همه استادان تتبع کارهای ایشان کردند». گویا، در پایتخت تیمور دیوارنگاری کاخ ها به شیوه ای همانند با نگارگری رواج داشته، لیکن نمونه ای مستند از آثار تصویری زمان او بر جای نمانده است. فقط می توان حدس زد که نقاشی دربار تیمور کمابیش از سنتهای آسیای میانه تأثیر پذیرفته بود.

چندی پس از مرگ امیر تیمور (۸۰۷ هـ ق)، پسر و جانشین او به نام شاهرخ هرات را مرکز قلمرو خویش قرار و در آنجا به مدت چهل و دو سال فرمانروایی کرد. شاهرخ کارگاهی بر پا کرد و نقاشانی را به کار مصورسازی متون تاریخی گماشت. تصاویر نسخه های زمان او شیوه نگارگری عهد ایلخانان را به یاد می آورند، زیرا الگوی اغلب آنها جامع التواریخ رشیدالدین بود. یک نسخه منحصر به فرد از کتاب معراج نامه به زبان ترکی اویغوری نیز در دوره حکومت شاهرخ مصور شد (۸۴۰ هـ ق). سابقه ای برای نقش مایه ها و مواد تصویری این معراج نامه نمی شناسیم. ۱۳ تصویرگر (یا تصویرگران) این نسخه «چهره هایی شخصی با حالات هیجان زده متفاوت را مجسم می سازد، که در آنها بهترین ویژگی های شیوه درشت نقش به کار رفته در نسخ تاریخی شاهرخ، با الهام گیری هایی از نیرومندی نقش مایه های آسیای میانه، همچنانکه از ماهیت توهم انگیز هنر بودایی، درآمیخته است».

سه پسر شاهرخ به نام های بایسنقر، ابراهیم سلطان و الغ بیگ نیز به ترتیب کارگاه های خود را در هرات، شیراز و سمرقند بر پا کردند. ولی پیش از اینها، نواده دیگر تیمور به نام اسکندر سلطان برجسته ترین هنرمندان زمان را در شیراز گرد آورد، و به یاری آنان بود که گام نخست در تحول کتاب نگاری عهد تیمور برداشته شد.

محمدا پیر احمد باغشمالی (یکی از شاگردان ممتاز خواجه عبدالحی) نیز در کارگاه اسکندر سلطان فعالیت می کرده و سپس در هرات به مرحله کمال هنری رسیده است.

هنرپروری خاندان تیموری بیش از شیراز در هرات جله نمود. بایسنقر میرزا پس از آنکه به فرمان شاهرخ حکومت هرات را به دست گرفت، کتابخانه- کارگاه بزرگ خود را در این شهر برپا کرد. او برجسته ترین استادان زمان را از سراسر ایران در دربار خویش گرد آورد مانند جعفر تبریزی، قوام الدین، پیر احمد باغشمالی، میرخلیل و خواجه غیاث الدین.

نوآوری در سنت

از زمانی که سلطان حسین بایقرا در هرات بر تخت نشست، شعر و موسیقی، نگارگری و دیوارنگاری، معماری و باغ سازی و انواع هنرهای دیگر رونقی تازه یافتند. هرات، در خلال ۳۸ سال پادشاهی حسین بایقرا، دوره دیگری از شکوفایی فرهنگی را تجربه کرد. شاه که خود در شعر طبع می آزمود، ادیبان و هنروران را بسیار ارج می نهاد. اما بی شک، اعتلای فرهنگی این دوره مرهون شخصیت و اقدامات میر علی شیر نوایی (وزیر و خزانه دار سلطان) بود. او به ترکی و فارسی شعر می سرود، و گویا در نقاشی هم دست داشت. عبدالرحمن جامی، صوفی و شاعر نامدار نیز در این زمان می زیست، و هم او بود که میر علیشیر را با درویشان نقش بندی آشنا کرد. به همت و حمایت نوایی محفل انسی شکل گرفته بود که برجسته ترین شخصیت های ادبی و هنری چون محمد میرخواند (مورخ)، حسین واعظ کاشفی (ادیب)، سلطانعلی مشهدی (خطاط)، کمال الدین بهزاد (نقاش) و یاری (مذهب) از اعضای اصلی آن بودند. اینان در کوشک ها و باغ های زیبای هرات گرد می آمدند و ساعتها به شعرخوانی و گفتگو درباره مسائل فلسفی و ادبی و هنری می پرداختند، ساز و آواز می شنیدند و باده می نوشیدند. غالباً شاه نیز در این مجالس صوفیانه حضور می یافت. در این جو روشنفکرانه بود که مکتب نگارگری هرات از نو درخشید.

می توان حدس زد که استادانی چون مولانا ولی الله و منصور در اوایل پادشاهی حسین بایقرا همچنان فعالیت داشته اند. اما این دوره شاهد ظهور نسلی جدید از نقاشان نخبه بود که در کارگاه های سلطان حسین، میر علی شیر نوایی، و بدیع الزمان (پسر سلطان حسین) خدمت می کردند. روح الله میرک خراسانی، که نخست به خوشنویسی می پرداخت، تذهیب و نقاشی را از مولانا ولی الله تعلیم گرفت و بعداً به ریاست کتابخانه سلطان حسین منصوب شد. او در ظرافت کاری استادی چیره دست بود، ولی پیکرها را کمابیش خشک و یکنواخت نقاشی می کرد. حاجی محمد هروی (محمد سیاه قلم) ۳۰ چندی سرپرستی کتابخانه نوایی را بر عهده داشت و به نگارگری و طراحی می پرداخت. بعداً روش غیر معمول طنزننگاری را برگزید و موضوعاتی را به تصویر کشید که در نظر معاصرانش غریب و نامعقول بود. شاه مظفر، که در جوانی درگذشت، طراح و رنگ پردازی توانا بود. وجه شاخص نقاشی هایش این بود که آدم ها را در ردیف های دوتایی و سه تایی به طور مورب گروه بندی می کرد، و یا غالباً آنها را در پایین ترین بخش تصویر به گونه ای جای می داد که فقط نیمی از پیکرشان دیده شود.

این استادان و بسیاری از نگارگران معاصرشان هنوز کمابیش زیر نفوذ سنت نقاشی بایسنقری بودند، حال آنکه بهزاد با بصیرت عمیق و حس واقع گرایانه اش توانست از مرز این سنت فراتر رود.

عبدالله بهاری در یک بررسی کارشناسانه مجموع آثار بهزاد را از لحاظ موضوع به چهار گروه تقسیم کرده است:

۱- چهره ها یا رویدادهای واقعی و زنده

۲- بازنمایی های وقایع تاریخی بر اساس گزارش معاصران و آمیخته با خیال پردازی

۳- تصاویر مربوط به کتابها که خود دو دسته است: یک قطعات دارای داستان مشخص، و دوم قطعات عرفانی

۴- نگاره های مستقل از متن

در نقاشی کمال الدین بهزاد، احساس و تعقل به طرزی ظریف و هنرمندانه متعادل شده اند. در حقیقت، نحوه نگرش او به انسان با شیوه کاریست رنگ و خط، و به طور کلی با چگونگی انتظام ساختار آثارش انطباق دارند. اهمیت بهزاد در این است که او در نوآوری هایش هیچ گاه از چهارچوب کلی زیبایی شناسی نگارگری ایرانی خارج نمی شود.

واپسین شکوفایی

با شروع سلطنت شاه عباس اول هنرهای ایران از نو رونق یافتند. بیشمار نقاش و خوشنویس و معمار و صنعتکار به خدمت شاه جدید درآمدند. و کار مرمت آثار ارزشمند گذشته و اجرای سفارشهای تازه را بر عهده گرفتند. بخصوص بعد از انتقال پایتخت به اصفهان فعالیت وسیع برای ساختن و آراستن کاخ ها و کوشکها و بناهای عمومی آغاز شد. صادق بیگ (صادق) سرپرستی کتابخانه شاهی را بر عهده داشت. دیری نگذشت که نگارگر جوان و با استعدادی به نام رضا پا به میدان گذاشت در نخستین آثارش تاصیر شیخ محمد را می توان تشخیص داد. او به زودی شیوه ای نو و بسیار پویاتر از سبک قزوین پدید آورد. طراحی رضا نقطه اوج روند تحولی را که از میانه سده دهم شروع شده بود نشان میدهد. پس از درگذشت رضا عباسی، سبک او توسط نقاشانی چون محمد قاسم، افضل الحسینی، محمد یوسف، محمدعلی ادامه پیدا کرد.

بخش سوم: دوران جدید در سده یازدهم

در سده یازدهم اصفهان با سیمای شکوهمند، جمعیت زیاد، و رونق اقتصادی بی سابقه اش به مرکز تجمع بازرگانان، جهانگردان، سفیران سیاسی، مبلغان مذهبی، و هنرمندان خارجی بدل شده بود. در این شرایط بود که نقاشی ایران تأثیرات اروپایی را تجربه کرد. اثرپذیری از چند طریق صورت گرفت: آثار هنری اروپایی وارد شده به ایران و تماس مستقیم با نقاشان اروپایی مقیم اصفهان، نقاشی ارمنیان ساکن جلفای نو، و آثار نقاشان مکتب گورکانی هند.

بدین سان، دورانی جدید در تاریخ نقاشی ایران آغاز شد که تا اواخر سده سیزدهم هجری قمری ادامه یافت. در این دوران شاهد انواع الگوبرداری های ناقص از نقاشی طبیعت گرای اروپایی هستیم (اصطلاح «فرنگی سازی» در این مورد مصداق کامل دارد). اما از سوی دیگر، ملاحظه می کنیم که شماری از نقاشان می کوشند نوعی سازگاری میان سنت های تصویری شرقی و غربی برقرار سازند. در واقع، این نقاشان روش برجسته نمایی و فضا سازی ژرف نما را از نقاشی اروپایی یا هندی وام

می گیرند، لیکن عناصر عاریتی را با زیبایی شناسی تزینی ایرانی وفق می دهند. می توان گفت که نقاشی ایران در خلال دو قرن، قبل از آغاز دوران معاصر، عرصه چالش عناصر ایرانی و اروپایی است، ولی سرانجام عنصر اروپایی فایق می آید.

