به قاعده و سنجیدگی به کار می‌بردند؛ و طرح را چنان سامان می‌دادند که با صورت کلی سفالینه هماهنگی کاملی داشته باشد. بی‌شک، جنبه‌ی تزیینی طرح از اهمیت خاصی برخوردار بود.[۲]

پوپ در کتاب شاهکارهای هنر ایران سفالینه منقوش را همچون نخستین کتاب بشر می‌داند، چرا که طرح و نقش این ظروف بیانگر بیم‌ها، امیدها و علائمی برای یاری گرفتن از نیروهای طبیعی در مبارزه‌ی دائم وحشتناک حیات است.

به این ترتیب در سراسر فلات ایران سفالینه‌های منقوش تولید شد و این هنر پیش‌رفت و با اینکه وحدتی مفهومی وجود داشت اما تنوع و گوناگونی زیادی در درک و فهم دیده می‌شد. طبیعت‌گرایی به تدریج به درون نقش‌پردازی و گرایش به ساده‌گرایی و ترکیب‌گرایی بیشتر شد.

مثلاً تصویر پلنگ بر روی پیاله‌ای که از تپه حصار دامغان در شمال شرق ایران به دست آمده حالتی سه گوش پیدا کرده است. همچنین بر روی یکی از جام‌های زیبای شوش بدن بز کوهی در نقطه‌ای به صورت دو سه گوش در آمده، اما شاخ‌های آن، شکل طومار سرستونی بزرگی را به خود گرفته است و مرغان ماهیخوار که بر گرد دهانه‌ی این گلدان نقش بسته‌اند، گردنی شبیه به شاخ‌های بز کوهی دارند که نشانگر نوعی گرایش به ترکیب‌گرایی است.

در سفالینه‌های منقوش پیش از تاریخ به ویژگی‌هایی خاص برمی‌خوریم، نقوشی که در نخستین آثار دست‌ساز این دوران در ایران دیده می‌شود از خط منحنی و فرم قوس حلزونی بیشتر استفاده می‌کند، یعنی از خط راست در ایجاد این نقوش کمتر استفاده می‌شود. تصویرگر پیش از تاریخ، طبیعت‌نگار نبود و تقلیدی از ظواهر عینی اشیاء و موجودات نمی‌کرد. به دیگر سخن او برای اینکه بتواند مفهومی خاص را انتقال دهد به ارائه‌ی چند ویژگی قناعت می‌کرد، یعنی پدیده‌های واقعی بر حسب ذهنیت تصویرگر به نشانه‌های رمزی تبدیل شدند. روشی که استیلیزاسیون یا چکیده‌نگاری نامیده می‌شود و ساده کردن اشکال و اغراق، از ابزار آن است.

به همین دلیل قراردادهایی تصویری برای بیان مضمون‌های معین، شکل گرفت و طی دوره‌ها منتقل گردید.

به این ترتیب با ویژگی خط منحنی و گردش‌های منحنی در نقش بز یا اسب، انسان توانست ترکیبی خاص از شکل به وجود آورد و شکل بدون فضای اطراف تحلیل و بررسی و ترکیب بندی و کمپوزیسیون دیده شود. به طور مثال در جام مارلیک قوس حلزونی به خوبی دیده می‌شود. خصوصیت دیگر همان گونه که آمد ساده‌سازی یا استیلیزاسیون است که در هنر ایران همواره دیده شده است. به این معنی که هنرمند نقش موجود در طبیعت را دیده و آن را در ذهنش تجزیه و تحلیل می‌کند و با استفاده از دیدگاه و جهان‌بینی خود جوهره‌ی فرم را نقش می‌زند.

وحدت فرهنگی سفالینه‌های منقوش ایران که حدود یکهزار سال به طول کشید در هزاره‌ی سوم ق. م. قطع شد و در شوش و تحت نفوذ تمدن بین‌النهرین، آذین‌بندی منقوش فراموش گردید. اما در هزاره‌ی دوم قبل از میلاد در فلات ایران سفالینه‌ی منقوش مقبولیت زیادی داشت.

در نتیجه سفالینه‌ی منقوش که در هزاره‌ی چهارم شکوفا شده بود کم‌کم جای خود را به نوع جدیدی از سفال داد که تا آن روز در فلات ایران ناشناخته بود و آن چیزی نبود جز ظروف سیاه لعابدار.

