* Parviz Haseli

The Ideals of Artists in the Revival of Contemporary Iranian Negargari from 1309 to 1340

Received: 2024/12/28
Accepted: 2025/04/12

* Instructor Shahed University - Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.
haseli@shahed.ac.ir

Abstract
The revival of Iran's national arts at the end of the 13th solar century (late 19th to early 20th century CE) was initiated by a group of artists. The cultural conditions of that era, along with the various perspectives that contributed to this revival in harmony, and the aspects that emerged in Persian painting (negargari), although addressed in some texts and studies, remain subjects open to discussion and reflection. This article aims to elucidate the ideals and motivations of artists involved in the revival of Persian painting (negargari) by examining their discourses, writings, and surviving works. It seeks to demonstrate how the idealistic components and aesthetic values emphasized by these artists are reflected in the structure, themes, and techniques of their artworks. In this process, the study questions the position of these components in the continuity and transformation of the Persian painting tradition, as well as their role in shaping its contemporary expressions. The research is fundamental and theoretical in nature, conducted through descriptive and analytical methods. Data were collected from library sources and direct observation of artworks, using note-taking and modern data-scanning tools.
According to the findings, contemporary painters initially engaged in the careful study and reproduction of earlier works in an effort to revive and reinterpret the compositional principles, stylistic methods, and visual language of traditional Persian painting (negargari). This process was realized either through the replication (mosanna-sazi) of masterpieces by former masters or through direct learning from the descendants of artistic families, ensuring the continuity of technical skills and the transmission of workshop experience. In the next stage, the artists adopted a new approach to reinterpret classical literary, historical, and social texts from a contemporary perspective, seeking to adapt ancient themes to the visual language and intellectual concerns of their own time. Exemplary cases such as the Khayyam-themed paintings represent the most notable manifestations of this tendency, in which a poetic vision is intertwined with a creative reimagining of Iran's pictorial traditions. Nevertheless, most of the themes of this period remained faithful to traditional sources, drawing inspiration from classical literary, mystical, and historical subjects. Only in limited cases did contemporary or social themes find their way into Persian painting—reflecting the artists' cautious attempt to respond to the transformations of their time while remaining within the framework of long-standing Iranian artistic traditions. Overall, it appears that Contemporary Iranian painters working in the tradition of Persian painting (negargari) sought to revive past artistic traditions and reclaim the former prestige and aesthetic values of Persian painting in a way that could respond to the needs of their own time. However, they did not establish a clear or coherent articulation and practice regarding the nature of this revival or the contemporary role of Persian painting.

Keywords: Artists' ideals, contemporary Persian painting, negargari

پرویز حاصلی*

آرمان‌های هنرمندان در احیای نگارگری معاصر ایران از ۱۳۰۹ تا ۱۳۴۰ شمسی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۳

* عضو هیئت علمی دانشکده هنر، دانشگاه شاهد تهران، ایران.
haseli@shahed.ac.ir

10.22034/10.1.32

چکیده
احیای مجدد هنرهای ملی ایران در انتهای قرن ۱۳ هجری شمسی، توسط گروهی از هنرمندان آغاز گردید. شرایط فرهنگی آن دوران و دیدگاه‌های مختلفی که با همسویی به این امر پرداختند و وجوهی که در آثار نگارگری ظهور یافت، اگرچه در برخی از متون و بررسی‌ها موردتوجه قرارگرفته، همچنان موضوعاتی قابل‌بحث و تأمل هستند. این مقاله با هدف تبیین آرمان‌های هنرمندان در احیای نگارگری به بررسی اقوال و آثار به‌جامانده می‌پردازد تا جایگاه مؤلفه‌های آرمانی را که در نوشتار، گفتار و آثار پدیدار شده، مورد پرسش قرار دهد. این تحقیق از نوع بنیادی-نظری و با روش توصیفی و تحلیلی است. روش جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مشاهده آثار بوده که به‌وسیله فیش‌برداری و ابزار پویش نوین انجام شده است. بر اساس یافته‌ها، نگارگران معاصر در گام نخست به مشق آثار گذشته و احیاء شیوه‌های سنتی نگارگری، با مشی‌برداری و یا از طریق بازماندگان نگارگر در خاندان‌های هنری پرداختند. خوانش معاصر مضامین ادبی، اجتماعی و تاریخی متون گذشته با رویکردهای جدید گام بعدی نگارگران بود که برای مثال خیام‌نگاره‌ها از آن جمله‌اند. نگارگران و تعلیم‌دیدگان استادان معاصر به اتخاذ شیوه و سبك شخصی که گاه تأثیرات معیارهای غیربومی نیز در شکل‌گیری آن دخیل بود اقدام نمودند. غالب مضامین این دوران با مکاتب گذشته مشابهت‌هایی داشته و درنهایت به شکلی محدود مضامین معاصر نیز به آثار نگارگری راه یافت. درمجموع به نظر می‌رسد نگارگران معاصر خواهان احیاء نگارگری گذشته و بازیابی جایگاه و ارزش‌های هنری پیشین به‌گونه‌ای بودند که بتواند نیاز روزگار معاصر را پاسخ دهد، اما در تبیین وجوه احیا و نقش معاصر نگارگری بیان و عملکرد منسجم و روشنی ایجاد نکردند.

واژه‌های کلیدی: آرمان‌های هنرمندان، نگارگری معاصر

ارجاع به مقاله: حاصلی، پ. (۱۴۰۴). آرمان‌های هنرمندان در احیای نگارگری معاصر ایران از ۱۳۰۹ تا ۱۳۴۰ شمسی. گلستان هنر، ۱۰(۱)، ۱۹-۳۲.

How to Cite This Article: Haseli p., (2025). The Ideals of Artists in the Revival of Contemporary Iranian Negargari from 1309 to 1340. *Golestan – e Honar*, 10(1), 19-32.

۱. مقدمه

در انتهای قرن ۱۳ هجری شمسی، در میان گروهی از هنرمندان، صنعت‌گران و فرهیختگان فرهنگی نیاز به تغییر رویه‌ای که سبب تنزل فرهنگ و هنر ایران با پیروی از معیارهای غربی ایجادشده بود، به‌تدریج شکل گرفت. این موضوع سبب ایجاد هنرستان عالی صنایع قدیمه به ریاست حسین طاهرزاده بهزاد گردید که به همراه برادرش، کریم طاهرزاده بهزاد، به دعوت مسئولین وقت به ایران بازگشتند. کریم طاهرزاده بهزاد پیش‌تر کتابی به نام سرآمدان هنر در برلین منتشر کرده و در آن ضرورت مشی هنری مبتنی بر هنر ملی ایران را بیان نموده بود. شرایط فرهنگی آن دوران و دیدگاه‌های مختلفی که با همسویی به این امر پرداختند و وجوهی که در آثار نگارگری ظهور یافت، اگرچه در برخی از متون و بررسی‌ها موردتوجه قرارگرفته، همچنان موضوعاتی قابل‌بحث و تأمل هستند. این مقاله با هدف تبیین آرمان‌های هنرمندان در احیای نگارگری، به بررسی اقوال و آثار به‌جامانده می‌پردازد و در این راه جایگاه مؤلفه‌های آرمانی نگارگران را که در نوشتار، گفتار و آثار پدیدار شده، مورد پرسش قرار می‌دهد. اهمیت چنین مباحثی آنجا روشن می‌شود که بدانیم نگارگری امروز نیز گاه به همان مسائل و گاه به تبعات عدم توجه به آنها دچار است. نگارگری ایران از آن زمان تا امروز فراز و نشیب‌هایی را پشت سر گذاشته، مراکزی تأسیس و یا منحل گردیده‌اند و هنرمندان بسیاری پرورش‌یافته و آثار فراوانی را عرضه نموده‌اند، اما همچنان تا یافتن شرایط تولید، عرضه و شیوه‌های کارآمد در اجرای اثر که بتواند در شأن هنر ملی و آموزش این هنر باشد فاصله بسیار وجود دارد و در هر بخش آن نیاز به تحقیق و تعمق دیده می‌شود.

۱-۱. روش تحقیق

این تحقیق از نوع بنیادی-نظری و با روش توصیفی و تحلیلی است. روش جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مشاهده آثار بوده که به‌وسیله فیش‌برداری و ابزار پویش نوین انجام‌شده است. جامعهٔ آماری تحقیق آثار قابل دسترسی است که نگارگران در سال‌های میان ۱۳۰۹ تا ۱۳۴۰ شمسی، یعنی دوران آغاز نگارگری معاصر پدید آورده‌اند و نوشتارهایی که مرتبط با آرمان‌ها و اهداف آنها در ایجاد آن آثار پدید آمده است. تعداد نمونه‌های بررسی‌شده در تحقیق حاضر سیزده اثر نگارگری است که به‌صورت هدفمند انتخاب گردیده است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز کیفی است.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

در میان مقالات و متون مرتبط با نگارگری معاصر، بحثی که به‌صورت مستقیم آرمان‌های نگارگران را مطرح نموده باشد دیده نشد، اما در برخی تحقیقات زمینه‌هایی طرح‌شده که در پی می‌آید:

امیر رضایی‌نبرد (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر و تأثرات مدرسهٔ صنایع قدیمه و موزه هنرهای ملی در نگارگری معاصر، مطالعهٔ موردی: محمود فرشچیان»، ایجاد نظام مدرسه‌ای نوین با تأسیس دارالفنون و استمرار و اقتضائات این ساختار در مدارس بعدی، نظیر صنایع قدیمه را موجب تأثیرگذاری بر نگارگری و هنرمند نگارگر بیشتر به‌طور غیرمستقیم و نسبی و باواسطهٔ استادان این نظام می‌داند.