تداوم فرهنگی سازی ۱۴۲

سبک محمد زمان توسط پسرش، محمدعلی، انسجام بیشتری پیدا کرد و تا پایان دوره فرمانروایی صفویان صورت قانونمند و رسمی به خود گرفت. لیکن، در جو ناآرام زمان نادرشاه (۱۱۴۸-۱۱۶۰ ه ق)، نقاشی درباری از تحول بازماند. اگرچه جریان فرهنگی سازی به کندی ادامه یافت، کیفیت نسخه های خطی و نقاشی ها نسبت به سده یازدهم نازل تر شد. نسخه مصور تاریخ جهانگشای نادری (۱۱۷۱ ه ق) از معدود آثار ممتاز این دوره به شمار می آید. در تصاویر این نسخه شیوه پیکرنگاری و ضوابط ترکیب بندی محمد زمان را می توان بازشناخت.

از ویژگی های تصاویر مزبور این است که جنگهای نادرشاه و سایر وقایع مهم روزگار او را به طور مستند نشان می دهند. دو تک چهره رنگ روغنی نادرشاه نیز از آن سال ها بر جای مانده که سخت متأثر از چهره نگاری اروپایی اند. ۱۳ معلوم نیست که پدید آورندگان این آثار چه کسانی بوده اند. یقیناً، نادرشاه برخی از نقاشان دربار صفوی را به خدمت گرفته بود، ولی ممکن است که نقاشان دیگر ایرانی (و یاهندی) نیز برای او کار می کرده اند.

موضوع یکی از دیوارنگاره های الحاقی به تالار اصلی کاخ چهلستون جنگ بین سپاهیان ایران و هند در ناحیه کرنال نزدیک دهلی است. نادرشاه تبریزین به دست و سوار بر اسب محمدشاه گورکانی سوار بر فیل در میان انبوه سپاهیان به چشم می خورند. این نقاشی رنگ روغنی مجالس جنگ نسخه یادشده جهانگشای نادری را به یاد می آورد. در واقع ویژگی های اروپایی آن «همچون سایه اندازی رنگ، برجسته نمایی، جامه سازی و ژرفانمایی، همه سطحی است، و ادراک تصویری و مضمون کار طور خطاناپذیر ماهیت ایرانی خود را محفوظ داشته است». ۱۳ از رقم صادق الوعد بر روی این دیوارنگاره میتوان پی برد که آن را محمد صادق نقاشی کرده است. بارزترین مشخصه تاریخ نقاشی سده دوازدهم رواج گیری گونه های تازه هنر تصویری است. بسیاری از نقاشان این دوره استعدادشان را عمدتاً در تزئین اشیایی چون قلمدان، قاب آئینه، جلد کتاب، صندوقچه جواهر، سینی و جز اینا به کار بردند. این نوع نقاشی که "زیرلاکی" نام گرفته است، از میانه سده یازدهم هجری متداول شد.

پیکرنگاری درباری

۳۴- در زمان فتحعلیشاه شرایط برای تجدید حیات هنر درباری مناسب بود. نخستین نقاشباشی دربار قاجار میرزا بابا نام داشت که از او چندین پرده روغنی و تصاویر یک دیوان اشعار فتحعلیشاه مربوط به سالهای اولیه سلطنت بر جای مانده اند. بهترین نقاشی میرزا بابا شمایی است از فتحعلیشاه با عمامه جقه دار و جامه و اسلحه گوهرنشان که جلوی پنجره ای بر روی یک قالیچه مرصع نشسته است.

پیکرنگاری درباری نمایانگر او هم آمیزی سنت های ایرانی و اروپایی است در یک قالب پالایش یافته و شکوهمند. به سخن دیگر این مکتبی است که در آن روش های طبیعت پردازی، چکیده نگاری و آذینگری به طرز درخشان با هم سازگار شده اند. مهرعلی برجسته ترین نقاش دربار فتحعلیشاه به شمار می آید. عبدالله خان از دیر نقاشان خاصه فتحعلیشاه بود و از او

تکچره میکشید. محمدحسن افشار، ابوالقاسم و نیز نقاشان جوان تری چون سیدمیرزا، احمد، محمد، در این زمان کار می کرده اند.

دوره گذار

مکتب پیکرنگاری درباری که تا حد زیادی به فتح علی شاه وابسته بود، پس از مرگ او (۱۲۵۰ هـ.ق)، به راه زوال رفت، و در زمان محمدشاه قاجار دوباره نوعی نابسامانی در نقاشی درباری بروز کرد. از سوی دیگر، در خارج از حوزه دربار، بازار انواع نقاشی رونق بسیار یافت. اواسط قرن، نجف علی (آقا نجف) در اصفهان توانست تحولی در نقاشی زیر لاک پدید آورد. او مهارت بیشتری در طبیعت نگاری - خصوصا در سایه پردازی ملایم چهره ها - نشان داد. در واقع، سبک او پلی بود میان شیوه های عهد کریم خان و عهد ناصری، نجف علی از جمله پرکارترین نقاشان آن زمان بود و معمولا آثارش را «یاشاه نجف» امضا می کرد. نقاش دیگری به نام رجبعلی در اصفهان فعال بود و تحت تأثیر مکتب پیکرنگاری درباری تکچهره عرفا و شخصیت‌های مذهبی را با رنگ روغنی بر پرده میکشید. او نقاشی هایش را غالبا - رقم می زد: «حُسن کلک رجبعلی زعلی است».

همچنین در همین اوان، لطفعلی (صورتگر) در شیراز عمدتا به کار نقاشی زیر لاک و آبرنگ می پرداخت، و موضوع اصلی نقاشی اش گل و بلبل بود. «آقا لطفعلی نقاشی بوته ها و گلها و پرنده ها را به شیوه های مختلف کار کرده است. در نقاشی هایی تنها یک طراحی ساده یکرنگ سیاه و یا قهوه یی تیره تمامی کار را شکل می دهد که قسمتهایی از آن با پرداز مختصری مشخص می شود. در بعضی کارها، پردازها فزونی می گیرند و یکی دو رنگ آبی یا قرمز نیز در جاهایی علاوه می شوند. در نمونه هایی هم نقاشی کامل رنگی بر متن کاغذ زمینه، بدون بوم سازی، کار می شود». لطفعلی، در واپسین سال های زندگی، چندین مجلس برای یک نسخه خطی شاهنامه (مشهور به «شاهنامه دآوری») ۳ تصویر کرد. ماهیت «شهرستانی» و بی پیرایگی این شاهنامه یادآور سنت دیرین کتاب نگاری غیر درباری شیراز است، و به همین قیاس، سبک دورگه نگاره های آن نیز ناپخته تر از سبک رسمی عصر فتح علی شاه به نظر می آید.

طبیعت نگاری در اوج

محمد غفاری، بر زمینه ای که مزین الدوله و دیگران ساخته بودند، توانست نوعی هنر آکادمیک را در دربار ناصرالدین شاه تثبیت کند. این هنری بود که در آکادمی های اروپا به عنوان میراث استادان رنسانس و بارک معرفی می شد، ولی تمامی ارزش ها و معیارهای طبیعتگرایی را به صنعت کاری استادانه تقلیل می داد. به راستی هم در سده نوزدهم فقط آنگونه نقاشی مورد قبول و تایید محافل رسمی اروپا قرار می گرفت که بتواند تصویری دقیق و عکس گونه از واقعیت عینی ارائه دهد. در این نوع طبیعت نگاری جایی برای تفسیر بیانگرانه از واقعیت وجود نداشت. محمد غفاری از همان ابتدا شیفته چنین هنری شد و به همین سبب نیز بیش از سایر معاصرانش در این جهت کوشید، گو اینکه همواره خود را پیرو استادانی چون رافائل و رمبرانت می دانست.

با جنبش مشروطیت و پیامدهای اجتماعی و فرهنگی آن فصل دیگری در تاریخ نقاشی ایران گشوده شد. موج تجدد خواهی برخاسته از مشروطیت ادبیات را سخت تکان داد. تحول در نقاشی نیز اجتناب ناپذیر بود. شاید کمال الملک در مقام واپسین نقاش برجسته دربار قاجار، بیش از سایر نقاشان آن زمان، فکر تجدد در سر داشت.

او پس از سفر مطالعاتی در اروپا، مدرسه صنایع مستظرفه را با نیت اصلاح و ترقی نقاشی ایران بنیاد نهاد (۱۳۲۹ قمری/ ۱۲۸۹ شمسی، برابر با ۱۹۱۱ میلادی). با تاسیس این مدرسه سنت دیرین هنرآموزی و فعالیت حرفه ای در کارگاه های درباری و غیر درباری منسوخ شد، ولی تغییر کیفی و اساسی در نقاشی ایران پدید نیامد (برخلاف دگرگونی عمیقی که در ادبیات رخ نمود). در واقع، مدرسه صنایع مستظرفه اقتباس ناقص از نظام غربی آموزش هنر را رسمیت بخشید. تداوم این روند را به شکل های تازه تر، سی سال بعد در هنرکده هنرهای زیبا، و بیست سال بعد از آن در هنرکده هنرهای تزیینی می توان دید. اندیشه تجدد، که از غرب به ایران آمد، نه درست شناخته شد و نه در کل جامعه مقبول افتاد. بنابراین، تاریخ ایران پس از مشروطیت در همه عرصه ها مشحون از کشاکش آشکار و نهان میان سنت و تجدد بوده است. تحول نقاشی سخت تحت تاثیر روند نوسازی عصر پهلوی قرار گرفت. در واقع، سیاست پر تناقض الگوبرداری از غرب و بازگشت به «افتخارات» گذشته ایران نقاشی این دوران را از حرکت طبیعی و متناسب با شرایط درونی جامعه بازداشت. به طور کلی، چهار جریان موازی را در نقاشی معاصر ایران می توان تشخیص داد:

نقاشی آکادمیک، نگارگری جدید، نقاشی قهوه خانه، نقاشی نوگرا.