در رابطه با مجموعه قراردادهایی تصویری برای بیان مضمون‌های مشخص و انتقال آن از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر، پاکباز اشاره می‌کند که:

بازنمودهای حیوان و انسان، شکل‌های دایره و مربع، و نقشمایه‌هایی چون کوه، آب موّاج، خورشید و ماه از رایج‌ترین موارد تصویری کهن هنر در ایران بوده‌اند. در آثار نسبتاً متأخر، نقشمایه‌های دیگری با خصلت‌های فوق‌طبیعی رخ می‌نمایند: تلفیقی از انسان و حیوانی که روی دو پا راه می‌رود؛ جانوری چهارپا و دارای بال؛ ماری با سرگربه‌سان؛ حیوانی که همچون انسان رفتار می‌کند؛ و جز این‌ها. بیشتر این نقشمایه‌های نمادین را با کمابیش اختلاف در آثار هنری بین‌النهرین و سایر نواحی آسیای غربی نیز می‌توان یافت. حتی گاه موضوع‌های مرسوم در سفالینه‌های سیلک و مفرغینه‌های لرستان از نو در عصر هخامنشی ظاهر می‌شود.[۳]

در سفالینه‌های تپه سیلک بی‌تردید یک دوره‌ی خلاقه‌ی هنری دیده می‌شود که دارای ظرافت و ابتکار بوده است. و نقاش بی‌تردید هنرش را با روح تصفیه، وزن و قرینه سرزنده کرده است، چیزی که در تحولات عظیم هنری دربار ایران و در کاخ‌های تخت جمشید و آپادانای شوش دیده می‌شود.

ویژگی آریاها این بود که به هنر سایر اقوام نیز نظر داشته، آن را می‌گرفتند و با تفکر و جهان‌بینی خود به تبیین آن می‌پرداختند. این قوم حتی پس از تشکیل حکومت ماد و متعاقب آن هخامنشیان، از ویژگی‌های هنر پیش از آریایی یعنی کاربرد خط منحنی و ساده‌سازی و استیلیزاسیون استفاده‌ی فراوانی کردند، چنان‌چه در دوره‌ی هخامنشی این امر جلوه‌ی بیشتری یافت. از هنر دوره‌ی مادی آثار چندانی در دست نداریم جز تعدادی از نقوش برجسته‌ی تدفینی که البته همین تعداد محدود نیز به لحاظ شناخت دوره‌ی هخامنشی از اهمیت فراوانی برخوردار است. و عناصر عمده‌ای که در ترکیب‌بندی صحنه‌های پیکره‌ای در آرامگاه‌های داریوش و جانشینان او دیده می‌شود، در آرامگاه‌های شاهان مادی نیز به کار برده شده‌اند.

با تاسیس امپراتوری هخامنشی (۵۵۰ ق. م.) کورش مجموعه‌ای از سنت‌های هنری زمانش را به ارث برد و تحت حمایت او بود که با تلفیق این سنت‌ها، هنر درباری هخامنشی پدید آمد. کاربرد خط منحنی و ساده‌سازی در این دوره نمودی ویژه داشت چرا که کورش اساس حکومت خود را بر جهان‌بینی توحیدی قرار داد. هخامنشیان علاوه بر استفاده از میراث هنرمندان بابل، آشور، اورارتو[۴]، مصر و یونان، از میراث هنر عیلامی و سایر سنت‌های بومی نیز استفاده کردند. هنر آنان بر اساس هنر کاخ‌های شاهان آشوری و خاور نزدیک شکل گرفت و با استفاده از عناصر دیگر از سایر نواحی امپراتوری، سبکی منسجم در جهان ایرانی پدید آمد. گریشمن می‌نویسد:

هنر هخامنشی تداوم منطقی پیشینه‌ی بیش از چهار سده‌ی آن در

سیری در هنر نقاشی ایران

مهدی پازوکی

خاستگاه‌های هنر نقاشی ایران کجاست و چگونه می‌توان به ریشه‌ها و به حجم عظیم نایافته‌ها و آنچه تاکنون کشف نشده دست یافت و در مقابل آنچه به آن دست یافته‌ایم به نقاشی ایرانی پرداخت. کشفیات باستان‌شناسی موجود، به ویژه در مورد اقوام قبل از آریاها بسیار ناچیز است و اظهارنظر قطعی و روشنی در مورد هنر ایران و ادوار پیش از تاریخ امری است ناشدنی. اما هنر ایرانی بی‌تردید از همان نمودهای نخستین خود و علی‌رغم تمامی فرایندها و تحولات، ویژگی‌های مشخص و استواری را به نمایش گذاشته است.

زمانی بس دور و نامعلوم، هنگامی که انسان تنها از ابزار سفالی زمخت استفاده می‌کرد و سفالینه‌های سیاه خام را شکل می‌داد، نقطه‌ی آغازینی بود بر نقاشی روی سفالینه‌ها و کاسه‌هایی بزرگ با شکل‌هایی نامنظم که بر روی آن خطوطی عمودی و افقی ایجاد می‌کرد.