محرم‌علی پاشازانوس (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «تبیین ریشه‌های نو نگارگری در چهار مدرسه» شرح می‌دهد که چهار مرکز در توسعهٔ نگارگری معاصر سهم داشته‌اند که عبارتند از: مجمع‌الصنایع، مدرسهٔ صنایع مستظرفه، مدرسهٔ صنایع قدیمه و هنرستان هنرهای زیبای اصفهان.

غلامحسین زرگری نژاد (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «از مدرسهٔ صنایع مستظرفه تا دانشکدهٔ هنرهای زیبا» به روند شکل‌گیری دانشکده هنرهای زیبا بر اساس نظام سنتی مدارس هنری قدیم پرداخته و اولین برنامه‌های درسی و آیین‌نامه‌های این دانشکده را مرور کرده است.

سیامک دل‌زنده (۱۳۹۶) در فصل دوم کتاب تحولات تصویری هنر ایران به عوامل دخیل در ایجاد نگارگری معاصر می‌پردازد که مطالب این کتاب ارتباط با تحقیق حاضر می‌یابد. اما در این پژوهش تلاش می‌شود به شکل دقیق‌تر آرمان‌های نگارگران تبیین شود. سایر موارد ذکرشده در پیشینه از این مقصود فاصله دارند.

۱-۳. ادبیات تحقیق

آرمان‌خواهی: واژهٔ آرمان بر اساس مصوبهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی معادل ایدئال[۲] و در هنرهای تجسمی به «ادراك هنری هنرمند که کامل‌تر از اثر هنری اوست و از اندیشهٔ خود هنرمند سرچشمه گرفته است» (واژه‌های مصوب فرهنگستان، ۱۴۰۱) معنی شده است. آرمان‌خواهی اصطلاحی است که به دلیل کاربرد در زمینه‌های مختلف معرفتی در معانی گوناگون استفاده می‌شود. «از نظر کارل مانهایم[۳] (۱۳۸۰)، با یوتوپیا[۴] مترادف بیان‌شده است که مجموعه عقاید خواهان تغییر وضع موجود به مطلوب

را شامل می‌شود» (غفاری و شریعتی، ۱۳۸۷، ص. ۸۵). از سوی دیگر، «ایدئالیسم[5] (آرمان‌گرایی) در هنر، نقطهٔ مقابل رئالیسم[6]، به هنری اطلاق می‌شود که در روند زیباگزینی از طبیعت، صورت کاملی از آن را ارائه کند» (پاکباز، ۱۳۷۹، ص. ۱۵). از این منظر با دو نوع کاربرد در هنر مواجه هستیم که ابتدا جایگاه هنری یك سبك و سپس، ویژگی‌های سبکی را دنبال می‌کند. در هر صورت ذهن آرمانی شرایط موجود را بر نمی‌تابد و به مخالفت با آن اقدام می‌کند. اما یکی از چالش‌های آرمان‌خواهی، دست‌یافتنی بودن آرمان و قابلیت هدف‌گذاری و اتخاذ رویه و تعیین برنامه است.

آرمان هنرمندان نگارگر: کنکاش در آرمان‌خواهی هنر ایران، نام مانی را تداعی می‌کند، در بیان الادیان[7] چنین می‌خوانیم: «او مردی بود استاد در صناعت صورت گری و به روزگار شاپور بن اردشیر بیرون آمد؛ در میان مغان، پیغامبری دعوی کرد و برهان او صناعت قلم و صورت گری بود و کتابی کرد به انواع تصاویر که آن را ارژنگ مانی خواندند و در خزائن غزنین است» (افشار شیرازی، ۱۳۳۵، ص. ۴۹۱) به اعتقاد غالب محققان هنر ایران، در ایران پس از اسلام، نقاشی تأثیرات ساختاری و محتوایی عمیقی از هنر مانوی پذیرفته است؛ چنان‌که در ادبیات فارسی نیز مانی و نگاره‌هایش بارها به تمثیل اعجاب‌آوری ذکر شده است؛ آنجاکه نظامی می‌گوید:

ز بس جادوی‌های فرهنگ او بدو بگرویدند و ارژنگ او

«وظیفهٔ این هنر آن بوده است که توجه به عوالم بالاتر را جلب نماید، عشق و ستایش را به‌سوی فرزندان نور متوجه سازد و در خصوص زاده‌های تاریکی ایجاد نفرت نماید. تذهیب‌کاری‌های کتاب‌های مذهبی که نزد مانویان رواج بسیار داشته، در حقیقت صحنه‌ای از نمایش آزاد کردن نور و روشنایی به‌شمار می‌رفته است. در این راه مانویان برای نمایش روشنایی در آثار خود از فلزات گران‌بها بهره‌جویی می‌کردند. موضوع به کار بردن فلزاتی، چون طلا و نقره که به فراوانی در مینیاتور ایرانی متداول گردید، دنبالهٔ مستقیم همان سنت هنر مانوی به شمار می‌رود. استعمال این فلزات برای منعکس کردن نور و ایجاد پرتوهایی که با روح بیننده وارد تبادل معنوی می‌گردند، می‌باشد» (تجویدی، ۱۳۵۷، ص. ۴۱).

با چنین نگرش‌هایی اندیشهٔ هنرمندان ایرانی به نقاشی‌های خود بر مبنای مهارت استادانه و شگفتی‌ساز با محتوایی معنوی و مینوی بوده است. بررسی‌ها نشان می‌دهد، در نیمهٔ اول حکومت صفوی، در وهلهٔ نخست، آثار اسطوره‌ای و تاریخی موردتوجه بود، سپس، آثار ادبی و عرفانی و عاشقانهٔ تمثیلی، همانند لیلی و مجنون که اغلب آنها پندهایی از رموز زندگی را در خود پنهان داشتند و یا اشعار سعدی، نظامی، عطار. «همچنین، از دیگر مقوله‌های حائز اهمیت، که در مصورسازی در عهد تیموریان شکل تازه‌ای به خود گرفت و در عهد صفویان به‌ویژه مکتب تبریز دوم به اوج رسید، کتب مذهبی و داستان‌های انبیاء و امامان بود و کتاب‌های علمی و تذکره‌ها در مراتب بعدی قرار گرفتند» (هولود[8]، ۱۳۸۵، ص. ۵۴) بنابراین روند آرمان هنری پس از اسلام سیری همراه با فراز و نشیب، اما یکپارچه و مبتنی‌بر خواستگاه فرهنگ ایرانی و معنویت خردمندانه را طی نمود. در این بستر، هنرمندان همواره از جایگاهی با منزلت و شأن معنوی در میان حاکمان و حامیان درباری برخوردار بودند، و نقاشی، تذهیب و دیگر فنون کتاب‌آرایی به موازات متون ادبی و مذهبی حرکت می‌نمود.

«آرمان هنری نگارگران و حامیان آنها اما پس از شاه‌عباس و در خلال مکتب اصفهان رو به تغییر نهاد. هنر نقاشی نیز از مسیر پیشین خود منحرف شد. نقاشی از نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم به موضوعات و اسلوب آثار نقاشی اروپایی که به سبب انحطاط اجتماعی آن زمان قابل حصول بود روی آورد و رفته‌رفته شیوهٔ نقاشی باخترزمین را جذب کرد و سرانجام به یک هنر دورگه استحاله یافت» (اشرفی، ۱۳۶۷، صص. ۱۱-۱۲).

آنچه از این زمان تا اواسط قاجاریه مطلوب و مقصود هنرمندان، حاکمان و سایر خواهندگان نقاشی بود، ایجاد شاکله‌ای مبتنی‌بر آموزه‌های هنر اروپا با حال و هوای ایرانی بود که به فرنگی‌سازی موسوم شد. فرنگی‌سازی به‌عنوان یکی از اصول نگارگری مورد پذیرش قدما قرار گرفته، اما در اواخر صفویه نگارگران بدان درجه به آن اهمیت دادند و در جهت گسترش تجربیات آن کوشیدند که سایر اصول نگارگری وانهاده شد. چنین گرایشی محدود به نقاشی نبود و همهٔ عرصه‌های فرهنگی را دربرمی گرفت.

آرمان نقاشان در دوره دوم قاجار: رویهٔ تأثیرپذیری از هنر اروپا در دورهٔ ناصرالدین‌شاه جان دوباره گرفت، ابتدا صنیع‌الملک تلاش نمود فرنگی‌سازی را در غالب تازه‌ای دنبال کند، اما مزین‌الدوله به اصالت‌های اروپایی وفادارتر بود و نتیجهٔ آموزه‌های او سبب شد تا شاگردش، یعنی کمال‌الملک، مسیر او را دنبال کند. «کمال‌الملک که از همان آغاز فعالیت هنری‌اش تمایلی قوی و آشکار به روش و اسلوب طبیعت‌گرایی اروپایی داشت، پس از سفر به اروپا، در موزه‌های آن دیار، آثار استادان رنسانس و باروک را دید و شیفتهٔ آن‌ها شد. او منطقاً به لحاظ فرهنگی، ذهنی

و سابقهٔ هنری آمادگی رویارویی و احتمالاً بهره‌گیری از امپرسیونیسم و پست‌امپرسیونیسم را نداشت، اما از آثار او برمی‌آید که زیبایی‌شناسی کلاسیسیسم رنسانس و سبک و اسلوب بغرنج هنرمندانی چون رامبراند را نیز به‌درستی درک نکرد» (پاکباز، ۱۳۷۹، ص. ۳۶۲).

