علی اصغر میرزایی مهر*

از فرود تا فراز تصویرگری اشعار حافظ

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۶/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۹/۵

چکیده

شاخص‌ترین نمود هنر نقاشی در تمدن اسلامی ایران به شکل مصورسازی کتاب‌های ادبی بوده است. این سنت مبارک هنری، که نشانگر نوعی همگامی میان نگارگری و ادبیات (با پیشگامی ادبیات) بود، با آنکه ریشه در اندیشه مانویان و ادوار باستانی داشت، از عهد سلجوقی به طور جدی نضج گرفت و دامن‌گستر شد تا اینکه در دوران تیموری و سپس صفوی به قله‌های درخشان خود دست یافت و در سده یازده هجری کم‌کم به محاق رفت.

طی این چند سده، هزاران نسخه نفیس مصور توسط هنرمندان ایرانی پدید آمد که از نظر ویژگی‌های هنری به مکاتب مختلفی تقسیم می‌شوند. در میان کتاب‌های ادبی، شاهنامه فردوسی بیش از هر متن و نسخه دیگری به آرایه‌های تصویری آراسته شد. خمسه نظامی، بوستان و گلستان و کلیله و دمنه و کتاب‌های دیگر نیز در مراتب بعدی قرار می‌گیرند.

اما دیوان حافظ، با تمام اعتباری که در جهان ادب و محبوبیتی که در میان فارس‌زبانان دارد، در دنیای تصویرگری جایگاه مهم و چشمگیری به دست نیاورده است. به بیان دیگر، در میان نسخ مصور ایرانی دیوان حافظ شأن و اعتبار چندانی ندارد مگر در سده اخیر که سروده‌های وی با نگاره‌های رنگین و زیبا آراسته شدند. نوشتار حاضر دلایل بی‌توجهی به تصویرگری دیوان حافظ را در گذشته و انگیزه‌های رونق یافتن آن در دوران معاصر را بررسی می‌کند. یافته‌ها نشان از آن دارد که عوامل سیاسی و فرهنگی گوناگونی فراتر از حوزه صرف ادبیات در این امر دخالت داشته‌اند.

روش تحقیق در این مقاله توصیفی ـ تحلیلی است و مطالب آن با استفاده از منابع کتابخانه‌ای تألیف شده است.

کلیدواژه‌ها: دیوان حافظ، نگارگری، تصویرگری، مدرسه صنایع قدیمه، نسخه مصور

*. عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران؛
Ali.a.mirzaeimehr@gmail.com

مقدمه

سروده‌های بی‌بدیل حافظ به‌زودی عیار و معیار شعر فارسی شد. هزاران باره استنساخ شده و به خانه‌ها و محافل همه فارسی‌زبانان راه یافت و بخشی از حافظه فرهنگی و ادبی جامعه گردید نه فقط در ایران که حتی در خارج از مرزهای سیاسی ایران نیز. اما با تمام علو درجات فصاحت و بلاغت، رغبت چندانی برای مصورسازی آن پدید نیامد. از این رو، در تاریخ نقاشی و در میان هزاران نسخه مصور ایرانی که در مجموعه‌ها و موزه‌های جهان پراکنده‌اند فقط یک نسخه نفیس مصور از دیوان حافظ شناخته شده است که نگاره‌های آن در زمره شاهکارهاست و آن هم حافظ سام میرزا صفوی است که شش نگاره موجود در آن به دست نام‌آورترین نگارگران عهد صفوی از جمله سلطان‌محمد و شیخ‌زاده در نیمه اول سده ۱۰هـ اجرا شده‌اند.[۱]

این نسخه را به واسطه یکتا بودنش باید نوعی «خلاف‌آمد» و استثنا به شمار آورد و خلق آن را به شور و شعور توأمان ادبی و بصری حامی بافرهنگ و سفارش‌دهنده‌اش نسبت داد وگرنه در میان انبوه نسخه‌های مصور تاریخی ایران آنچه به اشعار حافظ اختصاص دارد به لحاظ کمّی انگشت شمارند (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۴۱) و از نظر کیفیت نگاره‌ها نیز نازل هستند و به دست هنرمندانی کمترشناخته‌شده یا ناشناس اجرا شده‌اند و از هیچ وجهی در تراز شعر حافظ قرار نمی‌گیرند.

با آنکه آمار دقیقی از مجموعه نسخه‌های مصور دیوان حافظ در دست نیست، با ذکر مثال‌هایی می‌توان حد و اندازه توجه به دیوان حافظ در هنر نگارگری را دریافت.

در کتابخانه ملی فرانسه در پاریس، که از دوران صفوی به این سو به دنبال جمع‌آوری کتاب‌های خطی و نسخه‌های مصور و هنرمندانه ایرانی بوده‌اند، امروزه ۲۰۳ نسخه مصور نگهداری می‌شود که در مجموع تعداد ۷هزار و ۶۶۰ نگاره در صفحات این نسخه‌ها مربوط به ادوار مختلف وجود دارد. از میان ۲۰۳ نسخه مذکور فقط سه نسخه به دیوان حافظ اختصاص دارد که هر سه

نسخه نیز مربوط به مکتب شیراز و تولیدشده در محدوده زمانی ۹۷۸ تا ۹۹۱هـ هستند و احتمالاً محصول یک کارگاه هنری و هنرمندانی مشترک‌اند و در این سه نسخه فقط ۱۳ نگاره به اشعار حافظ مربوط می‌شود. (ریشارد، ۲۲۴:۱۳۸۳)

و یا در کتاب شاهکارهای نگارگری ایران، که مختص نسخه‌های مصوری است که در مجموعه‌ها و موزه‌های ایران نگهداری می‌شوند، مجموعاً ۴۹ نسخه مصور معرفی شده است که از این میان فقط دو نسخه به دیوان حافظ مربوط است. یکی از آن نسخه‌ها ۲ نگاره و دیگری فقط ۵ نگاره دارد. (رجبی، ۱۳۸۹: ۳۶۵ـ۳۶۹)

گمان می‌رود نسخه‌های مصور حافظ، همین نسبت را در مجموع نسخ مصور ایرانی و در کتابخانه‌های ایران و جهان به خود اختصاص دهند نه بیشتر، و این در تضادی ملموس و محسوس با اعتبار و جایگاه حافظ و اشعار او در میان فارسی‌زبانان است.

