

A Comparative Study of Modern and Original Iranian Art from the Perspective of Oleg Grabar and Jalil Ziapour

Reza Rafiei Rad*

Ph. D. in Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Mehdi Makinejad

Associate Prof. and a Member of Academic Board, Iranian Academy of Arts, Iran.

Abstract

The expansion of Iran-Europe relations in the seventeenth century in the Safavid era, introduced Iranians to modern art, especially the technique of painting and oil. But the works that were produced lacked depth due to a lack of knowledge of the laws of modeling and light and shadow. There are differences between early Qajar and late art. Because in the late Qajar period, government support for court art decreased and their attention to the European style of art opened the way for modern artists to enter the Iranian art market and their exchanges with European currents. While several studies on modern art in Iran have been conducted and each has presented results, the views of Oleg Grabar as well as the views of Jalil Ziapour about modern art are significant for several reasons. On this basis, he considers the art of the late Qajar period as modern art and summarizes its reasons in four components publications that were banned one after another. Therefore, it is an important document because it has played a role in determining the direction of a country's contemporary art. The questions are: what do Ziapour and Grabar consider original and important in order to modernize Iranian art? and What are the differences and similarities between their opinions?

The method of adaptation in the present study is that, first, the various theories presented about modern art in Iran are reviewed, and then Grabar's theories and the components of the purity of late Qajar modern art, from his views, especially the article "Reflections on Qajar Art" and its importance has been extracted and compared with Ziapour's theories with emphasis on the article "Abolition of theories of past and contemporary schools from primitive to surrealism" in the field of pure modernist painting. The present study has tried to deepen the knowledge of Iranian artists on modern art by applying these two ideas. Thus, modernity and originality in painting, according to Grabar, are not necessarily achieved by negating all the mediums in art and reducing it to technical

factors. On the contrary, Ziapour believes in the complete negation of representation in painting in order to achieve originality and purity, and that form and composition should only deal with "Abnormal shapes away." Grabar, meanwhile, believes in the particular representation achieved through the "enthusiastic adoption of a new technology (photography)" in traditional Iran. Unlike Ziapour, Grabar has introduced the instinct and primitiveness of art, as well as the aesthetic and intellectual reflections of art, as a necessity for gaining originality in modern art. But on the contrary, Ziapour believes that careful and aesthetic reflections on the technical factors of composition in order to negate any additional medium (parasites) cause the originality and guarantee of modernity in the works. Ziapour also believes that the language of art is a special language and that the special aesthetics of painting is different even from the aesthetics of other fine arts, and that this type of aesthetics can be achieved through education, especially by learning the "complete ideology" statement. Grabar, however, has a different view of the language of art. He believes that the art of the late Qajar period has vulgar aspects and has a language that everyone understands and is very original. Grabar does not consider the presence of other mediums in the medium of painting as antagonism since the supplier of the premise of the language of all understanding in art is the product of the presence of religion, philosophy and mysticism in art. Ziapour, on the other hand, rejects any other medium in painting, and originality in painting. In his view, it is achieved only through the negation of other mediums (parasites). The only common denominator between the two theories is their belief in a break with tradition.

Keywords: Modern Iranian Art, Oleg Grabar, Complete School, Qajar Art.

* Email (corresponding author): r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

بررسی تطبیقی هنر مدرن و اصیل ایرانی از نظرگاه الگ گرابر و جلیل ضیاءپور

رضا رفیعی راد*

دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

مهدی مکی نژاد

دانشیار، عضو هیئت علمی فرهنگستان هنر، تهران، ایران

چکیده

برخی از پژوهش‌ها درباره هنر معاصر ایران، از اساس، هنرمندان نوگرای ایرانی را فاقد درست از هنر مدرن و برخی دیگر آن‌ها را مقلد معرفی کرده‌اند. بعضی دیگر نیز هنر مدرن ایران را وارداتی، سطحی، ظاهری و عده‌ای دیگر نیز ورود آن را یک ضرورت به‌شمار آورده و برخی دیگر هم تلفیق اسلوب‌های مدرن و سنتی را غیرممکن دانسته‌اند. در این میان، پژوهش الگ گرابر نشان می‌دهد که هنر اواخر دوران قاجار، هنری مدرن و دارای اصالت است. از طرف دیگر، جلیل ضیاءپور، نیز، ساز و کار نقاشی اصیل و مدرن در ایران را در بیانیه مکتب کامل تعریف نموده است. هدف پژوهش حاضر، حصول رهیافت‌های نظری نوین از طریق مقایسه این دو تفکر در زمینه هنر مدرن ایران است. پرسش این است که ضیاءپور و گرابر، چه چیزی را در جهت نوشتن هنر ایرانی، اصیل و مهم تلقی می‌کنند؟ و این دو نظریه چه شاهدتها و تفاوت‌هایی دارند؟ این پژوهش، با روش توصیفی - تحلیلی و تطبیقی، با تکیه بر آرای الگ گرابر چهار مؤلفه را استخراج نموده و با آرای ضیاءپور مورد مقایسه قرار داده است. نتایج حاصله نشان داد که نفی مدبوم‌ها در مدبوم اصلی و همچنین نفی بازنمایی برخلاف نظر گرابر، در نظر ضیاءپور شروط مهمی برای اصیل و مدرن بودن نقاشی محسوب می‌شوند. ضیاءپور به تأملات دقیق در کارکرد عوامل ترکیب‌بندی با تکیه بر زبان اختصاصی هنر معتقد است، اما گرابر شیوه انتزاع در هنر اصیل و مدرن را غریزی و فقدان این تأملات می‌داند. تنها مورد مشترک در این دو منظر، گسست از سنت، پذیرش مدرنیته و گشودن راه‌های جدید است.

واژگان کلیدی:

هنر مدرن ایران، الگ گرابر، مکتب کامل، هنر قاجاریه،

*نویسنده مسئول مکاتبات: r.rafeirad@tabriziau.ac.ir

ایران صورت گرفته و هریک نتایجی را بیان نموده‌اند، اما نظرات الگ گرابر^۱ همچنین نظرات جلیل ضیاءپور درباره هنر مدرن به دلایل متعددی قابل توجه است. گرابر پژوهشگری است در که حوزه مطالعات هنر اسلامی، بر مبنای هفت محور روش‌شناختی شرق‌شناسی، باستان‌شناسی، گردآوری، تاریخ هنر، تاریخ معماری، علوم اجتماعی و نوآوری‌های معاصر در حیطه عمل و نظریه آثاری ارائه نموده است (Musa & Al-Assad, 2006, p. 27). او معتقد است که اسلام و سنت‌های اسلامی، صرفاً مؤلفه‌ای فرهنگ‌ساز در کنار دیگر مؤلفه‌های تاریخی و اجتماعی در شکل‌گیری هنر و معماری اسلامی بوده است (Jalai et al., 2016, p. 85). او بر این اساس هنر اواخر دوره قاجار را هنر مدرن دارای اصالت می‌شمرد و دلایل آن را در چهار مؤلفه خلاصه می‌کند. جلیل ضیاءپور نیز که بدون شک از مهم‌ترین هنرمندان مطرح هنر مدرن ایران بوده و تطبیق نظریات او در زمینه نقاشی مدرن که با اتمسفر هنر برای هنر و نیز مبانی فرمالیسم هماهنگی دارد، با نظریات گرابر نتایج مهمی را به دنبال خواهد داشت. باید توجه داشت که منطبق با آنچه در تقسیم‌بندی‌های تاریخی پاکباز بیان شده است، ضیاءپور در دوره دوم سیر تحول هنر معاصر ایران قرار دارد. او پس از بازگشت به ایران، همزمان با پیشترشدن آزادی‌های اجتماعی، به وسیله نوشتار کوشید تا هنر مدرن را که در بیانیه آن را تنها هنر واقعی معرفی نموده، دست به ارائه منابع مکتوب زد (Pakbaz, 2008, p. 889)، نشریاتی که یکی پس از دیگری توقیف می‌شدند. بنابراین، از این جهت که در تعیین مسیر هنر معاصر یک کشور نقش داشته است، سندی مهم و قابل اعتنایت است. این ادعا که بنیادهای هنر مدرن ایران وابستگی بسیار عمیقی با نظریه‌های ضیاءپور دارند، چندان دور از انصاف نیست. یکی از دلایلش این است که او در سال ۱۳۲۲ هنرستان هنرهای زیبای پسران و دختران را تأسیس کرد که در آن هنرمندانی چون تناولی، زنده‌روزی، عربشاهی و پیلامام تحت آموزش قرار گرفتند که هریک از ایشان نیز پرچمداران هنر مدرن گردیدند. البته ممکن است آنچه ضیاءپور نوشه است، چیزی فراتر از بیان تکراری یافته‌های هنر برای هنر و یا تحت تأثیر آندره لوٹ نبوده باشد. اما نباید تأثیر ضیاءپور در آموزش هنر مدرن به هنرمندان ایرانی را از نظر دور داشت. اینکه این مکتب (مکتب کامل) در دایره‌المعارف‌های هنر وجود ندارد، شاید کم‌لطفی باشد به تلاش‌های نقاشی که می‌کوشید خلوص و ناب‌بودن در نقاشی را به کشورش معرفی کند، اما قطعاً نشان‌دهنده بی‌ارزشی این مکتب و این مقاله مهم نیست. و البته معرفی این بیانیه به عنوان یک بیانیه نوین و خارق‌العاده جهانی، نیز امری ناشیانه و ناصواب است. پرسش این است که ضیاءپور و گرابر چه چیزی را در جهت نوشتن هنر ایرانی، اصلیل و مهم تلقی می‌کنند؟ و نظرات آن‌ها چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با یکدیگر دارد؟

نقاشی ناب، استقلال نقاشی، خودبسندگی نقاشی و اصالت در نقاشی به خصوص در مقالات گرینبرگ مطرح شده و مبانی نظری آزمون و خطاهای طیف وسیعی از نقاشان مدرنیست را تحت موضوعاتی نظیر کیفیت زیباشناسانه مدون نموده است. او معتقد بود در طول دوازده سال آخر قرن بیستم، ارزش‌گذاری در هنر دچار نا亨جاري شد (Greenberg, 1968, p. 18-43). او سویژکتیویته در هنر را اصل قرار داده و مدرنیسم را نگاهبان کیفیات زیباشناسانه می‌داند. او برای اندیشه‌اش انتقادی در هنر وظیفه‌ای قائل می‌شود که باید تأثیرات هر هنری را که امکان داشت از رسانه هنر دیگری وام گرفته شده باشد یا به آن وام داده شده باشد، حذف کند. درنتیجه، از این راه، هنر خلوص می‌یابد. بدین‌سان، گرینبرگ در ادامه «خلوص یافتن» هنر را با «[ارائه] تعریف» از هنر مساوی گرفت. یعنی خودنقدی در هنر به ارائه تعریف از هنر منجر می‌گردد. گرینبرگ نقاشی را در این ساختار مورد بررسی قرار می‌دهد و می‌گوید که رئالیسم و ایلوژیسم از هنر برای اختفای هنر استفاده می‌کردن و رسانه را پنهان می‌نمودند و مدرنیسم با تکیه بر خودنقدی، از هنر برای جلب توجه به هنر استفاده کرد (Pazouki, 2002, p. 3-6). گسترش روابط ایران و اروپا در قرن هفدهم در عصر صفویه سبب آشنای ایرانیان با هنر مدرن به خصوص تکنیک رنگ و روغن گردید. اما کارهایی که تولید شدند، به‌دلیل فقدان شناخت کافی از قوانین مدلینگ و نور و سایه فاقد عمق بودند (Scheiwiller, 2013, p. 23). ورود کالاهای و آثار هنری به طور گستردۀ از زمان قاجار، خصوصاً در زمان ناصرالدین شاه آغاز شد، درست همزمان با اینکه صنیع‌الملک در آتلیه نقاشی اش در کاخ گلستان به آموزش نقاشی مشغول بود، عکاسی هم به کشور وارد شد و عزم هنرمندان را برای عینیت‌پردازی بیشتر جزم کرد (همان: ۲۴). کمال‌الملک نیز در سال ۱۹۱۱ از اروپا بازگشت و فضای ناتورالیسم کمال‌الملکی را تا دهه‌ها بر تاریخ هنر کشور تثبیت کرد. بیست‌سال طول کشید تا مکتب نو-ستنترگرای سقاخانه جای آن را بگیرد (Issa, 2001, p. 13-14).

هنر قاجار خصوصاً مسیر نقاشی ایرانی با حمایت‌های فتحعلی‌شاه وارد عرصه‌ای جدید از تاریخ تصویری شد. اوج تلفیق سنت طبیعت‌پردازی غرب و چکیده‌نگاری ایران، در چهره‌سازی و پیکرنگاری درباری تجلی یافت و طبیعت‌نگاری، آذین‌گری و چکیده‌نگاری با هم در یک زمان سازگار شدند. بنابراین، دوره قاجار یکی از ادوار تاریخی بسیار مهم برای تاریخ تصویری ایران است (Eftekhari & Nasri, 2021, p. 98). هنر اوایل دوران قاجار و اواخر آن با هم تفاوت‌هایی دارد. چراکه در اواخر قاجاریه، حمایت دولت از هنر درباری کمتر شده و توجه آن‌ها به سبک اروپایی هنر راه را برای ورود هنرمندان مدرن به بازار هنر ایران و تبادلات آن‌ها با جریان‌های اروپایی باز کرد (Daftari, 2013, p. 46).