در نواحی مختلف نجد ایران[1] وجود آثاری از جمله صخره‌نگاره‌ها، مهرهای حک شده و سفالینه‌های منقوش ما را تا حدودی با اعصار قبل از تاریخ آشنا می‌سازند.

عیلامی‌ها را می‌توان از جمله نخستین اقوامی دانست که در نقش برجسته‌های تاریخی، آثاری از خود بر جای گذاشتند. محققین مبدا هنر ایرانی را به دوره‌ی نوسنگی (هزاره هفتم ق. م) ارتباط می‌دهند، اما کشفیات دقیق‌تر ما را به سرآغازی قدیم‌تر هدایت می‌کند.

در منطقه‌ی کوهدشت لرستان می‌توان از جمله به قدیمی‌ترین آثار تصویری یافت شده در ایران اشاره کرد. نقاشی‌هایی عمدتاً با شیوه‌های ساده، که با رنگ‌های قرمز و زرد و سیاه بر دیواره‌ی غارها کشیده شده و حیوانات را بیشتر از پهلو، و انسان را گاه از رو به رو نشان می‌دهند. اما بی‌شک نمودهای مشخص هنر تصویری کهن ایران بر روی سفالینه‌ها یافت شده‌اند. در این میان تپه‌ی سیلک کاشان، تپه حصار دامغان و... را می‌توان از کاوش‌گاه‌های عمده‌ی آثار تصویری ایران دانست.

سفالینه‌ها در مقاطع بعدی فرهنگ ایران و در سده‌های نخستین هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد، تزیینات واقع‌گرایانه‌ی دقیق‌تری یافت و کم کم پرندگان، گراز و بز کوهی با خطوط سیاه نقش زده شد و حاشیه‌پردازی ظریف از حیوانات به نوعی احساس علاقه‌ی تجربی انسان به طبیعت را نشان داد. در کل هزاره چهارم ق. م. با تصاویری از پرندگان و پلنگان بر روی سفالینه‌ها رو به رو می‌شویم که بدنه‌ی آن با الگوهای هندسی مزین شده است.

در اشاره به کاوش‌گاه‌های تپه‌سیلک و تپه‌حصار، رویین پاکباز می‌نویسد:

در این کاوشگاه‌ها، مردم ظروف سفالین نخودی یا صورتی را با شکل‌های کژنمای انسانی و صورت ساده شده حیوانی و نقوش هندسی به رنگ‌های سرخ و سیاه و قهوه‌ای می‌آراستند.

در عصر مس و سنگ (حدود ۳۵۰۰ ق. م.) این گونه سفالینه‌نگاری در شوش به اوج کمال و ظرافت رسیده بود. در این زمان، خطوط و شکل‌ها را

ادامه داد و به اصول طبیعت‌گرایی یونانی روی نیاورد، چرا که آرمان و کمال مطلوب هنری هخامنشیان متفاوت از یونانی‌ها بود. هنر هخامنشی با جهان مردگان و خدایان رابطه‌ی چندانی نداشت و مهم جایگاه انسان بود. در آثار هخامنشی، نقش انسان در حجاری‌ها و نقاشی‌ها است و از جایگاه و حرمتی خاص برخوردار شده است و کمتر با حیوانات نشان داده می‌شود.

ترکیب حیوان با حیوان در نقوش هخامنشی بسیار دیده می‌شود از جمله گاو بالدار یا شیری که با بال و پنجه‌ی عقاب است. البته نمودهای کمی هم که انسان را با حیوان در یک ترکیب نشان می‌دهد وجود دارد به طور مثال نقش فَروَهر[۷] که سروش ایزدی بوده و انسانی را با بال نشان می‌دهد و یا نقش کورش با چهار بال و گاو بالدار با سر انسان که این نقش از هنر بابل و آشور گرفته شده است. انسان در نقوش هخامشی با هیئت و هیکل نفسانی خود نشان داده نمی‌شود، بلکه این هنرمند است که این نقش را پالوده شده ارائه و با کمک خط منحنی و دوری از عناصر نفسانی سادگی و آرامش را در نقش نشان می‌دهد.

یک ساده‌سازی گرافیکی و شهودی و هنری پاک و بی‌آلایش که در دوره‌های بعدی نتوانست آن جایگاه والا را حفظ کند.

در دوره‌ی اشکانیان با افول هنر ایرانی رو به رو می‌شویم. از یافته‌های تمدن و هنر اشکانی بر می‌آید که اشکانیان با اینکه تا حدی تحت تأثیر هنر سلوکی و یونانی هستند، اما به تدریج نفوذ و فرهنگ و هنر یونانی را حذف کرده و ویژگی‌های هنر هخامنشی مجدداً احیاء می‌شود. در قرون اول میلادی هنر اشکانی با ماهیتی مشخص و ملی مستقر می‌گردد و می‌توان گفت هنر اشکانی ویژگی یک مرحله‌ی انتقالی را داشت که از یک سو به هنر ساسانی و از دیگر سو به هنر بیزانسی راه یافت. اما با روی کار آمدن ساسانیان، دوباره هنر ایرانی جایگاه خود را باز می‌یابد.

