Journal Homepage: http://journal.richt.ir/mbp/
P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706
Motaleat-eBastanshenasi-eParseh(MBP) || Vol. 7 || No. 23 || Spring 2023 ||

A New Perspective on Tehran School Painting: Khayyam and His Influence on the Formation of Works

Sadeghimehri, S.[1]; Masoudiamin, Z.[2]

Type of Article: **Research**
Pp: 357-375
Received: 2021/12/19; Accepted: 2022/06/19
https://dx.doi.org/10.30699/PJAS.7.23.357

Abstract

This research, by examining some paintings of the Tehran school in the contemporary period on the one hand, and reading the thoughts and philosophical views of the poet and mathematician Khayam Neishabouri of the 5th and 6th centuries A.H. on the other hand, aims to understand why and how To examine and research the placement of this poet's poems and quatrains for the first time by painters of the Tehran school in the contemporary period. The hypothesis of the research in this article is that the artists of the Tehran school adhered to the traditional values and painting of Iran's past during the modernism era in order to preserve their Iranian and Aryan roots as much as possible by linking to the past. The researched works include 9 paintings by contemporary painters, which belong to the Cultural Institute of Mustazafan Foundation Museums. Based on this, the method of collecting documentary and field information was done and the analysis of the data was also done based on the research, and finally, the conclusion was reached that the artists of the Tehran school, by reviving the traditional style and Iranian painting, returned to the past artistic methods. They stressed against the art of modernism, and by addressing Khayyam's works and poems, for the first time, they sought to return to their Aryan roots and their past before the era of modernity and modernism.

Keywords: Painting, Tehran School, Khayyam's Poems, Contemporary Period, Modernism.

1. PhD in Art Research, Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran.
2. Assistant Professor, Department of Graphic Design, Faculty of Art, University Alzahra, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: Masoudiamin@alzahra.com

Citations: Sadeghimehri, S. & Masoudiamin, Z., (2023). "A New Perspective on Tehran School Painting: Khayyam and His Influence on the Formation of Works". *Parseh J Archaeol Stud,* 7 (23): 357-375. (https://dx.doi.org/10.30699/PJAS.7.23.357).
Homepage of this Article: http://journal.richt.ir/mbp/browse.php?a_id=671&sid=1&slc_lang=en

Motaleat-e Bastanshenasi-e Parseh **(MBP)**

Parseh Journal of Archaeological Studies
Journal of Archeology Department of Archeology Research Institute, Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran

Publisher: *Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT).*
Copyright©2022, The Authors. This open-access article is published under the terms of the ***Creative Commons****.*

Introduction

During the Pahlavi era, which coincided with the rise of modernism and the spread of modernist ideas in Iran, we witness the impact of art and especially contemporary painting on modernism. This period coincides with the emergence of artists who, relying on their individuality, were able to interfere in the tradition, and in such cases, diversity and changes can be identified, especially in the thought, design or topics that were previously known and established. Another effective factor in artistic trends is the identification and application of visual rules of old art, which were not used during a period due to limitations caused by style, and were recognized and used again by the new generation of artists. On the other hand, the influence of art patrons is of particular importance, it can be said that at the beginning of the 20th century, we witnessed the emergence of two groups of art patrons who played a vital role in the development of Iranian art and the dissemination of information about this art. played the first role of the great private collectors, some of whom specialized in painting, and the second category includes the great art dealers, the best of whom were collectors at the same time, and a balance between transactions business and love of art established that in the upcoming research, these two groups played an important role in the tendency of painters to deal with works based on ancient literature and Khayyam's poems. In the intellectual and political atmosphere of the years leading up to the constitutional revolution, the presence of such supporters and patrons on the one hand, and the rise and intensity of modern ideas on the other hand, and the formation of two poles of modernity and tradition in the thinking of the thinkers of this land, led to the marginalization of the conservative and inferior layers of society or thought became a tradition. Therefore, it can be acknowledged that along with the political and cultural developments of Iran in the field of modernism, art gradually experienced a similar process. With all these interpretations, in that period, in addition to the formation of modern art in Iran, we witness the creation of works that artists, in the traditional way and based on the paintings of the past, but with their own unique look and style, created works with subjects they depict the new both from a literary and a social point of view.

Discussion

On the one hand, the interest of patrons and patrons of works with these oriental themes was noticed in this era, this attention caused a return to the literature of the past and dealing with Khayyam's poems in the contemporary era. On the other hand, the artists of the Tehran school, by reviving the traditional style and Iranian painting to return to their past artistic methods, emphasized against the art of modernism, and dealing with such issues is an attempt to return to the Aryan roots and the past before the era of modernism and modernism. It was in Iran.

Conclusion

In such a modernist atmosphere and thought, how can one connect the dual thought of modernism or contemporaneity and traditional cultural heritage. Therefore, in this research, an attempt will be made to examine and research the orientalist view of the patrons and commissions of these paintings by examining Khayyam's thought and philosophy and 9 paintings based on Khayyam's quatrains. The research method of this research is descriptive-analytical and using the resources available in the library and field study. Finally, it can be pointed out that Khayyam's archaism and Aryan view and the interest of patrons and commissions of works with these oriental themes, caused a return to the literature of the past and dealing with Khayyam's poems for the first time during Iranian painting from the beginning to it was today. In the space and modernist thought formed in the contemporary era and despite the dual thought of modernism and traditional cultural heritage and in line with the political and cultural developments in the field of modernism, the art of painting for the first time in the history of Iranian painting, new issues such as attention to He paid attention to Khayyam's poems, which are of special importance both from a literary and social point of view. In the upcoming research, after introducing the contemporary painting of Iran briefly, especially the Tehran school and the artists who especially paid attention to these issues for the first time, and examining Khayyam's thoughts and philosophical views, he introduced 9 paintings. And after the research about these poems and the oriental view of the patrons and those who commissioned these paintings, it was finally concluded that Khayyam's archaic and Aryan perspective and his view of life and death were very important in the creation of these works; As it was said before, there are two negative and positive views in Khayyam's view of the phenomena around him, which in the negative view is to destroy all illusions in the direction of disillusionment, and in this view, the world is considered like a big furnace, from the soil of the past, new forms are created. It is made in it and these molds are constantly reproduced. The visual signs of this view are such as the world, the KohnehRobat, the desert of nothingness, the urn, the urn, the rotting and scattered human corpses, and the flowerpot, which in the review of these 9 works, the details of the names were presented in 3 Table. In addition, the second point of view, the positive point of view, is trying to find the moment of your presence and show that all phenomena are transitory. In this strange point of view, the end that awaits all human beings is predictable and the pure act of consciousness through drunkenness of wine or a sharp look. Which arises from phenomena, which, of course, was explained that this type of view arose from the literature of the pub and the interpretive view that arose from it. The visual signs of this view include cups, bowls, wine, bartenders, drunk people, young women, candles, flowers, and butterflies, examples of which were presented in table number three. Also, the interest of patrons and patrons of works with these oriental themes, which were of great interest to many patrons and enthusiasts at that time, is also of great importance, and this attention causes a return to the literature

of the past and dealing with Khayyam's poems. Became in contemporary times. On the other hand, the artists of the Tehran school, by reviving the traditional style and Iranian painting, emphasized to return to their past artistic methods against the art of modernism, and dealing with such issues is an attempt to return to their Aryan roots and their past before the era. It was modernity and modernism.