کمیت نسخه‌های مصور دیوان حافظ در تاریخ نقاشی ایران در حد برخی شعرای کمترشناخته‌شده با سروده‌های متوسط همانند گوی و چوگان عارفی، مهر و مشتری عصار تبریزی، مجالس‌العشاق حسین گازرگاهی و عجایب‌المخلوقات قزوینی هم نیست! (همان: ۸۴، ۱۲۹، ۱۹۷)

این شرایط در سده‌های مختلف تقریباً ثابت است و جابه‌جایی حکومت‌ها و فراز و فرود مکتب‌های هنری هم تأثیری در آن ندارد تا آنکه در سرآغاز سده اخیر اوضاع دگرگون می‌شود و جامعه هنری رویکردی ویژه به مصورسازی اشعار حافظ نشان می‌دهد و این مقارن است با به قدرت رسیدن پهلوی اول که نوعی باززایی و تجدید حیات در برخی هنرهای ایرانی از جمله نگارگری رخ می‌دهد.

بی‌مهری صدها ساله و تمرکز و توجه نگارگران در عصر حاضر به اشعار حافظ را چگونه باید تحلیل کرد؟ چه تحولی در سیاست‌های فرهنگی و ادبی جامعه و شناخت نگارگران و هنر نگارگری پدید آمده که آن فرود صدها ساله به فرازی غیر مترقبه در روزگار ما انجامیده است؟

پیشینه پژوهش

با توجه به منظر بینارشته‌ای این پژوهش، مقاله یا کتابی که مستقیماً به چنین مقوله‌ای پرداخته باشد یافت نشد اما برخی منابع به مضامینی همسو پرداخته‌اند از جمله:

علی‌اصغر میرزایی‌مهر در کتاب حسین طاهرزاده بهزاد (۱۴۰۱)، که به بررسی احوال و آثار این نگارگر معاصر و پیدایش و عملکرد مدرسه صنایع قدیمه در آغاز سده اخیر اختصاص دارد، در بخشی با عنوان «تجدید حیات هنر نگارگری در مدرسه صنایع قدیمه» معتقد است که عملکرد این مدرسه موجب دگرگونی‌هایی در قالب و محتوای نگارگری شده که از جمله آنهاست خلق نگاره‌هایی با مضمون پربسامد «شیخ و شاهد» که مشخصاً متأثر از سروده‌های خیام و حافظ است.

سیامک دل‌زنده در بخشی از کتاب تحولات تصویری هنر ایران (۱۳۹۶)، با عنوان «سایه رباعیات خیام روی جلد قلمدان‌ها» به چگونگی توجه اروپاییان به سروده‌های خیام پرداخته، عوامل مؤثر در جهانی شدن شخصیت خیام را در عصر حاضر برشمرده و دلایل و عوامل توجه نگارگران به رباعیات خیام را در دنیای مدرن بررسی می‌کند. با آنکه بخشی از سروده‌های حافظ نیز مفاهیم مشترک با خیام دارند اما دل‌زنده به تصویرگری سروده‌های حافظ اشاره‌ای ندارد.

ادهم ضرغام و مریم عادل در مقاله‌ای با عنوان «تفسیر نگاره‌های دیوان حافظ (سام میرزا - تبریز) با تأکید بر هرمونتیک متن‌محور ریکور» (۱۳۹۴)، همگام با تفسیر هرمونتیک نگاره‌های نسخه مصور دیوان حافظ سام میرزا، عدم اقبال نگارگران به این اثر ادبی سترگ را دو عامل می‌داند: «یکی امکانات تصویری گوناگون که هر بیت غزل در اذهان خوانندگان برمی‌انگیزد و علت دیگر بیان مفاهیمی که از امکانات تجسمی و تصویری غزل می‌کاهد و آن را تا سطح آموزه‌های عرفانی و فلسفی ارتقا می‌بخشد.» روشن است که در مقاله مزبور نقش حامیان هنری یا سفارش‌دهندگان لحاظ نشده همچنین تصویرگری دیوان حافظ در عصر حاضر نیز موضوعیتی ندارد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف در زمره پژوهش‌های نظری قرار می‌گیرد و با توجه به اینکه موضوع پژوهش به فرود و فراز تصویرگری اشعار دیوان حافظ ارتباط دارد؛ با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی به جایگاه دیوان حافظ در دنیای نگاره‌های ایرانی می‌پردازد. روش گردآوری با توجه به دوره‌های تاریخی مورد بحث به صورت اسنادی و کتابخانه‌ای است.

عوامل مؤثر در انتخاب نسخه‌ها جهت تصویرگری

در انتخاب، سفارش، و تولید نسخه‌های مصور عوامل گوناگونی نقش داشتند که در آن میان دو عامل اصلی، سفارش‌دهندگان (حامیان هنری) و هنرمندان (مجریان) بودند.

سفارش‌دهندگان (حامیان هنری): نخست باید توجه داشت که تولید نسخه‌های مصور زمان و هزینه بسیار طلب می‌کرد. مواد و مصالحی که در آن به کار می‌رفت، از جمله طلا و نقره، به غایت گران‌قیمت بود و هنر نگارگری به واسطه ساختارهای پیچیده اجرا و ظرافت ذاتی آن بسیار زمان‌بر می‌نمود.

چه بسا به سامان رسیدن یک نسخه نفیس سال‌ها به طول می‌انجامید. پس حامی و سفارش‌دهنده می‌بایست علاوه بر شور و شعور پایدار، توان مادی و تمکن مالی لازم را نیز داشته باشد. با این همه بودند حاکمان و صاحبان قدرتی که عامل و پشتیبان هنرمندان در تولید نسخه‌های نفیس می‌شدند و از همین راه صدها بل هزاران نسخه ارزشمند پدید آمده بود.

پرسش اینجاست که کدام عوامل صاحبان قدرت و شاهان را به قبول این شرایط و پرداخت چنین هزینه‌هایی متقاعد می‌کرد. آنان چه اهدافی را از این کار دنبال می‌کردند؟

بی‌تردید بخشی از هدف سفارش‌دهندگان شورمندی ادبی، هنردوستی و فرهنگ‌پروری بود اما این هدف به‌تنهایی نمی‌تواند مجاب‌کننده باشد از آن رو که صاحبان قدرت از هر وسیله‌ای جهت تحکیم مبانی اقتدار سیاسی خود بهره می‌برند، پس بی‌شک اهداف تبلیغی و بهره‌های سیاسی و اجتماعی آشکار و پنهان را نیز باید در چنین فعالیت‌های منظور داشت.

بزرگان با حمایت از هنرمندان و پرداخت هزینه‌های فراوان چنین سفارشاتی، به اعتبار فرهنگی دست می‌یازیدند و اعتبار فرهنگی بن‌مایه‌ای برای اعتبار و مقبولیت سیاسی و اجتماعی به شمار می‌رفت. حال باید دید کدام یک از شاعران و سروده‌هایشان علاوه بر ارضای شور ادبی و هنری اهداف تبلیغی و سیاسی مد نظر آنان را بهتر و بیشتر برآورده می‌کرد.