نقاشی آکادمیک

شیوه آکادمیک نقاشی دربار قاجار با اندکی تغییر (عمدتاً در موضوع ها) در عهد رضاشاه نیز ادامه یافت و سبک رسمی این دوره را شکل داد. فعالیت مدرسه صنایع مستظرفه ده سال قبل از کودتای رضاخان آغاز شده بود. در این مدرسه شماری نقاش و مجسمه ساز برخوردار از توانایی های فنی پرورش یافتند.

بیشتر اینان، بعداً در کار هنری و تدریس هدف و روش کمال الملک را دنبال کردند. در این زمان، هنرآموزندگان مدارس روسیه نیز در تبریز فعال بودند، ولی کار آموزشی و هنریشان چندان تفاوتی با کار کمال الملک نداشت.

حسین طاهرزاده بهزاد، اسماعیل آشتیانی، حسنعلی وزیری، رسام ارژنگی، میرمصور ارژنگی، علی اکبر یاسمی، علی محمد حیدریان، حسین شیخ، ابوالحسن صدیقی (مجسمه ساز) از جمله نمایندگان هنر رسمی عهد رضاشاه به شمار می آیند. اگر نام های دیگری چون محسن مقدم، فتح الله عبادی، رضا شهابی، مارکار قرابگیان، محمود اولیا، رضا صمیمی، مصطفی نجمی، علی اصغر پتگر، جعفر پتگر و هوشنگ پیمانی را هم به فهرست نامبردگان بالا بیفزاییم، بر مجموع آنها می توانیم مسامحتاً عنوان مکتب کمال الملک بگذاریم (علی رخ ساز و علی اکبر صنعتی از این جمع تا اندازه ای متمایز هستند). «اینان - به پیروی از کمال الملک کمال مطلوب خود را در هنر رافائل، تیسین، روبنس و رمبرانت می جستند، اما در عمل، راه هنر آکادمیک

سده نوزدهم اروپا را دنبال می کردند. بنابراین، آمیخته ای از کلاسیسیسم سطحی و ناتورالیسم آشکار همراه با نوعی احساساتی گری شبه رمانتیک را در کارشان می توان دید.

اغلب آنها در دبیرستان ها، هنرکده ها، و آموزشگاه های خصوصی به کار تدریس مشغول بودند، و حتی دست به انتشار کتاب های راهنمای نقاشی و طراحی می زدند. به طور کلی، «مکتب» آنها در مدتی بیش از ۷۰ سال، هنر معاصر ایران را زیر نفوذ داشت، و هنوز هم نقش مهمی در هدایت فرهنگ و سلیقه هنری عمومی ایفا می کند.

نگارگری جدید

تا اواخر دوره قاجار همچنان بسیاری از قلمدان نگاران مقیم پایتخت و شهرهای دیگر به کار نگارگری نیز می پرداختند. البته کارهای اینان چیزی بیش از رونگاشت های خامدستانه از آثار مکتب اصفهان نبود. این وضع تا اوایل حکومت رضا شاه نیز ادامه داشت. در این زمان، بخشی از برنامه نوسازی فرهنگی به احیای هنرهای سنتی و صنایع دستی تخصیص یافت، و در نتیجه اقداماتی که در این جهت صورت گرفت، حرکتی تازه در زمینه نگارگری آغاز شد.

نقاشی قهوه خانه

نقاشی موسوم به «قهوه خانه»، برخلاف جریان های نقاشی آکادمیک و نگارگری جدید، خارج از حوزه هنر رسمی رشد کرد. این نوعی نقاشی روایی است که مقارن با جنبش مشروطیت بر اساس سنت های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از طبیعت نگاری مرسوم آن زمان، به دست هنرمندانی مکتب ندیده پدید می آید و بارزترین جلوه هایش را در عصر پهلوی می نمایاند. پژوهندگان، سابقه نقاشی عامیانه مذهبی در ایران را به عهد صفویان - زمانی که تشیع گسترش بسیار یافت - مربوط می دانند. به طور مثال، در دیوارنگاره های امامزاده زید اصفهان، صحنه هایی از تعزیه امام حسین (ع) تصویر شده است. «این نقاشی ها بسیار دور از جو و فضای ذائقه هنری درباری است [..] فقط در سبک ترسیم و تصویر جامه های این آثار است که انعکاس کمرنگی از فضای دربارهای صفوی حس می شود».

مسلم آنکه در خلال چند قرن گذشته انواع نقاشی ملهم از فرهنگ روستایی - به موازات هنر رسمی و درباری - رشد می کرده اند. اما نقاشی موسوم به «قهوه خانه» جریانی متفاوت و متأخر است. «این گونه نقاشی که آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی، و روح فرهنگ خاص لایه های میانی جامعه شهری را باز می تابید، پدیده ای جدیدتر از سایر قالبهای نقاشی عامیانه (چون پرده کشی، دیوارنگاری بقاع متبرکه، نقاشی پشت شیشه با مضمون مذهبی و جز اینها) بود.

داستان های شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، وقایع کربلا، قصص قرآن، و حکایت های عامیانه، موضوع های اصلی این نقاشی ها را تشکیل می دهند. نقاش، این موضوع ها را مطابق با شرحی که از زبان نقال، تعزیه خوان، مداح، و روضه خوان می شنید، و همان گونه که در ذهن مردم کوچه و بازار وجود می داشت، به تصویر می کشید. «شاید بتوان قهوه خانه را خاستگاه این نوع نقاشی دانست (زیرا، نه فقط پیوندی نزدیک با نقالی داشت، بلکه صاحبان قهوه خانه از نخستین سفارش دهندگان آن به شمار می آمدند).

با این حال، این پرده ها علاوه بر قهوه خانه ها، در محلهای عزاداری، دکان ها، زورخانه ها و حمام ها نیز آویخته می شدند. موضوع پرده، محل نصب آن را معین می کرد (مثلاً: موضوع عاشورا برای تکایا، و موضوع جوانمرد قصاب برای دکانهای قصابی). نقاش نیز از میان اصناف برخاسته بود (غالباً، حرفه دیگری چون کاشی سازی، گچبری، نقاشی ساختمان و غیره داشت)، و بنا به ایمان و علاقه خود و از طریق تجربی، فن پرده نگاری رنگ روغنی را آموخته بود. او اسلوب ها و وسایل بیانی متداول را برحسب سلیقه و روش خاص خود به کار می گرفت. هدفش صراحت و سادگی بیان، و اثرگذاری هر چه بیشتر بر مخاطب بود.

نقاشی نوگرا

تقریباً ۷۰ سال پس از شروع جنبش مدرنیسم هنری در غرب، پژواک آن به ایران رسید این در شرایطی بود که نقاشان ایرانی همچنان از مکتبهای سنتی و منسوخ اروپایی و ایرانی مایه می گرفتند. گسترش دامنه جنگ جهانی دوم به ایران، رفتن رضا شاه، و برقراری مختصر آزادی های اجتماعی مجالی برای نوجویی هنری پدید آورد.

«تغییر وضع سیاسی و دگرگونی جو فرهنگی توأم با آن که از ورود نیروهای متفکین {۱۳۲۰ هـ ش} ناشی شد، نمایانگر آغاز دوره ای جدید در نقاشی ایران بود. ایران ناگهان در معرض برخورد عقاید و ایدئولوژی های رنگارنگ قرار گرفت. روشنفکران با اشتیاق جویای راه های نو بودند، و با شوق بسیار به استقبال مفاهیم جدید می رفتند.

پس دور از انتظار نیست اگر دهه ۱۳۲۰، عمدتاً آثاری اقتباسی از الگوهای اروپایی پدید آورده باشد. هنرمندان از یافته های تازه لذت می بردند و از طیف امکانات جدید حاصل از این یافته ها متحیر می شدند. آنها، همچون جهانگردانی که به قاره ای نویافته هجوم می برند، دوست نداشتند در یک جا رحل اقامت افکنند. کنجکاوی تحریک شده، آنان را به آزمودن شیوه های گوناگون - از امپرسیونیسم تا کوبیسم، از خیال پردازی های سوررئالیستی تا شکل بندی های انتزاعی - سوق داد.

خلاقیت و ابتکار در زیر موج تلاش برای جذب نگرش های نو و آموختن و تسلط یافتن بر اسلوب های جدید پنهان ماند». در ابتدا، هنرکده هنرهای زیبا کانون نوجویی محسوب می شد. در واقع، هنرجویان مشتاق - که از طریق مدرسان خارجی با آثار و زندگی پیشگامان هنر مدرن آشنا شده بودند کوشش پیگیرانه ای را برای رها شدن از قیود سنتی آغاز کردند. برخی با نفی قالب های هنر رسمی زمان رضا شاه، الگوهای مطلوب خود را در آثار رئالیست های روسی و امپرسیونیست های فرانسوی یافتند، پرشورترین شان به تقلید از کارهای هنرمندانی چون سزان و وانگوگ پرداختند. در این اوان، در کار بعضی از پیروان کمال الملک هم موضوع ها و اسلوب های تازه تری رخ نمود.