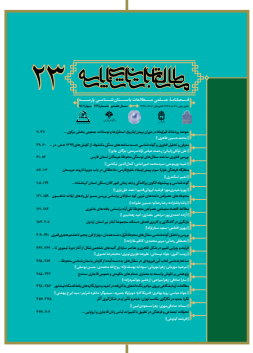
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامهٔ علمی مطالعات باستان‌شناسی پارسه
شمارهٔ ۲۳ | سال هفتم | بهار ۱۴۰۲
نشانی پایگاه نشریه: http://journal.richt.ir/mbp
P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706

نگرهٔ جدید در نگارگری مکتب تهران: خیام و تأثیر او در شکل‌گیری آثار*

سمانه صادقی‌مهری[I]؛ زهرا مسعودی‌امین[II]

نوع مقاله: پژوهشی
صص: ۳۷۵ - ۳۵۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۲۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۹
شناسهٔ دیجیتال (DOI): https://dx.doi.org/10.30699/PJAS.7.23.357



چکیده

این پژوهش با بررسی برخی از نگاره‌های نگارگری مکتب تهران در دوران معاصر از یک‌سو و خوانش اندیشه‌ها و دیدگاه فلسفی «خیام نیشابوری» شاعر و ریاضی‌دان سدهٔ پنجم و ششم هجری‌قمری ایران در سوی دیگر در نظر دارد، تا چرایی و چگونگیِ موردتوجه قرار دادنِ اشعار و رباعی‌های این شاعر برای اولین‌بار توسط نگارگران مکتب تهران در دورهٔ معاصر را مورد بررسی و پژوهش قرار دهد. فرضیهٔ مورد پژوهش این است که هنرمندان مکتب تهران به ارزش‌های سنتی و نگارگری گذشتهٔ ایران در دوران مدرنیسم پای‌بند بودند تا با پیوند به گذشته، هرچه بیشتر ریشه‌های ایرانی و آریایی خود را حفظ کنند. آثار مورد پژوهش شامل نُه نگارهٔ نگارگران معاصر و متعلق به مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان است. بر این‌اساس، روش جمع‌آوری اطلاعات، اسنادی و میدانی بوده و تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز براساس پژوهش صورت گرفته و درنهایت، این نتیجه حاصل شده که هنرمندان مکتب تهران با احیاء سبک سنتی و نگارگری ایرانی برای بازگشت به شیوه‌های هنری گذشته در برابر هنر مدرنیسم تأکید می‌کردند و با پرداختن به آثار و اشعار خیام برای اولین‌بار درپی بازگشت به ریشه‌های آریایی و گذشتهٔ خود تا قبل از دوران تجدد و مدرن بودند.

کلیدواژگان: نگارگری، مکتب تهران، اشعار خیام، دورهٔ معاصر، مدرنیسم.

*. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «تدوین شاخص‌های نگارگری مکتب تهران در سدهٔ معاصر» است.

I. دکتری پژوهش‌هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
II. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Masoudiamin@alzahra.com

ارجاع به مقاله: صادقی‌مهری، سمانه؛ و مسعودی‌امین، زهرا، (۱۴۰۲). «نگرهٔ جدید در نگارگری مکتب تهران: خیام و تأثیر او در شکل‌گیری آثار». مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۷ (۲۳): ۳۵۷-۳۷۵. (https://dx.doi.org/10.30699/PJAS.7.23.357).
صفحهٔ اصلی مقاله در سامانهٔ نشریه: http://journal.richt.ir/mbp/browse.php?a_id=671&sid=1&slc_lang=fa

ناشر: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

حق نشر متعلق به نویسنده(گان) است و نویسنده تحت مجوز Creative Commons Attribution License به مجله اجازه می‌دهد مقالهٔ چاپ شده را در سامانه به اشتراک بگذارد، منوط بر این‌که حقوق مؤلف اثر حفظ و به انتشار اولیه مقاله در این مجله اشاره شود.

مقدمه

در دورهٔ پهلوی هم‌سو با ظهور تجدد و گسترش اندیشه‌های تجددگرایانه در ایران، شاهد تأثیرپذیری هنر و به‌ویژه نقاشی معاصر از مدرنیسم هستیم. این دوره مقارن با ظهور هنرمندانی است که به اتکاء فردیت خود قادر به دخل‌وتصرف در سنت بوده‌اند و در چنین مواقعی تنوع و تغییراتی خصوصاً در اندیشه، طرح یا موضوعاتی که پیش‌تر شناخته و تثبیت شده بودند، قابل شناسایی است. یکی دیگر از عوامل مؤثر در جریان‌های هنری، شناسایی و به‌کارگیری قواعد تصویری از هنر قدیم است که به‌دلیل محدودیت‌های ناشی از سبک در طول یک دورهٔ زمانی به‌کار گرفته نشده و مجدداً توسط نسل جدید هنرمندان بازشناسی و به‌کار گرفته می‌شوند (عبدی، ۱۳۹۰: ۹۳). از سوی دیگر، در این‌میان اعمال نفوذ حامیان هنر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، می‌توان بیان نمود که در آغاز قرن بیستم میلادی شاهد پیدایش دو گروه از حامیان هنر هستیم که نقش حیاتی در توسعهٔ هنر ایران و اشاعهٔ اطلاعات دربارهٔ این هنر را ایفا کردند؛ نقش اول، از آن مجموعه‌داران بزرگ خصوصی بود که بعضی از آن‌ها در نقاشی تخصص داشتند، و دستهٔ دوم، شامل سوداگران بزرگ آثار هنری می‌شود که بهترین آن‌ها در عین‌حال مجموعه‌دار نیز بودند و توازنی میان معاملات تجاری و عشق به هنر برقرار کردند که در پژوهش پیشِ‌رو، این دو گروه نقش مهمی در گرایش هنرمندان نگارگر در پرداختن به آثاری بر اساس ادبیات کهن و اشعار خیام داشتند (گرابر، ۱۳۹۰: ۲۱). در فضای فکری و سیاسی سال‌های منتهی به انقلاب مشروطه، وجود چنین حامیان و سفارش‌دهندگان از یک‌سو، و ظهور و شدت گرفتن اندیشه‌های تجدد ازسوی دیگر، و شکل‌گیری دوقطبی تجدد و سنت در اندیشهٔ متفکرانِ این سرزمین، موجبِ به حاشیه رانده شدنِ لایه‌های محافظه‌کار و فرودستِ جامعه یا اندیشه سنت شد (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۲۰۹)؛ از این‌رو، می‌توان اذعان داشت که هم‌سو با تحولات سیاسی و فرهنگی ایران در زمینهٔ نوگرایی، هنر نیز به‌تدریج فرآیند مشابهی را تجربه نمود. با همهٔ این تفاسیر، در آن دوره علاوه‌بر شکل‌گیری هنر مدرن در ایران، ما شاهد خلق آثاری هستیم که هنرمندان، به‌شیوهٔ سنتی و براساس نقاشی‌های نگارگری گذشته، اما با نگاه و سبک منحصربه‌خود، آثاری را با موضوعات جدید چه از حیث ادبی و چه از حیث اجتماعی به تصویر می‌کشند.

پرسش پژوهش: در چنین فضا و اندیشهٔ تجددگرایانهٔ شکل‌گرفته، چگونه می‌توان اندیشهٔ دوگانهٔ مدرنیسم یا معاصریت و میراث‌فرهنگی سنتی را با هم پیوند داد. بر این‌اساس در این پژوهش تلاش خواهد شد تا با بررسی اندیشه و فلسفهٔ خیام و ۹ نگاره براساس رباعیات خیام، نگاه شرق‌انگارانهٔ حامیان و سفارش‌دهندگان این نگاره‌ها را مورد بررسی و پژوهش قرار داد.

روش پژوهش: روش تحقیق این پژوهش، توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع موجود در کتابخانه و مطالعهٔ میدانی است. درنهایت می‌توان اشاره نمود که نوع دیدگاهِ باستان‌گرایانه و آریایی خیام و علاقهٔ حامیان و سفارش‌دهندگان آثاری با این مضامین شرق‌انگارانه، باعث بازگشت به ادبیات گذشته و پرداختن به اشعار خیام برای اولین‌بار در طول نگارگری ایران از آغاز تا به امروز شد.