با نگاهی به بسامد نسخه‌های مصور در تاریخ نقاشی، پاسخ کاملاً روشن می‌شود؛ در این آوردگاه شاهنامه‌ها رتبه نخست را احراز می‌کنند و برخی سروده‌ها همچون خمسه نظامی در رتبه‌های بعدی قرار می‌گیرند، اما دیوان حافظ اصلاً جایگاه بایسته‌ای را به دست نمی‌آورد! چرا؟ از آن رو که فقط پاسخگوی شور ادبی است و فاقد جنبه‌های دیگر. نه تنها حافظ که مولانا نیز در این رتبه‌بندی جایی ندارد.

شاهنامه جنبه‌های پررنگی از وطن‌پرستی و ملی‌گرایی را به زبانی ساده و بیانی روایی و توصیفی تبلیغ می‌کند و ساختاری حماسی دارد که ذاتاً هیجان‌انگیز است، پس مخاطبین بسیار گسترده از طیف‌های گوناگون اجتماعی دارد. از این رو، با کمی مسامحه می‌توان گفت در حوزه تمدنی ایران و زبان‌فارسی هر حاکمی که قدرتی حاصل می‌کرد می‌کوشید شاهنامه‌ای به نام خویش و برای کتابخانه خود تدارک ببیند. سفارش شاهنامه، گویی حاکم مزبور را در زمره شاهان و هم‌زانوی قهرمانان ملی و باستانی می‌نشاند و نوعی همذات‌پنداری میان صاحب نسخه با بزرگان تاریخ و قهرمانان ملی ایجاد می‌کرد، اما دیوان حافظ چنین نقشی را ایفا نمی‌کند. پس منزلت ادبی شاعر نقش تعیین‌کننده‌ای در مصورسازی آثار او نداشت، مهم محبوبیت به علاوه کارآمدی در چشم و دل حُکام بود. (تصاویر ۱ و ۲)

هنرمندان (مجریان): درست آنکه حکام کوششی چندان برای انتخاب دیوان حافظ نشان نداده‌اند، اما از سوی نگارگران نیز جوششی پدید نیامده است و در موارد محدودی هم که به تصویرگری دیوان حافظ پرداخته‌اند نتیجه تابناکی حاصل نشده است. گویی «آنی» که در شعر حافظ مضمر است چندان قابل ترجمه به تصویر نیست و این مهم به سبک و سیاق و نحوه بیان حافظ بازمی‌گردد. (نک: ضرغام، ۲۹:۱۳۹۴)

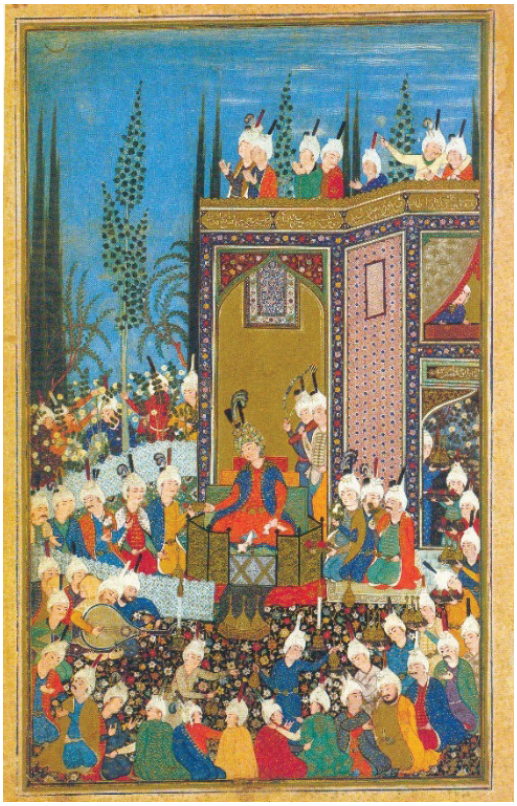
بخش مهمی از عملکرد نگارگر به هنگام تصویرگری کتاب‌های ادبی، تبدیل تصویر ذهنی به تصویر عینی و یا ترجمه متن شنیداری به متن دیداری است. حال هرچه عناصر بصری متن شنیداری بیشتر و روشن‌تر و ملموس‌تر باشد کار تصویرگر آسان‌تر خواهد شد و برعکس هر چه کلام شاعر پر رمز و راز و چند پهلو و آراسته به صنایع لفظی و ادبی باشد انتقال آن به زبان تصویر، به گونه‌ای که برای دیگران قابل درک باشد، مشکل می‌شود.

از همین رو، متن‌های توصیفی و روایی نسبت به متون فلسفی یا نمادین و تمثیلی قابلیت تصویرگری به مراتب آسان‌تری دارند. از این منظر، تفاوت‌های نسخه‌های پربسامد با دیوان حافظ مشخص‌تر می‌شود و بر همین مبنا پرداختن بسیار به شاهنامه که متنی توصیفی و روایی دارد و عدم اقبال به تصویرگری دیوان حافظ، که بیانی پیچیده و منقطع دارد، روشن می‌شود.

پس هم صاحبان قدرت جدّ و جهدی به سفارش دیوان‌حافظ نداشتند و هم هنرمندان نگارگر خود را در ترجمان بصری سروده حافظ موفق نمی‌یافتند. به همین دلیل، حتی در تک‌نگاری‌های مکتب اصفهان (سده یازده هجری) هم که فعالیتی خودجوش از سوی نگارگر بود، پرداختن به اشعار حافظ یا الهام از آن جایگاه چندانی ندارد.

تحولات نگارگری پس از صفویه

نگاهی به تاریخ نگارگری ایران در سده ۱۱هـ نشان می‌دهد که هم‌زمان با انحطاط تدریجی سلسله صفوی،



تصویر ۱. عید است و موسم گل و یاران در انتظار ساقی به روی شاه ببین ماه و می بیار
اثر سلطان‌محمد، ۹۴۲ق، دیوان حافظ سام میرزا. مجموعه لوئی کارتیه دانشگاه هاروارد
مأخذ: http://www.harvardartmusem.org/art/303418

تصویر ۲. برو به کار خود ای واعظ این چه فریاد است
مرا فتاد دل از کف ترا چه افتادست
اثر شیخ‌زاده، ۹۴۲ق، دیوان حافظ سام میرزا. مجموعه لوئی کارتیه دانشگاه هاروارد
مأخذ: http://www.harvardartmusem.org/art/303418

مکتب نگارگری اصفهان نیز که در آن رقعه‌نگاری به اوج خود رسیده بود، کم‌کم رو به محاق نهاد و با ورود ابزار جدیدی به نام رنگ روغنی و گراوورهای اروپایی، فرنگی‌سازی که بازتاب دلبستگی صوری هنرمندان ایرانی به مظاهر هنر طبیعت‌گرای غربی بود، مورد توجه نقاشان و حامیان کم‌توان هنری واقع شد.
نابه‌سامانی‌های اجتماعی، که نتیجه ناپایداری حکومت‌ها و درگیری‌های پی در پی صاحبان قدرت در سده ۱۲هـ بود، موجب به حاشیه رانده شدن فعالیت‌های هنری در اغلب شاخه‌های آن شد.