در حالی که پژوهش‌های متعددی درباره هنر مدرن در

فلور و چلکووسکی به صورت مفصل به نقاشی این دوره پرداخته و به مسائل اجتماعی و سیاسی این دوران نیز پرداخته است (Ekhtiar, et al, 2002). برخی مقالات مانند مقاله «تشان‌های مصور و تقدیس قدرت در عصر قاجار» نوشته مهدی محمدزاده در سال ۱۳۸۶، به تحول در نگاه بصیری ایرانیان در این عصر به مقدسات دینی‌شان می‌پردازد که یکی از مشخصه‌های آن، ظهور آئینی بازنمایی تصویری و چهره‌نگاری مقدسان دینی در این عصر است (Mohammadzadeh, 2007, p. 61).

با مروری بر آنچه تاکنون انجام شد، ذکر این نکته ضروری است که پژوهش پیش رو، با رویکردی تطبیقی به بررسی نظرات دو اندیشمند غربی و ایرانی در زمینه اصالت و نابودن در هنر مدرن ایران می‌پردازد.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و تطبیقی، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی صورت گرفته است. رویکرد پژوهش حاضر، ساختارگراست. مطالعات تطبیقی، فرآیندی پژوهشی برای مقایسه دو یا چند چیز با هدف کشف چیزی درباره یک یا چیزهایی است که با هم مقایسه می‌شوند (Heidenheimer et al, 1983, p. 505). پژوهش تطبیقی اشکال مختلفی داشته و دو عامل مهم در این مقوله فضا و زمان است. به لحاظ مکانی، مقایسه بین تعاریف، مفاهیم و مقوله‌های واحد و مختلف در میان ملل گوناگون امری متداول بوده و همچنین مقایسه‌ها تطبیقی داخلی از منظر فرهنگ‌ها یا دولتها و اشخاص و پژوهشگران دیگر نیز به کار می‌رود (Antal et al, 1987, p. 13). مفهوم اصالت در هنر بر مبنای نظریات معاصر هنر مانند گرینبرگ و نیز ارنست فیشر استخراج شده است. چنان‌که فیشر اصالت در هنر را فراتر رفتن از محدودیت‌های ایدئولوژیکی زمانه خود و ارائه شناختی نوین به نوع انسان می‌داند (Fisher, 2007, p. 65). روش کار تطبیقی در پژوهش حاضر نیز بدین صورت است که ابتدا نظریات مختلفی که درباره هنر مدرن در ایران ارائه شده، مرور گشته و سپس نظریات گرابر و مؤلفه‌های نابودن هنر مدرن اواخر قاجار، از نظرات گرابر خصوصاً مقاله «تأملاتی بر هنر قاجار و اهمیت آن»^۲ استخراج شده و با نظریات ضیاءپور با تأکید بر مقاله «لنونظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتو تا سوررآلیسم» در زمینه نقاشی ناب مدرنیستی مقایسه خواهد شد.

۱. هنر مدرن ایران از منظر برخی نظریه‌پردازان

با توجه به فراز و نشیبهایی که نقاشی معاصر ایرانی از زمان قاجار تاکنون پیموده و علی‌رغم همه دستاوردهایی که داشته است، اما برخی از پژوهش‌گران، مدرن‌بودن آن را قبول ندارند، تا جایی که بعضی آن را یک نوآوری عنوان می‌کنند. در اینجا به صورت اجمالی برخی از پژوهش‌های هنر مدرن غرب را فاقد ایران مرور شده است: برخی پژوهش‌ها هنر مدرن غرب را فاقد اصالت دانسته و هنرمندان مدرن ایرانی را مقلد سویه‌های انسان‌زدایی مدرنیسم دانسته‌اند (Qarabaghi, 2003, p. 15).

پیشینهٔ پژوهش

علی‌رغم اهمیت نحوه تفکر ایرانیان نسبت‌به هنر مدرن و ماهیت نقاشی مدرن و نقاشی ناب، از طریق مقایسه متون نگاشته‌شده توسط نقاشان و متفکران ایرانی و غرب که خاستگاه نقاشی مدرن بوده است، اما پژوهش‌های چندانی که به قیاس و نتیجه‌گیری در این زمینه پردازد، وجود ندارد. مقاله‌ای با عنوان مقایسه مفهوم نقاشی مدرن از منظر ضیاءپور و گرینبرگ که در سال ۱۳۹۸، در پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی دانشگاه الزهرا منتشر شده است که نوشتۀ یکی از نویسنده‌گان پژوهش حاضر و پژوهشگر دیگری است، نشان می‌دهد ضیاءپور برخلاف گرینبرگ به کار کرد خودنقدی در نقاشی، وجود تداوم تاریخی در نقاشی، فقدان برنامه‌ریزی مدرنیته در هنر و اهمیت بسته تاریخی در فرهنگی هنر مدرن، برای تحقیق نقاشی ناب اعتقادی ندارد. (Rafiei Rad&Akrami Hassan Kiade, 2010, p. 70)

مقاله با عنوان بازنمود نیهپلیسم نیچه‌ای در هنر مدرن و نسبت آن با آثار نقاشی نوگرای نسل اول ایران با تأکید بر آثار جلیل ضیاءپور به اشتباه می‌پندارد. با تقلید از فرم مدرن می‌توان تفکر جدیدی به هنر ایجاد کرد (بهرامی قصر و همکار، ۱۴۰۰: ۱۹). همچنین مقاله داریوش شایگان، با عنوان «آسیا در برابر غرب» و مقاله روین پاکاز با عنوان «هنر معاصر ایران» و همچنین کتاب «پیشگامان نقاشی معاصر ایران» از جواد مجابی که به بررسی آثار هنرمندانی همچون جلیل ضیاءپور، ریاضی، حمیدی، کاظمی، جوادی‌پور، اسفندیاری، عamerی‌حسینی، ویشکایی، یکتایی و تقی‌پور پرداخته و سعی نموده تا سخن استادانی را که به اروپا رفته و نقاشی نوین را دیده و آزموده‌اند، در کتاب ثبت نماید (Mojabi, 1997). در زمینه نقاشی دوره قاجار، در اغلب پژوهش‌ها با عنوان نقاشی سنتی ایرانی، به اوآخر دوره صفویه توجه و تأکید شده و به شاگردان مکتب رضا عباسی ختم شده است. از جمله در کتاب «تاریخ صنایع ایران»، نقاشی پس از Wilson, 1987, p. 210-

۲۱۱) و پوپ نیز در کتاب بررسی هنر ایران، در بررسی هنر عصر قاجار، اشاره چندانی به نقاشی قاجاری ندارد (Pope, 2008, p. 101-105). کتاب نگاهی به نگارگری ایران در سده دوازدهم و سیزدهم، نوشتۀ بزرگ ویلیام راینسون، اقبال به این نقاشی‌ها در دوران اخیر را رو به افزایش دانسته و به اشکالات نظریات برخی مستشرقین به نقاشی این دوره پرداخته است. لعل شاطری و همکاران، در مقاله «نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری»، در سال ۱۳۹۵، دوره قاجار را به دلیل تأثیرپذیری از غرب و تلاش هم‌زمان برای تقلید از دستاوردهای سنت‌های درباری، یکی از مهم‌ترین مقاطع هنری ایران دانسته و روند این تأثیرپذیری را نشان می‌دهد (Lal Shateri et al, 2016, p. 185-187)