با این حال، تأثیرات او هنوز قوی بود. دیری نگذشت که چند فارغ التحصیل دانشکده هنرهای زیبا، پس از بازگشت از سفر هنرآموزی در اروپا، سرمشق های باز هم جدیدتری را پیش نهادند. اکنون نوگرایان به مکتبهای کوبیسم و اکسپرسیونیسم جلب شدند، و پس از چند سال فعالیت پراکنده، در نخستین پایگاه های هنر نو (انجمن خروس جنگی و نگارخانه آپادانا ۱۴) گرد آمدند.

از این زمان تا یک دهه بعد، برخورد میان گرایشهای کهنه و نو فضای هنر معاصر را فرا گرفت، که نهایتاً به پیروزی نوگرایان انجامید. برپایی نخستین بی‌ینال تهران (۱۳۳۷ هـ.ش)، که یک نمایشگاه بزرگ از آثار نوپردازان بود، جنبش نوگرایی از سوی مقامات دولتی نیز به رسمیت شناخته شد، «روشن شده بود که اگر یک نمایشگاه بزرگ هنری در فواصل زمانی مشخص و منظم با شرکت بهترین نقاشان و مجسمه سازان کشور بر پا شود، هم تحرک بیشتری در جنبش هنر نو ایجاد می‌کند و هم راه را برای شرکت آثار هنرمندان ایرانی در نمایشگاههای بزرگ هنری جهان همچون بی‌ینال ونیز هموار خواهد کرد».

پس از این، نقاشی نوگرا روند رشد و گسترش فزاینده‌ای را آغاز کرد، و تا به امروز راهی پرفراز و نشیب را پشت سر گذاشته است. در این رهگذر ممکن بود هنرمند ایرانی به مکتبی روی آورد که دانش کافی درباره آن نداشت، ممکن بود اسلوبی را به کار بندد که اصول آن را به درستی نمی‌شناخت، ممکن بود با قصد طبع آزمایی دست به تجربه‌ای زند که چندان حاصلی از آن بر نمی‌گرفت.

از یکسو، با جذب جدیدترین پدیده‌های هنر غرب ضرورت همگامی با دنیای پیشرفته را توجیه می‌کرد، و از سوی دیگر برای کسب تشخیص فرهنگی- ملی به عناصر مالوف و سنتی ایرانی متوسل می‌شد. با این حال، او از جستجوی راههای تازه غافل نبود و گهگاه به نتایجی درخشان نیز می‌رسید، گرچه کوشش‌های فردی اش غالباً امکان تداوم و توسعه نمی‌یافت.

در واقع، مشکلات نقاشی نوگرا - همچون سایر هنرهای جدید - با مسائل اساسی جامعه‌ای که حرکت به سوی تجدد را تجربه می‌کند، گره خورده است. بی‌شک، نباید جنبش نقاشی نوگرای ایران را عقیم و عاری از آفرینش‌های ارزنده و ماندنی دانست. هم در میان آثار پیشگامانی چون جلیل ضیاء پور، حسین کاظمی، احمد اسفندیاری، جواد حمیدی، محمود جواد پور، مارکو گریگوریان، ناصر اویسی، سهراب سپهری، بهمن محصص، هانیبال الخاص، ابوالقاسم سعیدی، پرویز تناولی، محسن وزیری مقدم و منصوره حسینی به نمونه‌های بدیع و اصیل برمی‌خوریم، و هم در کارهای آنان که بلافاصله و یا در سالهای بعد به میدان آمدند، از جمله: پرویز کلانتری، حسین زنده رودی، منصور قندریز، فرامرز پیلارام، صادق تبریزی، مسعود عربشاهی، غلامحسین نامی، محمد احصایی، مهدی حسینی، پروانه اعتمادی، منوچهر صغرزاده و نصرت‌الله مسلمیان. در واقع، اعتبار هنر جدید ایران به پشتوانه آثاری است که در بیان ذهنیت و حساسیت ایرانی به زبان جهانی توفیق یافته‌اند.

نقاشی جدید در جریان تحولش از تقلید طبیعت بسیار فاصله گرفت. هنرمند نوگرا بیشتر به تجربه ذهنی خویش باور دارد. ذهن باوری او به شکل‌های مختلف بروز می‌کند.

هنر در این عصر به انتزاع مطلق می‌رسد، گاه به تزیین صرف بدل می‌شود و گاه نیز دنیایی غریب و خیالی را در برابر دیدگان ما قرار می‌دهد. چنین است که در اغلب نقاشی‌های جدید - همچون نگاره‌های قدیم - واقعیت فیزیکی اشیا نفی می‌شود، و فضا و زمان مفاهیمی انتزاعی‌اند. از همین روست که در برخی کارها، گل‌ها به لکه‌های رنگین و درختان به خطوط موزون و آدم‌ها به شکل‌های دو بعدی استحاله یافته‌اند، و در برخی دیگر، همین نشانه‌های بازشناختنی نیز صفحه نقاشی را ترک کرده‌اند. ندرتاً، اگر واقعیتی از زندگی عادی به تصویر درآمده باشد، چنان تلطیف شده است که به جلوه‌ای از دنیای قصه‌ها می‌ماند.

با این حال، نقاشی جدید از تجسم خشونت و درد و فغان نیز یکسره تهی نیست. نقاش نوپرداز ایرانی - همچون نگارگران قدیم - از بازنمایی واقعیت مرئی دوری می جوید، اما کمتر به روایت گری و توصیف ادبی می پردازد. او می کوشد به بیان تجسمی ناب دست یابد، و به همین سبب نیز اسلوب های مختلف را می آزماید و در تجربیاتش از مواد گوناگون بهره می گیرد.

رویکرد او به خوشنویسی و خط نگاری نیز غالباً فارغ از مقاصد ادبی یا نوشتاری است. در واقع، او حروف و کلمات را با استفاده از امکانات رنگ و بافت به گونه ای سامان می دهد که تاثیر بصری بیشتری داشته باشند. «بخش عمده نقاشی امروز ایران غیر متعهد است و از واقعیت های تحول اجتماعی برکنار مانده است. همان نوع انتزاع که به نگارگران قدیم امکان می داد که طبیعت گرایی را نادیده بگیرند و دنیایی شاد از رنگ های ناب و پیکره های سنتی را در برابر دیدگان ما عرضه بدارند، هنرمندی چون ابوالقاسم سعیدی را قادر می سازد که در میانه جهان آشوب زده ما نغمه ای رنگارنگ و دلنشین از شاخ و برگ و گل های گوناگون سر دهد، و یا به بهجت صدر اجازه می دهد ردیفی موزون از باریکه های هیزم مانند را در رنگ های ملایم به نظم آورد.

اعتراض تلخ و استعاره های طنزآمیز و گویا در شکلهای کژنما و غول های بدهیبت بهمن محمص منحصر به فرد است. پیام تند و تیز محمص - همانند یک گروه از هنرمندان برجسته مکزیکی مشتمل بر تامایو، آرسکو و سبکه ایرس - ظاهراً وجه اشتراک بیشتری با اکسپرسیونیسم آلمانی دارد تا با گرایش عام در نقاشی ایرانی.

آثار محمص نمونه ای قابل قبول از تقابل و تفاوت کامل به دست می دهند. در جایی میان دلبستگی سعیدی یا صدر به هنری عاری از هر گونه محتوای اجتماعی، و خروش تهدید آمیز آکنده از درد و دلهره محمص، اکثریت نقاشانی قرار دارند که آثارشان حال و هوای زمانه یا طرز فکر جمع خاص آنها را ثبت می کند». ۱۶ (لوحه رنگی ۳۰ - ت ۸۲)

هیچ یک از سه هنرمند یاد شده نماینده جریان خاصی نبود. اما بسیاری از نقاشان - دست کم به طور مقطعی - در بیانگری اعتراض آمیز با محمص، در تغزل شادی آفرین با سعیدی و در انتزاع صورت گرایانه با صدر همگام بوده اند. سه هنرمند در گذشته، در این گستره متنوع جای خاصی دارند: حسین کاظمی، سهراب سپهری و منصور قندریز. در میان آثار پیکرنا [فیگوراتیو، نیمه انتزاعی و انتزاعی برجای مانده از اینان، نمونه های شاخصی از نقاشی جدید ایران را می توان یافت.

در آثار اولیه کاظمی دو گرایش مختلف را می توان به روشنی تشخیص داد: واقعگرایی به روش امپرسیونیستها، و نوعی تصویرگری شاعرانه متأثر از نگارگری مکتب اصفهان. تدریجاً، گرایش دوم در کارش غالب آمد و به صورت کاربست مبالغه آمیز خطوط منحنی بروز کرد. کوشش برای بازنمایی آرمانی به شیوه نو سرانجام در یک سلسله نقاشی با گوآش نتیجه مطلوب تری به بار آورد. اکنون پیکرها را به مدد خطوط منحنی ناپیوسته و خطها را تابع زمین هایی میکرد که خود از لکه رنگ های درهم بافته تشکیل می یافت. تحول بعدی در کار کاظمی رویکرد به انتزاع کامل بود. در یک دوره، ترکیب بندی های بزرگ اندازه ای با ضربان سریع و موزون قلم مو پدید آورد. در گام بعدی موفق شد نوعی هماهنگی متعادل میان سکون شکل های

راست گوشه و پویایی خطوط خوشنویسانه برقرار سازد. مضمون تقابل و وحدت عناصر متضاد در نقاشی های نیمه انتزاعی متاخرش بیان آشکارتری یافت.»