پیشینهٔ پژوهش

درخصوص هنر نقاشی ایران در دورهٔ پهلوی، هم در زمینهٔ هنر مدرن و هم در زمینهٔ هنر نگارگری و به‌طور ویژه، هنرمندان بزرگ آن مانند «حسین بهزاد» و... پژوهش‌های زیادی تاکنون صورت گرفته است؛ هم‌چنین ادبیات خیام تاحدودی موردتوجه پژوهشگران قرار گرفته است، اما به‌طور خاص پرداختن به مکتب نگارگری تهران و شکل‌گیری آن تاکنون مسألهٔ اصلی هیچ پژوهشی نبوده است؛ با این‌حال «حسینی‌راد» و «خلیلی» (۱۳۹۱)، در مقالهٔ خود تحت‌عنوان «بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانهٔ نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی»، زمینهٔ اجتماعی این

دوران را مورد پژوهش قرار می‌دهند و با تحلیل‌هایی نشان می‌دهند که سه رویکردِ چپ‌گرایانه، ملی‌گرایانه و اسلام‌گرایانه، نقاشی معاصر ایران در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۱۲ تا ۱۳۵۷هـ.ش. را تحت‌تأثیر قرار داده و به‌دلیل نفوذ مدرنیسم به شکل‌های کاملاً متفاوتی از نوگرایی در هنر متجلی شده، که نتیجهٔ آن به‌وجود آمدن مکتب سقاخانه در نقاشی معاصر ایران است. در مقالهٔ دیگری با عنوان «تحلیل نشانه‌های تصویری و مضمونی در رباعیات خیام و نگاره‌های حسین بهزاد»، «زینب رجبی» به این نتیجه رسیده است که اگرچه رباعیات خیام جنبهٔ فلسفی داشته و تأملاتی را دربارهٔ مسائل هستی بیان می‌کند؛ با این‌حال حسین بهزاد به‌منظور مغازلهٔ تصویری با آن‌ها، دو نوع نشانه را آگاهانه در آثار خود به‌کار برده است؛ نخستین نشانه‌های مضمونی و نمادین که در نگاره‌ها به تصویر کشیده شده‌اند نظیر: کوزه، کوزه‌گر، کارگاه کوزه‌گری، خاک و نیز رنگ‌هایی مانند: آبی، قرمز، سبز، سیاه و قهوه‌ای و دارای معنای مختص خودشان را دارند، و دوم نشانه‌های بصری با نمودهای تجسمی ویژه، روایت‌پردازی متفاوت در پیش‌زمینه و پس‌زمینه نسبت به یک‌دیگر در یک اثر و ایجاد حالات نفسانی گوناگون در چهره‌ها و پیکره‌ها و مجموع این نشانه‌ها سبب شده تا نگارگر نوآوری‌های شگرفی داشته باشد و با کاربست آن‌ها ادراکی تأمل‌برانگیز نسبت به مضامین و مفاهیم رباعیات خیام را در نگاره‌هایش میسر سازد (رجبی و زارع‌زاده، ۱۳۹۹: ۳۴). از دیگر سو، «جواد مدرسی» در مقاله‌ای تک‌صفحه‌ای با عنوان «نگارگری امروز، خوشگلی صورت و معنای معاصر» به این مطلب اشاره می‌کند که تغییر ساختارهای زندگی موجب شده در دوران معاصر، نقاش به آزادی بیان و اندیشه در آثارش برسد و هنرمند به‌عنوان یک مؤلف به تولید معنا پرداخته و در نگارگری جدید، نوعی نهضت بازگشت به گذشته و مفاهیم قدیمی بزرگانی هم‌چون سعدی و حافظ دیده می‌شود (مدرسی، ۱۳۸۸: ۱۳). در ارتباط با خیام نیز پژوهش‌های زیادی صورت گرفته و در کتاب‌ها و مقالات زیادی به این فیلسوف و ریاضی‌دان بزرگ پرداخته شده است، و البته چه بسیار پژوهشگرانی که به‌درستی اندیشهٔ این فیلسوف بزرگ را درک نکرده‌اند. در این‌میان بهترین تفسیر از فلسفهٔ خیام توسط «داریوش شایگان» در کتاب پنج اقلیم حضور صورت گرفته بود که در این مقاله از نظرات ایشان استفاده شده است (شایگان، ۱۴۰۰). لازم به ذکر است که در هیچ‌کدام از منابعِ نام‌برده و پژوهش‌های صورت‌گرفته، به چرایی و چگونگی بازگشت به ادبیات گذشته و مورد استفاده قرار دادن اشعار خیام به‌عنوان یکی از موضوعات مهم برای نگارگری پرداخته نشده است و این تحقیق جهت پرداختن به این موضوع، لزوم نگارش و پژوهش را دریافته است.

خوانش نخست: رباعیات خیام و تأثیر آن بر نگارگری مکتب تهران

درحالی‌که از اواخر قرن هجدهم میلادی بسیاری از آثار فرهنگی ایرانی، ازجمله اوستا و شاهنامه به زبان‌های اروپایی ترجمه می‌شدند، دیوان رباعیات عمر خیام به‌واسطهٔ ترجمهٔ شاعرانه و منطبق بر طبع اروپاییان، موردتوجه قرار گرفت و به‌خصوص در کشورهای انگلیسی‌زبان، چاپ‌های متعددی از آن در مدت‌زمان کوتاهی از ۱۸۵۹م. تا اوایل قرن بیستم میلادی منتشر شد و صفحات زیادی به تصویرگری شعرهای خیام اختصاص یافت و در سال ۱۸۸۴م. «الیهو ودر»[1] طراح آمریکایی تصویرگری کاملی از رباعیات خیام به ترجمهٔ «فیتز جرالد» را برای اولین‌بار در آمریکا تصویرگری کرد. بعد از آن رباعیات مصور در آمریکا و انگلستان موردتوجه زیادی قرار گرفت، که با وجود تنوعِ بالا، از منظر سبک‌شناسی، وجه‌مشترک تمام این تصاویر، گرایش شرق‌انگارانه و اوریانتالیستی بود که بسته به زمان چاپ کتاب متأثر از شیوه‌های رایج آن دوره است (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۲۰۴-۲۰۳). توجه ویژه به رباعیات مصور، سرانجام مستشرقینی که در مأموریت‌های خود به ایران می‌آمدند و به‌دنبال سوغات و یادگاری و آثار هنری قدیمی ایرانی بودند را به صرافتِ جست‌وجوی نسخه‌های رباعیات تصویرگری‌شدهٔ خیام انداخت، اما از آنجا که دیوان اشعار خیام به‌طور سنتی موضوع نگارگری

ایران نبود، به تشویق و ترغیب آخرین نسل نگارگران باقی‌مانده در اصفهان و تهران پرداخته شد (کیارس، ۱۳۹۰: ۲). تصویرگری اشعار خیام در زبان فارسی پدیدهٔ تازه‌ای بود و اگرچه به‌ظاهر در امتداد سنت تاریخی و کهن کتاب‌آرایی ایران قرار داشت، اما درواقع بیش از هر چیزی بازتاب تسلط گفتمان ایرانشهری (مبحثی که در مدخل این پژوهش نمی‌گنجد)، باستان‌گرایی حاصل از آن و اندیشهٔ آریایی حاکم‌بر ایران بود که در آن دوره از تاریخ بسیار رواج یافته بود؛ که در ادامهٔ نخستین توجهات معطوف به آثار خیام توسط هنرمندان نگارگر ایرانی و پرداختن به آن توسط این هنرمندان و نگارگران به اختصار بیان خواهد شد. «سیامک دل‌زنده» معتقد است سرشت تازهٔ هنر نگارگریِ نو، مکتب احیا و صنایع‌دستی ایران کاملاً نتیجهٔ استیلای نگرش شرق‌انگار، درونی کردن آن و بازتولید آن درون نظم نمایشگاهی و نظام موزهٔ دنیای قرن بیستم است (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۲۲۰)، که این عوامل از اصلی‌ترین دلایل گرایش هنرمندان به موضوعات و ادبیات خیام به‌عنوان شاعری است که رباعی‌هایی با فضای شرقی دارد؛ که در ادامه، مباحثی دربارهٔ آن ارائه خواهد شد. برای فهم بهتر این موضوع می‌بایست پیش از ورود به بحث خیام، نگاهی اجمالی به نگارگری معاصر ایران داشته باشیم، جایی‌که فضای جدیدی در حوزهٔ نظر و عمل در نگارگری ایران مطرح شده بود.