سقوط پرادبار سلسله صفویه به دست افغانان و عواقب مصیبت‌بار پس از آن و آن گاه کشورگشایی‌های بی‌هدف و بدون پشتوانه فرهنگی نادرشاه، به جز افزایش فشارهای گوناگون اجتماعی بر طبقات مختلف مردم نتیجه‌ای در بر نداشت. نادر که خود را فرزند شمشیر می‌دانست وقعی بر هنرها و هنرمندان نمی‌نهاد. از همین روست که آثار چشمگیری از عهد پُرکشمکش وی بر جای نمانده مگر نسخه مصور جهانگشای نادری که تداوم فرنگی‌سازی در نگاره‌های آن کاملاً آشکار است.

برافتادن نادرشاه افشار و خونریزی‌های پس از وی، سقوط هر چه بیشتر هنرها را در پی داشت تا آنکه بالاخره وکیل‌الرعایای زند در سرزمین پارس با مرکزیت فرهنگشهری به نام شیراز آرامشی به وجود آورد. در سایه این آرامش نسلی توانمند از هنرمندان قلمدان‌نگار و گل‌ومرغ‌ساز پدید آمدند اما نتیجه مهم‌ترِ آن تشکیل هسته آغازین مکتبی بود که پس از تکمیل و تکامل در پایتخت سلسله بعدی یعنی قاجاریه و در شهر تهران به اوج خود نایل آمد و به «پیکرنگاری درباری» نام‌آور شد.

با این همه، در اواخر عهد قاجار نگارگری و شاخه‌های مختلف آن به تمامی به فراموشی سپرده نشد و برخی خاندان‌های هنری به‌ویژه در اصفهان، یا حتی در شیراز و تهران، هنرهای کتاب‌آرایی را به صورت سینه به سینه دنبال می‌کردند. بزرگان اهل حال و بعضی گردشگران و هنرشناسان خارجی، حامیان مستقیم و غیر مستقیم آنان بودند، اما آنچه در دربار قاجار یا در مراکز آموزشی دولتی هنر از جمله مجمع‌الصنایع و مدرسه دارالفنون یا مدرسه صنایع مستظرفه کمال‌الملک آموزش داده می‌شد اصول و قواعد آکادمیک نقاشی طبیعت‌گرای غربی بود. در آنجا از تذهیب و تشعیر و قطاعی و تجلید و یا مصورسازی متون ادبی خبری نبود.

این مکتب، که در ربع پایانی سده ۱۲ و نیمه اول سده ۱۳هـ شاخص‌ترین گرایش در هنرهای تصویری ایران به شمار می‌رفت، تفاوت‌های بنیادینی با نگارگری سنتی داشت؛ هم به لحاظ ابزار کار و هم اندازه و هم کاربرد و هم هدف.

چشمگیرترین تولیدات تصویری این عصر، پیکر پُر جلال و شکوه و آراسته و پیراسته مردان ذی‌نفوذ و صاحبان قدرت یا رامشگران درگاه ایشان بود که با رنگ روغنی و در اندازه‌های بزرگ جهت آرایش کاخ‌ها و کوشک‌ها توسط هنرمندان درباری تولید می‌شد. اندک نسخه‌های مصور این عهد همچون شاهنشاه‌نامه فتحعلی خان صبا، هم به لحاظ مضمون و هم شیوه های اجرا و اهداف تولید، فاصله زیادی با نگارگری گذشته را نشان می‌دهد، علاوه آنکه کاملاً در حاشیه قرار دارد.

در ابتدای نیمه دوم عهد قاجار نیز تولید نسخه‌های مصوری همچون هزار و یکشب و شاهنامه داوری را باید نوعی نابه‌هنگامی تاریخی قلمداد کرد وگرنه نبض هنر این عصر در دست هنرمندان صاحب‌نام فرنگ‌رفته‌ای همچون ابوالحسن خان غفاری (صنیع‌الملک) و علی‌اکبرخان نطنزی (مزین‌الدوله) می‌زد که با حمایت پادشاه کت‌وشلوارپوشی چون ناصرالدین شاه دل از نگارگری سنتی کنده و بستر نقاشی ایران را تغییر داده و در مسیر طبیعت‌گرایی غربی با تمام مختصاتش قرار داده بودند و نقاشی را قرینه و رقیبی برای عکاسی می‌دیدند. در این روزگار است که فاصله هنر رسمی و جاری با نگارگری بیشتر و بیشتر شد. توسعه نسبی صنعت نوپای چاپ هم از دیگر سو عرصه را بر اندک هنرهای کتاب‌آرایی که در برخی مراکز سنتی و غیر دولتی هنوز بویی از آن به مشام می‌رسید تنگ‌تر کرده و آن را هم از میدان به در می‌برد.

تجدید حیات هنر نگارگری در عصر حاضر

در سرآغاز سده اخیر عوامل مختلف سیاسی و فرهنگی داخلی و بعضاً خارجی دست به دست هم دادند تا هنر نگارگری گونه‌ای از احیا یا تجدید حیات را تجربه کند. در این تجدید حیات قالب و محتوای نگارگری دچار دگردیسی شد و شگفت آنکه این بار برخلاف ادوار گذشته اشعار حافظ ـ و البته رباعیات خیام نیز (نک: دل‌زنده ۱۳۹۶: ۲۰۳ ـ ۲۱۷) ـ مورد توجه نگارگران واقع شده، بارها به زیور نگاره‌ها آراسته شدند.

اندیشه احیا، که در سال‌های آغازین سده اخیر جلوه‌های متنوعی پیدا کرده بود، ریشه در تفکر باستان‌گرایی داشت که پدیدآورندگان آن روشنفکرانی چون میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۲۸–۱۲۹۵ هـ) در کتاب نامه‌های کمال‌الدوله[۲] و جلال‌الدین میرزا قاجار (۱۲۴۶–۱۲۸۷هـ) در نامه خسروان[۳] و میرزا آقا خان کرمانی (۱۲۷۰ ـ ۱۳۱۴هـ) در سه مکتوب[۴] آن را پی افکنده بودند و از اواسط عهد ناصری به‌تدریج در میان دانش‌آموختگان طرفدارانی به دست آورده بود، اما در عصر مشروطیت، که آزادی‌های چشمگیر سیاسی پدید آمد و نشریات گسترش یافتند، در جامعه منتشر شد و مخاطبان بسیار پیدا کرد و چنان فراگیر شد که گفتمان غالب سال‌های انتقال قدرت از قاجاریه به پهلوی گردید.