سودآور و همکار با عنوان «نگارگری ایران: سده دوازدهم و سیزدهم» در سال ۱۳۷۴، منتشر شده که صرفاً به چند اثر و Soodavar & Hosseini, (1995, p. 274-314)

توضیحات درباره آن‌ها می‌پردازد در کتاب نقاشی و نقاشان دوره قاجار نوشتۀ

غیرطبیعی نزدیک» و «صور غیرطبیعی دور» تقسیم‌بندی می‌کند. تصاویر مأнос و عادی که در واقع بازنمایی محیط هستند و مابهای بیرونی دارند، در دسته صور طبیعی و نیز فرم‌هایی که به نحوی غیرمستقیم دلالت بر اشیا و محیط بیرون از ذهن دارند، در دسته «صور غیرطبیعی نزدیک» قرار می‌دهد. این تصاویر اگرچه به نحو تام و تمام اشیا را بازنمایی نمی‌کنند، تشابهی بسیار به اشیا و جهان پیرامون دارند. اما دسته سوم یعنی «صور غیرطبیعی دور» شامل تمامی فرم‌هایی می‌شود که به هیچ وجه مابهای بیرونی ندارند و تنها از راه تصور و تداعی معانی دارای تجلی می‌شوند. و به خودی خود در طبیعت وجود نداشته و مشابه چیزی هم نیستند.

ضیاءپور می‌گوید وجود «انگل‌ها» در نقاشی از پریمیتیو تا سوررالیسم سبب شده که هیچ‌یک از مکاتب کلاسیسیسم تا سوررالیسم، حق هنر نقاشی را به نقاشی ندادهند. او وجود انگل‌ها را علت اصلی عدم پیشرفت نقاشی می‌داند. او برای توضیح انگل‌ها در نقاشی، به طور مختصر وارد تاریخ هنر شده و معتقد است که پیش از اختراع خط، وظیفة نقاشی بسیار سنگین تر بوده و وظایف اجتماعی زیادی از جمله بار بیان مذهبی را نیز به دوش می‌کشیده است اما با اختراع خط و نوشتار، بار وظایف عمومی و اجتماعی که نقاشی به دوش می‌کشیده، کمتر شد.

او عنوان می‌کند که با فرم‌های طبیعی و فرم‌های غیرطبیعی نزدیک کاری ندارد و اساس نظریه‌اش استوار بر اصلالت به کارگیری صور غیرطبیعی دور در نقاشی است. یعنی رنگ‌ها و فرم‌هایی که معنی آن‌ها درون خود آن‌ها مستتر است و مابهای بیرونی ندارند و تنها از راه تداعی معانی امکان دارد معناهایی را بازتاب دهند. برای توضیح بیشتر، مثال‌هایی می‌آورد و می‌گوید زمستان معمولاً با رنگ‌هایی نظیر آبی و خاکستری های سفید و... به تصویر در آورده می‌شود. بهار نیز با رنگ‌های زرد و آبی و ارغوانی و... و از آنجاکه انسان از راه اعتیاد تمادی هر فصلی را در ذهن خود به صورت گرمی، سردی، اعتدال و... متصور می‌شود، در ترتیبه رنگ‌هایی متناظر آن‌ها نیز همین مشخصات را در ذهن انسان از راه تداعی معانی ایجاد می‌نماید. سپس می‌گوید که هنرمند بر اساس این تداعی معانی رنگ می‌تواند بدون نیاز به صور طبیعی و غیرطبیعی نزدیک، اقتضانات و درخواست‌های شخصی خود را روی بوم ثبت کند.

به اعتقاد او تحولات مدام هنرها که در غرب اتفاق افتاد، بر اساس نیاز جامعه بود. این تواتر و تلاش مدام و مرحله به مرحله که نقاشان را از مکتبی به مکتبی دیگر می‌انداخت، تنها یک هدف را مشخص می‌کرد. هدف آنان این بود که رشته تخصصی‌شان را «آنچنان که باید» باشد مشخص نمایند. او می‌گوید تلاش همه مکاتب نقاشی که باسرعت به پیش می‌تاختند، این بود که خود را از چنگ انگل‌ها نجات دهد اما به دلیل اینکه نقاشی خود را از «صور طبیعی» و «صور غیرطبیعی نزدیک» عاری نساخته بود، تاکنون (از ابتدا تا سوررالیسم) موفق نشدند. چراکه نقاشان همیشه خود را موظف به استفاده از این صورت‌ها می‌دانسته‌اند.

سپس به تلاش امپرسیونیست‌ها اشاره می‌کند و می‌گوید

برخی دیگر، اصالت هنر مدرن را تأیید می‌کنند اما هنر نوگرای ایران را فاقد درک درستی از هنر مدرن می‌دانند (Pakbaz, 2008, p. 17). برخی دیگر آن را فاقد پیوند با شالوده‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران بوده و نوعی مدرنیسم وارداتی و تکراری می‌دانند (صمزادگان، ۱۳۸۸: ۱۳). یکی دیگر از پژوهشگران نیز به موضوع «تلاش برای همزمانی» به جای «رفع عقب‌افتدگی» اشاره می‌کند (Afsarian, 2014, p. 20). برخی دیگر نیز در همین راستا، ظهور مدرنیسم ایرانی در هنر را به دلیل الگو قراردادن مظاہر جدید مدرن بدون توجه به نیازهای واقعی جامعه، سطحی و ظاهری توصیف می‌کنند (Eskandari, 2000, p. 29). هنر مدرن ایران، دست‌وپاکردن زورکی هویت ملی بود که اندک‌اندک در چرخه روایت یک ایدئولوژی واپسگرا گرفتار شد. آگداشلو نیز هنر دهه چهل و دوران بعدی، هر دو را مدرنیست دانسته اما دهه چهل را دارای اصالت بیشتری می‌داند. برخی نیز معتقدند نباید هنرمند مدرنیست ایرانی را صرفاً مقلد دانست و انگیزه‌های ابداع و کسب نوعی هویت، محور تجربیات برخی از هنرمندان نوپرداز بوده است (Goodarzi, 1998, p. 64).