هنر ساسانی، هنری ذاتاً درباری و همواره در پی نشان دادن ارتباط خود با سنت‌های هنری دوره هخامنشی بود. هنر ساسانی مقطع نهایی یکی از تحولات عظیم هنری بود که درطی چهار هزار سال در منطقه‌ی بین‌النهرین و ایران آغاز شده بود. اساس هنر ساسانی را عناصر کهن ایرانی و آسیای غربی تشکیل می‌دادند. عناصری که از طریق سنت‌های هخامنشی احیاء شده بودند. البته هنر ساسانی از هنر پارتی نیز به نوعی بهره گرفت و حتی تداوم آن را نیز باعث شد، اما تمامی این عناصر، سبکی را ایجاد کرد که از قابلیت‌های اندیشه ایرانی بهره می‌برد. ساسانیان به هیچ روی مقلدان خام طبع نبودند، بلکه هنر آنها نشانگر نیروی آفرینندگی آنها و دارای عناصری بود که در دوره اسلامی شکوفا شد.

در هنر ساسانی تفاوتی ماهوی با هنر هخامنشی دیده نمی‌شود و اقتدار سنت‌ها هنری پیشین در هنر ساسانی نیز موجود است. و به لحاظ اصول هم، همان قواعد هنر هخامنشی حاکم است و تنها صحنه‌های تک موضوعی در نقش برجسته‌های ساسانی دیده می‌شود.

طبق گفته‌ی پوپ:

از گزارش‌های تاریخی بر می‌آید که شاهان ساسانی مشوق و حامی هنر نقاشی بوده‌اند. هنگامی که ثعالبی گزارش می‌دهد که منذر ملک حیره دستور داد تا کارهای نمایان بهرام گور شاهزاده جوان ساسانی که تحت مراقبت وی بود، روی دیوارهای قصر معروف خورنق[۸] نقاشی شود تردیدی نمی‌ماند که منذر از شیوه‌ای تقلید کرده که در دربار اربابان ساسانی او متداول بوده است و مسعودی[۹]، جغرافی‌نگار مسلمان، در سال ۹۴۳/۳۳۲ در منطقه اصطخر از ساختمان سترگی صحبت می‌کند که هنوز حتی در زمان خود او که بیش از سه قرن از فتوحات اعراب می‌گذشت مزین به تصاویری بوده است... و ابواسحاق فارسی یکی از اهالی پرسپولیس که بیشتر معروف به اصطخری، زادگاه خویش است در میانه سده‌ی چهارم / دهم از اسنادی صحبت می‌کند که در بعضی از سالنامه‌های شاهان باستانی ایران دیده و در بردارنده‌ی تصاویری از این شاهان بود.[۱۰]

خاک ایران است. هنر هخامنشی نوعی ققنوس نبود که به ناگهان سر از آتش در آورد، بلکه بر عکس، عمیقاً ریشه و منشاء در ادواری داشت که به سیطره‌ی نخستین ایرانیان در فلات برمی‌گشت تا آنجا که ذخائر هنر آنها قرون متوالی روی هم انباشته شد و بالاخره عظمت و شکوه هنر ایران را در نهایت پختگی محقق ساخت. هنر هخامنشی در دستیابی به عظمت خود تنها از بیگانگان تغذیه نکرده است، بلکه دقیقاً بر عکس، این هنر نشان دهنده‌ی فلاتی است که پس از عروج مداوم هنر ایران به مفهوم وسیع کلمه، قابل انتساب به همان اصطلاح است. هنرمندان عصر هخامنشی در تکرار موضوعات نقش برجسته‌ها و درکاربست مداوم همان نقشمایه ـ مثلاً شیری که بر آسمان و سایبان تخت شاهی ظاهر می‌شود و یا ردای شاهی و سلاح و جواهری را آذین می‌بندد ـ درست به آن هنرهای کاربردی رجوع کرده‌اند که قبل از آنها، پیشینیانشان در تپه سیلک، لرستان، و زیویه انجام داده‌اند.[۵]

فریه نیز می‌نویسد:

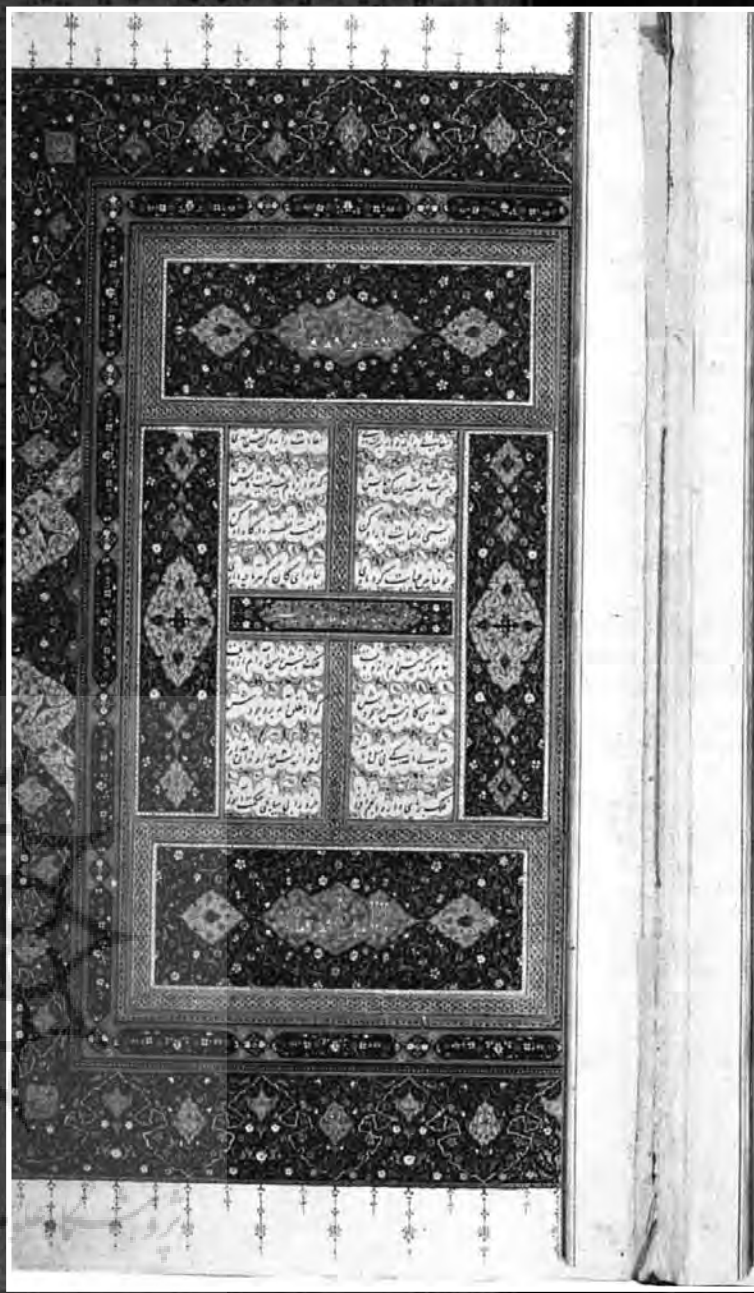
وامی که پارسیان از تمدن‌های همسایه و غریبه گرفتند در پرسپولیس جلب نظر می‌کند. در نخستین نگاه، وام‌گیری‌ها، تصادفی و در هم به نظر می‌رسند. گاوهای بالدار درشت پیکر به تقلیداصل آشوری‌شان، به نام لاماسو، یا موجودی نیمه ربانی و حامی بشر به شکل گاومیش بالدار با سر انسان، روی لغازهای دو جانب دروازه خشایارشا برجسته‌کاری شده بود. نگاهی ژرف‌تر نشان می‌دهد که در پی این گزینه‌ی همه جانبه، نوعی سلیقه و مقصود منطقی نهفته است. بی‌شک در نظر آنان که معتقدند هیچ گونه سنت‌های زادبومی در ایران هخامنشی وجود نمی‌داشته، چنین وام‌گیری در هم و بی‌مرز از تمدن‌های مجاور پذیرفتنی و حتی الزامی می‌نموده است، و همین جا است که هردوت می‌گوید: هیچ قومی به اندازه‌ی ایشان مستعد پذیرش و جذب آداب بیگانگان نیست.[۶]

این موضوع روشن است که تأثیر نزدیک‌ترین تمدن‌ها بر آثار تخت‌جمشید بیشتر بوده است و مطالعه‌ی هنر کلده و آشور در کاوش‌های بین‌النهرین و یا در ویرانه‌های نمرود و خرس‌آباد و کویونجیک، تأثیر آنها را بر تخت جمشید نشان می‌دهد. گاوهای بالدار تقریباً مشابه هیولای در گاه‌های کویونجیک در خرس‌آباد است، اما در نمونه‌های تخت جمشید و دوره‌های بعدتر، ظرافت‌های هنری بیشتری دیده می‌شود. به طور مثال در هیئت آنها اغراق و مبالغه دیده نمی‌شود و حالت عضلانی بازوها در شکل و اندازه طبیعی خود ارائه شده و تحدّب بال‌ها رو به بالا، آزادتر است.