از عواقب باستان‌گرایی و اندیشه احیا تقویت روحیه میهن‌پرستی و ملی‌گرایی بود. عامل عمده همراهی و همسویی روشنفکران با رضاشاه همین آرمان میهن‌پرستی بود که شخص رضاشاه و حامیان وی بر آن پای می‌فشردند. در این راستا علم نوپای باستان‌شناسی نیز با زدودن غبار از گذشته ایران چهره‌ای درخشان از اعصار پیشین را به تصویر می‌کشید. چنین شرایطی روحیه ملی را بالا می‌برد و آینده‌ای روشن را نوید می‌داد.

میهن‌پرستی در رویکرد فرهنگی پهلوی اول ایجاب می‌کرد که در کنار برنامه‌های تجددطلبانه، از فرهنگ و هنر ملی و تاریخی ایران نیز پشتیبانی کنند. از همین رو به برخی از هنرها، که دلالت به ایران‌گرایی می‌کرد، توجه ویژه کردند؛ از آن جمله قالی‌بافی و دیگر هنرهای صناعی و سنتی بود اما بر فراز همه آنها نگارگری قرار داشت. «در واقع هرگونه سنت‌گرایی غیر انتقادی و اجتماعی مورد حمایت و تأیید قرار می‌گرفت تا برنامه‌های متجددانه دولت ضد سنت جلوه نکند.» (مریدی، ۷۵:۱۳۹۷)

علاوه بر انگیزه‌های داخلی، در خارج از مرزها نیز عواملی به حمایت دولت رضاشاه از نگارگری و هنرهای سنتی دامن می‌زد. توجه جهانیان به فرهنگ و هنر ایران در سده نوزدهم و اوایل سده بیستم را می‌بایست در امتداد نهضت بزرگ رمانتیسیسم که از تبعات آن شرق‌شناسی بود به حساب آورد. این نهضت سرتاسر اروپا را درنوردید و پژواک آن ،البته با کمی تأخیر، به ایران هم رسید و بازتاب‌های متنوعی داشت.

قسمتی از آن به صورت سفرهای خودخواسته یا همراه با حمایت‌های دولتی باستان‌شناسان، زبان‌شناسان، مردم‌نگاران، عکاسان و عتیقه‌بازان اروپایی به این سرزمین جلوه می‌کرد که با یافته‌های خود سیمایی متفاوت از ایران و فرهنگ و هنر آن را به خود ایرانیان و بیشتر جهانیان عرضه می‌کردند.

بخشی دیگر در نمایشگاه‌هایی تجلی پیدا می‌کرد که رمانتیسیست‌های ایران‌دوستی همچون آرتور اپهام پوپ، از هنر ایران در امریکا و اروپا برگزار کردند که همراه با جلب توجه جهانیان، مشتاقان بسیاری برای این فرهنگ غنی فراموش‌شده به ارمغان می‌آورد.[۵]

قسمتی دیگر نتیجه تلاش اندیشمندان و ادیبانی بود که با ترجمه متون علمی و ادبی کلاسیک ایرانی به زبان‌های غربی، پیله‌های خودبسندگی اروپاییان را کنار زده، سعی در گسترش مرزهای دانش بشری داشتند و تعاملات بینافرهنگی را تعمیق و توسعه می‌بخشیدند و در این میان بزرگانی چون ژول مول آلمانی[۶]، یوهان ولفگانگ فون گوته آلمانی[۷] و ادوارد فیتز جرالد[۸] و رنالد الین نیکلسون انگلیسی[۹] نقش پررنگ‌تری ایفا کردند. ایشان توجه ویژه‌ای به عرفان و شعر و ادب ایران داشته و آثار شاعران نام‌آور را به زبان‌های مختلف اروپایی

ترجمه کردند. پیداست که نقش گوته در معرفی حافظ به جهان غرب بسیار مهم است. وی شاعر، ادیب، نقاش، محقق، فیلسوف، و سیاستمدار بزرگی بود که از کلیدهای اصلی ادبیات آلمان و جنبش رمانتیسیسم به شمار می‌رود. گوته شدیداً تحت تأثیر حافظ بود. دیوان غربی ـ شرقی (۱۸۱۹) از آثار اوست که تقدیم به حافظ شده است.

این عوامل در داخل موجب تقویت روحیه ملی و ناسیونالیسم متکی بر باستان‌گرایی می‌شد و در خارج از ایران نیز چهره‌ای تابناک از فرهنگ و هنر ایران را به نمایش گذاشته و اعتبار آن را می‌افزود و دوستدارانش را به سرعت افزایش می‌داد و در نتیجه بازار مناسبی برای عرضه آثار ایرانی پدید می‌آورد و دولت پهلوی اول نیز با حمایت از هنرهای سنتی، به‌ویژه نگارگری، تقاضای بازار را پاسخ گفته و از این نمد کلاهی هم به عنوان حامی هنر ملی و هنرمندان برای خود تدارک می‌دید.

در چنین شرایطی است که نظام نوپای پهلوی اقدام به راه‌اندازی مرکزی رسمی برای احیای هنرهای سنتی و از جمله نگارگری می‌کند. اینک نگارگری هنر ملی ایرانیان شمرده می‌شود.

تشکیل مدرسه صنایع قدیمه

مدرسه صنایع قدیمه، که اندکی بعد با نام «هنرستان عالی هنرهای ملی» نامیده شد، در سال ۱۳۰۸ش و به دستور دولت وقت و با هدف احیا و بازسازی هنرهای ملی و سنتی ایران توسط حسین طاهرزاده بهزاد (۱۲۶۶ – ۱۳۴۱ش) در قسمتی از باغ نگارستان تهران دایر شد.

حسین طاهرزاده ـ که از مشروطه‌خواهان ضد قاجاری و ملی‌گرا به شمار می‌رفت ـ مقارن با انقلاب مشروطیت، سال‌های طولانی از عمر خود را در خارج از ایران زیسته بود. به‌ویژه مدت‌ها در موزه توپ‌قاپو استانبول به مرمت کتاب‌های نفیس مصور ایرانی پرداخته و از این رهگذر تجربه‌ای گران‌سنگ در انواع هنرهای کتاب‌آرایی، به‌ویژه نگارگری، اندوخته بود. طاهرزاده دعوت دولت نوپای پهلوی اول را پذیرفته، به ایران آمد و مدیریت مدرسه صنایع قدیمه را عهده‌دار شد. (نک: میرزایی‌مهر، ۱۴۰۱: ۱۶ ـ ۳۰)

با آنکه طاهرزاده شاخه‌های متعدد هنرهای سنتی را در مدرسه راه‌اندازی کرد، اما تأکید و تمرکز اصلی بر هنر نگارگری بود تا بدانجا که امروزه اغلب مدرسه صنایع قدیمه را با محصولی ارزشمند به نام نگارگری (مکتب تهران) بازمی‌شناسند.