معتقد به مرور تاریخ هنر غربی توسط هنرمندان معاصر است، برخلاف گودرزی، محصول این کار را تولید آشفته‌بازار می‌داند. برخی از هنرمندان واردکردن تکنیک از غرب را یک ضرورت می‌دانستند. مثلاً غلامحسین نامی تقلید تکنیک مدرن را ضرورت می‌دانسته است (Etemadi, 2008, p. 102). داریوش شایگان هرگونه تلاش برای تلفیق هنر کهن با اسلوب‌های مدرن را منتفی می‌داند (Shaygan, 1993, p. 122). پیشنهاد حسینی‌راد، کشف مجدد سنت‌های تصویری ایرانی است که بر پایه الهام و به کارگیری دوباره نقوش و آشکال سنتی است (Hosseini Rad, 1998, p. 136-140). عده‌ای دیگر نیز الگویی بر اساس آموزه‌های عرفانی مستتر در هنرهای سنتی را به هنرمندان معاصر پیشنهاد می‌دهند که در آن، توانایی و تفکر هنرمند، متأثر از اندیشه‌یدن و تجلی روح الهی انسان است (Amraei, 2020, p. 20).

گابری و ضیاءپور برخلاف نظریاتی که شرحشان بیان شد، از آن جهت که به نوعی طرحی برای استقلال نقاشی، ناب‌بودن، و نیز اصالت را بیان می‌کنند، قابل بررسی و نیز مقایسه هستند که در ادامه، به طور خلاصه، هریک مورد بررسی و سپس مقایسه قرار خواهد گرفت.

۲. نقاشی مدرن و اصیل از منظر جلیل ضیاءپور

جلیل ضیاءپور^۳ در نشریه کویر در سال ۱۹۴۹، بیانیه هنری اش را با عنوان «مکتب کامل» در ایران ارائه نمود. این بیانیه با عنوان «لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیو تا سوررالیسم» در پانزده صفحه منتشر شد.

ضیاءپور برای توضیح بیانیه‌اش سه گزاره کلیدی و یک واژه کلیدی (انگل‌ها) ابداع می‌کند. همچنین برای بسط و گسترش آن تاریخ مختصر هنر را از پریمیتیو تا سوررالیسم مرور می‌کند و طی استدلال‌های خاص خود، همه را به دلیل وجود انگل‌ها در آن‌ها مردود می‌شمارد. این بیانیه سه گزاره کلیدی دارد. او تمامی فرم‌های تصویری نقاشی را به سه دسته «صور طبیعی»، «صور

- زیبایی نقاشی، با زیبایی دیگر هنرهای زیبا فرق می‌کند.
- این نظریه، صرفاً امری فردی نیست و مخصوص درخواست اجتماعی این دوران است (Ziapour, 1949, p. 115)

۳. هنر مدرن و اصیل از منظر گرابر

برخی پژوهش‌ها^۴ حکایت از آن دارد که قاجاریه، با وجود نقاط ضعف گوناگونی که بر آن متربt است، اما به عنوان پشتیبان و پرورنده یک فرهنگ شاخص و قابل توجه در طول تاریخ ایران، قابلیت توجه دارد. همچنین بر اساس همین پژوهش‌ها مردم ایران در این دوران شجاعتخانی برای بیان تصویری خود پیدا کردند، به طوری که یک نوع فرهنگ بومی-فرنگی در این دوران ساخته شد که با دوره درونپرور و برونپیوند پهلوی و انقیاد یکسره در برای سیطره قدرت غرب آن بسیار تقاضات داشت. همچنین یک نوع اعتماد به نفس فرهنگی در انکاس ادبی، هنری و فکری دوره قاجاریه وجود داشت. یعنی به کلی سرسپرده فرهنگ غرب و فرنگی نبود اما می‌توانست عناصری از آن را جذب کند و جزو فرهنگ خود کند (همان). برای مثال، به بسط و توسعه بازنمایی نمادهای ادبیات نهضت بازگشت در نقاشی نیمه نخست قاجار می‌توان اشاره نمود. چنان‌که اجزا و عناصر چهره و اندام انسان آرامی در ادبیات فارسی و نقاشی این دوران قابل تطبیق است (Fahimifar, et al, 2015; Shahkolahi, 2016, p. 191).

او معتقد است که سنت هنرهای بصری ایران در دوره قاجاریه چار گستاخ شده است. باین‌حال، گرایشاتی به فرم و مضمون‌های ساسانی و هخامنشی و متون کهن در این دوره وجود داشت. برای مثال، می‌توان به نشان‌های سلطنتی در تمثال‌های فتحعلی‌شاه اشاره کرد که به توصیفات متون کهن درباره ظاهر شاهان نزدیک است. از طرف دیگر هم، او ابعاد بزرگ اندازه نقاشی قاجاری را به عنوان نخستین علامتی که بر گستاخ و قطع رابطه مطلق از گذشته اعلام می‌دارد. او این امر را مخصوص یک تصادف نمی‌داند و معتقد است میان هنر اوایل دوره قاجاریه و اواخر آن به دلیل پیدایش عکاسی تفاوت زیادی در فرهنگ بصری وجود دارد. زیرا شاهان قاجار و جامعه مشتاقانه آن را پذیرفتند. در واقع، نقاشی عصر قاجار در دوره نخست که مقارن با سلطنت فتحعلی‌شاه است، بر تتفیق صور نگارگری و تزئینی با دستاوردهای هنر ناتورالیستی تکیه دارد و سیطره کلی دستاوردهای هنر ایرانی در آن حائز اهمیت است. و در دوره دوم همزمان با سلطنت ناصرالدین شاه و با ظهور هنرمندان اروپاوارفته شکل می‌گیرد و مبتنی بر بازنمایی از هنر طبیعت‌گرایی غرب است (Mousavi lar, et al, 2016, p. 121) گرابر نیز دوره دوم یعنی اواخر عصر قاجار را نمونه‌ای شگفت‌انگیز است از تحقق هنر مدرن اصیل می‌داند.

۱-۳- پذیرش گسترش یک تکنولوژی بیگانه، یعنی عکاسی و بهره‌گیری خلاقانه از آن. عکاسی، سبب به وجود آمدن آمیزه‌های از شکل‌های موجود شد که به واسطه آن، امکانی تازه برای بیان خلاقانه خویش یافته‌اند (Grabar, 2001, p. 183). فضای هنری این دوره، می‌دانست که باید تغییر کند و پذیرش عکاسی، توقع مردم را در چگونگی به تصویر درآمدن اشیا و روش‌های

که آن‌ها کاری کردند که رنگ، پیش از مضمون دیده شود که این عمل سبب تقویت عوامل بصری گشته و نیز توجه به عملکرد قوای بینایی در نقاشی نیز اهمیت یافت. اما سوررئالیسم پا در راه انحراف گذاشت و ایده‌ها و مضامین ذهنی را به صورت تصویری به نمایش درآورد و از قالب نقاشی فاصله گرفت.