«سپهری کار جدی خود را در مقام نقاش با یک سلسله تصویرهای برگرفته و خلاصه شده از طبیعت آغاز می کند. نخستین آبرنگ ها و گواش های او را می توان بازنمایی لحظه های تجربه شاعرانه در جهان اشیاء دانست. حرکت آزاد و شتابان قلم مو، درهم شدن رنگماده، تأکید بر تبانی های رنگی، و استفاده از عوامل تمرکز دهنده در فضای دو بعدی (مثلا، یک لکه رنگ سرخ به نشانه لاله آتشین)، از جمله مشخصات آثار این دوره اند و اثرپذیری از نقاشی انتزاعی مکتب پاریس را نشان می دهند.

با این حال، تلاشی آگاهانه برای تلفیق سنت های شرقی و غربی، و کوششی برای دستیابی به شیوه ای مستقل و شخصی نیز در این آثار مشهود است. چندی نمی گذرد که او با کسب مهارت در طراحی خوشنویسانه، کشف ارزش فضای خالی مثبت در ترکیب بندی، و رنگ گزینی محدودتر، گرایشی بارز به زیبایی شناسی نقاشی خاور دور از خود بروز می دهد.

لکه های بیانگر، توجه به تعادل فضاهای پر و خالی، و کاربرست اسلوب رنگ آمیزی رقیق و سیال، از جمله اصولی هستند که سپهری از آب مرکب های خاور دور می آموزد. بدین سان، او به شیوه ای موجز، نیمه انتزاعی، و بدیهه نگارانه دست می یابد که وسیله بیان مناسبی برای مکاشفه های شاعرانه اش در طبیعت کویری خواهد شد. بعدا هم، سپهری هرگاه از کنکاش های ساختاری به ستوه می آید، به این زبان روان مکاشفه ای باز می گردد، و در طراحی هایش، همواره، آن را با توانایی بسیار به کار می گیرد. «پرده های تنه درختان و نقاشیهای انتزاعی هندسی در مجموع آثار سپهری همانقدر استثنایی و غیر مترقبه به نظر می آیند که طبیعت بی جان ها و مناظر معماری کویری او. سپهری هنرمندی متفکر، جستجوگر و کمال طلب بود. نه از بررسی جریان های هنری معاصر غافل می شد، و نه از تعمق در میراث فرهنگ و هنر شرق».

بنابراین، مسیر تحول نقاشی او سر راست و بدون فراز و نشیب نبود. او میان پیکرنامایی و انتزاع مطلق، میان رویکرد حسی به واقعیت و عقلانیت سازماندهی تصویر در نوسان بود. گاه با خطوط سیال و رنگ های خاکی بدیهه نگاری می کرد، و گاه در ترکیب بندی های خود صور هندسی قاطع و رنگهای درخشان به کار می برد. با این حال، او تجربیات صوری متنوع را عمدتاً با تأکید بر اصل خلا به هم پیوند می داد و جوهر سبک خود را حفظ می کرد» (لوچه رنگی ۳۰). «قندریز» یکی از با استعدادترین هنرمندان معاصر بود که به علت مرگ زودرس نتوانست کارش را ادامه دهد. او مرحله تجربه اندوزی آکادمیک، و تقلید از شیوه های امپرسیونیسم و پست امپرسیونیسم را به سرعت پیمود.

در پرده هایی چون اسبها (۱۳۳۸ ه.ش)، تحت تاثیر نقاشی قدیم چینی قرار گرفت، و این مرحله گذار به سبکی شخصی بود که، به هنگام اقامتش در تبریز، با اثرپذیری از ماتیس و نگارگری ایرانی حاصل آمد. سطوح رنگی تخت و روشن، خط های شکل ساز نرم، و پیکرهای بلندقامت و کوچک سر در جامگان ساده و خشن روستایی، از مشخصات بارز آثار او در این دوره اند. رفته رفته، رویکرد اساطیری و مضمون های راز آمیز کهن در کار او پدید شدند (اگرچه نقاشی اش، از جنبه صوری، به سادگی بیشتر گرایید).

«اقامت در تهران، آموزش در هنرکده تزیینی، جو بی ینالها، و گرایش به شیوه تزیینی و انتزاعی [..]، قندریز را به مسیری تازه کشانید». پس از این، نقش پردازی در کار او اهمیت یافت، و خصلت بدوی نقاشی اش آشکارتر شد [..] در نخستین آثار، شکل های نیمه انتزاعی انسان، پرند، خورشید، شمشیر و سپر آمیخته با نقوش هندسی تکرار شونده به چشم می خورد.

محدود شده در حاشیه را پر کرده اند. بعداً، عناصر پیکرنا جای به صور هندسی ساده تر و صریح تر می دهند، ولی ندرتا نقاشی او به مرز انتزاع مطلق می رسد. قندریز همواره برحضور کیفیتی معنوی در هنرش - مبتنی بر ارزشهای زیبایی شناختی سنت تصویری ایرانی - تأکید می ورزید. و شاید همین حساسیت بود که او را از صورتگرایی محض باز می داشت.

باری، کاظمی و سپهری و قندریز به آنچه از هنر مدرن غرب آموخته بودند، اکتفا نکردند. سعی آنها بر این بود که آموخته ها و برگرفته ها را «درونی» کنند، و در این امر به موفقیت هایی نیز دست یافتند. ظاهراً، از همان آغاز جنبش نوگرایی در ایران، تقلید کورکورانه از دستاوردهای غربی ها مردود شمرده می شد.

«پرسشی که یقیناً ذهن بسیاری از هنرمندان نوپرداز را باید به خود مشغول کرده باشد کشف آن کیفیات و ویژگی هایی بود که می توانست کار آنان را از کارهای مشابه در نقاط دیگر جهان مشخص و ممتاز بسازد. در کار آنان چه چیز ایرانی وجود داشت؟ و چه چیزی بود که تابلوهای نقاشی و پیکره هایی را که از زیردست آنها بیرون می آمد با گذشته فرهنگی وطنشان پیوند می داد؟

کارگزاران فرهنگی کشور هم مشوق این پرس و جوها بودند، چرا که می خواستند شاهد ظهور یک مکتب هنر ملی باشند، مکتبی که پیوندهای روشنی با دوره های باشکوه هنر ایران: هنر هخامنشی و ساسانی و صفوی داشته باشد».

کوشش های ضیا پور، اویسی، و شماری دیگر از نوپردازان دهه ۱۳۳۰، در همین راستا بود، که نتایجی - هرچند محدود - به بار آورد. در ادامه این جریان، هنرمندان جوانتری که «مکتب سقاخانه» نام گرفتند، به میدان آمدند. اینان راه رسیدن به هنری با هویت را نه در انتخاب موضوعهای مألوف و یا استفاده از نگارگری قدیم، بلکه در بهره گیری از گنجینه هنرهای تزیینی و عامیانه و نیز خوشنویسی فارسی دانستند. زنده رودی نخستین کسی بود که در این راه گام نهاد، و سپس چند تن از هنرجویان هنرکده تزیینی به او پیوستند.

سازماندهی عناصر به کیفیتی تزیینی دست می یافت، و با کاربست رنگ طلایی بر این کیفیت تأکید می کرد، ۲۵ (ت ۸۴). همیشه این امکان وجود دارد که راه برجسته ترین هنرمندان توسط مقلدانشان به بیراهه کشانده شود. این واقعیت در نقاشی نوگرایی ایران نیز مصادیقی داشته است. در اوایل دهه ۱۳۵۰، تکاپوی دستیابی به سبک «ایرانی» بیش از پیش فزونی گرفت که برداشت های ظاهری و گاه تفنن آمیز از گنجینه نقش ها و نقش مایه های تزیینی کهن را باعث شد. چنین به نظر می رسید که این گونه بازگشت به سنت، خل ناشی از عقب نشینی نگارگری جدید را پر می کرد.

بسیاری از نقاشان نیز زیر لوای نگرش جهانی به هنر تا مرزهای تقلید محض از سبکهای غربی پیش رفتند. در واقع، سیاستهای فرهنگی عصر محمدرضا شاه، به تمامی گرایشهای هنری فارغ از تعهد اجتماعی میدان داده بود. چنانکه حتی پیش از گشایش

موزه هنرهای معاصر تهران (۱۳۵۶ هـ ش) و معرفی آثار نوپدید غربی، نخستین نشانه های پست مدرنیسم نیز در ایران نمایان شده بود. از سوی دیگر، در آن سالها، برخی از هنرجویان تمایل به واقع گرایی اجتماعی و اعتراض علیه تغن گرایی رایج را به صورت الگوبرداری ظاهری از نقاشی شوروی سابق و دیوارنگاری مکزیکی نشان می دادند. بدین سان، هنگامی که انقلاب اسلامی به وقوع پیوست، جنبش نوگرایی وضعی بحرانی را می گذرانید. در سال های اخیر، استعدادهای نومایه بسیاری پا به عرصه گذارده اند که به خصوص شمار زنان در میان آنها چشمگیر است. همچنان بازتاب دو نگرش ملی و جهانی را در شیوه ها و روشهای گوناگون می توان دید. اما اکنون این تنوع نشان دهنده جستجوهای جدی تر و انتخاب های آگاهانه تر نیز هست. در واقع نوگرایان نسل جدید غالباً هم شناخت وسیع تری از سنت به دست آورده اند و هم دستاوردهای مدرنیسم را بهتر شناخته اند. به نظر می رسد که کوشش های اینان - از هر نقطه که آغاز شده باشد - معطوف است به درک و بیان موقعیت خود در جهان معاصر با عنایت به توان امروزی جنبش نوگرایی. آیا می توان امید داشت که در آینده صفحه درخشان دیگری بر تاریخ نقاشی ایران افزوده شود؟



❖ فصل دوم: نکات نقاشی ایرانی از دیروز تا امروز تالیف ایران عرضه

۱- تصویر ایران از روزگار پیشاتاریخی آغاز شد. روند چند هزار ساله هم آمیزی سنت های تصویری آسیای غربی نهایتا در الگوی ایرانی عصر هخامنشی تبلور یافت. این الگو طی چند قرن زیر موج یونانی مآبی پوشیده ماند، اما در زمان ساسانیان از نو رخ نمود و در شرایط اجتماعی و فرهنگی این عصر ویژگی هایی جدید کسب کرد.