گونه‌ای از نگارگری که این مدرسه به دنبال احیای آن بود در امتداد سنت‌های نگارگری قدیم قرار داشت، اما تقلید صرف از آن نبود و نمی‌توانست باشد چون جهان دگرگون شونده، قالب و محتوای نگارگری را نیز دچار نوعی دگردیسی نموده و در اندیشه و اهداف حامیان آن تغییراتی ایجاد کرده بود.

رویکرد کلی نگارگری معاصر به گذشته‌هاست و زیبایی‌شناسی حاکم بر آن متأثر از ادبیات غنی پارسی است. اما این هنر در تلاش برای استقلال بخشیدن به محتوای خویش است. به همین جهت از مصورسازی کتاب غالباً روی برتافته و به تک‌نگاری روی آورده است. مضامین، اغلب آمیزه‌ای از روایات ادبی و خیال شاعرانه هستند، اما نگارگر که در پی استقلال موضوعی اثر خویش است کل صفحه تصویر را به نگاره اختصاص داده اقدام به حذف تدریجی متن و کتیبه از گستره نگاره می‌کند. با این همه، تک‌بیت یا ابیاتی ممکن است هنوز در نگاره آورده شود که این ابیات عمدتاً ارتباطی روایی با تصویر ندارد، بلکه بیشتر نوعی بسترسازی ذهنی برای مخاطب است تا پیام آن را راحت‌تر دریافت کرده حظ وافی را از نگاره ببرد و چه بسا بیت مزبور پس از پایان یافتن نقاشی بر روی آن نوشته شده باشد بدون جدول یا کادر پیرامونی. (در مواردی هم که مضمون مستقیماً مأخوذ از روایت ادبی است، هنرمند اوج یک داستان مشهور را برای نمایش برگزیده است که رویداد و قهرمان آن برای مخاطب ایرانی و فارس‌زبان آشناست و نیاز چندانی به متن ندارد.)

بدین ترتیب، و با توجه به مجموعه عوامل اجتماعی و تحولات پدیدآمده در عرصه نگارگری، شرایط برای پرداختن به اشعار حافظ، که حضوری جاودانه در دل و

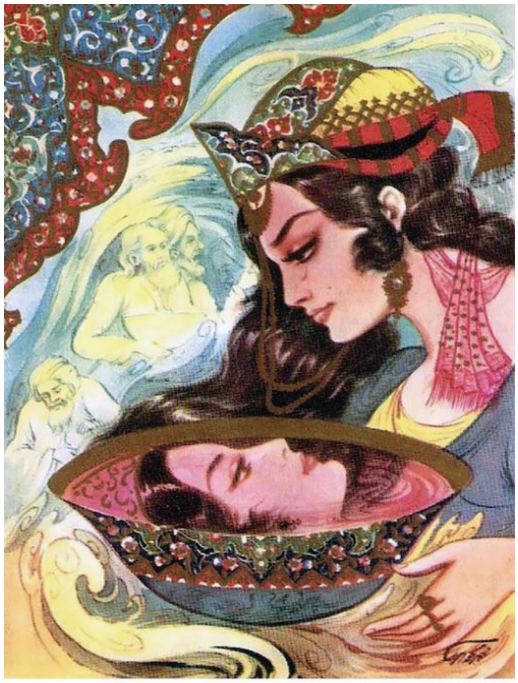
تصویر۳. زلف آشفته و خوی‌کرده و خندان‌لب و مست پیرهن‌چاک و غزل‌خوان و صراحی‌دردست اثر حسین طاهرزاده بهزاد، ۱۳۳۰ ش، موزه هنرهای زیبا کاخ سعدآباد

جان ایرانیان داشته، مهیا می‌شود. اینک تک‌نگاری‌های ملهم از اشعار بزرگان، از جمله حافظ، نه تنها در ایران که خواستارانی در آن سوی مرزها نیز دارد و خالقان نگاره‌ها قدر می‌بینند و بر صدر می‌نشینند.

اما نگارگر معاصر درک و فهم روزآمد خود را، که متأثر از شرایط سیاسی فرهنگی حاکم بر جامعه است، در نگاره‌ها ارائه می‌دهد و در این میان گوشه‌چشمی هم به رضایت و حمایت‌های دولتی دارد. از همین رو، در میان سروده‌های حافظ آن بخش که به خوش‌باشی و باده‌گساری و دهری‌گری اپیکورمابانه مربوط می‌شود مورد توجه و بازآفرینی تصویری واقع می‌شود؛ این منظر از دیدگاه حافظ، در تقابل با جزم‌اندیشی دینی حاکم بر جامعه مذهبی ایران بود.

طعنه و کنایه حافظ به ریاکاری شیخ و زاهد و دم‌غنیمت‌شماری‌اش در مذاق حکومت پهلوی اول بسیار خوشایند بود و مطلوب. اینجاست که سروده‌های حافظ ـ البته بیشتر از آن خیام که در این بستر نام‌آورتر بود ـ به عرصه تفکر و هنر نگارگری ایران راه می‌گشاید و توسط نگارگران متعدد بارها مصور می‌شود. و چون اشعار حافظ داستانی نیست در قالب تک‌نگاره (رقعه) خوش می‌نشیند و در این میان مضمون «شیخ و شاهد» از دیگر مضامین چشمگیرتر و پُربسامدتر است؛ که تصویر پیری عبابه‌دوش و عمامه‌به‌سر ـ که اندیشه دنیا و عقبی را یکسو نهاده و سر و دستار در قدم دلبر افسونکار باخته، در یک دست جام باده دارد و یک دست زلف یار ـ در نگارگری معاصر پدیدار می‌شود و نگارگران در خلق گونه‌های بسیار از آن طبع‌آزمایی می‌کنند. ذیل آثار نیز بیتی از حافظ را شاهد می‌آورند. (تصاویر ۳و ۴و ۵)