او اگرچه تلاش‌های کوبیسم را ارج می‌نهد اما دو اشکال اساسی را بر آن وارد می‌آورد. اول اینکه کوبیسم نیز به هر حال دارای مضمون است و دوم اینکه تغییر شکل‌ها در کوبیسم، به جای اینکه ذهن را به اصل نقاشی یعنی «درک زیبای طرز بیان مخصوص به خود آن» معطوف کند، با برانگیختن کنجکاوی ذهن در دریافت شکل اصلی که توسط نقاش دفرم‌شده، نقاشی را منحرف ساخته است و پیشروترين نقاشان کوبیست هم هنوز در قید و بند تصویرها هستند. ضیاءپور از این نیز پیش‌تر می‌رود و می‌گوید که امپرسیونیسم برای بیان شخصی هنرمند، عوامل فنی مختص نقاشی را پیشرفت داد اما مکاتب بعدی، از امپرسیونیسم استفاده لازم را نکردند و به وسیله اغراق در فرم آن را به انحراف کشانیدند و سبب تأخیر دست‌یابی به اصالت در نقاشی شدند.

ضیاءپور در واقع مسئله اختصاصی شدن مدیوم را مدنظر قرار می‌دهد. در ادامه نیز می‌گوید که اگر نقاشی به تصویر کردن صحنه‌های زندگی و مضمون پردازد، در واقع خود را وارد مدیوم نویسنده‌گی (منظور ادبیات است) کرده است. یعنی چون از پیش از ظهور خط و نوشتار، نقاشی وظیفه کتابت را بر عهده داشت، لازم نیست اکنون هم آن کار را انجام بدهد.

ضیاءپور در اینجا ماحصل بیانیه خود را بیان می‌کند و می‌گوید آنچه از حذف «صور طبیعی» و «صور غیرطبیعی نزدیک» برای نقاشی باقی می‌ماند، در واقع رنگ، خط، طرح، فرم و ترکیب‌بندی است. سپس نتایج حاصله از این بیانات را در نه بند بیان می‌کند:

- فرم و ترکیب‌بندی تنها باید به «صور غیرطبیعی دور» پردازند.
- نسبت غیرطبیعی‌بودن مضمون در نقاشی با تکامل و ارزش نقاشی نسبت مستقیم دارد.
- مضمون نقاشی باید از بیان در مدیوم ادبیات دوری گریند و هرگونه فرم و تصویر و مضمون متمایل به طبیعت در نقاشی، مردود است.
- کمال نقاشی در این نهفته است که صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک، جای خود را به طرح، رنگ و سایر عوامل فنی بدھند.
- هنرمند باید نقاشی را که از صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک ساخته شده عمداً ویران کند تا عوامل فنی نقاشی بدون انگل بیان شوند.
- به وسیله رد مدیوم‌های دیگر در نقاشی و ایجاد زیبایی، تنها با تکیه بر عوامل فنی، از این به بعد هم هنرمندان هم مردم زیبایی‌شناسی مخصوص نقاشی را درک خواهند کرد.
- اینکه این نظریه، مکتبی با نام مکتب کامل به وجود خواهد آورد که مدیوم نقاشی را از همه مدیوم‌های دیگر جدا کرده و حد و مرزهای آن مشخص می‌شود.

بازنمودن آن‌ها تاحد زیادی تغییر داد.

۲-۳- دومین مؤلفه که به هنر اواخر قاجاری اصالت می‌بخشد، به همین موضوع برمی‌گردد. بدین معنا که پذیرش و کنارآمدن با فضای جدید جهانی در این دوران، از نوع همان مطالبه و درخواست مدرنیتهای بود که در غرب اتفاق افتاد. یعنی: «خواست و پذیرش مدرنیته در ایران، عالی ترین جنبه هنر قاجار است، زیرا که هنر این دوره، در کنار سنت‌های دیگر، چهره واقعی قرن نوزدهم را بازنمایی می‌کند. یعنی: مدرنیته، امری ضروری است و بازگشت به گذشته نیز دیگر غیرممکن است.» (Grabar, 2001, p. 183)

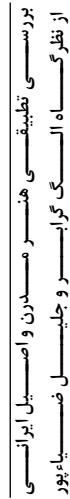
۳-۳- که می‌توان از اندیشه‌های گرابر استخراج کرد، چگونگی تولید بصری با تکیه بر این تغییر ذاته است. او توضیح می‌دهد که در فرهنگ بصری اواخر دوره قاجار، ساده‌سازی و انتزاع در ترکیب‌ها، بسیار خلاقانه و بدؤی، غریزی و بدون تأملات هنری پیچیده به دست آمد نه از مطالعات وسیع و یا تفکرات روشنگری و زیباشناسانه (Grabar, 2001, p. 183).

چنان که دیدیم، گرابر، عوام‌گرایی خلاقانه در مواجه با فرم‌های نوبید عکاسی، در اواخر قاجار را مؤلفه‌ای برای خلوص هنر مدرنیستی آن دوران می‌داند. که به‌نحوی التقاط فرهنگ قرن نوزدهم را بازنمایی می‌کند. در این راسته، او اعلام می‌کند که برای اصلی‌بودن یک هنر لازم نیست حتماً سنتی باشد و اصالت لزوماً از سنت بیرون نمی‌آید. چنانکه در این دوران، آشکال

جدول ۱: مقایسه مؤلفه‌های اصالت و نابودن نقاشی از نظر گرابر و ضیاپور

Table1: Comparison of the components of originality and purity of painting according to Grabar and Ziapour

جلیل ضیاپور	الگ گرابر	مؤلفه‌ها
نفی کامل بازنمایی در نقاشی	استحصال بیانی نو در بازنمایی انسان و اشیاء از طریق پذیرش تکنولوژی جدید (عکاسی)	بازنمایی
گستاخ کامل از اصول نقاشی گذشته	مطالبه و درخواست مدرنیته مشابه غرب و پذیرش غیرممکن بودن بازگشت به گذشته	تجربه مدرنیته
حساب شده، با تأملات زیباشناسانه	بدؤی، غریزی و بدون تأملات زیباشناسانه	شیوه انتزاع در هنر
زبان اختصاصی نقاشی	زبان همه‌فهم برای همه اقسام و عوام	زبان هنر
شناخت عوامل فنی ترکیب‌بندی (خط، سطح و ...)	دین، فلسفه، عرفان و تکنولوژی	مقادمات ایجاد زبان همه‌فهم و عوامانه در هنر