شکل‌گیری نگارگری تهران

آغاز گرایش به اسلوب‌های سنتی، بسیار متأثر از نظام زیبایی‌شناختی بود که توسط «مدرسهٔ کمال‌الملک» تصویب شده بود. از آنجایی‌که در طول سده‌های پیشین، به‌ویژه در دهه‌های پایانی حکومت قاجار، به‌تدریج بسیاری از روش‌ها و فنون هنرهای منتسب به سنت‌های تصویری ایران به‌دست فراموشی سپرده شده بود و حتی روش‌های جایگزین و تغییریافته‌ای مانند نقاشی زیرلاکی و گل و مرغ‌سازی نیز دیگر جایگاهی قدرتمند در هنر ایرانی نداشتند؛ از همین‌رو، گروهی از هنرمندان سنتی و نگارگر کوششی جهت احیای سنت‌های هنری دوران تیموری و صفوی، به‌خصوص مکتب‌های تبریز و اصفهان سده‌های یازدهم و دوازدهم هـ.ش. به‌کار بستند. این نگارگران که فعالیت خود را از اواخر دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی و خارج از فضای رسمی هنری ایران آغاز کرده بودند، شاگردان بسیاری تربیت کردند که بعدها به ترویج این شیوه در تهران و اصفهان پرداختند؛ از این‌رو در سال ۱۳۰۸هـ.ش. با پشتوانهٔ دولت و با همت هنرمندانی چون «حسین طاهرزاده بهزاد» (تصویر ۱) و «میرزا هادی‌خان تجویدی»[۲] «مدرسهٔ صنایع قدیمه» تأسیس شد که مهم‌ترین نتیجهٔ فعالیت آن، شکل‌گیری مکتبی با عنوان «مکتب نگارگری تهران» شد. این بازهٔ زمانی نقاشی ایرانی در دوران سلطنت «رضاشاه»[۳] مورد تشویق و حمایت دولت قرار گرفت و تأسیس مدرسهٔ صنایع قدیمه نیز با هدف آموزش و حمایت از این گروه هنرمندان انجام پذیرفت (همان: ۶۲). در همین رابطه چندین مرکز و موزهٔ دیگر ازجمله کارگاه‌های مختلف هنر سنتی و موزهٔ هنرهای ملی ایران شکل گرفتند که بعدها به محل نگه‌داری تعداد زیادی از آثار هنرمندان برجستهٔ مکتب تهران تبدیل شدند. حسین طاهرزاده‌بهزاد، نگارگر و معلم برجسته، مؤسس اصلی مدرسهٔ صنایع قدیمی بود و هدف اصلی وی، احیای هنر ملی و سنتی بود که تصور می‌شد در طول سه سده مستور مانده است و هنر «ملی ایرانی»، با ترویج ملی‌گرایی دولتی که بر تمامی زندگی سیاسی و فرهنگی ایران تسلط داشت، کاملاً هم‌خوان بود. دیگر شخصیت اصلی این جریان، میرزا هادی‌خان تجویدی بود؛ وی به مدرسهٔ صنایع مستظرفه و زیرنظر کمال‌الملک رفت و تا پیش از انتصاب به‌عنوان اولین معلم در مدرسهٔ صنایع قدیمه، به آموزش آبرنگ مشغول بود. بعدها علاقه و آگاهی از اصول نقاشی واقع‌نما مانند: حجم‌پردازی، پرسپکتیو خطی و فنون سه‌بُعدی‌نمایی در نظام نقاشی و روش‌های تدریس او تأثیر گذاشت، اما اغلب موضوعات آثار او در مقایسه با نگارگری کلاسیک ایرانی تقریباً تغییری نکرده و به‌عنوان مثال، ازلحاظ محتوا و شیوهٔ چهره‌پردازی بازنمایی شخصیت‌های اجتماعی

به‌جای رویکرد سنتی تصویرگری شخصیت‌های اسطوره‌ای و ادبی، متفاوت به‌نظر می‌رسید. با وجود این‌که تجویدی در ۴۶ سالگی از دنیا رفت، اما شماری از برجسته‌ترین نگارگران ایرانی را تربیت کرد که در سراسر سدهٔ حاضر به گسترش این شیوه پرداختند؛ برای مثال، «محمدعلی زاویه»[۴]، «ابوطالب مقیمی‌تبریزی»[۵]، «علی کریمی»[۶]، «علی مطیع»[۷]، «کلارا آبکار»[۸]، «حسین الطافی»[۹] و «علی اسفرجانی»[۱۰] (همان: ۶۴-۶۳).

تصویر ۱. نگاره فریاد منادی، اثر حسین طاهرزاده بهزاد (مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد، ۱۴۰۰).

Fig. 1. Faryad Monadi painting, by Hossein Taherzadeh Behzad, location: Foundation Museums Cultural Institute, (Authors, 2021)

احیای نگارگری ایرانی تقریباً هم‌زمان با تهران در اصفهان نیز به‌وجود آمد. چهره‌های اصلی این حرکت «میرزا آقاامامی»[۱۱]، «حسین حاج‌مصورالملکی» و «عیسی بهادری»[۱۲] بودند. «بهادری» در مدرسهٔ صنایع قدیمهٔ تبریز تدریس می‌کرد؛ او در اصفهان و سپس در تهران زیرنظر «میرزارضی صفی‌همایون» که استاد تذهیب بود، آموزش دید، سپس به شهر اصفهان بازگشت و کارگاهی تأسیس و در آن شاگردان متعددی ازجمله: «حسین اسلامیان»[۱۳]، «رستم شیرازی»[۱۴]، «حسین خطایی»[۱۵]، «حسین خوشنویس‌زاده»[۱۶]، «محمود فرشچیان»[۱۷] و «هوشنگ جزی‌زاده»[۱۸] را تربیت نمود. دیگر شخصیت برجستهٔ نگارگری این دوره، «حسین بهزاد مینیاتور»[۱۹] بود، اگرچه او مشارکتی در تأسیس و توسعهٔ هیچ‌یک از مدارس نگارگری تهران یا اصفهان نداشت، ولی در همین دوره با ارائهٔ سبک بسیار شخصی‌اش نقش بنیادی و تأثیر قابل‌توجهی در توسعهٔ نگارگری ایران در سدهٔ حاضر داشت. بهزاد مینیاتور که به‌جهت نگاره‌های پیچیده، بسیار دقیق و غالباً تجسمی‌اش مشهور بود، سال‌ها شیوه‌اش را در هنرستان هنرهای زیبای پسران تهران تدریس کرد. توان طراحی از فیگورها و مناظرِ درهم‌تنیده و نمایش آناتومی در بدن‌ها توسط او، آغازگر رویکردی شد که هنرمندان نسل بعدیِ این سبک را به‌سمت گونه‌ای واقع‌نمایی تخیلی هدایت نمود. از دیگر هنرمندان برجستهٔ این شیوه، «آندره سوروگین»[۲۰] بود که شیوهٔ شخصی‌اش در نگارگری کاملاً با دیگر هنرمندان این گرایش (که بیشتر به قراردادهای معمول تکنیکی و بصری مشخصی مقید بودند) متفاوت بود و با آزمودن شیوه‌ها و ابزارهای متنوع ازجمله رنگ و روغن و باتیک، تلفیقی از مینیاتورهای صفوی با

اصول و فنون نقاشی جدید ایجاد کرد (همان: ۶۴). او در تهران متولد شد و در «مدرسهٔ سن‌لویی» درس خواند و بعدها معلم همین مدرسه شد (فردید، ۱۳۴۹: ۳۸۸)، و نقاشی را از «پل ماک»[۲۱] آموخت، و درنهایت آموزه‌هایش از نقاشی سمبولیست روسیه، آرت نوو و مکتب نگارگری سنتی روبه‌فراموشی را با مینیاتور ایرانی تلفیق کرد. نقاشی‌های آبرنگ او در اندازه‌های مختلف، نمایش نوعی اورینتالیسم متأخر هستند که بازار خوبی در حراجی‌های معروف اروپای بعد از جنگ جهانی دوم به‌دست آوردند (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۲۱۲-۲۱۱). شیوهٔ سوروگین در نقاشی تلفیقی از دورگیری‌های نقاشان ریزکار ساختمان، پرده‌های قهوه‌خانه‌ای و سنت نگارگری ایرانی، هندی و چینی بود که بعدها موردتوجه نقاشان قهوه‌خانه‌ای و برخی تلفیق‌های نقاشان مکتب احیا قرار گرفت (کیارس، ۱۳۹۰: ۱۸). همان‌طورکه قبلاً گفته شد، سوروگین با آن‌که بیرون از حلقهٔ نگارگران نو و مدرسهٔ صنایع قدیمه و هنرستان عالی بود، بر مینیاتورسازان آن دوره، ازجمله: بهزاد، تجویدی و کریمی تأثیر زیادی گذاشت (مینویی، ۱۳۴۹: ۳۵۶).

تصویر ۲. نقاشی با عنوان ساقی، اثر سرکیس خاچاتوریان (مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد، ۱۴۰۰).

Fig. 2. Painting titled "Saqi", by Sarkis Katchadourian, gouache and spray technique on cardboard, storage place: Foundation Museums Cultural Institute (Authors, 2021).