در حقیقت کمال‌الملک و پیروانش به دنبال دریافت و انتقال اسلوب‌های هنری اروپا و شیوهٔ ایده‌یابی و اجرای نقاشی غربی برنیامدند، بلکه به روش خودآموخته به پیروی از دستاوردهای اروپا پرداختند. آرمانِ همچون غرب شدن (در سبک کلاسیسم)، که با این شیوه حدود هفتاد سال بر هنر ایران استیلا داشت، تا به امروز نیز بخشی از جریان دوران معاصر را شامل می‌شود. «با کار او جریان دویست‌سالهٔ تلفیق سنت‌های ایرانی و اروپایی به پایان می‌رسد و سنت طبیعت‌گرایی اروپایی در قالب نوعی هنر آکادمیک تثبیت می‌شود» (پاکباز، ۱۳۷۹، ص. ۳۶۱).

انجمن آثار و مفاخر فرهنگی: این انجمن، که در گذشته انجمن آثار ملی نام داشت، در پاییز ۱۳۰۱شمسی به همت گروهی از رجال دانشور و علاقه‌مند به آثار تاریخی و حفظ آن، بر اساس اساسنامه‌ای در چهارده ماده و با هدف ازدیاد علاقهٔ عامه به آثار قدیم تاریخی و علمی و صنعتی ایران و به‌منظور نگاهداری صنایع مستظرفه و صنایع‌دستی و حفظ سبک و شیوه قدیم آنها تأسیس شد» (انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۴۰۱).

نگارگری معاصر: «مدرسهٔ صنایع قدیمه نخستین مرکز هنرهای ملی در دورهٔ معاصر بوده است که در سال ۱۳۰۹شمسی به پیشنهاد انجمن آثار ملی و با تصویب هیئت دولت تأسیس گردید. این تصمیم به جهت دایر نمودن هنرستانی که بتواند هنرهای ایرانی را به شاگردان و هنرجویان تعلیم دهد گرفته شد» (دل‌زنده، ۱۳۹۶، ص. ۱۸۷). سپس «طاهرزاده بهزاد که آن زمان در استانبول می‌زیست، به پیشنهاد تیمورتاش، وزیر دربار و به فرمان رضا پهلوی به تهران دعوت شد و به ریاست نقشه‌کشی مؤسسهٔ قالی ایران منصوب گردید» (صفایی، ۱۳۵۶، صص. ۲۲ و ۲۳)

«بدین ترتیب هنرستان هنرهای زیبای ایرانی زیر نظر او در محل باغ نگارستان تشکیل گردید و چون در رشته‌های نگارگری، تذهیب، نقشه‌کشی، قالی، زری‌بافی، منبت‌کاری، خاتم‌سازی و کاشی‌سازی کمتر استاد و هنرآموز کارآزموده در تهران یافت می‌شد، به فرمان رضا پهلوی، هنرمندان و استادانی که در رشته‌های یادشده مهارت داشتند، از شهرستان‌های اصفهان، شیراز و کاشان به پایتخت فراخوانده شدند و مشغول به کار گردیدند. از میان استادانی که به کار دعوت شدند، استادان زیر از طریق مسابقه‌ای که توسط طاهرزاده بهزاد ترتیب داده شد، به سرپرستی بخش‌های گوناگون هنری انتخاب گردیدند: هادی تجویدی، نگارگری؛ علی درودی، تذهیب؛ محمدحسین صنیع خاتم، خاتم‌سازی؛ علی امامی، منبت‌کاری؛ حبیب‌الله طریقی، زری‌بافی و رضا وفا کاشانی، نقشه قالی» (رضایی‌نبرد، ۱۳۹۴، ص. ۱۰۸).

«پس‌از این مرکز هنرستان اصفهان نیز در سال ۱۳۱۵ گشایش یافت. تعدادی از چهره های مطرح نسل اول هنرمندان نگارگر عبارتند از: طاهرزاده بهزاد: (۱۲۶۶-۱۳۴۱)، هادی تجویدی: (۱۲۷۲-۱۳۱۸)، محمدحسین مصورالملکی: (۱۲۶۸-۱۳۴۸)، میرزاآقا امامی: (۱۲۶۰-۱۳۳۴)، حسین بهزاد: (۱۲۷۳-۱۳۴۷)، علی کریمی (۱۲۹۲-۱۳۷۶). از نتایج تأسیس این هنرستان یکی آنکه در طی چند دهه فعالیت این نهاد، چندین نسل از هنرمندان پا به عرصه گذاشتند که نقشی بسیار مؤثر در جهت‌گیری آیندهٔ هنر ایران داشتند. به تعبیری شاید بتوان گفت که احتمالاً بخشی از آمال و آرزوهای بنیان گذاران هنرستان عالی در دهه‌های بعد محقق شده» (دل‌زنده، ۱۳۹۶، ص. ۱۹۷).

آرا و نظرات پیرامون نگارگری معاصر:

«در میان نسل نخست نگارگران معاصر، شاید حسین طاهرزاده بهزاد را بتوان مؤثرترین شخصیت دانست که هم در تجربیات هنری و مدیریت قریب به پانزده‌ساله‌اش (از ۱۳۰۹ تا ۱۳۲۴) و هم به‌واسطهٔ اندیشه‌های آرمانخواهانهٔاش ممتازتر از سایرین شناخته می‌شود. کریم طاهرزاده بهزاد که مانند برادر بزرگ‌تر خود حسین، به دلیل حاکمیت استبداد پس از مشروطه و اوضاع نابسامان کشور در سال‌های پایانی سلسله قاجار به تبعید خودخواسته از ایران خارج شده بود، ابتدا در استانبول درس نقاشی و معماری خواند و پس از نقل‌مکان به برلین در ۱۲۹۷شمسی در آکادمی برلین پذیرفته شد» (دل‌زنده، ۱۳۹۶، ص. ۱۹۲).

«کریم و حسین طاهرزاده بهزاد که به ترتیب در سال‌های ۱۳۰۵ و ۱۳۰۸شمسی به ایران بازگشتند، از پیمان میان خود چنین می‌گویند: ما دو برادر و دو دوست در برلین عهد و پیمان بسته بودیم که به میهن خود برگشته و در رشتهٔ هنرهای زیبا که در رأس آنها نقاشی و معماری قرار دارد، تحولات شایسته‌ای که متناسب با شئون پرافتخار هنرهای زیبای ایران باشد با پیوند رموز هنرهای زیبای عصر اروپایی به وجود بیاوریم» (شافعی، ۱۳۸۴، ص. ۲۱).

با این توصیفات، اگر دیدگاه‌های مطرح‌شده در کتاب سرآمدان هنر[1] نوشتهٔ کریم طاهرزاده بهزاد را عقاید مشترک هر دو بدانیم، به خطا نرفته‌ایم. در این کتاب به مواردی اشاره شده که می‌تواند در شناسایی وجوه پنهان آرمان نگارگران معاصر راهگشا باشد. او در مقدمه کتاب می‌نویسد: «آثار صنایع مستظرفهٔ ایران پیش از اسلام با آنکه عمدتاً به‌وسیله اعراب بیابان‌گرد وتازیان ازمیان‌رفته، اما همچنان تعدادی بنای نیمه‌مخروبه از آن دوران به‌جامانده است که نشانگر اوج عظمت هنرهای آن دوران ایران باشد. ولی آثار صنایع مستظرفه پس از اسلام، در لباس دیگر و شکلی دیگر جلوه‌گر شد. به عبارت ساده، روح صنعت همان روح مدنیت قدیم ایران بود، اما لباس اسلامیت در برداشت. پس از اسلام آثار صنایع مستظرفه که بتوان شایسته تعریف و توصیف شمرد تنها در میان قرن‌های سیزده و شانزده میلادی به وجود آمده است و پس‌از این تاریخ ایرانی‌ها با صنایع مستظرفه فرنگی‌ها آشنا شده و از روی آثار آنها گرده برداشته‌اند؛ و آن اصول و اسلوب را که قدما کار کرده‌اند ترک و فراموش نموده‌اند. این تقلید و گرده‌برداری آغاز سقوط و پریشانی صنایع جمیله ایران و موجب زوال روح ایرانیت گردیده است؛ و اگر جلوگیری و محافظت نشود پس از اندک زمان روح و ظرافت و لطافتی که مخصوص به ایران بوده به‌کلی پژمرده خواهد گردید... . طاهرزاده استدلال می‌کند که مخترع و ایجادکنندهٔ حقیقی در عالم ترقیات حس ضرورت و احتیاج است و هنوز در ایران، حس احتیاج به صنایع مستظرفه به وجود نیامده است و عدم میل به صنایع مستظرفه را از مطبوعات ایران نیز می‌توان احساس کرد. با تأسف زیاد باید گفت که تا امروز در زبان فارسی کتاب یا رساله و یا مجله‌ای که درباره صنایع مستظرفه نوشته‌شده باشد نیست» (دل‌زنده، ۱۳۹۶، ص. ۱۹۳) .