(انگل‌ها)، سبب‌ساز اصالت و ضمانت مدرنیت در آثار است. همچنین ضیاءپور معتقد است که زبان هنر، زبان اختصاصی است و زیبایی‌شناسی خاص نقاشی، حتی با زیبایی‌شناسی دیگر هنرهای زیبا نیز متفاوت بوده و نیز این نوع زیبایی‌شناسی از طریق آموزش، خصوصاً با فراگیری بیانیه «مکتب کامل» قابل حصول است. اما گرابر در زمینه زبان هنر عقیده‌ای متفاوت دارد. اعتقاد او بر این است که هنر اواخر قاجار دارای وجود عوامانه و دارای زبانی همه‌فهم بوده و به شدت اصیل است. گرابر حضور مدیوم‌های دیگر در مدیوم نقاشی را تزاحم محسوب نمی‌کند، چنان‌که تأثیر کننده مقدمات زبان همه‌فهم در هنر را محصول حضور دین، فلسفه و عرفان در هنر می‌داند. حال آنکه ضیاءپور، هر نوع مدیوم دیگر در نقاشی را مردود اعلام کرده و اصالت در نقاشی از منظر او تنها از راه نفی مدیوم‌های دیگر (انگل‌ها) حاصل می‌شود. تنها نکته اشتراک میان این دو نظریه، اعتقاد هر دو به گستاخ از سنت است. گرابر مطالبه و درخواست مدرنیت در ایران را که فضای قرن نوزدهم غرب را بازنمایی می‌کند، همراه این تفکر که دیگر بازگشت به گذشته غیرممکن است، یک مؤلفه برای اصالت در هنر مدرن اواخر قاجار ذکر کرده و ضیاءپور نیز گستاخ از گذشته و سنت نقاشی ایرانی را برای حصول اصالت در نقاشی مدرن ایرانی امری ضروری بیان می‌کند.

رساند. سپس، در همان سال، از طریق بورس دولت فرانسه و ازوی دانشگاه تهران به‌منظور انجام تحصیلات عالیه تکمیلی عازم کشور فرانسه شده و در دانشکده ملی و عالی هنرهای زیبای پاریس (بوزار) به تحصیل پرداخت. در نقاشی نزد اساتیدی چون سووری و در مجسمه‌سازی، نیکلوس آموزش دید. او پس از اخذ درجهٔ دکترا در هنر، اولین بار در سال ۱۳۲۸ به ایران بازگشت و در اولین قدم انجمن هنری «خرس‌جنگی» را تأسیس کرد و شریه‌ای با همین عنوان به چاپ رساند.

۴. عباس امانت، دیر ارشد بخش مطالعات ایرانی مرکز مک میلان دانشگاه بیل، تداوم و تحول در میراث فرهنگی دوران قاجار، سخنرانی در دانشگاه لس‌آنجلس.

با ورود هنر مدرن به ایران، هنرمندان ایرانی، تکاپوهای نوینی را آغاز کرده و آثار کثیری را پدید آورده‌اند. اما اغلب پژوهش‌ها نشان می‌دهند که با همه این تلاش‌ها دستاوردهای بسیاری در این حوزه حاصل نگرددیده است. یکی از راههای برونو رفت از این بن‌بست، افزایش ادراک نظری از مدرنیت در هنر است. گرابر، هنر اواخر عصر قاجار، را هنری مدرن و اصیل معرفی نمود و جلیل ضیاءپور، برای نیل به این هدف، بیانیه‌ای با نه بند نتیجه‌گیری نگاشت. پژوهش حاضر با تلاش برای تعمیق شناخت هنرمندان ایرانی از هنر مدرن، با تطبیق این دو تفکر، نتایجی را حاصل نموده است. چنان‌که مدرن‌بودن و اصالت در نقاشی، از نظر گرابر، الزاماً با نفی همه مدیوم‌ها در هنر و نیز تقلیل آن به عوامل فنی ترکیب‌بندی به دست نمی‌آید. بر عکس، ضیاءپور به نفی کامل بازنمایی در نقاشی، برای حصول اصالت و خلوص اعتقاد داشته و فرم و ترکیب‌بندی تنها باید به «صور غیرطبیعی دور» پردازند. این در حالی است که گرابر به بازنمایی خاصی که از طریق «پذیرش مشتقانه یک تکنولوژی جدید (عکاسی)» در ایران سنتی به دست آمده است، اعتقاد دارد.

گرابر برخلاف ضیاءپور، غریزی و بدؤی‌بودن و نیز بدون تأملات زیباشناسانه و روشن‌فکرانه‌بودن هنر را برای کسب اصالت در هنر مدرن، ضرورت معرفی نموده است. اما درست در نقطه مقابل، ضیاءپور معتقد است که تأملات دقیق و زیباشناسانه در عوامل فنی ترکیب‌بندی در جهت نفی هرگونه مدیوم الحاقی

پی‌نوشت‌ها

۱. الگ گرابر (Oleg Grabar) (November 3, 1929 – January 8, 2011) در عرصهٔ مطالعات هنرهای اسلامی در دهه ۱۹۷۰ میلادی، نخستین اثر مهم خود یعنی کتاب شکل‌گیری هنر اسلامی را منتشر کرد که آغاز دورانی جدیدی در مطالعات هنر اسلامی محسوب می‌شود (Blair and Bloom, 2003: 156) همچنین او در دهه ۱۹۷۰ به عنوان عضو مؤسس به پژوههٔ معماری اسلامی بنیاد آفاخان پیوست که او را در حدود سه دهه با دغدغه‌ها و نیازهای امروزی هنر اسلامی درگیر نمود. (همان: ۱۵۷)
۲. Reflections on Qajar Art and Its Significance
۳. جلیل ضیاءپور (۱۴۹۶ - ۱۳۷۸) او در سال ۱۳۲۰ به دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران راه یافته و در سال ۱۳۲۴ با دریافت مдал فرهنگی درجهٔ یکم، تحصیلات آکادمیک خود را در مقطع لیسانس به‌انجام

References

- Amraei M. Reflection of Islamic mysticism in traditional arts. JIC. 2020; 4 (1):13-21 (In Persian).
- [امرائی مهدی]. بازتاب آموزه‌های عرفان اسلامی در هنرهای سنتی. هنرهای صنایع اسلامی. ۱۳۹۹، ۴ (۱): ۲۱-۱۳]
- Antal, A. B., Dierkes M. & Weiler H. N. (1987) Cross-national policy research: traditions, achievements and challenge, United Kingdom: Gower. ISBN 978-0-566-05196-8.
- Bahramighasr, B., Shokri, M. (2021). The Representation of Nietzschean Nihilism in Modern Art and its Relation to the Iranian first Generation of Innovative Painters, Concerning Djalil Ziapooye Honar/ Visual Arts, 4(1), 19-25 (In Persian).
- [ابهرامی قصر، بیتا، شکری، محمد]. بازنمود نیهیلیسم نیچه‌ای در هنر مدرن و نسبت آن با آثار نقاشی نوگرای نسل اول ایران با تأکید بر آثار جلیل ضیاءپور. رهیویه هنر/هنرهای تجسمی، ۱۴ (۱)، ۱۹-۲۵]
- Daftari , Fereshteh. (2013). Iran Modern (Asia Society),The

شماره ۶۷ ای ۲۲]

