نقاشی ایران

از دیرباز تا امروز

رویین پاکباز

www.ketab.ir

انتشارات زرین و سیمین

پاکباز، روئین، ۱۳۱۸ -
تهران: زرین و سیمین، ۱۴۰۳.
شابک: ۰-۶۴-۷۶۷۹-۹۶۴-۹۷۸
۱. نقاشی- ایران - تاریخ - الف.عنوان.
رده بندی دیویی: ۷۵۹/۹۵۵

نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز[کتاب]/ رویین پاکباز.
۲۶۴ ص.: مصور.
کتابنامه: ص. ۲۶۲- ۲۶۴؛ همچنین به صورت زیرنویس.
رده بندی کنگره: ۷ن۲پ/ND۹۸۰
شماره کتابشناسی ملی: ۸۰-۲۱۹۰۸م

انتشارات زرین و سیمین
تهران، یوسف‌آباد، خیابان شهید مهماندوست، شمارهٔ ۱۲
کد پستی ۱۴۳۸۶-۸۴۹۶۴ تلفن ۸۸۰۰۲۵۳۸(۰۲۱) نمابر ۸۸۰۰۷۵۲۰(۰۲۱)

عنوان **نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز)**
نویسنده **رویین پاکباز**
حروف نگاری **سینا نگار**
لیتوگرافی **فرآیند گویا**
چاپ و صحافی **چاپخانه پیکان**
چاپ پنجم **۱۴۰۳**
شمارگان **۱۵۰۰ نسخه**
شابک **۰-۶۴-۷۶۷۹-۹۶۴-۹۷۸**
بهاء **۲۹۰,۰۰۰ تومان**
همهٔ حقوق مادی و معنوی کتاب برای ناشر محفوظ است.

www.ketab.ir

فهرست

پیش نوشتار ۷

بخش یکم: دوران کهن ۱۵

تصاویر دوران کهن ۵۵

بخش دوم: دوران میانه ۷۳

تصاویر دوران میانه ۱۱۶

بخش سوم: دوران جدید ۱۵۹

تصاویر دوران جدید ۱۸۵

بخش چهارم: دوران معاصر ۲۲۱

تصاویر دوران معاصر ۲۴۳

منابع و مآخذ ۲۶۲

www.ketab.ir

پیش‌نوشتار

پژوهش جدی در موضوع نقاشی ایران از اوایل سدهٔ بیستم شروع شده و در دهه‌های اخیر وسعت قابل ملاحظه‌ای یافته است. کوششهای نخستین پژوهندگان، غالباً، معطوف به گردآوری و رده‌بندی آثار متعلق به سده‌های هفتم تا یازدهم هجری، و معرفی هنرمندان این دوره بود. کار سودمند اینان راه مطالعات و تحقیقات بعدی را هموار ساخت. پژوهگران و هنرشناسان امروزی (که شمار ایرانیان در میانشان کم نیست) نه فقط دامنهٔ بررسی نقاشی ایران را از یک سو تا ادوار پیشا اسلامی و از سوی دیگر تا زمان معاصر گسترش می‌دهند، بلکه همچنین با نگرشی تازه و تعمقی بیشتر به تحلیل مسائل تاریخی و زیبایی‌شناختی این هنر می‌پردازند. اکنون می‌توان امیدوار بود که بر اساس مدارک و منابع ارزنده‌ای که طی سالها در این زمینه فراهم آمده است، تاریخ تحلیلی و جامع نقاشی ایران تدوین شود.

کتاب حاضر گامی کوچک در این جهت است. می‌کوشم به مدد اطلاعات موجود تصویری کلی و فشرده از تاریخ نقاشی ایران ارائه کنم؛ تصویری که سرچشمه‌ها، تحولات مختلف، مکتبهای مهم، نمایندگان برجسته، و نمونه‌های شاخص این هنر را نشان دهد. بدین منظور کل تاریخ نقاشی ایران را در چهار بخش متمایز (دورانهای کهن، میانه، جدید و معاصر) بررسی می‌کنم. این

www.ketab.ir

دوره‌بندی لزوماً بر مقاطع معمول در تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران منطبق نیست، زیرا دگرگونیهای دید هنری و ویژگیهای سبک‌شناختی ملاک تفکیک دورانها بوده‌اند. در سرآغاز این بررسی لازم است چند نکتهٔ اساسی را یادآور شوم.