با گسترش صنعت چاپ و نشر در اوایل سده اخیر، به زودی این طیف نگاره‌ها به داخل کتاب‌های چاپی راه گشوده و در میان توده مردم محبوبیت می‌یابند تا بدانجا که گویی جزء لاینفک کتاب‌های ادبی مردم‌پسند می‌شوند و هنوز در بازار کتاب‌هایی که مخاطب عام دارند فراوان‌اند. نسخه‌هایی از دیوان حافظ یا رباعیات خیام و شاعران دیگر وجود دارند که روی جلد یا لابه‌لای اوراق آنها نگاره‌هایی با مضامین این‌چنینی دیده می‌شود (تصاویر۶ و



تصویر۴. عکس روی تو چو در آینه جام افتاد زاهد از خنده می در طمع خام افتاد اثر محمد تجویدی، حدود ۵۴۳۱ش، برگی از دیوان حافظ

۷). مختصات مزبور را با درجاتی متفاوت در آثار نگارگران نسل اول مکتب تهران، از جمله حسین طاهرزاده بهزاد، هادی خان تجویدی، محمدعلی اسماعیل‌زاویه، علی کریمی، حسین بهزاد، حسین الطافی و همچنین استادان نسل متأخر مانند محمد تجویدی، علی مطیع، محمدباقر آقامیری و محمود فرشچیان، می‌توان مشاهده کرد.

تصویر۵. بر این رواق زبرجد نوشته‌اند به زر که جز نکویی اهل کرم نخواهد ماند
اثر محمود فرشچیان، ۱۳۶۸ش

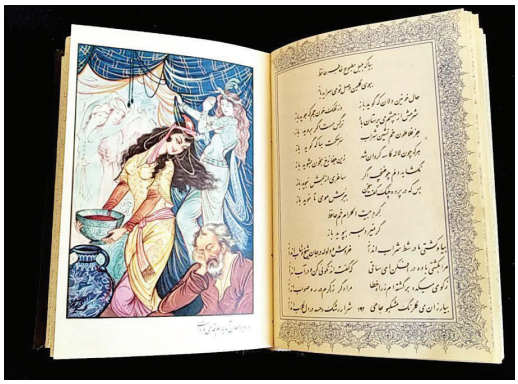
نتیجه

فرایند سخن آنکه در تاریخ نگارگری دو عامل دست به دست هم دادند تا دیوان حافظ در زمره نسخه‌های مصور و نفیس و پُربسامد قرار نگیرد؛ اول عدم حمایت حکام و بزرگان فرهنگی؛ از آن رو که اهداف متعدد آنان به‌ویژه هدف‌های سیاسی و تبلیغی را برآورده نمی‌کرد و عامل دیگر ضعف نگارگران در ترجمه بصری اشعار پُرمغز حافظ به زبان تصویر که کشش آنان را به این سمت و سو کاهش می‌داد.

تصویر ۶. جلد دیوان حافظ (طراحی جلد به همراه نگارگری)
اثر علی‌رضا آقامیری، بدون تاریخ

اما در دوران معاصر، که شرایط و روابط میان شعر و نقاشی تغییر کرد، برخورد با اشعار حافظ نیز دگرگونه شد. در این روزگار که تصویرگری کتاب جای خود را به تک‌نگاری و قطعه داد، امکان گزینش بخش‌هایی از اشعار و دیدگاه‌های حافظ که با شرایط سیاسی و فرهنگی جامعه سازگار باشد و حامیان و صاحبان قدرت را خوش آید، فراهم شد.

اینک که سروده‌های حافظ مخاطبانی فراتر از مرزهای ایران نیز به دست آورده بود نگاره‌های فراوانی متأثر از اشعار حافظ پدید آمد. اما مشکل دیگر، که کم‌توانی نگارگران در انتقال مفاهیم پیچیده زبان حافظ به تصویر بود، همچنان به قدرت خویش باقی ماند؛ بدان معنی که نگارگران معاصر نیز اغلب دریافتی سطحی از کلام حافظ را تصویر کردند و به لایه‌های عمیق آن دست نیافتند. از همین رو، آثار آنان عمدتاً مخاطبان عام را راضی کرد و نه اهلِ بصیرتِ بصری را؛ یعنی نه تنها در گذشته‌ها، که در عصر حاضر نیز نگارگری نتوانست خود را به بلندای قامت شعر حافظ برساند.



تصویر ۷. در دیر مغان آمد یارم قدحی در دست مست از می و می‌خواران از نرگس مستش مست
اثر: محمد تجویدی، ۱۳۵۰ ش

پی‌نوشت‌ها

۱. سام میرزا فرزند شاه اسماعیل و برادر کوچک‌تر شاه‌طهماسب صفوی، خود ادیب بود و با بزرگان ادب حشر و نشر داشت. شعر می‌گفت و تذکرةالشعرای ارجمندی به نام تحفه سامی از خود به یادگار گذاشت. سام میرزا نه تنها درک کافی از منزلت شعر حافظ داشت، درایت لازم را از چم‌وخم نگارگری حاصل کرده بود. علاوه آنکه شاهزاده و فرمانروای خراسان بود و پشتوانه مالی و مادی مورد نیاز برای سفارش چنین شاهکاری را در اختیار داشت. این نسخه که به سال ۹۴۲هـ به پایان رسیده است امروزه در مجموعه لویی کارتیه در امریکا نگهداری می‌شود.

۲. در میان اندیشمندان ایرانی، میرزا فتحعلی آخوندزاده را اولین کسی می‌دانند که در نوشته‌های خود توجهی خاص به ایران باستان و شکوه و عظمت ازدست‌رفته آن داشت. ایران باستان در نظر او مدینه فاضله‌ای است که اعراب آن را ویران کرده و ایران را به بدبختی ابدی دچار کرده‌اند. نظرات آخوندزاده در مهم‌ترین اثرش به نام مکتوبات کمال‌الدوله آورده شده است. (نک: آخوندزاده، بی‌تا: ۱۶)

۳. از معدود کسانی که با اندیشه‌های آخوندزاده همدل و همفکر بود، جلال‌الدین میرزا بود. یکی از بزرگ‌ترین اقدامات او نوشتن تاریخی در مورد پادشاهان ایران قبل از اسلام با دیدگاه تاریخ‌نگاری ناسیونالیستی بود. نامه خسروان به فارسی سره به نگارش درآمده است و پر از افسانه‌ها و شرح‌های ستایشگرانه و اغراق‌آمیز از ایران باستان است. (نک: بیگدلو، ۱۳۸۰: ۵۲ ـ ۵۸)