در تحلیل این گفتار بر چند نکته باید تأکید نمود:

نخست؛ این کتاب سند دیگری است بر اندیشهٔ احیای نگارگری که سال‌ها پیش از به سلطنت رسیدن رضاشاه تبلوریافته و می‌باید نقطهٔ آغاز آن را از اواخر قاجار بدانیم.

دوم؛ کریم و حسین طاهرزاده بهزاد بازه‌ای از ایران دورهٔ اسلامی (از دورهٔ ایلخانی تا انتهای صفوی) را شایسته و قابل احیا می‌دانند. در این دورهٔ زمانی نگارگری از یک سبک چندگانه و مختلط از تأثیرات ناهم‌جنس غربی و شرقی به‌تدریج به سبکی یکپارچه و منسجم مبدل شد و شاخصه‌هایی کاملاً ایرانی یافت.

سوم؛ با تایید نیاز به بهره‌مندی از هنر اروپا، آنان حرکت خود را در تقابل با فرنگی‌سازی و روند غرب‌گرایی و همچنین در تقابل با مکتب کمال‌الملک ارزیابی می‌کنند؛ جمشید مهرپویا از قول حسین طاهرزاده بهزاد نقل می‌کند: «از همان روز اول از هر طرف صدای مخالفت برعلیه من بلند شد. با مخالفت شدید عده‌ای از شاگردان مرحوم کمال‌الملک مواجه گردیدم. هرروز با طرح تازه و مخالفت جدید مانع پیشرفت کارهای من شدند. به‌هرحال، به هرکس می‌رسیدند می‌گفتند یک نفر (ترک) را آورده جانشین کمال‌الملک نموده‌اند. او را باید کشت!» (مهرپویا، ۱۳۶۷، ص. ۱۹). بنابراین نوع متفاوتی از تجدد در این جریان هنری نمود می‌یابد که بیش از گذشته بر جایگاه ملی و بومی خویش تأکید می‌ورزد.

چهارم؛ در این کلام توجهی هوشمندانه به نقش منابع مکتوب و بازتاب رسانه‌ای هنر دیده می‌شود. این دو موضوع که حلقه‌های پیرامونی پیوستگی هنرمند به پیشینه و محیط پیرامونی است، از اواخر صفویه اولویت خود را از دست داده بود و حتی پس از رویکردهای تجددخواهانه نیز در کانون توجه قرار نداشت. این امر مهم توسط نگارگران و محققان هنر ایران آن دوران تداوم نیافت، اما سال‌ها بعد نشریاتی مانند هنر و مردم که شماره‌های مستمر آن از دهه ۱۳۴۰ آغاز شد و کتاب‌هایی مانند نگاهی به هنر نقاشی ایران (۱۳۵۲) نوشتهٔ اکبر تجویدی به آن پرداختند.

پنجم؛ حفظ هویت ایرانی شیوه‌ای خاص را در بهره‌مندی از تجربیات بیرونی اقتضا می‌کند. نکتهٔ دیگری که نگارگری معاصر را با گذشته پیوند می‌زند، «جایگاه مانی در دید آرمانی نگارگران پیشین است که در کتاب کریم طاهرزاده بهزاد بروز نموده. طاهرزاده بخش‌های بعدی کتاب را با شرح زندگانی و آثار سه هنرمند پی می‌گیرد، مانی پیامبر، کمال‌الدین بهزاد و رافائل، نقاش ایتالیایی» (دل‌زنده، ۱۳۹۶، ص. ۱۹۴). او با توجه به کمبود منابع مستند در مورد مانی تلاش می کند با استفاده از نوشتارهای مختلف بر ویژگی هنری او تأکید ورزد. توجه به شرح حال و آثار بهزاد نیز در همین جهت به نکات ارزشمندی اشاره دارد. چنانکه سیامک دل‌زنده اشاره می‌کند: «طاهرزاده قدم اول در راه تجدد را بازخوانی تاریخ هنر ایران در کنار تاریخ هنر جهان می‌داند تا ضمن آنکه دوره‌های درخشش و افول هنر ایران در ذیل تاریخ جهان بررسی شود، تاریخ هنری و همبسته با آن، تاریخ اجتماعی ایران نیز، به تاریخ در حال پیشرفت جهان پیوند زده شود» (دل‌زنده، ۱۳۹۶، ص. ۱۹۶).

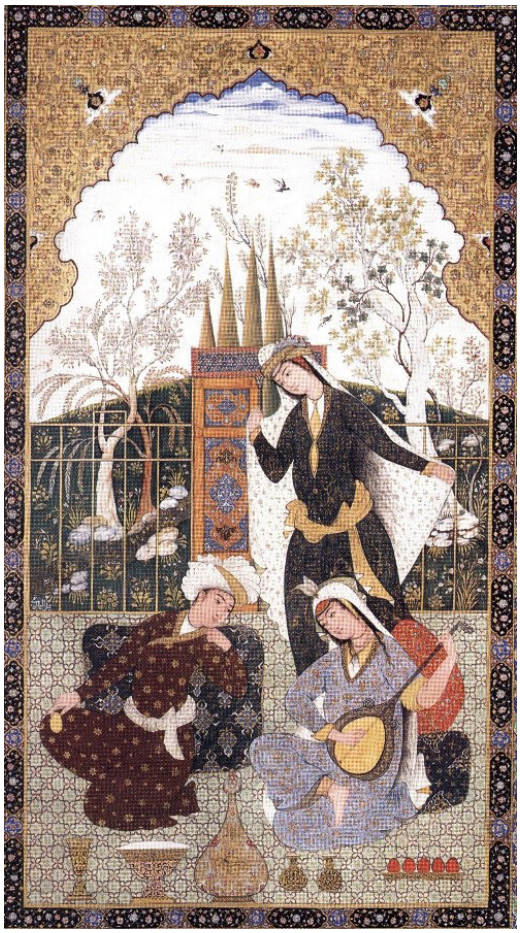
با این نگاه، احیاء نگارگری در گام نخست، تجددی مبتنی بر فرهنگ ایرانی و مرحلهٔ ابتدایی آن مشق آثار قدما و پژوهش در مختصات تاریخ هنر ایران و روشن نمودن نقاط تاریک آن است.

۲. آرمان احیای نگارگری: قالب و مضامین

در پی آرمان احیای نگارگری گذشته و با سرپرستی و هدایت حسین طاهرزاده بهزاد، تلاش مستمری از جانب نگارگران برای یافتن و به‌کارگیری ویژگی‌های بنیادی آثار قدما ایجاد شد. در مرحلهٔ نخست، مثنی‌برداری و سپس بهره‌گیری از یافته‌ها در بسیاری از آثار این دوره مشهود است. یکی از هنرمندان پیشگام در فراگیری نگارگری به شیوهٔ قدیم، میرزاآقا امامی است که در این راه شیوه‌های اجرایی گوناگونی را نیز تجربه کرد (تصویر ۱). آثار امامی به دو دوره تقسیم می‌شود: «یکی، کارهایی که جنبهٔ تقلیدی از روی کارهای استادان پیشین دارد و درواقع آزمونه‌های تتبع و ممارست است و دیگر، آثاری که نمایندهٔ تصرفات ذوقی آن استاد در شیوهٔ مینیاتور (نگارگری) می‌باشد. وی در هر دو قسمت چیره‌دستی نشان داده و در شیوهٔ خاص خود ریزه‌کاری‌ها و ظرافت‌نمایی‌های دل‌انگیز دارد» (ادیب برومند، ۱۳۵۶، ص. ۱۷).

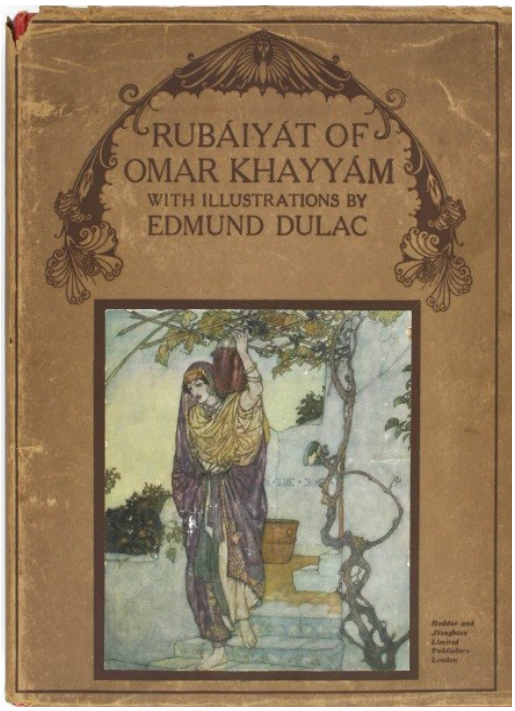
سپری نمودن دوره‌ای از بازآفرینی مکاتب نگارگری در مورد حسین بهزاد (تصویر ۲) و سایر هنرمندان نیز صادق است.