۲- در این میان، پارتیان با رویکرد به سنت های کهن تر ایرانی و شرقی شخصیت خویش را در هنری تلفیقی ظاهر ساختند. از سوی دیگر، آسیای میانه از هم آمیزی سنت های ایرانی و هندی و چینی الگوهای خاص خود را آفرید. میراث ساسانی و آسیای میانه به دوره اسلامی رسید و بر جریان هنر تصویری ایران تا زمان سلجوقیان تأثیر قاطع گذاشت. استیلای مغولان بر ایران نقطه پایان این روند بود.

۳- تاکنون در نواحی مختلف نجد ایران آثاری پراکنده مشتمل بر تندیسک های گلی، صخره نگاره ها، سفالینه های منقوش، و مهرهای محکوک شناخته شده اند که ما را تا حدی با زندگی مادی و معنوی ساکنان این خطه در اعصار قبل از تاریخ آشنا می کنند.

۴- نخستین قومی که در نجد ایران هویت تاریخی یافتند، اعلامیه ها بودند که آنها نیز شمار آثار تصویری از جمله نقش برجسته صخره ایی از خود بر جای گذاشته اند. این دست آفریده های کهن را با صفت کلی «ایرانی» مشخص و متمایز می کنند، حال آنکه در واقع پیش از آغاز فرهنگ و تمدن آریایی در این سرزمین پدید آمده اند.

۵- پژوهندگان معمولا مبدا «هنر ایرانی» را به دوران نوسنگی (هزاره هفتم ق. م) ربط می دهند، ولی بر اساس کشفیات و اطلاعات دقیق تر شاید بتوان سرآغازی قدیم تر برای این هنر قایل شد. معلومات موجود به ما امکان می دهند که سرچشمه های نقاشی ایران را در گذشته های بسیار دور جستجو کنیم.

۶- صخره نگاره های منطقه کوهدهشت لرستان، که صحنه های رزم و شکار تیروکمان و حیواناتی چون اسب، گوزن، بز کوهی و سگ را نشان می دهند، از جمله قدیم ترین آثار تصویری یافته شده در ایران به شمار می آیند. بیشتر این نقاشی ها به شیوه ای ساده و ابتدایی و با رنگه ای قرمز اخراپی، سیاه و یا زرد بر روی دیواره غارها کشیده شده اند.

۷- جلوه های بارزتر هنر تصویری کهن ایران را بر روی سفالینه هایی می یابیم که از تپه سیلک (کاشان)، تپه حصار (دامغان) و یا کاوشگاه های دیگر به دست آمده اند. این کاوشگاه ها در اصل محل سکونت مردمانی بود که کشاورزی می کردند و در فن سفالگری مهارت کافی داشتند. آنها ظروف سفالین نخودی یا صورتی را با شکلهای کژنمای انسانی و صور ساده شده حیوانی و نقوش هندسی به رنگهای سرخ و قهوه ای و سیاه می آراستند.

۸- در عصر مس و سنگ (حدود ۳۵۰۰ ق. م)، این گونه سفالینه نگاری در شوش به اوج کمال و ظرافت رسیده بود. در این زمان، خطوط و شکل ها را به قاعده و با سنجیدگی به کار می بردند، و طرح را چنان سامان می دادند که با صورت کلی سفالینه هماهنگی کامل داشته باشد. بی شک، جنبه تزیینی طرح از اهمیتی خاص برخوردار بود، ولی احتملا معنای آن برای سازنده و مصرف کننده ظرف بیشتر اهمیت داشت.

۹- به قول آرثر پوپ سفالینه منقوش را باید چون نخستین کتاب بشر تلقی کرد، زیرا که طرح و نقش این ظرف ها «بیان بیم ها و امیدها، و علایمی برای استعانت از قوای طبیعی در مبارزه دائم وحشتناک حیات است».

۱۰- در آن روزگار، جانوران شاخ دار مظهر نیروی باروری محسوب می شدند، و بی سبب نیست که نقش آنها را بارها بر روی سفالینه ها می بینیم. اما برای آنکه شکل حیوان به یک نماد گویا تبدیل شود، می بایست مشخصاتی عام و دلالت گر کسب کند. سفالینه نگار به خوبی از عهده این کار بر می آمد. نقش مشهور بز کوهی - که با مهارت بسیار از چند شکل و خط ساده هندسی تشکیل یافته - مثالی شاخص در این مورد است.

۱۱- سبک درباری: نخستین بار در سده نهم قبل از میلاد است که دو قوم آریایی ماد و پارس مطرح می شوند. حضور پیروزمندانه اینان در عرصه کشمکش های این منطقه فصلی تازه را در تاریخ ایران می گشاید. سرانجام، پارسیان با رهبری کورش سرنوشت سیاسی و فرهنگی آینده را رقم می زنند. کورش با تاسیس امپراتوری هخامنشی (۵۵۰ ق. م)، نه فقط بر سرزمین ها و اقوام مختلف تسلط یافت، بلکه مجموعه ای از سنتهای هنری زمان خویش را به ارث برد. کوشش هایی که تحت حمایت او برای تلفیق این سنتها آغاز شد، به شکل هنر درباری هخامنشی انجامید.

۱۲- بدین سان، سبک هخامنشی معرف نخستین سبک رسمی منسجم در جهان ایرانی بود. این سبکی کاملاً مناسب برای بیان عظمت و اقتدار شاه بود که به طرزی بارز در معماری و مجسمه سازی تخت جمشید رخ نمود.

۱۳- با این حال، خصوصیات هنر تصویری هخامنشی را در نقش برجسته های دیواری بهتر می توان شناخت. یک گروه از نقش برجسته ها به صورت آجرهای لعابدار و در رنگهای کبود و زرد و سفید و سیاه ساخته شده اند. نقش مایه ها عمدتاً عبارتند از: نگهبان نیزه دار، شیر و حیوانات مختلط.

بدن نگهبانان از پهلوی و چشمشان از روبرو نشان داده شده است، و جامه و تیردان آنها با خطوط و نقوش ساده شکل گرفته اند.

۱۴- بدون شک، اسلوب کار و برخی مضمون ها از بین النهرین اقتباس شده، که در اینجا با اعتقادات و سلیقه هخامنشیان مطابقت یافته است. نمونه نقش برجسته های گروه دوم را بر دیوارهای سنگی تخت جمشید می بینیم که مشتمل اند بر صف طویل فرستادگان ملت های خراج گزار، تشریفات درباری، شاه در حال نیایش برای ملت خویش، و جانوران درگیر با یکدیگر و یا در آرامش.

۱۵- در کل صحنه ها و در هر پیکر نوعی آرامش و وقار حاکم است، و برخلاف برخی نقش برجسته های آشوری، در اینجا از وحشت و خشونت نشانی نیست. این نقش برجسته ها، علاوه بر محتوای مذهبی خاص، به سبب ویژگی های سبک شناختی حایز اهمیت اند. با اینکه شکل و ساختار آنها اساساً بین النهرینی است و تأثیرات مصر و یونان در برخی اجزاء باز شناختنی است، در اینجا با یک سبک منسجم و کامل مواجه هستیم.

۱۶- در ترکیب بندی ها ریتم، تقارن و نظم دقیق تر از آثار آشوری و مصری دیده می شود، و حفظ تناسب و هماهنگی نقوش قابل مقایسه با آثار یونانی است. اما در عوض، طبق سنت شرقی کوششی برای بیان حالت اشخاص و تجسم بعد سوم در

آنها مشهود نیست. در واقع، نقش برجسته های تخت جمشید تکوین موفقیت آمیز یک سبک رسمی و درباری در آسیای غربی را نشان می دهند، سبکی که تا پایان امپراتوری هخامنشی از انسجام کافی برخوردار بود."

۱۷- برخورد شرق با غرب: اسکندر مقدونی با لشکرکشی به سوی شرق بر تمامی سرزمینهای تابع دولت هخامنشی دست یافت و این دولت را برانداخت (۳۳۰ ق. م). او سپس تا کنار رود سیحون (آمودریا) پیش رفت و از آنجا به هند تاخت. شاید اسکندر فکر تلفیق تمدن های ایرانی و یونانی را در سر داشت، اما مرگ نابهنگام به او مجال نداد که این فکر را تحقق بخشد. سرداران اسکندر متصرفات وسیع او را میان خود تقسیم کردند. ایران و سرزمین های خاوری به دست سلوکوس، سرسلسله سلوکیان افتاد.

۱۸- نخستین فرمانروایان سلوکی بسیار کوشیدند تا در قلمرو خویش وحدتی نظیر امپراتوری هخامنشی به وجود آورند. آنها برنامه وسیعی را برای اسکان مهاجران یونانی و مقدونی به اجرا گذاشتند و اسکندریه ها و شهرهای دیگری چون انطاکیه در سوریه و سلوکیه در عراق بنا کردند. اما قدرت سلوکیان بیشتر در بخش های مرکزی و غربی امپراتوری تمرکز یافت، زیرا نواحی شرقی همواره زیر فشار قبایل بیابانگرد قرار داشت.