نقاش دیگری که در گرایش به آثار خیام تأثیر به‌سزایی داشت، «سرکیس خاچاتوریان»[۲۲] نقاش ارمنیِ متولد ارمنستان و ساکن پاریس بود که در سال ۱۳۰۸هـ.ش. به اصفهان آمد تا از روی دیوارنگاره‌های عالی‌قاپو و چهلستون نقاشی کند؛ در مدت سه سال مشغول بازآفرینی دیوارنگاره‌های کاخ‌های صفوی در اصفهان شد و به‌واسطهٔ این کار شهرت جهانی به‌دست آورد و سپس به هندوستان رفت و به مرمت برخی دیوارنگاره‌های شبه‌قاره مشغول شد. مدت‌زمانی در اروپا و آمریکا سپری کرد و دوباره به هندوستان بازگشت. او در سال ۱۳۲۰هـ.ش. و پس از بازسازی نقاشی‌های غارهای آجانتا در هند راهی آمریکا شد و در آنجا به تصویرگری نسخهٔ چاپی دیگری از رباعیات خیام به ترجمهٔ فیتز جرالد پرداخت که در سال ۱۳۲۵هـ.ش. در نیویورک منتشر شد. در تصویرگری او، به‌شدت تأثیرِ مکتبِ اصفهان، دورگیری به‌سبک «رضا عباسی» و رنگ‌گذاری خاص دیوارنگاره‌های چهلستون به‌چشم می‌خورد (تصویر ۲). در عین‌حال خاچاتوریان تأثیرات اوریانتالیستی را در این تصاویر به حداقل رسانده و اگر بدنهٔ اصلی این تصاویر را با آثار سایر نگارگران ایرانی مکتب احیا مقایسه کنیم، می‌بینیم که با وجود تحصیل، زندگی و کار در کشورهای اروپایی و آمریکا، خاچاتوریان کمترین رویکرد اریانتالیستی را در این نقاشی‌ها به کار بسته است؛ اگرچه تصویرگری رباعیات خیام و انتخاب صحنه‌های عاشقانه و باده‌نوشی و بزم، خود نتیجهٔ مستقیم شرقی‌نگاری است (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۲۰۵). درنهایت برای درک و فهم بهترِ آثار تولیدشده براساس دیدگاهِ خیام، بهتر است ابتدا به رویکرد، فلسفه و جهان‌بینی خاص او اشاره شود تا بتوان فهمی دقیق‌تر از آثار منتج از فلسفهٔ وی به‌دست آورد.

خوانش دوم: فلسفهٔ خیام

یکی از شخصیت‌های برجستهٔ شعر و ادب فارسی، خیام نیشابوری است، او که خود را از شاگردان ابن‌سینا می‌دانست، درکنار وجههٔ علمی و فلسفی خود، چهره‌ای شاعرانه داشت که در عصر ما بیشتر بدان شناخته شده است. اگر رباعیات او را مورد تأمل قرار دهیم و آن‌ها را به‌همراه آثار فلسفی‌اش بخوانیم، متوجه خواهیم شد که برخلاف تصور عوام، او مرد ایمان حضوری بود و برای رسیدن به سلوک عرفانی یکی از نقاط برجستهٔ تفکرش، مخالفت با تقلیل ایمان به مرتبهٔ مباحث کلامی است و این مخالفت از این‌رو بود که وی علاقه‌ای به محدود کردن حقایق ایمان در چارچوب فهم خاصی از آن‌ها و فراهم کردن زمینهٔ تکویر را نداشت. وجه دیگر تفکر خیام استفاده از ادبیات میخانه (ژانری در ادبیات) برای مخالفت با تقلیل ایمان و دین به نشانه‌های عبادات ظاهری و یا هرگونه ریاکاری و تظاهر به دین‌داری است (حکمت، ۱۳۹۶: ۹۶)؛ ازسوی دیگر، در عصر خیام، مقولهٔ بازگشت به مبدأ و اصل با توجهِ ویژه به غایتِ خاص مطرح نیست، بلکه پدیده‌ها به‌گونه‌ای «آنیتی» هستند؛ یعنی از نمودها به‌وجود آمده‌اند و مانند مکث‌هایی هستند که در برهوت «عدم» مانند یک لحظهٔ تأمل‌برانگیز ظاهر، و ناگهان به تکه‌های کوچک تقسیم می‌شوند. لحظهٔ آنی که مانند یک فاصلهٔ کوچک میان دو واقعهٔ ناگهانی ظهور می‌کند؛ از یک‌سو فاصلهٔ میان آن‌چه بوده، و ازسوی دیگر فاصلهٔ میان آن‌چه دیگر نیست و وجود ندارد؛ مانند فاصلهٔ میان دست و دستهٔ کوزه. این زمان حضور بیش از هرچیز به باورهای بودایی نزدیک است که در آن دورهٔ نفوذ آئین بودایی که برخی آن را آئین «بودای ایرانی» می‌نامیدند، رواج بسیار داشت و در خراسان هم‌چنان تأثیرات خود را حفظ کرده بود. قالب مناسب و منتخب خیام، قالب رباعی است که به‌نحوی ویژه با خیام شناخته و با او به اوج رسید. رباعی، شعری مرکب از چهار مصراع است که سه و گاه هر چهار مصراعِ آن هم‌قافیه هستند؛ قالب کوتاهی که در آن اندیشهٔ کاملاً فشرده می‌شود و حالت روحی و احساسی را به‌خوبی بیان و القا می‌کند. در جهان‌بینی خیام، جهان دو دروازه دارد؛ انسان از دروازه‌ای وارد می‌شود و از دروازهٔ دیگر خارج می‌شود و در آن، انسان میان دو عدم گرفتار است، که این امر ناشی

از نقصی است که در ذات پدیده‌ها و در بیهودگی ذاتی و ازلی جهان، مستقر شده است (شایگان، ۱۴۰۰: ۵۱-۵۰).

ازنظر داریوش شایگان، میان این دو عدم و دروازه‌هایی که انسان در آن گرفتار شده و پایانی ندارد، جامهٔ هستی از رنج بافته شده و درنهایت این رنج بنیاد وجود همهٔ پدیده‌ها را تشکیل می‌دهد و مدام بازتولید می‌شود. در این‌میان و در برابرِ این بیهودگیِ جهان، خیام دو تلقیِ جداگانه که مکمل یک‌دیگر هستند را به‌کار می‌بندد که این دو تلقی با دو وجهِ تشکیل‌دهندهٔ پدیده‌ها هماهنگی دارد؛ تلقی سلبی که عبارت است از نابود کردن همهٔ توهمات برای توهم‌زدایی، و تلقی ایجابی که تلاش می‌کند در میانِ فهمِ بهترِ جهان، لحظهٔ حضور خود را از نو پیدا کند (همان: ۵۳). در جهان‌بینیِ خیام، همهٔ انسان‌ها به خاک تبدیل خواهند شد و بقایای جسد انسان به‌منزلهٔ کودی است که برای دگردیسی‌های دیگر استفاده می‌شود و بدنش آجری خواهد شد که برای ساختن گورهای دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد (استعاره‌ای که توسط هنرمندان نگارگر مکتب تهران بارها موضوع نگاره‌ها قرار گرفته است). به‌بیان دیگر، جهان گور عظیمی است که در آن از خاک‌رفتگان، قالب‌های تازه می‌سازند و این قالب‌ها به‌گونه‌ای بی‌پایان، بازتولید همان الگوها و همان وضعیت‌های قبلی هستند؛ از این‌رو خیام جهان را «کهنه رباط» و «صحرای عدم» می‌خوانَد. خیام ازطریق تصاویر کوزه‌گر، کوزه، اعضاء پخش‌شدهٔ اجساد پوسیدهٔ موجودات که با اشکال گوناگون گل کوزه‌گری هم‌سان می‌شود، تکرار توهم‌آمیز پدیده‌ها را نشان می‌دهد. تلقی دوم خیام از دیدگاه گذرا بودن پدیده‌هاست که می‌توان گفت جنبهٔ ایجابی نگاه خیام دربرابرِ جریان تکراری پدیده‌ها را به ما یادآوری می‌کند و ما را به تماشای نامتناهی بودن آن‌ها فرامی‌خواند. یادآوری مدام نامتناهی بودن جهان از توهم آرمان‌شهرها پرده برمی‌دارد و پایان در انتظار انسان را پیش‌بینی می‌کند. اشعار خیام عمل ناب هوشیاری هستند که گاه از طریق عدم هوشیاری به‌بار می‌آید که بیداری را سیراب می‌کند و گاه از طریق تیغ برندهٔ نگاهی تجربه می‌شود که صاعقه‌وار از نمودها و پدیده‌ها سر درمی‌آورد (همان: ۵۶-۵۵).