جنبهٔ دیگر احیای نگارگری به مضامین آثار گذشته اختصاص می‌یابد. در اینجا با موضوعات متعددی روبه‌رو می‌شویم که وجه اصلی آن استفاده از ادبیات فارسی، اشعار حماسی، عرفانی و حکمی است که در قالب داستان‌ها و

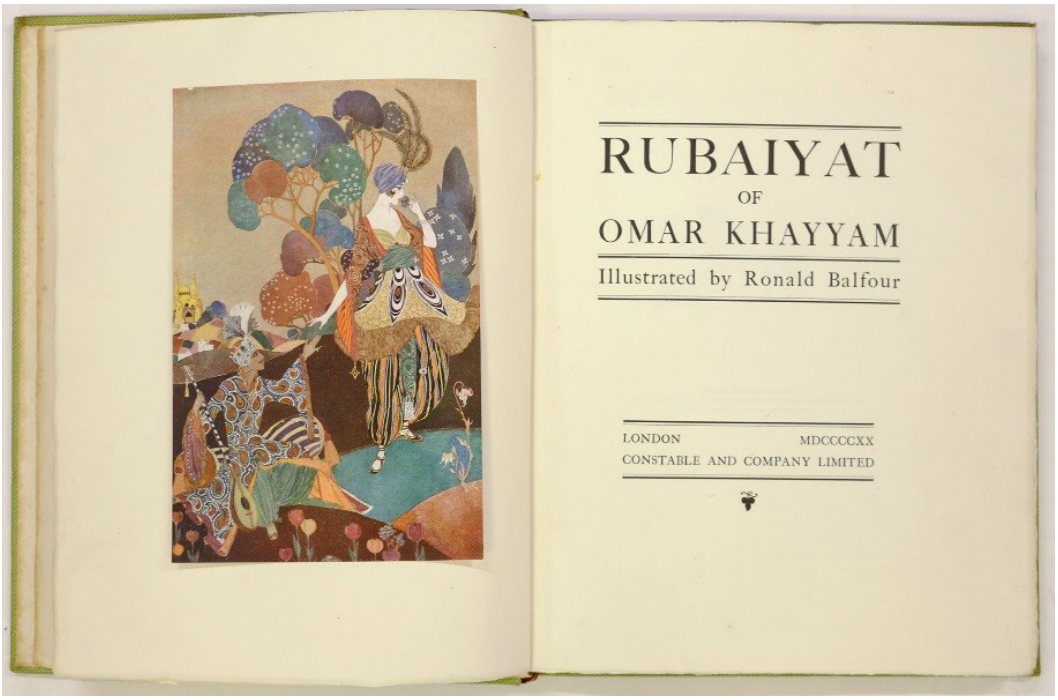


تصویر ۱- بزم، میرزاآقا امامی، بدون تاریخ، (مأخذ: URL۱).

تصویر ۲ (راست)- دیدار خسرو، حسین بهزاد، بدون تاریخ، (ناصری‌پور، ۱۳۹۳، ص. ۸۶).

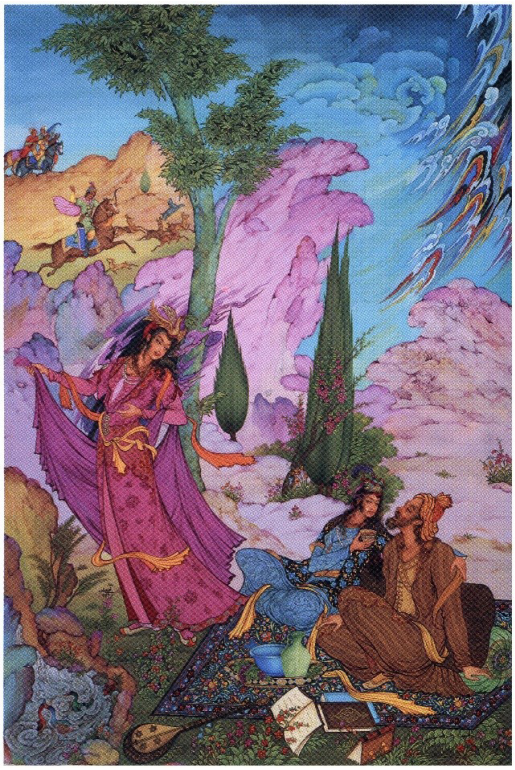


تصویر ۳ (چپ)- رباعیات خیام، تصویرگری ادموند دولک[۹]، تاریخ انتشار ۱۲۹۳ش / ۱۹۱۵م. (مأخذ: URL۲).



تصویر۴-رباعیات خیام، تصویرگری رونالدبالفور[۱۰]، تاریخ انتشار ۱۲۹۸ش /۱۹۲۰م. (مأخذ: URL۳).

تصویر۵ (راست)-کوزه‌گر، حسین بهزاد، ۱۳۳۴ش، (ناصری‌پور، ۱۳۹۳، ص. ۱۳۴).



تصویر۶ (چپ)- بزم، محمدعلی زاویه، بدون تاریخ، (میرزایی‌مهر، ۱۴۰۱، ص. ۷۱).

متون تاریخی و ... به‌جامانده است؛ اگرچه وجوه تازه‌ای هم بیش‌ازپیش موردنظر قرار می‌گیرد. تأثیرات علم باستان‌شناسی و آگاهی بیشتر نسبت به چگونگی زیست مردمان پیشین، نگرش متفاوتی را از گذشته ایجاد می‌نماید و گاه اقبال داخلی یا خارجی بر تعدد آثار در برخی مضامین می‌افزاید. یکی از این زمینه‌ها اشعار خیام است که در دورهٔ معاصر توجه بسیاری از اروپاییان را به خود جلب نموده و سبب شده تا بسیاری از هنرمندان غربی به ساختن تصاویری برای این اشعار اقدام کنند (تصاویر ۳ و ۴).

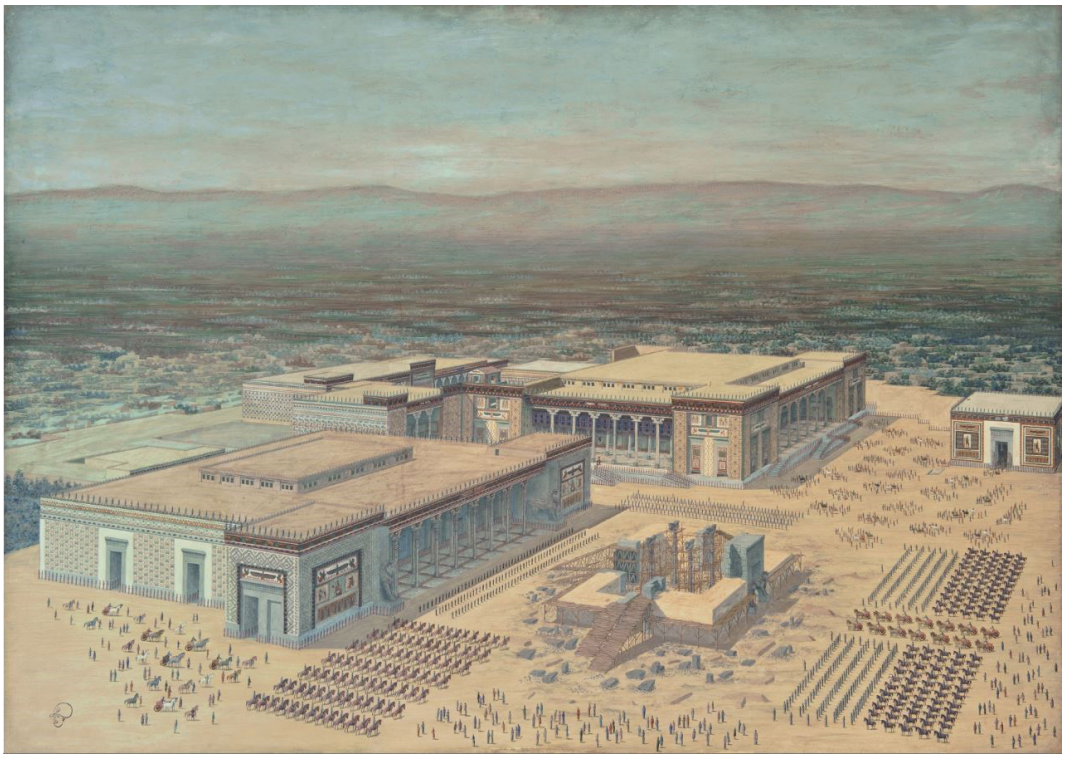
«اولین نسخهٔ کاملاً مصور رباعیات در غرب نسخه‌ای است که در بوستون،[11] ماساچوست،[12] در سال ۱۸۸۴م توسط هاتون میفلین،[13] بر اساس ویرایش سوم فیتزجرالد[14] با طراحی‌هایی که به‌طور ویژه به سفارش هنرمند آمریکایی الیهو ودر[15] سفارش داده‌شده بود، منتشر شد[...]. انتشار نسخه‌های مصور از سال ۱۸۹۸م شروع به اوج گرفت [...]. هفت نسخهٔ مصور مختلف از رباعیات فیتزجرالد در آن سال توسط شش هنرمند جدید ایجاد شد[...]. از آن زمان به بعد، نسخه‌های مصور متعددی منتشر شد که در سال‌های ۱۹۰۹- ۱۹۱۰م به اوج خود رسید.» (Martin & Mason, n.d).

در ایران نیز هنرمندان به دلیل منش ادبی خیام و توجه و ارجی که در نگاه بیگانگان به فرهنگ ایرانی می‌دیدند، به مضامین او اقبال نشان دادند و در دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ شمسی آثار متعددی با مضامین اشعار خیام ساخت‌اند. حسین بهزاد را می‌توان یکی از پرکارترین هنرمندان در این زمینه دانست. این روند در هنرمندان نسل بعد از او، مانند حسین الطافی و محمدعلی زاویه نیز تداوم یافت (تصاویر ۵ و ۶).

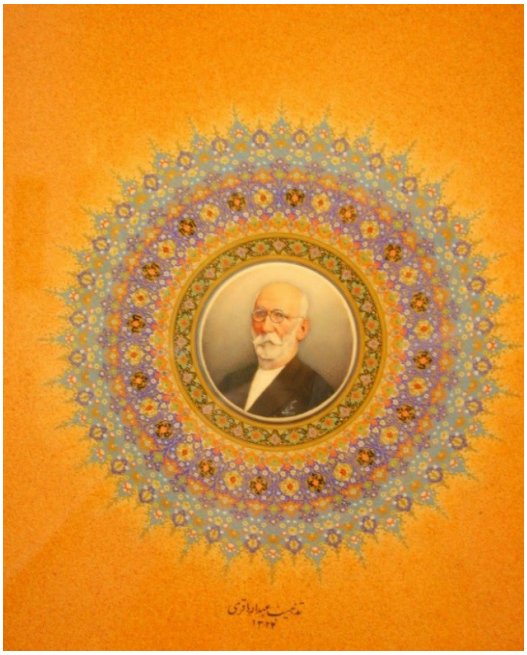
علی‌رغم تقابلی که میان مدرسهٔ صنایع قدیمه و مکتب کمال‌الملک وجود داشت، برخی از استادان مدرسه، مانند طاهرزاده بهزاد، هادی تجویدی و مصورالملکی، پیش‌تر آثاری با مختصات هنر اروپایی ایجاد نموده بودند؛ ازجمله مصورالملکی در تابلوی «تخت جمشید»، صحنهٔ جالبی از ایران باستان را به تصویر کشید (تصویر ۷).

«استاد مصورالملکی، باارزش‌ترین اثر خود را تابلوی تخت جمشید می‌دانستند. آن‌گونه که از گفته‌های خود استاد برمی‌آید انگیزهٔ خلق این تابلو هنگامی در اندیشهٔ ایشان به وجود آمد که در حدود سال ۱۳۱۸ش، زمانی که در کالج انگلیسی‌ها معلم مینیاتور بودند، به همراه جمعی از اعضای کالج سفری به شیراز داشتند و با دیدن ویرانه‌های این یادگار باشکوه تمدن ایران، تصمیم گرفتند آن بنا را در زمان آبادانی آن، به تصویر درآورند» (استاد مصورالملکی، ۱۴۰۱).

به گزارش نشریهٔ هنر و مردم، هادی تجویدی به دعوت حکیم‌الملک، وزیر فرهنگ وقت، با عنوان معلم آبرنگ در مدرسهٔ کمال‌الملک فعالیت خود را آغاز کرد و آموزش طبیعت سازی و نقاشی واقع‌گرا را در محضر کمال‌الملک تکمیل نمود. با این حال، گرایش او به هنر تزیینی ایرانی و شیوهٔ ملی نقاشی سبب شد تا پس از گسترش رشته‌های مختلف هنر ایرانی در مدرسهٔ کمال‌الملک، وی در رقابت نقاشی ظریف ایرانی (نگارگری) مقام نخست را کسب کرده و به‌عنوان استاد این رشته برگزیده شود؛ جایگاهی که تا پایان عمر در اختیار داشت.(هنر و مردم، ش.



تصویر ۷- تخت جمشید، مصورالملکی، حدود ۱۳۱۸ش، (مأخذ: URL۴)



تصویر ۸ (راست)-کودک با پرنده، هادی تجویدی، ۱۳۲۵ش، مجموعهٔ خصوصی، (مأخذ: نگارنده)

تصویر ۹ (چپ)- چهره کمال‌الملک، علی کریمی، ۱۳۲۴ش، موزه هنرهای ملی، (مأخذ: نگارنده)

۵۵، ۱۳۴۶: ۴۲) او آثار مختلفی را با مثنی‌برداری از آثار هنرمندان اروپایی به انجام رساند (تصویر ۸).

از دیگر هنرمند نامدار این دوره علی کریمی است. او « از سال دوم متوسطه دنبال تحصیل را رها کرد و وارد مدرسه صنایع‌مستظرفه شد. سه سال در مدرسه صنایع‌مستظرفه زیر نظر آقایان استاد کمال‌الملک و استاد اسماعیل آشتیانی به کسب هنر نقاشی پرداخت و سپس وارد هنرستان صنایع‌قدیمه گردید. در سال ۱۳۱۹ در رشته نقاشی و مینیاتور با احراز رتبه اول بدریافت هنر نامه عالی نایل شد و به همین مناسبت بوسیله وزیر پیشه و هنر وقت یک جلد کتاب تاریخ صنایع اعطاء گردید. پس از خاتمه تحصیل، به سمت هنرآموز درهنرستان صنایع قدیمه مشغول تعلیم شاگردان گردید.» (هنرستان هنرهای زیبای پسران) او در یکی از آثار خود که در موزهٔ هنرهای ملی نگهداری می‌شود، به شیوهٔ واقع‌گرایانه چهره‌ای از کمال‌الملک را به تصویر کشیده است (تصویر ۹).

تصویر ۸-کودک با پرنده، هادی تجویدی، ۱۳۲۵ش، مجموعهٔ خصوصی، (مأخذ: نگارنده) تصویر ۹- چهره کمال‌الملک، علی کریمی، ۱۳۲۴ش، موزه هنرهای ملی، (مأخذ: نگارنده)

۳. سبک شخصی

پس از دوره‌ای از بازآفرینی و یا بهره‌گیری از تجربیات گذشته که تقریباً تمامی نگارگران در ابتدای فعالیت هنری خود به انجام رساندند و تا به امروز تبدیل به روشی برای آموزش نگارگری شده است؛ دورهٔ دیگری آغاز گردید که در آن هر هنرمند راه و رویه‌ای بر اساس نگرش خود اختیار نمود. متأسفانه معدود هنرمندانی در این باب سخن و یا نظر مکتوبی از خود به‌جا گذارده‌اند و به‌طور عموم تنها با بررسی آثار آنها می‌توان به برخی از دیدگاه‌ها پی برد؛ ازجمله نظرات مکتوب باید به مصاحبه‌های حسین بهزاد اشاره کرد: «مطالعهٔ من در سبک‌های مختلف نقاشی ایرانی و خارجی بدین‌منظور بود که سبکی به‌وجود بیاورم که ایرانی باشد و ضمناً با هنر امروز تطبیق کند. شیوهٔ نقاشی مینیاتور که به‌صورت تقلید غلط و ناپسندی درآمده بود، رفته‌رفته از بین می‌رفت؛ من کوشش داشتم سبکی به وجود آورم تا این هنر ملی فراموش نشود» (استاد حسین بهزاد، ۱۳۴۲، ص. ۱۴)

رهایی از تکرار، خواسته‌ای بود که نسبت نگارگران معاصر را با احیای گذشته تعیین می‌کرد: «علی کریمی نگارگری را از تکرار مکررات آزاد کرد و به موضوعاتی سوق داد که نقاشان هم‌عصر او در آمریکای جنوبی در پی آن بودند» (میرزایی، ۱۳۹۰، ص. ۴).

بهزاد در جای دیگر برخی ویژگی‌های موردنظر خود را برای ایجاد سبک بیان می‌کند: «مینیاتور تا پیش از من

تصویر ۱۰- مجلس خسرو و شیرین، حسین طاهرزاده بهزاد، حدود ۱۳۱۶ش، (میرزایی‌مهر، ۱۴۰۱، ص. ۱۱۸)

آناتومی نداشت، فاقد پرسپکتیو بود، من این دو را تا آنجا که به نقاشی لطمه نزند وارد مینیاتور کردم. رنگ را هم آزاد گذاشتم تا نقاش ناگزیر نباشد همهٔ رنگ‌ها را اجباراً به کار بگیرد. مسئلهٔ دیگر در مینیاتور قدیم ریزه‌کاری‌هایی بود که بیش‌ترین آنها ضرورتی نداشته فقط وقت می‌گرفت. من از این ریزه‌کاری‌ها تا حد ممکن صرف‌نظر کردم. در کار من ریزه‌کاری هست اما خیلی کم» (استاد حسین بهزاد، ۱۳۴۷، ص. ۱۷). در آثار حسین بهزاد علاوه‌بر این ویژگی‌ها شاهد اهمیت یافتن اجرای بداههٔ اثر و نقش پررنگ طراحی و قلم‌گیری نیز هستیم.

ژرفانمایی در اثر، ازجمله مسئله‌هایی است که در نگارگری معاصر چالشی میان وفاداری به سنت و معاصر بودن ایجاد کرده است؛ به‌عنوان نمونه، در مجلس «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی»، اثر هادی تجویدی، نخستین معلم نگارگری مدرسهٔ صنایع قدیمه، و مجلس «خسرو و شیرین» اثر حسین طاهرزاده بهزاد که ریاست این مدرسه را عهده‌دار بود، به‌نوعی ایجاد ژرفانمایی شده است (تصاویر ۱۰ و ۱۲).

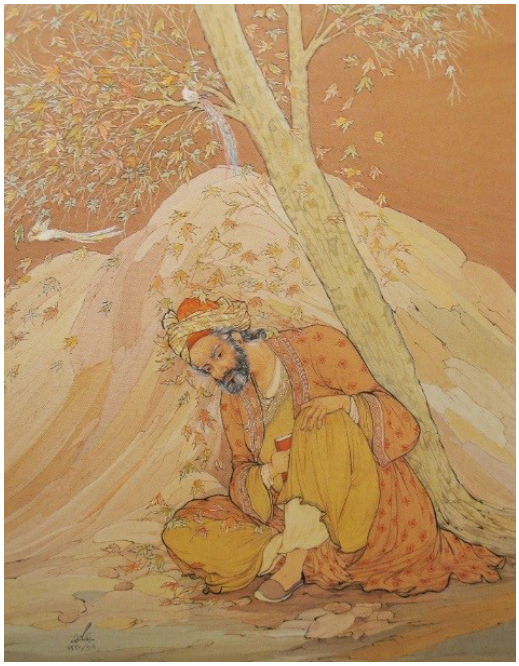
آرمان احیای نگارگری و جلوهٔ معاصر بخشیدن به آن در خود مسائل عدیده‌ای داشت که تا حال حاضر پیش روی هنرمندان باقی‌مانده است. برخی از وجوه سبکی در جهت تقویت بازنمایی طبیعت‌گرایی گرفته شد و در وجوهی دیگر میل به انتزاع و نقش‌مایه‌های ایرانی. از سوی دیگر می‌توان بیان احساسی، پیام محتوایی و جلوهٔ تزیینی در سبک‌های نگارگری معاصر را شاخصهٔ دیگری برای ویژگی هر هنرمند برشمرد و ویژگی مشترک را نگاه به هنر گذشته (برآیند مکاتب هرات، تبریز دوم و اصفهان)، به‌عنوان میراث ملی و تلاش برای پاس‌داشت آن، ضمن پذیرش لزوم اصلاح در برخی معیارهای سنتی دانست (تصاویر ۱۱ و ۱۳).

تصویر ۱۱- دختر ترسا، مصورالملکی، بدون تاریخ، (مأخذ: URL۵)

تصویر ۱۲- فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی، هادی تجویدی، ۱۳۱۵ش، موزه هنرهای ملی، (مأخذ: نگارنده)

از دیگر هنرمندانی که در مدرسهٔ صنایع قدیمه که دیگر هنرستان عالی صنایع قدیمه خوانده می‌شد آموزش دیدند، حسین الطافی (۱۲۸۵-۱۳۵۸ش)، محمدعلی زاویه (۱۲۹۱- ۱۳۶۹ش)، ابوطالب مقیمی (۱۲۹۱-۱۳۴۸ش)، عبدالله باقری (۱۲۹۲-۱۳۶۸ش) درخور ذکرند.

دسترسی به آرمان در قالب هدف‌گذاری‌های امکان‌پذیر میسر است و چگونگی اهداف می‌تواند آرمان را به امری تخیلی و یا واقعی تبدیل کند. علاوه‌بر این، روش رسیدن به هر هدف در نیل به مقصود نقش اساسی ایفا می‌کند. چنان‌که در کتاب سرآمدان هنر بیان‌شده، افول هنر ایران بر اثر روی‌گردانی هنرمندان از داشته‌های خود و دنباله‌روی از هنر غرب صورت گرفته، بدین ترتیب فرهنگ ایرانی از مسیر تکامل بازمانده و جایگاه خود را ازدست‌داده است. جبران این نقیصه بازگشت به نقطه‌ای است که نادرستی‌ها آغازشده و سپس ادامهٔ راه در طریق درست؛ اما اینک تأثیراتی در شرایط پدید آمده که روابط گذشته را دگرگون کرده و حضور معیارهای غربی که گاه سنخیتی با معیارهای ایرانی ندارد، منجر به تغییر نظرگاه هنرمندان به آثار گذشته شده است. به همین دلیل بود که نگارگران در جست‌وجوی دستیابی به قالبی بهتر، درصدد اصلاح قالب با معیارهای جدید برآمدند. البته گروهی هم بودند که کیفیت آثار پیشین را چنان می‌دانستند که هرگونه تغییر را گونه‌ای تنزل می‌پنداشتند. از همین روی بعضاً راه‌حل‌های میانه‌ای هم آزمایش می‌شد که تلفیقی از عناصر برگرفته از گذشته در کنار عناصر ابداعی بود.



تصویر ۱۳- افسوس که نامه جوانی طی شد، حسین بهزاد، ۱۳۳۸ش، (ناصری‌پور، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۸)

۴. مضامین و موضوعات جدید

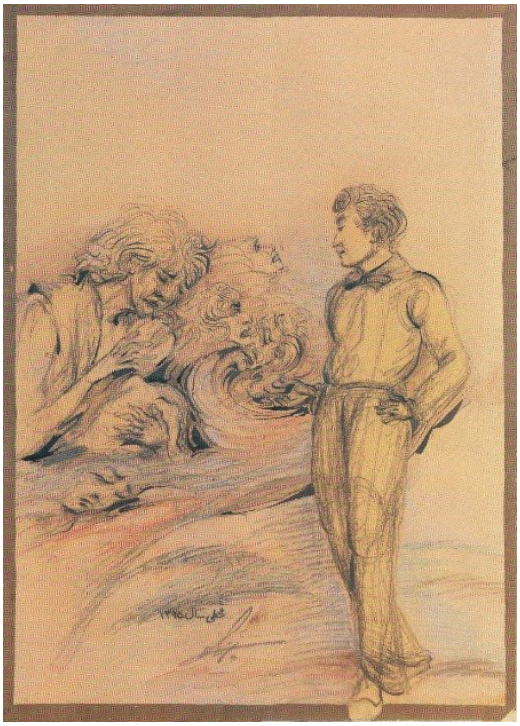
وجه دیگری از آرمان نگارگری معاصر پاسداشت جایگاه فرهنگ ایرانی و تداوم آن در دورهٔ معاصر بود، اما اینکه معاصر بودن چه شاخصه‌هایی دارد و دارای کدام اولویت‌هاست، ابهام‌هایی بودند که روند تغییرات در نگارگری معاصر را به چالش می‌کشید. معیارهای غربی و تغییر نگرش سریع در هنر غرب که به منسوخ شدن معیارها و سبک‌های پیشین و شکل‌گیری جریان‌های هنری جدید و هم‌زمان انجامیده بود، فاصلهٔ هنر ملی و شرایط معاصر هنر غرب را بیش‌ازپیش افزوده بود. به نظر می‌رسد طی آن دوران در نزد نگارگران حساسیتی نسبت به وقایع و تحولات هنری پیرامونی وجود نداشت. بهزاد در مصاحبه‌ای که در سال ۱۳۴۴ انجام‌گرفته در پاسخ به سؤالی که از میزان مواجههٔ او با آثار مدرن می‌پرسد، پاسخ می‌دهد فراوان آنها را دیده است و می‌افزاید: «راستش را بخواهید من از این هنر به‌اصطلاح نو سر درنمی‌آورم! مکتب هنری من با این‌گونه سبک‌ها و نقش‌ها جور درنمی‌آید» («ساعتی با استاد حسین بهزاد»، ۱۳۴۴، ص. ۴۳). این در حالی است که بهزاد بیش از سایر نگارگران آن دوران موقعیت و شهرت جهانی کسب نموده بود.

علاوه‌بر این، احیای مکاتب نگارگری و احیای مفاخر ملی امری واحد تلقی می‌شد و نگارگران همت خود را صرف مضامین و موضوعاتی می‌نمودند که همواره وجود داشته است. موضوعاتی غیر از آنچه در گذشته کار شده بود، ضروری به نظر نمی‌رسید و اثری مثل فتح متفقین (تصویر ۱۴) که موضوع روز را در قالبی سنتی روایت می‌کرد، در خارج از ایران بیش از داخل مورد اقبال قرار می‌گرفت. توجه به مضامین جهانی در قالب سنتی، تجربه‌ای بود که ادامه نیافت و بیان حوادث پیرامونی که در مورد واقعهٔ اسف‌بار قحطی سال ۱۲۹۵ (تصویر ۱۵) با تأثیرات عمیقی که بر حسین بهزاد گذارده بود، سال‌ها بعد در قالب طرح‌هایی به تصویر کشیده شد. اینها از معدود نمونه‌هایی بودند که به بیان موضوع معاصر می‌پرداختند.

۵. تأثیرات بیرونی

احیاء نگارگری گامی ضروری بود، اما در ادامه باید زمینه‌ای می‌گردید برای تداوم، تکمیل و ابداع؛ این مراحل زمانی می‌توانست به ثمر بنشیند که وجه نگرش، تحلیل و آگاهی رشد می‌یافت؛ نقصانی که از چشم بانیان این جریان نیز پنهان نمانده بود. از سوی دیگر لازم بود تا نگرشی متناسب با شرایط نوپدید، که خود در تغییر و تحول مداوم قرار داشت، شکل گیرد. در میان تعدادی از چهره‌های شناخته‌شده که به تحقیق در هنر ایران پرداختند، آرتور آپهام پوپ[۱۶] جایگاهی برجسته‌تر یافته است. او با

تصویر ۱۴- فتح‌متفقین، مصورالملکی، ۱۳۲۱ش، (مأخذ: URL۶)



تصویر ۱۵- قحطی ۱۲۹۵، حسین بهزاد، ۱۳۴۰ش، (ناصری‌پور، ۱۳۹۳، ص. ۱۵۱)

مطالعه گسترده و انتشار کتب و سخنرانی‌های مختلف و همچنین برگزاری نمایشگاه‌های معتبر در آمریکا و اروپا نقش‌بسزایی در معرفی هنر ایرانی ایفا نمود. اقدامات او و سایر محققان خارجی در اصل جبران نقصی محسوب می‌شد که در جهت احیای اسلوب نگارگری، باید احیای دیدگاه نظری آن را نیز شکل می‌داد. تلاش هنرمندان ایرانی از یکسو و محققان خارجی از سوی دیگر، اگرچه در ظاهر همسو و مکمل می‌نمود، نوعی تناقض را آشکارا ایجاد می‌کرد. در این مقطع، تحسین و توجه مستشرقان و مجموعه‌داران اروپایی به آثار کهن ایرانی و بازسازی آنها، نوعی رضایت و اغنا در میان بانیان نگارگری معاصر پدید آورد؛ رضایتی که گاه مانع از بروز پرسش‌های بنیادین نسبت به نقش و کارکرد نگارگری در جامعهٔ جدید می‌شد.

۶. نتیجه

از اواخر دورهٔ قاجار پس از گسست نگارگری به‌واسطه رواج فرنگی‌سازی و تأثیرات هنر اروپا، بار دیگر آرمان‌های هنر نگارگری به جریان درآمد و از طریق تولید آثار و نظام آموزش مدرسه‌ای توسعه یافت. این اقدام واکنشی در تقابل با فرنگی‌سازی و مکتب کمال‌الملک (علی‌رغم تأثیراتی که نگارگران از هر دو گروه گرفتند) قلمداد شد.

در پاسخ به پرسش تحقیق که جایگاه مؤلفه‌های آرمانی نگارگری معاصر را موردنظر و واکاوی قرار می‌دهد، باید گفت: بنابرآنچه از منابع مکتوب و رویکرد هنرمندان می‌توان استنباط کرد؛ نگارگران معاصر در گام نخست به مشق آثار گذشته و احیاء شیوه‌های سنتی نگارگری، با مثنی‌برداری و یا از طریق بازماندگان نگارگر در خاندان‌های هنری پرداختند که این شیوه در آموزش این هنر تا به امروز پایدار مانده است.

خوانش معاصر مضامین ادبی، اجتماعی و تاریخی متون گذشته با رویکردهای جدید گام بعدی نگارگران بود که به‌عنوان‌مثال خیام‌نگاره‌ها از آن جمله‌اند. ضمن اینکه یافته‌های باستان‌شناسی نیز در این امر تأثیرگذار گردید.

نگارگران و تعلیم دیدگان استادان معاصر به اتخاذ شیوه و سبك شخصی که گاه تأثیرات معیارهای غیربومی نیز در شکل‌گیری آن دخیل بود، اقدام نمودند.

غالب مضامین این دوران با مکاتب گذشته مشابهت‌هایی داشته و درنهایت به شکلی محدود مضامین معاصر نیز به آثار نگارگری راه یافته است.

درمجموع به نظر می‌رسد نگارگران معاصر خواهان احیاء نگارگری گذشته و بازیابی جایگاه و ارزش‌های هنری پیشین به‌گونه‌ای که بتواند نیاز روزگار معاصر را پاسخ دهد، بودند، اما در تبیین وجوه احیا و نقش معاصر نگارگری، بیان و عملکرد منسجم و روشنی ایجاد نکردند. گرایش به تزیین، ظرافت و ریزپردازی نزد برخی از نگارگران بیش از بیان هنری و محتوای اثر ارجحیت یافت. نگارگران معاصر در استفاده از هندسه مناظر و مرایا که یکی از مظاهر تغییرات معاصر قلمداد می‌شود یکسان عمل نکرده‌اند، اما غالباً می‌کوشند تناسبات طبیعی را بازنمایی کنند. وابستگی عاطفی و فکری به داوری مستشرقان و نهادهای هنری غرب، جایگزین تعامل خلاق با واقعیت‌های فرهنگی جامعهٔ ایران شد. در نتیجه، فرایند احیای نگارگری، که می‌توانست تلاشی برای بازآفرینی سنت در متن زمانه باشد، به بازتولید تصویری از گذشته مطابق با انتظارات مخاطب بیرونی انجامید.

پی‌نوشت‌ها

۱. کتاب سرآمدان هنر در سال ۱۳۰۲ش در برلین منتشر شده است؛ یعنی دو سال پیش از عزل احمد شاه قاجار از سلطنت.

2. Ideal

3. Karl Mannheim

4. Utopia

5. Idealism

6. Realism

۷. بیان الادیان کتابی است از ابوالمعالی محمد بن نعمت، ملقب به یارخدای، در شناخت ادیان و مذاهب که به سال ۴۸۵ق نوشته شده

است. این کتاب سی‌وشش سال پیش از ملل و نحل شهرستانی نوشته شده است و از قدیم‌ترین کتاب‌های فارسی است که ادیان و اعتقادات اقوام و مردمان را دسته‌بندی و توصیف می‌کند. از ویژگی‌های حائز اهمیت بیان الادیان آن است که از وجود کتاب ارژنگ در خانهٔ مانویان در غزنین خبر می‌دهد.

8. Renata Holod
9. Edmund Dulac
10. Ronald Balfour
11. Boston
12. Massachusetts
13. Houghton Mifflin
14. Fitz Gerald
15. Elihu Vedder
16. Arthur Upham Pope

کتابنامه

ادیب برومند، ع. (۱۳۵۶). میرزاآقا امامی. وحید، (۲۰۷)، ۱۶-۱۹.

«استاد حسین بهزاد» (۱۳۴۲). هنر و مردم، (۱۲)، ۱۲-۱۷.

«استاد حسین بهزاد» (۱۳۴۷). هنر و مردم، (۷۰)، ۱۴-۱۹.

استاد مصورالملکی. (۱۴۰۱). http://mosaverolmolki.com.

اشرفی، م. م. (۱۳۶۷). همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (ترجمهٔ ر. پاکباز). نگاه.

افشار شیرازی، ا. (۱۳۳۵). متون عربی و فارسی دربارهٔ مانی و مانویت. چاپخانهٔ مجلس.

انجمن آثار و مفاخر فرهنگی. (۱۴۰۱). تاریخچهٔ انجمن. https://anjom.ir/fa.

پاکباز، ر. (۱۳۸۵). دایرة المعارف هنر. فرهنگ معاصر.

تجویدی، ا. (۱۳۵۷). نگاهی به هنر نقاشی ایران. تهران: طبع و نشر.

دل‌زنده، س. (۱۳۹۶). تحولات تصویری هنر ایران. چاپ و نشر نظر.

رضایی‌نبرد، ا. (۱۳۹۴). تأثیر و تأثرات مدرسه صنایع قدیمه و موزه هنرهای ملی در نگارگری معاصر (مطالعهٔ موردی محمود فرشچیان). نگارینهٔ هنر اسلامی، (۷ و ۸)، ۱۰۸-۱۲۷.

«ساعتی با استاد حسین بهزاد» (۱۳۴۴). هنر و مردم، (۳۴)، ۴۱-۴۴.

صفایی، ا. (۱۳۵۶). تاریخچه هنرستان‌های هنرهای زیبای دختران و پسران. اداره‌کل آموزش هنری وزارت فرهنگ و هنر.

مهرپویا، ج. (۱۳۶۷). استاد حسین طاهرزاده بهزاد. موزه‌ها، (۸)، ۱۲-۲۳.

میرزایی، ک. (۱۳۹۰). آثار علی کریمی، سرآغاز و سرانجام یک تحول. تندیس، (۲۱)، ۴-۵.

میرزایی مهر، ع. (۱۴۰۱). حسین طاهرزاده بهزاد،. تهران: فرهنگستان هنر، موسسه هنری متن.

ناصری¬پور، م. (۱۳۹۳). آفرین بر قلمت ای بهزاد. سروش.

هنرستان هنرهای زیبای پسران. (۱۴۰۴). https://artschool.farhang.gov.ir/fa/person/detail/۳۳۳

واژه‌های مصوب فرهنگستان. (۱۴۰۱). https://wiki.apll.ir/word/index.php/Ideal.

«مرحوم هادی تجویدی» (۱۳۴۶). هنر و مردم، (۵۵)، ۴۲.

هولود، ر. (۱۳۸۵). اصفهان در مطالعات ایرانی (ترجمهٔ م. فرامرزی). فرهنگستان هنر.

Martin, W. H., & Mason, S. (n.d.). Khayyam, Omar vi. Illustrations of English translations of the Rubaiyat. Encyclopaedia Iranica. https://www.iranicaonline.org/articles/khayyam-omar-illustrations-of-english-translations

منابع تصویری

URL1:https://fotografia.islamoriente.com/fa/content/هنر-اسلامی-شاهکار-مینیاتور-فارسی-استاد-میرزا-آقا-امامی7- (accessed on October 12, 2025).

URL2:https://harpersbooks.com/pages/books/18943/edmund-dulac-edward-fitzgerald/rubaiyat-of-omar-khayyam (accessed on October 12, 2025).

URL3:https://dominicwinter.co.uk/Auction/Lot/417-Balfour-Ronald-illustrator/?lot=78692&sd=1# (accessed on October 12, 2025).

URL4:http://www.mosaverolmolki.com/gallery/premium/persepolis-painting.jpg (accessed on October 12, 2025).

URL5:http://www.mosaverolmolki.com/gallery/paintings/painting-mosaverolmolki-2-2.jpg (accessed on October 12, 2025).

URL6:http://www.mosaverolmolki.com/gallery/premium/allies-axis-ww2-painting.html (accessed on October 12, 2025).