می‌توان گفت آنچه در آثار تخت جمشید و در نقاشی امروز ما وجود ندارد، همانا عدم کاربرد پرسپکتیو است. نقوش موجود در تخت جمشید بهترین حالت بدن را نشان می‌دهد. فرم بدن صیقل یافته و به گونه‌ای سادگی رسیده است و جزئیات و عناصر گمراه کننده و زائد حذف شده‌اند و بیننده عصاره و چکیده‌ی نقش و آناتومی واقعی بدن را می‌بیند و عناصر واقع‌نما حذف شده‌اند.

بنابراین در آثار تخت جمشید حضور هنرمند به گونه‌ای دیده می‌شود که پاکی و خلوص او را در اثرش می‌بینیم. او نقش را تحلیل کرده است، جوهره‌ی آن را پیدا کرده و با عمق بینش خود آن را بیان نموده و از هر گونه اغراق و پیچیدگی دوری کرده است، برخلاف یونانی‌ها که در نشان دادن هیکل انسان نوعی اغراق در آثارشان وجود دارد، و خدایانی که به صورت انسانی نقاشی شده‌اند، عضلانی‌تر از نقش واقعی انسان دیده می‌شود.

نقش برجسته‌های تخت جمشید با اینکه ساختار آنها بین النهرینی است و از مصر و یونان نیز متأثر است اما سبکی منسجم در آن دیده می‌شود. ترکیب‌بندی‌ها دارای تقارن، نظم و آهنگی دقیق‌تر از آثار آشوری و مصری است. نقش برجسته‌های هخامنشی نوعی سبک رسمی و درباری آسیای غربی را نشان می‌دهد که تا اواخر دوره‌ی هخامنشی ادامه داشت. هنر هخامنشی در ادامه‌ی سنت‌های گذشته‌اش به نمادپردازی و چکیده نگاری



عهد ساسانی و کتاب‌آرایی مانوی، به تزیین قرآن پرداخته شد.

پس از حمله‌ی مغولان به ایران هنر اصیل ایرانی حرکت خود را تداوم داده و در دوره‌ی تیموری و صفوی به اوج خود رسید. اما آن جریان اصیل و آن نگاه هنرمند، با نفوذ هنر غربی، هنری تلفیقی پدید آورد. چنان چه در آثار محمد زمان و بعد از او که بر نقاشی ایرانی تأثیر عمده‌ای گذاشت طبیعت‌گرایی و ارائه‌ی حالات نفسانی به مینیاتور ایران وارد شد و آن ساده‌سازی به نوعی رنگ باخت.

پانوشت‌ها:

۱. به فلاتی وسیع گفته می‌شود که از طرف خاور به کوه‌های سلیمان، در باختر به کوه‌های زاگرس و در شمال به کوه‌های البرز محدود شده است و امروز می‌توان آن را محدوده‌ای شامل ایران، افغانستان و بلوچستان پاکستان دانست. نجد ایران از زمان‌های دور محل تلاقی سه فرهنگ عمده‌ی باستانی یعنی بین‌النهرین، ماوراءالنهر و سند بوده است.

۲. نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. رویین پاکباز، نشر نارستان، ۱۳۷۹، ص ۱۴

۳. همان، ص ۱۷

۴ . کشوری باستانی که مرکز آن در نزدیکی دریاچه وان قرار داشت. در آغاز سده ششم ق. م جزء کشور ما شد و دارای فلزکاران ماهری بود.

۵. فرهنگ‌های هنری ایران / ماقبل تاریخ، هنر مادی، هنر هخامنشی. رومان گیرشمن، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات مولی، ۱۳۷۶، ص ۸۴ و ۸۲

۶ . هنرهای ایران. ر. دبلیو، فریه، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، نشر فرزان روز، ۱۳۷۴، ص ۳۱.

۷ . قرص بالدار، که نشان آن در جهان باستان، دایره‌ای بوده با بال‌های گشوده شده که گاهی نیز پیکره‌ای از انسان در وسط آن تصویر شده است.