درواقع «رستاخیز» برای کسانی که این تجربه را آزموده‌اند حاصل می‌شود؛ به‌عبارت دیگر، این رستاخیز به شکل‌گیری جامعه‌ای متشکل از افرادی می‌انجامد که در فراسوی زمان و مکان، ابدیت حاصل در لحظه را تجربه کرده و از استمرار وضعیت‌هایی که باز تکرار می‌شوند، رهایی یافته‌اند و رهایی از یکنواختی این تکرارهای مکرر، برابر با تجلیِ شادی است (همان: ۶۲).

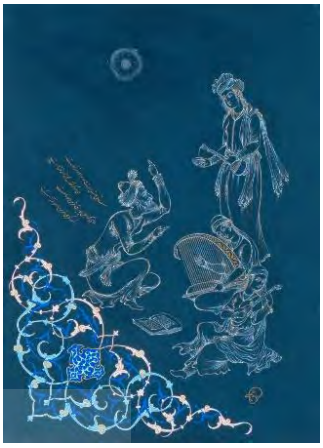
تحلیلِ داده‌ها

همان‌طورکه پیش‌تر گفته شد، در فلسفهٔ خیام، انسان درمیان دو دروازه گرفتار شده و در این عدم رهایی از عدم، بنیاد جهان بر پایهٔ رنجی نامتناهی بنا شده است و این رنج مدام بازتولید می‌شود و دربرابر این بیهودگی، خیام دو تلقی جدا و مکملِ یک‌دیگر را به‌کار می‌بندد که با دو وجهِ تشکیل‌دهندهٔ پدیده‌ها هماهنگی دارد و شامل تلقی سلبی و تلقی ایجابی است که برای فهم بهتر این جهان به ما کمک می‌کند (شایگان، ۱۴۰۰: ۵۱). حال نیاز است تا پس از شناخت فلسفهٔ خیام به تحلیل آثار موجود در قالب این نگاه اشاره کنیم و به معرفی موضوعات و آثاری که در مکتب نگارگری معاصر مورداستفاده قرار گرفته‌اند، بپردازیم. برای فهم بهتر آن‌ها، جداولی جهت معرفی، تحلیل و تطابق کلمات مورداستفادهٔ خیام و نگاره‌های هنرمندان نگارگر ارائه شده است (جدول ۱).

می‌توان گفت تعدادی از آثاری که برمبنای ادبیات و اشعار خیام در این دوره به تصویر کشیده شده، شامل موضوعات ادبی و غنایی مانند قافلهٔ عمر، صورت چند پیرمرد و موضوعاتی با ابعاد فلسفی مانند آخرت، استراحت و فلسفهٔ زندگی و اخلاقی مانند پیرمردِ درحال تفکر و... است. هم‌چنین موضوعات تمثیلی مانند پیرمرد زیر درخت خزان عمر و موضوعاتی از این دست که فلسفهٔ

جدول ۱. معرفی آثار مرتبط با محتوای اشعار خیام در خزانه‌های مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد (مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد، ۱۴۰۰).

Tab. 1. Introduction of works related to khayyam ‘ s content (Authors, 2021).

نگاره	رباعی
	نام اثر: ساقی محل نگه‌داری: خزانهٔ رنگ و نقش مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد خالق اثر: حاج‌حسین مصورالملکی شرح اثر و تزئینات: نگاره با قلم‌گیری تک‌رنگ بر زمینهٔ آبی، چهار پیکره که که دو نفر از آن‌ها در حال نواختن عود و بربط هستند، پیکری نشسته بر زمین و پیاله در دست، گویی در حالت موعظه، و دیگری ساقی‌ای که جام و پیاله در دست دارد و در حال پرکردن پیاله است. طرحی اسلیمی در گوشهٔ سمت چپ پایین کار با رنگ‌های فیروزه‌ای، لاجوردی و سفید به تصویر درآمده است. متن نگاره: ساقی به عیش است و مه برافروخته است — می ده که فلک نکته آموخته است دانی که اجل چو برق خرمن‌سوز است — تا درنگری، خرمن ما سوخته است
	نام اثر: _____ محل نگه‌داری: خزانهٔ رنگ و نقش مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد خالق اثر: بهزاد شیوه: آب مرکب و گواش روی کاغذ شرح اثر و تزئینات: این اثر با مضمون شیخ و شاهد ترسیم شده و در آن پیرمردی با جامهٔ ژولیده و پاره در حال عجز و ناتوانی در مقابل زنی زیبارو و جوان که در حال نواختن چنگ است، نشسته است. فضای کلی تصویر با فام قهوه‌ای و نخودی یادآور کویر و عدم سرسبزی است. متن نگاره: بدون متن
	نام اثر: عمر بر باد مکن محل نگه‌داری: خزانهٔ رنگ و نقش مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد خالق اثر: حسین بهزاد شیوه: آب مرکب روی کاغذ شرح اثر و تزئینات: نگارگری با قلم‌گیری سیاه که پیکری از پیرمرد و زنی کوزه‌به‌دست در مقابلش را به تصویر کشیده و در آسمان مردی شمع به دست و فرشته‌ای در میان روشنایی ترسیم شده است. متن نگاره: از دی که گذشت هیچ از او یاد مکن — فردا که نیامده است فریاد مکن بر نامده و گذشته بنیاد مکن — حالی خوش باش و عمر بر باد مکن
	نام اثر: شیخ و شاهد محل نگه‌داری: خزانهٔ رنگ و نقش مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد شرح اثر و تزئینات: نگارگری همراه با تشعیر، که مکالمهٔ بین پیرمرد و زنی جوان را به تصویر درآورده است. خالق اثر: حاج حسین مصورالملکی شیوه: آب مرکب و گواش روی کاغذ متن نگاره: شیخی به زنی فاحشه گفتا مستی — هر لحظه به دام دگری پابستی گفتا: شیخا، هرآن‌چه گویی هستم — اما تو چنان‌که می‌نمایی هستی؟

نام اثر: _____
محل نگه‌داری: خزانه رنگ و نقش مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد
خالق اثر: حاج‌حسین مصورالملکی
شیوه: آب مرکب و گواش روی کاغذ
شرح اثر و تزئینات:
نگارگری همراه با تشعیر با موضوع قافله عمرکه دو پیکرهٔ پیرمرد و زنی جوان را همراه با موضوعات تصویری مانند شمع، پروانه، تزئینات رنگی و قلم‌گیری نشان می‌دهد.
متن نگاره:

این قافلهٔ عمر عجب می‌گذرد	دریاب دمی که با طرب می‌گذرد
ساقی غم فردای حریفان چه خوری؟	پیش آر پیاله را که شب می‌گذرد

نام اثر: قومی متفکرند اندر رهِ دین
محل نگه‌داری: خزانهٔ رنگ و نقش مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان
خالق اثر: حاج‌حسین مصورالملکی
شیوه: آب مرکب و گواش روی کاغذ
شرح اثر و تزئینات: نگارگری همراه با تشعیر با موضوع بزم و سیمرغ و اژدها، عمدتاً به‌شکل قلم‌گیری.
متن نگاره:

قومی متفکرند در مذهب و دین	جمعی متحیرند در شک و یقین ناگاه
منادی برآید ز کمین	کی بی‌خبران، راه نه آن است و نه این

نام اثر:_____
محل نگه‌داری: خزانهٔ رنگ و نقش مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان
خالق اثر: علی زاویه
شیوه: گواش روی کاغذ
شرح اثر و تزئینات: نگاره با رنگ و لعاب درخشان سه پیکرهٔ انسانی شامل یک مرد و دو زن جوان را در میان سبزه‌زاری سرسبز نشان می‌دهد.
متن نگاره:

خیام اگر ز باده مستی خوش باش	با ماهرخی اگر نشستی خوش باش
چون عاقبت کار جهان نیستی است	انگار که نیستی چو هستی خوش باش

نام اثر: خیام
محل نگهداری: خزانهٔ رنگ و نقش مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان
خالق اثر: حسین بهزاد
شیوه: گواش روی کاغذ
شرح اثر و تزئینات: پیرمردی مغموم تکیه‌داده بر درخت، و کتابی که به‌سویی پرتاب شده است. قلم‌گیری استادانه به‌شیوهٔ مکتب اصفهان صورت گرفته است.
متن نگاره:

افسوس که نامهٔ جوانی طی شد	و آن تازه‌بهارِ زندگانی دی شد
آن مرغ طرب که نام او بود شباب	افسوس ندانم که کی آمد کی شد

نام اثر: خیام
محل نگهداری: خزانهٔ رنگ و نقش مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان
شرح اثر و تزئینات: مردی تنها در جلوی نگاره در پس‌زمینه‌ای گویا خالی از زندگی شبیه کویر، که در انتهای تصویر منظره‌ای از آبادانی و سکونت به تصویر درآمده است.
خالق اثر: حسین بهزاد
شیوه: گواش روی کاغذ
متن نگاره:
در دایره‌ای که آمد و رفتن ماست آن را نه بدایت و نهایت پیداست
کس می‌نزند دمی در این معنا راست کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست

اصلی خیام یعنی زندگی و زمان و مرگ را دست‌خوش و درون‌مایهٔ خود قرار داده، به‌دفعات توسط هنرمندان نگارگر این دوره مورد تصویرگری قرار گرفته است. در بسیاری از این آثار، رباعی‌ای که تصویرگری براساس آن صورت گرفته، بر نگاره‌ها کتابت شده است، اما به آثاری نیز برمی‌خوریم که بدون اشاره به اشعار خیام، موضوعات فلسفی او را دست‌خوش تصویرگری خود قرار داده‌اند؛ مانند «فریاد منادی» اثر حسین طاهرزاده بهزاد. از دیگر هنرمندانی که آثار خیام را موردتوجه قرار داده‌اند و آثاری بر این‌اساس به‌وجود آورده‌اند می‌توان از حسین بهزاد با اثر دیگری نظیر «پیرمرد نشسته زیر درخت خزان عمر»، از «علی کریمی» با اثر «شیخ صنعان و دختر ترسا»، «محمدعلی اسماعیل زاویه» با اثر «قافلهٔ عمر»، «ابوطالب مقیمی» «مردی با خمره» و «علی مطیع» با اثر «ساقی» نام‌برد؛ که البته بسیاری از موضوعات مشابه بارها توسط هنرمندان مختلف این مکتب مانند: ساقی و شیخ صنعان و دختر ترسا مورد استناد قرار گرفته است.

درمورد دیدگاه سلبی و ایجابی خیام، پیش‌تر به‌طور مفصل توضیحاتی ارائه شده، اما در ادامه سعی‌شده تا جهت فهم بهتر آن، در جدولی به‌طور اختصار نتیجهٔ حاصل از آن و نشانه‌های تصویری برآمده از این دیدگاه طبقه‌بندی شوند (جدول ۲).

جدول ۲. دیدگاه خیام و نتیجهٔ حاصل از آن (نگارندگان، ۱۴۰۰).
Tab. 2. Khayyam's view and its result (Authors, 2021).

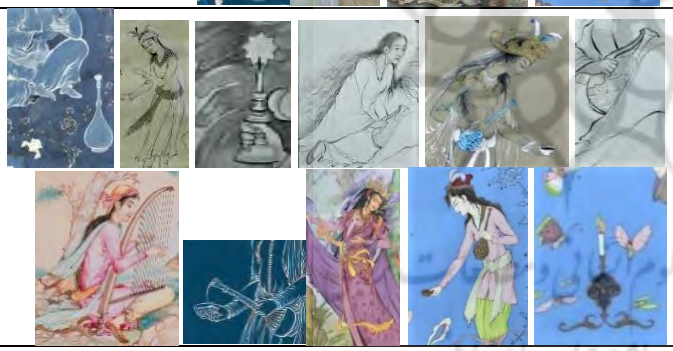
فلسفهٔ خیام	دیدگاه خیام	نتیجهٔ حاصل از دیدگاه	نشانه‌های موجود در شعر
تلقی سلبی	نابودکردن همهٔ توهمات برای توهم‌زدایی	در این دیدگاه جهان گور عظیمی است که در آن از خاک‌رفتگان، قالب‌های تازه می‌سازند و این قالب‌ها مدام بازتولید می‌شود.	جهان، کهنه‌رباط، صحرای عدم، کوزه، کوزه‌گر، اجساد پوسیده و پخش‌شدهٔ انسان، گل کوزه‌گری
تلقی ایجابی	تلاش درجهت پیدا کردن لحظهٔ حضور خود و گذرا بودن پدیده‌ها	در این دنیا، قریب‌الوقوع بودن پایانی که در انتظار انسان است، پیش‌بینی می‌شود و عمل ناب هوشیاری ازطریق مستی شراب یا تیغ بُرندهٔ نگاهی که برآمده از پدیده‌هاست، به‌وجود می‌آید.	جام، پیاله، شراب، ساقی، مستان، زنان جوان، شمع و گل و پروانه

از منظری دیگر باید اشاره کرد که ادبیات میخانه شامل یک دسته رمز است که توسط شعرا و عرفای بزرگ ایران در شعر و ادبیات فارسی وارد شده و جریان یافته و مراد از این الفاظ و تعابیر، معنای رایج و عرفیِ آن‌ها نیست، بلکه معانی بلند و مرموزی است که این الفاظ، رمزِ معانیِ آن‌ها هستند (حکمت، ۱۳۹۶: ۱۷)؛ به‌عنوان مثال، وقتی در ادبیات عرفانی واژهٔ شراب و می را به‌کار

می‌بریم، دست به تأویل زده‌ایم. تأویل به‌معنای اول بردن است؛ به‌عبارت دیگر، واژه‌ای را که در جریان زندگی مردم، در معنای دوم مورد استفاده قرار گرفته، به معنای اول خود که معنی ذاتی و تکوینی است، برگردانیم (همان: ۹-۸). در اینجا لازم به ذکر است که از دیدگاه «محمود شبستری»، بسیاری از الفاظ، درطول زمان و در جریان تاریخ، گرفتارِ فاصله گرفتن از معنای ذاتی شده و از خود بیگانگی شده‌اند و برای آن‌ها معنای دیگری وضع شده است. ادبیات عرفانی با استفاده از روش تأویلی، دوری از معنای اولیهٔ این الفاظ را نشان می‌دهد و آن‌ها را به معنای خود بازمی‌گردانَد (همان: ۹۰). بر این‌اساس می‌توان آثار مذکور را در قالب‌های فوق و براساس رویکرد سلبی و ایجابی دسته‌بندی نمود (جدول ۳).

جدول ۳. مقایسه آرایه‌های خیام و اجزای نگاره‌ها (نگارندگان، ۱۴۰۰).

Tab. 3. Comparison of Khayyam's arrays and components of pictures (Authors, 2021).

دیدگاه خیام	عناصر و آرایه‌های شعر خیام	عناصر به‌کاررفته در نگارگری معاصر
دیدگاه سلبی	جهان، کهنه رباط، صحرای عدم، کوزه، کوزه‌گر، اجساد پوسیده و پخش‌شدهٔ انسان، گل کوزه‌گری	
دیدگاه ایجابی	جام، پیاله، شراب، ساقی، مستان، زنان جوان، شمع و گل و پروانه	

درواقع این گونهٔ ادبیات، شامل یک‌دسته رمز است که توسط شعرا و عرفا در شعر و ادبیات فارسی وارد شده و جریان یافته است، و مراد از این الفاظ و تعابیر، معنای رایج و عرفیِ آن‌ها نیست؛ بلکه معانی بلند و مرموزی مدنظر است که رمز معانی هستند (حکمت، ۱۳۹۶: ۱۷)

نتیجه‌گیری

همان‌طورکه پیش‌تر گفته شد، در فضا و اندیشهٔ تجددگرایانهٔ شکل‌گرفته در دورهٔ پهلوی، و باوجود اندیشهٔ دوگانهٔ مدرنیسم و میراث‌فرهنگی سنتی و هم‌سو با تحولات سیاسی و فرهنگی در زمینهٔ نوگرایی، هنر نگارگری نیز برای نخستین‌بار درطول تاریخ نگارگری ایران، موضوعاتی نو ازجمله توجه به اشعار خیام را موردتوجه قرار داد که این موضوعات هم از حیث ادبی و هم از حیث اجتماعی اهمیت ویژه‌ای دارند. برآیند پژوهش، پس از معرفی نگارگری معاصر ایران به‌صورت مختصر و به‌ویژه مکتب تهران و هنرمندانی که به‌طور ویژه برای اولین‌بار به این موضوعات توجه نشان‌دادند، به بررسی اندیشه‌ها و دیدگاه‌های فلسفیِ خیام و پس از آن، معرفی ۹ نگاره