۴. اندیشه‌های آخوندزاده و جلال‌الدین میرزا در سطح جامعه مخاطب چندانی نداشت، اما سال‌ها بعد یکی از ایرانیان ساکن استانبول به نام میرزا آقاخان، وارث این گرایش فکری شد. وی از نمایندگان پرشور ناسیونالیسم و باستان‌گرایی محسوب می‌شود. مهم‌ترین آثار وی که رویکرد باستان‌گرایانه‌اش را نشان می‌دهد «سه مکتوب» که به تقلید از مکتوبات کمال‌الدوله آخوندزاده نوشته شده و آیینه اسکندری است. وی به اتهام دست داشتن در قتل ناصرالدین شاه از عثمانی به ایران فراخوانده و در آغاز حکومت مظفرالدین شاه در سال ۱۳۱۴هـ کشته شد. (نک: بیگدلو، ۱۳۸۰: ۵۸ ـ ۶۸)

۵. آرتور اپهام پوپ (۱۸۸۱ ـ ۱۹۶۹م)، (Arthur upham pope) در ایالات متحده امریکا به دنیا آمد و در دانشگاه براون (Brown university) رودآیلند در رشته فلسفه تاریخ فارغ‌التحصیل شد. از جوانی علاقه ویژه‌ای به قالی‌های شرقی و ایران داشت. در بهار سال ۱۳۰۴ش / ۱۹۲۵م برای نخستین بار به ایران سفر کرد. پوپ پس از این سفر و بازگشتش به امریکا در نمایشگاه یکصد و پنجاهمین سالگرد استقلال امریکا (۱۹۲۶ م) به عنوان نماینده ایران متولی طراحی و ساخت غرفه این کشور شد. با طراحی و اجرای این غرفه مدال طلای نمایشگاه را به دست آورد که علاوه بر ساخت غرفه، نمایشگاهی از آثار هنری ایران را نیز در «کاخ هنرهای زیبا» برگزار کرد.

متعاقباً با گردآوری و قرض گرفتن آثار دیگری از سایر موزه‌ها و مجموعه‌های شخصی در سراسر ایالات متحده، پوپ موفق شد اولین نمایشگاه اختصاصی از هنر ایران را در موزه پنسیلوانیای فیلادلفیا برگزار کند. در کنار نمایشگاه نخستین کنفرانس بین‌المللی هنر و معماری ایران نیز برگزار شد.

پس از برگزاری این نمایشگاه بلافاصله مذاکرات برای برگزاری نمایشگاه و کنفرانس بعدی آغاز شد. پس از مشورت با اندیشمندان این حوزه، موافقت شد نمایشگاه بعدی در لندن بر پا شود. سرانجام در پنجم ژانویه ۱۹۳۱م برابر با ۱۵ دیماه ۱۳۰۹ش، نمایشگاه هنر و معماری ایران در «برلینگتون هاوس» لندن و هم‌زمان با آن دومین کنگره بین‌المللی هنر ایران توسط جرج پنجم، پادشاه انگلستان افتتاح شد و تب هنر ایرانی لندن را فرا گرفت. پوپ در این نمایشگاه بیش از ۲ هزار اثر هنری از ۶۰ قرن هنر ایران، از ایلام تا عصر صفوی، را به نمایش گذاشت.

سومین نمایشگاه بزرگ بین‌المللی هم‌زمان با سومین کنگره «هنر و باستان‌شناسی ایران» در سال ۱۳۱۴ش / ۱۹۳۵م در شهرهای لنینگراد و مسکو برگزار شد. در این نمایشگاه حدود ۲۵ هزار فقره از اشیا نفیس و گرانبهای هنری و باستانی ایران از تمام نقاط جهان جمع‌آوری شد. این نمایشگاه به لحاظ عظمت و وسعت در عالم بی‌سابقه بود. (نک: دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۱۶۶ ـ ۱۸۶؛ همچنین معصومی، ۱۳۸۶: ۴۴ ـ ۵۰)

۶. ژول مول (۱۸۰۰ ـ ۱۸۷۶م)، (Jules Mohl) شاعر آلمانی و متخصص در زبان و ادبیات فارسی. از آنجا که تا آن زمان نسخه منسجمی از شاهنامه وجود نداشت مول دست به تصحیح انتقادی شاهنامه زد. او به مدت ۴۰ سال به بررسی نسخه‌های دست‌نویس متعدد شاهنامه پرداخت. (ویکی پدیا)

۷. یوهان ولفگانگ فون گوته (۱۷۴۹ ـ ۱۸۳۲م)،(Johan wolf gong van Goteh) شاعر آلمانی.

۸. ادوارد فیتزجرالد (۱۸۰۹ ـ ۱۸۸۳م)، (Edward fitz Gerald) یکی از شخصیت‌های مهم ادبی به شمار می‌رود که با ترجمه رباعیات خیام به شهرتی جهانی رسید. (ویکی پدیا)

۹. رنالد الین نیکلسون (۱۸۶۸ ـ ۱۹۴۵م)، (Reynold alleyne Nicholson) خاورشناس و اسلام‌شناس انگلیسی، شارح و مترجم آثار عرفانی فارسی و اسلامی به زبان انگلیسی است. [...] بزرگ‌ترین و مهم‌ترین اثر او ترجمه مثنوی مولوی و شرح بر مثنوی به انگلیسی در ۸ جلد (انتشاریافته بین سال‌های ۱۹۲۵ و ۱۹۴۰م) است. درک عمیق نیکلسون از اسلام و مسلمانان از آنجا بیشتر مایه شگفتی است که او هیچ‌گاه به خارج از اروپا سفر نکرد. (ویکی پدیا)

کتابنامه

آخوندزاده، میرزا فتحعلی (بی تا). نامه‌های کمال‌الدوله، بی‌نا، بی‌جا.

بیگدلو، رضا (۱۳۸۰). باستان‌گرایی در تاریخ معاصر ایران. تهران: نشر مرکز.

دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۶). تحولات تصویری هنر ایران (چاپ دوم). تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

رجبی، محمدعلی (۱۳۸۹). شاهکارهای نگارگری ایران (چاپ دوم). تهران: موزه هنرهای معاصر.

ریشارد، فرانسیس (۱۳۸۳). جلوه‌های هنر پارسی. ترجمه ع. روح‌بخشان. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ضرغام، ادهم؛ عادل، مریم (۱۳۹۴). تفسیر نگاره‌های دیوان حافظ (سام میرزا - تبریز) با تأکید هرمونتیک متن‌محور ریکور. نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۲ (۲)،۳۸-۲۳.

گرابار، الگ (۱۳۹۰). مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند(چاپ دوم). تهران: فرهنگستان هنر.

مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران (چاپ اول). تهران: دانشگاه هنر.

معصومی، غلامرضا (۱۳۸۶). تاریخچه علم باستان شناسی (چاپ دوم). تهران: سمت.

میرزایی‌مهر، علی‌اصغر (۱۴۰۱). حسین طاهرزاده بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر.

(http://www.harvardartmusem.org/art/303418)