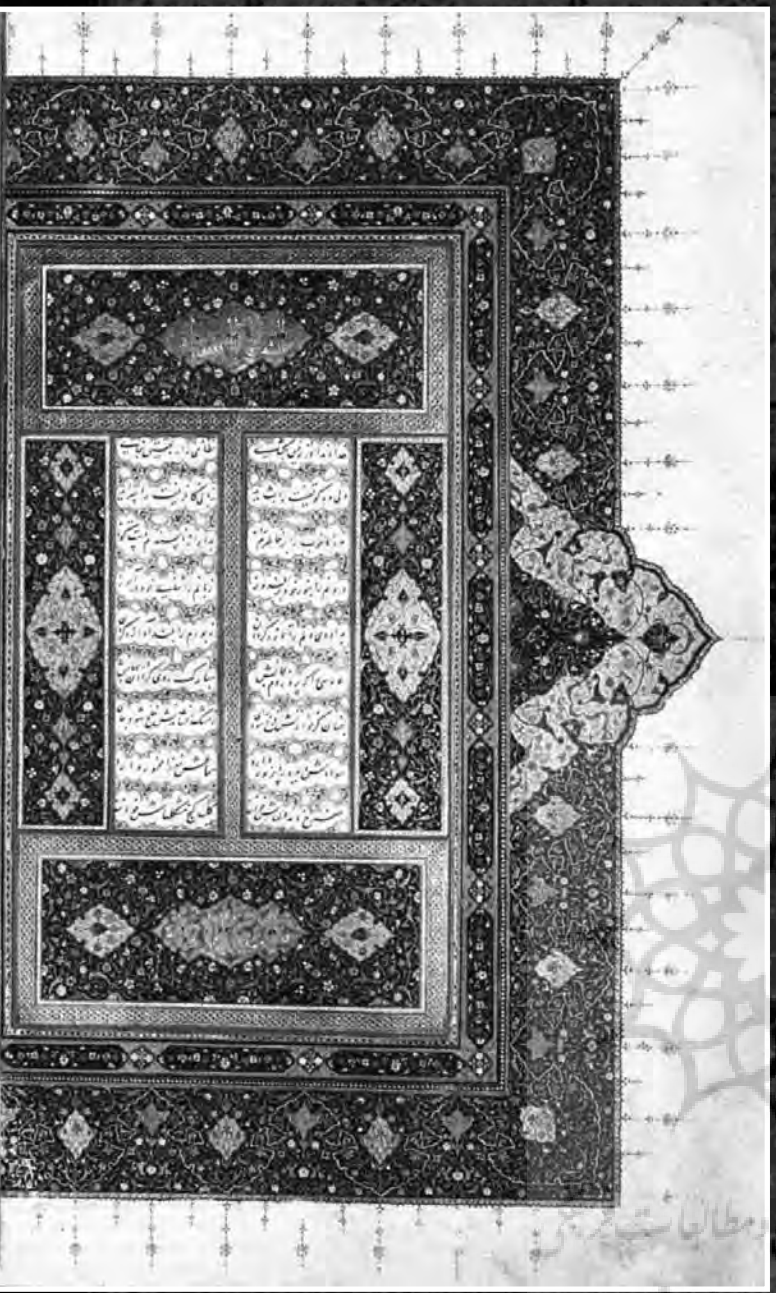
ریشه‌ی اصلی این نماد به تمدن‌های باستانی ایران، بین‌النهرین و مصر باز می‌گردد. و این نماد رابطی بوده است بین جهان مادی و معنوی. واژه‌ی فَروَهَر در مفهوم ایستادگی آمده است. دفاع در برابر اهریمن که در طی زمان تمامی مردم دارای فروهر شدند. این نیرو در اوستا فره‌وَشی و در دیگر متون به نام‌های فرورتی، فروهر، فرود و فرور آمده و زرتشتیان آن را فروهر می‌نامند. فروهر در مواردی با تصویر پیرمردی همراه شده که گل نیلوفر آبی یا حلقه‌ای در دست دارد. گاه این نگاه به اشتباه با اهورامزدا یکی دانسته می‌شود، که بی‌اساس است، چرا که فروهر همچون روان، دیدنی نیست و نمی‌توان پیکره‌ای برای آن ساخت و برای نشان دادن این نیرو آن را به صورت پیرمردی نشان داده‌اند و این تنها پیرمردان هستند که شایسته راهنمایی و پند دادن هستند.

۸ . هـ. زوتنبرگ (ترجمه)، Histoire des rois des Perses، پاریس ۱۹۰۰ م، صص ۳ . ۵۴۲

۹. مروج‌الذهب. مسعودی، جلد ۴، ص ۷۷

۱۰ . سیر و صور نقاشی در ایران. آرتور اپهام پوپ، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات مولی، ۱۳۷۸، ص ۶

۱۱. همان، ص ۱۷



نقاشی دیواری نیز به خصوص از قرن چهارم میلادی در میان ساسانیان رواج داشته، به گونه‌ای که آمیانوس مارسلینوس به روزگار شاپور دوم اشاره و از نقاشی‌های دیواری عهد ساسانی یاد می‌کند. طبری نیز از نقاشی دیواری سخن می‌گوید که بهرام پنجم (۴۰ ـ ۴۲۰ م) را در صحنه‌ی شکار نشان می‌دهد. مسعودی نیز به نقاشی‌های آتشگاه‌ها می‌پردازد. می‌توان گفت سنتی که در زمان هخامنشیان وجود داشت، یعنی نقوش برجسته در تخت جمشید و نقوش رنگی روی لباس‌های افراد و اینکه در دوره‌ی هخامنشی، نقوش تزیینی به صورت رنگی در نقش برجسته‌ها کار می‌شده، در دوره‌ی ساسانی نیز ادامه یافت، اما به لحاظ فرم‌های زینتی تفاوت‌هایی دیده می‌شود. در دوره‌ی ساسانی همانند دوره‌ی هخامنشی عناصر طبیعت و نقوش گیاهی با ساده‌سازی به نقوش تزیینی تبدیل شده‌اند. اصول گردش‌ها و روش استفاده از نقوش اسلیمی و ختایی در طی قرون و با توجه به تغییرات در این نقوش، همچنان پایه نقوش تزیینی در دوره‌های بعدی شدند. مثلاً در لبه ریتون زرینی که با تنه شیر است و امروزه در موزه‌ی ایران باستان نگهداری می‌شود، این نقوش دیده می‌شود.

بررسی نمونه‌های متأخر نقاشی ایرانی با نقش برجسته‌های آثار سیمین دوره‌ی ساسانی بیانگر دوام سنت‌های تصویرگری در طی این دوره‌ی طولانی است. اما نکته مهم زوال تدریجی نوع نگاه هنرمند هخامنشی در پالوده کردن هنر خود می‌باشد که در دوره‌ی ساسانی این زوال دیده می‌شود.

نکته‌ای که قابل ذکر است نقش هنر مانوی است. طومارهای مانوی موجود در موزه‌ی برلین نوعی نزدیکی با هنر ساسانی را نشان می‌دهد. اما در رنگ‌های مورد استفاده در هنر مانوی سایه روشن دیده نمی‌شود و رنگ‌ها درخشان هستند و تزیین هم دیده می‌شود.

پوپ می‌نویسد:

تعیین سهم واقعی نقاشان مانوی تا به زمان حال غیر ممکن است، چرا که تا زمان کشف قطعاتی چند از نقاشی‌های مانوی در شهر مخروبه‌ای در نزدیکی تورفان و چند دیوارنگاره بر روی دیوارهای معبدی که بعدها معبد مانوی نامیده شد نمونه‌ای از هنر تصویری مانوی شناخته نشده بود. اما این آثار به لحاظ رنگ‌آمیزی و طراحی شباهت‌هایی با آثار نقاشان متاخر ایران دارد و این الهامات مانوی به احتمال نه تنها در استخوان‌بندی خود امپراتوری اسلامی باقی ماند، بلکه یقین است که نقاشان مانوی هنر خویش را در مناطق شرقی ادامه داده و به شکوفایی جریان توانمند سنن و قواعد جدید کمک کرده‌اند، به نحوی که در همین قواعد و سنن پس از فتوحات مغولان که تأثیرات هنری شرق را وارد جهان اسلام کردند، آثار پایایی در نقاشی و نگارگری ایران به جای گذاشتند.[۱۱]

از نگارگری چهار سده‌ی نخستین اسلامی آگاهی چندانی در دست نیست، اما بی‌تردید منابع موجود نشانگر آن است که سنت‌های پیش اسلامی نگارگری در عهد ساسانیان و نیز سغدیان و آسیای میانه تأثیر خود را بر نقاشی دوره‌های آغازین اسلامی گذاشته است. از جمله دیوارنگاره‌های آسیب دیده در کاوش‌های نیشابور و نقاشی‌های تصویری بر روی سفالینه‌های یافت شده در آنجا بر این امر صحه می‌گذارد. اما آنچه در نقاشی این دوره دیده می‌شود بحث حرمت تصویرگری در اسلام است که با فراز و نشیب‌هایی همراه بوده است و با آنکه در دوره‌ی بنی‌امیه و بنی عباس، هنر ایران و به ویژه نقش برجسته‌سازی دچار رکود گردید، اما با حمایت‌هایی نیز در دوره سامانیان، سلجوقیان و غزنویان رو به رو شد. چنان‌چه وحدت شیوه و ادراک به کار رفته در نگارگری ایران دوره سلجوقی تا حدودی محفوظ ماند. سیر حرکتی هنر ایرانی در دوره‌ی پس از اسلام و تا زمان حمله مغول بیشتر در جهت کتابت قرآن، خوشنویسی بود، و حتی با استفاده از نقوش هندسی به یادگار مانده از