۱. بحث دربارهٔ نقاشی ایرانی، غالباً، هنر «مینیاتور» را به ذهنها می‌آورد. در واقع، مشهورترین و ارزنده‌ترین نمونه‌های هنر تصویری ایران را می‌توان بر صفحات نسخه‌های خطی و مرقعات ملاحظه کرد (من اصطلاح «نگارگری» را در مورد این گونه تصویرگری به کار خواهم برد). اما باید در نظر داشت که ایرانیان از دیرباز در عرصه‌های مختلف هنر تصویری و تزیینی فعالیت می‌کرده‌اند. چنانکه مثلاً نقاشی دیواری تمام‌گچبری رنگی از عصر اشکانیان در ایران متداول شد و تا همین اواخر نیز معمول بود. شواهد نشان می‌دهند که سنت دیوارنگاری بسیار کهن‌تر از سنت تصویرگری کتاب بوده است. در دوران کهن، دیوارنگاری بیشترین اهمیت را در میان انواع هنر تصویری داشت؛ حال آنکه، پس از استیلای مغولان اهمیت آن در مقایسه با تصویرگری کتاب بسیار کاهش یافت. نقاشی دیواری بزرگ اندازه مجدداً در عهد صفویان مورد توجه قرار گرفت، هرچند دقیقاً به ویژگیهای نگاره‌های کوچک اندازه وابسته بود. در دوران جدید، نگارگری تدریجاً جایش را به قلمدان‌نگاری و پرده‌نگاری رنگ روغنی داد. پیوندی که میان این گونه‌های مختلف وجود داشته است استمرار سنتهای تصویری در ایران را برای ما آشکار می‌سازد.

۲. نقاشی ایران در سراسر تاریخ با فرهنگهای بیگانه و سنتهای ناهمگون شرقی و غربی برخورد کرده و غالباً به نتایج جدید دست یافته است. به راستی، ادوار شکوفایی و بالندگی این هنر را باید محصول اقتباسهای سنجیده و ابداعات تازه دانست. اما، با وجود تأثیرهای خارجی گوناگون و دگرگون کننده، می‌توان نوعی پیوستگی درونی را در تحولات تاریخی نقاشی ایران تشخیص داد. در

www.ketab.ir

مقایسهٔ نمونه‌های تصویری بازمانده از ادوار قبل و بعد از ظهور اسلام به شباهتهای آشکار برمی‌خوریم. به عنوان مثال، تشابه مجالس شکار در سه دورهٔ مختلف اشکانی و اُموی و صفوی شگفت‌انگیز است. به نظر می‌رسد که این نقاشیها بر طبق یک الگوی معین شکل گرفته‌اند، هرچند سلیقه‌ها و خواستهای بسیار متفاوتی را منعکس می‌کنند. در واقع، همانندی آنها به سبب استمرار طولانی سنتهای هنری در ایران است.

۳. کوشش هنرمند ایرانی از دیرباز معطوف به نمونه آفرینی آرمانی بوده است. نقاش بیشتر تمایل داشت که دنیای آمال و تصورات خویش را تصویر کند. اگر هم به جهان پیرامونش روی می‌کرد چندان به صرافت تقلید از فضای سه بُعدی، نور و سایه، و شکل و رنگ اشیا نبود. ولی او می‌توانست هر چیزی را به مدد ساده‌ترین خطوط و خالص‌ترین رنگها به گونه نمایش دهد که متقاعد کننده به نظر آید. بنابراین، جز در دوره‌های اثرپذیری از سنتهای غربی، نشانی از طبیعتگرایی در نقاشی ایران نمی‌توان یافت. در عوض، چکیده‌نگاری [استیلیزاسیون]، نمادپردازی و آذینگری از کهن‌ترین روزگار در هنر تصویری این سرزمین معمول بود. مبانی زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی بر اساس این ادراک انتزاعی از جهان شکل گرفت و تکامل یافت.

۴. معمولاً برای تعریف این گونه نقاشی اصطلاحات تزیین (decoration) و آرایش (ornament) را به کار می‌برند. این واژه‌ها بر زیبایی حاصل از کیفیت دوبُعدی عناصر بصری ـ که از ویژگیهای بنیادی نقاشی ایرانی است ـ دلالت می‌کنند، ولی جنبه‌های معنوی چنین هنری را به درستی نمی‌رسانند. آرثر پوپ می‌نویسد: «شاید بسیار اشتباه نکرده باشیم اگر هنر ایران را 'هنر نقش مطلق' بخوانیم، یعنی هنری که باید مانند موسیقی و معماری تلقی شود. راستی هم غالباً مهم‌ترین نمونه‌های هنر تزیینی به موسیقی مرئی تعبیر شده است، زیرا که این هنر از زیبایی و کمال اجزاء، و حسن ترکیب آنها به صورتی بامعنا و مؤثر، و در

www.ketab.ir

هیئتی که دارای قدرت تأثیر باشد حاصل می‌شود و هرگز اشیاء را با صفات اصلی که معرف جنبهٔ خارجی یا جاندار آنهاست نمایش نمی‌دهد».[۱] نظیر این ویژگیها را در هنر نوپردازانی چون **هانری ماتیس** نیز می‌توان دید. لیکن خطاست اگر زیبایی‌شناسی نگارگر قدیم ایرانی و هنرمند نوپرداز معاصر را یکی بشماریم؛ زیرا در آن صورت، فرق میان جهان‌بینی سنتی و مدرن را نادیده گرفته‌ایم.

۵. رویکرد به زیبایی‌شناسی ناب هیچ‌گاه نقاش ایرانی را از توجه به انسان و ارزشهای بشری باز نمی‌داشته است. قهرمانان و رویدادهای گوناگون در نقاشی ایران ـ که خاطرشان را در ادبیات فارسی نیز به وفور می‌یابیم ـ از ماورای تاریخ، از اعماق حافظهٔ جمعی برآمده‌اند. در واقع، ادبیات و هنرهای ایران در روند بهره‌گیری از کهن‌الگوها [آرکتیپ‌ها] به هم پیوسته‌اند. شاعر و نقاش با زبانی همانند به توصیف جهانی می‌پردازند که صورت کلی آن را از نیاکانشان به میراث برده‌اند. این جهانی است فرسوده از زمان و مکان که موجودات آن طبق یک الگوی کلی و ازلی هستی یافته‌اند. چنین است که مثلاً نخجیرگاه همیشه باز نمودی از «پردیس» است؛ بزرگْ پهلوان در هر زمان و مکانی چون رستم تهمتن دارد؛ و چهرهٔ زیبا همیشه با قرص کامل ماه همانند است. این زبان تمثیلی در جریان مصورسازی نسخه‌های شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی و سایر متون ادبی کامل‌تر می‌شود. زمانی که ادبیات فارسی غنا و تنوع و عمق محتوایش را از دست می‌دهد، نقاشی نیز گام در راه دیگری می‌گذارد.

۶. در تاریخ نقاشی ایران به آثاری متعدد در مضمونهای حماسی، تغزلی، عرفانی و اخلاقی برمی‌خوریم. چنانکه اشاره کردم، این آثار عموماً به توصیف «انسان نوعی» پرداخته‌اند. چهره‌نگاری شخصیتها نیز بر همین منوال ماهیتی قراردادی و عام دارد (هرچند که در ادبیات فارسی غالباً نقاش چون هنرمندی با

۱) آرثر آپهام پوپ، شاهکارهای هنر ایران، ترجمهٔ پرویز خانلری، تهران، ۱۳۳۸، ص ۳.

www.ketab.ir

توانایی شگرف در شبیه سازی معرفی شده است. مثلاً: داستان صورتگری شاپور در خمسهٔ نظامی). اما در نگارگری اواخر سدهٔ نهم هجری ـ به‌خصوص در کار **کمال‌الدین بهزاد** ـ نشانه‌های توجه به انسان و جهان واقعی بروز می‌کند. این گرایش در نقاشان بعدی از جمله **میرسیدعلی**، **محمدی** و **رضا عباسی** نیز ادامه می‌یابد. «نقاشان می‌کوشند تا اشخاص را با محیط پیوند دهند و تمامی تنوع دنیایی که آدمهای بی‌شمار و جزئیات زندگی روزمره را مطرح می‌کند، بنمایانند. و سرانجام آدم عادی ظاهر می‌شود و در کانون توجه قرار می‌گیرد».[1] نکتهٔ قابل توجه آنکه نقاش ایرانی در این رویکرد واقعگرایانه نیز در پی تقلید از ظواهر عالم مادی نیست.

۷. در نیمهٔ دوم سده یازدهم هجری نقاشانی چون **محمد زمان** به موضوعها و اسلوب نقاشی طبیعتگرای اروپایی روی آوردند. دیری نگذشت که از تلفیق سنتهای ایرانی و اروپایی، یک هنر دورگه پدید آمد. آیا این نوعی راهگشایی به روال معمول در تاریخ نقاشی ایران بود یا گرایشی به سوی انحطاط؟ فارغ از هرگونه ارزیابی می‌توان گرایش تازه را پیامد منطقی واقعگرایی پیشین دانست. نقاش ایرانی که از قبل با جهان واقعی آشنا شده بود، اکنون می‌خواست اشیاء را بدان صورت که به دیده می‌آیند، نمایش دهد. پس کوشید روش این گونه بازنمایی را از طریق مشاهده و رونگاری آثار اروپایی بیاموزد. اینکه او در این راه تا چه حد توفیق یافت، بحث دیگری است.

۸. بسیاری از آثار تصویریِ تاکنون شناخته شده فاقد امضا هستند. به همین سبب نیز تشخیص هویت پدیدآورندگان آثار در اغلب موارد غیر ممکن است. نقاشان ایرانی تا اواخر سدهٔ هشتم هجری آثارشان را امضا نمی‌کردند. واقعیاتی چون عدم تشخص موقعیت اجتماعی هنرمند، خصلت گروهی تولید هنری، و

۱) م. مقدم اشرفی، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمهٔ روبین پاکباز، تهران، ۱۳۶۷، ص ۱۲۸.

www.ketab.ir

رعایت رسوم اخلاقی را می‌توان از جمله دلایل این امر دانست. از آن زمان به بعد نیز اگرچه رقمزنی آثار معمول بود، به عنوان یک حق مسلم برای نقاش شناخته نمی‌شد. از اواخر سدهٔ یازدهم، شکل تازه‌ای از ترقیم با استفاده از عبارات مسجع به وجود آمد. غالباً، نگارگر بر مبنای تشابه اسمی با اولیای دین و نیز به حرمت نام استادش جملهٔ آهنگینی می‌ساخت و به عنوان امضا به کار می‌برد (مثلاً، **علی اشرف** ـ نقاش و قلمدان‌نگار سدهٔ دوازدهم هجری ـ آثارش را چنین رقم می‌زد: «ز بعدِ محمد علی اشرف است»). این گونه رقمزنی تا قرن گذشته نیز متداول بود. چنین به نظر می‌رسد که نقاش ایرانی در ادوار گذشته به نحوی از ابراز فردیت خویش در مقام آفرینشگر اثر هنری خودداری می‌کرده است.

۹. نظام حکومتی ایران نوعی هنرپروری متمرکز در دربار را پدید آورد. دست کم تا همین اواخر، شاهان و شاهزادگان مهم‌ترین سفارش‌دهندگان آثار هنری و نافذترین حامیان هنرمند بوده‌اند (در این مورد کافی است به تأسیس کارگاههای کتاب‌نگاری درباری در مراکز حکومتی و تجمع هنرمندان زبده در این کارگاهها اشاره کنم). نتایج این نوع هنرپروری عمدتاً عبارت بوده‌اند از: مشروط شدن رشد هنر به اوضاع سیاسی؛ تأثیر مستقیم سلیقه سفارش‌دهنده در تولید آثار؛ پیدایش سبکهای رسمی و قراردادی؛ و مشکلات و محدودیتهای هنرمند وابسته به دربار. بدین سان، در تاریخ نقاشی ایران با بیشمار آثاری برمی‌خوریم که در آنها شاه اهمیت محوری دارد. اما این صحنه‌های درباری ندرتاً به زمان و مکانی خاص مربوط می‌شوند. در واقع، هدف نقاش نمایش شوکت شاهانه به طور عام ـ و نه توصیف یک حامی خاص ـ بوده است.

۱۰. تاریخ نشان می‌دهد که نقاش ایرانی بارها توانسته است با توسل به منابع خارجی از تنگنای هنر مرسوم زمان راهی برای تحول آینده بگشاید. **کمال الملک** نیز، در مقام واپسین نقاش برجستهٔ دربار قاجار، از ادامهٔ سنتهای بی‌رمق ایرانی خودداری کرد؛ اما او به سنت دیگری روی آورد که خود در اروپا به بن‌بست رسیده

www.ketab.ir

بود. کمال الملک دست‌کم تا چند دهه نقاشی ایران را تحت تأثیر خود قرار داد. نتیجتاً، پویش نوینی که با جنبش مشروطیت در ادبیات آغاز شد، همانندی در نقاشی نداشت. شاید این را بتوان یکی از علتهای ادامهٔ کشاکش میان سنت و تجدد در عرصهٔ نقاشی معاصر دانست.

قصد از یادآوری نکات بالا شناسایی مقدماتی نقاشی ایران و مطرح کردن برخی مسائل خاص آن بود. حال، با این زمینه‌سازی، می‌توان به عرصهٔ تاریخ گام نهاد.

www.ketab.ir