۱۹- آثار هنری به دست آمده از این نواحی عموماً نشان از تاثیر غربی دارند. مثلاً جامهای شاخگون (تکوک) و مجسمه های مرمرین کشف شده در نسا، که محتملاً به اوایل دوره پارتها متعلق اند. تمام رخ نمایی، خشکی و صلابت پیکرها، آذینگری و پرداختن به جزئیات در جامه و جواهرات از ویژگی های هنر پارتی به شمار می آیند. گچبری رنگی و نقاشی دیواری از هنرهای رایج در عصر اشکانی بودند. هرتسفلد باستان شناس آلمانی بقایای چند دیوارنگاره را در ویرانه های کاخ کوه خواجه (سیستان) کشف کرد و آنها را متعلق به سده اول میلادی دانست. دیوار نگاره ای موسوم به میترا در نخجیرگاه در کاوشهای شهر باستانی دورا-اروپوس (سوریه) پیدا شده که بسیار شرقی تر از نقاشی های کوه خواجه است.

۲۰- دستاوردهای خاوری: جاده بزرگ ابریشم از دیرباز مهم ترین راه تجاری و ارتباطی میان شرق و غرب بود. به سبب تردد بسیار در جاده ابریشم و تاثیر متقابل فرهنگ های ایرانی، سکایی، یونانی - رومی، هندی و چینی شکوفایی فرهنگی شگفت انگیزی در ماوراءالنهر و خراسان بزرگ رخ نمود. این فرهنگ از چنان قوت و عظمتی برخوردار بود که توانست حتی تا زمان یورش مغولان تاب آورد و در خلال این مدت ادبیات و هنرهای دوره اسلامی را تغذیه کند (به یاد آوریم که شاهنامه فردوسی پیوندی ژرف با این فرهنگ داشت). آثار کشف شده در این نواحی (خصوصاً نقاشی های سغدی و مانوی) مدارکی با اهمیت برای مطالعه این مقطع از تاریخ نقاشی ایران به شمار می آیند.

۲۱- در دوران پیشااسلامی نواحی بخارا و سمرقند به نام شغد (سغدیان) خوانده می شد. از سده پنجم تا ربع اول سده هشتم میلادی، مقارن با دوران فعالیت بازرگانان سغدی در نقش واسطه های اصلی تجارت در مسیر جاده ابریشم، شکوفایی هنری بی سابقه ای در این نواحی پدید آمد. در آن زمان، دیوار نگاری در معابد، کاخها و خانه های سغدی رواج بسیار یافت، که بقایای آن در افراسیاب (سمرقند)، و رخشا نزدیک بخارا، و خصوصاً در پنجیکنت در حوالی سمرقند کشف شده است، پنجیکنت

در طی چند قرن مهم ترین مرکز تجاری و سوق الجیشی سغدیان بود، و سرانجام به دست اعراب مسلمان سقوط کرد (حدود ۱۵۰ هجری قمری).

۲۲- نقاشی سغدی از تنوع قابل ملاحظه ای برخوردار بود. می توان فرض کرد که سنت اولیه نقاشی سغدی بر میثاق هایی که قبلا در هنرهای کوشانیان، پارتیان و خوارزمیان شکل گرفته بود استوار شد. خدایان کهن ایرانی و بین النهرینی در انگاره سازی مذهبی سغدی مشخصاتی ویژه یافتند (مثلا: الاله ننا، که سابقه ای دیرین در بین النهرین داشت، تحت تأثیر هنر هندی به صورت زنی دارای چهار بازو درآمد). دگرگونی زمانه و پیدایش خواست های جدید در جامعه مرفه شهری تدریجا تغییراتی را در معیارهای سبکی و مضمونی به وجود آورد. اگر در دیوار نگاره های اولیه تناسبات نسبتا طبیعی و اندکی برجسته نمایی در پیکرها دیده می شود، در نقاشیهای متاخر رویکرد به شیوه خطی و دو بعدی، معیارهای جدید تناسب و زیبایی، و نیز اهمیت مضمون های دنیوی را ملاحظه می کنیم. جلوه های شاخص این تحول را در تصویرگری موضوع های حماسی، تاریخی و روزمره در اقامتگاه های خصوصی پنچیکنت می توان یافت. مشخصه دیوارنگری مذهبی سغدی ترکیب بندی های بسته و متقارن است.

۲۳- استمرار سنت ها: ارکان پوسیده حکومت ساسانی یکباره به دست اعراب مسلمان فرو ریخت. اما فرهنگ کهن ایرانی نه فقط با شکست ساسانیان از میان نرفت بلکه به نیروی معنوی اسلام دوران بالندگی نوینی را آغاز کرد. چنین بود که سنت های هنری پیشین در ایران اسلامی ادامه یافتند و نتایج تازه و گوناگونی را پدید آوردند. ایران خاوری - خاستگاه ادبیات فارسی دری - سرنوشت نقاشی ایرانی را رقم زد. فردوسی از این خطه برخاست و شاهنامه او که عصاره فرهنگ گذشته را در خود داشت، هم مایه اصلی نقاشی قرون بعد را فراهم کرد و هم عاملی برای بقای سنت ها شد.

۲۴- استیلای مغول بر ایران نقطه عطفی در تاریخ نقاشی این سرزمین بود. از اواخر سده هفتم هجری، فرآیند دیگری از اقتباس ها و ابداعات آغاز شد. هنر نگارگری در سده های هشتم تا دهم مدارج کمال را پیمود، و سرانجام در سده یازدهم از پویندگی بازماند. در خلال این چهار قرن مغولان (ایلخانان و جلایریان)، اینجویان، مظفریان، تیموریان، ترکمنان (قره قویونلو و آق قویونلو)، ازبکان و صفویان بر بخشهایی از ایران بزرگ و یا در سراسر سرزمین فرمان راندند، و در کارگاه های سلطنتی آنان بود که نقاشان عمدتا به کار تصویر کردن کتب گماشته شدند. با رواج کتاب نگاری در دربارها محدودیتی در کارکرد اجتماعی نقاشی پدید آمد، اما در عوض، عرصه مضامین و بیان هنری وسعت بیشتری یافت. به گزاف نیست اگر بگوییم که نگارگری این دوران به سبب پیوندش با شعر فارسی چنین شکوفان شد.

۲۵- حکومت ایلخانان دو نتیجه مهم برای نقاشی ایران داشت:

- یکی انتقال سنتهای هنر چینی به ایران که منبع الهام تازه برای نگارگران شد.

- و دیگری بنیانگذاری نوعی هنرپروری که سنت کار گروهی هنرمندان در کتابخانه - کارگاه سلطنتی را پدید آورد.

۲۶- قدیم ترین نسخه مصور بر جای مانده از عهد ایلخانی ترجمه فارسی منافع الحيوان ابن بختیشوع است به دستور غازان خان در مراغه تدوین شد (۶۸۹ ه ق). در همین زمان، خواجه رشید الدین فضل الله همدانی (وزیر غازان و الجایتو)، شهرکی

به نام ربع رشیدی با ساختمانهای زیبا و کارگاه های منظم در نزدیک تبریز بنا کرد و محققان و هنرمندان ایرانی و خارجی را در آنجا گرد آورد. انگیزه اصلی این اقدام تالیف کتابی مصور درباره سرگذشت ملل مختلف و از جمله مغولان بود.

۲۷- گوناگونی شیوه ها: از اواخر سده هشتم یورش تیمور گورکانی از سمت شمال شرقی آغاز شد و دیری نگذشت که سراسر ایران به زیر فرمان او درآمد. امیر تیمور سمرقند را به پایتختی خود برگزید و آن را به شهری آباد و زیبا بدل کرد. پس از تصرف تبریز و بغداد، دو بار هنرمندان دربار جلایر را به سمرقند کوچانید.

خواجه عبدالحی در میان اینان بود که به نوشته دوست محمد «بعد از وفات خواجه، همه استادان تتبع کارهای ایشان کردند». گویا، در پایتخت تیمور دیوارنگاری کاخ ها به شیوه ای همانند با نگارگری رواج داشته، لیکن نمونه ای مستند از آثار تصویری زمان او بر جای نمانده است. فقط می توان حدس زد که نقاشی دربار تیمور کمابیش از سنتهای آسیای میانه تأثیر پذیرفته بود. چندی پس از مرگ امیر تیمور (۸۰۷ هـ ق)، پسر و جانشین او به نام شاهرخ هرات را مرکز قلمرو خویش قرار و در آنجا به مدت چهل و دو سال فرمانروایی کرد.

۲۸- نوآوری در سنت: از زمانی که سلطان حسین بایقرا در هرات بر تخت نشست، شعر و موسیقی، نگارگری و دیوارنگاری، معماری و باغ سازی و انواع هنرهای دیگر رونقی تازه یافتند. هرات، در خلال ۳۸ سال پادشاهی حسین بایقرا، دوره دیگری از شکوفایی فرهنگی را تجربه کرد. شاه که خود در شعر طبع می آزمود، ادیبان و هنروران را بسیار ارج می نهاد. اما بی شک، اعتلای فرهنگی این دوره مرهون شخصیت و اقدامات میر علی شیر نوایی (وزیر و خزانه دار سلطان) بود. او به ترکی و فارسی شعر می سرود، و گویا در نقاشی هم دست داشت.

۲۹ عبدالله بهاری در یک بررسی کارشناسانه مجموع آثار بهزاد را از لحاظ موضوع به چهار گروه تقسیم کرده است:

۵- چهره ها یا رویدادهای واقعی و زنده

۶- بازنمایی های وقایع تاریخی بر اساس گزارش معاصران و آمیخته با خیال پردازی

۷- تصاویر مربوط به کتابها که خود دو دسته است: یک قطعات دارای داستان مشخص، و دوم قطعات عرفانی

۸- نگاره های مستقل از متن

۳۰- اصفهان با سیمای شکوهمند، جمعیت زیاد، و رونق اقتصادی بی سابقه اش به مرکز تجمع بازرگانان، جهانگردان، سفیران سیاسی، مبلغان مذهبی، و هنرمندان خارجی بدل شده بود. در این شرایط بود که نقاشی ایران تأثیرات اروپایی را تجربه کرد. اثر پذیری از چند طریق صورت گرفت:

آثار هنری اروپایی وارد شده به ایران و تماس مستقیم با نقاشان اروپایی مقیم اصفهان، نقاشی ارمنیان ساکن جلفای نو، و آثار نقاشان مکتب گورکانی هند. بدین سان، دورانی جدید در تاریخ نقاشی ایران آغاز شد که تا اواخر سده سیزدهم هجری قمری ادامه یافت. در این دوران شاهد انواع الگوبرداری های ناقص از نقاشی طبیعت گرای اروپایی هستیم (اصطلاح «فرنگی سازی» در این مورد مصداق کامل دارد).

۳۱- تداوم فرنگی سازی: سبک محمد زمان توسط پسرش، محمدعلی، انسجام بیشتری پیدا کرد و تا پایان دوره فرمانروایی صفویان صورت قانونمند و رسمی به خود گرفت. لیکن، در جو ناآرام زمان نادرشاه (۱۱۴۸-۱۱۶۰ ه.ق)، نقاشی درباری از تحول بازماند. اگرچه جریان فرنگی سازی به کندی ادامه یافت، کیفیت نسخه های خطی و نقاشی ها نسبت به سده یازدهم نازل تر شد. نسخه مصور تاریخ جهانگشای نادری (۱۱۷۱ ه.ق) از معدود آثار ممتاز این دوره به شمار می آید. در تصاویر این نسخه شیوه پیکرنگاری و ضوابط ترکیب بندی محمد زمان را می توان بازشناخت. از ویژگی های تصاویر مزبور این است که جنگهای نادرشاه و سایر وقایع مهم روزگار او را به طور مستند نشان می دهند. دو تک چهره رنگ روغنی نادرشاه نیز از آن سال ها بر جای مانده که سخت متأثر از چهره نگاری اروپایی اند.

۳۲- موضوع یکی از دیوارنگاره های الحاقی به تالار اصلی چهلستون جنگ بین سپاهیان ایران و هند در ناحیه کرنال است. از رقم صادق الوعد بر روی این دیوارنگاره میتوان پی برد که آن را محمد صادق نقاشی کرده است.

۳۳- بارزترین مشخصه تاریخ نقاشی سده دوازدهم رواج گیری گونه های تازه هنر تصویری است. بسیاری از نقاشان این دوره استعدادشان را عمدتاً در تزئین اشیایی چون قلمدان، قاب آیینه، جلد کتاب، صندوقچه جواهر، سینی و جز اینا به کار بردند. این نوع نقاشی که "زیرلاکی" نام گرفته است، از میانه سده یازدهم هجری متداول شد.

۳۴- در زمان فتحعلیشاه شرایط برای تجدید حیات هنر درباری مناسب بود. نخستین نقاشباشی دربار قاجار میرزا بابا نام داشت که از او چندین پرده روغنی و تصاویر یک دیوان اشعار فتحعلیشاه مربوط به سالهای اولیه سلطنت بر جای مانده اند. بهترین نقاشی میرزا بابا شمایی است از فتحعلیشاه با عمامه جقه دار و جامه و اسلحه گوهرنشان که جلوی پنجره ای بر روی یک قالیچه مرصع نشسته است.

۳۵- مکتب پیکر نگاری درباری که تا حد زیادی به فتح علی شاه وابسته بود، پس از مرگ او (۱۲۵۰ ه.ق)، به راه زوال رفت، و در زمان محمد شاه قاجار دوباره نوعی نابسامانی در نقاشی درباری بروز کرد. از سوی دیگر، در خارج از حوزه دربار، بازار انواع نقاشی رونق بسیار یافت. اواسط قرن، نجف علی (آقا نجف) در اصفهان توانست تحولی در نقاشی زیر لاک پدید آورد.

۳۶- طبیعت نگاری در اوج: محمد غفاری، بر زمینه ای که مزین الدوله و دیگران ساخته بودند، توانست نوعی هنر آکادمیک را در دربار ناصرالدین شاه تثبیت کند. این هنری بود که در آکادمی های اروپا به عنوان میراث استادان رنسانس و بارک معرفی می شد، ولی تمامی ارزش ها و معیارهای طبیعتگرایی را به صنعت کاری استادانه تقلیل می داد.

به راستی هم در سده نوزدهم فقط آنگونه نقاشی مورد قبول و تایید محافل رسمی اروپا قرار می گرفت که بتواند تصویری دقیق و عکس گونه از واقعیت عینی ارائه دهد. در این نوع طبیعت نگاری جایی برای تفسیر بیانگرانه از واقعیت وجود نداشت. محمد غفاری از همان ابتدا شیفته چنین هنری شد و به همین سبب نیز بیش از سایر معاصرانش در این جهت کوشید، گو اینکه همواره خود را پیرو استادانی چون رافائل و رمبرانت می دانست.

۳۷- با جنبش مشروطیت و پیامدهای اجتماعی و فرهنگی آن فصل دیگری در تاریخ نقاشی ایران گشوده شد. موج تجدید خواهی برخاسته از مشروطیت ادبیات را سخت تکان داد. تحول در نقاشی نیز اجتناب ناپذیر بود. شاید کمال الملک در مقام

واپسین نقاش برجسته دربار قاجار، بیش از سایر نقاشان آن زمان، فکر تجدد در سر داشت. او پس از سفر مطالعاتی در اروپا، مدرسه صنایع مستظرفه را با نیت اصلاح و ترقی نقاشی ایران بنیاد نهاد (۱۳۲۹ قمری / ۱۲۸۹ شمسی، برابر با ۱۹۱۱ میلادی). با تاسیس این مدرسه سنت دیرین هنرآموزی و فعالیت حرفه‌ای در کارگاه‌های درباری و غیر درباری منسوخ شد، ولی تغییر کیفی و اساسی در نقاشی ایران پدید نیامد (برخلاف دگرگونی عمیقی که در ادبیات رخ نمود). در واقع، مدرسه صنایع مستظرفه اقتباس ناقص از نظام غربی آموزش هنر را رسمیت بخشید. تداوم این روند را به شکل‌های تازه‌تر، سی سال بعد در هنرکده هنرهای زیبا، و بیست سال بعد از آن در هنرکده هنرهای تزیینی می‌توان دید.

۳۸- نقاشی آکادمیک: شیوه آکادمیک نقاشی دربار قاجار با اندکی تغییر (عمدتاً در موضوع‌ها) در عهد رضاشاه نیز ادامه یافت و سبک رسمی این دوره را شکل داد. فعالیت مدرسه صنایع مستظرفه ده سال قبل از کودتای رضاخان آغاز شده بود. در این مدرسه شماری نقاش و مجسمه‌ساز برخوردار از توانایی‌های فنی پرورش یافتند. بیشتر اینان، بعداً در کار هنری و تدریس هدف و روش کمال‌الملک را دنبال کردند. در این زمان، هنرآموزندگان مدارس روسیه نیز در تبریز فعال بودند، ولی کار آموزشی و هنری شان چندان تفاوتی با کار کمال‌الملک نداشت.

۳۹- نگارگری جدید: تا اواخر دوره قاجار همچنان بسیاری از قلمدان‌نگاران مقیم پایتخت و شهرهای دیگر به کار نگارگری نیز می‌پرداختند. البته کارهای اینان چیزی بیش از رو نگاشت‌های خام دستانه از آثار مکتب اصفهان نبود. این وضع تا اوایل حکومت رضا شاه نیز ادامه داشت. در این زمان، بخشی از برنامه‌نوسازی فرهنگی به احیای هنرهای سنتی و صنایع دستی تخصیص یافت، و در نتیجه اقداماتی که در این جهت صورت گرفت، حرکتی تازه در زمینه نگارگری آغاز شد.

۴۰- نقاشی قهوه‌خانه: «نقاشی موسوم به «قهوه‌خانه»، برخلاف جریان‌های نقاشی آکادمیک و نگارگری جدید، خارج از حوزه هنر رسمی رشد کرد. این نوعی نقاشی روایی است که مقارن با جنبش مشروطیت بر اساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از طبیعت‌نگاری مرسوم آن زمان، به دست هنرمندانی مکتب ندیده پدید می‌آید و بارزترین جلوه‌هایش را در عصر پهلوی می‌نمایند.

۴۱- نقاشی نوگرا: تقریباً ۷۰ سال پس از شروع جنبش مدرنیسم هنری در غرب، پژواک آن به ایران رسید این در شرایطی بود که نقاشان ایرانی همچنان از مکتب‌های سنتی و منسوخ اروپایی و ایرانی‌مایه می‌گرفتند. گسترش دامنه جنگ جهانی دوم به ایران، رفتن رضا شاه، و برقراری مختصر آزادی‌های اجتماعی مجالی برای نوجویی هنری پدید آورد.

«تغییر وضع سیاسی و دگرگونی جو فرهنگی توأم با آن که از ورود نیروهای متفکین [۱۳۲۰ هـ ش] ناشی شد، نمایانگر آغاز دوره‌ای جدید در نقاشی ایران بود. ایران ناگهان در معرض برخورد عقاید و ایدئولوژی‌های رنگارنگ قرار گرفت. روشنفکران با اشتیاق جویای راه‌های نو بودند، و با شوق بسیار به استقبال مفاهیم جدید می‌رفتند.

۴۲- نقاشی جدید از تجسم خشونت و درد و فغان نیز یکسره تهی نیست. نقاش نوپرداز ایرانی - همچون نگارگران قدیم - از بازنمایی واقعیت مرئی دوری می‌جوید، اما کمتر به روایت‌گری و توصیف ادبی می‌پردازد. او می‌کوشد به بیان تجسمی ناب دست یابد، و به همین سبب نیز اسلوب‌های مختلف را می‌آزماید و در تجربیاتش از مواد گوناگون بهره می‌گیرد.