که همگی متعلق به مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان هستند و براساس این اشعار و نگاه شرق‌انگارانهٔ حامیان و سفارش‌دهندگان این نگاره‌ها خلق شده‌اند، پرداخته، و درنهایت این نتیجه حاصل شد که نوع دیدگاه باستان‌گرایانه و آریایی خیام و نگاه او به زندگی و مرگ اهمیت زیادی در خلق این آثار داشت. همان‌طورکه قبلاً گفته شد، دو دیدگاهِ سلبی و ایجابی در نگاهِ خیام به پدیده‌های پیرامونش وجود دارد که در دیدگاه سلبی، نابود کردنِ همهٔ توهمات درجهتِ توهم‌زدایی صورت می‌گیرد و در این دیدگاه، جهان همانند کورهٔ بزرگی درنظر گرفته می‌شود که از خاک درگذشتگان قالب‌های جدید در آن ساخته می‌شود و این قالب‌ها مدام بازتولید می‌شود. نشانه‌های تصویری این دیدگاه مانند: جهان، کهنه رباط، صحرای عدم، کوزه، کوزه‌گر، اجساد پوسیده و پخش‌شدهٔ انسان و گل کوزگری هستند که در بررسی این ۹ اثر، جزئیات نام‌برده در جدول ۳، ارائه شد. هم‌چنین دیدگاه دوم، یعنی دیدگاه ایجابی در تلاش برای پیدا کردن لحظهٔ حضور خود و نشان‌دادن آن است که تمام پدیده‌ها گذرا هستند. در این دیدگاه، قریب‌الوقوع بودن پایانی که در انتظار همهٔ انسان‌ها است، قابل‌پیش‌بینی است و عمل ناب هوشیاری از طریق مستی شراب یا نگاه تیزی که برآمده از پدیده‌ها است، به‌وجود می‌آید، که البته توضیح داده شد که این نوع نگاه برآمده از ادبیات میخانه و نگاه تأویلیِ برآمده از آن است. نشانه‌های تصویری این دیدگاه شامل: جام، پیاله، شراب، ساقی، انسان‌های مست، زنان جوان، شمع، گل و پروانه هستند که نمونه‌هایی از آن در جدول شمارهٔ سه ارائه گردید. هم‌چنین علاقهٔ حامیان و سفارش‌دهندگان آثاری با این مضامینِ شرق‌انگارانه، که در آن دوران موردتوجه بسیاری از سفارش‌دهندگان و علاقه‌مندان بود نیز از اهمیت بالایی برخوردار است و این توجه باعث بازگشت به ادبیات گذشته و پرداختن به اشعار خیام در دوران معاصر شده است؛ از سوی دیگر، هنرمندان مکتب تهران با احیای سبک سنتی و نگارگری ایرانی برای بازگشت به شیوه‌های هنریِ گذشتهٔ خود در برابر هنر مدرن تأکید می‌کردند و پرداختن به این‌گونه موضوعات، تلاشی جهت بازگشت به ریشه‌های آریایی و گذشتهٔ آن‌ها تا قبل از دوران تجدد و مدرنیسم بود.

پی‌نوشت

1. Elihu Veder

۲. که قبلاً در مدرسهٔ صنایع مستظرفه نیز تحصیل کرده بود.
۳. ۱۳۰۴-۱۳۲۰
۴. ۱۲۹۱-۱۳۶۹
۵. ۱۲۹۱-۱۳۴۸
۶. ۱۲۹۲-۱۳۷۶
۷. ۱۲۹۵-۱۳۸۷
۸. ۱۲۹۴-۱۳۷۵
۹. ۱۲۸۵-۱۳۵۸
۱۰. ۱۲۹۹-۱۳۸۴
۱۱. ۱۲۶۱-۱۳۲۵
۱۲. ۱۲۸۵-۱۳۶۵
۱۳. ۱۳۶۰-۱۳۹۰
۱۴. ۱۲۹۸-۱۳۸۴
۱۵. ۱۲۸۷-۱۳۵۴
۱۶. ۱۲۸۸-۱۳۷۳
۱۷. متولد ۱۳۰۸
۱۸. متولد ۱۳۱۲
۱۹. ۱۲۷۳-۱۳۴۷
۲۰. ۱۲۷۵-۱۳۷۵
۲۱. «Paul Mak»: «پل ماک» نقاش روسی بود که بعد از انقلاب اکتبر به ایران آمد و تا پایان جنگ جهانی دوم در ایران زندگی کرد.
۲۲. ۱۲۷۵-۱۳۲۶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

- حسینی‌راد، عبدالمجید؛ و خلیلی، مریم، (۱۳۹۱). «بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی در دوران پهلوی». هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۴۹: ۱۶-۵.

- حکمت، نصرالله، (۱۳۹۳). فلسفه ادبیات میخانه. تهران: انتشارات الهام، چاپ دوم.

- دل‌زنده، سیامک، (۱۳۹۶). تحولات تصویری هنر ایران بررسی انتقادی. تهران: چاپ و نشر نظر.

- رجبی، زینب؛ و زارع‌زاده، فهیمه، (۱۳۹۹). «تحلیل نشانه‌های تصویری و مضمونی در رباعیات خیام و نگاره‌های حسین بهزاد». جلوهٔ هنر، ۱۲ (۳): ۳۸-۲۵.

- شایگان، داریوش، (۱۴۰۰). پنج اقلیم حضور. تهران: نشر فرهنگ معاصر، چاپ سیزدهم.

- عبدی، ناهید، (۱۳۹۰). درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد مطالعهٔ موردی نقاشی ایرانی. تهران: انتشارات سخن.

- کیارس، داریوش، (۱۳۹۰). «مدال‌های علی کریمی». (ویژهٔ علی کریمی)، تندیس، ۲۱۹، دوم اسفند، ۴۳-۶۲.

- گرابار، الگ، (۱۳۸۳). مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمهٔ مهرداد وحدتی‌دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.

- فردید، احمد، (۱۳۴۹). اندیشه‌های هدایت. محمود کتیرایی، کتاب صادق هدایت، تهران، انتشارات فرزین و انتشارات اشرفی.

- مدرسی، جواد، (۱۳۸۸). «نگارگری امروز خوشگلی صورت و معنای معاصر». تندیس، ۱۴۶: ۱۳.

- مینویی، مجتبی، (۱۳۴۹). صادق هدایت و سوروگین نقاش. تهران: انتشارات اشرفی.

- Abdi, N., (1390). *An Introduction to Iconology: Theory and Application of a Case Study of Iranian Painting*. Tehran: Sokhan Publications. (In Persian).

- Del Zende, S., (2016). *Visual developments in Iranian art, a critical review*. Tehran: Nazar Publishing House. (In Persian).

- Fardid, A., (1349). *Hedayat's thoughts.* Mahmoud Katiraei, Sadegh Hedayat's book, Tehran: Farzin Publications and Ashrafi Publications. (In Persian).

- Graber, A., (2004). *An overview of Iranian painting, translator: Mehrdad Vahdati Daneshmand.* Tehran: Farhangestan Art. (In Persian).

- Hekmat, N., (2013). *The philosophy of pub literature*. Tehran: Elham Publications, second edition. (In Persian).

- Hosseini Rad, A. M. & Khalili, M., (2019). "Investigation of the role of intellectual and government currents in the nationalistic approach of painting during the Pahlavi era". *Journal of Fine Arts, Visual Arts,* 49: 16-5. (In Persian).

- Rajabi, Z. & Zarezadeh, F., (2019). "Analysis of pictorial and thematic signs in Khayyam's quatrains and Hossein Behzad's paintings". Jelveh Honar, 12(3): 25-38.

- Keshmirshekan, H., (2016). *Exploring Iran's Contemporary Art*. Tehran: Nazar Publications. (In Persian).

- Kiares, D., (2019). "Medals of Ali Karimi". (special for Ali Karimi), *Tandis*, 219, March 2: 43-62. (In Persian).

- Shaygan, D., (1400). *The five regions of presence.* Tehran: Contemporary Farhang Publishing, 13th edition. (In Persian).

- Madrasi, J., (2008). "Today's painting of beautiful face and contemporary meaning". *Tandis,* 146, Farvardin: 13-13.

- Minoui, M., (1349). *Sadegh Hedayat and Sorogin Naqash.* Tehran: Ashrafi Publications. (In Persian).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی