Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

Journal of Islamic Crafts, 2024; 8 (1): 145-165

Journal of Islamic Crafts

DOI: 10.52547/jic.7.2.347

Original Paper Open Access

T Classification of the Effects of Persian Painting on Contemporary Iranian Painting

Hadi Babaei Fallah[1,*]

1. Assistant Professor, Traditional Arts Department, Cultural Heritage and Tourism Research Institute, Tehran, Iran

Received: 2023/09/25 Accepted: 2024/01/02

Abstract

After the end of the Qajar period, Iran's artistic atmosphere was increasingly influenced by Western culture and art, which led to the emergence of modern artistic tendencies. In the field of traditional painting, which had experienced a long period of stagnation and repetition after the Isfahan School, a number of artists, including Hadi Tajvidi, established what later became known as the Tehran School of Painting. Under the influence of the modernist cultural and artistic climate of the Pahlavi period, the Tehran School of Painting, while benefiting from the technical foundations of traditional painting, emphasized innovation and responsiveness to contemporary audiences and introduced approaches such as the Iranianization of facial features. Prior to this development, facial representations in Iranian painting had largely been influenced by Chinese models and the physiognomy of Central Asian peoples. Formed during the First Pahlavi period, the Tehran School of Painting exerted a significant influence on painting practices during the Second Pahlavi era and subsequently on artistic production after the victory of the Islamic Republic. With the advancement of contemporary painting in Iran, some works emerged at the boundary between traditional painting and modernist painting. At the same time, certain modernist painters, influenced by the identity seeking atmosphere of Iranian society, incorporated visual and conceptual signs derived from ancient Iranian painting into their works. This article was developed based on the central question of how and through which artistic examples contemporary Iranian painting and drawing have received the influences of ancient Iranian painting. Accordingly, the main objective of the study is to formulate and categorize the different methods of referring to ancient painting within contemporary Iranian painting and drawing. The article identifies and discusses four principal modes through which ancient Iranian painting has influenced contemporary artistic practices.

Keywords:
Iranian art, traditional art, ancient painting, contemporary painting, modern painting.

* Corresponding Author: h.babaei@richt.ir

©2024 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

Introduction

Defining contemporary Iranian painting is complicated by divergent artistic worldviews and by the persistence of visible traces of earlier painting traditions within modern practice. In recent decades, visually dissimilar works have frequently been grouped together within contemporary exhibitions and biennials, obscuring the boundaries between historical influence and innovation. Simultaneously, a significant strand of modern production explicitly engages with ancient Iranian painting: some artists reproduce traditional compositions and formats, while others abstract formal or conceptual elements from historical models to create innovative visual languages. This study interrogates the nature and extent of those influences. It asks (1) how ancient Iranian painting differs from contemporary painting, and what the principal identity components of ancient Iranian painting are; and (2) how contemporary Iranian painting and drawing can be categorized according to their relationship with ancient painting and which components have been appropriated. Two empirical tendencies are proposed at the outset: one characterized by direct copying and decorative revival, and another by inventive reworkings in which the idiom of the past is reformulated in novel, sometimes unrecognizable, ways.

Materials and Methods

This research adopts a descriptive – analytical approach combining qualitative and quantitative perspectives. The population comprises contemporary Iranian paintings produced from the late Qajar period to the present. From this broad corpus, twenty-three works were purposively selected as exemplary cases, chosen for their representativeness and their capacity to illustrate different modes of engagement with ancient painting. Selection criteria emphasized the visibility of historical and the works were analyzed with respect to form, content, technique, and stylistic strategy. The analysis focused on identifying recurring identity components inherited from ancient painting and on classifying contemporary practices according to the degree and manner of their indebtedness to historical models.

Results

The analysis yielded a four-fold typology of contemporary practice vis-à-vis ancient painting:

1 .Pre-Isfahan-influenced works: Compositions that draw on visual frameworks established in the Ilkhanid, Timurid, and early Safavid periods. These works often prioritize literary content and mimic pre-Isfahan pictorial conventions.

2 .Isfahan School–influenced works: Pieces that adopt the elegant, decorative figuration and refined finishes associated with the Isfahan School, a style consolidated under Shah Abbas I and persistent in subsequent practice. These works emphasize ornamentation over narrative layout.

3 .Kharabati (mystical/ghazal - inspired) works: Images that visualize states of mystical intoxication and Sufi affect, frequently referencing the ghazals of Hafez and the poetry of Khayyam. Although thematically distinct, these works share many formal affinities with the Isfahan School.

4 .Modernist works informed by ancient painting: A heterogeneous group of innovations in which artists appropriate the inner essence or formal genes of ancient painting _ through painting, illustration, collage, or mixed media _ while producing work that extends beyond historical templates.

Three of these groups (1 _ 3) exhibit sufficient formal affinity with ancient painting to be included under the rubric of "contemporary painting influenced by historical models." The fourth group, however, comprises modernist practices that reconfigure historical signifiers within modern visual strategies
and are best characterized as modernist or deconstructive rather than traditional replicas.

In terms of identifiable components, ancient Iranian painting contributes the following recurring elements to contemporary practice: visual clarity of composition, delicate and precise brushwork, minimal use of empty space, parity of importance among visual elements, decorative refinement, a sense of timelessness and placelessness, an inclination toward objective depiction with restrained abstraction, and a pervasive, evenly distributed light. Conversely, the bright, pure color palettes typical of some historical manuscripts are often absent in modernist appropriations. Importantly, the influence on modernist painting tends not to be component-by-component mimicry; rather, the latent structural and conceptual essence of ancient works is internalized and reformulated.

Discussion

The four-fold classification reveals a spectrum of orientations: from conservative replication to creative appropriation. The first three groups maintain strong links with established historical grammars and are often legible to specialists and informed publics as continuations or revivals of classical modes. Group two (Isfahan School) and group three (Kharabati) are closely related in form and sometimes lack clear boundaries; both emphasize decorative figuration and poetic affect, though their subjectivities and narrative aims differ. Group four demonstrates how ancient painting can serve as a reservoir of formal and conceptual resources for modernist experimentation: artists extract compositional logics, rhythmic motifs, or narrative strategies and insert them into new media, conceptual frames, or mixed-technique practices.

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

The findings suggest that the criterion most decisive for classifying a contemporary work as "influenced by ancient painting" is the degree to which it appropriates technical and formal features _ rather than merely referencing historical subjects. Where such formal features are evident, works are read within an Iranian pictorial lineage; where they are absent, even thematically related works are perceived as modernist and distinct from the historical tradition.

Conclusion

Ancient Iranian painting continues to exert a wide range of influences on contemporary Iranian painting and drawing, ranging from conservative revivalism to deconstructive modernism. This study's typology _ pre-Isfahan, Isfahan School, Kharabati, and modernist appropriations _ provides a heuristic for understanding the modalities of influence. While historical formal elements (composition, brushwork, decorativeness, light treatment) remain salient markers of continuity, many contemporary artists absorb and transform the inner logic of ancient painting rather than reproduce its surface features. Future specialized research should expand the corpus, incorporate interviews with practicing artists and curators, and consider audience reception to map how these historical references function within contemporary institutional and market contexts

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

هنرهای صناعی اسلامی، ۱۴۰۳؛ ۸ (۱): ۱۶۵-۱۴۵

هنرهای صناعی اسلامی

DOI: 10.52547/jic.7.2.347

مقاله پژوهشی

دسترسی آزاد

صورت‌بندی تأثیرات نگارگری قدیم بر نقاشی و نگارگری معاصر ایران

هادی بابائی فلاح[1]*

۱. استادیار، گروه هنرهای سنتی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۳

چکیده

پس از پایان دوره قاجار، فضـــای هنری ایران بیش از پیش تحت تأثیر فرهنگ و هنر غرب قرار گرفت و از دل آن جریانات نوگرای بیشتری ظهور پیدا کرد. در حوزه نگارگری سنتی که پس از مکتب اصفهان برای مدت‌های طولانی فضـــایی راکد و تکراری را تجربه می‌کرد، به همت تعدادی از هنرمندان مثل هادی تجویدی، مکتب نگارگری تهران تأسیس شد. مکتب نگارگری تهران تحت تأثیر فضای فرهنگی و هنری ترقی‌خواه دوره پهلوی، ضـمن بهره‌مندی از تکنیک‌های هنری نگارگری قدیم، توجه به نوآوری، رفع نیازهای مخاطبان معاصـر و نکاتی مثل ایرانی‌سازی چهره‌ها که پیش از این تحت تأثیر چهره‌سازی چینی و چهره‌های مردمان آسیای مرکزی بود را در دســـتور کار قرار داد. مکتب نگارگری تهران که در دوره پهلوی اول شـــکل گرفت، تأثیر چشـــمگیری بر نگارگری دوره پهلوی دوم و بعد از آن نگارگری پس از پیروزی جمهوری اسلامی باقی گذاشت. با حرکت رو به جلوی نگارگری معاصر، بعضی از آثار نگارگری در مرز میان نگارگری سنتی و نقاشی نوگرا قرار گرفت و بعضی آثار نقاشـی نوگرا نیز تحت تأثیر فضـای هویت‌خواه، مایه‌هایی نگارگری قدیم را اخذ کرد. مقاله حاضـر با اتکا به این سؤالات که نگارگری و نقاشی معاصر ایران چگونه و از طریق چه نمونه آثاری تأثیرات نگارگری قدیم ایران را اخذ کرده‌اند، به نگارش درآمده و هدف اصلی آن صورت‌بندی و دسته‌بندی روش‌های ارجاع به نگارگری قدیم در نگارگری و نقاشـی معاصـر ایران بوده اسـت. پژوهش حاضـر به روش توصـیفی و تحلیلی و به شـیوه کمّی و کیفی نگارش پیدا کرده و جامعه آماری آن شامل کلیه آثار نقاشی و نگارگری سده چهاردهم هجری خورشیدی بوده اسـت؛ از این جامعه آماری گسـترده، تعداد بیسـت و سـه نگاره و نقاشـی به شـیوه انتخابی و براسـاس میزان کمک به کفایت مباحث، گزینش شـده و مورد بحث قرار گرفته‌اند. از نتایج تحقیق حاضـر، شـناخت و طبقه‌بندی چهار جریان اصلی متأثر از نگارگری قدیم در نگارگری و نقاشی معاصر ایران است که سه دسته از آنها به دلیل شـــباهت غیر قابل انکار با نگارگری قدیم، در دســـته نگارگری معاصـــر قرار می‌گیرند و دســـته چهارم به دلیل نوگرایی‌های فراتر از چهارچوب نگارگری قدیم، امکان نام‌گذاری با اسامی نگارگری نوگرا و نقاشی نوگرا را دارد.

واژگان کلیدی

هنر ایران، هنر سنتی، نگارگری قدیم، نگارگری معاصر، نقاشی نوگرا

*مسئول مکاتبات: h.babaei@richt.ir

©2024 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

۱. مقدمه

جهان‌بینی‌های متنوع نگارگران معاصر که باعث تفاوت‌های ملموس میان آثار ایشان شده و همچنین ردپای ملموس نگارگری قدیم در آثار تعدادی از نقاشان نوگرا، تعریف نگارگری معاصر را با دشواری مواجه کرده است. در دهه‌های اخیر، آثاری که بعضی از آنها شباهت حداقلی به هم دارند، در یک رده قرار گرفته و در دوسالانه‌های نگارگری و جشنواره‌های مربوط به آن نمایش داده می‌شوند. در سمت دیگر، آثار نقاشی زیادی توسط نقاشان نوگرا عرضه شده که عملاً برداشت‌های نوآورانه از نگارگری قدیم ایران محسوب می‌شوند، ولی هیچ‌گاه در زمره آثار نگارگری معاصر طبقه‌بندی نشده و هنرمندان خالق آنها نیز ادعایی در این زمینه ندارند.

پیچیدگی تعریف نگارگری معاصر و مشخص نبودن میزان تأثیرات نگارگری سنتی بر نگارگری و نقاشی معاصر ایران باعث شد تا مقاله حاضر با هدف شناخت نسبت نگارگری قدیم ایران با نگارگری و نقاشی معاصر، صورت‌بندی این تأثیرات را مورد پژوهش قرار دهد؛ پژوهشی که با مبنا قرار دادن مؤلفه‌های نگارگری قدیم ایران، این مؤلفه‌ها را در آثار نگارگری و نقاشی معاصر خوانش کرده و چگونگی بهره‌مندی از آنها را به بحث می‌گذارد. از طریق این پژوهش، میزان سنت‌گرایی و نوگرایی متأثر از نگارگری قدیم در آثار هنرمندان معاصر و کیفیت بهره‌مندی ایشان از ساختارهای نگارگری قدیم، مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

مقاله حاضر به روش توصیفی و تحلیلی و در ذیل یک مطالعه کتابخانه‌ای ارائه خواهد شد. جامعه آماری پژوهش حاضر شامل کلیه آثار نگارگری و نقاشی معاصر ایران از سال‌های آخر دوره قاجار تا امروز خواهد بود. از این میان، با روش انتخابی و براساس میزان کمک هر نگاره و نقاشی به کفایت مباحث، بیست و سه نگاره و نقاشی به عنوان نمونه‌های مورد بحث برای تبیین دقیق جریانات متأثر از نگارگری قدیم، مورد استناد قرار خواهند گرفت. سؤالات تحقیق حاضر نیز شامل موارد ذیل خواهند بود؛

۱. نگارگری قدیم چه تفاوتی با نگارگری معاصر دارد؟ مهم‌ترین مؤلفه‌های هویتی نگارگری قدیم ایران چیست؟

۲. نگارگری و نقاشی معاصر ایران از جهت تأثیرپذیری از نگارگری قدیم، در چند دسته قابل تقسیم‌بندی است و چه مؤلفه‌هایی را از نگارگری قدیم ایران اخذ کرده است؟

فرضیه مطرح در ابتدای پژوهش، براساس شواهد موجود دو جریان عمده را متأثر از نگارگری قدیم می‌داند؛ جریان اول کپی‌سازی‌های حداکثری از آثار شاخص قدیم است که در بین علاقمندان به هنرهای سنتی جایگاه ویژه‌ای دارد. در ذیل این جریان، آثار نگارگری قدیم ایران به شکل تک‌برگ یا در بین صفحات کتاب‌های شعر و همچنین بر روی بسترهایی مثل آثار هنرهای صناعی، شامل؛ سفال، سرامیک، هنرهای چوبی و مواردی از این دست عرضه می‌گردد. در این دسته از آثار، نهایت نوآوری در مصادیقی مثل ایرانی‌سازی چهره‌ها خودنمایی می‌کند و صناعت و ظرافت پرداخت آثار بسیار مجلل است. جریان دوم که شکل بسیار متنوع‌تری دارد و شامل تعدادی از نقاشی‌های نوگرای ایران معاصر نیز می‌شود، آثار با الهام از فضاهای فرمی یا محتوایی نگارگری قدیم، دنیای بصری نوآورانه‌ای را ترسیم می‌کنند؛ دنیایی که گاه چنان نوآورانه است که چشمان غیر متخصص، امکان یافتن ارتباط آن با نگارگری قدیم را نخواهند داشت.

۲. پیشینه پژوهش

با توجه به کمبودهای پژوهشی جدی در عرصه نگارگری معاصر ایران، به خصوص در عرصه شناخت تأثیرات نگارگری قدیم بر نگارگری و نقاشی نوگرای معاصر، پژوهش حاضر پیشینه قابل ذکری ندارد. معدود آثار پژوهشی موجود، نسبت‌های میان آثار تعدادی از نگارگران قدیم و نگارگران معاصر را مورد بررسی قرار داده‌اند و یا در ذیل معرفی نگارگران معاصر و بررسی آثار ایشان، تعریفی از جریانات نگارگری معاصر را عرضه کرده‌اند.

با این مقدمه، برخی تألیفات پژوهشی موجود درباره نگارگری و نقاشی نوگرای ایران، از جهت اشاره به بخش‌هایی هرچند جزئی از مسئله مقاله حاضر، پیشینه‌هایی قابل تأمل به نظر می‌آیند. برای مثال مقاله «بررسی تطبیقی و تحلیلی موضوع در آثار حسین بهزاد و محمود فرشچیان» نوشته امیر رضایی نبرد در فصلنامه هنرهای صناعی اسلامی از جهت اشاره به کلیدواژه «موضوع» در آثار دو تن از نگارگران و نقاشان مهم دوره معاصر و پرداختن به آن، واجد اهمیت است (Rezaei Nabard, 2016). در این مقاله نویسنده پانزده طبقه موضوعی را مبنا قرار داده و در آثار دو هنرمند بررسی کرده است. وی استفاده کمّی و بسیار چشمگیر از موضوعات غنایی، ادبی و اجتماعی را از اشتراکات موضوعی مورد استفاده این دو هنرمند دانسته است. در این یافته‌ها موضوعات طبیعی و تمثیلی، حماسی، انتقادی و روانشناسی در آثار بهزاد کم و در آثار فرشچیان بیشتر دانسته شده است. وی از جهت موضوعی آثار فرشچیان را علی‌رغم ظاهر مادی، دارای وجوه تمثیلی و نمادین تشخیص داده است. به این ترتیب در مقایسه دو هنرمند نگارگر دوره معاصر ایران، در آثار فرشچیان موضوعات و مضامین غنایی، معنوی و اخلاقی دارای جایگاه جدی و رفیعی دانسته شده‌اند. این مقاله از جهت طرح انواع موضوع در آثار دو تن از مهم‌ترین نگارگران معاصر، دارای نکات ارزشمندی برای مطالعات نگارگری معاصر است. به خصوص که یکی از تفاوت‌های اصلی نگارگری قدیم و نگارگری معاصر ایران، تفاوت‌های موضوعی میان آثار است.

مقاله «تأثیر و تأثرات مدرسه صنایع قدیمه و موزه هنرهای ملی در نگارگری معاصر (مطالعه موردی؛ محمود فرشچیان)» نوشته امیر رضایی

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

نبرد در فصلنامه نگارینه هنر اسلامی یک مقاله توصیفی و تحلیلی درباره تأثیرات مراکز آموزشی بر هنر معاصر ایران است که به طور تخصصی جایگاه مدرسه صنایع قدیمه در شکل‌گیری شخصیت هنری یکی از نگارگران معاصر را مورد بررسی قرار داده است (Rezaei Nabard, 2015). مدرسه صنایع قدیمه که بعدها موزه هنرهای ملی نام گرفت، بستر اصلی شکل‌گیری نظام سنتی استاد و شاگردی در عصر حاضر بود که در دهه‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی، کار خود را در قالب پژوهشکده هنرهای سنتی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری پیگیری کرد. مقاله حاضر حاوی اسناد و مدارکی درباره تأثیر نظر حاکمان در شکل‌گیری فضاهای خاص نگارگری معاصر ایران است. با این وجود، انتخاب نمونه موردی محمود فرشچیان که خاستگاهی اصفهانی داشته و توسط اساتید اصفهانی تربیت شده است، به طور دقیق در بستر بررسی مدرسه صنایع قدیمه قابل بحث نیست؛ ولی نویسنده با مبنا قرار دادن مسائل بینشی، مضمونی، ساختاری، کارکردی و فنی در نگارگری معاصر، تأثیرات این مرکز آموزشی– هنری بر شکل‌گیری شخصیت هنری و آثار محمود فرشچیان را مورد بحث قرار داده است.

مقاله «تأثیر ویژگی‌های بصری آثار محمد سیاه‌قلم بر نگاره‌های مجرد تاکستانی» نوشته لونی و قاضی‌زاده یکی از مقالات تخصصی درباره تأثیرات نگارگری قدیم بر نگارگران دوره معاصر ایران است. در این پژوهش وجوه ریشه‌ای آثار یکی از نگارگران مهم عصر تیموری (محمد سیاه‌قلم) استخراج شده و در رابطه با آثار یکی از مهم‌ترین نگارگران نوگرای ایران معاصر مورد مطالعه قرار گرفته است. از نتایج مهم این تحقیق، اثبات تأثیرپذیری مستقیم و غیرمستقیم اردشیر مجرد تاکستانی از دنیای هنری یکی از نگارگران قدیم ایران است. مقاله حاضر چند مؤلفه تخصصی موجود در آثار محمد سیاه‌قلم را در آثار اردشیر مجرد تاکستانی یافته و تبیین کرده است (Loni & Ghazizadeh, 2016).

محمود افتخاری که چند دهه به عنوان رئیس موزه هنرهای ملی به فعالیت پرداخته است، دو کتاب تخصصی درباره نگارگری معاصر دارد. این دو کتاب به دلیل داشتن جوهره پژوهشی، امکان طرح به عنوان بخشی از پیشینه‌های پژوهشی تحقیق حاضر را دارند؛ کتاب‌های «نگارگری ایران دوره معاصر (۱۳۰۰ تا ۱۳۵۰)» و «نگاهی به نگارگری معاصر ایران» وجوهی خاص از نگارگری معاصر، احوالات نگارگران معاصر و اهداف و نیات نهفته در کار نگارگران را مورد اشاره قرار داده و تنها منابع موجود برای معرفی و شناخت حداقلی برخی نگارگران و نگاره‌های دوره معاصر هستند (Eftekhari, 2003; Eftekhari, 2001).

۳. تعریف و مختصات نگارگری قدیم ایران

آثار هنری یافته شده از ادوار مختلف تاریخ ایران، مؤید وجود هنر طراحی در شکل‌های بسیار حرفه‌ای و خلاقانه است. طراحی و نقاشی در دوران پس از پیدایش اسلام به دلایلی مثل مشکلات شرعی و فقهی نقاشی از نگاه اسلام، بیشترین تجلی خود را در هنرهای کاربردی یافت. برای چند سده پس از پیدایش اسلام، آثار هنرهای صناعی مهم‌ترین بستر برای تجلی طراحی و نقاشی ایران بوده است. از جهت کتاب‌آرایی نیز تصویرسازی کتاب‌های علمی و کاربردی بیشترین حجم از تصویرسازی کتاب را به خود اختصاص داده بود.

تجلی نقاشی ایرانی در دوران پس از ظهور اسلام، ارتباط مستقیمی با ظهور مغولان دارد؛ هجوم مغولان به ایران و سیطره آنها بر جهان اسلام و کشته شدن آخرین خلیفه عباسی توسط هولاکو، فضای فرهنگی لازم برای احیای هویت ایرانی را فراهم کرد؛ «با کشته شدن آخرین خلیفه عباسی توسط هولاکو در سال ۶۵۶ هجری قمری، چند سده سیطره مادی و معنوی خلفای عباسی بر جهان اسلامی پایان یافت» (Eghbal Ashtiani et al., 2001, p. 421). پس از کشته شدن آخرین خلیفه عباسی، شهرهای مهم ایران امکان تمرکز بر فعالیت فرهنگی مستقل از درباره عباسی و متمرکز بر احیای هویت ایرانی را فراهم دیدند. تحت حمایت ایلخانان، کتاب‌نگاری از زیر سلطه خلفای عباسی خارج شد و تصویرگری متون دلخواه خلفای عباسی، جای خود را به تصویرگری متون دلخواه ایرانیان داد. با وجود ثبت گزارش‌های تاریخی از تصویرگری کتاب‌های مختلف، آثار باقی‌مانده قبل از نیمه سده هفتم هجری، نادر و کمیاب است (Pope et al., 1998). با سیطره ایلخانان، نسخه‌سازی‌های مصور نفیس از آثار ادبی شاخص زبان فارسی مثل شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و گلستان و بوستان سعدی، رونق فراوانی گرفت. رونق گرفتن تصویرسازی این نسخ ادبی، پایه‌گذار هنر نگارگری به معنای متمرکز بر تصویرگری کتاب گردید؛ «از مکتب تبریز ایلخانی، به یکباره شاهد خلق آثاری هستیم که با حفظ پیوندهای خود با سنت هنری تصویری قدیم ایران، به گونه‌ای آفرینش و نوآوری دست یافته بودند. نوآوری‌هایی که بعد از آن، هنر نگارگری ایران را در زمره عالی‌ترین شاهکارهای هنری جهان قرار داد» (Tajvidi, 1996, p. 67).

بر این اساس، نگارگری قدیم ایران را می‌توان هنر تجسمی رایج در سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری دانست که عموماً در میان صفحات نسخه‌های خطی نفیس هویدا گشته و نقش تصویرسازی کتاب‌ها را برعهده داشته است. نگارگری ایرانی ارتباطی قوی با متون ادبی، به‌ویژه آثار شعرای بزرگ فارسی‌زبان داشته و از مؤلفه‌های بصری خاص و منحصر به فردی تبعیت کرده است. اصولی که باعث شده تا در حیطه جغرافیایی بسیار گسترده‌ای از آسیای مرکزی تا آناتولی و بین‌النهرین، پیوندهای هنری مشترکی میان آثار وجود داشته باشد (Babaei Fallah, 2022, p. 11). آثار نگارگری به سبب خصوصیات معنایی و بصری و فنی از سایر آثار تصویری مربوط به فرهنگ‌های دیگر متمایز بوده است. این هنر تفاوتی اساسی و ذاتی با نقاشی طبیعت‌گرایانه اروپایی داشت و در اصول فلسفی و معیارها و قواعد زیبایی‌شناختی نیز با هنر تصویری خاور دور و هند متفاوت بود (Pakbaz, 1999, p. 576).

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

نگارگری قدیم ایران، براساس مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی مستخرج برای آن در کتاب «زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایران در آرای صاحب‌نظران معاصر» واجد ویژگی‌هایی هویتی است که آن را از هنرهای تجسمی تمدن‌های دیگر و همچنین از فضای تجسمی دوره‌های تاریخی قبل و بعد از سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری متمایز می‌کند. این مؤلفه‌ها که تناسب میان رنگ‌های درخشان، خالص و باهویت در سطوح متعدد و متنوع، ظرافت بصری در طراحی، قلم‌گیری‌های ظریف و دقیق، ترکیب‌بندی‌های تناسب‌محور، پرهیز از فضای تهی و اهمیت یکسان به همه عناصر بصری، تزئین‌گرایی و پرداخت‌های ظریف و ماهرانه، زمان‌گریزی و مکان‌گریزی و ترسیم هم‌زمان ساحات متنوع، زاویه دید فراگیر و یکسان در همه جای تصویر، عینیت‌گریزی و تمایل به تجرید، فضاسازی رؤیایی و بهجت‌انگیز، هم‌نشینی با کتاب‌آرایی و هنرهای تابعه، گزینش کتاب‌ها و متن‌های ارزشمند برای نسخه‌سازی و نگارگری، شاعرانگی و روایت‌محوری و هم‌سویی قالب و محتوا، معناگرایی و نمادگرایی تمثیلی مفاهیم حکمی و ادبی و عرفانی، پیکره‌سازی متأثر از شعر فارسی و ممیزات اسلامی و تمایل به بصری‌سازی عالم مثال نام دارد، ترکیبی از مؤلفه‌های فرمی و محتوایی است که مجموعه آنها در کنار هم تعریف نگارگری قدیم ایران را موجب می‌شود (Babaei Fallah, 2022).

٤. نگارگری معاصر

حدوداً از دوره ناصرالدین شاه قاجار، نگاه هنرمندان هنرهای تجسمی ایران بیش از پیش متوجه جهان‌بینی و شیوه کار هنرمندان اروپایی شد؛ «ظهور کمال‌الملک چهره نیمه افسانه‌ای نقاشی ایران که عمیقاً به سبک کلاسیک اروپایی توجه نشان داد، باعث بروز تغییر تام و تمام دیدگاه نقاشی ایرانی گردید» (Goodarzi, 1998, p. 60). برخی از نگارگران معاصر ایران امکان شاگردی در مکتب کمال‌الملک را پیدا کردند و به این واسطه با برخی ویژگی‌های نقاشی کلاسیک غرب از جمله پرسپکتیو خطی آشنا شدند و بعدتر آن را در آثار نگارگری نیز به کار بردند.

نگارگری ایرانی که از میانه‌های دوره صفوی، خلاقیت خاصی را بروز نمی‌داد و داشته‌های قبلی خود را تکرار می‌کرد، با همت تعدادی از هنرمندان که این هنر را سینه به سینه از اساتید قبل از خود آموخته بودند، احیاء گردید. یکی از بانیان اصلی نگارگری معاصر ایران که علاوه بر شاگردی نزد اساتید حوزه نگارگری، شاگرد کمال‌الملک نیز بود، هادی تجویدی است. هادی تجویدی که اصول نقاشی کلاسیک را نیز نزد کمال‌الملک آموخته بود و به واسطه آزمون در حضور حسین طاهرزاده بهزاد به عنوان اولین معلم نگارگری در مدرسه صنایع قدیمه انتخاب شده بود (Eftekhari, 2003, p. 21)، داشته‌های تاریخی درباره نگارگری را با نیازهای روز درآمیخت و شاگردانی را تربیت کرد که مکتب نگارگری تهران را قوام بخشیدند. هنرمندان مکتب تهران، عصاره‌های مکتب اصفهان را به تهران آوردند و براساس شرایط جامعه و شرایط ترقی‌خواه سیاسی کشور که ملیّت برای آن اهمیت یافته بود، از طریق تلفیق سنت‌های نگارگری با نقاشی معاصر، مکتب نگارگری تهران را تأسیس کردند.

برخی از نگارگران معاصر در رابطه با واژه‌های نگارگر و نگارگری، نقدهای قابل تأملی دارند. برای مثال، محمود فرشچیان در یک مصاحبه عنوان کرده که اطلاق نام نگارگر یا مینیاتوریست بر خود را نمی‌پسندد؛ «من خود را نقاش می‌دانم نه مینیاتوریست. مینیاتور همان گونه که از اسمش پیداست همان نقاشی‌های ظریف و ریزی بود که همه می‌شناسیم. روزگاری من هم مینیاتوریست بودم، ولی امروز سعی می‌کنم نقاش باشم؛ با احساس و روح ایرانی. حالا شما هر اسمی روی شیوه کارم می‌گذارید، مختارید» (Farshchian, 1992, p. 18). در رابطه با اطلاق نام نگارگر به هنرمندان این حوزه، مجید مهرگان نیز ضمن یادآوری نگاه منتقدانه محمود فرشچیان نسبت به واژه مینیاتوریست، این واژه و واژه نگارگر را به چالش می‌کشد. «این کاری که ما انجام می‌دهیم دیگر نمی‌شود اسمش را مینیاتور گذاشت، نامی که غربی‌ها برای آن قائل شده‌اند. به نظر من این واژه، نامفهوم و اشتباه انتخاب شده و اگر واژه نگارگری را نیز به جای آن بگذاریم، باز هم مصداق پیدا نمی‌کند، چراکه بنده داخل کتاب کار نمی‌کنم و کتاب‌سازی نمی‌کنم. هنر کتاب‌آرایی، هنری گروهی است. گروهی متشکل از نقاش، مذهّب، خوشنویس، جدول‌کش، لاجوردساز، طلاکوب و غیره. گروهی که در گذشته کنار هم جمع می‌شدند و همواره تحت حمایت کتابخانه سلطنتی بوده و بودجه کلانی هم برای آن‌ها منظور می‌شده است» (Mehregan, 2003, p. 26). اردشیر مجرد تاکستانی نیز درباره تداوم سنت نگارگری در دنیای امروز نظرات نقادانه‌ای دارد: «به هیچ وجه نمی‌توان به تداوم سنت نگارگری امیدوار بود، برای اینکه رابطه نگارگری معاصر با جهان پیرامون قطع شده، همچنان که با فهم تاریخی فرهنگی آن هم رابطه ندارد. آثاری که نگارگران امروز می‌آفرینند بیشتر شبیه به کار دستگاه فتوکپی است» (Hoseini & Mojarad Takestani, 2009, p. 11).

مجموع نظرات فوق که توسط تعدادی از شناخته‌شده‌ترین نگارگران معاصر عنوان شده، ماهیت نگارگری معاصر را به چالش کشیده که شاید دلیل اصلی آن مرز نامشخص این هنر با نقاشی و تصویرسازی و نیاز به تأمل در شیوه‌های نوآوری در آن است؛ نوآوری‌هایی که طی سده اخیر مورد آزمون و خطا قرار گرفته و ضمن استمرار، مورد نقد افراد صاحب‌نظر قرار گرفته است. آیدین آغداشلو در پاسخ به این سؤال که آیا در هنر نگارگری امروز می‌توان شکل جدیدی از مسائل روز را وارد کرد؟ به شکل کاملاً صریح این گونه پاسخ می‌دهد که «خیر! نگارگری در دوره معاصر تدوین و تداعی نوعی از هنر است که سپری شده و دیگر آن نگاه، فرهنگ، خاطره و لباس‌ها وجود خارجی ندارند. می‌توان با کاردانی و کارایی عین آن‌ها را تقلید کرد تا خاطره از بین نرود یا دیدگاه انسان معاصر را نسبت به گذشته‌اش در کارها شکل داد. خب، این دیدگاه انسان معاصر طبیعتاً با گذشته‌اش متفاوت است... تصور می‌کنم نگارگری یک هنر سپری شده است که استادان ماهر و تراز اول حاضرند این راه را ادامه دهند و ممکن است چیزی از معنای شخصی خود را هم به آن اضافه کنند؛ اما حجم این چیزی که اضافه می‌شود آنقدر زیاد نیست که واقعاً شکل آن را بر هم بزند. نگارگری در عصر ما از دو حال خارج نیست؛ یا در آن ترکیب عنصر خاطره یا نگارگری قدیمی قصد هنرمند خواهد بود که هنرمند

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

قسمت‌هایی از آن را تغییر می‌دهد، یا اینکه نگارگری تحت سیطره انسان معاصر درخواهد آمد که بر این اساس تنها یک طرح از خاطره باقی می‌ماند؛ نظیر کارهای خود من (شکل ۲۵)؛ این کارهای مینیاتوری که کاملاً مچاله شده و روی کاغذ آن کامل کار شده، روی هوا رها شده است –این یک ترجمان است از خاطره‌ای قدیمی–. این خاطره قدیمی معنی و مفهوم اصلی‌اش را در چیز بسیار ارزشمند و زیبایی پیدا می‌کند که مچاله شده است» (Aghdashloo, 2006, p. 88). مهدی حسینی نیز درباره آثار نگارگری دوره معاصر معتقد است؛ «این آثاری که امروز نگارگری تصور می‌شوند، نه خلاقانه‌اند و نه با جهان معاصرشان ارتباط دارند. این آثار با مخاطب هوشمند هیچ ارتباطی برقرار نمی‌کنند» (Hoseini & Mojarade Takestani, 2009, p. 10).

علی کریمی که یکی از نگارگران معاصر و فعال در مکتب نگارگری تهران بوده است، درباره خلق اثر نگارگری در دوره معاصر و جایگاه آن در جامعه و نزد اهالی هنر، مثال مهمی را بیان کرده است. مثالی چالش‌زا که نشان‌دهنده دشواری‌های نوآوری در این عرصه است. وی که از بدنه نگارگری کاملاً سنتی بیرون آمده است، در سال ۱۳۳۳ تابلویی با نام «نانوایی سنگکی» را کشیده و خیلی‌ها به او انتقاد کرده و گفته‌اند که این مینیاتور نیست. کریمی در جواب، این اظهارنظرها را نشانه بی‌اطلاعی دانسته و گفته است: «مینیاتور اصولی دارد که در مجموع به آن هویت و تشخص می‌دهد. ظاهراً منظور آن‌ها این است که چرا این تابلو به شیوه مینیاتورهای صفویه طراحی نشده است؛ غافل از آنکه هر زمان مقتضیات و ویژگی‌های زمان خودش را دارد و هر هنرمندی باید از واقعیت‌های زمان خودش الهام گیرد؛ یعنی علاوه بر سنت‌گرایی، سنت‌گذار هم باشد. آنچه در تابلوهای نانوایی سنگکی، صف اتوبوس و صف نفت آمده در مینیاتورهای قدیمی وجود ندارد. ما نباید مقید باشیم که حتماً در قالب و فضای مینیاتورهای زمان صفویه و قاجاریه کار کنیم. هنرمند باید با زمان و مکان خودش رابطه عمیق داشته باشد» (Karimi, 1992, p. 86).

به اعتقاد افرادی مثل مرتضی گودرزی دیباج، در دوره معاصر نمی‌توان نگارگری را به صرف آموزش فقط تکنیکی و فرمال هنرجو و هنرمند احیا کرد؛ «اگر در دوره معاصر چنین اتفاقی افتاده –که زیاد هم اتفاق افتاده– ماحصل آن انبوهی از آثاری است که مملو از تکنیک‌ها و پرداخت‌های لوس، افراط بر زیبایی‌های صوری و حتی اروتیک پنهان است که گواهی است بر این معنا؛ هنرمند راهی به عالم معنا نیافته و جستجوی او فقط در ساحت ماده بوده است» (Goodarzi, 2009, p. 12)[۱].

مهدی حسینی نیز در پاسخ به این سؤال که چرا استادان نگارگری امروز تا به این اندازه معناگرایی افراطی را در میان خود و مخاطبانشان حایل کرده‌اند، پاسخ می‌دهد: «ممکن است پشت این سنگر پناهی بگیرند، ولی وقتی قرار است در همین خصوص چیزی بگویند و بنویسند، می‌بینید پشت این حرف‌ها و علم‌ها چیزی ندارند! حتی اگر ذهنیتی داشته باشند، در قالب کارشان نمی‌گنجد. ماجرا خیلی ساده است؛ فضای باز و آرام عصر تیموری تأمل برانگیز است، ولی در فشار بی‌حد محیط و زمانه امروز قلم و ذهن می‌لرزد و دل یکپارچه نیست که بتواند به یکپارچگی آن عصر برسد؛ بنابراین هر تلاشی در رسیدن به آن جهان به ماجرایی صوری منتهی می‌شود که محتوایی دربر ندارد. نگارگر آن عصر بلبل باغ پیش رویش را می‌کشد، ولی در جهان نقاش معاصر، صدای دزدگیر اتومبیل همسایه است که شنیده می‌شود! اینکه نگارگران امروز از جهان پیرامونشان متأثر نمی‌شوند، از همه این چیزها که می‌گوییم تعجب برانگیزتر است» (Hoseini & Mojarade Takestani, 2009, p. 10). این درحالی است که به اعتقاد افرادی مثل سیدحسین نصر، نگارگری قدیم تصویر عالم خیال است به معنی واقعی آن و احتراز از نشان دادن دورنماهای سه‌بعدی، اشاره به تصویر عالمی است غیر از عالم سه‌بعدی و مادی (Nasr, 1968, p. 18). تفسیرها و تعابیر اندیشمندان درباره وجوه فلسفی و حکمی نگارگری قدیم درباره آثاری مطرح شده که تصویرسازی متون ادبی مثل شاهنامه، خمسه و گلستان و بوستان بوده‌اند؛ به این معنا که نگارگران در پس تصاویر بهجت‌انگیز خود از داستان‌های جذاب ادبی، مفاهیم فلسفی و حکمی را ارائه می‌کردند و نه به شکل بی‌پرده، بی‌واسطه و خشک. با این نقدها که عموماً موضع‌گیری‌های تند و صریحی را شامل شده، نگارگری معاصر جز در موارد نوگرایانه که در ذیل نقاشی نوگرا ارائه شده، از حمایت راهگشا و راهبردی منتقدان محروم باقی مانده است؛ اما انکار این جریان هنری در هنر معاصر ایران امری غیرممکن بوده و این حضور کم صدا ولی پیوسته همیشه مشهود بوده و همچنان ادامه دارد.

در نگاه عمومی، نقاشی‌هایی که با ظرافت و صناعت خاص هنر سنتی ایران شکل گرفته و محتوای عمومی آن مستی و گلگشت در طبیعت است، نگارگری قلمداد می‌شود. تا جایی که تبدیل یک پرتره ساده به نگارگری با تدابیر ساده‌ای مثل استفاده از تکنیک‌پرداز برای صورت‌بخشی به اثر و گنجاندن چند گل و مرغ و مقداری هم تذهیب و تشعیر به حاشیه تصویر، موجب شکل‌گیری نگارگری می‌شود. با این وجود، تلاش‌های ارزشمند تعدادی از نگارگران برای خلق فضاهای بدیع و عمیق در حوزه نگارگری، به دلیل عدم خلق متون پشتیبان برای این آثار و عدم نگارش نقد تخصصی برای آنها، در جامعه بازتاب کافی پیدا نمی‌کند.

جوهره برآمده از مشاهده دقیق آثار نگارگری معاصر، امکان ارائه یک تعریف اجمالی برای آن را میسر خواهد ساخت؛ نگارگری معاصر را می‌توان مجموعه‌ای از تلاش‌های برخی هنرمندان سنتی برای کپی تام و تمام آثار نگارگری قدیم و تلاش‌های برخی دیگر از هنرمندان برای

احیای نگارگری قدیم در قالب‌های نوآورانه و جدید قلمداد کرد.

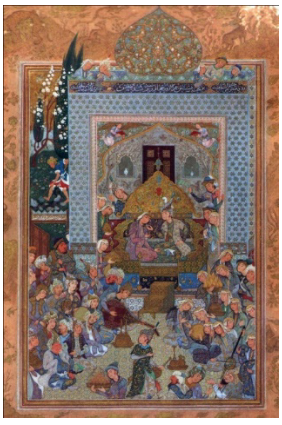
۵. نگاره‌های متأثر از مکاتب سنتی پیش از مکتب اصفهان

آثار نگارگری پیش از مکتب اصفهان عموماً در نسخه‌های نفیس کتاب‌های معتبر علمی، ادبی و تاریخی به اجرا درمی‌آمد و به دلیل بهره‌مندی از یک ریشه و منبع فرهنگی مشترک به نام زبان فارسی، از نوعی یکپارچگی هنری در همه شهرهای مهم آن دوره –از بخارا تا بغداد– برخوردار بود. نگارگری معاصر متأثر از مکاتب سنتی پیش از مکتب اصفهان، دو شاخه کاملاً متعهد به نگارگری قدیم و آثار شخصی‌سازی‌تر شده را شامل می‌شود.

اوج‌گیری این سبک مشخص نگارگری از سقوط خلافت عباسی آغاز و با ظهور کمال‌الدین بهزاد و سلطان محمد نقاش و شاگردانشان به اوج رسید. سبکی که چهارچوب اصلی آن را قائده‌هایی چون تلاش برای باززایی تصویری متون شاخص علمی، ادبی و تاریخی با تمرکز بر متون ادبی منظوم در بخش محتوایی و در بخش فرم بصری مواردی چون تعهد به سطح دو بعدی کاغذ، پرهیز از اجرای پرسپکتیو خطی، استفاده از رنگ‌های درخشان و ناب و بهره‌گیری از آن‌ها در همه جای تصویر، اِعمال نور فراگیر و یکسان و پرهیز از ایجاد سایه و روشن، بهره‌مندی از ترکیب‌بندی‌های منتشر، ظریف‌کاری و پرداخت دقیق تکنیکی نسبت به همه اجزای تصویر، بهره‌گیری از یک زبان بصری انتزاعی ولی در عین حال روایی و موارد دیگری از این دست دربر می‌گرفت (Babaei Fallah, 2022, p. 11-23). این جریان نگارگری که در مسیر تاریخی خود مکاتب مهم هرات، شیراز، بخارا، مشهد و تبریزهای اول و دوم را تجربه کرده بود تا ابتدای مکتب اصفهان به حیات خود ادامه داد. از این تاریخ با کاهش سفارش نسخه‌های نفیس توسط دربارهای ثروتمند و با رو آوردن نگارگران به ترسیم نگاره‌های تک برگی و صرفاً تزئینی، جریان جدیدی در نگارگری ایران شکل گرفت. جریانی که مهم‌ترین وجه تشابه آن با نگارگری قدیم (پیش از مکتب اصفهان) توجه بسیار دقیق به ساخت و ساز، اِعمال قلم‌گیری‌های زبردستانه و توجه بسیار به صناعت‌کاری بوده است.

فضای مورد بحث در این بخش، فضایی برگرفته از نگارگری قدیم ولی متناسب با درک و برداشت هنرمندان از آثار و نمونه‌های شاخص پیشین است. نکته اصلی در این‌گونه نگاره‌ها، روایی بودن تصویر و ارتباط آن‌ها با یک منبع ادبی مکتوب است. مرتبط‌ترین این نمونه‌ها با آثار قدیم، همان ویژگی‌های بینشی، مضمونی، ساختاری و ویژگی‌های فنی نگارگری قدیم را در نظر داشته‌اند.

تنها ویژگی تقریباً متمایز این نگاره‌ها و البته اکثر آثار نگارگری دوره معاصر با نگارگری قدیم، تفاوت‌های کارکردی این آثار است. اکثر آثار نگارگری معاصر ایران، برخلاف گذشته که برای ثبت در کتاب‌ها تهیه می‌شدند، به صورت تک‌ورقی و برای نصب بر روی دیوارها خلق می‌شوند. آثار این جریان به دلیل رعایت حداکثری ویژگی‌های رایج نگارگری، قابل انتساب‌ترین آثار به نگارگری قدیم ایرانی هستند. به نظر می‌رسد تنها جایی که اثر نگارگری به حداکثر اصول رایج در نگارگری قدیم وفادار باقی مانده، مشق‌های مستقیم او از نمونه آثار قدیم بوده است. آثاری مثل (شکل ۱) که به صورت کاملاً مشق‌گونه کلیه چهارچوب‌های نگارگری قدیم را رعایت می‌کنند (در این نمونه، تنها مسئله‌ای که رعایت نشده، توجه به شفافیت و خلوص رنگ‌ها و چرخش دادن به آن‌ها در جاهای مختلف تصویر بوده است).



شکل ۱. هفت گنبد بهرام، هادی تجویدی، ۱۳۰۹ ه.ش، تهران (URL 1)

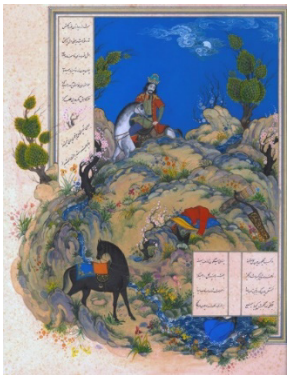
Figure 1. Seven Domes of Bahram, Hadi Tajvidi, 1930 AH, Tehran (URL 1)

آثاری مثل (شکل ۲) نیز کلیه ویژگی‌های نگارگری قدیم را رعایت کرده، ولی با بیانی متناسب با دغدغه‌های امروز، به تصویر کشیده شده‌اند. این متناسب‌سازی وضعیت، در چگونگی ترسیم پیکره شیرین قابل مشاهده است. ممیزه چنین آثاری از نگارگری قدیم، مثل نمونه قبل، بیشتر حول محور مسائل مربوط به رنگ‌ها بوده است. مثلاً در نمونه‌های قدیمی تندی رنگ لاجوردی آسمان از طریق قرار دادن حجمی از ابرها، بوته‌ها،

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

گیاهان و پرنده‌ها در سطح جلوتر پوشانده می‌شده است، ولی در این اثر چنین اتفاقی رخ نداده، یا در نکته‌ای مهم‌تر، این پلان از منظومه خسرو و شیرین نظامی گنجوی با استناد به شعر نظامی در روز اتفاق افتاده[۲] ولی نگارگر به جای استفاده از رنگ طلایی به معنای روز، از رنگ لاجوردی که معنای شب را داشته، استفاده کرده است.



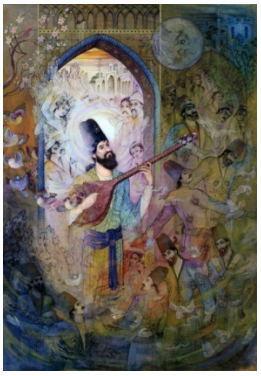
شکل ۲. خسرو و شیرین، محمد شریفی، ۱۳۸۸ ه.ش، تهران (Private collection)
Figure 2. Khosrow and Shirin, Mohammad Sharifi, 2009, Tehran (Private collection)

گروهی از آثار نگارگری دوره معاصر، بخشی از ویژگی‌های نگارگری قدیم را در کنار ویژگی‌های ساختاری رایج در نقاشی غرب همچون پرسپکتیو خطی[۳]، ایجاد سایه و روشن[۴]، استفاده از رنگ‌های غیر شفاف و غیر درخشان و موارد دیگری از این دست قرار داده‌اند. ترکیب این ویژگی‌های ساختاری حاصل آموخته‌های نگارگران از نقاشی کلاسیک غرب ذیل جریان هنری متأثر از کمال‌الملک بوده است. فراگیری اصول نقاشی غربی با کسانی چون هادی تجویدی که زیر نظر کمال‌الملک و در مدرسه صنایع مستظرفه نقاشی را فراگرفته بود به حد اعلی رسید (شکل ۳). بخشی از این جریانات تأکید و تمرکز خاصی بر باززایی یک بخش خاص از نقاشی سنتی ایران دارند. گروهی از طریق استفاده از سطوح بسیار گسترده تذهیب (شکل ۴) و گروهی از طریق استفاده گسترده از شکل‌های قراردادی سنتی مثل گل و مرغ (شکل ۵).

شکل ۳. فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی، هادی تجویدی، ۱۳۱۵ ه.ش، تهران (URL 1)
Figure 3. Ferdowsi at the court of Sultan Mahmud of Ghaznavi, Hadi Tajvidi, 1936, Tehran (URL 1)

شکل ٤. بهرام گور و اژدها، محمدباقر آقامیری، ۱۳۸۸ ه.ش، تهران (Private collection)
Figure 4. Bahram Gour and the Dragon, Mohammad Bagher Aghamiri, 2009, Tehran (Private collection)

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026



شکل ۵. آوای دوست، امیر طهماسبی، ۱۳۸۰ ه.ش، تهران (Private collection)
Figure 5. Voice of a Friend, Amir Tahmasebi, 2001, Tehran (Private collection)

شکل ٦. نبرد کیخسرو و شیده، محمود فرشچیان، حدود دهه ۱۳۴۰ شمسی، تهران (Private collection)
Figure 6. Battle of Keykhosro and Shideh, Mahmoud Farshchian, circa 1960s, Tehran (Private collection)

نگارگران معاصر در مواجهه با تصویرسازی آثار ادبی قدیم که سنت‌های گسترده‌ای از تصویرسازی آنها در قالب نگارگری وجود داشته است، با چالش‌هایی مواجه بوده‌اند؛ استفاده یا عدم استفاده از پرسپکتیو خطی و انتخاب لباس مناسب برای شخصیت‌های تاریخی، بخشی از این چالش‌ها بوده است. در بیشتر مواردی که قرار بر ترسیم بخشی از یک متن ادبی بوده، متن با تخیلات ذهنی نگارگر آمیخته شده و فضایی متفاوت را به وجود آورده است. مسئله‌ای که از طریق مراجعه به متن ادبی مرجع هر نگاره و مقایسه بین این دو قابل تشخیص است. تمایزاتی که مواردی چون نوع پوشش شخصیت‌ها و عدم تطبیق تاریخی آن‌ها با هم، نوع سلاح‌های توصیف شده در متن و تصویر، نوع معماری، نوع چهره و مواردی از این دست را دربر می‌گیرد. این شیوه، یعنی تلاش نگارگران برای خروج از حیطه وابستگی به متن ادبی، ریشه‌هایی در آثار هنرمندان قدیم ایران دارد. هنرمندانی چون کمال‌الدین بهزاد و سلطان محمد نیز دست به چنین دخل و تصرفاتی زده‌اند؛ اما عموماً بیان هنری آن‌ها تعارض آشکاری با روایت ادبی نداشته و نقشی تکمیل کننده داشته است. پوشش مورد استفاده قرار گرفته در (شکل ۶) که براساس داستانی از شاهنامه فردوسی خلق شده، گواه درگیری ذهنی همیشگی نگارگران در انتخاب لباس مناسب برای شخصیت‌های آثار ایشان است. لباس در نظر گرفته شده در این نگاره برای کیخسرو و شیده، شباهت زیادی با لباس رایج در نقاشی قهوه‌خانه‌ای دارد که آن لباس نیز تحت تأثیر فضای تعزیه و لباس مورد استفاده برای پرده‌های عاشورایی بوده است (ظاهراً لباس رایج در حوزه نقاشی و نمایش عاشورایی، تحت تأثیر لباس سپاهیان ایران در دوره صفوی– به خصوص عهد شاه عباس قرار دارد). این نگاره در قالب‌های سنتی تصویرسازی نسخه‌های خطی قرار دارد؛ با این تفاوت بزرگ که نگاره‌های درون نسخه‌های خطی قدیم از وجود پرسپکتیو خطی بی‌بهره بوده‌اند (شکل ۶)؛ غیاب فضای سه بعدی در مینیاتور [نگارگری قدیم ایران] نه تصادف است و نه به علت نداشتن عادت، بلکه عنصر اساسی فضایی کیفی است که می‌خواهد خیالی باشد (Shayegan, 1976, p. 82). زیبایی حاصل از کیفیت دوبعدی عناصر بصری، یکی از ویژگی‌های بنیادین نقاشی ایرانی دانسته شده است (Pakbaz, 2001, p. 9).

٦. نگاره‌های متأثر از مؤلفه‌های مکتب اصفهان

از اواخر سده دهم هجری، جریان جدیدی در نگارگری ایران شکل گرفت. جریانی که به طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب اختصاص داشت[۵]. این جریان از طریق هنرمندان اواخر سده دهم آغاز و سپس توسط رضا عباسی و در مکتب اصفهان تکمیل گردیده و جریانات بعدی را

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

نیز تحت تأثیر قرار داد[۶]. «کاهش سفارش‌های دربار را عامل شکل‌گیری شیوه‌های جدید نگارگری در قرن دهم هجری قمری دانسته‌اند. شیوه جدیدی که در جنبه‌های مختلف از سنت‌های پیشین نگارگری بسیار فاصله گرفت» (Pakbaz, 2001, p. 124). آن بخش از نگارگری معاصر ایران که تحت تأثیر مکتب اصفهان بوده، اکثراً یا به طور کامل با متون ادبی فاصله داشته و یا تأثیری چکیده‌ای، شخصی‌سازی شده و جوهرگونه از تعداد محدودی متن ادبی خاص دارد.

شکل‌گیری این گونه نگاره‌ها در دوره معاصر گاه به دلیل مشق از آثار قدما بوده است. مشقی که عیار قدرت قلم‌گیری و میزان تسلط ایشان در صناعت‌کاری را نمایش می‌دهد. این‌گونه آثار گاه به صورت اجرای تقریباً جزء به جزء آثار قدیمی (شکل ۷) و گاه به صورت اجرایی متفاوت اما براساس همان چهارچوب به اجرا درمی‌آید (شکل ۸ و شکل ۹).

شکل ۷. تک پیکره زن، بهمن شریفی، نامشخص، تهران (Private collection)
Figure 7. Female figure, Bahman Sharifi, unidentified, Tehran (Private collection)

شکل ۸. دختر شیردوش، حسین بهزاد، ۱۳۴۶ ه.ش، تهران (Private collection)
Figure 8. Milkmaid, Hossein Behzad, 1967, Tehran (Private collection)

شکل ۹. شتاب عشق، بهمن شریفی، نامشخص، تهران (Private collection)
Figure 9. The Speed of Love, Bahman Sharifi, unknown, Tehran (Private collection)

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

نگاره دختر و مار در بوستان یکی از بارزترین نمونه‌های کاملاً منطبق با معیارهای مکتب اصفهان است (شکل ۱۰). نگاره‌ای که سبک رضا عباسی و شاگردانش را بازتاب داده و ویژگی نوگرایانه یا متمایزی ندارد. پیکره‌ای نشسته در میانه کادر که اجزای دیگر تصویر براساس آن تعریف شده‌اند. سنگ‌ریزه‌ها و بوته‌هایی در پائین پا و درختچه‌هایی در دو سمت پیکره که برگ‌ها و شکوفه‌های بهاری دارند و همچنین دو مرغ کوچک در حال پرواز در آسمان و ابرهای پیچان در زمینه آسمان که بخش بالایی نگاره را پر کرده‌اند. تأکید بر قلم‌گیری فاخرانه برای ساخت و ساز اجزاء، پیچ و تاب‌های اغراق شده بدن و حتی نوع لباسی که بر تن دارد یک بانوی عصر صفوی در اصفهان را به دوره میرزا آقا امامی[۷] آورده است.

شکل ۱۰. دختر و مار، میرزا آقا امامی، نامشخص، احتمالاً اصفهان (Private collection)
Figure 10. Girl and Snake, Mirza Agha Emami, unidentified, probably Isfahan (Private collection)

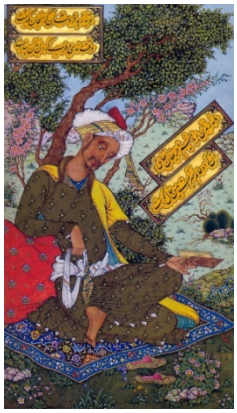
تزئینات گل و مرغ موجود بر روی لباس نیز همان تزئینات مرسوم مکتب اصفهان است. تنها ممیزه این پیکره با پیکره‌های رضا عباسی و شاگردانش، ایرانی‌تر شدن حالت چهره است. با وجود تکرار بینی قلمی و دهان غنچه‌مانند پیکره‌های مکتب اصفهان، در اینجا شکل ابرو و خصوصاً حالت چشم‌ها تغییراتی کرده است. عمدتاً چشم پیکره‌های رضا عباسی نقطه‌ای کوچک را نشان داده که بر روی پلک بالایی آن تأکید بصری بیشتری می‌شده است، ولی هنرمند این اثر تلاش کرده تا چشمی دارای پرداخت کامل را ارائه کرده باشد. بخش مربوط به گردن تا گونه‌های پیکره، پردازهای بسیار ریز و ظریفی دارد. در دوره‌های معاصرتر تأکید بر پردازهای دقیق، وسواسی و حتی افراطی یکی از تکنیک‌های بسیار رایج در بخشی از جریان‌های معاصر نگارگری ایران می‌شود[۸].

حتی از جهت مضمونی نیز این‌گونه آثار ادامه دهنده جریان‌های فکری مکتب اصفهان‌اند. پیکره‌های دارای قالب‌های بصری نسبتاً یکسان در میانه تصویر که عموماً در فضای باز و طبیعتی نسبتاً یکسان (سنگریزه، چمن، درختچه‌ای با برگ‌های کوچک بهاری، پرنده‌هایی بر روی شاخه‌ها و یا در حال پرواز و تکه‌هایی ابر بر روی آسمان) ترسیم شده و عموماً هیچ کار خاصی انجام نمی‌دهند. این نگاره نیز به عنوان یکی از مهم‌ترین آثار این جریان که توسط یکی از شاخص‌ترین نگارگران معاصر به انجام رسیده، نظاره یک دختر جوان به یک مار پیچ و تاب‌خورده در بدنه یک درختچه را نشان داده است. نگاهی که از نظر منطقی باید آکنده از ترس و وحشت مشاهده مار باشد، ولی شاید به جهت شکسته نشدن حالت قراردادی چهره، همچنان با یک لبخند ملیح و با آرامش کامل به مار نگاه می‌کند. محدودیت غیر قابل انکار رنگ که در بیشتر آثار رضا عباسی و شاگردانش به چشم می‌خورده، در این‌گونه نگاره‌ها نیز تکرار شده است. عموماً نگاره‌هایی از مکتب اصفهان که بنا بوده بازتاب دهنده مهارت نگارگر در قلم‌گیری باشند از رنگ‌های بسیار محدودی برخوردار بوده‌اند.

مضامین نگاره‌های متأثر از مکتب اصفهان با جابه‌جایی عناصر، دچار تغییرات زیربنایی می‌شوند. مثلاً در یک اثر الهام گرفته از فضای آثار مکتب اصفهان که نام آن زاهد است (شکل ۱۱)، جز اشارات کتیبه‌های شعری، هیچ نشانه و نماد دیگری به زاهد بودن شخص حاضر در نگاره اشاره ندارد. این پیکره به سادگی با خارج کردن کتابچه و گذاشتن پیاله‌ای شراب در دستانش، می‌تواند به نگاره «مستی در طبیعت» تغییر نام پیدا کند! چنانچه در نگاره دیگری از همین هنرمند به نام «من این مقام به دنیا و آخرت ندهم» (شکل ۱۲) پیکره‌ای کاملاً شبیه به پیکره نگاره قبل، این بار صراحی در دست و در کنار بانویی که او نیز پیاله شراب در دست دارد. به این ترتیب شاید به جرئت بتوان گفت عنوان و مضمون بسیاری از آثار این گروه، تنها از طریق بازخوانی چیزی که در دست و در کنار دارند قابل نام‌گذاری باشد. نگارگری چون علی کریمی که خود از هنرمندان شاخص دوره معاصر است، ضمن نقد نگاره‌های متأثر از مکتب اصفهان، می‌گوید: «مینیاتورهای ایرانی که الان ساخته می‌شود، همه متأثر از

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

سبک زمان صفویه است. جای تأسف است که مینیاتوریست‌های ما علی‌رغم تکنیک خوب و خلاقیت‌های هنری هنوز در حال و هوای سبک صفویه سر می‌کنند. آن‌ها از نظر سبک و موضوع از زمان خودشان عقب مانده‌اند» (Karimi, 1992, p. 86)؛ اما با این وجود به دلیل اصالت اصفهانی اکثر بنیان‌گذاران نگارگری معاصر، این رجعت به داشته‌های مکتب اصفهان چندان غیرعادی به نظر نمی‌رسد.



شکل ۱۱. زاهد، علی مطیع، ۱۳۶۹ ه.ش، تهران (Private collection)
Figure 11. Zahid, Ali Moti, 1990, Tehran (Private collection)

شکل ۱۲. من این مقام به دنیا و آخرت ندهم، علی مطیع، ۱۳۶۵ ه.ش، تهران (Private collection)
Figure 12. I will not give this position to this world or the hereafter, Ali Moti, 1986, Tehran (Private collection)

۷. نگاره‌های خراباتی

بخشی از آثار نگارگری دوره معاصر، به شکل افراطی بر دو محور مستی و شوریدگی استوار هستند. این آثار به دلیل کثرت بسیار بالا، قابلیت معرفی به عنوان یک جریان مستقل را دارا هستند. این گروه از نگاره‌ها نوعی تصویرگری از مضامین شوریدگی، شیدایی، مستی، عاشقی، پریشانی و سماع و عمدتاً در قالب‌های نگارگری مکتب اصفهان هستند. تصاویری که عموماً با عناوینی صوفیانه و عارفانه نام‌گذاری شده و حاوی پیچ و تاب‌ها و در هم تنیدگی پیکره‌های شیدا و سودازده هستند (شکل ۱۳).

نقطه اشتراک تعداد زیادی از این آثار با نگارگری، تکنیک‌های اجرایی و ظرافت‌های نهفته در آن‌ها است. اگر ظریف‌کاری‌ها، پردازها، قلم‌گیری‌های فاخر، جاگذاری نقوش تذهیب، ترسیم لباس‌های سنتی و ترسیم گل و مرغ‌ها و دیگر عناصر ریشه‌دار در نقاشی قدیم را از این آثار جدا کنیم، به زحمت بتوان ارتباط مضمونی و محتوایی خاصی بین آن‌ها و نگارگری قدیم سراغ گرفت. این آثار از جهت نزول نگاه عرفانی به بحث مستی و شوریدگی و اتکای به فضاسازی‌های بیگانه مثل نقاشی‌های شرق دور (شکل ۱۴) نوعی واپس‌گرایی هنری را به نمایش می‌گذارند.

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

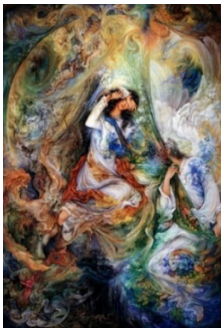
شکل ۱۳. دختر رز، محمد تجویدی، ۱۳۴۷ ه.ش، تهران (Private collection)
Figure 13. Rose Girl, Mohammad Tajvidi, 1968, Tehran (Private collection)

شکل ۱٤. اگر از کمند عشقت، هوشنگ جزی‌زاده، ۱۳۷۹ ه.ش، تهران (Private collection)
Figure 14. If from the lasso of your love, Houshang Jezizadeh, 2000, Tehran (Private collection)

بخش قابل توجهی از این آثار، از فضاسازی‌های جدید و تقریباً ابداعی و براساس داشته‌های مکتب اصفهان سود می‌برند. فضاهایی که وجه اشتراکشان با تکنیک‌های نگارگری قدیم، قلم‌گیری‌های ظریف و دقیق، عینیت‌گریزی و تمایل به تجرید، تزئین‌گرایی و پرداخت‌های ظریف و ماهرانه‌ای است که بر روی پرداز تمرکز دارد؛ اما از سمت مقابل، خالی بودن محتوا و عدم اتکا به متون ادبی استوار در ادبیات فارسی، کاستی‌های مهم این آثار در اتصال به نگارگری قدیم است (شکل ۱۵).

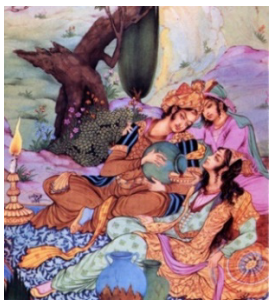
در این آثار خم و خم‌خانه و ساقی و می‌خوار به همراه عاشق و معشوق یا صوفی و زاهد و محتسب، نه همانند نگاره‌های قدیم به عنوان شخصیت‌های داستان‌گونه در یک نگاره روایی، بلکه از طریق نشانه‌های بصری قراردادی که بین خود نگارگران معاصر متداول بود، پا به عرصه وجود گذاشتند (شکل ۱۶). این نگاره‌ها نگاه‌های سطحی و عامیانه به اشعار خیام و حافظ را بازتاب می‌دهند؛ نگاه‌هایی که حافظ و خیام را دائم‌الخمر باده انگور و عاشقان محدود به معشوق زمینی تصور می‌کنند.

فضای این آثار، پیوندی مطالعه نشده (تحقیق نشده) با جامعه مخاطب دارد. این آثار در بین مردم کوچه و بازار مخاطب داشت و نزد آنها مقبول واقع می‌شد. قرار داشتن کارگاه هنری هنرمندان نزدیک توده مردم و ارتزاق آنها از فروش این آثار، گواه وجود جامعه مخاطب جدی برای این آثار است. مخاطبانی که صناعت بصری آثار را موجب فاخر فرض شدن آثار خریداری شده و مضمون‌های آشنای نهفته در آنها را وصف حال زندگی خود قلمداد می‌کنند.



شکل ۱۵. نقشی بر پرده هستی، محمود فرشچیان، ۱۳۷۲ ه.ش، تهران (URL 2)
Figure 15. A Pattern on the Screen of Existence, Mahmoud Farshchian, 1993, Tehran (URL 2)

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026



شکل ۱۶. مستان در طبیعت، محمدعلی زاویه، ۱۳۴۹ ه.ش، تهران (Private collection)
Figure 16. Drunken in Nature, Mohammad Ali Zawiy, 1970, Tehran (Private collection)

۸. نگارگری و نقاشی نوگرا

آثار مربوط به جریان‌های نوگرا به راحتی می‌توانند در زمره نقاشی‌ها و تصویرسازی‌های معاصر ایران معرفی و طبقه‌بندی شوند، ولی گاه عواملی قراردادی و گاه عواملی چون نزدیکی موضوعات و مضامین به موضوعات نگارگری و یا استفاده از تکنیک‌ها و نشانه‌های بصری‌ای که ریشه در نگارگری قدیم ایران دارند، موجب ایجاد پیوند بین این دسته از آثار و نگارگری می‌شود. در این آثار، قدرت خلاقیت هنرمند و توانایی ایجاد پیوند بین داشته‌های نگارگری و نیازهای روز، کلید اصلی عیارسنجی آثار است.

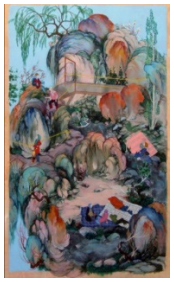
در گام اول برخی از هنرمندان با نگاه دقیق به برخی آثار و یا شیوه‌های هنری غالب و شاخص در نگارگری قدیم، این آثار را مورد مطالعه و تجزیه و تحلیل قرار داده و نگاره‌هایی نوگرا و بر پایه آن آثار را به وجود آورده‌اند. یکی از نمونه‌های قابل ذکر از این آثار نگاره‌ای با عنوان طفلان مسلم است (شکل ۱۷). این اثر ترکیبی دایره‌ای و برگرفته از عناصر آشنای نگارگری دارد. طفلان مسلم با نگاهی چکیده‌ای و مبتنی بر خلاقیت، فضاهای فکری و شیوه‌های ترکیب‌بندی محمد سیاه قلم[۹] را بازتاب داده است. این نگاره، نتیجه مطالعات هنرمندی معاصر پیرامون آثار محمد سیاه قلم است.

شکل ۱۷. طفلان مسلم، اردشیر مجرد تاکستانی، بی‌تاریخ، تهران (Private collection)
Figure 17. Muslim Children, Ardeshir Majerd Takestani, undated, Tehran (Private collection)

برخی نگاره‌ها تلاش کرده‌اند تا وقایع روزمره زندگی معاصر را در فضای دو بعدی نگارگری بازتاب دهند. (شکل ۱۸) یکی از همین تلاش‌ها با پیکره‌هایی ترسیم شده در حالت‌های طبیعی و آزاد و با پوششی کاملاً امروزی است. گروهی دیگر از نگاره‌ها با قلم و زبانی نو، بیانی چکیده‌وار، نیمه انتزاعی و کاملاً شخصی‌سازی شده از نگارگری قدیم ایران را به نمایش گذاشته‌اند (شکل ۱۹).

این آثار با ترکیب تکنیک‌های نقاشی، تصویرسازی و حتی کلاژ به ابزارهایی جدید برای باززایی نگارگری قدیم ایران دست پیدا کرده‌اند. اصولاً مرز مشخصی بین برخی از این آثار و آثار تصویرسازی وجود نداشته، ولی به دلیل شهره بودن هنرمندان خالق آثار به فعالیت و استادی در هنر نگارگری، بدون هیچ بحثی در زمره آثار نگارگری نوگرای معاصر طبقه‌بندی شده‌اند. آثاری که برداشت متفاوت استادان نگارگری از نگارگری قدیم را بازتاب می‌دهد (شکل ۲۰).

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026



شکل ۱۸. تفرج در کوهستان، محمد شریفی، ۱۳۸۸ ه.ش، تهران (Private collection)
Figure 18. Excursion in the Mountains, Mohammad Sharifi, 2009, Tehran (Private collection)

شکل ۱۹. ارعاب، مجید مهرگان، ۱۳۵۳ ه.ش، تهران (Private collection)
Figure 19. Intimidation, Majid Mehregan, 1974, Tehran (Private collection)

شکل ۲۰. عکس رخ یار، فرح اصولی، بی‌تاریخ، تهران (Private collection)
Figure 20. Photograph of Rukh Yar, Farah Osuli, undated, Tehran (Private collection)

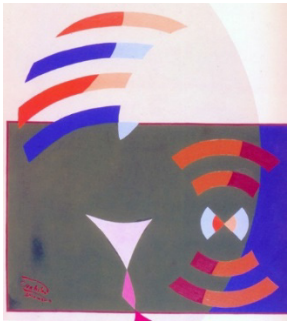
این آثار به دلیل شهره بودن هنرمندانشان به فعالیت در حوزه نگارگری یا به دلیل وجود یک نشانه یا تصویر آشنای نگارگری در اثر نقاشی در حوزه نگارگری معاصر جای گرفته و مشمول مطالعه درباره نگارگری معاصر شده‌اند؛ برای مثال تابلویی با محوریت یک دست از محمود فرشچیان (شکل ۲۱) صرفاً به دلیل شهره بودن فرشچیان به فعالیت در حوزه نگارگری در حوزه نگارگری طبقه‌بندی شده است. از سوی مقابل، آیدین آغداشلو نقاشی است که به نقاش بودن شهرت یافته است، ولی در رابطه با تعدادی از آثارش که خاطرات انهدام نام دارد، به دلیل استفاده بصری از عناصر نگارگری، ظرفیت طرح در حوزه نگارگری معاصر ایران را یافته است (شکل ۲۲). آیدین آغداشلو جزء هنرمندانی است که اعتقاد دارند نگارگری در دوره‌های گذشته خاتمه یافته است و بازآفرینی عین به عین آن مطلوب نیست. از همین رو اشاره به نگارگری در آثار آغداشلو محدود به تصویر شدن عنصری از نگارگری بر روی اشیاء تخریب شده یا نیمه تخریب شده است.

شکل ۲۱. یا رب، محمود فرشچیان، بی‌تاریخ، تهران (Private collection)
Figure 21. Ya Rab, Mahmoud Farshchian, undated, Tehran (Private collection)

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

شکل ۲۲. بر بال فرشتگان، آیدین آغداشلو، ۱۳۷۹ ه.ش، تهران (Private collection)
Figure 22. On the Wings of Angels, Aydin Aghdashloo, 2000, Tehran (Private collection)

بخشی از نوگرایی‌های متأثر از نگارگری قدیم ایران، جز در عناوین آثار و در کلام تکمیلی هنرمندان، هیچ نشانه ملموس دیگری در خود آثار ندارد؛ بخشی از نقاشان معاصر ایران که کاملاً به شیوه مدرن نقاشی می‌کنند، آثاری الهام گرفته از نگارگری قدیم دارند. مخاطب این آثار در مواجهه با آنها هیچ نشانه‌ای از ارتباط با نگارگری را دریافت نخواهد کرد. خالقان این آثار براساس علاقه جدی به نگارگری و بر پایه مطالعاتی که در حوزه نگارگری دارند، جوهره علاقه و دانش خود را به شکل کاملاً انتزاعی و در ذیل یکی از جریانات مدرن اروپایی و آمریکایی به تصویر درمی‌آورند. شناخت ارتباط این آثار با نگارگری معاصر نیازمند آگاهی از نام اثر و شنیدن یا مطالعه توضیحات تکمیلی هنرمندان پیرامون آثارشان است. تابلوی پلنگینه‌پوشان اثر حبیب‌الله آیت‌اللهی یک مثال از این آثار است (شکل ۲۳). اثری که برداشت نوگرایانه آیت‌اللهی از نگاره پلنگینه‌پوشان (بارگاه کیومرث) از شاهنامه مصور طهماسبی در عصر صفوی را بازتاب می‌دهد. این اثر و آثاری از این دست که از دهه چهل خورشیدی و نزد نقاشان نوگرا مرسوم شدند، براساس ذهنیت هنرمندان مدرنیست رشد و توسعه پیدا کرد؛ این هنرمندان وسواس تکنیکی نگارگران و صناعت‌پیشگی آنها را به چالش کشیدند و اعتقاد داشتند، هنرمند امروز باید نگاه سهل‌انگارانه‌تری به مقوله تکنیک داشته باشد و براساس الهام از هنر قدیم ایران، آثار سهل‌الوصول‌تری را خلق نماید. تعداد آثار نقاشی نوگرای متأثر از نگارگری قدیم ایران بسیار زیاد است. تنها در رابطه با آثاری که در ذیل جریان سقاخانه شکل گرفتند، آثار مرتبط بسیار زیادی وجود دارد. بسیاری از آثار نقاشی دوران پس از پیروزی انقلاب اسلامی نیز نگاه پژوهشگرانه نسبت به داشته‌های تجسمی قدیم ایران، به خصوص نگارگری داشته و مایه‌هایی ظریف از آن را در خود دارند که در یک مقاله امکان پرداخت به همه آنها میسر نیست.



شکل ۲۳. پلنگینه پوشان، حبیب‌الله آیت‌اللهی، ۱۳۸۳ ه.ش، تهران (Private collection)
Figure 23. Leopard-clad woman, Habibollah Ayatollahi, 2004, Tehran (Private collection)

۹. نتیجه‌گیری

نگارگری قدیم ایران هنر تجسمی رایج در ادوار تاریخی گذشته، به خصوص سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری بوده است. شاخص‌ترین مظاهر این هنر در تصویرسازی متون ادبی شاخص ادبیات فارسی ظهور پیدا کرده است. این هنر از ابتدای سده یازدهم هجری قمری و به واسطه تغییر ذائقه حاکمان، سفارش‌دهندگان و مردم و همچنین به واسطه ورود نقاشی‌های جذاب اروپایی به ایران عهد صفوی، دچار افول و تکرار شد. طی سده‌های بعد، نگارگری ادامه حیاتی ساده و تا حدی غیرخلاقانه داشت. با ورود به دوره معاصر و شکل‌گیری شرایط فرهنگی و سیاسی جدید، بازگشت پژوهشگرانه به گذشته و تلاش برای روزآمدسازی افتخارات فرهنگی و هنری قدیم ایران، فضیلت ویژه‌ای پیدا کرد. مقاله حاضر در غیاب پژوهش‌های تخصصی درباره نگارگری معاصر، به شکل توصیفی و تحلیلی قصد صورت‌بندی تأثیرات نگارگری قدیم بر نگارگری و نقاشی معاصر ایران را داشته است. در این پژوهش، چهار گروه نگارگری و نقاشی با درجات متفاوت تمایل به سنت‌های گذشته و نوگرایی طبقه‌بندی و تدوین گردید.

گروه اول، آثار متأثر از جریان‌های پیش از مکتب اصفهان لقب گرفتند. آثاری که از جهت محتوایی توجه بیشتری به متون ادبی داشتند و چهارچوب بصری آثار دوره‌های ایلخانی، تیموری و سده اول صفوی را مورد توجه قرار داده‌اند. گروه دوم آثار متأثر از مکتب نگارگری اصفهان لقب گرفتند؛ آثاری که با شروع حکومت شاه عباس اول رواج پیدا کردند و تا روزگار فعلی نیز به حیات خود ادامه دادند؛ تأکید نگاره‌های مکتب اصفهان بر پیکره‌نگاری‌های صناعت‌محور و تزئینی بوده و تا حدود زیادی با روایت‌گری و کتاب‌آرایی بیگانه است. گروه سوم که شباهت زیادی با گروه

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

دوم دارد، بر ارائه تصاویر شوریدگی و مستی در حالاتی شاعرانه، عارفانه و صوفیانه متمرکز بوده و نگاره‌های خراباتی نام گرفته است. این گروه از آثار یک هدف محتوایی ثابت را دنبال کرده و مضامین آثار عمدتاً به غزلیات حافظ و خیام منتسب شده است. برداشت نگارگران این آثار از واژه‌های مستی و شوریدگی، به شکل‌گیری قراردادهای بصری مشخصی انجامیده که عموماً در قالب مکتب اصفهان قابل تعریف هستند.

گروه چهارم از آثار که حجم متنوعی را شامل می‌شود، به جریان‌های نوگرا تعلق دارد. جریان‌های نوگرای نگارگری بر اندیشه‌ها و خلاقیت ذهن و قلم هنرمندان استوار بوده و هر یک نشانه‌هایی از نگارگری قدیم را در خود دارند؛ آثاری که هم از طریق تکنیک‌های رایج نگارگری، هم از طریق تکنیک‌های نقاشی و تصویرسازی و کلاژ به وجود می‌آیند. بسیاری از آثار این دسته در حوزه نقاشی نوگرا قرار می‌گیرند. به این ترتیب، تقسیم‌بندی حاضر با نگاه هم‌زمان به فرم و محتوای آثار به وجود آمده و در بعضی موارد مثل نمونه‌های گروه‌های دوم و سوم، مرز خاصی را با هم شامل نمی‌شوند.

براساس آثار قابل مشاهده در نگارگری و نقاشی معاصر ایران، طیف گسترده‌ای از تأثیرپذیری از نگارگری قدیم (از محافظه‌کارانه و سنتی تا ساختارشکنانه و نوگرا) قابل مشاهده است. در فضای نگارگری معاصر، آنچه باعث قرارگیری یک اثر در دسته آثار نگارگری می‌شود، میزان بهره‌مندی آن از وجوه تکنیکی و فرمی نگارگری قدیم ایران و نگارگری مکتب اصفهان است و در صورت نبود وجوه آشکار فرمی و تکنیکی برآمده از نگارگری قدیم، نهایتاً «نقاشی» و «نقاشی ایرانی» قلمداد خواهد شد.

مقاله حاضر ضمن اشاره مقدماتی به مؤلفه‌های هویتی نگارگری قدیم ایران، تفاوت‌های میان نگارگری قدیم و نگارگری معاصر را مورد اشاره قرار داد. مهم‌ترین تفاوت نگارگری قدیم و نگارگری معاصر ایران، تفاوت جهان‌بینی هنرمندان قدیم و هنرمندان معاصر است؛ به این معنی که نگارگری قدیم متناسب با بضاعت فرهنگی و رسانه‌ای عصر خود، برای کمک بصری به بیان هر چه بیشتر مطالب درون کتاب‌ها شکل گرفت و نگارگری معاصر در میان حجم غیر قابل انکار رسانه‌ها، صرفاً تکرار آن هنر قدیم را دنبال کرده است؛ تکراری که با همه نوآوری‌هایش، منجر به شکل‌گیری یک جریان فراگیر و مقبول نزد عوام و خواص نشده است.

صراحت بصری در طراحی، قلم‌گیری‌های ظریف و دقیق، پرهیز از فضای تهی و اهمیت یکسان به همه عناصر بصری درون تصاویر و همچنین تزئین‌گرایی و پرداخت‌های ظریف و ماهرانه، زمان‌گریزی و مکان‌گریزی، عینیت‌گریزی و تمایل به تجرید و تا حد زیادی وجود نور فراگیر و یکسان در همه جای تصویر بخشی از مؤلفه‌های رایج در نگارگری معاصر ایران هستند که ریشه در نگارگری قدیم دارند. در سوی مقابل، مؤلفه‌های مربوط به رنگ‌های درخشان و خالص که به شکل هویت‌مند در نگارگری قدیم ایران مورد استفاده قرار می‌گرفت، جز در موارد نادر، در نگارگری و نقاشی نوگرای متأثر از آن قابل مشاهده نیست. در رابطه با چگونگی تأثیرپذیری نقاشی نوگرا از نگارگری قدیم، در عموم آثار این امر به شکل مؤلفه‌ای اتفاق نیفتاده، بلکه جوهره درونی نهفته در آثار نگارگری قدیم به نقاشی نوگرای معاصر ایران راه یافته است.

مشارکت نویسندگان: تنها نویسنده این مقاله دکتر هادی بابائی فلاح بوده است.

تأمین مالی: این پژوهش هیچ بودجه خارجی دریافت نکرده است.

تضاد منافع: نویسنده هیچ گونه تضاد منافع را اعلام نمی کند.

دسترسی به داده ها و مواد: مجموعه داده‌های مورد استفاده و تحلیل شده در طول پژوهش حاضر از طریق درخواست منطقی از نویسنده قابل دسترس است.

پی نوشت

۱. «افراط بر عناصر فرمال و اصرار بر بعضی از ویژگی‌های تصویری مانند پرواز، بی‌آنکه به باطن نگارگری پی برده شده باشد از همین رویکرد سرچشمه می‌گیرد... در نتیجه تأکید بر معناگرایی استادان نوعی تذکر دائمی نسبت به جایگاه نگارگری است که البته در درون آن نوستالژی پنهان و آشکاری وجود داشته و اجتناب ناپذیر است» (Goodarzi, 2009, p. 12).

۲. «سپیده دم چو دم بر زد سپیدی، سیاهی خواند حرف ناامیدی/ هزاران نرگس از چرخ جهانگرد، فرو شد تا برآمد یک گل زرد/ شتابان کرد شیرین بارگی را، به تلخی داد دل یکبارگی را/ پدید آمد چو مینو مرغزاری، در او چون آب حیوان چشمه‌ساری/ ز رنج راه بود اندام خسته، غبار از پای تا سر بر نشسته/ به گرد چشمه جولان زد زمانی، ده اندر ده ندید از کس نشانی» (نظامی گنجوی).

۳. نگارگری قدیم ایران با پرسپکتیو خطی بیگانگی داشته و آثار در فضایی دو بعدی خلق می‌شده‌اند. عده‌ای عدم توجه به پرسپکتیو خطی را دلیلی بر ضعف هنرمندان در شناخت علم پرسپکتیو دانسته‌اند؛ اما حقیقت این است که هنرمند نگارگر نه تنها برای رعایت عدم واقع‌گرایی، به حذف پرسپکتیو اقدام کرده، بلکه برای ارائه مرتبه و مقام پرسوناژها که مفاهیم عمیق اجتماعی زمان را دربر می‌گرفتند به حرکت ضد پرسپکتیو دست زده است (Kashefi, 1985, p. 26). کیفیت دو بعدی آثار نگارگری از طریق چنین تعبیراتی نیز مورد بازخوانی قرار گرفته است: «کیفیت صوری عالم مثال به جهت نداشتن جسم با عالم دو بعدی نقاشی یا نگارگری قابل قیاس است. آنچه از سطوح دو بعدی تخت، به همراه عدم بازنمایی بعد سوم و نداشتن سایه و حجم در اغلب این آثار قابل مشاهده است، به کیفیت صوری و دو بعدی عالم مثال مربوط می‌شود. اگر چنین

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

بود که فضای تصویری این نوع نقاشی کیفیتی سه بعدی می‌یافت، از عالم ملکوت سقوط کرده و به تصویر عالم ملک یا ماده مبدل می‌شد» (Nasr, 1968, p. 42).

۴. «سایه روشن به تدریج از اواخر دوره صفویه خودنمایی می‌کند. به دوره زندیه که می‌رسیم باز نشانه‌هایی از سایه روشن وجود دارد. در نهایت، در دوران قاجار است که می‌بینیم سایه روشن کاملاً جا افتاده است» (Karimi, 1992, p. 87).

۵. «در این نگاره‌ها، غالباً پیکری یا زوجی جوان به اضافه چند گیاه و ابر پیچان بر زمینه‌ای ساده بازنمایی شده‌اند. طرح‌ها و نقاشی‌هایی از این دست به طور معمول با تذهیب و قطعات خوشنویسی آرایش می‌یافته و در مرقع‌ها جای می‌گرفته است. بروز این پدیده به دو عامل بستگی داشت. کاهش حمایت درباری و رشد طبقه بازرگان. در واقع هنرمندان که دیگر نمی‌توانستند بر حمایت شاه یا شاهزادگان تکیه کنند تا حدی به سفارش‌های ثروتمندان غیر درباری وابسته شدند؛ اما از آن رو که این هنر پروران جدید امکان تأمین هزینه سنگین نسخه‌های مصور را نداشتند به سفارش تک نگاره‌ها بسنده کردند. در این زمینه بود که هنرمندانی چون شیخ محمد، محمدی هروی، سیاوش بیگ و صادق بیگ قدرتشان را در صورتگری و طراحی نشان دادند. شیوه کار این نگارگران بعداً توسط رضا عباسی کامل‌تر شد» (Pakbaz, 2001, p. 96).

۶. پس از درگذشت رضا عباسی، سبک او توسط نقاشانی چون محمد قاسم، افضل‌الحسینی، محمد یوسف و محمدعلی ادامه پیدا کرده ولی تا حد زیادی به تصنع گرائید (Pakbaz, 2001, p. 123).

۷. میرزا آقا امامی هنرمند فعال در اواخر قاجار و اوایل دوره پهلوی بوده (۱۳۲۵–۱۲۶۱ ه.ش) و توسط روئین پاکباز به عنوان یکی از نخستین هنرمندان فعال در عرصه نگارگری معرفی شده است. هنرمندی که از نو شیوه رضا عباسی را در دوره معاصر رایج کرد (Pakbaz, 1999, p. 45).

۸. علی کریمی در یک گفتگو پرداز را چنین تعریف کرده است:

«– پرداز در واقع همان آبرنگی است که برای نشان دادن سایه و روشن به کار می‌برند. لکه‌هایش را که می‌گیرند و می‌شود پرداز. البته نه اینکه مخصوصاً نقطه نقطه بگذارند، بلکه اول باید با آبرنگ بسازند و بعد اگر لکه داشت با پرداز لکه‌هایش را بگیرند.

– در تابلوی موسی و شبان بیشتر از پرداز استفاده کرده‌اید؟

– بله، تابلو موسی و شبان همه‌اش پرداز است. آن زمان نمی‌دانستم که روی کوه نباید این همه کار کرد. بعدها وقتی که کارم پخته‌تر شد، دیگر از پرداز به آن شکل نشان نمی‌بینید. در تابلو موسی و شبان، هوا و کوه و همه تابلو پرداز دارد که البته زیادی است.

– پس معتقدید که در به کار بردن پرداز نباید افراط کرد؟

– بله، زحمت زیادی دارد» (Karimi, 1992, p. 86).

۹. «نقاش متعین شهر هرات بوده است و خوش طبع است و خیالات غریب می‌کند و کم فنی باشد که او را در آن اندیشه به خاطر نرسد خواه راست و خواه غلط» (Karimzadeh, 1984, p. 877). محمد سیاه قلم آثاری تحت تأثیر نقاشی چین و هنر آسیای مرکزی خلق کرده است.

References

Aghdashloo, A. (2006). A conversation with Aydin Aghdashloo. Gozaresh. (174): 88-89. [in Persian]

Babaei Fallah. H. (2022). Aesthetics of ancient Iranian painting in the opinion of contemporary experts. Tehran: Soore Mehr. [in Persian]

Eftekhari, M. (2003). Persian miniature painting in the contemporary period (1921- 1971). Tehran: zarin va simin. [in Persian]

Eftekhari, M. (2001). A look at contemporary Iranian painting. Tehran: Naghshe Hasti. [in Persian]

Eghbal Ashtiani, A., Agheli, B., & Pirnia, H. (2001). History of Iran before and after Islam. Tehran: Namak. [in Persian]

Farshchian, M. (1992). Color memory and imperishable beauty. Donyaye Sokhan. (49): 35-43. [in Persian]

Goodarzi, M. (1998). An introduction to contemporary Iranian painting. Honarhaye Tajasomi. (1): 58-69. [in Persian]

Goodarzi (dibaj), M. (2009). Today's persian painting is deserted. Tandis. (146): 12. [in Persian]

Hoseini, M., & Mojarad Takestani, A. (2009). Today's Persian painting: the lost world, art if not. Tandis. (146): 13-17. [in Persian]

Kashefi, J. (1985). Iranian miniatures and abstract art. Honar. (10): 22-63. [in Persian]

Karimzadeh Tabrizi, M. (1984). The status and works of old Iranian painters and some famous Indian and Ottoman

[DOI: 10.61186/jic.8.1.347]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 11:58 +0330 on Saturday July 11th 2026

painters. London: Anonymous. [in Persian]
Karimi, A. (1992). Traditional painting and western aesthetics. Adabestan. (32): 84-87. [in Persian]
Loni, M., & Ghazizadeh, Kh. (2016). The effect of the visual characteristics of Mohammad Siah-Qalam's works on the paintings of Ardeshir Mejard Takestani. Mabani nazari honarhaye tajasomi. (1): 21-32. [in Persian]
Mehregan, M. (2003). Miniature, art of our time and future. Ketabe Mahe Honar. (63&64): 20-31. [in Persian]
Nasr, S. H. (1968). The world of fantasy and the concept of space in Iranian miniatures. Bastan shenasi va honare iran. (1): 63-72. [in Persian]
Pakbaz, R. (2001). Iranian painting from ancient times to today. Tehran: zarin va simin. [in Persian]
Pakbaz, R. (1999). Encyclopaedia of Art. Tehran: Farhange Moaser. [in Persian]
Pope, A. U., Arnold, T., & Others. (1998). Survey of Persian art. Translated by Yaghub Azhand. Tehran: Mola. [in Persian]
Rezaei Nabard, A. (2016). Comparative and analytical study of the subject in the works of Hossein Behzad and Mahmoud Farshchian. Honarhaye sanaei. (1): 1-10. [in Persian]
Rezaei Nabard, A. (2015). The influence of the School of Ancient Crafts and the Museum of National Arts in contemporary Persian painting (case study of Mahmoud Farshchian). Negarineh Honare Eslami. (7&8): 108-127. [in Persian]
Shayegan, D. (1976). Mental idols and eternal memory. Tehran: Amirkabir. [in Persian]
Tajvidi, A. (1996). A look at Iranian painting (from the beginning to the 10th century AH). Tehran: vezarate farhang va ershade eslami. [in Persian]
URL 1: National Arts Museum of Iran (Tehran): itto.org
URL 2: Farshchian Museum: www.farshchianart.com

آغداشلو، آیدین. (۱۳۸۵). «گفتگو با آیدین آغداشلو». گزارش. شماره (۱۷۴): ۸۸–۸۹.

افتخاری، محمود. (۱۳۸۰). نگاهی به نگارگری معاصر ایران. تهران: نقش هستی.

افتخاری، محمود. (۱۳۸۲). نگارگری ایران دوره معاصر (۱۳۵۰–۱۳۰۰ ه.ش). تهران: زرین و سیمین.

اقبال آشتیانی، عباس؛ عاقلی، باقر و پیرنیا، حسن. (۱۳۸۰). تاریخ ایران قبل و بعد از اسلام. تهران: نامک.

بابائی فلاح، هادی. (۱۴۰۱). زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایران در آرای صاحب‌نظران معاصر. تهران: سوره مهر.

پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). دائره‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۰). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.

پوپ، آرتور اپهام؛ آرنولد، توماس و دیگران. (۱۳۷۸). سیر و صور نقاشی ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی

تجویدی، اکبر. (۱۳۷۵). نگاهی به نقاشی ایران (از آغاز تا قرن دهم هجری قمری). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

حسینی، مهدی و مجرد تاکستانی، اردشیر. (۱۳۸۸). «نگارگری امروز: دنیای از دست رفته، هنر اگر نباشد». تندیس. (۱۴۶): ۱۳–۱۷.

رضایی نبرد، امیر. (۱۳۹۴). «تأثیر و تأثرات مدرسه صنایع قدیمه و موزه هنرهای ملی در نگارگری معاصر (مطالعه موردی محمود فرشچیان)». نگارینه هنر اسلامی. (۷ و ۸): ۱۰۸–۱۲۷.

رضایی نبرد، امیر. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی و تحلیلی موضوع در آثار حسین بهزاد و محمود فرشچیان». هنرهای صناعی. (۱): ۱–۱۰.

شایگان، داریوش. (۱۳۵۵). بت‌های ذهنی و خاطره ازلی. تهران: امیرکبیر.

فرشچیان، محمود. (۱۳۷۱). «حافظه رنگ‌ها و زیبایی زوال‌ناپذیر». دنیای سخن. (۴۹): ۳۵–۴۳.

کاشفی، جلال‌الدین. (۱۳۶۴). «مینیاتورهای ایرانی و هنر انتزاعی». فصلنامه هنر. (۱۰): ۲۲–۶۳.

کریم زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۳). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. لندن: بی‌نام.

کریمی، علی. (۱۳۷۱). «نگارگری سنتی و زیبایی‌شناسی غربی». ادبستان. (۳۲): ۸۴–۸۷.

گودرزی (دیباج)، مرتضی. (۱۳۸۸). «نگارگری امروز، باطن مهجور مانده». تندیس. (۱۴۶): ۱۲.

گودرزی، مصطفی. (۱۳۷۷). «درآمدی بر نقاشی معاصر ایران». هنرهای تجسمی. (۱): ۵۸–۶۹.

لونی، مهدی و خشایار قاضی‌زاده. (۱۳۹۵). «تأثیر ویژگی‌های بصری آثار محمد سیاه‌قلم بر نگاره‌های اردشیر مجرد تاکستانی». مبانی نظری هنرهای تجسمی. (۱): ۲۱–۳۲.

مهرگان، مجید. (۱۳۸۲). «مینیاتور، هنر زمان ما و آینده». کتاب ماه هنر. (۶۳ و ۶۴): ۲۰–۳۱.

نصر، سید حسین. (۱۳۴۷). «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی». باستان‌شناسی و هنر ایران. (۱): ۶۳–۷۲.