- Jalali, Seyed Hadi and Tahoori, Nayr and Etesam, Iraj. (2016). A Comparative Study of the Opinions of Titus Burkhart and Grabar on Islamic Architecture, Immortal Wisdom of Spring and Summer 2016 No. 37, 85-106 (In Persian).
- [جلالی، سیدهادی و طهوری، نیر و اعتماد، ایرج. (۱۳۹۹). مطالعه تطبیقی آرای تیتوس بورکهارت و الگ گربار در باب معماری اسلامی، جاودان خرد بهار و تابستان، ۱۳۹۹، شماره ۳۷، ۸۵-۱۰۶.]
- Lal Shateri, Mostafa and Sarafrazi, Abbas and Vakili, Hadi. (2016). Western Influence on Iranian Painting from the Beginning of the Qajar Rule to the End of the Nasserite Era, Historical Studies of Iran and Islam in the Fall, No. 19, (185 to 210) (In Persian).
- [عل شاطری، مصطفی و سرافرازی، عباس و وکلی، هادی. (۱۳۹۵). نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری، پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام پاییز، شماره ۱۹، ۱۸۵ تا ۲۱۰.]
- Mohammadzadeh, Mehdi. (2007). Illustrated Signs and Sanctification of Power in the Qajar Era, Golestan Honar , No. 8, from (61 to 68). (In Persian).
- [محمدزاده، مهدی. (۱۳۸۶). نشان‌های مصور و تقویت قدرت در عصر قاجار، گلستان هنر، ۱۳۷۶، شماره ۸، از ۶۱ تا ۶۸.]
- Mojabi, Javad. (1997). Pioneers of Contemporary Iranian Painting, Tehran: Iranian Art Magazine [مجابی، جواد. (۱۳۷۶). پیشگامان نقاشی معاصر ایران، تهران: نشر هنر ایران.]
- Mousavi lar, Ashrafosadat, Mafi tabar, Ameneh. (2016). Comparative Study in the Painting Components of Qajar Period and "Emad al-Kottab" Shahnameh, Scientific Journal of Motaleate-e Tatbighi-e Honar Volume 5 - Issue 10, P. 121-139 (In Persian).
- [موسی‌لر، اشرف‌السادات و مافی‌تبار، آمنه. (۱۳۹۴). مطالعه تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامه عمادالکتاب، دو فصلنامه مطالعات تطبیقی هنر، پاییز و زمستان، دوره ۵، شماره ۱۰، ۱۲۱-۱۳۹.]
- Musa, Majd and Al-Assad, Mohammad. (2006). Grabar model and half a century of research in Islamic art, Translator: Ramazan Ali Ruhollahi, Golestan Honar, No. 4, 24-34 (In Persian).
- [موسی، مجید و الأسد، محمد. (۱۳۸۵). الگ گربار و نیمه قرن تحقیق در هنر اسلامی، ترجمه رمضانعلی روح‌الله، گلستان هنر، ۱۳۷۶، شماره ۴، ۳۴-۲۴.]
- Pakbaz, Rouin. (2008). Encyclopedia of Art, Ninth Edition, Tehran: Contemporary Culture (In Persian).
- [پاکباز، روین. (۱۳۸۷). دایره المعارف هنر، چاپ نهم، تهران: فرهنگ معاصر.]
- Pazouki, Shahram. (2002). The Impact of Descartes' Thought on the Emergence of New Art Theories, Quarterly Journal of the Academy of Arts, (pp. 103-147) (In Persian).
- [پازوکی، شهرام. (۱۳۸۱). تأثیر تفکر دکارت در ظهور نظریات جدید هنری، فصلنامه فرهنگستان هنر، (ازصفحه ۱۰۳ تا ۱۰۴)]
- Pope Arthur Poham and Ackerman, Phyllis and Schroeder, Eric. (2008) Masterpieces of Iranian Art, Translated by: Parviz Khanlari, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company (In Persian).
- [پاپ، آرتور پهام و آکرمن، فیلیس و شروود، اریک (۱۳۸۷) شاهکارهای هنر ایران، ترجمه پرویز خانلری، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.]
- Qarabaghi, A. (2003). Biennial's dehumanization, Golestaneh Magazine. No. 41: 14-25 (In Persian).
- [قره‌باغی، علی‌اصغر. (۱۳۸۱). انسان‌زدایی‌های بینالی، نشریه گلستانه، شماره ۲۵-۱۴، ۴۱]
- Rafiee Rad, Abdolmajid (2019). A Comparison of the Views of Ziapour and Greenberg of the Concept of Modern Painting. Painting Graphic Research, 2(2), 61-70 (In Persian).
- [رفیعی‌راد، رضا، اکرمی حسن کیاده، علیرضا. (۱۳۹۸). مقایسه مفهوم نقاشی افسریان، ایمان. (۱۳۹۳). «دانستن درمان است» نشریه چیدمان، سال سوم،

- مدون از منظر خسایاپور و گرینبرگ. پژوهشنامه گرافیک نقاشی، ۲(۲)، ۶۱-۷۰. [doi: 10.22051/pgr.2019.23159.1015]
- Scheiwiller, Staci Gem. (2013). Performing the Iranian State: Visual Culture and Representations of Iranian Identity (Anthem Middle East Studies), Anthem Press.
- shahkolahi F. Synchronization literature and painting in Qajar School. LČQ. 2016; 9 (34) :191-199 (In Persian).
- [شه کلاهی فاطمه. همگامی ادبیات و نقاشی قاجار. نقد ادبی. ۹، ۱۳۹۵ (۳۴) :۱۹۱-۱۹۹]
- Shaygan, Dariush. (1993). Asia vs. the West, Tehran: Amir Kabir (In Persian).
- [شایگان، داریوش. (۱۳۷۲). آسیا در برابر غرب، تهران: امیرکبیر]
- Sheila S. Blair & Jonathan M. Bloom. (2003), The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field, The Art Bulletin, Volume 85, Issue 1, 101-150.
- Soodavar, Abollala and Hosseini, Mehdi. (1995) Iranian Painting: Twelfth and Thirteenth Centuries, Art Quarterly 1995, No. 28, (274-314) (In Persian).
- [سودآور، ابوالعلاء و حسینی، مهدی. (۱۳۷۴). نگارگری ایران: سده دوازدهم و سیزدهم، فصلنامه هنر، ۱۳۷۴، شماره ۲۸، ۲۷۴ تا ۳۱۴]
- Wilson, J. Christie. (1987). History of Iranian Industries Translator: Abdollah Faryar, Second Edition, Tehran: Yasavi Cultural Center (In Persian).
- [ویلسن، ج. کریستی. (۱۳۶۶). تاریخ صنایع ایران، ترجمه عبدالله فریار، چاپ دوم، تهران: فرهنگسرای پساولی]
- Ziapour, Jalil. (1949). Abolition of Theories of Past and Contemporary Schools from Primitive to Surrealism, Tehran: Kavir Magazine Publications (In Persian).
- [خسایاپور، جلیل. (۱۳۲۷). لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیف تا سورآلیسم، تهران: انتشارات مجله کویر.]